



SandART

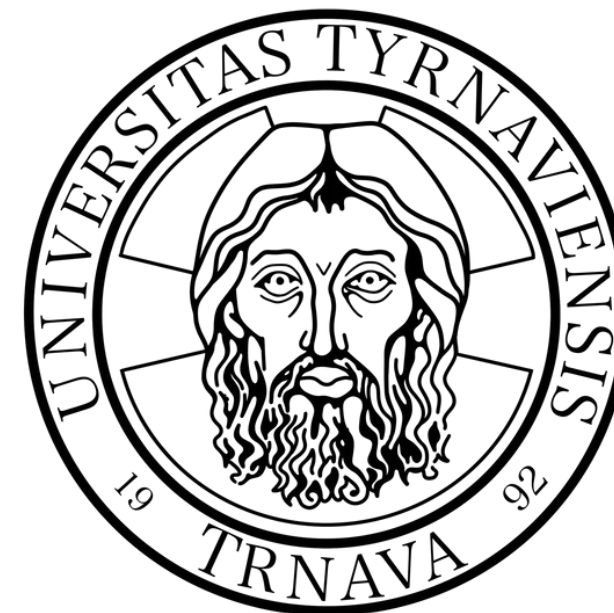
2
0
2
4

Zborník príspevkov z Medzinárodného umelecko-historického sympózia

Recenzenti:

Mgr. Miroslava Kuraciová Valová, PhD.

Mgr. Patrik Krajčovič



SandrArt 2024

Izabela Vydrnáková (ed.)

Trnava

2025

ISBN 978-80-568-0730-9

Publikácia je výsledkom konferenčných výstupov, ktoré odzneli na študentskej konferencii SandrArt 2024. Tá sa realizovala na pôde Filozofickej fakulty Trnavskej univerzity v Trnave 30. apríla 2024.

Autori: © Magdaléna Volejníková, © Soňa Vlková, © Tomáš Gábriš, © Alexandra Letková, © Terézia Poláková, © Zuzana Chovančáková, © Julia Chaborak, © Filozofická fakulta, Trnavská Univerzita v Trnave, 2024

Za jazykovú úroveň textom si zodpovedajú samotní autori.

Fotografia na obálke: Jindřich Štyrský, foto: © Jindřich Štyrský

Grafické spracovanie: © Karolína Halečková

ISBN 978-80-568-0730-9

OBSAH



| | |
|---|------------|
| Yuliia CHABORAK: Skrz paměť | 7 |
| Zuzana CHOVANČÁKOVÁ: „Italianizmus“ a „italianitá“ v slovenskej historiografii | 35 |
| Tomáš GÁBRIŠ: Jindřich Štyrský: Medzi slovom a obrazom | 53 |
| Alexandra LETKOVÁ: Šach mat! | 91 |
| Terézia POLÁKOVÁ: Vizuálne prvky v imerznom divadle (Prípadová štúdia Akademický Prešov) | 113 |
| Soňa VLKOVÁ: Melchior z Redernu jako křesťanský bojovník. Redernská nekropole v Kostece nalezení sv. Kříže ve Frýdlantu v centru Melchiorova kultu a rodové paměti | 135 |
| Magdaléna VOLEJNÍKOVÁ: Nový pohled na problematiku středověké cihlové architektury konce 13. a 14. století na Nymbursku | 171 |

SKRZ PAMÄŤ

Juliia CHABORAK

Abstrakt: Výskum sa venuje štúdiu dokumentárnej fotografie a to konkrétne vplyvu vojnových udalostí na človeka. Cieľom práce bolo analyzovať a hlbšie preskúmať asociácie, ktoré sa vytvorili v dôsledku štúdia tvorby reportážnej fotografky Lee Millerovej a pokúsiť sa ich vysvetliť. Článok vychádza z teórie Hansa Beltinga o obrazoch. Ide o pohľad na ľudskú pamäť ako na komplexný archív obrazov, na základe ktorých sa formuje ľudská identita. Skúma tiež tému kolektívnej pamäti národa, jej formovanie a vplyv, uvedomenie si jej významu, obnovu a správne uctievanie. Článok vychádza z takých historických udalostí ako holokaust, Holodomor na Ukrajine v rokoch 1932 – 1933 a súčasná rusko-ukrajinská vojna.

Abstrakt: The research was devoted to the study of the impact of documentary photography, namely war events, on a person. The aim of the work was to track and study in more depth the associations formed because of the study of the work of photojournalist Lee Miller, as well as to try to explain them. It was based on Hans Belting's theory of images, which considers human memory as a complex archive of images based on which human identity is formed. The article also explores the topic of the collective memory of the people, its formation and influence, awareness of its importance, restoration, and proper commemoration. The article was based on such events as the Holocaust, the Holodomor in Ukraine in 1932-1933, and the current Russian Ukrainian war.

Klíčové slová: dokumentárna fotografia; pamäť; archív obrazov; holokaust; Holodomor na Ukrajine 1932 – 1933; vojna.

Keywords: documentary photography; memory; image archive; Holocaust; Holodomor in Ukraine 1932-1933; war.

Na začiatku by som chcela zadefinovať význam pojmu umenie v tomto článku, a síce nadviazaním na Beltingovu hlavnú myšlienku. Týmto spôsobom sa rozšíri význam umenia o pojem „obrazy“ a je vnímaný ako komplex alebo lepšie povedané osobný archív spomienok. Takéto umenie sa oslobodzuje od stereotypov, ktoré sa vytvorili v priebehu času. Môžeme ho vnímať s novou perspektívou a to je to, čo buduje ľudské vedomie, ktoré je postavené na individuálnej báze.¹

Začiatok mojej analýzy, ktorá sa na konci prejaví ako osobnejšia, by som chcela začať dvoma fotografiami, ktoré mi poslúžili ako podnet k úvahám. Ide o dve fotografie vytvorené vojnovou korešpondentkou Lee Millerovou, ktoré zachytávajú mŕtvych väzňov a strážnika SS v Dachau. Fotografie pochádzajú z apríla 1945 po oslobodení koncentračného tábora ozbrojenými silami USA. Fotografie upútali pozornosť, zanechali silný pomyselný odtlačok v mojej pamäti a položili veľa otázok, na ktoré je ťažké odpovedať.



Obr. 1 Lee Miller: *Mŕtvi väzni*, 1945, rozmery nezistené, fotografia. Zdroj: <https://images.leemiller.co.uk/mediasearch/Picture-Library/zNlrqxMjkXRxV53jcxqhA..a> [cit. 10.01.2024].

¹ BELTING, Hans. *Antropologie obrazu*. Brno: Books&Pipes, 2021.



Obr. 2 Lee Miller: *Mŕtvy príslušník SS v Dachau* , 1945, rozmery nezistené, fotografia. Zdroj: https://images.leemiller.co.uk/mediasearch/Picture-Library/_zNlrqxMjkXRxV53jcxqhA..a [cit. 10.01.2024].

Je prijateľné vnímať fotografie mŕtvych nacistov a mŕtvych židov umučených hladom, chladom a experimentmi s rovnakým súcitom? Smrť nepriateľa je normou, mŕtvoly zabitých „svojich“ sú bolesť.² Vojsko má dve radikálne protikladné strany. Na jednej strane ste nepriateľ a na druhej strane ste obranca svojho národa. Vojsko svojou bezhraničnou krutosťou odoberá z človeka nielen znaky individuality, ale aj znaky prináležitosti k ľudskému rodu,³ smrť v jej najhoršej podobe, ktorá je zámerne nahradená hrdinským činom. Podstatou dokumentárnej fotografie je priblížiť človeku „realitu“ alebo urobiť situáciu „reálnejšou“ pre ľudí z privilegovanejších vrstiev alebo pre tých, ktorí sa radšej „držia bokom“.⁴

Kto z nich je tu obeťou? Na prvý pohľad obaja skončili v osídlach smrti, ale je možné túto smrť považovať za rovnocennú? Zaslúžili si obaja takúto smrť a dá sa tu vôbec smrť ako taká adekvátne posúdiť? Môže človek vôbec prevziať takúto zodpovednosť a rozhodnúť o tom, ako zobrať život inému človeku? Vojsko a to, ako sama deformuje ľudské vedomie, normalizuje všetko, čo bolo divoké, a zavádza nové pravidlá pre inú skutočnosť. Najhorší príkladom v histórii toho, aký krutý a cynický môže byť človek, je tragédia šoa.

Fotografia vo všeobecnosti zahŕňa dve protikladné vlastnosti. Prvou je objektivita, čo je vlastnosť, ktorá je fotografiám prirodzene daná, pretože sú predovšetkým vytvorené bezmyšlienkovitým strojom, a dokáže tak presvedčivejšie vyrozprávať diania, nemôže teda obhajovať alebo presadzovať názor, ale zobrazuje referent z vybraného uhla pohľadu.⁵ To predstavuje druhú črtu fotografie – pohľad. Pohľad je výber toho, čo je najdôležitejšie ukázať, a predovšetkým priblížiť divákovi hrôzu z rozsahu diania v dokumentárnej fotografii.

Preto je potrebné poznamenať, že fotografie od Millerovej sú tvorivým aktom výberu témy, situácie, kompozície a formy. Millerova sa na objekt/situáciu pozerá predovšetkým z pohľadu fotografa a v prvom rade sa snaží nájsť najvýstižnejší záber. Využíva situácie a formy na vytvorenie kompozície takej, aká je, alebo s ňou manipuluje, aby upozornila na kontrast a vyjadrila hlavnú myšlienku, čo je veľmi častý jav vo vojnovnej fotografii. Vyfotografovať fotografiu znamenalo skĺbiť ju, takže mnohé z raných fotografií, ktoré sa stali súčasťou kánonu, boli sfalšované alebo zmanipulované. Napríklad fotografie Rogera Fentona *Údolie tieňov smrti* alebo Felixa Beata *Ruiny paláca Sikandar Bagh*.⁶ Millerovej zámerom bolo podať prostredníctvom fotoaparátu osobnú výpoveď ku vtedajšej absurdnej, znepokojujúcej a ničivej povahe vojny. Túžba ukázať podstatu jej očami,⁷ aby sa udalosti stali skutočnými alebo aby sa situácia priblížila k človeku. Vagóny umučených, neidentifikovaných ľudí ležiacich na sebe ako odpad. Znehodnotenie ľudského života, prirovnanie k dobytku, ktorý splnil svoju funkciu. Zobrazenie holokaustu na tejto fotografii stelesňuje jej hlavný účel, zničenie národnej identity a xenofóbiu v jej najbrutálnejšej forme.

Na druhej fotografii vidíme muža, mŕtveho príslušníka SS, ktorý bol súčasťou veľkého vraždiaceho aparátu zodpovedného za zločiny a smrť miliónov ľudí. Fotografia svojou podstatou mení subjekt na objekt a vytvára produkt spoločnosti a histórie,⁸ ktorý zosobňuje nacistický režim a postoje k nemu. Keď hovoríme o smrti príslušníka SS, pozeráme sa na symbol kontaminácie európskeho vedomia, ktorá bola stelesnená v nacistických koncentračných táboroch. Fotografia vyjadruje pokoj kompozície pomocou vody a výberu uhla. Evokuje výdych, symbol konca nacistickej ideológie a druhej svetovej vojny.

2 SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003, s. 45 – 55.

3 Ibidem, s. 48.

4 Ibidem, s. 10.

5 SONTAG, 2003, s. 23.

6 Ibidem, s. 24.

7 HILDITCH, Lynn. *Lee Miller, Photography, Surrealism and the Second World War*. London: Cambridge Scholars Publishing, 2017, s. 69 – 71.

8 BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. Київ: Музей Харківської школи фотографії, 2022, s. 54.

Nemecký spisovateľ a kritik Siegfried Kracauer uvádza, že v našej reakcii na fotografie sa vzájomne prelínajú túžba po poznaní a pocit krásy.⁹ Mohli by sme chápať krásu v zmysle Andrého Bretona a jeho teórie krčovitej krásy? Breton tvrdil, že umenie by malo byť schopné vyvolať v divákovi silné emócie, napríklad šok, zdesenie alebo obdiv. Veril, že tieto emócie možno vyvolať prostredníctvom obrazov, ktoré sú nezvyčajné, šokujúce alebo dokonca hnusné. Breton tieto obrazy nazýval krčovité, pretože v divákovi vyvolávajú konvulziu, teda náhle nekontrolovateľné pohyby tela. Veril, že krčovité obrazy môžu narušiť zaužívané spôsoby myslenia a otvoriť divákovi nové možnosti.

Keď sa pozrieme na Millerovej fotografie, cítime ľútosť, empatiu, strach, hnev a zúfalstvo, a tiež máme chuť zavrieť oči, odvrátiť sa, zakryť fotografiu rukami, skrčiť sa, ale niečo nás núti uvažovať a pozeráť sa na to, čo je v súvislosti s našimi pocitmi iracionálne. Susan Sontagová tvrdí, že keď sme konfrontovaní s obrazmi smrti a ničenia, prirodzenou ľudskou reakciou nie je odvrátiť pohľad od scény, ale pozrieť sa na ňu. Zvedavosť upriamuje našu pozornosť na desivé alebo tabuizované veci. Zdá sa, že túžba po fotografiách zobrazujúcich ich telá v bolesti je takmer rovnako silná ako po fotografiách zobrazujúcich ich nahé telá.¹⁰ Je dôležité pochopiť, kto sa na fotografiu pozerá. Je to jedna z bojujúcich strán, ktorá môže použiť fotografie na propagandu, rodina, ktorá stratila svojho člena, národ, ktorý trpel počas vojny, alebo osoby z tretích krajín, ktorí sú často v pozícii jednoduchých divákov.¹¹ Závisí to od našej skúsenosti, prítomnosti alebo neprítomnosti v obraze,¹² ako hlboko dokážeme pochopiť problém a cítiť empatiu. Fotografia nám dáva tzv. nahú referenciu – teda fotografovanú realitu, bez mnohých faktorov, ktoré ovplyvnili pochopenie celkovej situácie Lee Millerovej.

Po oslobodení Dachau sa tam našlo 40 nákladných vagónov plných ľudských tiel, ktoré sa už rozkladali,¹³ ako aj zápach z kremačných pecí, ktorý prenikol hlboko do stien koncentračného tábora. Millerovej slovami „*smrad z Dachau mi navždy zostal v nosných dierkach*“.¹⁴ Ešte zvuky mŕtveho mlčania alebo celého diania, z ktorého mrazí do kosti, a tiež únava a morálny tlak, ktorý na človeka po všetkých tých scénach pôsobí.¹⁵

Prvýkrát, keď som tieto fotografie pozrela, mi zostali v pamäti, pretože ma hlboko šokovali, ale to by nestačilo. Pocit osobného hnevu a nespravodlivosti mi nedával pokoj. Pri hľadaní odpovede na túto reakciu som sa oboznámila s textom Rolanda Barthesa *Camera Lucida*. Pomohlo mi to pozrieť sa na fotografiu ako médium z inej perspektívy, uvidieť odtlačky myšlienok na fotografiách a pochopiť vplyv obrazov na vedomie jednotlivca. Barthes rozvíja teóriu, podľa ktorej fotografia obsahuje vo svojej podstate *studium*, ktoré v sebe nesie informáciu. Je to aj široká škála preferencií, ktoré sú vo fotografii obsiahnuté a vzbudzujú alebo nevzbudzujú náš záujem. Nie je to nič iné ako to, čo nás zaujme a prinúti pozrieť si fotografiu.¹⁶ Záujem je jedným z najsilnejších emocionálno-poznávacích prejavov človeka. Ako už bolo spomenuté, fotografie sú nositeľom objektívnych informácií, ale aj uhlu pohľadu autora. Táto objektívnosť je vyjadrená v *studium*, ktoré nás informuje o známych skutočnostiach, ktoré nám nemusia byť hneď jasné, ale napriek tomu sú pomocné pre vytvorenie objektívneho pohľadu. Ide o oblečenie/uniformu, bosé nohy a jeden pár obnosených topánok, ktoré z nejakého dôvodu zostali na nohách jedného väzňa, a tiež rovnako vyholené vlasy. Ďalšou vlastnosťou fotografie, ktorá môže, ale nemusí byť na fotografii prítomná, je *punctum*. Ide o detail, takpovediac čiastkový objekt, niečo, čo preniká a zraňuje, ktorý sa aktivuje pri prehlíadaní fotografií a vzniká na základe osobných skúseností a subjektívnych pocitov.¹⁷

9 HILDITCH, 2017, s. 101 – 135.

10 SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977, s. 64.

11 SONTAG, 2003, s. 50 – 51.

12 BELTING, 2021, s. 30.

13 Dostupné na: <https://web.archive.org/web/20130120003731/http://www.evesmag.com/dachau.htm> [cit. 10.01.2024].

14 HACKING, Julie. *Photography: The Whole Story*. London: Thames & Hudson, 2021, s. 315.

15 BARTHES, 2022, s. 46.

16 Ibidem, s. 45.

17 Ibidem, s. 65.



Obr. 3 Neznámy autor: Mŕtvoly zozbierané z ulíc Chersona, 1921, rozmery nezistené, fotografia. Zdroj: <https://vitacollections.ca/HREC-holodomorphotodirectory/3640251/data> [cit. 10.01.2024].

Reportážna fotografia, najmä vojnová, je šokujúca. Jej doslovná krutosť môže byť až traumatizujúca. Tieto fotografie kričia, ale nerania, hovorí Barthes.¹⁸ Ale naozaj nerania? A koho presne? Kto sa pozerá na fotografiu a aké spomienky a zážitky sa za touto osobou skrývajú? V akom prostredí, kultúre a krajine žil? „*Oko je spojené s mozgom, mozog s nervovou sústavou. A ten svojím spôsobom okamžite vysiela signály prostredníctvom každej spomienky na minulosť a pocitu prítomnosti.*“¹⁹ Prostredníctvom systému našich obrazov nahromadených v priebehu života v určitej kultúre analyzujeme to, čo vidíme, a snažíme sa nájsť odpovede na vlastné otázky. Výber toho, na čo sa pozeráť a o čom hovoriť, je osobný a rozprávanie o punctum je istým spôsobom „vyzliekanie“ vlastných myšlienok.²⁰ Moja osobná skúsenosť ako človeka, ktorý občas žije vo vojnovnej realite, je ovplyvnená príbehmi vojnových väzňov podanými spravodajským médiom, ktoré každý deň prináša nové príbehy ľudí z frontovej zóny.

Vedomie, ktoré aplikovalo tieto fotografie na moju vlastnú skúsenosť, je úzko prepojené s mojou národnou identitou. A samotným *punctum*, ktoré vyvolalo takú silnú reakciu, boli nohy. Stopy, ktoré sa mi vryli do pamäti. Každý uvedomelý Ukrajinec pozná tragédiu Holodomoru na území Ukrajiny (a mimo nej) v rokoch 1921 – 1923, 1932 – 1933 a 1946 – 1947. Odmalička som počúvala rozprávanie môjho starého otca o jeho starej mame, o tom, ako trpela počas Holodomoru a stratila dcéru, ako ľudia umierali na cestách v rokoch 1932 – 1933. Predstavivosť malého dieťaťa, ktoré si vytváralo obrazy na základe príbehov, časom posilnili dokumentárne fotografie, s ktorými som sa zoznámila v škole. Fotografia mŕtvych z chersonských ulíc, od neznámeho autora z roku 1922, ktorých každý deň zbierali a odvážali z mesta. Fotografie nahých ľudí, ktorých oblečenie bolo využité na ďalšie použitie. Telá hladujúcich napuchli od hladu, ľudia umierali na ulici a uchýľovali sa ku kanibalizmu.

Na ilustráciu hrôz Holodomoru na Ukrajine v rokoch 1932 – 1933 sa často mylne používajú fotografie, ktoré v novembri a decembri 1921 urobili členovia Nansenovej misie na Povolží. Hladomor, ktorý sa objavil v Rusku v rokoch 1921 – 1922, bol spôsobený degradáciou poľnohospodárstva v dôsledku občianskej vojny a dôsledkami politiky bolševickej vlády budujúcej komunizmus spoločne so suchom a neúrodou v danom roku.²¹ Hladomor zachvátil aj vtedajší juh Ukrajiny a obilie sa masovo vyvážalo do Ruska, pričom sa tvrdilo, že žiadny hladomor nenastal a že išlo o neúrodu.²² Bol zriadený komitét, ktorý mal zdokumentovať hladomor, ktorý v Rusku prebiehal, a poskytnúť pomoc na predchádzanie hladomoru. Na čele výboru stál nórsky verejný činiteľ Fridtjof Nansen. Na jeseň 1921 Nansen pricestoval do Ruska a v novembri a decembri 1921 navštívil oblasti postihnuté hladomorm vrátane Povolžia a severného Kaukazu. Priniesol niekoľko desiatok negatívov.²³

21 POLIAKOV, Vjacheslav. Голод в Поволжье, 1919–1925 гг.: происхождение, особенности, последствия. Saratov: Saratovskij gosudarstvennyj social'no-ekonomičeskij universitet, 2010, s. 29.

22 SERBYN, Roman. Документи про вивіз за кордон українського збіжжя під час голоду 1921—1923 рр. Kyiv: Ukrainskyi arkheohrafichnyi shchorichnyk. Nova serija, 1993, s. 313.

23 Dostupné na: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Nansena_misia[cit. 10.01.2024].

18 Ibidem, s. 63.

19 SONTAG, 2003, s. 23.

20 BARTHES, 2022, s. 65.



Бугуруслан, Росія, осінь 1921 р.

Obr. 4 Fridtjof Nansen: *Fotografie hladomoru v Rusku, 1921, rozmery nezistené, fotografia.* Zdroj: <https://vitacollections.ca/HREC-holodomorphotodirectory/3642633/data?dis=dm>[cit. 10.01.2024].

Prečo je dôležité upriamiť na to pozornosť? V súčasnosti zverejňovanie fotografií z rokov 1921 – 1922 z Povolžia ako fotografií z Holodomoru v Ukrajine je nesprávne a úplne neprípustné. Takáto (vedomá alebo nevedomá) zámena dokumentárnej fotografie vedie k pochybnostiam o pravdivosti informácií, čo vedie k falšovaniu udalostí Holodomoru a jeho celkovému znehodnoteniu. Akákoľvek dokumentácia diania Holodomoru na území Ukrajiny bola prísne zakázaná a porušenie pravidiel zaručovalo zatknutie a konfiškáciu akýchkoľvek dôkazov.²⁴ Len niekoľkým sa podarilo zachytiť a uchovať fotografické dôkazy o umelo vyvolanom Holodomore v Ukrajine v rokoch 1932 – 1933. Väčšina autorov boli cudzinci, ako napríklad rakúsky inžinier Alexander Wienerberger, ktorého fotografie zostávajú hlavným a najpodrobnejším fotografickým dôkazom Holodomoru, americký fotograf James Ebbe, odborník na pracovné vzťahy, novinár Whiting Williams a Ukrajinec Mykola Bokan. Wienerberger zanechal neoceniteľný odkaz, podarilo sa mu tajne nafotiť množstvo fotografií z Holodomoru v Charkove, aj ich poslať do svojej krajiny, do Rakúska, čím sa zachovala história a pamäť Ukrajincov. Týmto spôsobom vytvoril nezávislé médium²⁵ a vytvoril množstvo fotografií ľudí ležiacich na ulici ako odpad.

24 BACHYNSKY, Petro. Документи трагічної історії України (1917–1927 рр.). Kyiv: Kyivska oblasna derzavna administracija, 1999, s. 450.

25 Dostupné na: <https://vitacollections.ca/HREC-holodomorphotodirectory/about/3>[cit. 10.01.2024].



Obr. 5 Alexander Wienerberger: *Vo všetkých štádiách hladu*, 1933, rozmery nezistené, fotografia. Zdroj: <https://vitacollections.ca/HREC-holodomorphotodirectory/3630343/gallery>[cit. 10.01.2024].

Rovnako ako fotografie z oslobodzovania ukrajinských miest od ruských vojsk (Buča, Irpin...), kde ľudské telá a ich pozostatky ležali na cestách ako smeti. Početné príbehy väzňov a civilných obyvateľov z okupovaných miest vytvárajú všeobecný obraz vojny, ktorý bezprostredne ovplyvňuje pohľad jedinca na svet. Sontag napísala, že hrôza v Európe už dávno zmizla a že možnosť existencie hromadných cintorínov a koncentračných táborov je anachronizmus,²⁶ a bohužiaľ, mýlila sa. Dejiny, ktoré sa odohrávajú teraz, možno objektívne posúdiť až s odstupom času a analýzou všetkého diania. Nie je však možné poprieť existenciu závažných vojnových zločinov, ako sú masové vraždy alebo násilie.

26 SONTAG, 2003, s. 50 – 51.

Obr. 6 Mikhail Podolyak: *Buča*, 2022, 10 × 15 cm, fotografia. Zdroj: <https://static.nv.ua/shared/system/MediaPhoto/images/000/224/362/original/3a22a1b690a993646243c1615d659f6c.png?q=85&stamp=20220403125035&f=webp> [cit. 10.01.2024].





Obr. 7 Mykhaylo Palinchak: *Buča*, 2022, 10 × 15 cm, fotografia. Zdroj: <https://static.nv.ua/shared/system/MediaPhoto/images/000/224/364/original/0abe304264e52bb482f23e859d238c7c.png?q=85&stamp=20220403125118&f=webp> [cit. 10.01.2024].

Keď som dospela do tohto štádia, pýtam sa, či naozaj hovorím o punctum alebo o synekdoche ako o súčasti všeobecného obrazu vojny s jej dôsledkami a nesmiernou krutosťou. Prikláňam sa k myšlienke, že pamäť je tiež viac lokálna. A kolektívna pamäť je v istom zmysle dohoda „to je to, čo si musíme pamätať“. Kladúc dôraz viac na jednotlivca, pamäť je individuálna a nie kopírovaná, existencia „dohody“ ovplyvňuje jednotlivca, ale asociácie vytvára individuálna pamäť v rámci hľadania vnútorných odpovedí. Systém obrazov, ktorý sa vytvára, je akýmsi osobným archívom. Výber Millerovej fotografií bol „studium“ pohnútkou, ktorá prerástla do sebareflexie, do spomienok mojich prastarých rodičov, ktorí žili a boli obeťami režimu, ale vzťahuje sa aj na súčasnosť, na to, čo sa deje s mojou rodinou teraz. Podnietilo ma to uvedomiť si tento problém a uvažovať o ňom v širšom kultúrnom kontexte. Fotografie utrpenia síce nezabraňujú vojnovým zločinom, ale snažia sa nám priblížiť realitu, a zároveň prebudiť empatiu. Ľudia sú však voči fotografiám čoraz necitlivejší. S odstupom času sa dianie holokaustu a Holodomoru stávajú izolovanými historickými udalosťami, ktoré nevyvolávajú hlboké emócie. Žiť a ignorovať skutočnosť, že ľudia môžu ničť iných ľudí, je znakom nezrelosti. Je ťažké uvedomiť si rozsah spáchaných zločinov a súčasný človek si ich už ani nedokáže uvedomiť, pretože nesúvisia so skúsenosťou, ktorú má.

Je povinnosťou jednotlivca pamätať sa na chyby našich predchodcov a poučiť sa z nich. Žiaľ, dejiny sú cyklické a opakovanie sa vyskytuje nielen v umení, ale aj v historických udalostiach.

Hoci žijeme dobu obrovského prístupu k informáciám a vedomostiam, ľudia nie sú schopní používať vlastný rozum a kriticky myslieť. To znie tragicky. Tragické je aj to, že sa dnes opakujú udalosti z koncentračných táborov. Je ťažké odfiltrovať manipuláciu a propagandu, ale keď existujú fakty, je ťažké ich poprieť. Chcela by som odcitovať úryvok z reportážnej knihy poľského žurnalistu Wojciecha Tochmana *Ako jedenie kameňov: „Testovanie DNA je niečo nové v dejinách vojny. Rovnako aj vaky na mŕtvych, počítače, internet, počítačovo riadené mraziarenské boxy, vysokozdvížné vozíky a terénne zásobníky. Okrem toho sa to všetko už stalo: zajatecké tábory, kasárne, selekcie, getá, úkryty, ukryvanie obetí, pásky na rukávoch, kopy topánok po obetiach masového vraždenia, hlad, rabovanie, nočné klopania na dvere, ľudia miznúci zo svojich domovov, krv na stenách, vypaľovanie usadlostí, horiace stodoly plné ľudí, masakry celých dedín, obliehané mestá, ľudské štíty, znásilňovanie žien, zabíjanie vzdelaných ľudí ako prvých, kolóny utečencov, masové popravy, masové hroby, masové exhumácie, medzinárodné tribunály a úplne zmiznutí ľudia.“*²⁷ (Preklad: chatgpt.com.)

A príde čas, keď sa historické udalosti, ktoré sa dejú teraz, budú nazývať skutočnými názvami. Genocída zameraná na zničenie národnej identity trvá aj dnes. Pokiaľ budeme o tomto probléme hovoriť a pripomínať si osobnú a národnú identitu, oživovať kultúru a skúmať ju, dôstojne si uctievať pamiatku tých, ktorí zahynuli vo vojnách či genocídach, a kriticky myslieť, tak neurobíme z histórie mýtus, ktorý existuje izolovane od súčasnosti.

27 TOCHMAN, Wojciech. *Like eating a stone: surviving the past in Bosnia*. New York: Atlas & Co, 2008, s. 21: „DNA testing is something new in the history of war. So are body bags, computers, the Internet, computerized cold stores, forklift trucks, and trays on wheels. Apart from that, it has all happened before: prison camps, barracks, selections, ghettos, hiding places, the sheltering of victims, armbands, piles of shoes left behind by victims of mass murder, hunger, looting, late-night knocks on doors, people disappearing from their homes, blood on the walls, the burning of farmsteads, burning barns with people inside, massacres of entire villages, besieged cities, human shields, the raping of women, the killing of educated people first, columns of refugees, mass executions, mass graves, mass exhumations, international tribunals, and people disappearing completely.“

Resumé:

The view of art in this article is seen through Hans Belting's theory of images. Human consciousness consists of an archive of images; we live in images, we perceive in images and we are their creators. The subjects of the research were two photographs by Lee Miller, namely *Dead Prisoners* and *Dead SS Officer*. The photographs were taken after the liberation of the Dachau camp in 1945. These photographs raised a number of questions, for example, is it tactful to view the deaths of dead Nazis and Jews with the same compassion? Did their deaths as mortal beings really make them equal? Which of them is the victim? Can we judge them with dignity? Can we even judge who should live and who should die? What feelings do we have when we look at the photographs and do we have the right to look at them? Highlighting the two radically different sides of the war and how photographs can serve as propaganda, promoting the war spirit and, conversely, demoralisation and oppression. This serves to bring 'reality' closer to the people, their presence and responsibility for what happened, but it is in no way a substitute for direct experience. A wartime reality that is accompanied by the distortion of human consciousness, the normalisation of what was immoral and the imposition of new rules on the new reality.

Thinking about reportage photography is seen as a combination of two opposing qualities. It is both an objective quality because it is created by a mindless machine, and a subjective one because it manifests itself at the moment of the choice of the shot. Emphasis on examples of how photography can transform subjects into objects and make them a product of society and history. Attempt to ascertain the natural reaction of people to photographs that are shocking, which results in the importance of the importance of the recipient's perception of the information, that is, what position he or she occupies and whether he or she has a personal relationship to the photograph. Here, personal formed images are used as a basis. One theory explaining the response to these photographs is Roland Barthes' book *Camera Lucida*.

The author develops the theory that photography contains two aspects, the first of which is study, which is simply a range of preferences that make us look at a photograph or not. The other aspect is punctum, which is the expression of personal feelings, details in a photograph that particularly affect us emotionally and which are based on personal experience.

In searching for an answer to the reaction to Lee Miller's photographs, I came to the conclusion that it is directly related to my nationality. I found my punctum in the image of the feet of tortured Jews and connected it to the photograph of Ukrainians tortured to death by starvation in Kherson in 1921-1923 and during the most massive Holodomor in Ukraine in 1932-1933, which claimed millions of victims. The body parts, the dead people lying on the ground like garbage, brought back to my mind the fresh wound of the tragedy of the events in Bukhia, Irpin and Hostomel in 2022. The events happening now can be objectively judged with the benefit of hindsight, but to live and ignore the reality would be a sign of immaturity and disrespect.

This answer raised a new question: is it still a personal punctum or is it a synecdoche as part of the general picture of the war? I am inclined to think that memory is more local, but collective memory is in a sense based on the existence of a certain "agreement" that "this is what we must remember". However, if I place more emphasis on the individual, memory is individual and is formed on the basis of one's own associations.

It is the duty of contemporary man to remember the mistakes of his predecessors and to learn from them, because history, unfortunately, repeats itself cyclically, and mostly in its worst manifestations.

O autorke:

Yuliia Chaborak sa narodila v roku 2003, žije v Burštyne, Ivano-Frankivska oblasť, Ukrajina. Stredoškolské vzdelanie ukončila v Burštyne. V roku 2023 získala bakalársky titul z dejín umenia na Trnavskej univerzite v Trnave a v súčasnosti pokračuje v magisterskom štúdiu.

Použitá literatúra:

- PENROSE, Anthony. *The Lives of Lee Miller*. London: Thames and Hudson Ltd, 2021, s. 350.
- BURKE, Carolyn. *Lee Miller: a life*. New York: Knopf, 2005, 350 s.
- HILDITCH, Lynn. *Lee Miller, Photography, Surrealism and the Second World War*. London: Cambridge Scholars Publishing, 2017, 183 s.
- SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003, 131 s.
- SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977, 181 s.
- BELTING, Hans. *Antropologie obrazu*. Brno: Books&Pipes, 2021, 278 s.
- HACKING, Julie. *Photography: The Whole Story*. London: Thames & Hudson, 2021, 576 s.
- BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. Київ: Музей Харківської школи фотографій, 2022, 161 s.
- TOCHMAN, Wojciech. *Like eating a stone: surviving the past in Bosnia*. New York: Atlas & Co, 2008, 141 s.
- POLIAKOV, Vjacheslav. *Голод в Поволжье, 1919–1925 гг.: происхождение, особенности, последствия*. Saratov: Saratovskij gosudarstvennyj social'no-ekonomičeskij universitet, 2010, 42 s. Dostupné na: https://web.archive.org/web/20210805213505/https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01004925562.pdf [cit. 10.01.2024].
- SERBYN, Roman. *Документи про вивіз за кордон українського збіжжя під час голоду 1921—1923 рр.* Kyiv: Ukrainkyi arkheohrafichnyi shchorichnyk. Nova serii, 1993, vyp. 2, s. 308 – 313.
- BACHYNSKY, Petro. *Документи трагічної історії України (1917–1927 рр.)*. Kyiv: Kyivska oblasna derzavna administracija, 1999, 640 s.

Zoznam obrazovej prílohy:

- Obr. 1 Lee Miller: *Mŕtvi väzni*, 1945, rozmery nezistené, fotografia, Zdroj: https://images.leemiller.co.uk/mediasearch/Picture-Library/_zNlrqxMjkXRxV53jcxqhA..a [cit. 10.01.2024].
- Obr. 2 Lee Miller: *Mŕtvy príslušník SS v Dachau*, 1945, rozmery nezistené, fotografia. Zdroj: https://images.leemiller.co.uk/mediasearch/Picture-Library/_zNlrqxMjkXRxV53jcxqhA..a [cit. 10.01.2024].
- Obr. 3 Neznámy autor: *Mŕtvoly zozbierané z ulíc Chersona*, 1921, rozmery nezistené, fotografia. Zdroj: <https://vitacollections.ca/HREC-holodomorphotodirectory/3640251/data> [cit. 10.01.2024].
- Obr. 4 Fridtjof Nansen: *Fotografie Holodomoru v Rusku*, 1921, rozmery nezistené, fotografia. Zdroj: <https://vitacollections.ca/HREC-holodomorphotodirectory/3642633/data?dis=dm> [cit. 10.01.2024].
- Obr. 5 Alexander Wienerberger: *Vo všetkých štádiách hladu*, 1933, rozmery nezistené, fotografia. Zdroj: <https://vitacollections.ca/HREC-holodomorphotodirectory/3630343/gallery> [cit. 10.01.2024].
- Obr. 6 Mikhail Podolyak: *Buča*, 2022, 10 × 15 cm, fotografia. Zdroj: <https://static.nv.ua/shared/system/MediaPhoto/images/000/224/362/original/3a22a1b690a993646243c1615d659f6c.png?q=85&stamp=20220403125035&f=webp> [cit. 10.01.2024].
- Obr. 7. Mykhaylo Palinchak: *Buča*, 2022, 10 × 15 cm, fotografia. Zdroj: <https://static.nv.ua/shared/system/MediaPhoto/images/000/224/364/original/0abe304264e52bb482f23e859d238c7c.png?q=85&stamp=20220403125118&f=webp> [cit. 10.01.2024].

„ITALIANIZMUS“ A „ITALIANITÀ“ V SLOVENSKEJ HISTORIOGRAFII

Zuzana Chovančáková

Abstrakt: Príspevok je zameraný na priblíženie terminológie súvisiacej s talianskym kultúrnym pôsobením, konkrétne skúma pojmy „italianizmus“ a „italianità“ so zameraním sa na ich zastúpenie v slovenskej historiografii. Vzhľadom na to, akým spôsobom boli tieto fenomény prezentované, stávajú sa jednou z kľúčových otázok vyžadujúcich širšie vysvetlenie. Talianskemu vplyvu bola v minulosti venovaná značná pozornosť, avšak prístupy k téme sa zdajú byť nejednoznačné. Keďže tejto téme nie je v našom prostredí venovaná žiadna ucelená štúdia, javí sa ako prospešné preskúmať doposiaľ formulované úsudky. Príspevok si nenárokuje postihnúť všetky práce, v ktorých sa dané termíny vyskytujú, no venuje sa práve tým prácam, ktoré najvýznamnejšie formulovali ich používanie v našom prostredí, a tým sa snaží priblížiť povahu a spôsoby rozprávania o týchto fenoménoch.

Abstract: The paper aims to clarify the terminology related to Italian cultural influence, specifically exploring the concepts of „Italianism“ and „Italianità“, with a focus on their representation in Slovak historiography. Given the way these phenomena have been presented, they emerge as key issues requiring further elaboration. Although Italian influence has been extensively studied in the past, the approaches to the subject appear inconsistent. In the absence of a comprehensive study on this topic in our context, it is important to summarize the conclusions drawn so far. The paper does not intend to cover all works in which these terms appear but instead focuses on those that have most significantly shaped their usage in our context, thereby shedding light on the nature and discourse surrounding these phenomena.

Kľúčové slová: italianizmus; italianità; giottizmus; taliansky vplyv; talianska orientácia

Keywords: Italianism; Italianità; Giottism; Italian influence; Italian orientation

Uznávanie a dokazovanie výrazného pôsobenia talianskeho výtvarného umenia na slovenské umenie v rámci dejín nie je ničím novým a objavuje sa naprieč mnohými publikáciami, v ktorých sa často pristupuje k špecifickej terminológii v súvislosti s týmto fenoménom. V kontexte stredovekého umenia je často reflektovaný pojem „italianizmus“.

Vo všeobecnosti je pojem *italianizmus* známy najmä z lingvistickej sféry, a to konkrétne ako jazykový prostriedok prevzatý z taliančiny do iného jazyka alebo podľa taliančiny v ňom vytvorený. Takýto vzorec sa dá aplikovať aj vo vzťahu k výtvarnému umeniu, kde však pojem nemá jednoznačnú definíciu, ale vo všeobecnosti zahŕňa rôzne prejavy umeleckých prepojení Talianska s regiónmi na sever od Álp. Konkrétne v slovenskej historiografii je spájaný so stredovekou nástennou maľbou, kde môžeme fenomén italizácie pozorovať mnohokrát. Skúmaniu talianskej genézy diel sa venujú mnohé publikácie zamerané na stredoveké umenie na Slovensku či v Uhorsku, no konkrétne pojem *italianizmus* ich zužuje na niekoľko posledných prác. V tých je však tento pojem prezentovaný s istou mierou nejednoznačnosti, a tak si vyžaduje širšie vysvetlenie.

