

VYSOKÁ ŠKOLA VÝTVARNÝCH UMENÍ V BRATISLAVE
KATEDRA REŠTAUROVANIA
KATEDRA TEÓRIE A DEJÍN UMENIA

SAKRÁLNA BAROKOVÁ KRAJINA NA SLOVENSKU

VYSOKÁ ŠKOLA VÝTVARNÝCH UMENÍ V BRATISLAVE
KATEDRA REŠTAUROVANIA
KATEDRA TEÓRIE A DEJÍN UMENIA

SAKRÁLNA BAROKOVÁ KRAJINA NA SLOVENSKU

Písomná časť diplomovej práce

Študijný odbor: Reštaurovanie

Študijný program: Reštaurátorská tvorba

Školiteľ záverečnej práce: Mgr. art. Gabriel Strassner

Školiteľ – konzultant písomnej práce: Mgr. Juraj Žáry, CSc.

Za podnetné pripomienky k tejto práci, ako aj za dôležité odporúčania v oblasti odbornej literatúry, ďakujem Mgr. Jurajovi Žárymu, CSc. Za jazykové korektúry ďakujem Dušanovi Jurčovi.

Abstrakt:

HUBA, Jakub: Sakrálna baroková krajina na Slovensku: písomná časť diplomovej práce / Konzultant diplomovej práce: Mgr. Juraj Žáry, CSc. / Bratislava: VŠVU, Katedra reštaurovania - 2017- 44 s.

Táto diplomová práca pojednáva o vzťahu baroka ku krajine. V prvej kapitole rozvíja širšie dobové a sociálne súvislosti. Druhá kapitola ukazuje, na príkladoch historických lokalít, rozličné tendencie, ktoré barokoví umelci nasledovali pri kultivácii prostredia. Ustanovuje systém pojmov, ktorý by mal slúžiť ako kľúč k estetike barokovej sakrálnej krajiny. Podstatou tretej kapitoly je porovnanie súčasného industriálneho prístupu ku krajine s barokovým duchovným prístupom. Témy, rozvíjané v tejto práci, sú ilustrované fotografiami dochovaných fragmentov historickej krajiny na území Slovenska.

Kľúčové slová: krajina, miesto, barok, kalvária, posvätnosť, zmysly

HUBA, Jakub: The Sacral Baroque Landscape in Slovakia: Graduation thesis / Thesis supervisor: Mgr. Juraj Žáry, CSc. / Bratislava: AFAD, Department of restoration - 2017 – 44 p.

This thesis deals with baroque relationship toward landscape. The first chapter elaborates historical and social context. Second chapter shows, through examples of historical landscape, different tendencies which baroque artists followed in case of modifying the environment. This chapter also appoints system of terms which should be a key to baroque aesthetics of sacral landscape. The core of the third chapter is comparison of today's industrial approach toward landscape with spiritual baroque approach. Propositions, elaborated in this thesis, are illustrated by photos of preserved fragments of historical landscape in Slovakia.

Key words: landscape, place, baroque, Calvary, sanctity, senses

Obsah:

Úvod.....	6-8
1 Baroková krajina v kontexte historickom a kunsthistorickom.....	9
1.1 <i>Duch doby</i>	9-13
1.2 <i>Duch miesta</i>	14-17
2 Estetické skúmanie barokovej krajiny.....	18
2.1 <i>Barokové tvaroslovie</i>	18-20
2.2 <i>Umenie inscenácie</i>	21-22
2.3 <i>Umenie simulácie</i>	23-24
2.4 <i>Umenie iluzionizmu</i>	24-25
2.5 <i>Spektakularita</i>	25-27
2.6 <i>Dynamizmus</i>	27-28
2.7 <i>Transcendencia</i>	28-30
2.8 <i>Vanitas</i>	30-33
3 Od krajín smrti k smrti krajiny.....	34
3.1 <i>Rozpory zmyslovosti</i>	34-36
3.2 <i>Problém simulácie</i>	36-38
3.3 <i>Rozloženie pozornosti</i>	38-39
3.4 <i>Ochrana a využitie barokovej sakrálnej krajiny</i>	39-41
Záver.....	42-43
Zoznam použitej literatúry.....	44

Úvod

Pri slovnom spojení „baroková krajina“ sa mi vynárajú početné asociácie z dejín výtvarného umenia. Realistické krajinky holandských maliarov, maľby Nicolasa Poussina, grafiky Hercula Seghersa či veduty slovenských miest zo 17. a 18. storočia. To všetko sa však dotýka mojej práce len okrajovo. Jej predmetom bude reálna krajina ako priestor, ktorý zdieľame s dávno mŕtvymi ľuďmi minulosti. Priestor, ktorý bol upravený nimi a pre nich, ale v reziduálnej podobe sa zachoval pre nás. Pretrváva zbavený účelu, nevieme celkom, čo s ním, a niekedy ani nevieme, že je. Sme v ňom a nevidíme ho, pretože „kolektívne imaginárno“ barokovej spoločnosti sa rozplynulo. Intersubjektívne predstavy a emócie, ktoré determinovali pohľad barokového človeka na svet, nie je možné vzkriesiť v ich niekdajšej intenzite. To, čo zostalo a trvá, je estetika. Ešte stále je tu historická krajina pre naše zmysly, predstavivosť a kontempláciu. Vo svojej práci si dávam za cieľ analyzovať túto estetickú stránku historickej krajiny, ako aj stránku spoločensko-historickú.

Uvedenie do sociálneho a historického kontextu považujem za najlepší začiatok takto zameranej štúdie. Čo podmienilo zvýšený záujem o krajinu a prácu s ňou v 17. a 18. storočí? Akým spôsobom štruktúroval a hierarchizoval historický subjekt vlastné životné prostredie?

Rozbor estetický by mal zodpovedať otázky typu: Čo je cieľom prehnaného barokového apelu na ľudskú zmyslovosť a pozornosť? Aké prostriedky využíva barok na vyvolanie veľkolepého dojmu? Ako sa vnútorná rozpornosť, alebo ak chceme dialektika barokového slohu (ktorá stále komplikuje



Obrázok 1, Kalvária v Banskej Štiavnici (foto: autor)

každú historiografiu), prejavuje pri kultivácii prírodného prostredia? Aké idey sa skrývajú za barokovými formami, integrovanými do voľnej krajiny? Je pravdepodobné, že v práci neponúknem jednoznačné odpovede na načrtnuté otázky. Ambivalencia, dvojznačnosť a