Ucelene sa téme talianskeho pôsobenia venovala napr. Vlasta Dvořáková v publikácii *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku* či v príspevku *Talianske vývinové prúdy stredovekej nástennej maľby na Slovensku*. Celkovo sa v nich venuje talianskej orientácii slovenských nástenných malieb, pričom hľadá ich konkrétne východiská a pripúšťa miešanie rôznych smerov, a to nielen talianskych, ktorými sa podrobne zaoberá až po ich zľudovenie. Pojem *italianizmus* sa v textoch priamo nenachádza, ale k jeho počiatočným štádiám prispieva autorka jeho modifikáciami typu italizujúce smery či maľba italizujúceho rázu a odkazuje na talianske predlohy, talianske vzory a podnety.²⁸

V publikácii navyše nachádzame pojem *byzantizmus*, ktorý Dvořáková predstavuje ako určitý byzantský charakter diela, pričom v publikácii často poukazuje na dlho pretrvávajúci byzantský základ v stredovekej maľbe Slovenska.²⁹ Pojem autorka spája najmä s jednotlivými prvkami, ktoré nesú byzantský charakter, ako napr. tváre či tvary hláv postáv.³⁰ Možno práve preto, že autorka poukazuje na značný eklektizmus diel a snaží sa presne pomenovať jednotlivé prúdy, nepristupuje k takému zovšeobecnenému pomenovaniu, aké predstavuje pojem *italianizmus*. Samotné talianske umenie Dvořáková nevníma ako homogénny celok (na rozdiel práve od byzantského umenia), ale v publikácii poukazuje na zjavnú diverzifikáciu medzi jednotlivými oblasťami a školami ako bolonská škola, riminská škola či neapolský dvorný okruh, no pozornosť venuje najmä furnalskému smeru, ktorý mal najsilnejší presah na územie Slovenska.³¹ V rámci pomenovania jednotlivých pôsobení, pristupuje k ďalšiemu pozoruhodnému pojmu, keď poukazuje na stret calvinovskej predgiottovskej vrstvy s *giottizmami* z Romagne a Padovy.³² Hoci pojem *giottizmy* nerozvíja, zrejme ním odkazuje na prvky a výdobytky giottovej maľby v rámci Talianska, ktoré sa následne formovali do tzv. zaalpských *giottizmov*.³³

S podobným jazykom pracovali aj ďalšie významné publikácie z danej oblasti, napr. Ján Bakoš v publikácii *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku* operuje s pojmami talianska orientácia či talianizujúce diela.³⁴ Taktiež Katarína Biathová v práci *Maliarske prejavy stredovekého Liptova* poukazuje na prúd talianskeho pôvodu.³⁵ Napriek týmto odkazom však termín *italianizmus* v uvedených prácach nenachádzame.

29 Ibidem, s. 42.

30 Ibidem, s. 42. Konkrétne v cykle sv. Ladislava vo Veľkej Lomnici.

31 Viac o furnalskom smere pozri DVOŘÁKOVÁ, Vlasta – KRÁSA, Jozef – STEJSKAL, Karel, 1978, s. 49 – 52.

32 Ibidem, s. 49.

33 Ibidem, s. 34.

34 Pre viac pozri BAKOŠ, Ján. *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku: Explikácia na gotickom nástennom maliarstve*. Bratislava: Tatran, 1984, 372 s.

35 Pre viac pozri BIATHOVÁ, Katarína. *Maliarske prejavy stredovekého Liptova*. Bratislava: Tatran, 1983, 228 s.

28 DVOŘÁKOVÁ, Vlasta – KRÁSA, Jozef – STEJSKAL, Karel. *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Bratislava: Tatran, 1978, s. 24 – 25.

V otázke *italianizmov* sa zdá byť kľúčovou publikácia *Italianizmy v stredovekej nástennej malbe* (Vladimír Plekanec, Tomáš Haviar), ako naznačuje aj samotný názov publikácie. Tá sa síce zaoberá vplyvom talianskej trecentnej malby na stredoveké nástenné maľby Slovenska, no viac sa sústreďuje na okolnosti ich vzniku. Obširne približuje rôzne historické a spoločenské súvislosti vzniku týchto malieb a predkladá hypotézy o príchode talianskych majstrov. Podrobne mapuje históriu vybraných obcí na Gemeri a v Malohonte a približuje osobnosti, ktoré mohli byť potenciálnymi donátormi, pričom sa snaží vysvetliť ich pohnútky k výzdobe sakrálnych priestorov. Zaoberá sa prepojeniami miestnych zemepánov s anjuovským dvorom v Neapole a v rámci týchto dynastických väzieb sa snaží odôvodniť príchod talianskych majstrov.³⁶ Celkovo však publikácia neposkytuje konkrétnu paralelu k talianskemu umeniu, nezaoberá sa špecifickými talianskymi prvkami v malbe a nespomína konkrétnych talianskych umelcov, ktorí mali vplyv. Poukazuje len na niekoľko typicky talianskych námetov a na výskyt tém, ktoré boli na severe nezvyčajné, no v Taliansku obľúbené.³⁷ Autori predpokladajú priame pôsobenie talianskych majstrov v Štítniku a Plešivci, pričom tamojšie maľby označujú ako „talianske nástenné maliarstvo“.³⁸ V tomto prípade predpokladajú, že maliari boli objednaní priamo z neapolského dvorného okruhu, a to na základe možných dynastických vzťahov, no bez zohľadnenia štýlovej stránky diela.³⁹ Celkovo sa publikácia len okrajovo zaoberá vizuálnym aspektom diel, a teda aj samotnými *italianizmami*. Tento pojem, ku ktorému odkazuje názov publikácie, v texte nielenže nie je definovaný, ale paradoxne sa v nej vôbec nenachádza. Na základe jej obsahu ho môžeme chápať zameniteľne s pojmom „taliansky vplyv“, ktorý sa objavuje mnohokrát. Samotný termín „vplyv“ je však ďalším problematickým pojmom.

36 V prípade Kostola sv. Juraja v Plešivci boli objednávateľmi jeho patróni – Bubekovci z Plešivca. Juraj, syn Dominika Bubeka z Plešivca, sa zúčastnil vojenského ťaženia v boji o neapolské dedičstvo pre uhorských Anjouovcov a pôsobil v diplomatických službách. PLEKANEC, Vladimír – HAVIAR, Tomáš. *Italianizmy v stredovekej nástennej malbe. Gotický Gemer a Malohont*. Martin: Matica slovenská, 2010, s. 39 – 43.

37 Dvojice praotcov cirkvi tróniace za stolíkmi zobrazované na klenbách presbytérií sa stali od prvého zobrazenia v Assisi okolo roku 1300 obľúbenou témou talianskeho trecenta. Ďalej ojedinelý výjav Volto Santo v štítnickom kostole. PLEKANEC – HAVIAR, 2010, s. 11.

38 PLEKANEC – HAVIAR, 2010, s. 10.

39 Ibidem, s. 40.

Tereza Johanidesová v príspevku *Úzkosť z vplyvu* vyzýva na opatrnejšie a rafinovanejšie používanie tohto termínu, a to s ohľadom na širšie súvislosti, v našom prípade napr. zohľadnenie domácej umeleckej tradície. Vplyv by sa preto nemal chápať len ako priama kauzalita, ale ako súčasť širšieho dialógu, ktorý zahŕňa rôzne kultúrne, historické a osobné faktory.⁴⁰ Prezentovanie vplyvu v spomínanej publikácii nie je úplne v súlade s takýmto chápaním pojmu, keďže sa výrazne opiera o importované majstrovstvo a inovácie, a tak môže byť nesprávne chápaný ako prevažne jednosmerný tok z uznávaného centra na perifériu.

V problematike talianskej genézy diel je značne prínosný príspevok Milana Tognera *Recepcia a transformácia. Slovensko a Taliansko v stredoveku. K percepcii trecentných italizmov v stredovekej nástennej malbe na Slovensku*. Autor narába priamo s pojmom *italizmy*, pričom sa zameriava hlavne na postihnutie mechanizmu ich prenikania a prináša nový uhol pohľadu na faktory ich prijatia. V príspevku autor pojem *italizmy* priamo nedefinuje, no predstavuje ich ako jednotlivé prvky talianskej orientácie, resp. zmeny typické pre talianske maliarske prejavy neskorého ducenta a trecenta, ktoré prenikali na sever od Álp, kde sa asimilovali a podnietili vznik novej slohovej orientácie.⁴¹ Tognerov príspevok výrazne zlepšuje naše chápanie pojmu *italizmy*, keďže ponúka určitú kategorizáciu, ktorú, hoci nie je explicitne uvedená, možno vyvodiť na základe analýzy textu. *Italizmy* ako jednotlivé prvky talianskej orientácie môžu niesť formálny charakter, ktorý sa týka hlavne nového chápania obrazového priestoru, akcentovania vzťahu figúry a miesta deja, snahy o postihnutie plasticity tvarov, ale aj inovácie farebného poňatia, ornamentiky či dôrazu na dekoratívnu stránku, alebo obsahový charakter, ktorý zdôrazňuje naratívnu stránku a prináša nové ikonografické programy,⁴² myšlienky, motívy a námety.⁴³

40 Pre viac pozri JOHANIDESOVÁ, Tereza. „Úzkosť z vplyvu“ v dejinách umění. In: *Umění/Art*, roč. 63, 2015, č. 4, s. 250 – 262.

41 TOGNER, Milan. *Recepcia a transformácia. Slovensko a Taliansko v stredoveku. K percepcii trecentných italizmov v stredovekej nástennej malbe na Slovensku*. In: BAKOŠ, Ján. *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska*. Bratislava: Veda, 2002, s. 55.

42 Bližšie spomínaný je motív *Coronatio Virginis*. TOGNER, 2002, s. 75.

43 Ibidem, s. 55.

Togner zdôrazňuje, že „popri formálnych prvkoch a znakoch práve ikonografia, jej frekvencia, anomálie či odchýlky od zaužívaných schém často presvedčivo odkrývajú východiská“.⁴⁴ *Italizmus* tak môžeme chápať ako prvok určujúci taliansky charakter diela, či už formálny, alebo obsahový.

Keďže príspevok je zameraný na percepciu a asimiláciu týchto prvkov, existuje priestor pre ďalšie delenie, a to na základe stupňa integrácie *italizmov* do miestneho umenia. Pozorované sú *priame italizmy*, chápané ako importy, ktoré vytvorili priamo talianski umelci pôsobiaci na našom území. Ako jeden z prvých priamych prienikov Togner označuje výjav Korunovanie Karola Róberta Pannou Máriou v Spišskej Kapitule, pričom autorstvo pripisuje maliarom z dvorného okruhu kráľa Karola Róberta s východiskom v neapolskej maľbe.⁴⁵ Značnú podobnosť v obsahovej a naratívnej stránke, dokonca aj predpoklad rovnakej dielne pripúšťa aj pri maľbách cyklu sv. Antona v Dravciach,⁴⁶ a rovnako aj pri Ladislavovskej legende vo Veľkej Lomnici.⁴⁷ Dokonca formuluje hypotézu, že práve veľkolomnická maľba bola zámerne realizovaná cudzím umelcom, aby slúžila ako vzor pre ďalšie realizácie domácich maliarov.⁴⁸ Rozvoj monumentálnej maľby v nasledujúcom období potvrdzuje, že tieto vzory boli prijaté domácimi umelcami, či už s talianskym školením, alebo opierajúcimi sa o čisto talianske vzory na domácej pôde. V rámci kategorizácie tak môžeme hovoriť o akýchsi *nepriamych* či *neúplných italizmoch*, stále im však prináleží označenie *italianizmus*.

44 Ibidem, s. 75.

45 Výrazná talianska orientácia diela je badateľná aj na použitej ornamentike s rovnakým motívom polopalmetovej rozviliny ako pri rytej výzdobe relikviára Nicolausa Galliciusa. Ibidem, s. 58.

Ibidem, s. 59 – 60.

47 Ibidem, s. 61.

48 Maľba je situovaná do stiesneného priestoru s obmedzenou možnosťou vnímania celej scény a zároveň priestoru, ktorý bol prístupný zrejme malému počtu divákov, a teda neposkytuje základné funkcie nástennej maľby. Taktiež hypotézu podporuje fakt, že ide o prvé spracovanie daného námetu, ktorý sa v nasledujúcom období rozšíril. Ibidem, s. 62 – 63.

Za jeden z prvých prejavov domáceho tvorivého potenciálu s talianskou orientáciou Togner považuje maľby v Svinici vychádzajúce z neapolského prostredia a ponášajúce sa na spomínané spišské maľby, ktoré mohli slúžiť ako vzor.⁴⁹ Rovnako v mnohých ďalších maľbách so základnou talianskou orientáciou už nepredpokladá bezprostredný podiel talianskych majstrov.⁵⁰ Autor poukazuje na prijímanie italizmov v domácom prostredí, ale aj na ich úplnú asimiláciu do rustikálnej podoby.⁵¹ Takéto naplno asimilované prvky aj naďalej klasifikuje ako *italizmy*, dokonca zdôrazňuje, že na začiatku a v priebehu 15. storočia vychádzajú *italizmy* hlavne z domácej tradície a zo zaužívaných schém predošlého vývoja.⁵² *Italizmus* je teda ponímaný ako niečo, čo nemožno odmerať alebo presne určiť bod, v ktorom dielo prestáva odrážať taliansky charakter.

Predstavené rozdelenie je univerzálne aplikovateľné na ďalšie štúdie zaoberajúce sa danou problematikou. Efektívne korešponduje napr. s príspevkom Barbory Glockovej *Ars nova. Taliansky orientované nástenné maliarstvo* zameraným hlavne na hľadanie pôvodu talianskych umeleckých podnetov na území Slovenska a poukázanie na ich svojbytnú recepciu a asimiláciu. Glocková pri určovaní genézy jednotlivých diel nekončí iba pri ich talianskom pôvode, ale presne ho špecifikuje na jednotlivé talianske oblasti, čím poukazuje na široké spektrum *italianizmov*.⁵³ Kriticky prehodnocuje už zavedené stanoviská týkajúce sa pôvodu jednotlivých slovenských malieb a so zohľadnením mnohých faktorov poskytuje nové východiská pre viaceré diela na našom území.

49 TOGNER, 2002, s. 64.

50 Ibidem, s. 64 – 69.

51 Dekoratívna ornamentika kosmatského typu realizovaná v Plešivci zdomácnela v rustikalizovanej podobe v mnohých realizáciách na Spiši a Gemeri. Ibidem, s. 67 – 38.

52 Ibidem, s. 70.

53 GLOCKOVÁ, Barbora. *Ars nova. Taliansky orientované nástenné maliarstvo 14. storočia*. In: BURAN, Dušan (ed.). *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: Slovart, 2003, s. 146.

Mnohé maľby, ktoré boli považované za diela talianskych umelcov, prehodnocuje, a síce hovorí o tom, že taliansky vplyv bol šírený za pomoci konkrétnych výpožičiek a modelov,⁵⁴ značne znižuje počet diel, ktoré možno považovať za importy. Kriticky sa stavia k hypotéze o prvej vlne talianskych majstrov na Spiši⁵⁵ a putovných friulských dielní.⁵⁶ Ako import, a teda priamy *italianizmus* považuje Glocková maľby v Kostole sv. Juraja v Haliči, kde výzdobu severnej lode považuje za ojedinelé dielo majstra friulského školenia.⁵⁷ Majstra talianskeho školenia pripúšťa autorka aj v Sazdiciach⁵⁸ a Kraskove⁵⁹, no ďalej predpokladá, že primárne domáci maliari boli zodpovední za reinterpretáciu talianskych štýlov, takže väčšinu malieb chápe ako nepriame *italianizmy*. Jej prístup takisto odzrkadľuje jemné chápanie *italianizmov*, nakoľko keďže poukazuje na ich dozvuky v rustikalizovanej tvorbe a modifikáciu prvkov talianskeho pôvodu stredoeurópskym umením.⁶⁰

Z hľadiska charakteru diela navyše Glocková prispieva do diskurzu pojmom *giottizmy*. Tento termín zahŕňa prvky a inovácie Giottovho *ars nova*, ktoré určovalo smer nielen v jednotlivých regiónoch Talianska, ale aj v krajinách na sever od Álp. Pod *giottizmami* teda môžeme chápať práve tieto inovácie, ktoré autorka predstavuje ako nové realistické zobrazenie charakteristické pre Giottov transformačný prístup k maľbe, najmä nové chápanie obrazového priestoru ako trojrozsomernej konštrukcie, realistické zobrazenie telesnosti a fyziognómie postáv s prirodzenou expresivitou a epickým tokom scén.

54 Ibidem, s. 144.

55 Korunovačná scéna v Spišskej Kapitule, presbytérium Kostola sv. Alžbety v Dravciach a výjav Legendy sv. Ladislava v Kostole sv. Kataríny vo Veľkej Lomnici, pri ktorých síce ide o severotalianske modifikácie, no svojsky interpretované. Ibidem, s. 140.

56 Problém vidí najmä v slohovom hodnotení gemerského okruhu, ktorý bol označený ako práca putovných friulských dielní. Gemerská maľba hoci disponuje formálnymi poučeniami talianskeho trecentného umenia, je značne prekrytá rustikálnym podaním a provinčným rázom maľby, ktorý neponúka bližšie štýlové väzby s friulským okruhom. Ibidem, s. 144.

57 Ibidem, s. 143.

58 Ibidem, s. 141 – 142.

59 Eklektický prejav malieb Kostola sv. Ladislava v Kraskove považuje za poučený maľbou severotalianskych regiónov, no nie príznačne friulský. Ibidem, s. 142.

60 Ibidem, s. 145 – 146.

Pojem používa pri prienikoch týchto inovácií na naše územie, či už v maľbe v Kostole sv. Ducha v Žehre, alebo v Evanjelickom kostole v Svinici, kde štylizované tváre anjelov v poslednom súde označuje za konfrontáciu s Giottovým umením.⁶¹ Samotný pojem *giottizmy* sa ďalej dá deliť podľa špecifických umeleckých okruhov, v ktorých sa Giottove inovácie rozvíjali a rôzne interpretovali. Rovnako Glocková pristupuje k diverzifikácii pojmu, a poukazuje napr. na *padovské giottizmy*, ktoré pozoruje v sazdicích a kraskovských figurálnych typoch.⁶² Opäť tak poukazuje na domáci tvorivý potenciál, a hoci často operuje aj s vyššie posudzovaným pojmom vplyv, pristupuje k nemu s ohľadom na zložitosti kultúrneho prenosu a chápe ho ako dynamický proces. Text zdôrazňuje, že vplyv talianskeho umenia sa hladko integroval do existujúcich miestnych umeleckých štruktúr a domáce prostredie označuje za schopné prijímať, pričom talianske podnety pomenúva ako tvorivý impulz či len inšpiráciu.⁶³ Pod *italianizmom*, teda zrejme nechápe samotný vplyv, ale na základe textu možno pojem interpretovať skôr ako štýlovú orientáciu. Poukazuje na to, že „*italianizmy mali vedúce postavenie z hľadiska štýlovej orientácie ako obľúbené a dlhodobé trvácne*“.⁶⁴ Pri zdôrazňovaní Giottovho príspevku, ktorý považuje za hnací motor tejto orientácie, môžeme pojem definovať aj ako aktuálne tendencie talianskeho trecenta na zaalpskom území.

Odlišné prístupy predstavených autorov vedú k nasledujúcemu záveru, ktorý ponúka veľmi obsiahle poňatie pojmu *italianizmus*. Vo všeobecnosti *italianizmus* predstavuje veľmi širokú škálu umeleckých prepojení s Talianskom.

61 GLOCKOVÁ, 2003, s. 138 – 142.

62 Ibidem, s. 143.

63 Ibidem, s. 146.

64 Ibidem, s. 140.

Jeho zdrojom však nemusia byť len jednotlivé umelecké centrá v Taliansku, ale aj sprostredkovateľské centrá nachádzajúce sa mimo Talianska, do ktorých italianizmy prenikli. Variujú v dielach od importov až po najjemnejšie dozvuky v rustikalizovanej tvorbe. Dôležitým faktorom je, že tieto prvky talianskeho maliarstva, či už formálne, alebo obsahové, boli prijaté, asimilované a reinterpretované v lokálnych kultúrnych a umeleckých štruktúrach. Pojem tak predstavuje akýkoľvek taliansky charakter diela, v akejkolvek forme či koncentrácii. Všeobecné chápanie *italianizmu* ako „vplyvu“ sa tak nejaví ako úplne správne, keďže nejde o vplyv v tradičnom ponímaní, a to aktívneho sprostredkovateľa a pasívneho príjemcu. Vhodnejšie je pojem italianizmus interpretovať ako „taliansky charakter diela“ či „talianska orientácia“, keďže tieto interpretácie lepšie vystihujú rôzne povahy pôsobenia a integrácie.

Rovnako však existuje široký záber toho, čo vnímame pod talianskym, keďže najmä v spomínanom období trecenta nešlo o umenie homogénne. Práve hľadanie konkrétnych východísk predchádza nejednoznačnosti spojenej s týmto pojmom.

Ako si možno všimnúť, texty pracujúce s týmto pojmom často reflektujú inovatívne prvky Giottovej tvorby. Práve tie sa spájajú s odklonom od dovtedy stále prevládajúceho byzantského štýlu v talianskom umení. Je preto logické, že k označeniu *italianizmus* pristupuje slovenská historiografia až v období, keď sa talianske umenie začalo naplno formovať. Po odznení trecenta však tento pojem už nevidujeme, preto možno dospieť k záveru, že samotný pojem *giottizmus*, ktorý predstavila už Dvořáková, sa práve v problematike nástenných malieb trecenta s novými výdobytkami giottovej maľby javí ako presnejší než všeobecné odkazovanie na taliansky charakter diela.

Talianske umenie ostáva inšpiráciou a východiskom aj v nasledujúcich obdobiach. Napriek možnému rozšíreniu pojmu *italianizmus* na širší fenomén pôsobenia talianskeho umenia naprieč rôznymi obdobiami, po odznení stredovekej éry prichádza k terminologickému posunu. Pozoruhodným je pojem *italianità*, ktorý sa spája s obdobím baroka. Termín *italianità* pochádza z taliančiny, doslovne ho možno preložiť ako talianstvo, talianska podstata či taliansky charakter. Pojem sa vo všeobecnosti používa na označenie charakteristických vlastností a kultúrnych aspektov, ktoré definujú alebo súvisia s talianskym spôsobom života a kultúrou, v našom kontexte odkazuje na pôsobenie týchto aspektov mimo Talianska. V slovenskej historiografii sa spája s barokovou architektúrou a na rozdiel od *italianizmu* tu má aj konkrétnu definíciu.

V publikácii *Barok* ho prezentuje Petr Fidler ako novú umeleckú poetiku, ktorú priniesli na Slovensko talianski majstri na sklonku 20. rokov 17. storočia. Autor uvádza, že *italianità* obsahuje svojbytnú typológiu profánneho i sakrálneho priestoru, ako aj dekoratívny systém odvodený z antickej architektúry a evokujúci mýtcko-poeticky mediteránnu prírodu.⁶⁵

Samotná definícia naznačuje, že *italianità* je akýmsi komplexným systémom, ktorý spája historické a kultúrne prvky s charakteristickým pocitom krajiny, ktorý sa manifestuje v priestore a dekorácii. V texte sú predstavené aj príklady konkrétnych priestorových typov a motívov talianskeho staviteľstva ako *galérie*⁶⁶, *grotty*⁶⁷ či *sala terrena*⁶⁸, ktoré boli vďaka tvorbe viedenských cisárskych architektov integrované do našej profánnej architektúry.⁶⁹

65 FIDLER, Petr. Architektúra v 17. storočí. In: RUSINA, Ivan (ed.). *Barok. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: SNG, 1998. s. 16.

66 Galéria – dlhá chodba, okrem komunikačnej funkcie v zámkoch obvykle slúžila aj na vystavovanie umeleckých diel. FIDLER, Petr. *Architektúra seicenta: Staviteľia, architekti a stavby viedenského dvorského okruhu v Rakúsku, Čechách, na Morave a na Slovensku v 17. storočí*. Bratislava: VEDA, 2016, s. 446.

67 *grotta* (fr., tal.) – architektonicky a výtvarne riešená umelá jaskyňa, upravená viac alebo menej do „prírodnej podoby, často aj s vodnými prvkami, obľúbená súčasť okrasných záhrad pri šľachtických sídlach“. Ibidem, s. 446.

68 *sala terrena* (tal.) – v zámku reprezentačná sála na prízemí, prístupná aj zvonka (zo záhrady). Ibidem, s. 448.

69 FIDLER, 1998, s. 17.

Avšak tieto jednotlivé prvky už samy o sebe nepredstavujú nosné ťažisko konceptu *italianità*, ako tomu bolo u italianizmov, ale sú len súčasťou širšieho obsahu, ktorý tento pojem zahŕňa. Fidler taktiež poukazuje na to, že táto umelecká poetika prišla v pomerne čistej forme, čo súvisí s priamym pôsobením talianskych majstrov na našom území. Z obdobia baroka už vieme presne špecifikovať pôvod týchto staviteľov a architektov, ktorí prichádzali najmä z oblasti hornotalianskych alpských jazier.⁷⁰ Okrem toho už možno hovoriť aj o konkrétnych autorstvách, i keď riešenie autorských otázok je stále komplikované.⁷¹ Najviac reflektované sú mená Giovanni Battista Carlone⁷² či Filiberto Lucchese⁷³ ktorí pôsobili ako dvorní architekti, či výkonný staviteľ Giovanni Pietro Spazzo.⁷⁴

Fidler sa podrobnejšie tejto téme venuje v publikácii *Architektúra Seicenta*, kde sa rozsiahle zaoberá stredoeurópskou architektúrou raného novoveku. V diele podrobne približuje jednotlivé architektonické osobnosti a ich práce⁷⁵, ako aj zoznam talianskych stavebných firiem 17. storočia⁷⁶ a uvádza, že okrem nich pracovali najmä v Hornom Uhorsku potulní murárski a kamenárski majstri talianskeho pôvodu, medzi ktorých patrí aj už spomínaný Giovanni Pietro Spazzo.⁷⁷

70 Najviac talianskych staviteľov prichádza z Ticina a Graubündenu. Ibidem, s. 16.

71 Architekt zveroval realizáciu do rúk výkonnému staviteľovi, no ten mohol taktiež disponovať architektonickými schopnosťami a zasahovať do projektu. Ibidem, s. 16.

72 Medzi jeho realizácie na území Slovenska patrí projekt Univerzitého kostola v Trnave (1629 – 1637), ďalej prestavba Bratislavského hradu a (1636 – 1649) a novostavba pálfiovskej rezidencie pod hradom (1637 – 1649). Jeho architektúra sa vyznačuje najmä geometrickým asketizmom. Ibidem, s. 16 – 17.

74 Jezuitský staviteľ – v Trnave staval Univerzitný kostol (1629 – 1637) a prestavoval františkánsky kostol. V Trenčíne sa spolupodieľal na stavbe kostola jezuitov. Ibidem, s. 17.

75 Pre viac pozri: FIDLER, 2016, s. 33.

76 Spomedzi mnohých činných talianskych firiem na území Slovenska pôsobila napr. skupina Carlonovcov, Maderno, Piatoll, Retacco či Rava. Ibidem, s. 54 – 64.

77 Ďalej aj Giovanni Camillio Rezo, Bernard Giulini, Carlo Riva, ktorí boli činní ako kamenárski majstri na Červenom Kameni. Ibidem, s. 65 – 66.

Fidler približuje stavebné povolanie a štruktúry stavebných väzieb vnútri talianskej kolónie v Rakúsku, najmä vo Viedni. Samotných talianskych majstrov z tohto okruhu nazýva *Austrotalianmi*.⁷⁸ Hoci žili a pôsobili v Rakúsku, odkiaľ pôsobili až do severného Uhorska, ich práca na našom území však nemusí byť považovaná za prácu zo sprostredkovateľského centra. Ako Fidler uvádza, *italianità* sem prenikalo „v čistej forme“.⁷⁹ Tá sa udržala nielen prostredníctvom početných predlôh, rytín a vzorníkov obsiahnutých v talianskych architektonických kanceláriách, ale hlavne priamou výmenou informácií, ideí a konfrontáciou s prácou ich súčasníkov v Taliansku, pri zimných návštevách svojej domoviny. Talianski majstri, hoci často žili vo Viedni, túžili po domovine a mimo sezóny odcestovali na dlhé mesiace najmä do oblasti Ticina.⁸⁰

Priame pôsobenie talianskych majstrov súvisí aj s cestami šírenia *italianità*. Obľúba Talianov vychádzala nielen z ich vysokej remeselnej zručnosti, ale najmä z ich pôvodu, ktorý preferovala šľachta upriamená na taliansku kultúru.⁸¹ Mnohí počas svojich gavalierskych ciest spoznávali západoeurópsku kultúru. V Taliansku sa oboznámili s ideológiou dvorskej kultúry, spoznali barokové chrámy, paláce a predmestské vily.

78 Označovaní aj ako Vlasi, vlašskí majstri. Ibidem, s. 48.

79 FIDLER, 1998, s. 18.

80 FIDLER, 2016, s. 37.

81 Ibidem, s. 37 – 38.

Po návrate sa usilovali o prenesenie týchto zážitkov do Uhorska, a to najmä za pomoci talianskych staviteľov a umelcov.⁸² Práve taliansky majster vedel rekonštruovať nielen daný sloh, ale aj sprostredkovať emocionálny zážitok a celkovú atmosféru.

Italianità teda spájame priamo s talianskym pôsobením, a tak môžeme hovoriť o importe, avšak nie v zmysle osamoteného umeleckého diela, ale skôr v zmysle akéhosi širšieho kultúrneho importu. Túto myšlienku potvrdzuje aj samotný preklad pojmu ako *talianskosť*, ku ktorému pristupuje Fidler v publikácii *Architektúra seicenta*, miesto obširnej definície pojmu.⁸³ *Talianskosť* odkazuje k talianskej podstate a v kontexte architektúry ide skôr o komplexný prejav talianskej kultúry a zachytenie či vyjadrenie akéhosi talianskeho ducha. Hoci sa aj v iných oblastiach umenia z barokového obdobia na Slovensku stretávame s výrazným talianskym pôsobením, termín *italianità* ani žiadna špecifická terminológia sa neuplatňujú. Práve architektúra je zrejme schopná najlepšie sprostredkovať podstatu pojmu *italianità*. V tomto zmysle má osobitné postavenie, keďže dokáže vytvárať celistvé prostredie, ktoré ovplyvňuje každodenný život a kultúrne povedomie širších vrstiev obyvateľstva. Nejde teda len o jednotlivé dielo či budovu, ale o komplexný systém, ktorý reflektuje stredomorskú atmosféru, humanistické hodnoty a špecifický taliansky kultúrny étos.

82 FIDLER, 1998, s. 16.

83 *Italianità* (talianskosť). FIDLER, 2016, s. 26.

RESUMÉ:

This paper explores the terminology associated with Italian cultural influence in Slovak historiography, specifically examining the terms „Italianism“ and „Italianità“ through an analysis of texts where these terms are mentioned. The term *Italianism* generally refers to various forms of artistic connections with Italy and, in Slovak historiography, is linked to medieval wall painting. However, within this context, the term lacks a clear definition or consistent interpretation. The approach to the topic of Italian influence is illustrated in the publication *Stredoveká nástenná malba na Slovensku* (Vlasta Dvořáková), where, although the term Italianism does not appear, relevant terms like *Byzantinism* and *Giottism* are used to highlight the diversity of Italian art. The key work for understanding the term *Italianism* seems to be *Italianizmy v stredovekej nástennej malbe na Slovensku*, as suggested by the title. However, within this publication, the term is not only undefined but entirely absent. It can be inferred from the content as interchangeable with the term *Italian influence* which appears multiple times, though somewhat problematically, as it heavily relies on the idea of imported craftsmanship. A significant contribution to the discourse is found in the paper *Slovensko a Taliansko v stredoveku. K percepcií italizmov v stredovekej nástennej malbe* (Milan Togner). Here, *Italisms* are not explicitly defined but can be understood as individual elements of Italian orientation. The contribution of the text lies in its categorization of the term, achieved through textual analysis. Depending on the nature of the work, *Italianisms* can have both formal and content characteristics. In terms of integration into local art, we can observe direct *Italianisms*, referring to imports created by an Italian master, or indirect *Italianisms*, produced by a local artist influenced by Italian models. Even fully assimilated elements that have taken on a rustic form are still classified as *Italianism*.

The paper *Ars nova. Taliansky orientované nástenné maliarstvo 14. storočia* (Barbora Glocková) confirms this division. It presents various elements of Italian orientation in connection with Giotto's innovations, introducing the useful term *giottism* and its subsequent diversification. Through the analysis of these texts, *Italianism* can be interpreted as a phenomenon representing any Italian character in a work, typically associated with new artistic trends of the Trecento. The paper also calls for identifying specific methodologies in using the term *Italianism* to avoid the ambiguity often associated with it. Since the term in Slovak historiography is predominantly linked to medieval art, the paper further examines the *Italianità* which appears in the discourse on Baroque art, particularly in architecture. The term is introduced in the study *Architektúra v 17. storočí* (Petr Fidler), where it is specifically defined as a new artistic poetics, characterized by distinctive typology and classical and Mediterranean decoration. The core of the concept *Italianità* is no longer the individual elements, as it was with *Italianism*, but rather a holistic expression of the Italian spirit. The approach to authorship also differs, as, in the case of *Italianisms*, authorship remains hypothetical, whereas *Italianità* is already linked to specific Italian artists. The term is rooted in the Italian national identity, which can be translated as Italianness. Similarly, in the publication *Architektúra seicenta* (Petr Fidler), the focus is on translation rather than an extensive definition. The term *Italianità* can therefore be defined as something that transcends the individual work or building, representing a comprehensive system that reflects a specific Italian cultural ethos.

Použitá literatúra:

BAKOŠ, Ján. *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku. Explikácia na gotickom nástennom maliarstve*. Bratislava: Tatran, 1984, 372 s.

BIATHOVÁ, Katarína. *Maliarske prejavy stredovekého Liptova*. Bratislava: Tatran, 1983, 228 s.

DVOŘÁKOVÁ, Vlasta. Talianske vývinové prúdy stredovekej nástennej maľby na Slovensku. In: VÁROSS, Marián (ed.). *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1965.

DVOŘÁKOVÁ, Vlasta – KRÁSA, Jozef – STEJSKAL, Karel. *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Bratislava: Tatran, 1978, 406 s.

FIDLER, Petr. *Architektúra seicenta. Staviteľia, architekti a stavby viedenského dvorského okruhu v Rakúsku, Čechách, na Morave a na Slovensku v 17. storočí*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV, 2015, 924 s.

FIDLER, Petr. Architektúra v 17. storočí. In: RUSINA, Ivan (ed.). *Barok. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: SNG, 1998.

GLOCKOVÁ, Barbora. Ars nova. Taliansky orientované nástenné maliarstvo 14. storočia. In: BURAN, Dušan (ed.). *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: Slovart, 2003.

JOHANIDESOVÁ, Tereza. „Úzkost z vlivu“ v dejinách umění. In: *Umění/Art*, roč. 63, 2015, č. 4, s. 250 – 262.

PLEKANEC, Vladimír. – HAVIAR, Tomáš. *Italianizmy v stredovekej nástennej maľbe. Gotický Gemer a Malohont*. Martin: Matica slovenská, 2010, 191 s.

TOGNER, Milan. Recepčia a transformácia. Slovensko a Taliansko v stredoveku. K percepcii trecentných italizmov v stredovekej nástennej maľbe na Slovensku. In: *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska*. Bratislava: Veda, 2002.

JINDŘICH ŠTYRSKÝ: MEDZI SLOVOM A OBRAZOM

Tomáš Gábriš

Abstrakt: Príspevok predstavuje pnutie v tvorbe Jindřicha Štyrského (1899 – 1942) naprieč snahou o vedomé zdieľanie emócií medzi autorom a divákom v podobe osobitného smeru artificializmu, a snahou o zachytávanie nevedomých a podvedomých motívov v duchu psychologizujúceho surrealizmu. Štyrský tieto prístupy kombinuje, čo možno vidieť osobitne v jeho teórii knižnej ilustrácie. Táto jeho teória pritom vystihuje nielen hľadanie kompromisu medzi dvoma fázami jeho tvorby, ale zároveň vystihuje i konštanty jeho tvorby (riešenie vzťahu slova a obrazu). Obe etapy jeho života spájajú a dokladajú prežívanie artificializmu v jeho tvorbe až do konca jeho života.

Abstract: The paper presents the tension in the work of Jindřich Štyrský (1899-1942) between the effort to consciously share emotions among the author and the viewers in the special stream of artificialism, and the effort to capture unconscious and subconscious motives in the spirit of psychologizing surrealism. Štyrský combines these approaches, which can be seen especially in his theory of book illustration. This theory of his describes not only the search for a compromise between the two phases of his work, but also the constant features of his work (solving the word-image problem), which connect both stages of his life and prove the presence of artificialism in his work until the end of his life.

Klíčové slová: Jindřich Štyrský; artificializmus; poetizmus; surrealizmus; emócie; podvedomie; nevedomie; knižná ilustrácia; slovo a obraz

Keywords: Jindřich Štyrský; artificialism; poeticism; surrealism; emotions; subconsciousness; unconsciousness; book illustration; word and image

Úvod:

Vzájomný vzťah obrazu a slova je nielen odvekou otázkou dejín a teórie umenia,⁸⁴ ale je tiež základom a podstatou teórie knižnej ilustrácie. V príspevku poukážeme na teóriu knižnej ilustrácie maliara a všestranného umelca Jindřicha Štyrského, ktorého dejiny knižnej ilustrácie zväčša opomínajú.⁸⁵ Toto opomínanie je neoprávnené, ak si uvedomíme, že celou Štyrského tvorbou sa ako červená niť tiahne práve skúmanie premeny vzťahu obrazu a slova. V počiatkoch tvorby reflektuje, že obraz bol pôvodne chápaný ako naratívny rozprávač. Následne bude tvrdiť, že slovo (názov obrazu) slúži ako direktíva chápania obrazu. Odtiaľ sa presunie k úvahám o tom, že obraz vlastne pôsobí ako osobitná poézia (obraz teda chápe ako poetické slovo). Svoj vývoj a život završuje vo fáze, v ktorej obraz (sny) slovne vykladá v psychologickom chápaní surrealizmu. Práve na prelome svojej artificialistickej etapy a etapy surrealizmu sa pritom v rokoch 1929 – 1933 výslovne vyjadruje aj k otázke knižných ilustrácií, pričom rozlišuje dva základné druhy ilustrátorov, ako aj čitateľov, resp. recipientov ilustrovanej literatúry. Práve táto teória pritom zrejme najlepšie vystihuje podstatu samotnej Štyrského tvorby. Môžeme ju totiž aplikovať i späť na počiatky Štyrského tvorby, ale aj na záverečnú etapu jeho tvorby v podobe ilustrácií snov. Naším záverom preto bude téza o prežívaní artificializmu ako nosnej myšlienky vystihujúcej Štyrského tvorbu i v neskoršom období, ktoré sa označuje ako surrealistické. V skutočnosti totiž i v tomto druhom období svojej tvorby pracuje rovnakým spôsobom ako v artificialistických počiatkoch. Práve jeho teória knižnej ilustrácie pritom vhodne vystihuje túto konštantnú metodologickú črtu Štyrského celoživotnej tvorby.

84 IHRINGOVÁ, Katarína. *Vzťah slova a obrazu v slovenskom vizuálnom umení*. Trnava: Pergamen Trnava, 2012, 182 s.

85 TOKÁR, Michal. *Kapitoly z teórie knižnej ilustrácie*. Prešov: Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity, 2000.

KLIMEŠ, Jan. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015.

Teória knižnej ilustrácie – vzťah slova a obrazu:

Teórii knižnej ilustrácie sa v našich podmienkach recentne venovali napríklad M. Tokár (Kapitoly z teórie knižnej ilustrácie), K. Benyovszky (Teória umeleckej ilustrácie a metafora) a J. Klimeš (Hledání významu v umělecké narativní ilustraci). Teória a dejiny ilustrácie sú tak pomerne podrobne spracované, s dôrazom na odlíšenie umeleckej ilustrácie od ilustrácie vedeckej a následné delenie umeleckej ilustrácie na ilustráciu irelevantnú (dekoratívnu, ornamentálnu) a ilustráciu relevantnú (zobrazujúcu, znázorňujúcu).⁸⁶ Teória tiež konštatuje (podobne, ako to formuloval už Štyrský), že ilustrácia, ktorá predstavuje iba opakovanie obsahu, je vlastne logická tautológia. Pridanou hodnotou ilustrácie má byť, naopak, doplnenie textu (slova) ako vlastný vklad ilustrátora – vystihujúci pritom atmosféru diela.

Zároveň sa pritom kladú i otázky o oddeliteľnosti takejto ilustrácie od textu ako samostatného umeleckého objektu. Na druhej strane, i napriek možnosti takejto separácie, význam ilustrácie sa posilňuje práve jej spojením s konkrétnym textom. Iba v takom prípade sa totiž realizuje trojstranný recipročný vzťah medzi čitateľom, autorom textu a ilustrátorom. V psychologických pojmoch sa v takom prípade v teórii ilustrácie uvažuje nad „empatiou“ ako vysvetlením tohto vzťahu.⁸⁷ V iných ako psychologických, konkrétne v literárnovedných pojmoch sa tu hovorí skôr o metaforickosti,⁸⁸ prípadne sa skloňujú skôr úvahy Štyrského súčasníka Romana Jakobsona o metonymii⁸⁹ alebo synekdoche⁹⁰ – kde ilustrácia nevystihuje celé umelecké dielo, ale len jeho časť.

86 TOKÁR, Michal. *Kapitoly z teórie knižnej ilustrácie*. Prešov: Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity, 2000.

87 KLIMEŠ, Jan. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015, s. 98 a s. 121.

88 BENYOVSZKY, Kristián. Teória umeleckej ilustrácie a metafora. In: *World Literature Studies*, 3. vol. 10, 2018, s. 129 – 141.

89 Metonymia umožňuje nahradiť názov jednej veci názvom inej na základe ich významovej blízkosti alebo asociácie. V metonymii sa nevyužíva podobnosť, ako je to pri metafore, ale skôr vzťah, napríklad funkčný, miestny alebo časový.

90 Synekdocha je druh metonymie; znamená prenesenie významu z východiskového slova na slovo cieľové na základe zámeny časti a celku (*pars pro toto*).

Práve uvedený druh uvažovania nad vzájomnými osobnými vzťahmi, obohatením textu ilustráciou a vystihnúť časti textu alebo jeho atmosféry, je pritom vlastný i samotnému Štyrskému. Činí tak však svojimi vlastnými výrazovými prostriedkami, ktoré nie sú ani psychologické, ani literárnovedné. Jindřich Štyrský formuluje vlastnú teóriu knižnej ilustrácie, ktorá je v súlade s chápaním ilustrácie ako vystihujúcej časť diela – a to konkrétne buď atmosféry diela, alebo dokonca charakteru či osobnosti autora textu. V tom Štyrský dokonca prekračuje dnešné teórie knižnej ilustrácie. To všetko nám pritom iba podčiarkuje skutočnosť, že opomínanie Štyrského v dejinách knižnej ilustrácie je nepatričné. Je potrebné venovať pozornosť i tejto stránke jeho mnohorakej činnosti. Aby sme však mohli v závere nášho príspevku Štyrského prínos náležite zhodnotiť, musíme začať od počiatku a predstaviť najprv vývoj Štyrského tvorby, a zároveň osobitne vývoj jeho myslenia o vzťahu slova a obrazu, čo je ústredná (ale v dejinách umenovedy v zásade opomínaná) črta jeho tvorby.

Život a dielo Jindřicha Štyrského

Jindřich Štyrský (1899 – 1942) je umeleckou osobnosťou, ktorá je v českých aj slovenských pomeroch dostatočne známa. Bol to umelec, pohybujúci sa vo svojom pomerne krátkom živote medzi artificializmom a surrealizmom, ale známy je aj ako osobnosť spojená na jednej strane s Máriou Čermínovou (Toyen) a na druhej strane s Karlom Teigem a Vítězslavom Nezvalom.⁹¹ Na tomto mieste sa však nebudeme zaoberať vzťahom s Toyen ani Teigem či Nezvalom, ale ani podrobnou znaleckou analýzou diela Jindřicha Štyrského. Pokúsime sa jeho tvorbu konfrontovať skôr s otázkami vzťahu slova a obrazu, a vzťahu vedomého a podvedomého. Štyrský si totiž na jednej strane zachováva určitú konštantu svojej tvorby, keď neustále rieši vzťah slova a obrazu, kým na druhej strane paralelne prekonal istý myšlienkový obrat – od emotivizmu a snahy zdieľať emócie s divákmi prešiel postupne k psychologizmu a hrám s podvedomím. Pre jeho emotivistickú fázu je príznačné spájanie a porovnávanie výtvarného umenia s poéziou, a pre fázu, ktorú tu nazývame psychologickou, je typický Štyrského príklon k surrealizmu, pracujúcemu práve s nevedomými procesmi mysle.⁹²

Vo fáze tzv. artificializmu nachádzame u Štyrského zjavné prvky vedomej a plánovitej výstavby diela (či už básne, alebo výtvarného diela), podobne ako sa budovala „tradičná poézia“ pred obdobím „automatického písania“.⁹³ Artificializmus mal predstavovať v tomto duchu akýsi svojský pokus o spojenie poézie s výtvarným umením až do prípadnej formy maľovanej básne – čo je predsa len iný druh prístupu, než je surrealistická maľba pracujúca cielene aj s podvedomím a nevedomím.

91 Išlo o vodcovské osobnosti surrealizmu v Československu, resp. osobnosti spolku Devětsil.

92 Kým emócie sa spájajú s vedomím, psychologizujúci surrealizmus sa zameriaval na nevedomie a podvedomie. K spojeniu emócií s vedomím pozri napr. WHITING, Demian: Consciousness and Emotion. In: GENNARO, Rocco J. (ed.). *Routledge Handbook of Consciousness*. New York: Routledge, 2018.

93 Príznačné pre surrealizmus, rozvíjané literátmi Fernandom Pessoom a Andréom Bretonom.

Akýmsi kompromisom medzi dvoma uvedenými etapami Štyrského tvorby, ale zároveň i konštantou spájajúcou celú jeho tvorbu, pritom môže byť jeho teória knižnej ilustrácie o osobitnom vzťahu slova a obrazu, resp. o zachytávaní atmosféry textu (básne), čomu Štyrský opakovane venoval pozornosť vo svojej spisbe, ale riadil sa tým aj sám pri vlastnej ilustrátorskej činnosti. Ilustrácia knižnej tvorby, resp. poézie, totiž kombinuje na jednej strane vedomé a uvedomelé obsahy básne, ale na druhej strane zachytáva a vyjadruje v ilustrácii atmosféru, ktorá je do veľkej miery emotívnou, ale zároveň aj podvedomou záležitosťou. Kombinuje sa tak vzťah vedomého a nevedomého, rácia a emócie, resp. vzťah psychologického automatizmu s vedomým poetickým obrazotvorným artificializmom.

Tézou, ktorú v tomto príspevku zastávame, je preto tvrdenie, že Štyrský v skutočnosti nikdy celkom neopustil základné prvky artificializmu ako svojského spôsobu spojenia slova a obrazu, ktorý zostáva spoločným znakom a mostom Štyrského tvorby počas celého jeho života, vrátane záverečného diela – zbierky zobrazení a textov vystihujúcich jeho sny. Jeho teória knižnej ilustrácie totiž vystihuje celú Štyrského tvorbu – ako spôsob metonymického alebo synekdochického vyjadrenia vzťahu slova a obrazu, čo spája artificialistickú fázu so surrealistickou. Aby sme však túto našu tézu náležite predstavili a podopreli relevantnými argumentmi, predostrieme najprv v skratke dve tradične rozlišované fázy Štyrského tvorby, aby sme následne identifikovali ich spoločné znaky, vyslovené dokonca samotným Štyrským v jeho teórii knižnej ilustrácie.



Obr. 1 Autor neznámy. In: *Rozpravy Aventina*, roč. 5, 1929 – 1930, č. 24, s. 285. Zdroj: <https://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RozAvn/5.1929-1930/24/285.png>

Jindřich Štyrský stihol v rozpätí svojho krátkeho života vystriedať nielen niekoľko umeleckých prístupov, keď bol najprv predstaviteľom artificializmu (v 20. rokoch 20. storočia) a následne surrealizmu (v 30. rokoch 20. storočia), ale dokonca vystriedal i viacero umeleckých profesií. Pôsobil totiž ako maliar, fotograf, grafik, ilustrátor, ale aj scénograf, nakladateľ, literát, básnik, ba i ako propagátor erotiky.

Narodil sa v roku 1899 v Dolní Čermné (dnešný Letohrad), kde detstvo trávil so svojimi rodičmi a nevlastnou sestrou, ktorá zomrela na srdcovú chorobu vo veku 21 rokov v čase, keď bol Štyrský ešte dieťaťom. Tento emocionálny otras v ňom zanechal trvalú stopu, keď sa jeho nebohá sestra stala neskôr i jeho umeleckou a dokonca erotickou múzou.

Rok 1922, keď už bol plnoletý, bol v Štyrského živote druhým prelomovým obdobím. Zoznámil sa totiž s Marií Čermínovou (neskôr známou ako Toyen), s ktorou vytvoril umeleckú dvojicu navzájom sa ovplyvňujúcich umelcov. Štyrský sa pritom už v tomto období výrazne profiloval ako všestranný umelec – už od roku 1923 bol členom umeleckého spolku Devětsil.⁹⁴ Podobne ako množstvo iných európskych umelcov aj Štyrského a Toyen lákal Paríž a jeho umelecká atmosféra. V rokoch 1925 – 1928 spolu žili v Paríži, kde rozvíjali jednak svoje vlastné umelecké smerovanie nazvané „artificializmus“, ale Štyrský tu objavuje aj rozsiahle a netušené možnosti fotografovania. Kontakty s Československom však umelci nenechali bokom a po návrate sa Štyrský stáva riaditeľom Osvobozeného divadla (v rokoch 1928 – 1929), rediguje časopisy Edícia 69 a Erotická revue, ktorú vydával od roku 1930. Inšpiráciu získanú v Paríži tak pretavoval do umenia aj doma v Československu.

94 Pôvodný názov U. S. Devětsil alebo Umělecký svaz Devětsil sa niekoľkokrát menil, až sa v roku 1925 ustálil do tvaru Svaz moderní kultury Devětsil.

V rokoch 1932 – 1942 bol zároveň členom Spolku výtvarných umelcov Mánes, pričom už v roku 1934 bol tiež spoluzakladateľom Skupiny surrealistov v ČSR. Práve 30. roky boli totiž obdobím, keď sa aj pod vplyvom fotografie a fotografických koláží jeho smerovanie presunulo k surrealizmu. V roku 1935 podnikol opätovnú cestu do Paríža, avšak prejavuje sa uňho srdcová choroba a vracia sa do Československa, kde vo vojnových podmienkach Protektorátu Čechy a Morava zomiera v Prahe v roku 1942.⁹⁵

Umelecké prerody od kubizmu cez poetizmus smerom k artificializmu

Tak ako mnohí predstavitelia avantgardy sa i Štyrský na začiatku svojej umeleckej kariéry vyhraňuje proti dovtedy vládnuceму kubizmu. Už v tejto fáze sa pritom zameriava na otázku vzťahu slova a obrazu, keď chápe obraz ako rozprávača, čo mu však nepostačuje v podobe tradičného chápania. Hľadá nové formy „rozprávania“ obrazov, nové formy prehovárania obrazu k divákovi.

V manifeste *Obraz* z roku 1923 hlása opustenie kubizmu, ktorý považuje za málo aktivistický, málo radikálny, málo politický. Podľa Štyrského, naopak, „*Obraz musí byť aktivní*“. *Obraz* mal byť nástrojom zmeny, podobne ako to vnímali ruskí konštruktivisti (El Lisickij),⁹⁶ Le Corbusier,⁹⁷ ale tiež napr. aj Walter Benjamin.⁹⁸

95 Pozri bližšie sumár životopisných údajov napríklad v rozhlasovej relácii „Příběhy slavných: Jindřich Štyrský – nenasytný umělec s nekonečným talentem“. Dostupné na: <https://dvojka.rozhlas.cz/pribehy-slavných-jindrich-štyrský-nenasytný-umělec-s-nekonečným-talentem-7492805/> [cit. 10.01.2024]. Z knižnej tvorby najmä BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel. Úniky z prokletí. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. Texty. Praha: Argo, 2007.

96 Napríklad známe dielo *Bite bielych červeným klinom*.

97 *Obraz* je stroj, ako to tvrdil už Corbusier, ktorý spolu s Amédéem Ozenfantom definoval v roku 1918 purizmus manifestom *Après le Cubisme* (Po kubizme).

98 KETTNER, Marek. Nevyčerpat revoluci v jediném okamžiku: Benjaminův „Surrealismus“. In: *Filosofický časopis*, roč. 70, 2022, č. 2, s. 233 – 247.

Štyrský presne v duchu doby naznačoval význam typografie a plagátov ako nástrojov takejto zmeny, keď o obraze uvádza: „*Musí něco dělat ve světě, v životě. Aby vykonal úlohu, uloženou v jeho ploše, nutno ho strojově rozšířiti 1.000, 10.000, 100.000 exemplářů. NE: Reprodukce, záplatování, imitace, idylisování, sentimentalizování. Písmo v obraze má svůj praktický smysl. (Plakát!) Mluví. Jaký ostatně je jiný smysl písma? U kubistů litery jen dekorovaly plochu svou moderní výrazností.*“⁹⁹ Aj v uvedenom odmietaní syntetického kubistického využívania písma za čisto dekoratívnym účelom vidno odklon od kubizmu smerom k umeniu, ktoré má byť akčnejším, mobilizujúcim, angažovaným. Obraz tak mal byť nástrojom zmeny, ale zároveň si Štyrský uvedomoval aj to, že obraz vniká v konkrétnej dobe, ktorej je produktom: „*Obraz je produktem doby. Obraz není reprodukcí doby. Dobu zobrazí foto, film, obrázkové časopisy atd. Foto je dokonalejším vypravěčem než oni.*“¹⁰⁰ Obraz nemal za úlohu verne zachytávať skutočnosť, čo plnohodnotne dokáže samotná fotografia. Preto sa úloha umenia a obrazu musí zmeniť – umenie musí vystihovať svoju dobu, ale zároveň na ňu i reagovať, hovoriť k divákovi, ale nie hovoriť mu o realite, ktorú vie zachytiť aj fotografia, ale ideálne hovoriť niečo iné alebo niečo viac, a pritom meniť spoločnosť a dobu, posúvať ju dopredu.

To Štyrský opakuje na svojej prednáške na Masarykovej univerzite v Brne, keď sa vyjadruje ku koncepcii „poetizmu“ vo výtvarnom umení.¹⁰¹ Podľa rečníka, „*Moderní obraz se nutně zbavil funkce být vypravěčem, zbavil se epičnosti a žánrovitosti, aniž ovšem ztratil na dramatickosti.*“ Aký je však nový účel obrazu, a v čom sa prejavuje jeho dramatickosť? Podľa Štyrského, „*Obraz, toť poezie zraku. Nemá jiného účelu, než být poezií. A to je zároveň jeho sociální užitečností. Obraz je poetickou vizí světa.*“ Práve preto platí, že „*Obraz nikdy nemůže být realistický.*“ Obraz sa môže a musí oprostíť od reality a prísnej racionality okolitého sveta: „*Poezie nepotřebuje logiky, jako ji nepotřebuje žádná krása.*“¹⁰²

Dokonca aj kubizmus pritom Štyrskému pripadal príliš realistický, keď si kládol za cieľ zobrazíť objekt, hoci z rôznych uhlov pohľadu diváka. Stále však šlo o reálny, realistický objekt, ktorý počíta s ľudskou schopnosťou vnímania reality. Keďže sa však výtvarné umenie nespolieha na logiku, je len „logické“, že podľa Štyrského „*Obrazy nejsou zajisté k tomu, aby se jim rozumělo. Umění není nic rozumného, poněvadž je požítkem.*“¹⁰³ Namiesto apelu na rozum prostredníctvom zobrazovania či symbolizovania reality sa teda Štyrský zameriava skôr na citovú, emočnú, pocitovú zložku ľudskej osobnosti, ku ktorej má výtvarné dielo prehovárať. Pritom však nejde o zložku nevedomia či podvedomia, ako s ňou pracuje psychologizujúci surrealizmus. Ide o vedomý a cielený proces – konkrétne Štyrský presadzuje myšlienku abstrahovania spomienok, pričom tieto spomienky „*jsou výsledkem vědomého výběru popírajícího fantazii a procházejí vědomím.*“¹⁰⁴

Štyrský teda v roku 1923 stál na názorovom stanovisku, podľa ktorého poetické umenie – či už básnictvo, alebo maliarstvo – majú za cieľ hovoriť inak ako dovtedajšie, kubistické obrazy – majú hovoriť „slovami poézie“, t. j. apelovať na emócie, a to plne vedome a úmyselne. Umenie má vyvolávať emócie, teda dnešnou terminológiou používať a využívať empatiu a sympatiu¹⁰⁵ diváka, na ktorého sa majú preniesť emócie vložené do obrazu autorom a dekodované telesnou schopnosťou empatie diváka, nie vplyvaním na jeho podvedomie či nevedomie: „*Emoce dnešního díla je čirě fyziologická a citová, nikoli psychologická.*“¹⁰⁶ To bola podstata smeru, ktorý práve v tomto období začínajú Štyrský a Toyen budovať a nazvú ho artificializmus/artificielismus.

⁹⁹ ŠTYRSKÝ, Jindřich. Obraz. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 9.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 10.

¹⁰¹ ŠTYRSKÝ, Jindřich. Z přednášky na Masarykově univerzitě v Brně. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 13 – 14.

¹⁰² Ibidem, s. 13.

¹⁰³ Ibidem, s. 14.

¹⁰⁴ ŠTYRSKÝ, Jindřich. Artificielisme. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 17 – 18.

¹⁰⁵ V zmysle porozumenia či zdieľania emócií. Pozri DÉMUTH, Andrej. *Kráska, estetická skúsenosť a emocionálne afektívne stavy*. Pusté Úľany: Schola Philosophica, 2019, s. 21. Ide o kľúčové pojmy hermeneutiky. Emocionalita je v tomto zmysle protosémantikou a stretnutím myslí – tak to tvrdí DÉMUTH, Andrej. Ibidem, s. 162.

¹⁰⁶ ŠTYRSKÝ, Jindřich. Artificielisme. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 17 – 18.

Jeho podstatou malo byť odmietnutie realistického zobrazovania, premostenie medzi realitou a abstrakciou, využívajúc citovosť, snovosť (imagináciu) a poetickosť – ale stále primárne na úrovni vedomého apelu na emócie diváka,¹⁰⁷ a nie na úrovni psychologického automatizmu.

Tento cieľ Štyrský bližšie približuje v manifeste *Artificielism*, v ktorom otvorene hlása stotožnenie maliarstva a básnictva, v ktorom vidí práve uvedené prvky cielenej a vedomej snahy o apel na emócie čitateľa: „*kubizmus otáčal realitu namiesto toho, aby uviedol do pohybu imagináciu; artificializmus nechávajúc realitu v pokoji sa usiluje o maximum imaginatívnosti*“. Práve vyvolávanie snenia, imaginácie, predstavivosti u diváka, a to vedomej a cielenej, bola snaha artificializmu – vyvolávať v divákovi pocit okúzlenia: „*Dnešní člověk je člověk práce. Je unaven. Potřebuje umění, jež by nepůsobilo destruktivně, potřebuje okouzlení, potřebuje poezii.*“¹⁰⁸ Práve poézia, a prostredníctvom nej aj artificializmus „*má abstraktní vědomí reality. Nepopírá existenci reality, ale neoperuje s ní. Jeho zájem je soustředěn na POEZII, jež vyplňuje mezery mezi reálnými formami a již realita vyzařuje.*“¹⁰⁹ Obraz sám je teda rozprávaním poézie, je poetickým slovom, je poéziou.

Že pritom nemá ísť o apel na voľnobeh podvedomia, dokazuje aj tvrdenie, podľa ktorého „*Artificielní obraz není vázán na realitu v podmínkách času, místa a prostoru, proto nedává asociativních představ*“. Naopak, „*Artificielní obraz dává poetické emoce nejen optické a vzrušuje senzibilitu nejen vizuální. Odvádí diváka z kolotoče jeho obvyklé představivosti, boří systém a mechanismus souvislých představ. Artificielismus abstrahuje reálné prostory. Vzniká prostor univerzální, často nahrazený plošnými distancemi, takže formy jsou vázány distančně.*“¹¹⁰

Uvedené všeobecné tvrdenia o abstrakcii priestorov reality do podoby vzdialených (dištančných) a oddelených predstáv, ktoré vyvolávajú emócie, môžu znieť ako príliš teoretické a náš čitateľ si pod nimi nemusí byť schopný predstaviť nič konkrétne. Preto sa túto artificialistickú teóriu pokúsime vysvetliť na praktickom príklade – konkrétne, na analýze obrazu, ktorý Štyrský zhotovil v čase rozvíjania týchto svojich úvah, v roku 1925 vo Francúzsku. Ide o olejomalbu *Šachová krajina*.

Šachová krajina – analýza diela v duchu artificializmu

Štyrského dielo *Šachová krajina* z roku 1925, s rozmermi 110 × 55 cm, sa nachádza v galérii moderného umenia Centre Pompidou v Paríži. Dielo do galérie daroval vikomt Charles de Noailles v roku 1971,¹¹¹ spolu s dielom *Prístav*, od Toyen, pochádzajúcim z toho istého roku 1925.¹¹² V českých a slovenských podmienkach je však toto dielo známe v trochu inej podobe, zachytenej vďaka fotografickej dokumentácii¹¹³ v databáze Sudkových fotografií z 30. a 40. rokov 20. storočia, zdigitalizovanej recentne s podporou českého ministerstva kultúry.¹¹⁴ Rozdiel medzi fotografiou diela, ktoré je dnes v súkromnom vlastníctve, a dielom umiestneným v Centre Pompidou, je pritom očividný, čo vyvoláva otázky o možných viacerých verziách diela. Stačí poukázať už len na rozdiel v podpise, keď na Sudkovej fotografii nájdeme signatúru Štyrský 25 a v Centre Pompidou len jednoducho Štyrský.

107 T. j. s predpokladom zdieľania emócií, nie výlučne subjektívne psychologizujúcim prístupom. Takýto subjektivismus sa totiž spočiatku v moderne odmietal. Pozri GAJDOŠ, Roman. Čo vidíme, keď sa pokúšame byť empaticí? In: IHRINGOVÁ, Katarína (ed.). *Empatia a umenie: pohľady – kontexty – interpretácie*. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, 2023, s. 84.

108 ŠTYRSKÝ, Jindřich. Přednáška o artificielismu. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 28.

109 ŠTYRSKÝ, Jindřich. Artificielisme. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 17.

110 Ibidem, s. 17 – 18.

111 Dostupné na: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cnyXbjG> [cit. 10.01.2024].

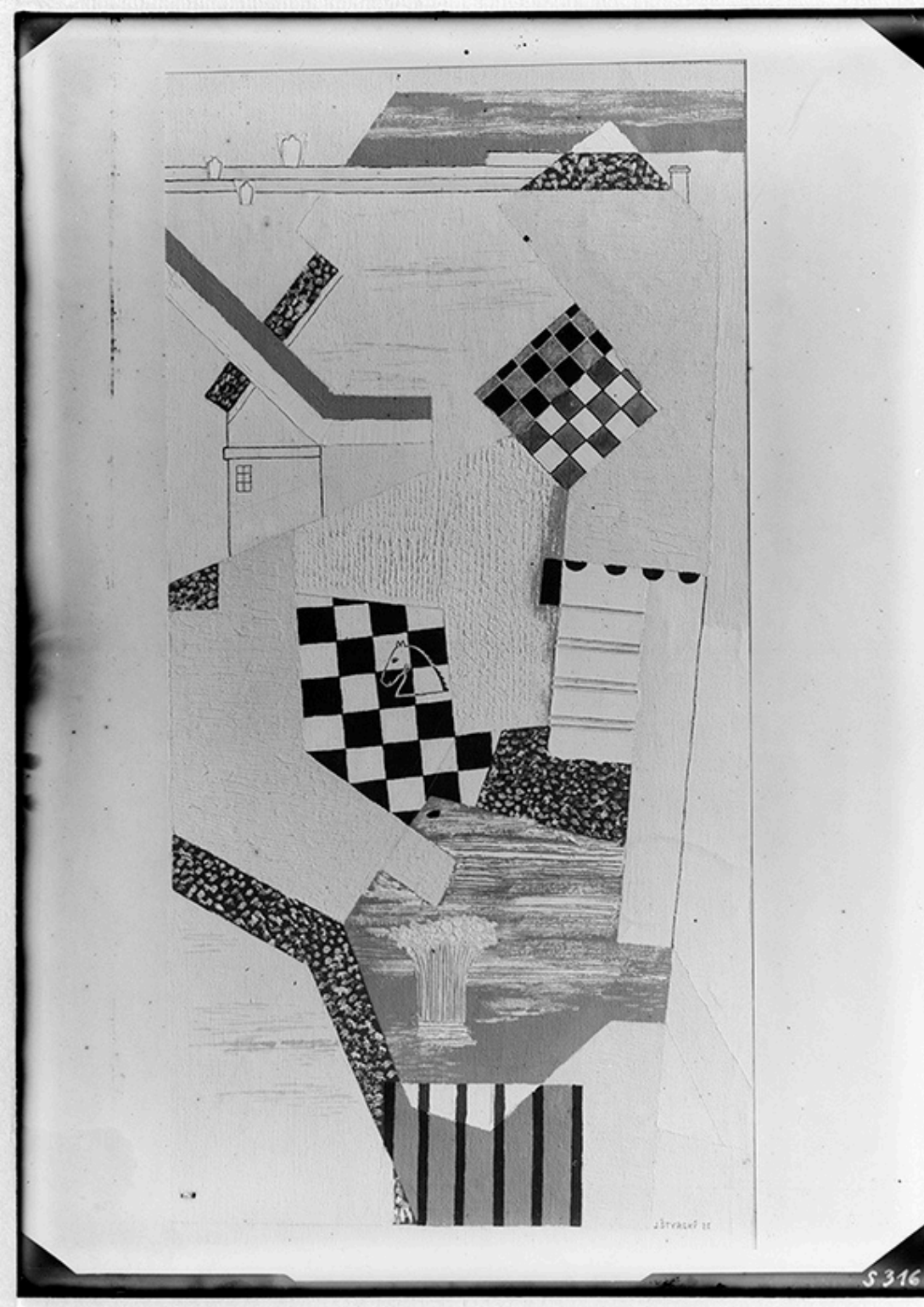
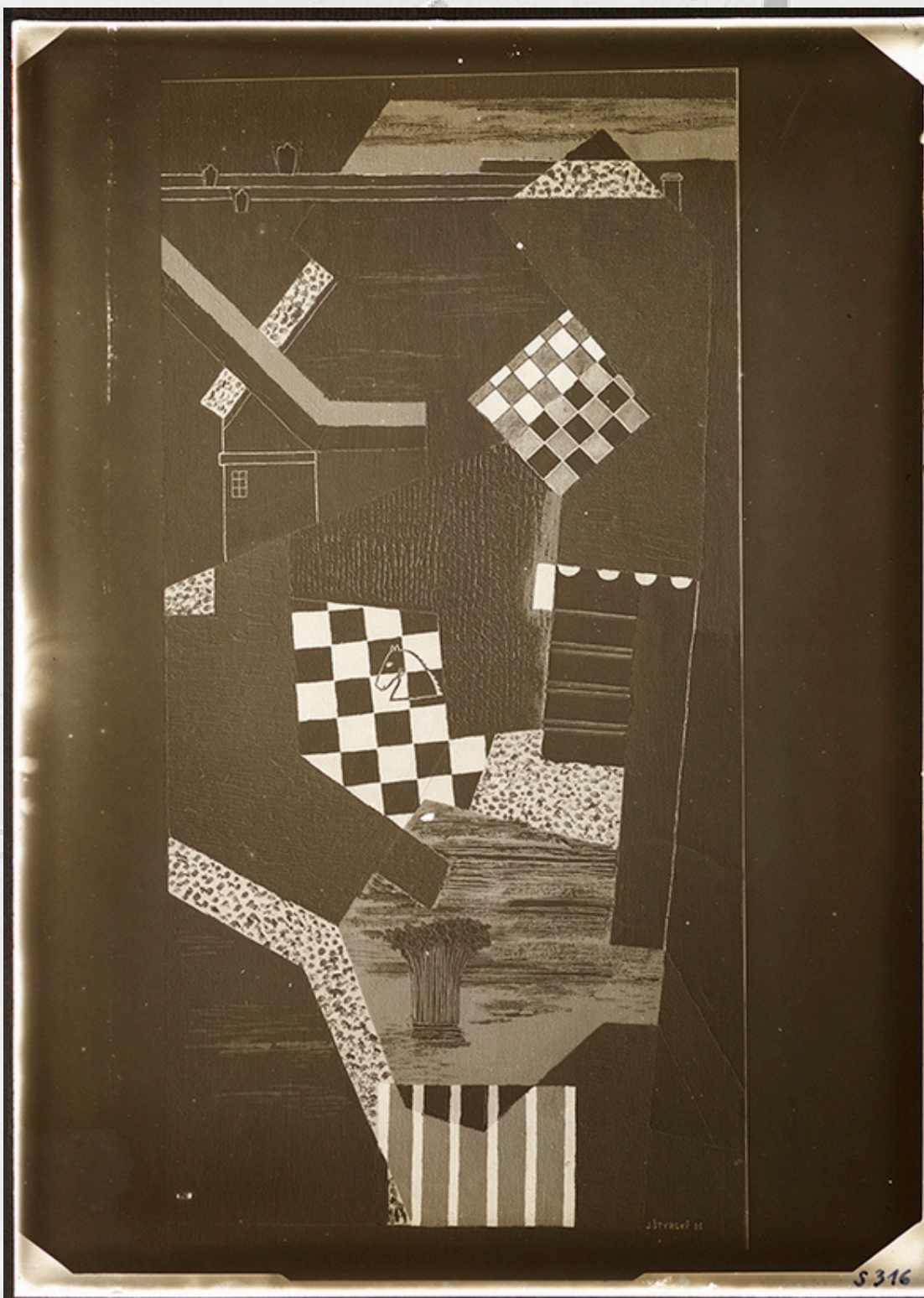
112 Dostupné na: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cEpj6K> [cit. 10.01.2024].

113 Dostupné na: <http://sudekproject.cz/s316n> [cit. 10.01.2024].

114 Dostupné na: <http://sudekproject.cz/projekt> [cit. 10.01.2024].

Rozdiel však nájdeme aj na lištách vrtule veterného mlyna v ľavej hornej časti obrazu. Samotný tvar mlyna je tiež rozdielny – ba aj okno na mlyne je na rôznych stranách, a tiež podložie, na ktorom je mlyn vystavaný, je odlišné. V pravej hornej časti sa zase líši fotografia tým, že u Sudka je na danom mieste umiestnený pyramidálny tvar, resp. uhol obdĺžnika, ktorý v diele umiestnenom v Centre Pompidou absentuje. Objekt pod týmto tvarom sa tiež líši – namiesto „šachovej kocky“ na Sudkovej fotografii nachádzame na plátne vo Francúzsku iba obdĺžnikovú šachovnicu s neidentifikovateľným čiernym objektom (tieňom?). Spodná polovica diel je už podobnejšia, ale predsa aj tu nachádzame na ľavom okraji plochy s trstím vyrastajúcim z vody inak rezané okraje tejto plochy. Obe verzie teda zásadne obsahujú takmer totožné prvky, ale verzia nachádzajúca sa na Sudkovej fotografii je „bohatšia“ o pyramidálny objekt a o objekt kocky.

Obr. 2 Jindřich Štyrský: *Šachová krajina*, 1925, olejomalba, 110 × 55 cm. Zdroj: <http://sudekproject.cz/s316n>





Obr. 3 Jindřich Štyrský: *Paysage d'échecs*, 1925, olej na plátne, 110 × 55 cm.
Zdroj: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cnyXbjG>

Bez ohľadu na uvedené rozdiely a ich možné vysvetlenie viacerými verziami diela sa na tomto mieste zameriame na artificialistickú analýzu uvedeného diela v zmysle chápania artificializmu, ako ho ponúkal sám Štyrský.

Šachová krajina má v duchu Štyrského konceptu artificializmu „nechať realitu v pokoji“, ale pritom sa usilovať „o maximum imaginatívnosti“. Má sa snažiť o vyvolávanie snenia, imaginácie, predstavivosti, aby umenie vyvolávalo „okouzlení“, a doslova stelesňovalo poéziu, ktorá „vyplňuje mezery medzi reálnymi formami“. Zachytené reálne formy – mlyn, trstie v jazere, šachovnica – nemajú predstavovať zdroj vyvolávania „asociatívnych predstav“. Naopak, majú narušiť „obvyklé predstavivosti“ a „mechanismus souvislých představ“. Šachovnice, šachový kôň, trstie, mlyn, farby trikolóry, nemajú byť čítané samostatne vo svetle prípadných asociácií, ale vo vzájomnom prepojení – hoci toto prepojenie nemusí byť na prvý pohľad viditeľné. V duchu artificializmu totiž tieto prvky tvoria „*prostor univerzální*“, v ktorom sú jednotlivé objekty „*vázány distančně*“.

Pritom tiež platí, že podľa Štyrského, „*Pojmenování obrazu není opsáním ani názvem syžetu, ale udáním charakteru a direktivou emoci. Syžet je ztotožněn s obrazem. Jeho formy se vysvětlují samy sebou*“.¹¹⁵ Opäť tým rieši vzťah slova a obrazu, a to tak, že názov umožňuje obrazu rozpovedať vlastný príbeh.

Samotný obraz je teda pochopiteľný z vlastných objektov, dištančne spojených na plátne – šach, mlyn (Moulin Rouge), voda, francúzska trikolóra, všetky evokujú Francúzsko a Paríž, v ich vzájomnom prepojení, k čomu smeruje aj názov diela – Šachová krajina. Názov neopisuje doslova výjav na obraze, ale udáva mu charakter a smeruje emócie k osobitnému vzťahu dobovej Európy vrátane československých umelcov, k Francúzsku, resp. Parížu, k jeho umeniu, a umelcom. Tí boli zároveň vo veľkom počte šachistami a fanúšikmi šachu. Práve medzi nich preniká v roku 1925 aj Štyrský, ktorý sa stáva súčasťou tejto šachovej krajiny fyzicky, ale aj umelecky.

115 ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Artificielisme*. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 18.

Prechod od artificializmu k surrealizmu cez umenie fotografie

Zrejme aj pod vplyvom pobytu vo Francúzsku a pod dojmom rozvíjajúceho sa surrealistického hnutia Štyrský prehodnocuje svoj úmysel snahy o poetickosť v zobrazovaní, resp. o maľovanú poéziu. Prikloní sa k surrealizmu. Pôvodne ešte zastáva názor, ktorý je k surrealizmu skeptický, keď tvrdí, že „Surrealismus je ryzí duševní automatismus, který vyjadřuje duševní dění. Surrealismus znamená podřízení myšlenky, poezie, malby atd. náhodě, neboť spočívá na víře ve vyšší formy asociací, dosud zanedbané, na víře ve všemoc snu a v samoučelnou hru myšlení“.¹¹⁶

Kým v maliarskom umení Štyrský surrealizmus ešte istý čas odmietal, začína si ho postupne osvojovať prostredníctvom fotografického umenia. Uvedomuje si totiž, že i fotografia, hoci ju pôvodne považoval za odraz reality, ktorý má plniť iné funkcie než obraz, totiž funkcie rozprávačské, či dokumentačné, v skutočnosti umožňuje postihnúť aj viac ako len realitu, resp. tiež dokáže vyvolávať v adresátovi emócie.

Sám to formuluje slovami: „Co mne dnes na fotografii přímo fanaticky láká a co mne zajímá, je hledání nadreality utajené v předmětech skutečného života. Tato snaha ovšem vylučuje jakýkoli estetický formalismus, který surrealistickou fotografii přímo ruší, a vylučuje jakýkoli zájem o abstraktní fotografii a fotografii bez objektivu. Surrealistická fotografie není fotografií abstraktní.“¹¹⁷ Surrealistická fotografia je teda v duchu poslania fotografie realistická, resp. zachytáva reálne objekty a realitu, ale zároveň ich zachytáva v takom stave alebo konštelácii, ktoré vyvolávajú v divákovi odozvu: „Začátky surrealistické fotografie, tak jak my jí rozumíme... jsou spjaty nerozlučně s předměty, jež jsou demodé, s předměty vzpomínkovými, bizarními, jako jsou například holičské panny, ortopedické nohy atd.“¹¹⁸ Aj fotografický obraz tak dokáže vyrozprávať viac než len deskripciu reality. V prípade fotografickej činnosti samotného Štyrského bol jeho inšpiratívnym fotografickým objektom francúzsky zámok La Coste, ktorý kedysi obýval známy markíz de Sade, postava, ktorá bola pre Štyrského zdrojom bohatej inšpirácie (podobne ako pre mnohých ďalších avantgardistov) práve spochybňovaním malomeštiackej, resp. tradičnej morálky. „Demodé“ ruiny markízovho zámku sú v zachytení Jindřicha Štyrského považované za jednu z prvých surrealistických fotografií, naznačujúcich budúci Štyrského vývoj smerom k surrealizmu.

¹¹⁶ ŠTYRSKÝ, Jindřich. Přednáška o artificialismu. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 33.

¹¹⁷ ŠTYRSKÝ, Jindřich. Surrealistická fotografie. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, s. 131.

¹¹⁸ Ibidem, s. 131.



Obr. 4 Jindřich Štyrský: *Ruiny zámku La Coste*, 1933, fotografia, rozmery nezistené. Zdroj: <https://twistedspoonpress.tumblr.com/post/48472833122/jind%C5%99ich-%C5%A1tyrsk%C3%BD-on-encountering-marquis-de-sades>

Výraznejšie surrealistickými sú v tvorbe Štyrského najmä bizarné kolážové kombinácie, spájajúce nezriedka erotiku so smrteľnosťou. V tomto prípade už šlo o číro surrealistické zobrazenia, bez požiadavky vedomého poetického zasahovania emocionálnej stránky diváka.

V tomto duchu následne Štyrský prechádza k surrealizmu aj v maliarstve – pristupuje totiž k maliarskemu zachytávaniu svojich snov¹¹⁹ a k ich analýze. Štyrský sa však ani pri tom zjavne úplne neoprostil od požiadavky prepojenia umenia s vedomím, keď svoje zobrazenia snov spája s vysvetľujúcim textom. Ide tak o osobitný typ ilustrovaných kníh, ktoré môžu manifestovať práve Štyrského hľadanie kompromisu medzi emotívnosťou a psychologickosťou, vedomím a nevedomím, ale aj riešenie vzťahu medzi slovom a obrazom v jeho tvorbe. Práve vzťah slova/textu na jednej strane a obrazu na strane druhej v prípade knižných ilustrácií pritom umožňuje Štyrskému výslovne formulovať aj jeho dovtedy nevyslovené úvahy, ktoré spätne možno chápať aj ako výstižný popis jednotiacich prvkov takmer celej Štyrského tvorby.

119 Napísal diela *Emilie ke mně přichází ve snu a Sny*.



Knižné ilustrácie a prežívanie artificializmu v tvorbe Jindřicha Štyrského

Našou tézou v tomto príspevku je tvrdenie, že teória knižnej ilustrácie z pera Jindřicha Štyrského vystihuje jednotiacie idey celej Štyrského tvorby ako idey riešenia vzťahu slova a obrazu, a vzťahu vedomého, citového a nevedomého, či podvedomého. Práve v knižných ilustráciách mohol Štyrský vidieť istý kompromis medzi psychologizujúcim surrealizmom a poetickým artificializmom, čo mu umožňovalo naďalej rozvíjať prvky artificializmu a nikdy sa ich úplne nevzdať. Práve knižnú ilustráciu totiž môžeme chápať ako priesečník, kde sa stretávajú prvky psychologické s prvkami emotívnymi, prvky podvedomé s vedomými. Nad tým uvažuje opakovane aj Štyrský, ktorý bol sám aj knižným ilustrátorom, keď ilustroval nielen cudzie diela (Maldoror, 1929), ale i vlastné knihy, ktorými boli primárne *Emilie ke mně přichází ve snu*, ale osobitne dielo *Sny*, ktoré predstavuje jeho posledné dielo zostavené vo vojnovej situácii roku 1940. Toto dielo obsahuje písomné a výtvarné záznamy autorových snov, z ktorých nakoniec mohlo byť zverejnené len nepatrné torzo, ktoré vyšlo ako súkromná tlač k Novému roku 1941. V rozšírenom vydaní ho máme dispozícii najnovšie v knižnej podobe z roku 2003.¹²⁰ Z logiky veci pritom vyplýva, že v prípade ilustrácií snov je nevyhnutne prítomný psychologický automatizmus. Súčasťou Štyrského diela však bolo i slovné vysvetlenie sna, a teda vedomá snaha o zdieľanie informácií.

¹²⁰ ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Sny 1925–1940*. Praha: Argo, 2003, s. 200.

Aj v tomto prípade posledného Štyrského diela – špecifických „ilustrácií snov“ – sa pritom tiež prejavuje Štyrského pretrvávajúce presvedčenie o tom, že ilustrácia (obraz) nemá prerozprávať do podrobností celý sen, resp. všetky aspekty (snovej) reality. Ani v tomto diele sa totiž takmer nikdy nestretávame s celistvými snovými scénami. Vzťah Štyrského k jeho vlastným snom totiž nie je iluzívny, ale selektívny a analytický.¹²¹ Z celého sna si Štyrský vyberá len jeho uzlový bod, príznačný detail, a najčastejšie symbolický objekt, v ktorom je koncentrovaný obsah a atmosféra sna. Ani v takom prípade však nejde o verné kópie skutočných objektov videných vo sne. Dôležitejšia ako vizuálna podoba je totiž pre Štyrského zmysel zobrazeného. Aj tým sa potvrdzuje trvalá konštanta Štyrského tvorby – že nechápal svet v jeho priestorovej jednote, ale v izolovaných častiach, jednotlivých predmetoch, skladaných na liste papiera (prípadne plátna) do súvisiacich celkov, ale nie v priestorovom, lež vo významovom vzťahu,¹²² ako sme to videli na príklade olejomalby *Šachová krajina*.

Napriek tomu, že posledné Štyrského dielo *Sny* má pochádzať prevažne z jeho surrealistického obdobia, je zrejmé, že aj v tomto jeho poslednom diele je stále prítomné artificialistické myslenie, ktoré bolo príznačné pre Štyrského ranú tvorbu. Rovnako sa pritom v tomto diele manifestuje ďalšia konštanta jeho myslenia – skúmanie vzťahu slova a obrazu. Práve kombinácia knižnej ilustrácie s textom, ktorý ilustráciu sprevádza, totiž zásadne vyžaduje, aby ilustrácia nebola iba čistým psychologickým automatizmom a zároveň aby text a obraz boli určitým spôsobom prepojené.

¹²¹ Ibidem, s. 123.

¹²² Ibidem, s. 123 – 124.

To je tiež téma, ktorej sa Štyrský venoval ešte na prelome svojho artificialistického a surrealistického obdobia.

Ako maliar-básnik bol totiž Štyrský stále vedený snahou o vedomý apel na emócie diváka či čitateľa, nielen snahou o obrazové zachytenie psychologického automatického prúdu podvedomia alebo nevedomia. Jeho cieľom tiež nebolo previesť slová do podoby celistvého, ale tautologického obrazu. Potvrdzujú to výslovne jeho slová v textoch, v ktorých uvažuje o teórii knižnej ilustrácie: „*Jsou [...] uvědomělí čtenáři, čítankové typy čtenářů, sloupy kultury. Jim vyhovuje solidní ilustrátor, věrně reprodukuje čtené. Ilustrátor, který je neznepokojuje. Ilustrátor mající na všechna témata svá ustálená klišé. [...] Pravým opakem uvědomělého čtenáře je člověk, pro něhož je poezie vášní. Fanatik. Vášnivý čtenář rovnocenný básníkovi. [...] Takový čtenář miluje v knize jen ty ilustrace, které podporují jeho vzrušení, které ho rozechvívají, aniž paralyzují jeho tvořivý poměr ke čtenému. Ilustrace inspirované. Inspirovaný ilustrátor jest více vzrušen osobností básníkovou a atmosférou jeho díla, než vnější fabulí, efektními gesty a literárním žánrem. Kdybych chtěl aproximativně znázornit postavení inspirovaného kreslíře, znázornil bych ho v průsečíku, kde se obratně protínají linie představující povahu básníkovu a linie znázorňující povahu toho-kterého jeho díla. Ilustrace má být ozvěnou pocitů čtenářových.*“¹²³ Žiadal teda, aby ilustrácia odrážala atmosféru sprevádzaného textu, resp. atmosféru, ktorú cíti čitateľ textu, ale zároveň i atmosféru vytváranú osobnosťou a osudmi autora textu.

123 ŠTYRSKÝ, Jindřich. Inspirovaná ilustrátorka. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Každý z nás stopuje svoji ropuchu: texty 1923–1940*. Praha: Thyrus, 1996, s. 93 – 94.

Aj v inom svojom texte z rokov 1929 – 1933 podobne konštatuje, že ilustrátor by sa nemal snažiť o verné prerozprávanie textového diela – nemalo by ísť o jednoduché prelievanie z textu do obrazu ako z nádoby do nádoby: „*obrazně řečeno: obsah jedné nádoby přelévá se do jiné, mající odlišnou formu.*“¹²⁴ To striktno odmieta: „*Bylo by nedorozuměním požadovati na ilustrátorovi, aby truchlil v místech žalu básníkova. Z koincidence básníka a jeho ilustrátora vzniká jen karikatura. [...] Moderní ilustrace je intenzivním zdůrazněním vztahů mezi principem díla a jeho formálním vyjádřením. Zaplňuje bezpředmětný prostor vznikající za snění čtenářova a v jeho představách, které časově přechkávají vlastní akt čtení. Moderní ilustrace přizpůsobuje se samozřejmě určení básnického díla, ale přesto existuje jako dílo samostatné.*“¹²⁵

Dojmy a ich prenosnosť, vzájomnú výmenu medzi čitateľom, ilustrátorom a autorom v trojuholníkovom vzťahu, ako aj dôraz na atmosféru diela, pritom rovnako opakujú i dnešné teórie o knižnej ilustrácii. Tie tiež jednoznačne vyvracajú možnosť jednoduchej surrealistickej podvedomej knižnej ilustrácie – tá by totiž nemusela byť zdieľaná a pochopiteľná. Rovnako sa však odmieta i taká ilustrácia, ktorá by iba tautologicky zachytávala „realitu“ diela, jeho obsah. Naopak, potvrdzuje sa, že knižná ilustrácia je samostatným dielom, v zásade vystihujúcim časť textového diela – podobne ako Jakobson hovoril o metonymii.¹²⁶

124 ŠTYRSKÝ, Jindřich. Radosti ilustrátora knih. In: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu: texty 1923–1940*. Praha: Thyrus, 1996, s. 97.

125 Ibidem, s. 97.

126 Pozri napr. JAKOBSON, Roman – POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Prel. Marcela Pittermanová. Praha: Český spisovatel, 1993.

Všetky uvedené prvky pritom nachádzame už u Štyrského, ktorý ich rozpracúval vo svojich krátkych textoch o knižnej ilustrácii, ale prakticky aj vo svojich maliarskych dielach, ktoré boli už od čias artificializmu vybudované na tých istých metonymických princípoch. Celým dielom Štyrského sa tak fakticky nesie ako spojovací prvok výpočet nasledujúcich základných prvkov:

ATMOSFÉRA - ilustrácia sa má usilovať zachytiť atmosféru diela, prípadne i povahu autora textu; modernými pojmami povedané, má sa snažiť zachytiť zmyslovosť diela, zachytiť deverbilizovaný text; pre obrazy zase obdobne platí, že sa nemajú snažiť zachytávať tautologicky realitu, ale atmosféru reality;

RECIPROCITA - ilustrácia pracuje s trojuholníkovým vzťahom autora, ilustrátora a čitateľa; obraz pracuje so vzťahom medzi autorom (maliarom) a divákom, ktorých spojovacím prvkom je istá časť či problémový výsek znázornenej reality;

EMPATIA - ilustrácia aj obraz sú vydarené vtedy, keď umožňujú zdieľanie pocitov, a to ideálne všetkými smermi vo vzťahu medzi zúčastnenými subjektami a prvkami;

METONYMIA/SYNEKDOCHA - ilustrácia nemá tautologicky prerozprávať obsah textu, ale predstaviť literárne dielo v skratke vychádzajúcej z nosného alebo inak inšpiratívneho prvku diela, zastupujúceho dielo ako pars pro toto; rovnako to platí pre obraz, ktorý zachytáva iba časť reality, resp. viaceré prvky reality, s ktorými pracuje imaginatívne.

Ak uvedené platí na Štyrského teóriu knižnej ilustrácie a zároveň i na jeho obrazy a tvorbu naprieč celým životom, tým sa iba potvrdzuje, že Štyrského tvorba má spoločné znaky a jednotiace prvky, minimálne počnúc od diela Šachová krajina. Už toto dielo totiž pracovalo s prvkami reality, ktoré vo vzájomnom dištančnom čítaní mali v divákovi vyvolávať spolu s názvom diela zamýšľané pocity. Takýto prístup zostal zachovaný u Štyrského aj v jeho ďalšej tvorbe vrátane jeho posledného diela Sny. Štyrského tvorbu však práve pre zachovávané jednotiace prvky jeho myslenia a tvorby nemôžeme úplne striktne rozčleniť na dve samostatné obdobia, artificialistické a surrealistické, akoby šlo o úplne rozdielne spôsoby tvorby. Jeho metóda a spôsob myslenia zostávajú rovnaké.

Záver

Tvorba Jindřicha Štyrského je poznačená hľadáním vlastného sebaujadrénia autora. Preto s Toyen vytvára a hlása „artificializmus“ ako smer, ktorý na rozdiel od psychologizujúceho surrealizmu experimentujúceho s nevedomím, pracuje s vedomými (uvedomovanými) emóciami, ktoré chce sprostredkovať empatickému divákovi. Aj keď postupne sám prechádza k niektorým surrealistickým stanoviskám, svoju pozíciu si udržiava a vysvetľuje ju vo svojej teórii knižnej ilustrácie, ktorá je najviac spôsobilá kombinovať ako prvky surrealizmu, tak i artificializmu – na jednej strane prvky podvedomej atmosféry textového (slovného) aj vizuálneho diela, a na druhej strane vedomej a cielenej snahy vyvolať či reflektovať konkrétne uvedomelé emócie. Štyrský sa tak stáva nielen inšpiratívnym teoretikom knižnej ilustrácie v českých a československých podmienkach, ale zároveň vo svojej teórii pomenúva aj vlastný (artificialistický) prístup k tvorbe, ktorý si konštantne v dielach udržiava, a to i v období surrealistickej tvorby. Celá jeho tvorba a jeho spôsob myslenia totiž boli a aj zostali postavené na niekoľkých spoločných princípoch, a to osobitne metonymie alebo synekdochy – zachytávajúc vybrané inšpiratívne zložky sveta namiesto jeho vyčerpávajúceho popisu.

Resumé:

The work of Jindřich Štyrský is characterized by the search for his own self-expression, looking for his own artistic path. Therefore, together with Toyen, he created and proclaimed "artificialism" as a new direction that, unlike psychologizing surrealism experimenting with the unconscious, rather works with conscious (aware) emotions that it wants to convey to an empathetic viewer. Although Štyrský himself gradually moved to some surrealist positions, he maintains his position and explains it in his theory of book illustration, which is probably most capable of combining both elements of surrealism and artificialism - elements of the subconscious atmosphere of the textual (verbal) and visual work, as well as the conscious and a targeted effort to evoke or reflect specific conscious emotions. Štyrský thus becomes not only a fundamental theoretician of book illustration in Czech and Czechoslovakian conditions, but at the same time, in this theory, he also explains his own approach to art, which is constantly maintained in his works until his death. His entire work and his way of thinking were namely built on several principles, foremost the principles of metonymy or synecdoche – capturing the inspiring elements of the world, instead of its tedious description.

The essence of Štyrský's approach can thus be summarized in the following basic elements:

Atmosphere – the illustration should try to capture the atmosphere of the work, possibly also the nature of the author of the text; in modern terms, it should try to capture the sensuality of the work, to capture the deverbilized text; the same is true for paintings – they should not try to tautologically capture reality, but the atmosphere of reality

Reciprocity – illustration works with a triangular relationship between author, illustrator and reader; the painting works with the relationship between the author (painter) and the viewer, whose connecting element is a certain part or slice of the depicted reality

Empathy – both illustration and painting are successful when they allow sharing of feelings, ideally in all directions within the relationship between the subjects involved

Metonymy/synecdoche – the illustration is not meant to tautologically retell the content of the text, but to present the literary work in a nutshell, based on a supporting or otherwise inspiring element of the work, representing the work as pars pro toto; the same applies to paintings – the image captures only part of reality, or multiple elements of reality

If the above applies to Štyrský's theory of book illustration and at the same time to his paintings and artworks throughout his life, this only confirms that Štyrský's work has common features and unifying elements, at least starting with the piece Chess Landscape. This painting already worked with elements of reality, which, when read at a distance from each other, were supposed to evoke the intended feelings in the viewer, being additionally empowered with the help of the title of the work. Such an approach was preserved by Štyrský also in his later works, including his last work, Dreams. Thereby, precisely because of the preserved unifying elements, one cannot hermetically divide Štyrský's work into two separate periods, artificialist and surrealist, as if they were completely different. His method and way of thinking remained the same.

O autorovi:

Tomáš Gábriš (nar. 1981) je študentom 2. ročníka denného magisterského štúdia v študijnom programe Dejiny a teória umenia na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave. Predtým vyštudoval právo a históriu na Univerzite Komenského v Bratislave. Vedecky pôsobí na Ústave štátu a práva Slovenskej akadémie vied, kde sa zameriava na dejiny právneho myslenia, filozofiu práva, dejiny práva a teóriu práva.

Použitá literatura:

- BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel. Úniky z prokletí. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, 248 s.
- DÉMUTH, Andrej. *Krása, estetická skúsenosť a emocionálne afektívne stavy*. Pusté Úľany: Schola Philosophica, 2019, 182 s.
- GAJDOŠ, Roman. Čo vidíme, keď sa pokúšame byť empatickí? In: IHRINGOVÁ, Katarína (ed.). *Empatia a umenie: pohľady – kontexty – interpretácie*. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, 2023.
- JAKOBSON, Roman – POMORSKA, Krystyna. *Dialogy*. Prel. Marcela Pittermanová. Praha: Český spisovatel, 1993, 160 s.
- KETTNER, Marek. Nevyčerpat revoluci v jediném okamžiku: Benjaminův „Surrealismus“. In: *Filosofický časopis*, roč. 70, 2022, č. 2, s. 233 – 247.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich. Artificielisme. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, 248 s.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich. Inspirovaná ilustrátorka. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, 248 s.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich. Obraz. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007. 248 s.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich. Přednáška o artificielismu. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, 248 s.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich. Radosti ilustrátora knih. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, 248 s.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich. Surrealistická fotografie. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, 248 s.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich. Z přednášky na Masarykově univerzitě v Brně. In: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. Praha: Argo, 2007, 248 s.
- ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Každý z nás stopuje svoji ropuchu: texty 1923–1940*. Praha: Thyrus, 1996, 248 s.
- WHITING, Demian. Consciousness and Emotion. In: GENNARO, Rocco J. (ed.). *Routledge Handbook of Consciousness*. New York: Routledge, 2018, 506 s.

Internetové zdroje:

- POKORNÝ, Jaroslav. Příběhy slavných: *Jindřich Štyrský – nenasytný umělec s nekonečným talentem* [online]. 2014. Dostupné na: <https://dvojka.rozhlas.cz/pribehy-slavnych-jindrich-styrsky-nenasytny-umelec-s-nekonecnym-talentem-7492805> [cit. 10.01.2024].
- Sudek Project. *Josef Sudek a fotografická dokumentace uměleckých děl: od soukromého archivu umění k reprezentaci kulturního dědictví* [online]. Praha: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., © 2016. Dostupné na: <http://sudekproject.cz/projekt> [cit. 10.01.2024].
- Sudek Project. *Josef Sudek a fotografická dokumentace uměleckých děl: od soukromého archivu umění k reprezentaci kulturního dědictví* [online]. Praha: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., © 2016. Dostupné na: <http://sudekproject.cz/s316n> [cit. 10.01.2024].
- Centre Pompidou. *Jindřich Štyrský Paysage d'échecs [1925]* [online]. Paris: Centre Pompidou. Dostupné na: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cnyXbjG> [cit. 10.01.2024].
- Centre Pompidou. *Toyen (Maria Cermínová, dite) Port [1925]* [online]. Paris: Centre Pompidou. Dostupné na: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cEpj6K> [cit. 10.01.2024].

Zoznam obrazovej prílohy:

Obr. 1 Autor neznámy. In: *Rozpravy Aventina*, roč. 5, 1929 – 1930, č. 24, s. 285. Zdroj: <https://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RozAvn/5.1929-1930/24/285.png> [cit. 10.01.2024].

Obr. 2 Jindřich Štyrský: *Šachová krajina*, 1925, olejomalba, 110 × 55 cm. Zdroj: <http://sudekproject.cz/s316n> [cit. 10.01.2024].

Obr. 3 Jindřich Štyrský: *Paysage d'échecs*, 1925, olej na plátne, 110 × 55 cm. Zdroj: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cnyXbjG> [cit. 10.01.2024].

Obr. 4 Jindřich Štyrský: *Ruiny zámku La Coste*, 1933, fotografia, rozmery nezistené. Zdroj:

<https://twistedspoonpress.tumblr.com/post/48472833122/jind%C5%99ich-%C5%A1tyrsk%C3%BD-on-encountering-marquis-de-sades> [cit. 10.01.2024].

Obr. 5 Jindřich Štyrský: *Dream*, cca 1920, koláž, rozmery nezistené. Zdroj: <https://www.flickr.com/photos/purits/6213784283/> [cit. 10.01.2024].

ŠACH MAT

Alexandra LETKOVÁ

Abstrakt: Predkladaná esej zachytáva jeden z mnohých aspektov tvorby Marcela Duchampa – šach, resp. jeho vzťah k umeniu. V prvej časti autorka predstavuje umelecké začiatky Duchampa, ktoré mali svoje korene v klasickej maľbe, s dôrazom na špecifiká jeho tvorby a samozrejme na šach. Druhá časť sa venuje výlučne interpretácií diel zobrazujúcich hru šach. Posledná, tretia časť, je záverečným zamyslením sa autorky nad zástancami aj odporcami diela Marcela Duchampa (nielen) v kontexte šachu a umenia.

Abstract: The presented essay captures one of the many aspects of Marcel Duchamp's work – chess, respectively its relationship to art. In the first part, the author presents Duchamp's artistic beginnings, which had their roots in classical painting, with an emphasis on the specifics of his work and, of course, on chess. The second part is devoted exclusively to chess interpretations of his works. The last, third part is the author's final reflection on the supporters and opponents of Marcel Duchamp's work (not only) in the context of chess and art.

Klíčové slová: Marcel Duchamp, šach, umenie, ready-made

Keywords: Marcel Duchamp, chess, art, ready-made

Úvod o umeleckej ceste Marcela Duchampa

Marcel Duchamp patrí medzi umelcov, ktorí definovali umenie a umeleckú teóriu 20. storočia, a to bez ohľadu na to, či jeho tvorbu uznávame, alebo nie. Z pohľadu jeho umeleckej tvorby je pravdepodobne najznámejšie jeho priekopníctvo vo využívaní umeleckého názoru formou ready-made. Môžeme ho označiť za predchodcu či možno pôvodcu konceptuálneho umenia. V rámci umeleckých prúdov je najčastejšie radený medzi dadaistov, kubistov a v neskoršej tvorbe ku konceptualistom. Dôvod častej zmeny štýlov u Duchampa nie je uspokojivo prebádaný.

Jeho umelecké zručnosti a nepochybne aj celkový charakter tvorby určite ovplyvnila raná tvorba, a aj vďaka nej ho nie je možné zaradiť iba k jednému umeleckému prúdu – lepšie povedané, žiaden štýl mu nebol cudzí, ale len málokto ho môže skutočne charakterizovať. Na druhej strane práve jeho nezaraditeľnosť, mnohotvárnosť a v neposlednom rade aj škandálnosť ma prirodzene prinútili rozmýšľať nad tým, či išlo o koncept, vývoj alebo neschopnosť preraziť v jednej z avantgárd.

Na jednom z jeho prvých obrazov *Krajina v Blainville* (1902) je úplne zjavné, že neinklinoval k žiadnemu konkrétnemu štýlu, ale že maľoval podľa skutočnej prírody. Jasné, živé farby, uvoľnený rukopis a dynamická kompozícia obrazu – dielo pätnásťročného Marcela Duchampa vykazovalo znaky výtvarného talentu. V neskoršom období jeho tvorby sú pre neho zase typické odlišné techniky, nosiče a transformácia vnímania estetického.

Nehovorím však o jeho úplnom vytratení, i keď nepopierateľne môže byť pred divákom skrytý, resp. nemusí jeho dielam vôbec rozumieť. Najvýraznejší vplyv na jeho rané diela mal však jednoznačne impresionistický a postimpresionistický štýl, či už v dielach Clauda Moneta, alebo Paula Cézanna (napr. *Muž sediaci pri okne*, 1907). Portrét Duchampovho otca už smeruje viac k expresionizmu, zatiaľ čo Portrét umelcovho otca (1910) je stále dielom realistickým, i keď podľa Jindřicha Chalupického už v jeho tvorbe začínala byť dominantná sloboda farieb a tvarov.¹²⁷ To však nie je všeobecne prijímaná interpretácia Duchampových začiatkov, pretože napríklad pri portréte otca používal farby priamo z tuby, čo naznačuje chromatické obmedzenie kvôli nedostatkom v *nucleus accumbens*,¹²⁸ pričom dôkazom mali byť aj jeho obmedzené emočné prejavy počas celého života.¹²⁹

Od roku 1911 je možné radiť Duchampa ku kubistom. Nezaoberal sa však ani štúdiom objemov, ani analýzou predmetov, ale úplne novátorským spôsobom využil zmnožovanie pohľadov a rozklad tvarov aj farieb, zaujímajúc sa predovšetkým o problematiku transparentie a jej výtvarných možností. Taktiež ho zaujímal pohyb, čím sa čiastočne zaradil k futuristom – napr. dielom *Akt zostupujúci zo schodov* (1911, 1912).

Z Duchampovej tvorby ma v predkladanom texte zaujíma najviac prvok šachu, a ten sa začína objavovať práve v jeho kubistických začiatkoch. Duchamp bol vášnivým hráčom šachu od detstva a šach sprevádzal celý jeho dospelý život, vrátane jeho tvorby. K prvým obrazom s námetom šachu patrí *Portrét šachistov* (1911). Na ňom zachytil dvoch hráčov šachu pri stole v zmnožených pohľadoch.

127 CHALUPECKÝ, J. *Úděl umělce: duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998, s. 17.

128 Neurovedci termínom nucleus accumbens označujú mozgové centrum potešenia, tzn. že ak je aktivita žiaduca, mozog v tejto oblasti uvoľní nával dopamínu.

129 LEGRADY, M. Destabilizing Marcel Duchamp. In: *New Art Examiner*, roč. 32, č. 2 (2017), s. 18 – 21.

Celkom by sa na obraze dali rozpoznať štyri tváre, ktoré premýšľajú nad hrou. Pre bežného diváka je dosť náročné rozoznať vôbec nejaké tváre alebo to, že ide o zachytenie šachovej partie. Avšak pozorné oko dokáže identifikovať dve šachové figúrky, ktoré sa nachádzajú v blízkosti stredovej vertikály. Ďalším dielom inšpirovaným šachom je napríklad *Kráľ a kráľovná obklopení rýchlymi aktami* (1912). Podľa Hansa Rookmaakera ho môžeme charakterizovať ako karikatúru kubizmu alebo paródiu na futurizmus. Faktom však zostáva, že obraz zachytáva dve staticky vystavané formy týčiace sa do výšky – s tvarmi, ktoré by sme mohli označiť za moderné – a medzi týmito útvarmi sa v akomsi prúde pohybujú tvary pripomínajúce plechy: „*A jedno je víc než jisté: není tu žádný král, žádná královna a ani žádné akty. Tyto postavy jsou anarchisticky zničené a výsledkem je jakýsi černý humor. A zničen není jen majestát krále a královny, ale i jejich lidskost je mrtvá.*“¹³⁰ Téma absurdity, samozrejme, rezonuje aj v ďalších Duchampových dielach. Taktiež podľa Rookmaakera pracuje so sexuálnym podtextom, akoby to bolo jediné, čo z človeka zostalo. „*Na obraze samozřejmě stěží najdete to, co naznačuje jeho název – ten je tu jen v roli jakéhosi zlovolného dodatku, který dělá z diváka sexuálního slídiče, jenž brzy pochopí, že nečisté myšlenky nemá malíř, nýbrž on sám.*“¹³¹ Otázkou však zostáva, nakoľko bola téma absurdity, karikatúry a sexuality reálne prítomná pri Duchampovej práci na daných dielach, resp. či nejde v skutočnosti o nadinterpretáciu Rookmaakera (a ďalších). Interpretácia samozrejme nemusí súznieť s intenciou autora, no podľa môjho názoru by nemala byť samoučelná, v zmysle potvrdzovania si vlastných hypotéz. Ako som už uviedla, na obraze nie je kráľ a kráľovná (aspoň nie v podobe, v akej si ich predstavujeme), a už vôbec nie sú obklopení rýchlymi aktmi, ktoré by podľa názvu mohli evokovať sexuálny podtón.

130 ROOKMAAKER, H. R. *Moderní umění a smrt kultury*. Praha: Návrat domů, 1996, s. 113.

131 Ibidem, s. 114.

Ak teda divák z názvu očakáva erotiku, nedočká sa jej. Duchamp svojím spôsobom klame a pohráva sa s myslou diváka. Hrá s ňou veľmi podobnú hru ako surrealistický maliar René Magritte o pár rokov neskôr v diele *Zrada obrazov* (1928). Aj Duchamp postavil názov proti samotnej maľbe, i keď nie v takej doslovnej podobe ako Magritte. Duchamp rozhodne núti diváka zapájať pri bežnom prezeraní jeho diel nielen fantáziu, ale aj myseľ – čo je ďalší z problémov, ktoré budeme v jeho tvorbe v kontexte šachu skúmať. To, že svojím spôsobom vytvára z diel logické a interpretačné hádanky, rozhodne neznamena, že odpoveďou je jediná – lepšie povedané – konkrétna odpoveď. Odpoveďou totiž môže byť samotná tajomnosť diela, čím Duchamp vytvoril dômyselnú hru, v ktorej každý hľadá logickú súvislosť či zákonitosti viditeľné iba bystrému oku diváka. Dokonca sa pohrávam s myšlienkou, či Duchamp nechcel medzi sebou a divákom vytvoriť vzťah na princípoch exkluzivity – iba divák s určitými intelektovými predispozíciami dokáže čítať diela Duchampa, ktorý ich presne pre tento typ exkluzívneho diváka tvoril. Druhá, a zdá sa, pravdepodobnejšia možnosť vyplýva z posunu v jeho tvorbe, pretože týmto obdobím prakticky končí Duchampova maliarska éra. Podľa Pavla Lišku si Duchamp sám vyskúšal výtvarné systémy aktuálnych smerov, aby zistil, že nemá v úmysle zostať ani pri jednom a stať sa jeho zástupcom. Tým len rozvinul svoj vlastný citát: „*po desiatich rokoch maľby ma začalo maľovanie nudiť.*“¹³² Je však možné, že ho maľovanie nudiť nezačalo, len nezožal úspech, ktorý očakával. Túto hypotézu by som podporila úspechmi jeho bratov Raymonda Duchamp-Villona a najmä Jacquesa Villona, ktorého umelecké začiatky sa väčšmi podobali Duchampovým. Práve Jacquesovi Villonovi sa podarilo v roku 1913 prezentovať svoje diela v rámci Armory Show v New Yorku a spopularizovať moderné európske umenie v USA.

132 LIŠKA, P. Marcel Duchamp začíná tam, kde ostatní končí. In: Marcel Duchamp. Brno: Moravská galerie, 2000, s. 5.

V predvečer Veľkej vojny sa v umení pracuje s postulátom duchovna – napríklad Kazimir Malevič našiel duchovnosť v umení v roku 1913 v *Čiernom štvorci na bielom pozadí*. Duchamp prichádza na to, že duchovnosť nenájde vo vnútri rámu, ale naopak – dielo z rámu musí vystúpiť do skutočného sveta.¹³³

„Umenie je šach a šach je umenie“

Opätovne nadviažeme na dielo *Kráľ a kráľovná obklopení rýchlymi aktami*. Z pohľadu umeleckých štýlov môže ísť o paródiu alebo slovnú hračku. Z pohľadu šachistu však môže ísť o úplne korešpondujúci názov so zachyteným obrazom. Podľa Francisa Naumanna je v šachu niekoľko mimoriadne krásnych vecí v oblasti pohybu, ale nie vo vizuálnej oblasti. Krásu v tomto prípade vytvára zobrazenie pohybu alebo gesta. Je úplne v šedej kôre človeka.¹³⁴ Je teda možné, že už samotný fakt, že divák je hráčom šachu, mu umožňuje naplniť akékoľvek dielo s týmto motívom „správnym“ obsahom? A vidia to isté všetci hráči šachu rovnako? Je Duchampovo umenie exkluzívne určené iba šachistom? Šach je relevantný ako metafora na opis mnohých Duchampových umeleckých diel, dokonca aj tých, ktoré prvoplánovo (podľa názvu) nemajú so šachom nič spoločné. Ak pripustíme, že Duchamp vo svojej tvorbe pracoval s istým druhom exkluzivity divákovho (šachistického) oka, vyvstáva otázka: ktorý šachista by nepoznal, na čo Duchamp v dielach naráža? V šachu predsa nejde o krásu drevených figúrok, ale o ich potenciálny pohyb.

133 Ibidem, s. 5 – 6.

134 NAUMANN, F. – BAILEY, B. – SHAHADE, J. *Marcel Duchamp: The Art of Chess*. New Haven: Ready Made Press, 2009, s. 52.

A tak je to aj v obraze *Akt zostupujúci po schodoch* (verzia z roku 1912), ktorý nie je obrazom aktu zostupujúceho po schodoch, ale skôr, ako to povedal Duchamp, „na obraze namaľovanom v prísnych farbách dreva anatomický akt neexistuje, alebo ho aspoň nie je vidieť, pretože som úplne zavrhol naturalistický vzhlad aktu a ponechal som len abstraktné línie asi dvadsiatich rôznych statických polôh v postupnej akcii zostupovania“.¹³⁵ José Pijoan interpretoval dané dielo trochu odlišne: „Duchamp ovšem nechtěl zobrazit pohyb postavy, nýbrž... měl v úmyslu zachytit různé statické pozice pohybujícího se těla.“¹³⁶ Naumann vyslovuje možnosť, že keďže dielo je obmedzené na farby dreva, odvodzovanie jeho pôvodu od šachovej figúrky nie je úplne nepravdepodobné. Najmä ak vezmeme do úvahy skutočnosť, že kráľovná je najpohyblivejšou figúrkou na šachovnici, čo je ešte umocnené jej stvárnením vo viacnásobnej forme.¹³⁷

Doteraz spomínané diela boli maľovanými obrazmi a teda „skutočným“ umením, aké poznáme do začiatku 20. storočia. S príchodom konceptuálneho umenia, resp. ready-made umenia, s ktorým prišiel práve Marcel Duchamp, sa mení „hra“. Nie tá šachová, ale tá, ktorú rozohral Duchamp s divákmi. Medzi prvé ready-made diela radíme *Koleso bicykla* (1913), *Stojan na fľaše* (1914), *Predpoklad zlomenej ruky* (1915) alebo *Fontána* (1917).

Z pohľadu šachovej analógie je významným dielo *Veľké sklo* (1915) alebo *Nevesta vyzliekaná svojimi mládenkami* (1915 – 1923). Duchamp vytvoril dve tabule skla s použitím materiálov, ako sú olovená fólia, tavný drôt a prach. Kombinuje náhodné postupy, načrtnuté perspektívne štúdie a náročnú remeselnú prácu.

135 JUDOVITZ, D. *Unpacking Duchamp*. Los Angeles: University of California Press, 1995, s. 28 – 29.

136 PIJOAN, J. *Dějiny umění* 9. Praha: Odeon, 1986, s. 158.

137 Na tomto mieste je vhodné dodať, že Naumannove myšlienky v celej monografii nie sú písané ako neomylné pravdy. Jeho ponuka analógie šachu a umenia (resp. ich vzťahu) je skôr otázkou možnosti myslenia a spôsobu, ako zvýšiť svoj estetický zážitok z Duchampovej tvorby. Na druhú stranu je tiež nutné podotknúť, že Naumannove analýzy a postrehy pôsobia ako rozbresk, ktorý vás doslova víta v Duchampovom svete.

Duchampove nápady na sklo vznikli v roku 1912, pričom si vytvoril množstvo poznámok a štúdií, ako aj predbežných prác na diele. Poznámky odrážajú vytvorenie jedinečných fyzikálnych pravidiel a mýtu, ktoré dielo sprevádzajú a opisujú. Na jeseň roku 1912 Marcel Duchamp opustil konvenčné maľovanie a začal vymýšľať nové spôsoby umeleckej práce, čoho výsledkom bolo dielo *Velké sklo* – akési kompendium Duchampových umeleckých obsesí: sexuality, náhody, strojov, humoru, jazykových hier a fungovania obrazovej ilúzie. V hornej polovici obrazu sa nevesta – hybrid stroja a hmyzu – vyzlieka a vyžaruje erotický parfum. V dolnej zóne je od nej trvalo odrezaných deväť figurín mládencov, ktorí reagujú produkciou vlastných sexuálnych plynov, ktoré sa potom spracúvajú prostredníctvom rôznych mechanických zariadení.

Karikatúrnosť, absurdnosť a známky futurizmu diela sa snažilo interpretovať množstvo autorov rôznymi spôsobmi.¹³⁸ Ja sa pokúsim priblížiť iba „šachovú“ interpretáciu. Práve v tomto kontexte je nutné spomenúť Bradleyho Baileyho, ktorý obhajuje myšlienku, že v Duchampovom obrovskom diele *Velké sklo* je šach rozhodujúcim a zväčša neuznaným tematickým prvkom.¹³⁹

138 Napr. podľa Gala Venturu *Velké sklo* vychádzalo z karikatúry *Nová hra na kruhy*, ktorú Charles Vernier vydal v predvečer prezidentských volieb do Druhej republiky v roku 1848. Pri pozornom skúmaní Vernierova satirická karikatúra naznačuje nielen kompozíciu *Velkého skla*, ale aj témy, ktoré sú pre Duchampovu tvorbu kľúčové: hry, absurdita a veselosť, náhoda (či už nekontrolovaná, alebo kontrolovaná) a dichotómia medzi mužom a ženou, realitou a ideou. Politický scenár predstavený v karikatúre z polovice 19. storočia mal navyše značný význam pre situáciu Tretej republiky v čase, keď Duchamp tvoril svoje dielo. Možno teda povedať, že tragikomédia *Nevesta a jej mládenci* znázornená vo *Velkom skle* stelesňuje meniaci sa vzťah medzi Mariannou – ženskou personifikáciou republiky – a francúzskym ľudom počas zmätkov prvej svetovej vojny. Bližšie pozri: VENTURA, G. The Game of Chance: Marcel Duchamp's Large Glass and Nineteenth-Century French Political Caricatures. In: *Journal of Art History*, roč. 89, č. 4 (2020), s. 249 – 272. Rovnako Linda Dalrymple Henderson nadväzuje na Duchampovu myšlienku vynásť „hravú fyziku“ a z poznámok a samotného *Velkého skla* vysledovala bizarnú viktoriánsku fyziku; z jeho štruktúr (alebo možno do nich) boli vyčítané početné matematické a filozofické systémy. Bližšie pozri: HENDERSON, L. D. Marcel Duchamp's The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (1912) and the Invisible World of Electrons. In: *Weber Studies*, roč. 14, 1997, č. 1, p. 83 – 101.

139 NAUMANN, F. – BAILEY, B. – SHAHADE, J. *Marcel Duchamp: The Art of Chess*. New Haven: Ready Made Press, 2009, s. 87.

Bailey túto myšlienku rozvíja v už citovanej knihe *The Art of Chess* z roku 2009, no po prvýkrát sa tieto interpretácie zrodili na konci 70. rokov 20. storočia, kedy Hubert Damisch v článku *The Duchamp Defense* (1979) hovoril o rozvíjaní Duchampovej „mozgovosti“ v dielach pod vplyvom šachu. Využívajúc teóriu hier spolu s Ludwigom Wittgensteinom a Saussurovou lingvistikou tvrdili, že tento cerebrálny obrat je spôsobom, ako resorbovať „retinálnu“ blokádu, o ktorej svedčí nedokončenie *Velkého skla* pre nedostatok pravidiel ukončenia maľby. Esej bola zamýšľaná ako širšia disciplinárna polemika nahrádzajúca postštrukturalistické a semiotické prístupy k retinálnemu piktorializmu, ktorý sa v štandardných dejinách umenia podľa nich považuje za samozrejmosť.¹⁴⁰ Podľa Damischa bolo práve *Velké sklo* kľúčovým dielom spochybňujúcim samotné pravidlá umenia, a to na základe šachového myslenia. Na Damischa okrem Baileyho nadviazal napríklad aj Christophe Wall-Romana, pričom podľa neho kľúčová úloha šachu v Duchampovom umení je v strede kinematickej vizualizácie,¹⁴¹ ktorú si nemožno zamieňať s Duchampovým optokinetizmom.¹⁴²

140 DAMISCH, H. The Duchamp Defense. In: *October*, roč. 10 (1979), s. 5 – 28.

141 Toto rezolútne „sietnicové“ hnutie odštartovala výstava *Le Mouvement* v Galérii Denise René v roku 1955 a jej Manifeste Jaune (Žltý manifest), ktorého spoluautormi boli Roger Bordier, Victor Vasarely a Pontus Hulten. Hnutie vyvrcholilo výstavou *The Responsive Eye* (Reagujúce oko) Williama Seitza a Denise René v MOMA v roku 1965 s Duchampovými dielami *Anemic Cinema* a *Bicycle Wheel* ako epochálnymi motormi. Ibidem, s. 20.

142 WALL-ROMANA, Ch. „Cinematic Blossoming“: Duchamp, Chess, and Infraqueer Mating. In: *Modernism/modernity*, roč. 27, č. 2, 2020, s. 323 – 338.

Bailey ďalej vo svojich ťachovych interpretáciách píše aj o slávnej fotografii Duchampa a nahej modelky Evy Babitzovej (1963) spoločne hrajúcich ťach. Brilantnosť tejto fotografie podľa neho spočíva v tom, že zahrňa tri hlavné témy Duchampovho umenia a života v jednom obraze: umenie, erotiku a stratégiu. Napríklad aj Achille Bonito Oliva číta tento obraz ako eroticku patovu situaciu, ktorá je ozvenou témy sexuálnej frustrácie vo *Velkom skle*.

143

Podla Lista *ťachove koncovky (Endgame)*, o ktorých budem viesť záverečnú polemiku, nie sú zaujímavé pre žiadneho ťachistu a práve to je podla jeho úsudku to najzaujímavejšie. Iba traja alebo ťtyria ludia vo svete sa o ne zaujímajú, a to sú tí, ktorí sa pokúsili o rovnaké smery výskumu ako Duchamp, List alebo Halberstadt. Duchamp a Halberstadt napísali spoločnú knihu, no zaroven sú presvedeni (čo však nemusí byť spravny úsudok), že ťachovi majstri ju nikdy nečítali, pretože problém, na ktorý kniha hľadá riešenie, sa v skutočnosti nikdy neobjaví viac ako raz za život. Tým problémom sú výskyty skúmaných koncoviek v reálnej hre, pretože sú také zriedkavé, že sú takmer utopické.¹⁴⁴ Duchamp a Halberstadt sa zaujímali najmä o vytvorenie nemožnosti vzácnych koncových hier a ich následného rozlusknutia. V podstate ide o ťtadium pozície koncoviek, kde jedinými zostávajúcimi figúrkami na ťachovnici sú dvaja králi a niekoľko pešiakov, čo môže vrhnut svetlo na Duchampov prístup k ťachu a umeniu, resp. k ich vzájomnému vzťahu. Symetria vytvorená v opozícii a pozícii kralov a pešiakov, ako sú definované počas koncovky, je to, čo najviac znepokojuje Duchampa a Halberstadta. Zaroven však môžeme vnímať ich krásu v symetrii rozostavenia, resp. v možnostiach premyšlania nad možnými pohybmi. Práve v tomto scenári koncovky sa každý hráč snaží udržať rovnováhu na ťachovnici a prežiť.

143 BONITO OLIVA, A. *Vita di Marcel Duchamp Unknown Binding*. Rím: Massimo Marani, 1976, s. 178.

144 CABANNE, P. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Paris: Da Capo Press, 1967, s. 77 – 78.

Pre každého hráča je istota v spomínanej symetrii vytvorenej počas takýchto situácií, pretože ťahy, ktoré má súper k dispozícii, môžu byť kontrolované alebo obmedzené druhým hráčom. Tá istá symetria však môže prinútiť hráča k ťahu, ktorý spôsobí jeho vlastnú porážku, inak nazývanú trebucher.¹⁴⁵ Tým zaroven premostime k jednému z prvých Duchampových ready-made z roku 1917, ktorý niesol názov Trebucher alebo Trap. Išlo o vešiak na kabáty pribity k zemi. Na rozdiel od iných ready-made možno skutočne jeho názov stotožniť s realizaciou, pretože vešiak na zemi možno prirodzene chápať ako pascu, resp. bezpečnostné riziko pádu. Popri preslavenej *Fontane* (1917) však toto dielo upadlo do zabudnutia a opätovne sa začalo viac vnímať v kontexte Duchampovho ťachoveho umeleckého majstrovstva až v posledných desaťročiach.

Ak akceptujeme tézu o tom, že ťach je umenie a umenie je ťach, rozhodne nemôžeme opomenut matematickú interpretaciu jeho diel či ťachu ako takého. Semi Zeki s kolektívom došli k záveru, že podľa skenov mozgu pôsobí matematika na rovnaké centrá ako krása, ktorá pochádza z prežívania umenia.¹⁴⁶ Najkrajšou je podľa ich výskumu Eulerova rovnosť (bližšie sa matematickým analýzam nebudeme venovať) a teda bipartitný, resp. Hamiltonov graf – práve ten je napríklad zobrazením cesty jazdca po ťachovnici. V teórii grafov je graf jazdca taký, ktorý predstavuje všetky povolené ťahy jazdca na ťachovnici. Každý vrchol tohto grafu predstavuje ťtvorec ťachovnice a každá hrana spája dve policka, ktoré sú od seba vzdialené na ťah jazdca.

145 LIST, L. *The Imagery of Chess Revisited*. New York: Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, 2005, s. 30.

146 ZEKI, S. a kol. The experience of mathematical beauty and its neural correlates. In: *Cognitive Neuroscience*, vol. 8, 2014, s. 5.

To, že je tento graf na základe výsledkov štúdie najkrajší, neznamena, že neexistujú iné podobne krásne grafy – graf kráľa, graf kráľovnej, graf veže alebo graf strelca. Šachová partia je teda skutočne stelesnením krásy matematiky pretavenej do ťahov jednotlivých figúrok. Otázkou zostáva, či je takou iba pre hráčov šachu, alebo aj pre prizeraúcich sa bez znalosti pravidiel. Tento stupeň poznania vo vede v jeho dobe absentoval a Duchampovo vzdelanie ho nepredurčovalo, aby sa zamýšľal nad hĺbkami neurovedy. Ten Duchamp, ktorý je nám v súčasnosti predstavovaný v rôznych zložitých konštruktoch na poli interdisciplinarity, nie je totožný s Marcelom Duchampom – historickou osobnosťou. Prikláňam sa k názoru, že dnešný Duchamp je značkou alebo kultúrnym konštruktom, možno kultom. Kladiem si otázku, či jeho presvedčenie (či skôr chcenie) vlastne nenarušilo umenie ako také.

Úvaha na záver

Povaha trojuholníkového vzťahu medzi Duchampom, umením a šachom vyvolala v posledných desaťročiach niekoľko pokusov o jeho objasnenie. Dalia Judovitz¹⁴⁷ skúma šach ako signál zmeny u Duchampa, pokiaľ ide o miesto konceptuálneho umenia, optických médií a diváctva. P. N. Humble¹⁴⁸ tvrdí, že šach treba v plnej miere považovať za umenie – teda že Duchamp vymenil jednu umeleckú formu za inú. Podľa Bradleyho Baileyho¹⁴⁹ šach umožnil Duchampovi prijať spoločenskú osobu šachistu ako variantu osoby umelca a zároveň zostať v umeleckých kruhoch.

147 JUDOVITZ, D. *Unpacking Duchamp*. Los Angeles: University of California Press, 1995, s. 28 – 29.

148 HUMBLE, P. N. Duchamp's readymades: Art and anti-art. In: *British Journal of Aesthetics*, roč. 22, č. 1, 1982, s. 52 – 64.

149 NAUMANN, F. – BAILEY, B. – SHAHADE, J. *Marcel Duchamp: The Art of Chess*. New Haven: Ready Made Press, 2009, s. 82 – 90.

Symptomatickejšie je, že v roku 2009 vo svojej výstave a knihe Francis Naumann¹⁵⁰ stavia šach do popredia, aby získal prehľad o zložitých intelektuálnych stratégiách, ktoré motivovali jeho umeleckú tvorbu, čím sa šach v konečnom dôsledku stáva podradeným voči umeniu (hoci dôsledne dokumentuje ich vzájomné prepojenie). Naumann aj Bailey v sprievodných článkoch v katalógu uvádzajú súvislosti medzi šachom a psychosexualitou, ale v prvom prípade končia skôr sklamaním pri oidipovskej kastrácii a v druhom prípade pri slávnej fotografii Duchampa, ako sa vysmieva nahej modelke Eve Babitz.¹⁵¹ Vo všetkých týchto pokusoch teda šach ako taký zostáva nepodstatný, či už povýšený nad umenie, poskytujúce sociálny identitárny kapitál, degradovaný na informatívne umenie, alebo premenený na vytesnené divadlo prvotnej scény. Tretí príspevok v knihe *Marcel Duchamp* od Jennifer Shahade,¹⁵² uznávanej šachovej veľmajsterky, sa venuje komentovaniu pätnástich Duchampových partii. Poukazuje na Duchampovo zameranie sa na predstavu „pohybu“ ako na kľúč k pochopeniu súťažného šachového majstrovstva. Otázkou zostáva, či skutočne môžeme zameniť alebo stotožniť umeleckú činnosť s hraním hier ako formou poukázania na liminálnu hranicu medzi produktivitou a neproduktivitou – hranicu, ktorá zahŕňa skúsenosť s hraním šachu v jeho kinematickom, virtuálnom, marginálnom, rodovom/queer a židovskom rozmere. Inými slovami ide o vychádzanie z fenomenologického a do značnej miery aj homosociálneho kontextu šachu pri posudzovaní kvality Duchampom vnímanej „výmeny“ či „obetovania“ umenia ako diela za šach ako hru.

150 Ibidem, s. 50 – 55.

151 Ibidem, s. 42.

152 Ibidem, s. 104.

Podľa Roberta Motherwella bol Duchamp veľký sabotér, neúnavný nepriateľ maliarstva a jeho pohrdanie zmyselnou maľbou bolo intenzívne.¹⁵³ Podľa Alistaira MacFarlanea mal Duchamp dva strategické ciele. Po prvé – zničiť hegemoniu vládnucej inštitúcie, ktorá si nárokovala právo rozhodovať o tom, čo sa bude a čo sa nebude považovať za umelecké dielo. Po druhé – prelomiť domýšľavé tvrdenia tých, ktorí sa nazývali umelcami a pritom predpokladali, že majú vkus a mimoriadne a jedinečné schopnosti rozlišovania.¹⁵⁴ V kontexte mimoriadnej exkluzivity diváka, ktorá je sústredená v dnešných interpretáciách Duchampa, je jeho pohrdanie exkluzívnosťou v príkrom rozpore. Duchamp samotný vkus považoval za najväčšieho nepriateľa umenia,¹⁵⁵ pričom práve táto myšlienka je skutočne v súčasnom umení nadčasová a považujem ju za nosnú v zachovaní kontinuity jeho myšlienok o kontexte. Nestotožňujem sa s ňou však v príbehu o šachu, pretože ten svojou matematickou dokonalosťou a presnosťou prítomnosť vkusu vyslovene manifestuje.

Estetické voľby majú nekonečnú zložitosť a estetika je biologickým imperatívom, ktorý prekonal akúkoľvek náhodnosť miesta alebo kultúry. Maľby rozhodne nie sú dekoráciou do jedálne, sú jedným z vyjadrení najvyššieho evolučného potenciálu.

153 CABANNE, P. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Paris: Da Capo Press, 1967, s. 12.
154 MACFARLANE, A. *Marcel Duchamp (1887-1968)* [online] Dostupné: <<https://www.dadart.com/dadaism/dada/035a-duchamp-cage.html>> [cit. 10.09.2024].
155 KUH, K. *The Artist's Voice*. New York: Harper and Row, 1960, s. 92.

Ak sa chcem vrátiť k šachovej tematike, tak by som povedala, že bez estetiky a kreativity ako takej, by bol život ako šach, predvídateľný výpočtom. Zápas IBM's Deep Blue v roku 1996 proti Garrymu Kasparovovi dokázal, že šach má číselnú konzistenciu rozpoznávania vzorov, ktorá je v rozpore s chaosom, ktorý hrá takú veľkú úlohu práve v spomínanej kreativite.¹⁵⁶ Duchamp sám tvrdil, že aby sa oslobodil od fyzického aspektu maľby, zaujímali ho predovšetkým nápady, nielen vizuálne produkty – chcel tak maľbu opäť postaviť do služieb mysle.¹⁵⁷ Vizuálny jazyk, resp. schopnosť spracúvať videné, je predsa v službách mysle,¹⁵⁸ a estetické tradície, od ktorých sa snažil Duchamp oslobodiť, sú nielen súčasťou evolúcie, ale aj duševného zdravia.

V kontexte skúmania Duchampovej tvorby nemôžem opomenúť aj kritikov jeho tvorby, ktorých zastúpenie je približne rovnako veľké ako zastúpenie jeho obdivovateľov. Ako som v úvode článku spomínala, Duchamp začínal ako predstaviteľ klasickej maľby a vystriedal niekoľko rôznych žánrov, vrátane avantgárd, no bez väčšieho úspechu alebo ohlasu. Pracovať s postulátom, že Duchampovo umenie je exkluzívne v zmysle, že ho môže pochopiť len inteligentný divák či šachista, považujem za veľmi krátkozraké. Umenie nie je vhodné definovať a škatuľkovať. Súdy o jeho kráse, resp. či sa mi niečo páči, alebo nepáči, sú veľmi subjektívne a časom sa, samozrejme, môžu meniť.

156 KOREN, M. When Computers Started Beating Chess Champions. In: *The Atlantic*, č. 2 (2016), nestr.
157 CABANNE, P. *Dialogues with Marcel Ducham*. Paris: Da Capo Press, 1967, s. 11.
158 K téme pozri napr.: DUTTON, D. *A Darwinian Theory of Beauty*. [online] Dostupné: <https://www.ted.com/talks/denis_dutton_a_darwinian_theory_of_beauty> [cit. 10.09.2024]

Duchamp svoje diela nevysvetľoval, názov diela bol zväčša v ostrom kontraste s videným. To však automaticky neznamená, že Duchamp svoje diela tvoril pre úzko vyprofilovanú skupinu najinteligentnejších ľudí na svete, ktorí poznajú tú jedinou správnu sofistickovanú interpretáciu jeho diel alebo diel vo vzájomných súvislostiach. Duchamp si vytvoril vlastný ready-made, teda úplne nový štýl, ktorému on sám dával obsah. Sám opustil svet umenia a ponoril sa do šachovej kariéry, v ktorej bol za života rozhodne úspešnejší – tu si môžeme klásť otázku, či by umenie Marcela Duchampa bolo dodnes pertraktovaným nebyť jeho šachového majstrovstva. V konečnom dôsledku aj samotné konceptuálne umenie, pri ktorom niektorí autori uvádzajú, že jeho prazákladom bol práve ready-made, vzniklo o pár desaťročí neskôr a nie v nadväznosti na Duchampovu tvorbu. Práve pre uvedené trhliny sa ponúka otázka, či len súčasní autori – obdivovatelia Duchampa neskočili na lep jeho hmlistej tvorbe. Ready-made bolo samo osebe založené na princípe, že nie to, čo na prvý pohľad vidíme je dôležité, podstatnou má byť nosná myšlienka diela. Samozrejme, spektrum interpretačných metód v umení je rozsiahle a skutočne môže existovať skupina umelcov, šachistov a aj kritikov umenia, ktorí Duchampovu tvorbu chápu ako sofistickovanú bránu do sveta, v ktorom je šach umením a umenie šachom, čo dokáže rozoznať iba znalé oko intelektuála. V skutočnosti však môže ísť iba o nadinterpretáciu Duchampovej tvorby, ktorý sám možno práve prepájaním šachu a umenia iba vyplnil dieru na trhu a v podstate tým zakrýval vlastný neúspech na poli výtvarného umenia. A súčasní autori dali tejto jeho tendencii iba legitimitu tým, že v každom jeho umeleckom počine hľadajú šach, ktorý tam v skutočnosti vôbec nemusí byť (napríklad Veľké sklo).

Duchampov príbeh na pomedzí šachu a umenia je dôkazom, že umenie je viac než len koncept a nápad. Nápady sú skôr prekurzormi umeleckej produkcie, kde zmysly, inštinkty a neverbálne jazyky riadia tvorbu rovnako ako vedomé myšlienky. Umenie nie je nápad, ale inscenácia s námahou a bojom, zameraná na neoceniteľné miesto, presne ako šachová partia.

RESUMÉ:

The present essay captures one of the many aspects of Marcel Duchamp's work - chess, or rather his relationship to art. Chess is interdisciplinary because it is not only involves mathematical and logical thinking, with links to battle strategy, it also contains within itself cultural, psychological and, to no small extent, artistic and status dimensions. In the first part, the author introduces the artistic beginnings of Duchamp, which had their roots in classical painting, with emphasis on the specifics of his work and, of course, on chess. The second part is devoted exclusively to the interpretation of works depicting chess, both in his painting and in the context of his ready-made or chess manuals, chess games and photographs depicting (promoting) chess. The last, third part, is the author's final reflection on the proponents and opponents of Marcel Duchamp's work (not only) in the context of chess and art. Regardless of our opinion, Marcel Duchamp's chess still fascinates artists, chess players and psychoanalysts alike, so it is still relevant today.

O autorce:

JUDr. Alexandra Letková, PhD.

Univerzita Palackého v Olomouci

Právnická fakulta

alexletkova@gmail.com

Použitá literatura:

BONITO OLIVA, A. *Vita di Marcel Duchamp Unknown Binding*. Rím: Massimo Marani, 1976, 238 s.

CABANNE, P. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Paris: Da Capo Press, 1967, 136 s.

DAMISCH, H. *The Duchamp Defense*. In: *October*, roč. 10, 1979, s. 5 – 28.

DUTTON, D. *A Darwinian Theory of Beauty* [online]. Dostupné na: <https://www.ted.com/talks/denis_dutton_a_darwinian_theory_of_beauty> [cit. 10.10.2024].

HENDERSON, L. D. Marcel Duchamp's The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (1912) and the Invisible World of Electrons. In: *Weber Studies*, roč. 14, č. 1, 1997, s. 83 – 101.

CHALUPECKÝ, J. *Úděl umělce: duchampovské meditace*. Praha: Torst, 1998, 456 s.

JUDOVITZ, D. *Unpacking Duchamp*. Los Angeles: University of California Press, 1995, s. 28 – 29.

KOREN, M. When Computers Started Beating Chess Champions. In: *The Atlantic*, č. 2 (2016), nestr.

KUH, K. *The Artist's Voice*. New York: Harper and Row, 1960, 248 s.

LEGRADY, M. Destabilizing Marcel Duchamp. In: *New Art Examiner*, roč. 32, č. 2 (2017), s. 18 – 21.

LIST, L. *The Imagery of Chess Revisited*. New York: Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, 2005.

LIŠKA, P. Marcel Duchamp začíná tam, kde ostatní končí. In: *Marcel Duchamp*. Brno: Moravská galerie, 2000, 95 s.

ROOKMAAKER, H. R. *Moderní umění a smrt kultury*. Praha: Návrat domů, 1996, 238 s.

MACFARLANE, A. *Marcel Duchamp (1887–1968)* [online]. Dostupné na: <<https://www.dadart.com/dadaism/dada/035a-duchamp-cage.html>> [cit. 10.10.2024].

NAUMANN, F. – BAILEY, B. – SHAHADE, J. *Marcel Duchamp: The Art of Chess*. New Haven: Ready Made Press, 2009, 133 s.

VENTURA, G. The Game of Chance: Marcel Duchamp's Large Glass and Nineteenth-Century French Political Caricatures. In: *Journal of Art History*, roč. 89, č. 4 (2020), s. 249 – 272.

WALL-ROMANA, Ch. „Cinematic Blossoming“: Duchamp, Chess, and Infraqueer Mating. In: *Modernism/modernity*, roč. 27, č. 2 (2020), s. 323 – 338.

ZEKI, S. a kol. The experience of mathematical beauty and its neural correlates. In: *Cognitive Neuroscience*, roč. 8 (2014), s. 1 – 12.

VIZUÁLNE PRVKY V IMERZNOM DIVADLE

(PRÍPADOVÁ ŠTÚDIA AKADEMICKÝ PREŠOV)

Terézia POLÁKOVÁ

Abstrakt: Cieľom príspevku je analýza a interpretácia vizuálnych prvkov v imerznom divadle ako súčasného kultúrneho trendu. Jednou z dôležitých tendencií v súčasnom umení je vizuálna komunikácia, ktorej súčasťou je aj zvýšený záujem umelcov a kultúrnych aktérov o reflexiu vzťahov medzi umením, kultúrou a vzdelávaním. Vizualita predstavuje jeden z dominantných princípov súčasnej kultúry a vizuálne prvky môžu umocniť komunikáciu komplexných a zložitých významov. Aj preto sa uplatňuje v súčasnom divadle (Akademický Prešov). V štúdiu prinášame prehľad praktických postupov práce s vizuálnym divadlom na vybraných príkladoch predstavení (*Soľanka, Európa, ó, Európa*), ktoré boli prezentované na predchádzajúcich ročníkoch divadelného festivalu Akademický Prešov. Budeme identifikovať kľúčové metódy, postupy a techniky práce s vizuálnymi prvkami s dôrazom na využívanie princípov zážitkovosti a explikáciu možností ich uplatnenia v divadle. Zameriame sa na definovanie vizuálnosti v imerznom divadle, na analýzu vybraných stratégií, foriem a techník na praktických príkladoch aplikovania zážitkovosti na tvorivej dielni Akademického Prešova.

Abstract: The aim of this paper is to analyse and interpret visual elements in immersive theatre as a contemporary cultural trend. One of the important tendencies in contemporary art is visual communication, which includes an increased interest of artists and cultural actors in reflecting on the relationships between art, culture and education. Visuality is one of the dominant principles of contemporary culture and visual elements can enhance the communication of complex and intricate meanings. That is why it is applied in contemporary theatre (Academic Prešov). In this study, we present an overview of practical practices of working with visual theatre on selected examples of performances (*Soľanka, Europa, oh, Europa*), which were presented at previous editions of the theatre festival Akademický Prešov (Academic Prešov). We will identify key methods, practices and techniques of working with visual elements with an emphasis on the use of experiential principles and explication of the possibilities of their application in theatre. We will focus on defining visuality in immersive theatre, analysing selected strategies, forms and techniques to provide practical examples of the application of experientialism at the Academic Prešov workshop.

Kľúčové slová: Akademický Prešov; Soľanka; Európa, ó, Európa; vizuálne divadlo; zážitkovosť; imerznosť; publikum

Key words: Akademický Prešov; Soľanka; Europe, oh, Europe; visual theatre; experientiality; immersion; audience

Úvod

Vizuálny obsah je zreteľný takmer v každej sfére súčasnej spoločnosti. V predchádzajúcich civilizačných etapách sa vizualita najvýraznejšie prejavovala prostredníctvom výtvarného umenia, ktoré si udržovalo určitý odstup od každodennosti a „auru“ jedinečnosti. Dnes je umenie prítomné výraznejšie aj vďaka rozšíreniu nových médií.

Vizualita zostáva aktuálnym pojmom vied o kultúre a umení. Avšak korene slova vizuál, vizuálny, siahajú na začiatok 15. storočia. V prvotnom význame znamenajú prislúchajúcu schopnosť videnia, zrakový vnem z latinského *visus*, *visualis* vo význame pohľad, videné veci, vzhľad, podoba a *videre* vidieť. Pojem vizuál obsahuje aj niečo viac ako len schopnosť videnia a určitý vzhľad. Sloveso *videre* je taktiež príbuzné slovu *veda* zo sanskrtu, *vaeda* v aveste a v gréčtine *eidó*, čo v preklade znamená vidieť, vedieť. Vizualita v sebe zahŕňa aj určité porozumenie toho, čo vidíme a mentálne vnímame.

Vizualita je súčasťou kultúrneho trendu. V praktickej časti sme pre analýzu a interpretáciu zvolili príklady z oblasti imerzného divadla, v ktorých sa na výslednom zážitku výrazne podieľali práve vizuálne prvky. Praktickými ukážkami workshopov (*Solanka*, *Európa, ó, Európa*) z divadelných dielní na Akademickom Prešove sme aplikovali vizuálne prvky, prostredníctvom zážitkovosti sme vyskúšali, či vybrané stratégie pomáhajú a zlepšujú imerziu diváka alebo nie.

Imerzia ako zážitkovosť

V umení 20. a 21. storočia sledujeme tendencie, keď dochádza k aktivizácii príjemcu rôznymi postupmi a stratégiami, pričom jednotlivé umenia sa navzájom ovplyvňujú. Zážitkovosť výrazu je výpoveď, ktorá vyvolá u príjemcu zážitok.¹⁵⁹ Obvykle o výraze uvažujeme v kontexte teórií estetického alebo umeleckého zážitku prostredníctvom rozumu, logického uvažovania, ale aj cez predstavy, pocity, city či intuíciu. Pri jej vnímaní môžeme zakúšať i zvláštne, slovami akoby nepostihnuteľné stavy. To znamená, že nie všetko, čo zo zážitkovej výpovede prijímame, dokážeme pojmovovo vyjadriť.

Zážitok, ktorý v nás vyvoláva zážitková výpoveď, je udalosťou ľudského vedomia. Na objasnenie komplexného procesu je v humanitných vedách často používaná hermeneutická metóda. Možno ju uchopiť aj ako metódu porozumenia, ktorá sa snaží porozumieť ľudskej činnosti s ohľadom na významy, ktoré im dáva intencia jednajúceho človeka.¹⁶⁰ Hermeneutická metóda nemá za cieľ upriamiť pozornosť len na výsledok, ale aj na komplexný proces, v ktorom sa kreuje nová skúsenosť. Zážitok vzniká ako výsledok prežívania. Na základe toho, čo prežívame, sa vytvára naša skúsenosť. Ľubomír Plesník určuje zážitkovosť výrazu odpoveďou prostredníctvom emócií, vplyvov, pocitov, vnemov a skúseností.¹⁶¹

159 PLESNÍK, Ľubomír (ed.). *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre: Filozofická fakulta, 2011, s. 152.

160 SZTOMPKA, Piotr. *Vizuálni sociologie. Fotografie jako výskumná metoda*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007, s. 80.

161 PLESNÍK, 2011, s. 152.

Erich Mistrík sa bližšie sústredil na zážitkovú funkciu umeleckého diela. „*Umelecké dielo poskytuje recipientovi hlboké zážitky, ktoré by bez neho neprecítil. Je mnohokrát v pozadí akejkolvek inej funkcie umenia.*“¹⁶² Umelecký zážitok je z umeleckého diela, tvrdí Mistrík. Od estetického zážitku sa odlišuje tým, že sa v ňom prejavuje umelecká funkcia umeleckého diela, že nevníma realitu, ale jej model.¹⁶³ Väčšinou sa aj na zážitok z umeleckého diela používa termín estetický zážitok. Estetický zážitok Mistrík vysvetľuje nasledovne: „*je výsledkom konfrontácie estetických noriem a estetickej funkcie. Jeho obsah, priebeh a hĺbka závisia od umeleckého diela či od estetického predmetu, od prostredia, kde vnímanie prebieha, od kultúrneho a sociálneho pozadia diváka a od momentálnej nálady diváka.*“¹⁶⁴ Nálady a pocity môžu byť príjemné aj nepríjemné, plytké aj hlboké, dynamické aj pokojné, chladné aj hlboko citové, prerušované aj dlhodobé a podobne. Obidvaja spomenutí autori (Plesník 2011; Mistrík 2007) sa odvolávajú na umelecký a estetický zážitok¹⁶⁵ pomocou prežívania, zážitku, vnímania, predstáv, pocitov, emócií (príjemných aj nepríjemných). Vďaka týmto emóciám, pocitom a zmyslom môžeme prehĺbiť a ponoriť sa do imerzie.

Slovné spojenie *imerzné* sa v slovenskom teatrologickom kontexte ešte neustálilo. V roku 2018 vyšla na Slovensku prvá a dodnes jediná publikácia o inverznom divadle.¹⁶⁶

162 MISTRÍK, Erich. *Estetický slovník*. Bratislava: Iris, 2007, s. 218.

163 Ibidem, s. 204.

164 Ibidem, s. 68.

165 „*V estetickom zážitku recipient reflektuje predmet, seba samého aj svoj vzťah k predmetu. Predpokladom estetického zážitku je aspoň čiastočné alebo dočasné odhliadanie od utilitárneho záujmu o predmet (estetický odstup).*

Vyrcholením estetického zážitku je katarazia. Slovným vyjadrením estetického zážitku je spravidla vkusový súd.

Niekedy sa od estetického zážitku odlišuje umelecký zážitok.“ Tamže, s. 68.

166 Zborník z medzinárodnej konferencie na festivale Nová dráma 2017 s názvom *Súčasná dráma a performatívny priestor: od textu k imerznému divadlu*.

V zahraničí termín figuruje od roku 2004. Britskí teatrologovia (napr. Josephine Machon) používajú tento odborný termín od roku 2007. Samotný pojem imerzia vychádzajúci z latinského *immersio* alebo anglického *immersion* znamená ponorenie sa, vnorenie sa alebo vtiahnutie do deja. Podľa autorky Hannah Bendovej imerzia je spojená nielen s emóciou a pocitom, ale aj s netradičným priestorom, ktorý vnímame a vtahuje nás do deja: „*Imerzia je zážitok, keď sme prenesení do prepracovaného simulovaného miesta a je sám osebe, nehľadiac na jeho fantazijný obsah, potešujúci. [...]* V psychologicky imerznej skúsenosti hľadáme rovnaký pocit, ako keď sa potopíme do oceánu, alebo aký máme z plávania v bazéne: pocit, že sme obklopení celkom odlišnou realitou, ktorá pohlcuje všetku našu pozornosť.“¹⁶⁷ Divák je takto viac zahĺbený, intenzívne vtiahnutý dejom a do „*zinscenovaného sveta ponorený*“.¹⁶⁸ Prevláda hlboké psychické zaujatie fiktívnym svetom. Na komplexnejšie uchopenie problematiky imerzného divadla je vhodné využiť významové rozdiely medzi termínmi *prežitok* a *zážitok*. Prežitok definuje Molnár ako emocionálnu aktivitu, kde sú základom duševné procesy a stavy, ktoré narúšajú alebo dopĺňajú osobnostnú integritu vnímateľa. Pre vyšší stav imerzie je dôležité čo najviac eliminovať mieru psychickej dištancie.¹⁶⁹

167 BENDOVÁ, Helena. *Imerze*. Webové sídlo. Dostupné na: <http://cas.famu.cz/gameart/page.php?page=7>. [cit. 09.04.2024].

168 MOLNÁR, Jakub. *Imerzné divadlo na Slovensku*. In: MIŠOVIC, Karol (eds.). *Témy na okraji záujmu? Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia*. 1. vyd. Bratislava: Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences Institute of Theatre and Film Research, 2021, s. 57.

169 Ibidem, s. 57.

Zážitok je stav, ktorý pramení z fyzickej skúsenosti a je spojený s vonkajšími vnemami (napr. dotýkanie sa rekvizít alebo bytie v historickom priestore). „Tým si zachová istú osobnostnú integritu a operuje s väčšou mierou dištancie.“¹⁷⁰ Pre imerzné divadlo je charakteristické, že prežitok a zážitok z inscenácie sa spolupodieľajú na celku divadelného diela, ale tvoria i jeho samotnú podstatu.

Britská autorka Josephine Machon rozpracovala tzv. trojstupňovú škálu imerznosti:¹⁷¹

1. Prvou škálou je imerzia ako *absorpcia*, tzn. recipient je zapájaný do divadelnej udalosti skrz jeho dobrovoľnú koncentráciu a imagináciu. Ide o typ psychického zaujatia, ktoré recipienta pohltí v rámci divadelného predstavenia a jeho formy. Fáza umožňuje kritický odstup. Sama osebe nie je ničím iným ako intelektuálnym zaujatím videného diela.

2. Druhou škálou je imerzia ako *premiestnenie*. Divák je imaginatívne aj fyzicky premiestnený na fiktívne miesto. Fiktívne miesto vyžaduje od neho pohyb a správanie (v rámci istých pravidiel). Divadelný princíp sa uplatňuje konceptuálnym fyzickým vtiahnutím recipienta do hmatateľného sveta. Tým je umožnená skutočná fyzická koherencia a kontakt medzi účastníkmi (divákmi a hercami). Spomínaná fáza spája imagináciu, interpretáciu a interakciu.

3. Treťou, poslednou fázou je *totálna imerzia*. Dochádza k nej vtedy, ak je účastník schopný si vytvoriť vlastný príbeh, cestu, ktorá ho pohltí. Tým prestáva mať pojem o reálnom čase, selektuje rušivé elementy predstavenia a vníma časopriestor imerzného sveta.

170 BRYCHTA, Lukáš. Imerzivní divadlo: Divadlo na hraně hry. In: KLÍMA, Miloslav (eds.). *Divadlo a interakce VIII a ½ – Modré stránky*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 50.

171 MACHON, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Banisngstore: Palgrave Macmillan, 2013, s. 62 – 63.

Dôležitú a významnú rolu v imerznom divadle je práve *divácka zodpovednosť* za vlastný zážitok a prežitok. Ak sa divák nechce pohltiť, dôjde k oslabeniu všetkých vyššie spomenutých troch fáz. Inverzné divadlo nutne zahŕňa plnohodnotné telesno-mentálne zapojenie. V teórii (*syn*)estetika odkazuje Machon k spôsobu vnímania synestézie, pri ktorom dochádza k spojeniu vnemov a viacerých telesných zmyslov s rozumovým zapojením:¹⁷²

1. Prvý zmysel (*syn*)estetiky je *pocitovaný zmysel*. Vytvára sa na základe racionálneho uvažovania a „mentálneho čítania“ znakov.

2. Druhý zmysel je vytváraný na základe *somaestetiky* (telesné vnímanie). Dochádza tak k dvojitému stavu, ktorý nazývame chápanie zmyslu/zmyslové chápanie (*making-sense/sense-making*). Imerzné divadlo považujeme za ukázkový príklad spomínanej estetiky prepájajúcej sémantiku a somatiku.

S imerzným divadlom sa možno stretnúť na prehliadkach festivalu *Akademický Prešov*. Divadelný festival je jedným z najvýznamnejších podujatí už 58 rokov (58. ročník sa konal 22. – 25. 4. 2024 – pod vedením riaditeľa Karola Horáka, ktorý festival usporadúva od jeho počiatkov až po súčasnosť). Zvyšovaním zážitkovosti sa pracuje už od začiatku festivalu *Akademický Prešov*, a to pozývaním zahraničných, domácich, alternatívnych či nezávislých divadiel, workshopov a divadelných dielní.

172 MACHON, 2013, s. 66.

Zážitkovosť je divácky obľúbená technika, s ktorou sa často pracuje, ale konkrétna zážitkovosť závisí aj od stratégií, ktoré režisér uplatňuje. Z profesionálneho divadla zážitkovosť prenikla aj do neprofesionálneho divadla.

Riaditeľ festivalu Karol Horák (zakladateľ Študentského divadla) vytvoril priestor aj pre študentov Študentského divadla, aby si mohli zážitkovosť vyskúšať a uplatniť „na vlastnej koži“ – prostredníctvom autobiografických svedectiev a výpovedí študentov v netradičných a historických priestoroch Prešova¹⁷³ (napríklad väznica, kostoly, železničná stanica, evanjelické kolégium a pod.). Vybrali sme workshopy z Akademického Prešova (2022), kde sme úspešne predstavili z pohľadu aktérov tvorivé dielne (*Soľanka, Európa, ó, Európa*). Účastníci boli ocenení porotou Akademického Prešova za kreatívny prístup a získali ocenenie laureát. Tieto workshopy slúžili ako praktická pomôcka pri uplatňovaní vizuálnych prvkov a zážitkovosti u divákov. „Slovo imerzné sa bezstarostne používa na popis takých tendencií v súčasnej divadelnej tvorbe, ktoré tiahnu k internej a participatívnej diváckej skúsenosti skrz estetiku, ktorá zahlcuje všetky jeho zmysly.“¹⁷⁴ Označenie imerzné sa ráta pre všetky druhy divadiel, ktoré sa odohrávajú v netradičných prostrediach a zahrňujú interakciu s divákmi. Machová by teda súhlasila s imerznosťou vo vzťahu k spomínaným divadelným dielňam v netradičnom priestore.¹⁷⁵ Netradičný priestor tak funguje ako jeden prvok zo stratégií zvyšovania zážitkovosti.

173 Napr. performance *Materstvo* (2010), *Moja stará mama* (2016), *Šialený mesiac* (2016), *Nesprofanovaný priestor I.* (2005), *Nesprofanovaný priestor II* (2006), *Ukrajinka na Slovensku* (2016), *Storočie podľa Márie* (2017). Viac na: HORÁK, Karol – PUKAN, Miron. Tektonické procesy v súčasnom divadle alebo Surfovanie po kanáloch divadelnej imaginácie. In: HORÁK, Karol (eds.) *Kontexty alternatívneho divadla VI*. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, s. 114 – 154.

174 MACHON, 2013, s. 66.

175 Máme na mysli divadelné dielne na Akademickom Prešove 2022 (*Soľanka, Európa, ó, Európa*).

Budúcnosť divadla, budúcnosť Európy

Inscenácia bola počas Akademického Prešova uvedená 28. 4. 2022 pod názvom *Konšpirácie II (Európa, ó, Európa)*.¹⁷⁶ Realizovala sa ako site-specific v suterénoch starých internátov pod vedením profesora Karola Horáka a Mirona Pukana. Študenti a študentky deklarovali, že budú svojou inscenáciou hľadať budúcnosť Európy. Na krátkom úseku v tajomných podzemných chodbách sme odhalili svoje strachy aj bolesti – od vzťahov cez vojnu až po klimatickú krízu.¹⁷⁷ Tvorcovia nastolili pre divákov otázky typu: Aká je Európa dnes? Stále sa nesie božsky krásna na svojom krotkom miernom peknom bielom býčkovi s malými rohami? Alebo je to ustaraná matka nepokojných, frustrovaných detí štátov, ktoré ju roztrhajú na kusy a zjedia? Performance *Európa, ó, Európa* reflektuje súčasný spoločensko-politický kontext idey Európy v rovine metaforickej a mýtickej, no napokon i veľmi realistickej.¹⁷⁸

Hlavným znakom imerzie je schopnosť sprostredkovať priamy kontakt s publikom a zvýšiť originálny zážitok a prežitok. Na základe emancipácie diváka (diváckej reakcie) testuje imerzia aj modely postpolitického manažmentu. Príkladom je performance od Karola Horáka *Európa, Ó, Európa* (2022) odohrávajúca sa v suteréne Študentského divadla Prešovskej univerzity v Prešove na Starom internáte v rámci Akademického Prešova 2022. Špecifický priestor (bývalý protiatómový kryt a pivničné priestory) ponúkal divákovi zážitok už pri vstupe. Namiesto divadelných uvádzačov stála pri vchode postava Európy, herečka Študentského divadla. Divák bol už od začiatku ponorený a zapojený do atmosféry nadchádzajúcej performance. Príchodom do priestoru sa stal účastníkom, divákom putujúcim z miesta na miesto.

176 Réžia: Karol Horák, Miron Pukan. Účinkovali: Illia Maruschak, Danylo Lyssysia, Zdenka Bodnárová, Peter Kozák, Lucia Ihnátová, Kristián Michal Hnát, Terézia Poláková, Erik Javorský. Podľa APEČKOVINY. *Bulletine Akademického Prešova* [online]. 2022. Dostupné na: <https://ap.unipo.sk/wp-content/uploads/2022/04/apectkoviny-2022-jednostrana2.pdf>. [cit. 09.04.2024].

177 „Študentské divadlo presvedčilo, že v mnohých ohľadoch môže konkurovať tomu profesionálnemu, a to najmä v odvahe skúšať nové veci a otvárať páľivé témy.“ VAJDÍKOVÁ, Tamara. *Keď v Prešove prekvitá láska k divadlu*. [online]. 2022. Dostupné na: <https://javisko.sk/laska-k-divadlu-v-presove/> [cit. 9.4.2024].

178 APEČKOVINY. *Bulletine Akademického Prešova* [online]. 2022. Dostupné na: <https://ap.unipo.sk/wp-content/uploads/2022/04/apectkoviny-2022-jednostrana2.pdf>. [cit. 9. 4. 2024], s. 8 – 9.

Po prvej časti, ktorá sa odohrávala v priestoroch Študentského divadla sa prechádzalo ďalej cez dlhú tmavú chodbu, na ktorej boli vysvietené jednotlivé „zastavenia“. Divák počas prechodu cez chodbu vedel ťažko rozoznať, kto bol hereckou súčasťou inscenácie a kto návštevník. Neskôr sa na postupných stanoviskách objavovali herci, ktorí sa zároveň dovedy voľne pohybovali medzi publikom. Piaty herci mali hovorený komentár, čo divákov uviedlo do emocionálneho rozpoloženia postáv.

Okrem toho jedno stanovište bolo pohybovo-tanečné – bez slov a komentárov, len s hudobným podkladom a nasvieteným priestorom tanečného parketu, umiestneného v pivničnom priestore plnom harabúrd, pachov, prachu a špiny. Príbeh a celé ponorenie sa do zastavení začalo postupne stierať hranice medzi prítomnou realitou a fiktívnymi predstavami. Počas týchto fiktívnych obrazov sa fyzicky prítomní herci presúvali do príľahlých pivničných priestorov. Bolo na individuálnom rozhodnutí, kam sa divák rozhodne ísť.

Vďaka tomu, že divákovi bola ponechaná individuálna sloboda pohybu, spájanie heterogénnych prvkov postupne strácalo zmysel a namiesto celistvých súvislostí príbehu sa radšej ponoril do atmosféry prostredia. Podľa Molnára bol takto recipient imaginatívne (noeticky) i fyzicky (ontologicky) premiestnený do fiktívneho sveta.¹⁷⁹ Zážitok mali teda i tí, ktorí sa rozhodli zostať menej interaktívnym pozorovateľom.

179 MOLNÁR, 2021, s. 64.

Performance *Európa, ó, Európa* ponúkla divákovi:

- blízky kontakt (medzi hercom a divákom),
- site-specific (netradičný priestor v suteréne ako jedna zo stratégií zvyšovania zážitkovosti),
- zrušenie tradičného hľadiska,
- dôraz na intímnosť vo vzťahu k prevládajúcej téme (pálčivé témy – od vojny až po klimatickú krízu),
- využitie imerzie na zvýšenie aktivizácie divákov,
- žiadna scénickosť, ale zážitky.

S uvedeným zistením súhlasia aj teoretici (Bendová 2013; Brychta 2014; Machon 2013), ktorí konštatujú, že v 21. storočí si imerzné divadlo kladie nasledovné otázky: Ako pozvať diváka participovať v dobe postmédií a digitálnych technológií? Ako vytiahnuť diváka z pohodlia obývačky? Ako reflektovať slobodu voľby občana a jeho pasivitu (v tradičnom hľadisku)? Záujem imerzných tvorcov sa pritom sústreďuje na verejný priestor, v ktorom by táto otvorená spoločnosť mala prekvitať, a pozýva ju do divadelných sál a verejnej architektúry, kde neexistuje klasické delenie priestoru na hľadisko a javisko. Čím tvorivejšie je priestor využitý, tým intenzívnejšia komunikácia môže nastať.

Podľa Molnára diváci nielenže vstupujú do netradičného priestoru, ale môžu ho slobodne skúmať, dotýkať sa ho, manipulovať s ním, interagovať s hercami a sami byť súčasťou predstavenia.¹⁸⁰

180 Ibidem, s. 58.

Vývin imerzného divadla na Slovensku možno pozorovať najmä cez prístup k divákovi, ktorý sa stáva jeho aktívnou súčasťou. Dôraz sa kladie na intimitu vo vzťahu k prevládajúcej téme. Objavuje sa najmä v prostredí nezriadených divadiel ako netradičných priestorov. Nezávislí tvorcovia spájajú divadelnú tvorbu najmä s výskumom – čo je zároveň jedným z kľúčových princípov imerzného divadla.

Výhodou nezriadovanej kultúry pre Molnára sú flexibilnejšie podmienky na dĺžku skúšobného procesu a nezávislosť od celoročnej dramaturgie. Imerzný divák stretáva iba seba samého a jemu podobných. Netuži po scénickom prevedení, ale po zážitkoch, v ktorých chce prežívať samého seba.¹⁸¹ Je to viditeľné aj na divadelných dielňach a workshopoch každoročného divadelného festivalu Akademický Prešov z vlastného pohľadu hereckého aj organizačného tímu. Diváci sa stali jedným z našich fanúšikov a každoročne prichádzajú opäť na náš divadelný festival. Pochvaľujú si zážitkovosť, originalnosť, kvalitu divadiel a predstavení. Odchádzajú s dobrým pocitom, novou skúsenosťou a vracajú sa opäť na ďalší rok s novými očakávaniami a emóciami. Analyzovaný festival *Akademický Prešov* dlhodobo pracuje s publikom, divák očakáva netradičné divadelné zážitky.

Solanka

Pred dvoma rokmi (2022) v rámci Akademického Prešova (56. ročníka) sa uviedla prezentácia workshopu *Regionálny dialekt a jeho teatrálna dispozície*¹⁸² (ďalej ako *Solanka*) pod vedením režiséra prof. Matúša Olha.

181 Ibidem, s. 64.

182 Scenár obsahoval Spišskú klapanciu pod názvom *Solanka*.

Účastníkmi dielne boli dvaja vybraní herci zo Študentského divadla Prešovskej univerzity (Terézia Poláková a Peter Kozák). Workshop sa odohrával v nedivadelnom prostredí – v čokoládovni a v kaviarni pod názvom *Čokoláda* na prvom poschodí, kde si diváci mohli objednať nápoj a popritom sledovať dianie workshopu. „*Témou tvorivej dielne je klapancia Solanka, ktorá je vystavená na dialógu muža a ženy s výrazným dramatickým nábojom, úspornou kompozíciou a vtipnou pointou,*“¹⁸³ poznamenal režisér Matúš Olha. Príchodom a privítaním vystúpil režisér Matúš Olha. Oboznámil a poučil divákov, čo sú to Spišské klapancie,¹⁸⁴ ako sa zrodili a kde vznikli. Uviedol tak krátke umelecké čítanie s výberom zopár žartovných klapancií so spojením vlastných osobných zážitkov skrz profesionálnu, režisérsku, umeleckú, ale aj osobnú rodinnú skúsenosť.¹⁸⁵

183 APEČKOVINY. *Bulletine Akademického Prešova* [online]. 2022. Dostupné na: <https://ap.unipo.sk/wp-content/uploads/2022/04/apeckoviny-2022-jednostrana2.pdf>. [cit. 09.04.2024]. s. 8 – 9.

184 „*Klapancia je veršovaná žartovná epika, rozšírená a tvorená na území Spiša a západného Šariša. Klapancia má niekoľkých známych autorov, z ktorých vyniká predovšetkým Juraj Pokuta (vlastným menom Kapralčík, 1880 – 1964), rodák zo Spišskej Novej Vsi. Štúdiu o tejto téme napísal Milan Barbuš a je súčasťou jeho knihy Spišské klapancie (Východoslovenské vydavateľstvo, 1969), v ktorej zozbieral reprezentatívnu vzorku tejto tvorby. „Predovšetkým však umenie neobyčajne humorne vedieť rozpovedať všednú príhodu urobilo z Kapralčíka Pokutu, ktorý píše z pohnútky: Bich ňehal pamjatku v spišskej slovenčine, / ftera za par roki jak nareč vihiňe, / pozbiral som žarti – dokeľ ešči žije / a napísal smačne špiske klapancie...“ V štúdiu Barbuš uvádza, že inšpiratívna ľudová tvorba sa stala témou predstavenia poľského divadla Kram pjesonkovi, kde slávny poľský divadelný režisér Leon Schiller (1887 – 1954) inscenoval poľské klapancie, ktoré mali pôvod vo varšavskej robotníckej štvrti Biellony, v interpretácii špičkových divadelných umelcov.“ APEČKOVINY. *Spišské klapancie a východoslovenské nárečie ako inšpirácia javiskovej tvorby*. [online]. 2022. Dostupné na: <https://ap.unipo.sk/wp-content/uploads/2022/04/apeckoviny-2022-jednostrana2.pdf>. [cit. 09.04.2024], s. 10.*

185 „*Matúš Olha a jeho skúsenosť s inscenovaním Spišských klapancií sa viaže na košické Divadielko pod kupolou, kde v réžii Štefana Olhu (1936 – 2009) uviedli predstavenie Popaterce (premiéra 6. 12. 1973). Zdrojom k scenáru inscenácie bola práve vyššie menovaná publikácia. Pred Popaterce uviedol Štefan Olha Šenk Palenčení Jána Andraščíka (premiéra 8. 2. 1973), ktorý bol v 19. storočí po modlitebnej knižke najobľúbenejším ľudovým čítaním. Obe predstavenia sa tešili živému diváckemu záujmu a okrem iného boli zaujímavé tým, že používali východoslovenské nárečia, čím sa vyčleňovali z bežnej produkcie, kde dominovala normatívna slovenčina. Popaterce bol aj názov cyklu televíznych inscenácií, ktoré v rokoch 1995 – 1997 vyrobila Slovenská televízia Košice na námety Jána Lazoríka (1920 – 2015) z Krivian. Boli to hry pôvodne určené pre produkciu, ktorú Ján Lazorík pravidelne uvádzal na amfiteátri v Krivanoch (okr. Sabinov). Ich námetom sú rôzne témy zo života starej šarišskej dediny. Vyznenie bolo zväčša žartovné, no Ján Lazorík sa v nich dotýkal aj závažných udalostí v živote človeka, akými sú narodenie a smrť (Kersciňare a Pri mertvim) či témy vystáhovalectva (Amerikaňci I., II.).“ APEČKOVINY. *Spišské klapancie a východoslovenské nárečie ako inšpirácia javiskovej tvorby*. [online]. 2022. Dostupné na: <https://ap.unipo.sk/wp-content/uploads/2022/04/apeckoviny-2022-jednostrana2.pdf>. [cit. 9.4.2024]. s. 10.*

Herci zo Študentského divadla ponúkli možnosť divákovi sa na tú istú hru pozerať z troch rôznych perspektív. Odlišné verzie dávali účastníkom možnosť zamyslieť sa nad tým, ako sa dá pracovať s dramatickým textom a jeho pretvorením do javiskovej podoby v rôznych alternatívach a dramatických premenách. Samotní riaditeľ a organizátori AP (Horák, Pukan a ďalší) boli pozitívne prekvapení a zagratalovali nám k hereckej snahe a nadaniu. Po výsledkoch AP¹⁸⁶ sme obdržali diplom s popisom: „*Individuálne ocenenie pre hercov Teréziu Polákovú a Petra Kozáka (Študentské divadlo Prešovskej univerzity) za kreatívny prístup pri spracovaní sociálneho dialektu v performačno-divadelnom procese (Klapancie).*“

Práca s publikom je kreatívna, tvorivá a umelecká činnosť. Workshop Soľanka ponúkol divákovi:

- netradičný priestor ako jednu zo stratégií zvyšovania zážitkovosti,
- zrušenie tradičného hľadiska,
- blízky kontakt (medzi hercom a divákovi),
- site-specific (netradičný priestor v kaviarni),
- performance (tu a teraz),
- výchovu a vzdelávanie (publikum bolo počas dramaturgického úvodu oboznámené s historickým kontextom Spišských klapancí),
- scénickosť, ale aj zážitok (emócia a prejav),
- etnodivadlo (regionálny dialekt a ľudové kostýmy),
- teatrálne dispozície (komickosť a grotesknosť ako zaujatie diváka),
- využitie imerzie na zvýšenie aktivizácie divákov (divák je oboznámený s priebehom a pointou scény a zabáva sa na neschopnosti hereckých predstaviteľov zvládnuť danú látku).

186 VÝSLEDKY AP. 56. AP # VÝSLEDKY. [online]. 2022. Dostupné na: https://ap.unipo.sk/56-ap-vysledky/?fbclid=IwAR0PF48isyzQj-SNIP2JGTleEXeDyEQr-KHtbZQfEHdBKfHgLVIS9jZFFME_aem_AUdbdHct50CmIDpH_Uxfrdx_MY3c4KsllW6xPimzdNXp_a0oYsY_ffqqyrRfPp_1vscAm5kyL8c-KjundjGFxmrMj. [cit. 9.4.2024]. s. 1.

Zistenia:

- netradičný priestor neslúži ako ponorenie do deja, ale umožnil upustiť od využitia tradičného hľadiska (alternatívne a nezávislé divadlá);
- architektonické riešenie scény zvyšovalo zážitkovú skúsenosť (architektúra je vizuálna);
- vizualita kostýmov: v predstavení využívali herci ľudový odev (kroj), využívali sa skutočné odevné kusy tradičného ľudového odevu, ktoré neboli upravované ani štylizované ako kraj (vťahovanie do zážitku autentickosťou);
- počas dramaturgického úvodu bola autentickosť zvýraznená osobne ladenou výpoveďou režiséra;
- vizualita založená na autentickosti;
- očakávania a neočakávania reakcií od divákov (tri verzie v troch rôznych podobách).

Budovanie skúsenosti v troch navzájom súvisiacich vrstvách, v ktorých sa pracovalo s odlišnými prostriedkami:

1. herci v kostýmoch a rekvizity na scéne;
2. veľké bábky v ľudových kostýmoch vedené hercami a hovorené slovo herca (spišské nárečie, ktoré nemuselo byť zrozumiteľné pre všetkých);
3. používanie malých maňušiek, ktoré nahradili bábky. Situácia 2 bola kopírovaná, ale došlo k zmene jazyka výpovede (herec hovoril v nárečí, preto v hre prišlo aj na tlmočenie – jeden z hercov bol v pozícii tlmočníka, funkcie sa menili).

Záver

V predstavení *Solanka* sa imerzívnosť prejavovala nasledovne. Cieľom bolo vtiahnuť diváka do deja vizuálnymi a imerznými prvkami.¹⁸⁷ Zistenie spočívalo v tom, akým spôsobom vizuálny prvok netradičného priestoru dopomohol k ponorenosti a zapojenosti diváka. Zvýšila sa zážitková skúsenosť vizuálnymi prvkami. Herci nemali „divadelné kostýmy“, ich odev splýval s odevom publika. Vizuálny prvok kostýmu svojou prítomnosťou zvyšoval imerznosť a skúsenosť, keďže nebolo možné odlíšiť hercov a publikum. Počas predstavenia neboli herci a diváci od seba zbytočne oddeľovaní. Architektonické riešenie scény zvyšovalo zážitkovú skúsenosť (architektúra je vizuálna). Imerznosť sa dosahovala a umocňovala zapojením všetkých zmyslov (zrak, sluch, čuch, chuť a hmat). Vizualita predstavovala slobodnú voľbu vtiahnutím do deja.

Napriek nestabilnej pozícii a nejasnej budúcnosti sú vizuálne štúdiá stále narastajúcou oblasťou, ktorá sa postupne začleňuje a rozpína medzi široké spektrum vedeckých disciplín. Prostredníctvom technologického posunu a množstva metodologických prístupov sa mnohé vedecké oblasti obohatili o dovtedy nepoznané pohľady.

Pri nahliadnutí do histórie vizuálnych praktík a analýz sa môže s jednoznačnosťou tvrdiť, že vizualita je zaujímavým predmetom skúmania. Vďaka doteraz nepreskúmaným rámcom bude aj naďalej patriť medzi inšpiratívne zdroje akademického poznania.

Analyzovali sme vizuálne prvky a zážitkovosť vo vybraných workshopoch (*Solanka, Európa, ó, Európa*) na divadelných dielňach Akademického Prešova. Dôvodom bola prepojenosť medzi vizuálnymi prvkami s imerznými zážitkami – emócie, prežívanie, zážitok, skúsenosť, zmysly a iné. Stratégie a vybrané príklady vizuálnych prvkov nám pomohli lepšie vnímať, ako sa dá bližšie pritiahnúť diváka do deja (vnorením cez imerziu). Vybrané príklady boli overené divákmi. Vizuálne prvky pomáhajú priblížiť diváka divadelnému daniu. So zisteniami budeme naďalej pracovať a zlepšovať sa v pracovnom vývoji s publikom aj v ďalšom roku festivalu Akademického Prešova.

¹⁸⁷ Analyzované divadlo dlhodobo pracuje s publikom. Divák očakáva netradičné divadelné zážitky v tomto prípade o špecifikách predstavenia neboli dopredu informovaní, nerealizoval sa ani dramaturgický úvod k predstaveniu.

Resumé:

The present study focused on identifying manifestations of visual culture in contemporary immersive theatre. Visuality is perceived as a dominant tendency of contemporary culture. Manifestations of visuality were recognized and subsequently analyzed in specific performances (Soľanka, Europa, oh, Europa) of non-professional theatre companies, which were presented at the previous editions of the theatre festival Akademický Prešov (Academic Prešov). The aim of the analysis was to identify which methods, techniques and practices contributed most significantly to the theatrical experience itself.

In the performance Soľanka, immersion was manifested as follows. The aim was to draw the viewer into the action using visual and immersive elements. In this thesis we found out: how the visual element of the non-traditional space was a factor of immersion and immersion of the viewer. The visual elements enhanced the immersive experience. The actors did not have "theatrical costumes", their clothes blended in with the audience's clothes. The visual element of costume, by its presence, enhanced the immersion and experience, as it was impossible to distinguish the actors from the audience. During the performance, actors and audience were not unnecessarily separated from each other. The architectural design of the set enhanced the experience (the architecture is visual). Immersion was achieved and enhanced by engaging all the senses (sight, hearing, smell, taste, touch). The visuals represented a free choice by immersing the viewer in the action.

In the performance Europe, O Europe we found manifestations of visuality: close contact (between actor and spectator), site specific (non-traditional space in the basement as one of the strategies to enhance the experience), abolition of the traditional point of view, emphasis on intimacy in relation to the prevailing theme (burning issues through war to the climate crisis), the use of immersion to increase the activation of the spectator, no scenicity but experience.

Despite its precarious position and unclear future, visual studies is a growing field that is gradually being integrated and expanded among a wide range of scholarly disciplines. Through technological shifts and a multitude of methodological approaches, many scientific fields have been enriched with previously unrecognized perspectives. Looking into the history of visual practices and analyses, it can be argued with certainty that visuality is an interesting object of investigation and, thanks to its previously unexplored frameworks, will continue to be one of the most inspiring sources of academic knowledge.

In this article, we have identified visual elements and experientiality in selected workshops (Soľanka, Europe, Oh Europe) at the Academic Presov Theatre Workshops. The reason was the interconnection between visual elements and immersive experiences (emotion, experience, experience, senses, etc.). The strategies and selected examples of visual elements helped us to better perceive how to draw the viewer closer into the action (by embedding through immersion). The selected examples were validated by the audience. Visual elements help to bring the viewer closer to the theatrical action. We will continue to work with the findings, to improve the development in working with the audience in the next year of the Academic Presov Festival.

O autorke:

Terézia Poláková (nar. 1997) pôsobí ako doktorandka na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove. Od roku 2019 pôsobí ako herečka Študentského divadla Prešovskej univerzity, je členkou organizačného tímu divadelného festivalu Akademický Prešov. Vo svojej výskumnej práci sa zameriava na imerzné divadlo, zážitkovosť a aktívne zapájanie publika. Organizačne a umelecky sa podieľa na príprave festivalu Akademický Prešov.

Použitá literatúra:

APEČKOVINY. *Bulletine Akademického Prešova* [online]. Dostupné na: <https://ap.unipo.sk/wp-content/uploads/2022/04/apeckoviny-2022-jednostrana2.pdf>. [cit. 09.04.2024].

APEČKOVINY. *Spišské klapencie a východoslovenské nárečie ako inšpirácia javiskovej tvorby* [online]. Dostupné na: <https://ap.unipo.sk/wp-content/uploads/2022/04/apeckoviny-2022-jednostrana2.pdf>. [cit. 09.04.2024].

BENDOVIÁ, Helena. *Imerze* [online]. Dostupné na: <http://cas.famu.cz/gameart/page.php?page=7>. [cit. 09.04.2024].

BRYCHTA, Lukáš. Imerzivní divadlo: Divadlo na hraně hry. In: KLÍMA, Miloslav (eds.). *Divadlo a interakce VIII a ½ – Modré stránky*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 49 – 80.

HORÁK, Karol – PUKAN, Miron. Tektonické procesy v súčasnom divadle alebo Surfovanie po kanáloch divadelnej imaginácie. In: HORÁK, Karol (eds.). *Kontexty alternatívneho divadla VI*. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2019, s. 114 – 154.

LIPOVETSKY, Gilles. *Éra prázdnoty*. Praha: Prostor, 2003, s. 358.

MACHON, Josphine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, s. 62 – 66.

MISTRÍK, Erich. *Estetický slovník*. Bratislava: Iris, 2007, s. 250.

MOLNÁR, Jakub. Imerzné divadlo na Slovensku. In: MIŠOVIC, Karol (ed.). *Témy na okraji záujmu?: Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia*. 1. vyd. Bratislava: Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences Institute of Theatre and Film Research, 2021, s. 56 – 71.

PLESNÍK, Ľubomír (ed.). *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre: Filozofická fakulta, 2011, s. 484.

SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie. Fotografie jako výskumná metoda*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007, s. 168.

VAJDÍKOVÁ, Tamara. *Keď v Prešove prekvitá láska k divadlu* [online]. Dostupné na: <https://javisko.sk/laska-k-divadlu-v-presove/>. [cit. 09.04.2024].

VÝSLEDKY AP. 56. AP # VÝSLEDKY [online]. Dostupné na: [https://ap.unipo.sk/56-ap-vysledky/?fbclid=IwAR0PF48isyzQj-](https://ap.unipo.sk/56-ap-vysledky/?fbclid=IwAR0PF48isyzQj-SNIP2JGTleEXeDyEQr-KHtbZQfEHdBKFhgLVIS9jZFFME_aem_AUdbdHct50CmIDpH_Uxfrdx_MY3c4KsllW6xPimzdNXp_a0oYsY_ffqgyrRfPp1vscAm5kyL8c-KjundjGFxmrMj)

[SNIP2JGTleEXeDyEQr-](https://ap.unipo.sk/56-ap-vysledky/?fbclid=IwAR0PF48isyzQj-SNIP2JGTleEXeDyEQr-KHtbZQfEHdBKFhgLVIS9jZFFME_aem_AUdbdHct50CmIDpH_Uxfrdx_MY3c4KsllW6xPimzdNXp_a0oYsY_ffqgyrRfPp1vscAm5kyL8c-KjundjGFxmrMj)

[KHtbZQfEHdBKFhgLVIS9jZFFME_aem_AUdbdHct50CmIDpH_Uxfrdx_MY3c4KsllW6xPimzdNXp_a0oYsY_ffqgyrRfPp1vscAm5kyL8c-KjundjGFxmrMj](https://ap.unipo.sk/56-ap-vysledky/?fbclid=IwAR0PF48isyzQj-SNIP2JGTleEXeDyEQr-KHtbZQfEHdBKFhgLVIS9jZFFME_aem_AUdbdHct50CmIDpH_Uxfrdx_MY3c4KsllW6xPimzdNXp_a0oYsY_ffqgyrRfPp1vscAm5kyL8c-KjundjGFxmrMj). [cit.

09.04.2024].

MELCHIOR Z REDERNU JAKO KŘEŠŤANSKÝ BOJOVNÍK. REDERNSKÁ NEKROPOLE V KOSTELE NALEZENÍ SV. KŘÍŽE VE FRÝDLANTU V CENTRU MELCHIOROVA KULTU A RODOVÉ PAMĚTI

Soňa VLKOVÁ

Abstrakt: Příspěvek se zaměřuje na umělecké a sociální strategie užití při budování kultu polního maršála a protitureckého bojovníka Melchiora z Redernu (1555 – 1600). Hlavním aktérem této cílené reprezentace se přitom stala jeho manželka Kateřina, roz. Šliková (1553 – 1617), a to již za jeho života skrze založení Velkovaradínského svátku a ražení reprezentativních mincí, ale především po jeho smrti, kdy nechala zbudovat nákladné rodinné mauzoleum v Kostele Nalezení sv. Kříže ve Frýdlantu, kde se snoubily jak politické a společenské ambice Redernů, tak i silné osobní vazby druhé generace.

Abstrakt: The paper focuses on the artistic and social strategies used in building the cult of the field marshal and anti-Turkish fighter Melchior of Redern (1555-1600). The central figure of this conscious representation was his wife Katherine, née. Šliková (1553-1617), already during his lifetime through the foundation of the Great Waradin Festival and the minting of representative coins, but especially after his death, when she had a costly family mausoleum built in the Church of the Finding of the Holy Cross in Frýdlant, where both the political and social ambitions of the Rederns and the strong personal ties of the second generation were combined.

Klíčová slova: Redernové; Frýdlant; severní Čechy; memoriální kultura; sepulkrální památka; šlechta; patnáctiletá válka

Keywords: House of Redern; Frýdlant, northern Bohemia, memorial culture, sepulchral monuments, nobility; Fifteenth Years' War

*Nemohu tomu jináče rozuměti, než že sám Pán Bůh ráčí nás pro hříchy naše Turkem trestati...*¹⁸⁸ Tato slova bývalého důstojníka a účastníka protitureckých bojů Zikmunda Chotka z Chotkova (1521 – 1603) jsou sice mířená směrem k zahálčivému českému vojsku, nicméně vyjadřují i dobovou představu o tureckém nebezpečí jako o Božím trestu.¹⁸⁹ Právě postupující turecká expanze vyústila roku 1593 k vypuknutí tzv. patnáctileté války, která se stala odrazovým kariérním můstkem pro mnoho mladých šlechticů, včetně budoucího polního maršála Melchiora z Redernu (1555 – 1600). **(Obr. 1)**

Melchior byl nejmladším synem Bedřicha z Redernu († 1564), královského komisaře a prvního císařského prezidenta Horní a Dolní Lužice, jenž roku 1558 skoupil panství Frýdlant, Liberec, Hamrštejn a Závidov (dnešní polský Zawidów).¹⁹⁰ Melchior brzy po svých studiích vstupuje do císařských služeb, ještě za císaře Maxmiliána II., a účastní se tažení do Uher. Po vypuknutí patnáctileté války se po vítězných bitvách u Sisaku (červen 1593), Pápy (září 1593) a u pevnosti Dotis (prosinec 1593) stává zástupcem vojenského velitele Petra Voka z Rožmberka a následně polním maršálem a velitelem jízdy v sedmihradském polním tažení. Avšak jeho největším vojenským úspěchem je obrana příhraniční pevnosti Velký Varadín při tureckého obléhání (září – listopad 1598). Svůj úspěch detailně vylíčil v dopise adresovaném arcivévodovi Maxmiliánovi a o rok později byl ten stejný dopis otištěn a rozeslán z Augsburgu jako součást protiturecké propagandy, společně s oslavnými básněmi na Melchiorovu počest.¹⁹¹

188 CHOTEK, Zikmund z Chotkova. Zpráva a naučení kratičké strany věci vojanské... In: DVORSKÝ, Ferdinand (ed.). *Sněmy české 1592–1594*. Praha: Výbor zemský Království českého, 1985, s. 425.

189 Více o této představě RATAJ, Tomáš. *České země ve stínu půlměsíce. Obraz Turka v raně novověké literatuře českých zemí*. Praha: Scriptorium, 2002, s. 164 – 202, 225 – 229.

190 Právě na přelomu 15. a 16. století se do severních a severozápadních Čech dostávají mnohé protestantské rody ze Slezska či Saska a tyto regiony se stávají důležitým multikulturním a multikonfesním prostorem.

191 Zmiňuje je SVOBODA, Milan. *Redernové v Čechách. Nalézání zapomenutých příběhů 16. a 17. věku*. Praha: Univerzita Karlova, 2011, s. 148.

Jeho poslední válečnou misí bylo znovudobytí Pápy a potrestání najatých vojáků, kteří se spojili s Turky a zastřelili rytíře Adolfa ze Schwarzenberga.¹⁹² Z tažení se ovšem Melchior navrácí s podlomeným zdravím a je dokonce uvolněn z vídeňské válečné porady, aby se mohl léčit na svém panství. Po cestě se mu však přitíží a umírá v hostinci v Německém (dnes Havlíčkově) Brodě, kam se za ním stihne přijet rozloučit jeho manželka Kateřina, roz. Šliková (c. 1565 – 1617),¹⁹³ a devítiletý syn Kryštof (1591– před 1645).

Pohřeb takto významného šlechtice byl ukázkou tehdejších společenských konvencí a jeho uspořádání vyžadovala mnoho času,¹⁹⁴ přičemž zásadní podíl při organizování této slavnosti měla vdova, tedy Kateřina z Redernu. Melchiorův pohřeb se konal v den jeho nedožitých 46. narozenin, 6. ledna 1601, a zásadním pramenem pro rekonstrukci celé festivity je dochované pohřební kázání od frýdlantského superintendenta Martina Nusslera, jež vyšlo následně ve Zhořelci tiskem a celkově čítá zhruba 120 stran. Kromě standardních oddílů, kdy kazatel přibližuje Melchiorův život skrze zásady dobrého života (*ars vivendi*) a dobré smrti (*ars moriendi*),¹⁹⁵ obsahuje text i, zřejmě při pohřbu nepronosenou, zprávu o pitvě a balzamací zemřelého a dvě básně oslavující postavu Martina Nusslera.¹⁹⁶

192 DAČICKÝ, Mikuláš z Heslova. *Paměti Mikuláše Dačického z Heslova II*. Praha: Matice česká, 1880, s. 198 – 199 (vyšlo v rámci edice Památky staré literatury české, č. V, řada III).

193 V jedné generaci došlo dokonce k trojitému manželskému propojení mezi Rederny a Šliky; Štěpán Šlik a Judita z Redernu, Alžběta Šliková a Kryštof I. z Redernu a zmiňovaný Melchior s Kateřinou. Pokud jde o sňatkovou politiku Redernů, na jedné straně hraje jistě roli konfesijní blízkost, na straně druhé dochází k propojení s dalšími rody usazenými v pohraničí.

194 „Aby mohl zemřelý šlechtic nadobro opustit tento svět a přenechat místo novému členu rodu, musela jeho smrt vejít v obecnou známost, tj. musel zemřít i v myslích široké veřejnosti.“ – KRÁL, Pavel. Pohřební slavnosti jako prostředek a místo komunikace raně novověké společnosti. In: BŮŽEK, Václav – KRÁL, Pavel (eds.). *Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku*. České Budějovice: Historický ústav Jihočeské univerzity, 2000, s. 319.

195 Např. KRUPĚHORSKÝ, Mikuláš. *Knížka o smrti. Kterak se křesťané k smrti strojiti mají a co je k takovému přihotovení vzbuditi má*. Praha, 1594.

196 Kázání obsahuje pojednání o Melchiorově vojenské kariéře, starobylosti rodu a popisu jeho posledních dní, kdy je důraz kladen na umění dobré smrti a na jeho lásku ke Kateřině. – Více SVOBODA, Milan. Tři pohřební kázání z první poloviny 17. věku: šlechtické rody a jejich příbuzní z českých zemí. (Srovnání a metody interpretace textů z historického hlediska). In: RADIMSKÁ, Jitka (ed.). *K výzkumu zámeckých, měštanských a církevních knihoven*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2006, s. 169 – 181. Pohřebními kázáními se rovněž extenzivně zabývá Radmila Prchal Pavlíčková. Pozri: PRCHAL PAVLÍČKOVÁ, Radmila. *O útěše proti smrti. Víra, smrt a spása v pohřebních kázáních v období konfesionalizace*. Praha: NLN, 2017.

V čase před samotným uložením do rodinné hrobky bylo šlechticovo tělo vystaveno ve frýdlantské zámecké kapli, kde u jeho těla stála čestná stráž. Vystavení těla zemřelého (tzv. *ostentio corporis*) dle Václava Bůžka souvisí s „teorií dvou těl“, kdy přírodní tělo sice odchází z pozemského světa, ale je zároveň třeba v kolektivní paměti zajistit nesmrtelnost sociálního těla.¹⁹⁷ Kateřina měla také své místo v pohřebním průvodu, kde však společně s dalšími ženskými příslušnicemi rodu kráčela až za mužskou částí průvodu a byla doprovázena dvěma pány.¹⁹⁸ Na důležitou symbolickou úlohu ženy „dát k vidění a k slyšení kolektivní žal“¹⁹⁹ ve „funerálním divadle“ upozorňuje Georges Duby. Ovšem takové projevení emocí je samozřejmě možné pouze skrze smutek ušlechtilý a vznešený, nikoliv falešný, neboť „*ty vdovy, kteréž nemírnost v vylévání slz s jakýmsi pláčem řvavým a nařikavým při pohřbu mužův svých zachovávají, ... za jinými nestydatě běhají...*“²⁰⁰ jak o tom ostře píše Erasmus Rotterdamský ve svém spise pro pozůstalé vdovy, který v českých zemích vydal a přeložil Jan Kherner Plzeňský roku 1595. Ve šlechtickém prostředí částečně suplovaly legitimizační rituály právě pohřební slavnosti, neboť v očích veřejnosti při nich došlo k symbolickému předání majetku a politické moci legitimnímu dědici.²⁰¹ Proto byl vedle Kateřiny zásadní postavou samozřejmě také mladý syn Kryštof, jenž kráčel při průvodu hned za rakví, společně s Jáchymem Ondřejem Šlikem a Albinem Šlikem.²⁰²

197 KRÁL, 2000, s. 325. O teorii „dvojího těla“ viz KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

198 „Ženské příslušnice rodiny zemřelého byly zpravidla vedeny dvěma příslušníky šlechtického stavu, kteří reprezentovali tradiční biblickou povinnost majetných a mocných postarat se o vdovy a sirotky.“ KRÁL, 2000, s. 328.

199 DUBY, Georges. *Vznešené paní z 12. století, II. Památka babiček*. Brno: Atlantis, 1999, s. 17 – 18.

200 ROTTERDAMSKÝ, Erasmus. *Vdova křesťanská*. Praha, 1595, nestr.

201 BŮŽEK, Václav et al. *Společnost českých zemí v raném novověku. Struktury, identity, konflikty*. Praha: NLN, 2010, s. 276.

202 SVOBODA, 2011, s. 182.

„Strážkyně paměti“ Kateřina z Redernu

Se smrtí Melchiora se změnil Kateřinin sociální status²⁰³ a plně se projevila síla hraběnčiny osobnosti a jejích dovedností. Již v době časté Melchiorovy nepřítomnosti měla sice na starost rodinné panství a výchovu syna Kryštofa, ale po manželově pohřbu se stala „*mocnou otcovskou poručnicí*“.²⁰⁴ Jako vdova měla své místo v právním systému i ve společnosti předbělohorských Čech, nicméně vdovský stav vykazoval svou specifickou mentalitu,²⁰⁵ včetně závislosti pouze na své finanční způsobilosti a na přísném veřejném mínění.²⁰⁶ **(Obr. 2)**

A právě Kateřina se již za Melchiorova života silně zasloužila o šíření a udržování jeho slávy, kdy po vítězství u Velkého Varadína nechala na jeho počest založit na severočeských a lužických panstvích²⁰⁷ zcela novou festivity, Velkovaradínský svátek, jenž se poprvé konal 3. listopadu 1599, v den prvního výročí jeho smrti.

203 Raně novověká hierarchie ženského stavu byla „panna, manželka, vdova“. O jednotlivých sociálních rolích viz RATAJOVÁ, Jana – STORCHOVÁ, Lucie (eds.). *Nádoby mdlé, hlavy nemající? Diskursy panství a vdovství v české literatuře raného novověku*. Praha: Scriptorium, 2008. či RATAJOVÁ, Jana – STORCHOVÁ, Lucie (eds.). *Žena není přišera, ale nejmilejší stvoření boží. Diskursy manželství v české literatuře raného novověku*. Praha: Scriptorium, 2009.

204 SVOBODA, Milan. Kateřina hraběnka Schliková, provdaná z Redernu (ca 1564 – 1617). Šlechtična na sklonku renesance a její životní role. In: KALINOVÁ, Gabriela (ed.). *Sborník příspěvků z mezinárodního historického symposia „Významné ženy Ostrova“*. Ostrov: Město Ostrov, 2019, s. 237. V tomto příspěvku Milan Svoboda uvádí Kateřinina ekonomická opatření (vč. urovnání Melchiorových vysokých dluhů) a rovněž některé kauzy, které tak pokrývaly její odkaz v subjektivně zatížené regionální literatuře 19. století, kde se u hraběnky objevují takové přívlastky jako „hašteřivá“, „zlá“ či „žena mužského chování“.

205 KRÁL, Pavel. Žena a smrt v 16. a 17. století. In: LENDEROVÁ, Milena (ed.). *Eva nejen v ráji. Žena v Čechách od středověku do 19. století*. Praha: Karolinum, 2002, s. 110.

206 Ibidem, s. 114.

207 Na frýdlantském panství slavení tohoto svátku skončilo s vyhnáním posledního Rederna, Kryštofa II. roku 1621, avšak v polském Závidově se festivity udržela až do roku 1654. – SVOBODA, Milan. Velkovaradínský svátek. Festivity jako oslava vítězství nad Turky. In: BŮŽEK, Václav – KRÁL, Pavel (eds.). *Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku*. České Budějovice: Historický ústav, 2000, s. 391.

Slavnost měla vedle lidových oslav silně náboženský a děkovný ráz, včetně pronášené děkovné modlitby: „Ó Pane, Ty věrný a věčný Bože! [...] Zjevujeme se dnes zde před Tvou tváří, a naše duše a srdce rozjímají nyní o velké moci a milosti, kterou Jsi prokázal a dal najevo k ochraně Tvého utlačovaného křesťanstva, a také k záchraně Tvého služebníka, blahorodého pána, pana Melchiora z Redernu, pána tohoto kraje, někdy polního maršála v Horních Uhrách, a nejvyššího v pevnosti Velký Varadín, a jeho malého houfu ve zmíněné pevnosti, v tento den v minulém roce. Knížata mezi pohany se sice shromáždila, a turecká moc s velkým násilím a mocným počtem kolem této pevnosti se položila, jejich děla nemlčela a jejich kartouny neodpočívaly...“²⁰⁸ Důvodů pro založení tohoto svátku je mnoho, mimo účel ekonomický a charitativní je to samozřejmě rovněž rodová reprezentace a legitimizace víry a společenského statusu. Kateřina nechala také razit reprezentativní stříbrné mince od neznámého autora,²⁰⁹ kde překvapivě jakákoliv náboženská či triumfální symbolika chybí.²¹⁰ **(Obr. 3)** Naprosto zásadní zásluhu má však Kateřina na vybudování Melchiorovy posmrtné pompy v rodové nekropoli v Kostele Nalezení sv. Kříže ve Frýdlantu.

Redernská nekropole

Pohřební čtvercovou kapli s polygonálním závěrem u severní stěny presbytáře nechal založit snad již Bedřich z Redernu,²¹¹ nicméně svého dokončení se dočkala až za Kateřiny, za níž byla dostavěna rovněž frýdlantská zámecká Kaple sv. Anny.

208 Přetisk modlitby v němčině KLOSS, J. G. *Sammlung einiger historischen Nachrichten*. Lauban, 1762, s. 148. –

Překlad viz SVOBODA, Velkovaradínský svátek, s. 391.

209 SVOBODA, 2011, s. 162.

210 Více k těmto reprezentativním mincím viz ibidem, s. 162 – 164 (kap. Medaile jako způsob sebeprezentace).

211 METZGER, Heinrich. *Historische Denkmäler im Friedländischen*. Friedland, 1910, s. 39. – HELBIG, Julius. *Die*

Grüfte der Dekanalkirche in Friedland. Reichenberg, 1911, s. 81 – SVOBODA, 2011, s. 245.

Stylově jsou obě kaple podobné, neboť na nich pracoval stejný architekt Marco Spazio z Lancie.²¹² V interiéru nekropole se mísí renesanční a pozdně gotické prvky (např. původní kružbová okna), což je pro sakrální prostory raného novověku poměrně časté, společně s centrální dispozicí pro funerální prostory.²¹³ Kaple je situována u severní stěny presbytáře a je oddělena ozdobnou kovovou mříží. V současné době se uvnitř nachází sepulkrální památky starší generace Redernů, tedy společný náhrobek Bedřicha z Redernu, jeho choti Salomeny a syna Bedřicha ml., a z mladší generace je zde situované velkolepé mauzoleum Melchiora z Redernu a původně tu byl zřejmě umístěn i Melchiorův posmrtný portrét, dnes uložený v poutním Kostele Nanebevzetí Panny Marie v Hejnicích.

První zkoumanou sepulkrálií je posmrtný portrét²¹⁴ Melchiora Redernu, objednaný Kateřinou a vyhotovený zřejmě před rokem 1605²¹⁵ neznámým malířem.²¹⁶ Kromě úctyhodných rozměrů²¹⁷ je dominantním prvkem syntéza obrazu a textu, kdy celý výjev na obraze popisuje oslavná báseň zapsaná na stéle v pravém dolním rohu.

212 Více o umělci P. V. [Pavel Vlček]. Heslo Spazio Marco. In: VLČEK, Pavel (ed.). *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Praha: Academia, 2004, s. 610 – 611.

213 KRČÁLOVÁ, Jarmila. *Centrální stavby české renesance*. Praha: Academia, 1974, s. 83.

214 O dochovaných posmrtných portrétech v českých zemích např. VAŇKOVÁ, Lenka. Malované posmrtné portréty. in: JAKUBEC, Ondřej et al. *Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích* (kat. výst.). Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2007, s. 47 – 50.

215 Více o datačních verzích SVOBODA, Milan. Pohřební plátno s Melchiorem z Redernu. In: *Sborník Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Liberci*. Liberec: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Liberci, 2008, s. 137.

216 Marius Winzeler uvádí jako autora žitavského umělce Hanse Sperbera – WINZELER, Marius. Posmrtný portrét Melchiora z Redernu. In: BRAVERMANOVÁ, Milena – BRICHTOVÁ, Dobromila – BUKOVINSKÁ, Beket et al. *Podoby a příběhy. Portréty renesanční šlechty* (kat. výst.). Kroměříž: Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, 2017, cit. s. 86. Oproti tomu podle M. Svobody mohl být autorem portrétu některý z rudolfinských malířů, které Melchior mohl znát (před r. 1600 jej měl portrétovat Hans von Aachen, nicméně se nám dochoval jen mědiryt od Lucase Kiliana podle této předlohy, viz obr. 1). – SVOBODA, 2008, s. 138.

217 410 × 380 cm – HAMSÍKOVÁ, Radana – HAMSÍKOVÁ, Dagmar. *Restaurátorská zpráva. I. a II. etapa. inv. č. 127. Šlechtic Melchior z Redernu na katafalku*. Praha, 2009. Nepublikováno, uloženo v NPÚ ÚOP v Liberci.

Autorem literární složky je vychovatel Melchiorova syna Kryštofa, Bernhard Fues. Celý text básně zní následovně; „*Kdokoli to vidíš, znáš ho? Je to HRDINA REDERN v podobě, v jaké žil a jednal. Hle, jak PALLAS truchlivě oplakává, že odešel její klenot. Nyní nařiká VICTORIA bohyně války, že její tábor opustil statečný bojovník Kristův. Když žil, z upřímné LÁSKY jí byl věrně oddán, i ona je účastna jeho smrti. Tak jako na nivách rostou LILIE, kvetou, brzy uvadnou, tak pomíjí člověk. Tak všechno kosí ČAS a nešetří STATEČNOSTI a slávy. Kdo nepěstuje CTNOST, není po smrti ničím. Ten, který tu leží, po dobu svého žití byl KORUNOVÁN okrasným vavřínem. Stejně je též nyní před bohem. Žije a v tomto těle, jako by kvetl, vstane z mrtvých. Žije! Bůh ochraňuj tuto LILII! Žij blaze, svatá duše! Na shledanou!*“ A krátký dodatek: „*Složeno magistrem Bernhardem Fuesem, vychovatelem jediného dědice onoho zesnulého.*“²¹⁸ **(Obr. 4)** Propojení obrazu s básní je velice netypické a značí velkou míru kreativity a inovace při vytváření portrétu. Majuskulou vyznačená slova se vztahují k přímým symbolům na obraze a indikují blízkou spolupráci malíře a básníka. Otázkou však je, zda dříve vznikla malířova koncepce, nebo zda plátno vznikalo až na základě básně.²¹⁹ Zajímavým svědectvím je také zápis kronikáře Johanna Carla Rohna, který uvádí, že existovaly dva identické portréty, kdy jeden visel v této kapli a druhý v zámecké kapli v Liberci, kterou Kateřina rovněž dokončila.²²⁰

Druhou památkou na Melchiora, kterou nechala hraběnka objednat brzy poté, co splatila většinu jeho dluhů, je velkolepé přístěnné mauzoleum od vratislavského sochaře Gerharda Hendrika, původem z Nizozemí, a jedná se o jeden z nejlepších příkladů manýristického sepulkrálního sochařství u nás.

218 Překlad od Milana Svobody – viz SVOBODA, 2008, s. 140.

219 Milan Svoboda se přiklání k hypotéze, že nejprve vznikla báseň, neboť na obraze se objevují jisté odchylky (např. lilie oproti textu nejsou zvadlé). Ibidem, s. 139.

220 ROHN, Johann Carl. *Chronic Vormals Boehmischer Cron-Lehen, Nunmehr ins Allodium gezohener zweyer Staedten Friedland, und Reichenberg...* Prag, 1763, s. 109 – 110. Vytvoření dvou identických portrétů může souviset i s tím, že Kateřina ve chvíli, kdy byl Kryštof schopný se ujmout správy panství, sama přesídlila na liberecký zámek, společně se svými ovdovělými sestrami. Je tedy pravděpodobné, že počítala s Libercem jako svým budoucím rezidenčním sídlem.

Sám Hendrik nechal roku 1610 ve Zhořelci a ve Vratislavi vydat tiskem popis tohoto díla jako reklamu pro svou dílnu. V krátkém „letáku“²²¹ popisuje ikonografii díla (včetně dnes již zaniklých prvků), výčet materiálu a financí. Naprosto unikátním fenoménem, jež nemá na šlechtických rodových hrobkách obdoby, je rodinný rozhovor zachycený na mramorových deskách pod postavami. Hovor začíná Kateřina, která svá slova směřuje k Melchiorovi: „*Drahý manželi, dražší mi než mé srdce, nejen dokud jsi ještě žil, ale také nyní, ležíš-li ve smrti, byl jsi mi drahý a drahým mi zůstaneš. Kvůli Tobě je mi také drahý syn, který bude jediným světlem mého života. A aby byla jednou patrna potomkům tato má láska, buď tento pomník zároveň připomínkou mé věrnosti.*“ Melchior Kateřině odpovídá: „*Milá je mi, drahá manželko, Tvá zbožnost a věrnost, milý je mi tento důkaz Tvé věrnosti. A ještě dražší Tvá starost o syna, kdysi, ach, také má starost. Ó synu, naděje mého rodu, buď přede vším bohabojný, následuj pak nadšeně činy svého milého otce, a Tvé jméno bude velké.*“ A Kryštof dodává: „*Ó otče, šťastná hvězda mé životní pouti, Ty, jenž pobízíš svými skutky k dobrým činům, s horlivostí chci, ve Tvých šlépějích kráčeje, snažit se o jediné, aby má sláva po mně Tvou slávu rozhojnila. Zatím těš se ze života na nebesích, a aj, ať dlouho žije s Boží přízní matka, má naděje!*“²²²

(Obr. 5) Pokud jde o strukturu díla, v úrovni soklu se po stranách objevují spoutaní Turci a pozlacený reliéf jednoho z Melchiorových válečných úspěchů, dobytí města Pápy. Hlavní část mauzolea tvoří výklenky s jednotlivými Rederny. V levé nice je Kateřina, oděna do mohutného šatu podle španělské módy a upírající pohled na Kryštofa.

221 HENDRIK, Gerhard. *Kurtze Beschreibung deß Herrlichen Monumenti und Begraebnueß, Welches die Wolgeborne Fraw, Fraw Catharina, Fraw von Redern, Geborne Schlickin...* Bresslaw, 1610.

222 Překlad SVOBODA, 2011, s. 262 – 263.

Nad její hlavou je zavěšena tabule s údaji o jejím životě, kdy do volných políček měl být doplněn den, měsíc a rok její smrti, nicméně se tak u Kateřiny a Kryštofa nestalo, neboť nebyli do rodinné hrobky pohřbeni. Centrální postavou ve vyvýšené edikule je Melchior s hrdým výrazem a oděn do vojenského kyrsu. Výklenek lemují putti držící vojenské atributy jako přilbu či vavřínový věnec. Za hlavou maršála se nacházejí dvě kovová vlákna, na kterých byly pověšeny znaky spřízněných rodů²²³ a v dolní části edikuly jsou dva oválné zlatené reliéfy s dalšími válečnými úspěchy, vlevo bitva u Sisaku a vpravo obrana Velkého Varadína. Poslední postavou na náhrobku je Kryštof, ve výrazném kontrastu, kdy levou ruku má zapřenou vbok a pravou rukou ukazuje směrem k reliéfům s otcovými vítězstvími. Stejně jako Melchior je oděn do kyrsu, navíc s podobnou stylizací vlasů a tváře, jen s knírkem místo plnovousu. Poslední část mauzolea tvoří redernský erb se sochou Krista Triumfátora a čtyřmi starozákonnými proroky „bojovníky“²²⁴ nad římsou. Schematickou skicu mauzolea objevil v městské knihovně v Žitavě M. Svoboda a domnívá se, že by snad mohlo jít o návrh Kateřiny či dospívající Kryštofa II. zaslaný G. Hendrikovi. **(Obr. 6)**

Miles Christianus

S příchodem na nové panství se potřebovali Redernové pevně etablovat, symbolicky i mocensky. Zásadní tak bylo vybudování reprezentativního sídla („rezidence pozemské“), tedy frýdlantského zámku, a rodové nekropole („rezidence věčné“) v Kosteletě nalezení svatého Kříže, kde navázali na odkaz předchozích majitelů držav Biberštejnů. Tento legitimizační proces symbolicky zakončila Kateřina dokončením zámecké i pohřební kaple a systematickým budováním památky na svého manžela.

223 SVOBODA, Milan. Redernský monument ve Frýdlantu v Čechách jako hmotný pramen pro poznání dějin posledních příslušníků frýdlantské linie Redernů. In: HRUBÁ, Michaela – HRUBÝ, Petr (eds.). *Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 25.–26. listopadu 1999.* Ústí nad Labem: Albis international, 2001, s. 212. Šestnáct erbů bylo také odhaleno při restaurování tzv. redernské zbrojnice na hradě Frýdlant.

224 Zleva David, Jozue, Gedeon a Juda Makabejský. – Tento výběr se stává prototypem u protitureckých monumentů.

Koncept „dvojího těla“, krátce zmiňovaný u Melchiorova pohřbu, úzce souvisí i s dochovanými památkami na něj. Maršálovo zemřelé fyzické tělo reprezentuje jeho monumentální posmrtný portrét, kde jej obklopují postavy symbolizující jeho vojenskou kariéru, ale také pomíjivost času. K zemřelému šlechtici se rovněž vztahují symboly ctností, což je výrazný prvek i pro společný náhrobek Bedřicha, Salomeny a Kryštofa I., neboť „*Kdo nepěstuje ctnost, není po smrti nic,*“ jak výmluvně dokládá text na stéle. Naopak, Melchiorova posmrtná sláva a jeho „sociální tělo“ je zvěčněno na mramorovém mauzoleu. Kulisovost celé architektury a vyobrazení postav ve vzájemném dialogu vytváří dojem jakéhosi theatra mundi, kde v pozemské sféře je Melchior představen jako protiturecký hrdina, což dokládají jeho vojenské úspěchy vyobrazené na reliéfech a spoutání Turci podpírající náhrobek. V nebeské sféře je ztělesněním křesťanského rytíře, *miles Christi*, který s oporou křesťanských ctností brání víru a císařství proti nevěřícím. Další zásadní složku monumentu tvoří ideální rodinné hodnoty, v klasické hierarchii vládce – syn – manželka, avšak zde v nezvykle intimním podání.²²⁵

Na žádné z těchto sepulkrálií přitom nejsou jasně se vymezující konfesijní prvky, což mohlo souviset s Melchiorovým ambivalentním smýšlením, kdy na jedné straně pocházel z luterského rodu, nicméně svými silnými vazbami na císaře a zřejmě i díky svým raným zážitkům²²⁶ byla pro něj zásadní vize křesťanstva jako vyššího ideálu, ne konkrétní konfese. „*Na přelomu 16. a 17. století mohl ideál křesťanského rytířství v myšlení šlechticů překračovat zemské, konfesijní i stavovské bariéry.*“²²⁷

225 K symbolické komunikaci dochází také v případě náhrobku Václava st. Morkovského ze Zástřizl (†1600) a jeho manželky Kunky (†1607) v kostele sv. Jakuba Většího v Boskovicích. Mezi figurami obou zemřelých je situovaná andílčí hlavička a z ní zavěšené srdce, symbolizující jejich manželskou lásku.

226 Při své kavalířské cestě zažil v Paříži Bartolomějskou noc a silné zážitky z ní jsou zřejmě zachyceny na sgrafitové výzdobě frýdlantského zámku. – více SVOBODA, Milan. Sgrafita na hradě a zámku Frýdlant. *Fontes Nissae. Prameny Nisy*, 1/2013, s. 2 – 19.

227 ŽITNÝ, Miroslav. Ideál křesťanského rytířství v paměti rytířského rodu Pětipeských z Chýš a Egrberku. In: BŮŽEK, Václav – DIBELKA, Jaroslav (eds.). *Utváření identity ve vrstvách paměti.* České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2011, s. 183 – 217, cit. s. 187.

Tato ambivalence a „nadkonfesijnost“ v návaznosti na turecké nebezpečí se přitom objevuje i u dalších představitelů protestantské šlechty v českých zemích, jmenovitě Václava Budovce z Budova,²²⁸ Jana Zajíce z Házmburka či Karla staršího ze Žerotína. Sílicí turecká hrozba totiž představovala jakýsi tmelící prvek a společného nepřítele pro rozhádanou křesťanskou obec a obraz středověké rytíře opět nabral na aktuálnosti, zejména díky spisům Erasma Rotterdamského *Rukověť křesťanského rytíře (Enchiridion militis Christiani)* a *Úvaha o turecké válce (Consultatio de bello Turcico)*, kde humanista vyzval k boji za obranu křesťanství.²²⁹ „V novozákonních hodnotách křesťanského rytířství se snoubil duchovní a tělesný boj urozených mužů s jejich snahou o mravní a fyzické sebezdokonalování v duchu sedmi křesťanských ctností.“²³⁰ Přičemž u některých šlechtických rodů mohlo jít o několikagenerační přenos, jak to demonstroval M. Žitný v případě Pětipeských z Chýš a Egerberka.²³¹

Klíčovým vzorem pro českou a moravskou šlechtu²³² byla oficiální sebepropagace habsburských panovníků, kteří se do miles Christi rovněž stylizovali, a to skrze rytířská turnajová klání či letákovou publicistiku.²³³ Příkladem za všechny může být oslavný alegorický portrét císaře Rudolfa II. jako triumfátora nad Turky od Aegidia Sadelera (podle dnes ztracené předlohy Hanse von Aachena). **(Obr. 7)**

228 UDOVEC, Václav z Budova. *Anti-Alkoran. To gest: Mocnj a nepřemoženj důvodové toho, že Alkorán Turecký z dábla possel, a to půwodem Aryánů s vědomým proti Duchu Swatému rauhánjm*. Praha, 1614.

229 O Erasmových spisech z české literatury např. SVATOŠ, Michal – SVATOŠ, Martin. *Živá tvář Erasma Rotterdamského*. Praha: Vyšehrad, 1985. Ze zahraniční např. RUMMEL, Erika (ed.). *The Erasmus Reader*. Toronto: University of Toronto, 1990.

230 BŮŽEK, Václav et al. *Rytíři renesančních Čech ve válkách*. Praha: NLN, 2016, s. 27.

231 ŽITNÝ, 2011, s. 187.

232 Např. BŮŽEK, Václav. Sebereprezentace křesťanského rytíře ve výzdobě císařského sálu v Bučovicích. In: AMBROŽOVÁ, Hana et al. *Historik na Moravě. Profesoru Jiřímu Malířovi, předsedovi Matice moravské a vedoucímu Historického ústavu FF MU, věnují jeho kolegové, přátelé a žáci k šedesátinám*. Brno: Matice moravská, 2009, s. 311 – 322; PÁNEK, Jaroslav. Divadelní představení jako výraz sebereprezentace předbělohorského aristokrata. (Vizualizace slova v Sarmacii Jana Zajíce z Házmburka). In: KOLDINSKÁ, Marie – VELKOVÁ, Alice (eds.). *Historik zapomenutých dějin. Sborník příspěvků věnovaných prof. dr. Eduardu Maurovi*. Praha: Libri, 2003, s. 181 – 188.

233 ŽITNÝ, 2011, s. 183.

Resumé:

In the 16th century, several Saxon and Silesian Lutheran noble families, including the Redern von Reder, entered the borderlands of northern and north-western Bohemia. On their newly acquired estates, these families employed various strategies of artistic patronage and the formation of family memory, through a wide political network (e.g., the Dresden Electoral Court), specific visual identities, and commissions from foreign workshops (e.g., "the Saxon Renaissance" or "Wrocław Mannerism"), and a complex marriage structure. The most famous figure of the Frýdlant branch of the Rederns was Melchior of Redern (1555-1600), field marshal and president of the court military council, and anti-Turkish fighter during the Fifteen Years' War. His most famous military achievement was the defense of the fortress of Oradea (Grosswardein) from the Turkish siege. To commemorate this victory, Melchior's wife Katherine, née Schlik, had representative coins minted and founded a brand-new holiday, the Grosswardeiner Victory Festival (firstly celebrated on the third of November 1599 on the estates of Liberec, Frýdlant, and Závířow). Katherine was a key figure in the building of the Melchior cult and the memory of the whole House of Redern, as during his frequent absence she administered the estate and brought up their son, Christopher. However, after Melchior's death, Katherine as a widow-regent was responsible for settling his high debts, organizing his grand funeral, completing the chateau chapels in Liberec and Frýdlant, and completing the family necropolis in the Church of the Finding of the Holy Cross in Frýdlant. She also commissioned two magnificent sepulchral monuments celebrating her late husband.

The first work is his posthumous portrait of impressive proportions. The essential element in the painting is the combination of visual and textual components, with the entire scene described by a celebratory poem by Bernhard Fuess, inscribed on the stele in the lower right corner.

The second monument is a spectacular stone mausoleum by the Wrocław sculptor Gerhard Hendrik, originally from the Netherlands. Here, too, is an interplay of image and text, with individual speeches inscribed on the plaques beneath each of the statues of the deceased Rederns, together forming an intimate family conversation, with Catherine communicating to Melchior, that mausoleum is a gift out of her love and loyalty to him, Melchior thanks her for this and refers to her son Christopher as "the hope of his family", and Christopher assures him that he will follow his father's advice and spread his and his family's glory. Melchior's posthumous portrait, by the then concept of the "double body", represents his deceased physical body. In contrast, his posthumous glory and his 'social body' are defined by the stone mausoleum, where Melchior is identified with the Christian warrior ('miles Christi'), an archetype already known in medieval literature and revived during the anti-Turkish struggles, largely thanks to Erasmus of Rotterdam's works *Enchiridion militis Christiani and Consultatio de bello Turcico*. The ideal of Christian chivalry did not contain a specific confessional affiliation and could thus become a uniting element for the divided Christian community in the Pre-Battle of the White Mountain Era.

O autorce:

Bc. Soňa Vlková (nar. 2000) studuje magisterský program Teorie a dějiny výtvarných umění na Univerzitě Palackého v Olomouci. Zde studovala i bakalářský program kombinovaný s religionistikou. Ve své bakalářské práci se věnovala nekropoli rodu Redernů ve frýdlantském kostele a roli tohoto prostoru při vytváření šlechtické reprezentace. Toto téma rozvíjí i ve své magisterské práci, kde tento rod zasazuje do kontextu mecenátu luterské předbělohorské šlechty v severních a severozápadních Čechách.

Použitá literatura:

BALÁŽOVÁ, Barbara et al. *Ars Montana. Umělecký a kulturní transfer v otevřeném prostoru česko-saského Krušnohoří na prahu raného novověku*. Praha: Univerzita Karlova – Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2016, 407 s.

BOBKOVÁ, Lenka. Cizí šlechta usazená v severních Čechách do poloviny 17. století. In: BOBKOVÁ, Lenka (ed.). *Život na šlechtickém sídle v 16.–18. století: sborník příspěvků z konference na Pedagogické fakultě UJEP v Ústí nad Labem 30.–31. října 1991*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1992, s. 99 – 113.

BUDOVEC, Václav z Budova. *Anti-Alkoran. To gest: Mocnj a nepřemoženj důvodové toho, že Alkorán Turecký z ďábla possel, a to půwodem Aryánů s vědomým proti Duchu Swatému rauhánjm*. Praha, 1614, 368 s.

BŮŽEK, Václav. Sebereprezentace křesťanského rytíře ve výzdobě císařského sálu v Bučovicích. In: AMBROŽOVÁ, Hana et al. *Historik na Moravě. Profesoru Jiřímu Malířovi, předsedovi Matice moravské a vedoucímu Historického ústavu FF MU, věnují jeho kolegové, přátelé a žáci k šedesátinám*. Brno: Matice moravská, 2009, s. 311 – 322.

BŮŽEK, Václav et al. *Společnost českých zemí v raném novověku. Struktury, identity, konflikty*. Praha: NLN, 2010, 1026 s.

BŮŽEK, Václav et al. *Rytíři renesančních Čech ve válkách*. Praha: NLN, 2016, 400 s.

DAČICKÝ, Mikuláš z Heslova. *Paměti Mikuláše Dačického z Heslova II*. Praha: Matice česká, 1880, 354 s.

DUBY, Georges. *Vznešené paní z 12. století, II. Památka babiček*. Brno: Atlantis, 1999, 160 s.

HAMSÍKOVÁ, Radana – HAMSÍKOVÁ, Dagmar. *Restaurátorská zpráva. I. a II. etapa. inv. č. 127. Šlechtic Melchior z Redernu na katafalku*. Praha, 2009. Nepublikováno, uloženo v NPÚ ÚOP v Liberci.

HELBIG, Julius. *Die Gräfte der Dekanalkirche in Friedland*. Reichenberg, 1911.

HENDRIK, Gerhard. *Kurtze Beschreibung deß Herrlichen Monumenti und Begraebnueß, Welches die Wolgeborne Fraw, Fraw Catharina, Fraw von Redern, Geborne Schlickin, Graeffin von Passaun und Weißkirchen, etc. Regierende Fraw der Herrschafften Friedland, Reichenberg und Seydenberg, etc. Wittib: Ihrem Nehest Gott hoehesten Schatze, Hertzliebsten Herrn und Gemahl (nun in Christo selig ruhend) Dem auch Wolgebornen Herrn, Herrn Melchiorn von Redern, Freyherrn und Rittern, etc. Herrn auff Freidland, Reichenberg und Seydenberg, etc. Roem. Kaey. May. Rath, und HoffKriegsRath praesidenten, Generali FeldMarschalln in Hungern, vnnd Obristen zu Raab, Auch beyder Fuerstlichen Durchl. ErtzHertzogen Matthiae und Maximiliani zu Oesterreich, etc. Rath, etc. Zu sonderen Ehren machen, und zu Ewigem gedaechtnueß in der Kirchen zu Friedland auffrichten lassen*. Bresslaw, 1610.

CHOTEK, Zikmund z Chotkova. Zpráva a naučení kratičké strany věci vojanské ode mne Zikmunda Chotka z Chockova a v městě Touškově nad Mží sepsaná, každému kryksmanu, kterýž by chtěl v věcech vojanských proti Turku pracovati a chtěje něco zkusiti, rád sobě takový tento spis k vyrozumění i naučení bude čísti. In: DVORSKÝ, Ferdinand (ed.). *Sněmy české 1592–1594*. Praha: Výbor zemský Království českého, 1985, s. 415 – 442.

JAKUBEC, Ondřej. *Kde jest, ó smrti, osten tvůj? Renesanční epitafy v kultuře umírání a vzpomínání raného novověku*. Praha: NLN, 2015, 482 s.

JAKUBEC, Ondřej. „Památka pohřební“. Historickoantropologické zkoumání sepulkrálního památníku jako kulturního fenoménu a objektu paměti. In: HRDLIČKA, Josef – KRÁL, Pavel – SMÍŠEK, Rostislav (eds.). *Symbolické jednání v kultuře raného novověku. Věnováno Václavu Bůžkovi k jeho životnímu jubileu*. Praha: NLN, 2019, s. 229 – 243.

KAISEROVÁ, Kristina (ed.). *Čechy a Sasko v proměnách dějin. Sborník příspěvků konference, která se konala 10.–11. 11. 1992 v Ústí nad Labem*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1993, 473 s.

KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957, 507 p.

KLOSS, J. G. *Sammlung einiger historischen Nachrichten*. Lauban, 1762, 149 s.

KOLDINSKÁ, Marie – ŠEDIVÝ, Ivan. *Válka a armáda v českých dějinách. Sociohistorické črty*. Praha: NLN, 2008, 579 s.

KRÁL, Pavel. Pohřební slavnosti jako prostředek a místo komunikace raně novověké společnosti. In: BŮŽEK, Václav – KRÁL, Pavel (eds.). *Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku*. České Budějovice: Historický ústav Jihočeské univerzity, 2000, s. 315 – 332.

KRÁL, Pavel. Žena a smrt v 16. a 17. století. In: LENDEROVÁ, Milena (ed.). *Eva nejen v ráji. Žena v Čechách od středověku do 19. století*. Praha: Karolinum, 2002, s. 105 – 130.

KRČÁLOVÁ, Jarmila. *Centrální stavby české renesance*. Praha: Academia, 1974.

KRUPĚHORSKÝ, Mikuláš. *Knížka o smrti. Kterak se křesťané k smrti strojí a co je k takovému přihotovení vzbuditi má*. Praha, 1594, 100 s.

METZGER, Heinrich. *Historische Denkmäler im Friedländischen*. Friedland 1910.

OSZCZANOWSKI, Piotr. Náhrobek Melchiora z Redernu – pomník křesťanského rytíře. In: HRUBÁ, Michaela – HRUBÝ, Petr (eds.). *Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 25.–26. listopadu 1999*. Ústí nad Labem: Albis international, 2001, s. 139 – 189.

OSZCZANOWSKI, Piotr. *Pomnik chrześcijańskiego rycerza. Nagrobek Melchiora von Redern we Frýdlancie – opus vitae Gerharda Hendrika z Amsterdamu*. Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, 2013.

PÁNEK, Jaroslav. Divadelní představení jako výraz sebeprezentace předbělohorského aristokrata. (Vizualizace slova v Sarmacii Jana Zajíce z Házmburka). In: KOLDINSKÁ, Marie – VELKOVÁ, Alice (eds.). *Historik zapomenutých dějin. Sborník příspěvků věnovaných prof. dr. Eduardu Maurovi*. Praha: Libri, 2003, s. 181 – 188.

PRCHAL PAVLÍČKOVÁ, Radmila. *O útěše proti smrti. Víra, smrt a spása v pohřebních kázáních v období konfesionalizace*. Praha: NLN, 2017, 400 s.

PRCHAL, Vítězslav. *Válka, zbraně a zbroj v reprezentačních strategiích české a moravské aristokracie v letech 1550–1750 (dizertační práce)*. Praha: Ústav českých dějin FF UK, 2012.

PRCHAL, Vítězslav. *Obraz křesťanského rytíře? Turcika ve šlechtických zbrojnicích raného novověku*. *Theatrum historiae*, II/2007, s. 123 – 136.

RATAJ, Tomáš. *České země ve stínu půlměsíce. Obraz Turka v raně novověké literatuře českých zemí*. Praha: Scriptorium, 2002, 420 s.

RATAJOVÁ, Jana – STORCHOVÁ, Lucie (eds.). *Nádoby mdlé, hlavy nemající? Diskursy panenství a vdovství v české literatuře raného novověku*. Praha: Scriptorium, 2008, 592 s.

RATAJOVÁ, Jana – STORCHOVÁ, Lucie (eds.). *Žena není přišera, ale nejmilejší stvoření boží. Diskursy manželství v české literatuře raného novověku*. Praha: Scriptorium, 2009, 824 s.

ROHN, Johann Carl. *Chronic Vormals Boehmischer Cron-Lehen, Nunmehr ins Allodium gezohener zweyer Staedten Friedland, und Reichenberg in welcher Deren allda gewesten Hohen Herrschaften Succession, als deren Berken de Duba, deren von Biberstein, deren von Raedern, des von Wallenstein, deren von Gallas, und deren von und zu Clam, ihre Helden-Thaten, und Wuerden, Aufkommen der Staedten, Veraenderungen der Religion, der Catholischen Geistlichen Hirten Nachfolge, Kriegs-Bedraengnussen, Stadt- und Gerichts-Sachen, verschiedene Gluecks- und Ungluecks-Zufaelle und was sonst etwann merkwuerdiges allda vorgangen, theils aus fleißigen Geschichtschreibern, theils aus geschriebenen Anmerkungen zusammen getragen seynd*. Prag, 1763.

ROTTERDAMSKÝ, Erasmus. *Vdova křesťanská*. Praha, 1595.

RUMMEL, Erika (ed.). *The Erasmus Reader*. Toronto: University of Toronto, 1990.

SVATOŠ, Michal – SVATOŠ, Martin. *Živá tvář Erasma Rotterdamského*. Praha: Vyšehrad, 1985, 370 s.

SVOBODA, Milan. Velkovaradínský svátek. Festivita jako oslava vítězství nad Turky. In: BŮŽEK, Václav – KRÁL, Pavel (eds.). *Slavnosti a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku*. České Budějovice: Historický ústav, 2000, s. 381 – 398.

SVOBODA, Milan. Redernský monument ve Frýdlantu v Čechách jako hmotný pramen pro poznání dějin posledních příslušníků frýdlantské linie Redernů. In: HRUBÁ, Michaela – HRUBÝ, Petr (eds.). *Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 25.–26. listopadu 1999*. Ústí nad Labem: Albis international, 2001, s. 191 – 215.

SVOBODA, Milan. Tři pohřební kázání z první poloviny 17. věku: šlechtické rody a jejich příbuzní z českých zemí. (Srovnání a metody interpretace textů z historického hlediska). In: RADIMSKÁ, Jitka (ed.). *K výzkumu zámeckých, měšťanských a církevních knihoven*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2006, s. 169 – 181.

SVOBODA, Milan. Pohřební plátno s Melchiorem z Redernu. In: *Sborník Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Liberci*. Liberec: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Liberci, 2008, s. 137 – 145.

SVOBODA, Milan. *Redernové v Čechách. Nalézání zapomenutých příběhů 16. a 17. věku*. Praha: Univerzita Karlova, 2011, 554 s.

SVOBODA, Milan. Sgrafita na hradě a zámku Frýdlant. *Fontes Nissae. Prameny Nisy*, 1/2013, s. 2 – 19.

SVOBODA, Milan. Kateřina hraběnka Schliková, provdaná z Redernu (ca 1564–1617). Šlechtična na sklonku renesance a její životní role. In: KALINOVÁ, Gabriela (ed.). *Sborník příspěvků z mezinárodního historického symposia „Významné ženy Ostrova“*. Ostrov: Město Ostrov, 2019, s. 231 – 251.

VAŇKOVÁ, Lenka. Malované posmrtné portréty. in: JAKUBEC, Ondřej et al. *Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy v českých zemích (kat. výst.)*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2007, s. 47 – 50.

P. V. [Pavel Vlček]. Heslo Spazio Marco. In: VLČEK, Pavel (ed.). *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Praha: Academia, 2004, s. 610 – 611.

WINZELER, Marius. Posmrtný portrét Melchiora z Redernu. In: BRAVERMANOVÁ, Milena – BRICHTOVÁ, Dobromila – BUKOVINSKÁ, Beket et al. *Podoby a příběhy. Portréty renesanční šlechty (kat. výst.)*. Kroměříž: Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, 2017, s. 85 – 87.

ŽITNÝ, Miroslav. Ideál křesťanského rytířství v paměti rytířského rodu Pětipeských z Chýš a Egrberku. In: BŮŽEK, Václav – DIBELKA, Jaroslav (eds.). *Utváření identity ve vrstvách paměti*. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 2011, s. 183 – 217.



Obr. 2 Neznámý autor: *Kateřina z Redernu, roz. Šliková, barokní kopie z 18. století (podle dřívější práce), Státní zámek Lemberk. Zdroj: <https://operaplus.cz/legenda-o-katerine-z-redernu-6/>*

Obr. 1 [IV1] Lucas Kilian: *Melchior z Redernu, mědiryt podle předlohy Hanse von Aachena, 1600. Zdroj: https://cs.wikipedia.org/wiki/Melchior_z_Redernu#/media/Soubor:Melchior_von_Redern_2.jpg*



ANNO 1598.
DEN 28 SEPT IST
MEIN LIEBSTER
HERR SAMBT 2000
MAN IN DER VESTUNG
GWARDEIN VON 13000
TVRCKEN VND TATTERN
BELEGERT VND DVCH GOT
TES HVLFF WIDERVMB DEN
5 NOVEMB ERLEDIGET
WORDEN GOTT
SEI LOB

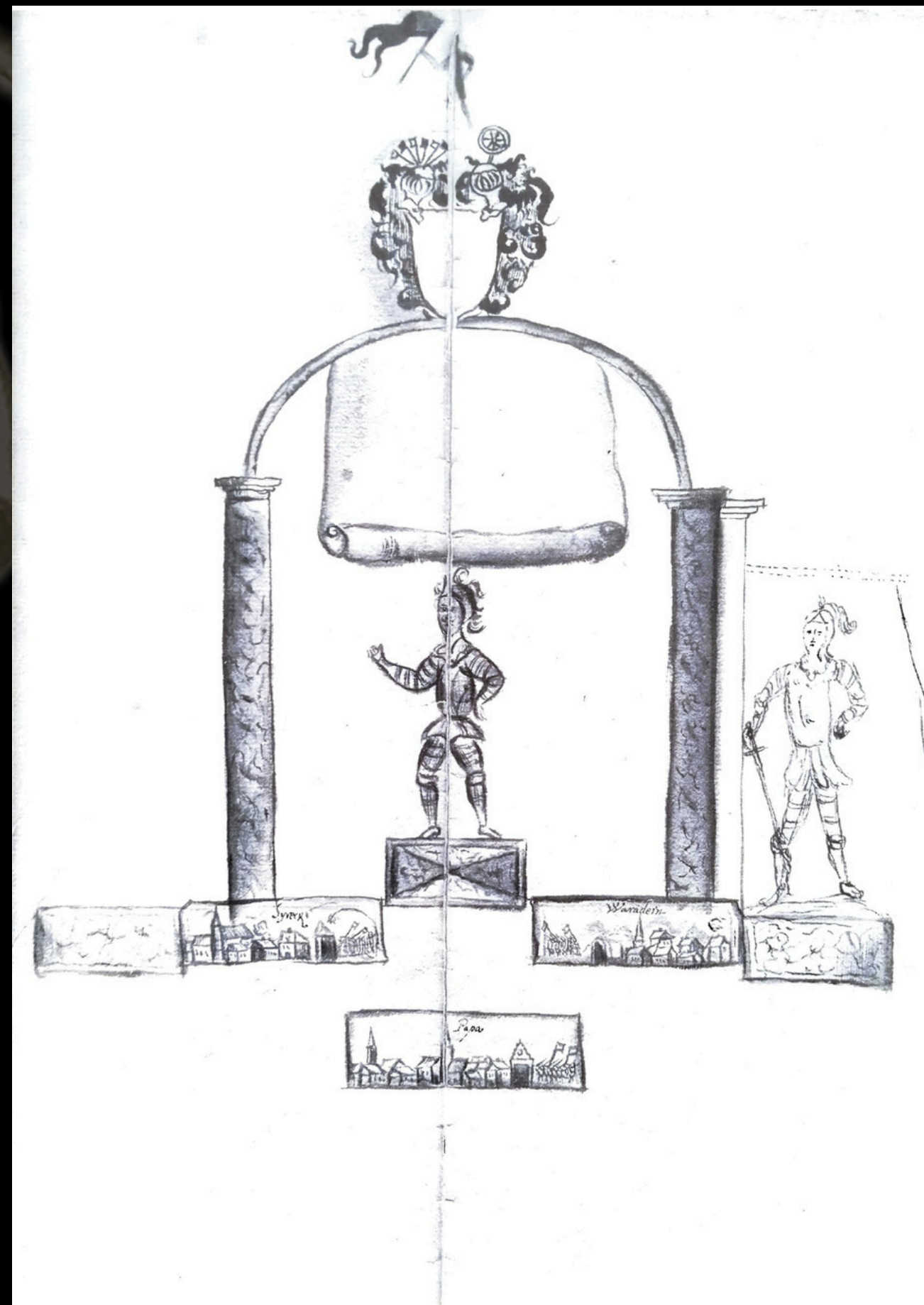
Obr. 3 Neznámý autor: reprezentativní medaile císařského maršála Melchiora z Redernu, c. 1599–1600, kresba z 19. století.
Zdroj: Milan Svoboda, Redernové v Čechách. Nalézání zapomenutých příběhů 16. a 17. věku, Praha 2011, s. 542 [obr. 32].



Obr. 4 Neznámý malíř: *Posmrtný portrét Melchiora z Redernu*, olej na plátně, 410 × 380 cm, Frýdlant, kostel Nalezení svatého Kříže (dnes v Kostele Nanebevzetí Panny Marie v Hejnicích). Zdroj: NPÚ ÚOP v Liberci.



Obr. 5 Gerhard Hendrik a jeho dílna: Mauzoleum Melchiora z Redernu, 1605–1610, mramor, bronz a alabastr, Frýdlant, redernská kaple Kostela Nalezení svatého Kříže. Zdroj: NPÚ ÚOP v Liberci.



Obr. 6 Neznámý autor: schematická skica mauzolea Melchiora z Redernu, papír, CWB Zittau. Zdroj: Milan Svoboda, Redernové v Čechách. Nalézání zapomenutých příběhů 16. a 17. věku, Praha 2011, s. 535 [obr. 20].



Obr. 7 Aegidius Sadeler: Alegorický portrét Rudolfa II., 1603, mědiryt, papír, 334 × 250 mm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze.

Seznam obrazové přílohy:

Obr. 1 [IV1] Lucas Kilian: *Melchior z Redernu*, mědiryt podle předlohy Hanse von Aachena, 1600. Zdroj:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Melchior_z_Redernu#/media/Soubor:Melchior_von_Redern_2.jpg

Obr. 2 Neznámý autor: Kateřina z Redernu, roz. Šliková, barokní kopie z 18. století (podle dřívější práce), Státní zámek Lemberk. Zdroj:

<https://operaplus.cz/legenda-o-katerine-z-redernu-6/>

Obr. 3 Neznámý autor: reprezentativní medaile císařského maršála Melchiora z Redernu, c. 1599–1600, kresba z 19. století. Zdroj: Milan Svoboda, *Redernové v Čechách. Nalézání zapomenutých příběhů 16. a 17. věku*, Praha 2011, s. 542 [obr. 32].

Obr. 4 Neznámý malíř: Posmrtný portrét Melchiora z Redernu, olej na plátně, 410 × 380 cm, Frýdlant, kostel Nalezení svatého Kříže (dnes v Kostele Nanebevzetí Panny Marie v Hejnicích). Zdroj: NPÚ ÚOP v Liberci.

Obr. 5 Gerhard Hendrik a jeho dílna: Mauzoleum Melchiora z Redernu, 1605–1610, mramor, bronz a alabastr, Frýdlant, redernská kaple Kostela Nalezení svatého Kříže. Zdroj: NPÚ ÚOP v Liberci.

Obr. 6 Neznámý autor: schematická skica mauzolea Melchiora z Redernu, papír, CWB Zittau. Zdroj: Milan Svoboda, *Redernové v Čechách. Nalézání zapomenutých příběhů 16. a 17. věku*, Praha 2011, s. 535 [obr. 20].

Obr. 7 Aegidius Sadeler: Alegorický portrét Rudolfa II., 1603, mědiryt, papír, 334 × 250 mm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze.

[IV1]Obrázky vložit sem

NOVÝ POHLED NA PROBLEMATIKU STŘEDOVĚKÉ CIHLOVÉ ARCHITECTURY KONCE 13. A 14. STOLETÍ NA NYMBURSKU

Mačdaléna VOLEJNÍKOVÁ

Abstrakt: Cihla jako materiál, jako hmota stavby, ale i jako výpovědní hodnota o společnosti, stavebnících a ekonomice. Pálený středověký materiál na území Čech je delší dobu (od 70. let 20. století) víceméně opomíjeným tématem. Součástí textu je uvedení do problematiky a historie používání cihly v českých zemích. Na skupině staveb boleslavského archidiakonátu se snažím přiblížit význam cihlového materiálu jako hlavní výpovědní hodnoty při bádání o možných vztazích architektury a stavebníků vůči architektuře Slezska. Vymezuji možnou trajektorii komunikace mezi městy pomocí obchodní cesty (Vratislav – Nymburk – Praha) a uvádím společné znaky obou městských architektur.

Abstract: Brick as a material, as a building material, but also as a statement about society, builders and the economy. The medieval fired material in Bohemia has been a more or less neglected topic for a long time (mainly since the 1970s). The text includes an introduction to the problems and history of the use of bricks in the Czech lands. On the basis of a group of buildings of the Archdeaconry of Boleslav, I try to demonstrate the significant value of brick as the main testimony in the research of possible relations of architecture and builders to the architecture of Silesia. I outline a possible trajectory of communication between the cities along a trade route (Wroclaw – Nymburk – Prague) and present common features of both urban architectures.

Klíčová slova: Cihla, středověk, architektura, Nymburk, materiál, archidiakonát

Key words: Brick, Medieval, Architecture, Nymburk, Bohemia, Archdeaconry, Medieval Brick Architecture

Hlína tvoří základ nejstarších stavebních materiálů, a to cihly, cihlového materiálu, pálené cihly, dlaždice či krytiny. Na rozdíl od kamene, který je v některých oblastech vyloženě lukrativní záležitostí, jelikož se ho jinde nachází minimum anebo je těžko dostupný, je právě hlína snadno dostupnou alternativou. Další vlastností, přispívající k oblíbenosti tohoto materiálu, je tvárnost, umožňující typizaci a masovou výrobu, a to i ve smyslu plastických forem a dekorativních článků. Posledním a rozhodně nezanedbatelným faktorem je výroba, která je celkově snadná a finančně nenáročná.²³⁴ A ačkoliv se cihla ve smyslu masovějšího užití jako nosného architektonického prvku objevuje relativně pozdě, jedná se o velmi praktický materiál využívaný v historii českých zemí.

Čechy a cihla ve středověku

S prvními doloženými projevy cihel v architektuře českých zemí je možné se setkat kolem roku 1200. Jedná se o drobné cihlové zásahy do architektury, příkladem může být koncha v hlavní apsidě Kostela sv. Jiří na Pražském hradě (přestavba kolem roku 1200), nebo malý Kostel sv. Michala v Čáslavi, kde se nachází cihlový oblouk umístěný v současné sakristii. Za první větší stavbu, která byla postavena s použitím cihel, se považuje klášter Velehrad, stavěný cisterciáckým řádem z Plas (datace výstavby od poloviny 20. let 13. století).²³⁵ Rozvoj cihlového materiálu je například možno sledovat na vzoru první třebnické cihlové stavby, ale k očekávané široké reakci využití materiálu nedošlo. Cihlový materiál se v následujících letech spíše ubíral směrem ke konstrukci, tektonické opěře.

Přibližně v polovině 13. století se utvořila skupina staveb s cihlovými klenbami (kromě jiných sjednocujících prvků) na jihozápadní Moravě a v jižních Čechách. Na východě jižních Čech se na stavbách cisterciáckého řádu a na západě na raně gotických stavbách města Písku, jež spojuje ždárská cisterciácká huť, ale i na píseckých stavbách (děkanský kostel po polovině 13. století) projevují vlivy řádové architektury. Tyto tendence se můžeme sledovat však i v jiných částech Čech a Moravy: okruh oseckého kláštera, ve kterém je z cihly vystavěná klenba kapitulní síně, nebo v Ostrově u Karlových Varů na klenbě presbytáře Kostela sv. Jakuba. Cihlová technika i nadále, po přínosu nových impulsů v polovině 13. století cisterciáky a mendikanty (Anežský klášter v Praze, Sezemice), pokračuje v domácí tradici užívání cihlového a terakotového materiálu jako estetického doplňku nebo levnějšího strukturálního článku. Cihla jako taková nebyla považována za samostatný a nosný materiál, z toho důvodu se požadovala omítka, která materiál sjednotila a skryla. Změna přichází po polovině 13. století se vznikem měst a příchodem osadníků, jak z domácího obyvatelstva, tak ze zemí sousedních nebo obchodně velice činných. Od poslední třetiny 13. století je vývoj a architektura nových měst výrazně ovlivňována mendikantskými řády a novými osadníky, kteří přinášejí další vlnu užití cihlového materiálu. Příkladem může být dominikánský řád a jeho nejstarší tradice ovlivněny slezskou oblastí, oproti tomu se františkánský řád orientoval více na tradici saskou a středoněmeckou.²³⁶

234 VOLEJNÍKOVÁ, Magdaléna. *Gotická architektura kostela sv. Jiljí v Nymburce* (bakalářská práce FF UP). Olomouc, 2022, s. 12.

235 Nedostatek kamenného kvalitního materiálu vyústil v užití pálených cihel, hlína se nacházela na výběžcích Chřibů – POJSL, Miloslav. *Velehrad, stavební památky bývalého cisterciáckého kláštera*. Brno, 1990, s. 39 – 40.

236 VOLEJNÍKOVÁ, 2022, s. 17.

Díky zkoumání Viktora Kotrby, jež přepisuje i to málo bádání, které bylo ohledně cihlové středověké architektury vytvořeno, se nově (v 50. letech 20. století) uvádí jako nejstarší celocihlová stavba bývalý klášterní kostel cisterciáček v Sezemicích. V aktuální mase stávajícího kostela byly nalezeny fragmenty starší cihlové budovy. Datace této fáze výstavby a vznik kláštera je ohraničen roky 1227 a 1269. Dochované zdivo je složeno pomocí raně gotické vazby, což znamená po sobě jdoucí dva běhouny a jeden vazák.²³⁷ Tento objev ve své podstatě zaměnil na prvním místě v pomyslném sledu cihlových staveb nymburský děkanský Kostel sv. Jiljí (původně sv. Mikuláše²³⁸) právě za sezemický. Chrám sv. Jiljí, jehož nejstarší část, a to presbytář, datují do 80. let 13. století (datace závěru Kostela sv. Jiljí je sporné a stále neuzavřené téma v českém dějepise umění). Skladba cihel v nymburském presbytáři je taktéž raně gotická, tuto vazbu měli s vysokou pravděpodobností i farní chrámy v Hradci Králové a Opavě, které se však nedochovaly, současné stavby jsou datace mladší, ačkoliv stále z cihlového materiálu, například hradecký farní kostel je počátkem výstavby datován po roce 1300.²³⁹ Viktor Kotrba diferencoval skupiny dle sfér vlivu jednotlivých měst a mendikantských řádů na nymburský okruh, kam se řadí nymburské stavby (hradby, dominikánský klášter s kostelem a děkanský Kostel sv. Jiljí), hrad v Mydlovarech, hrad v Dražicích a Kostel sv. Ludmily v Jabkenicích. Druhou sférou je královehradecký okruh – farní kostel ve Žlunicích, královehradecké stavby (Chrám sv. Ducha, Kaple sv. Klimenta a hradby), benediktinský klášter v Opatovicích a Kostel sv. Mikuláše v Opatovicích.

237 DÁŇOVÁ, Helena. *Středověká architektura katedrály sv. Ducha v Hradci Králové* (bakalářská práce FF UP). Olomouc, 1999, s. 84 – 85.

238 Město Nymburk ve středověku obývali nejen Češi, ale i kolonisté z dolního Porýní a případně Nizozemí, oblíbeným patronem obchodníků a kolonistů byl právě sv. Mikuláš. – VESELÁ, Tereza. *Vznik a prvotní vývoj sakrálního centra při chrámu sv. Mikuláše (dnes sv. Jiljí) v královském městě Nymburk* (bakalářská práce KTF UK). Praha, 2009, s. 20.

239 DÁŇOVÁ, 1999, s. 85.

Pražské stavby V. Kotrba zařazuje do skupiny středních a jižních Čech pospolu se Zbraslaví (klášter cisterciáků), Českými Budějovicemi (kostel dominikánů) a Jindřichovým Hradcem (kostel minoritů). Jako další uzavřenou jednotku Kotrba vytvořil jižní Moravu s kostelem „Aula Mariae“ na Starém Brně, Kostel sv. Tomáše v Brně, hrad johanitů v Orlově, nebo farní kostel v Ivančicích.²⁴⁰ Nejucelenější skupinou z výše zmíněného výčtu, ačkoliv neúplného z důvodu formátu příspěvku, je skupina staveb severovýchodních Čech, jež mohou konkurovat snad jen stavby Opavy a Brna.

Pro účely zjednodušení, lepší orientace, a i zastřešení tématu jsem dle starších historiografických pojetí stylu vytvořila vlastní konstrukt dějin umění, tedy vlastní skupinu objektů, se kterou pracuji. Skupinu staveb v okolí královského města Nymburka, které, stejně jako středověké dochované stavby uvnitř města, jsou postavené z cihlového materiálu. Dalším mnou daným kritériem je datace cihlového materiálu, kdy počátek se ve své podstatě stanovil sám první stavbou, Chrámem sv. Jiljí v Nymburku, a tedy koncem 13. století, na opačné straně vymezujícího časového výseku je konec 14. století, tedy doba před smrtí krále Václava IV. (1419) a před výraznějším zhoršením politické i náboženské situace v českých zemích.

Proč ale zvolit za směrodatné měřítko pro skupinu staveb právě cihlový materiál?

240 KOTRBA, Viktor. *Česká středověká architektura cihlová*. Rkp. disertační práce. Praha, 1951, s. 86 – 100.

Proč ne pouze geografické vymezení, jak tomu bylo například u knihy *Středověké venkovské kostely východních Čech*²⁴¹ vydané Ústavem dějin umění Akademie věd České republiky? Odpověď je vcelku jednoduchá: jelikož v České republice je zpracování cihlových středověkých staveb velmi minimální. Ojedinělou výjimkou je středověká cihlová architektura města Brna, kde se právě cihlovému materiálu v historii města věnovali výrazně více.

„V české literatuře z doby po roce 1975 při pokusech o hodnocení středověkého cihlového zdiva překvapuje odtržení od výzkumu v okolních zemích...“²⁴² píše Jiří Slavík, když i v dalších poznámkách pod čarou směřuje čtenáře k celkové problematice nedostatečné zpracovanosti problematiky. První, a dalo by se říci aktuálně poslední komplexní práci zabývající se plošně souborem cihlové středověké architektury českých zemí byla nepublikovaná disertační práce *Česká středověká architektura cihlová* od Viktora Kotrby.²⁴³ V dalších případech se cihlovému materiálu okrajovým způsobem věnují historici a historičky umění v kontextu prací zabývajících se jednotlivými stavbami či městy. K rozpracování nebo revizi Kotrbovy práce však prozatím nedošlo. Oproti tomu na poli archeologie a památkové péče se středověkým cihlovým materiálem věnuje výrazně více textů a badatelů, zajímavý text z roku 2014 *„Cihly, cihly, sem tam kámen.“ Zděné konstrukce v Hradci Králové ve středověku a starším novověku*²⁴⁴ od autorů Radka Bláhy a Jiřího Slavíka byl takovým impulsem k zabývání se materiálem jako takovým, jeho opodstatněním, místem a historickým dokladem společnosti a prostředí.

241 PRIX, Dalibor – RACKOVÁ Eliška – SLAVÍK Jiří. *Středověké venkovské kostely východních Čech. I. Archidiakonát hradecký do roku 1378*. Praha: Artefactum, 2020.

242 SLAVÍK, Jiří. Stavební techniky, materiál, konstrukční zvláštnosti. In: PRIX, Dalibor – RACKOVÁ, Eliška – SLAVÍK, Jiří. *Středověké venkovské kostely východních Čech. I. Archidiakonát hradecký do roku 1378*. Praha: Artefactum, 2020, s. 54.

243 KOTRBA, 1951, s. 86 – 100.

244 BLÁHA, Radek – SLAVÍK Jiří. Cihly, cihly, sem tam kámen. Zděné konstrukce v Hradci Králové ve středověku a starším novověku. In: *Sborník*, 12/2014. Historické zdivo. K 60. narozeninám Ing. Lumíra Tejmara. Sborník příspěvků z 12. specializované konference stavebně-historického průzkumu uspořádané 18. – 21. června 2013 v Roudnici nad Labem. Praha, 2014, s. 249 – 266.

Boleslavský archidiakonát

Boleslavský archidiakonát aktuálně obsahuje tyto cihlové stavby: hradby města Nymburka, farní Kostel sv. Jiljí a Kaple sv. Jana, původně presbytář kostela dominikánského kláštera (jediný fragment z původně velké zástavby celého kláštera), mimo hradby města se jedná o Kostel sv. Martina v Dražicích a hrad v Dražicích, Kostel Panny Marie v Jabkenicích. Celá skupina se nachází na Nymbursku, avšak termín „Nymbursko“ není územně uznávaným celkem. Až v roce 1997 stanovil *Ústavní zákon o vytvoření vyšších územních samosprávných celků*²⁴⁵ názvy krajů a vymezil je výčtem okresů, jehož součástí je i okres Nymburk, ačkoliv krajským městem se Nymburk stal již roku 1335, za vlády Jana Lucemburského (ve stejné době město ustanovuje i svůj znak). Je to tedy výrazně ahistorický termín, silně se nehodící k problematice architektury konce 13. a 14. století. Díky průzkumu a právě výše zmíněné knize *Středověké venkovské kostely východních Čech*²⁴⁶ jsem dospěla k archidiakonátům jakožto funkčním správním celkům.

Archidiakonát, územní správa spadající pod arciděkana jakožto představeného územní jednotky děkanátů nebo vikariátů, označované jako arciděkanát, archidiakonát (tj. arcijáhenství) etc. spojováno s územními celky přibližně od 12. století až po rok 1420, kdy dochází na území českých zemí k náboženskému rozvratu. Boleslavský archidiakonát byl rozdělen na děkanáty Boleslavský, Žitavský, Mělnický, Turnovský, Jablonský, Hradištský, Kamenecký a Havraňský.²⁴⁷ Všechny stavby se geograficky nacházejí právě v tomto územním celku (**obr. 1**).

245 Poslanecká sněmovna parlamentu České republiky. *Sbírka zákonů a mez. smluv. Předpis 347/1997 Sb.*

Dostupné na: <https://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=347&r=1997> [cit. 08.01.2024].

246 PRIX – RACKOVÁ, 2020.

247 KURKA, Josef. Boleslavský archidiakonát. In: KURKA, Josef. *Archidiakonáty Kouřimský, Boleslavský, Hradecký a diecese Litomyšlská. Místopis církevní do roku 1421*. Praha: Československá akciová tiskárna, 1914, s. 255 – 273.



Obrázek 1. Mapa krajů ČR s vyznačením boleslavského archidiakonátu a jednotlivých lokací: Nymburk, Dražice, Jabkenice, Kovanice. Vyhledáno: 12. 8. 2024.
Zdroj: Mapa krajů ČR. <http://www.mapaceskerekrepubliky.cz/mapa-kraju>. Vyhledáno 12. 8. 2024.

Slezsko jako cihlová tradice

mimo české území

Pokud přistoupíme na tezi s pomalým nástupem výstavby celocihlových staveb na území Čech, je potřeba se ptát, kde je možné sledovat kontinuální tradici v již velmi rozšířené podobě, kde by dovolovala expanzi mimo své hranice. Odpověď vidím v kombinaci faktorů ukazujících jedním směrem, do Slezska.

Slezsko od poloviny 12. století bylo problematickým územím mezi přemyslovskými a piastovskými panovníky. V první polovině 13. století dochází k propojování Čech a Slezska ve smyslu sňatkové a územní politiky. Nejvíce o tomto aktu mluví sňatek mezi Jindřichem II. Zbožným (syn Jindřicha I. Bradatého) a dcerou Přemysla Otakara I. Annou. Následuje sled událostí, kdy se Přemysl Otakar II. účastnil křížové výpravy do pruského Královce, čímž podpořil a připravil zázemí pro mocenský růst jeho syna Václava II. Vyvrcholením kroků ve snaze o polskou korunu byla korunovace Václava II. v hnězdenském arcibiskupství na polského krále. Tento titul nebyl odtržený od české koruny ani během vlády epizodních panovníků a následně při nástupu Lucemburků na český trůn. Finální tečkou za tímto sdružením bylo připojení Slezska (Vratislavsko, Opolsko) a Horní Lužice Karlem IV. do Koruny sv. Václava.²⁴⁸

Cihlový materiál se ve Slezsku objevuje (jako hlavní stavební, nosný materiál při celocihlových stavbách) pomocí cisterciáckého řádu. Díky archeologickým průzkumům, které byly provedeny v klášteře Lubiąż, se počátky cihlové výstavby původního cisterciáckého kláštera datují mezi první celocihlové stavby ve Slezsku, stavěné od 70. let 12. století.

248 CZECHOWICZ, Boguslaw. *Dvě centra v koruně, Čechy a Slezsko na cestách integrace a rozkolu v kontextu ideologie, politiky a umění (1348–1458)*. České Budějovice – Hradec Králové: VEDUTA, 2011, s. 12 – 34.

Boleslavský archidiakonát

Následuje rozšíření materiálu a počet staveb přibývá, například stavby na Tumském ostrově ve Vratislavi z období vlády Boleslava I. Vysokého, sídlo Jindřicha I. Bradatého v Lehnici, nebo kostel řádu cisterciáček v Třebnici (1202–1218).²⁴⁹ Během první poloviny 13. století je již tradice výstavby cihlových budov velmi rozšířená. Kontinuita cihlových staveb pokračuje přímo v obchodním centru Slezska ve Vratislavi, ať už se jednalo o Kostel sv. Jiljí na Tumském ostrově (1219), nebo budování vratislavských kostelů sv. Kříže a sv. Bartoloměje (nejstarší fáze presbytář, 80. léta 13. století) a sv. Vojtěcha (nová výstavba započata v 50. letech 13. století, po zničení původního románského kostela z počátku 12. století).²⁵⁰ Skladba cihel se do konce 13. století ve Slezsku výrazně neproměňuje a zůstává na raně gotickém typu, to, jak jsem již zmínila výše, je poplatné i oblasti Nymburka. Změna ve skladbě cihel ve Slezsku se datuje k roku a po roce 1300, kdy se ustaluje skladba gotická, tzv. polská (pravidelné střídání běhounu a vazáku). V boleslavském archidiakonátu zůstává užívání vazby až do první třetiny 14. století.²⁵¹

Významným faktorem, který spojoval oblast Nymburka a Vratislavi, byla obchodní cesta vedoucí z Vratislavi do Prahy přes Nymburk. Navazují zde na myšlenky o městské síti, která slouží jako rámec k městské politické a umělecké komunikaci. Městská síť se zároveň často překrývá s termínem urbánního regionu, jehož hranice mohou, ale nemusí být přesně vytyčené a dochází k postupné přechodové zóně. „*Města různých urbánních regionů mohla mít společnou informační síť a naopak, města uvnitř jednoho regionu byla účastna ve více sítích.*“²⁵²

249 CABAN, Mariusz. The Origins of the Brick Architecture in Silesia. Brick Size, Composition, Chronology. In: *Forum Urbes Medii Aevi*. Brno: Archaia Brno, 2015, s. 819.

250 DOBRZENIECKI, Tadeusz. *Architektura sakralna w Polsce na Ziemiach Zachodnich i Północnych*. Warszawa: ARS Christiana, 1976, s. 34 – 70.

251 KOTRBA, 1951, s. 86 – 100.

252 ČAPSKÝ, Martin. Komunikace ve středověkém městě. Úvod. In: ČAPSKÝ, Martin (et al.). *Komunikace ve středověku*. Ostrava: Slezská univerzita, 2014, s. 15 – 16.

Tato komunikace mohla probíhat právě pomocí obchodních stezek a cest. Již Paul Crossley se domnívá, že jistá komunikace v předávání artificiozita mezi oblastí dolního Slezska pomocí Vratislavi a cihlovými stavbami Nymburka existovala, vidí ji v neobvyklých délkách presbytářů v obou oblastech a v materiálu.²⁵³ Helena Dáňová upozorňuje v reakci na Crossleyho na tradici výrazných presbytářů v Čechách v první polovině 14. století zprostředkovanými architekturou mendikantských řádů.²⁵⁴ Crossley však upozorňuje pouze na možnou konexi cihlových staveb a obchodní cesty ve smyslu výskytu cihlových staveb po její délce (Nymburk, Hradec Králové a pod.). Boleslavský archidiakonát představuje spíše řetězící reakci na obchodní cestu. Pokud impulsem pro výstavbu nymburských cihlových staveb byla obchodní cesta, tak reakce okolních vesnic a jejich cihlových staveb je již reakce na nymburské stavby a stavebníky zde fungující.

Přímo o obchodní cestě vedoucí přes Nymburk se zmiňuje text *Zemské stezky, strážnice a brány v Čechách*²⁵⁵ jako o zemské cestě Kladsko Polské. Dalšími zdroji, kde se píše o této obchodní cestě je například Pavel Choc: „přes Jaroměř nebo Krčín a Opočno, z Hradce pak přes Chlumec nad Cidlinou, později přes Městec Králové na Poděbrady a Český Brod. Původně ústila tato cesta asi do Libice. Další větev Polské cesty vedla z Jaroměře přes Miletín, s přechodem přes Cidlinu po mostech u Skřivan severně od Nového Bydžova, na Nymburk a dále na Prahu.“²⁵⁶ Nebo například v diplomové práci *Kapitoly z historie stavitelství horských cest a řemeslo cestářů ve Východních Krkonoších*, kde se z Kladské cesty (vedené přes Nymburk) u Nymburka odchyluje na sever Česká stezka.²⁵⁷

253 CROSSLEY, Paul. *Gothic architecture in the reign of Kazimir the Great, Church architecture in Lesser Poland 1320–1360*. Kraków, 1965, s. 133.

254 DÁŇOVÁ, Helena. *Středověká architektura Katedrály sv. Ducha v Hradci Králové (bakalářská práce)*. Olomouc: FF Univerzita Palackého, 1999, s. 86.

255 HRAŠE, Jan Karel. *Zemské stezky, strážnice a brány v Čechách*. Praha: Nákl. Spisovatelovým, 1885, s. 17.

256 CHOC, Pavel. Vývoj cest a dopravy v Čechách do 13. století. In: *Sborník Československé společnosti zeměpisné*, roč. 70, 1965, č. 1, s. 28.

257 VĚCHETOVÁ, Marta. *Kapitoly z historie stavitelství horských cest a řemeslo cestářů ve Východních Krkonoších* (diplomová práce). Brno: FF Masarykova univerzita, 2014, s. 25.

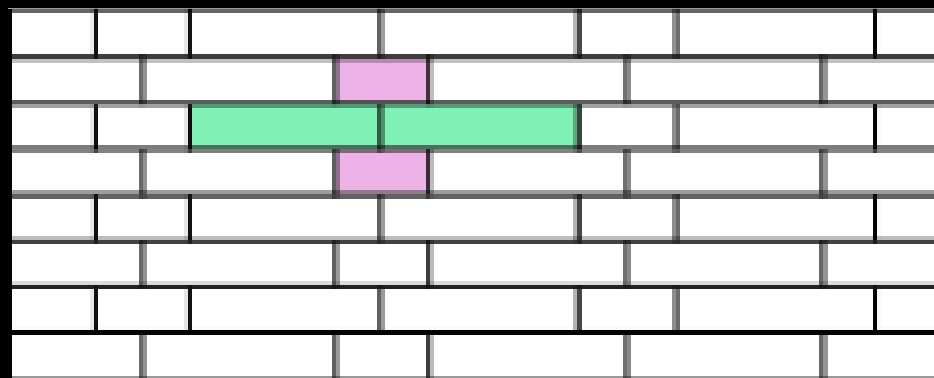
Boleslavský archidiakonát a Vratislav – společné rysy

Rozhodně není na místě tvrdit, že jediným přímým kontaktem a počátkem celocihlových staveb v Čechách je „vliv“ vratislavské cihlové gotiky. Avšak na základě srovnávací analýzy, metod geografických dějin a sociálních dějin je možné uvažovat o zvýšeném kontaktu těchto oblastí nejen v sociální rovině, ale i v té kulturní již koncem 13. století. K podpoření této myšlenky uvádím několik aspektů stylových forem a projevů právě staveb v boleslavském archidiakonátu a těch vratislavských.

Samotným primárním faktorem je materiál, pálená cihla použitá na stavby různého charakteru – hradby, farní kostel, venkovský kostel, hrad a z různých sociálních skupin objednavatelů. Zajisté v tom hraje významnou roli oblast Polabí, kde nejsou přírodní zdroje kamene, naopak jíla a jílové usazeniny (hlína) jsou výrazně běžnější, a to i díky naplaveninám z řeky Labe, která přímo protéká Nymburkem. Jak jsem již zmínila výše, dalším směřujícím faktorem je skladba cihel – raně gotická vazba (**obr. 2**), u které Viktor Kotrba používá dokonce termín nymburská vazba,²⁵⁸ a do konce 13. století vazba hojně užívaná i v dolním Slezsku. V čisté červené ploše cihel, která dle dostupných informací nikdy nebyla zamýšlena být skryta omítkami,²⁵⁹ vynikají světlé kamenné architektonické prvky, okenní ostění a parapety, sedlové/pultové stříšky opěráků a portály, občas i sokl.

258 Ačkoliv se termín neujal, je vcelku výmluvné, že přední český badatel cihlové středověké architektury uznal za vhodné, že se tento způsob skládání cihel bude jmenovat tímto způsobem.

259 V konfrontaci se současností, kdy mnoho z drobnějších staveb bývá natřeno barevnými omítkami.



Obrázek 2. Radomil, Zweektoryzował – Krzysztof Zajaczkowski: *Wątek wendyjski w budownictwie*. 2010
 Zdroj: 260 KOTRBA, 1951, s. 86 – 100.: *Wątek wendyjski w budownictwie*. 2010. Vyhledáno: 12. 8. 2024.

Často se jedná o architektonické články z pískovcového kamene. Toto narušení čisté cihlové plochy je patrné právě ve vratislavských stavbách. K faktografickým údajům je vhodné připomenout podobnost ve velikosti cihel. Jako příklad je výběr nejstarších staveb boleslavského archidiakonátu, Kaple sv. Jana v Nymburku: 25.5–26/12–12.5/7.5–8 cm (konec 13. století), v presbytáři Kostela sv. Jiljí: 24/12.5/9 cm (od 80. let 13. století), ve Vratislavi například trojlodí Kostela sv. Vojtěcha: 25/12.5/8.5 cm (po roce 1250), trojlodí vratislavského dómu: 26/12/8.5–9 cm (po roce 1300).²⁶⁰ Výběr nejstarších staveb boleslavského archidiakonátu je vcelku logický, na základě předpokladu největší spojitosti s počátečními stavebníky, kteří s výstavbou v oblasti začínají.

Finálním možným faktorem jistým způsobem propojujícím tyto dvě oblasti je výška chórů, opět mohu v tomto bodu hodnotit pouze stavby nejstarší, finančně náročnější a účelově podobné. Kostely ve Vratislavi ve výšce chórů nejsou nikterak závratné: u sv. Kříže 18 m a sv. Vojtěcha 20 m. Nymburské chóry sv. Jiljí ve výšce ke klenbě dosahuje 15 m,²⁶¹ u fragmentu dominikánského kostela: „*Při odhadu výšky klenby lze odvodit poměr šířky a výšky cca 8.5:16.*“²⁶² Oproti tomu česká gotická architektura mířila ve své spiritualitě výše, například Kostel sv. Jakuba a Kostel sv. Tomáše v Praze (30 a 26 m), starobrněnský Kostel sv. Petra a Pavla (27 m) nebo hradecký Kostel sv. Ducha (22 m).

Žádný z výše uvedených příkladů není stoprocentním důkazem o možné konexi těchto dvou oblastí, čas jasných černobílých dějin umění pominul.

²⁶¹ Měřeno mnou z architektonických nákresů Kamila Hilberta.

²⁶² MACEK, Petr – ZAHRADNÍK, Pavel. Dominikánský klášter v Nymburku. In: KUBELÍK, Martin – PAVLÍK, Milan – ŠTULC, Josef (eds.). *Historická inspirace. Sborník k poctě Dobroslava Líbala*. Praha: Jalna, 2001, s. 249.

Avšak při hledání otázek a odpovědí, jež nabízí historie, umělecká díla a architektura při spojení sociálního a kulturního hlediska je možné se přiblížit k možné provázanosti dolního Slezska a Nymburku, potažmo boleslavského archidiakonátu. Faktem zůstává, že písemné prameny, které by pomohly s počátky „cihlového centra“ v boleslavském archidiakonátu, nejsou. Město mnohokrát vyhořelo a s tím i možné informace o starších dějinách. Stejný osud postihl dominikánský řád, jenž mohl být cenným zdrojem informací, avšak k členům řádu či odkud mniši do Nymburka dorazili informace nejsou. Jako němí svědci zůstávají fragmenty staveb dávno minulých. S výzkumem základních kunsthistorických otázek by zajisté pomohly metody a výzkumy přírodních věd, ku příkladu datace páleného cihlového materiálu.²⁶³

²⁶³ Termoluminiscenční datování – ačkoliv metoda je v českém prostředí známá, tak v současnosti zde není prováděna. V archeologii, pokud ze strany badatele dojde k procesu datování cihlového materiálu, tak se vzorky zasílají do zahraničí (například Německa).

RESUMÉ:

In the article A new look at the issue of medieval brick architecture of the late 13th and 14th centuries in the Nymburk region, the role of brick as a material, as a testimonial value, as often the only source of information about the late 13th and 14th centuries in the region is discussed. Baked brick has long been an overlooked topic in Czech art history. In fact, the only (unpublished) publication that deals extensively with the issue of brick buildings in the Czech lands is Viktor Kotrba's diploma thesis from 1951. What emerges from the individual points is that archaeology or conservation work with brick material much more frequently and from different angles than art historians. In a way, the call for a greater degree of interdisciplinarity is materialised through the various references in the text and the overall mood of the article.

The article deals with a selection from a rather rich fund of brick buildings in Bohemia. Although this attempt at a stylistic-critical classification is somewhat archaic in the current modern stream of art history, it is indispensable for grasping and delimiting both temporal and geographical boundaries. The text is devoted to an introduction to the use of brick at different points in its historical development. The first real material evidence of the use of brick in our territory is presented through examples of specific buildings. More precisely, in the order of the first all-brick buildings and taking into account the change of primacy between Nymburk and Sezemice. Already in the first paragraphs the composition of the bricks and their systematisation is given importance. In Nymburk and in the area of the Boleslav archdeaconry, the Early Gothic bond is often used, although it disappears after the first third of the 14th century and is replaced by the Gothic bond (alternating steps and vases).

When dealing with the issue of ahistoricity and demarcation of the area, the administrative structure and division of the area is taken into account, and the result of the research is the Boleslav archdeaconry as the ecclesiastical administration until the Hussite wars. This, in its own way and for its own sake, limits the period covered by the article and the buildings made of brick and mortar: The walls of Nymburk, the parish church of St. Jilja and the chapel of St. John, originally the presbytery of the church of the Dominican monastery (the only fragment of the originally large building of the whole monastery), outside the walls it is the church of St. Martin in Dražice and the castle in Dražice, the church of Our Lady in Jabkenice.

The idea being developed and the new view of the group of buildings (even the definition of the territory itself is a new point of view) is a possible information network and connection of the urban regions of Lower Silesia with the pivotal position of Wrocław as the main communication point with the region of Nymburk. The Vratislav-Nymburk-Prague trade route offered a certain degree of communication and, above all, the possibility of its realisation, which could be an impulse for a region with a lack of stone material. This contact and the relationship between Lower Silesia and Nymburk is outlined in the text in the last few paragraphs, which deal with the architectural elements and features found in the buildings of both areas, such as the size of the bricks, the height of the choirs, the sandstone architectural elements in the surface of the brickwork or the composition of the bricks themselves.

In conclusion, it should be said that this article is a merger of the author's bachelor's thesis (Gothic architecture of the church of St. Giles in Nymburk) and her diploma thesis (The beginnings of medieval brick architecture in the Boleslav archdeaconry), where the article serves as a bridge and a link between the two works and as an introduction to the whole topic.

O autorce:

Magdaléna Volejníková (1997) studuje magisterské studium Teorie a dějiny výtvarných umění se specializací na památkovou péči na Univerzitě Palackého v Olomouci. Od roku 2021 přerušovaně pomáhá na AV ČR v Ústavu dějin umění především ve spolupráci s Helenou Dáňovou a Klárou Mezihorákovou, byla součástí redakční rady studentské konference Ex Arte a je jednou z autorek publikace MERAKI v dějinách umění. Soustředí se zejména na problematiku architektury středověku ve spojitosti s cihlovou architekturou na území tehdejších Českých zemí ve spojitosti s okolními státy.

Použitá literatura:

Poslanecká sněmovna parlamentu České republiky. *Sbírka zákonů a mez. smluv. Předpis 347/1997 Sb.* Vyhledáno: 17. 8. 2024. <https://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=347&r=1997>.

BAREŠ, František. Nymburk nad Labem. In: BAREŠ, František. *K vycházkám po Boleslavsku*. Mladá Boleslav: Bareš, 1907, s. 101 – 125.

BLÁHA, Radek – SLAVÍK Jiří. *Cihly, cihly, sem tam kámen*. Zděné konstrukce v Hradci Králové ve středověku a starším novověku. In: *Sborník*, 12/2014. Historické zdivo. K 60. narozeninám Ing. Lumíra Tejmara. Sborník příspěvků z 12. specializované konference stavebněhistorického průzkumu uspořádané 18.–21. června 2013 v Roudnici nad Labem. Praha, 2014.

CABAN, Mariusz. The Origins of the Brick Architecture in Silesia. Brick Size, Composition, Chronology. In: *Forum Urbes Medii Aevi*. Brno: Archaia Brno o. p. s., 2015, s. 8 – 19.

CZECHOWICZ, Boguslaw. *Dvě centra v koruně, Čechy a Slezsko na cestách integrace a rozkolu v kontextu ideologie, politiky a umění (1348–1458)*. České Budějovice – Hradec Králové: Pavel Ševčík – Veduta, 2011, s. 12 – 34.

ČAPSKÝ, Martin (et al.). *Komunikace ve středověkých městech*. Ostrava: Slezská univerzita, 2014, 195 s.

CROSSLEY, Paul. Gothic architecture in the reign of Kazimir the Great: Church architecture in Lesser Poland 1320–1360. *Bulletin Monumental*, 1988, roč. 146, č. 3, s. 260 – 262.

DÁŇOVÁ, Helena. *Středověká architektura katedrály sv. Ducha v Hradci Králové* (bakalářská práce FF UP). Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 1999.

DOBRZENIECKI, Tadeusz. *Architektura sakralna w Polsce na Ziemiach Zachodnich i Północnych*. Warszawa: ARS Christiana, 1976, 215 pp.

HLOBIL, Ivo – DOSPĚL, Milan. *Uprostřed Koruny české, kolektivní monografie NAKI II*. Prostějov: Oberon, 2020, 287 s.

HRAŠE, Jan Karel. *Zemské stezky, strážnice a brány v Čechách*. Praha: Nakl. Spisovatelovým, 1885, 183 s.

HRNČÍŘ, František. *Královské město Nymburk nad Labem, Obraz minulosti a přítomnosti*. Nymburk: Bayer, 1894, 198 s.

CHOC, Pavel. Vývoj cest a dopravy v Čechách do 13. století. *Sborník Československé společnosti zeměpisné*, 1965, roč. 70, s. 16 – 28.

KARLOWSKA-KAMZOWA, Alicja. *Sztuka Piastów Śląskich w średniowieczu, znaczenie fundacji ksiazeczych w dziejach sztuki gotyckiej na Śląsku*. Warszawa: Państw. Wydaw. Naukowe, 1991, 154 s.

KOTRBA, Viktor. *Česká středověká architektura cihlová*. Rkp. disertační práce. Praha, 1951.

KOTRBA, Viktor. Architektura. In: KAVKA, František et al. *České umění gotické 1350–1420*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1970, s. 56 – 109.

KUBELÍK, Martin – PAVLÍK, Milan – ŠTULC, Josef (eds.). *Historická inspirace. Sborník k poctě Dobroslava Líbala*. Praha: Jalna, 2001, 476 s.

KURKA, Josef. *Archidiakonáty Kouřimský, Boleslavský, Hradecký a diecese Litomyšlská. Místopis církevní do roku 1421*. Praha: Československá akciová tiskárna, 1914, 720 s.

KUTHAN, Jiří. *Česká architektura v době posledních Přemyslovců, města, hrady, kláštery, kostely*. Vimperk: Tina, 1994, 582 s.

KUTHAN, Jiří et al. *Dílo knížat a králů z rodu Přemyslovců*. Praha: NLN, 2018, 831 s.

LÍBAL, Dobroslav. *Gotická architektura v Čechách a na Moravě*. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy, 1948, 290 s.

LÍBAL, Dobroslav. *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*. Praha: Unicornis, 2001, 607 s.

MERKL, Josef. *Dějiny královského města Nymburka*. Nymburk: Scriptorium, 2012, 280 s.

OLSCHOWSKI, Manja. The Transborder Economy of Medieval Cistercian Monasteries in the Southern Baltic Sea Region. In: LEE, John W. I. – NORTH, Michael. *Globalizing Borderlands Studies in Europe and North America*. Nebraska, 2016, s. 83 – 104.

PAVEL, Jakub. *Nymburk, historický a stavební vývoj města*. Nymburk, 1970.

PERLICH, Barbara. *Mittelalterlicher Backsteinbau in Europa, Zur Frage nach der Herkunft der Backsteintechnik (Berliner Beiträge zur Bauforschung und Denkmalpflege)*. Petersberg, 2007.

POJSL, Miloslav. *Velehrad, stavební památky bývalého cisterciáckého kláštera*. Brno, 1990.

PRIX, Dalibor – RACKOVÁ, Eliška – SLAVÍK, Jiří. *Středověké venkovské kostely východních Čech. I. Archidiakonát hradecký do roku 1378*. Praha: Artefactum, 2020.

SLAVÍK, Jiří. Stavební techniky, materiál, konstrukční zvláštnosti. In: PRIX, Dalibor – RACKOVÁ, Eliška – SLAVÍK, Jiří. *Středověké venkovské kostely východních Čech. I. Archidiakonát hradecký do roku 1378*. Praha: Artefactum, 2020, s. 54.

VĚCHETOVÁ, Marta. *Kapitoly z historie stavitelství horských cest a řemeslo cestářů ve Východních Krkonoších* (diplomová práce FF MU). Brno, 2014.

VESELÁ, Tereza. *Vznik a prvotní vývoj sakrálního centra při Chrámu sv. Mikuláše (dnes sv. Jiljí) v královském městě Nymburk* (bakalářská práce KTF UK). Praha, 2009.

VOLEJNÍKOVÁ, Magdaléna. *Gotická architektura Kostela sv. Jiljí v Nymburce* (bakalářská práce FF UP). Olomouc, 2022.

WEISS, Karl. *Mittheilungen der Kaiserl Königl Central-commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale I/11*. Wien, 1856.

Izabela Vydrnáková (ed.)

SandrArt 2024

Vydanie prvé

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

Grafické spracovanie: © Karolína Halečková

Vydavateľ:

Filozofická fakulta, Trnavskej univerzity v Trnave, Hornopotočná 23, 918 43 Trnava <http://ff.truni.sk/>
© Magdaléna Volejníková, © Soňa Vlková, © Tomáš Gábriš, © Alexandra Letková, © Terézia Poláková,
© Zuzana Chovančáková, © Julia Chaborak, © Filozofická fakulta, Trnavská Univerzita v Trnave, 2025
Za jazykovú úroveň textom si zodpovedajú samotní autori.
ISBN 978-80-568-0730-9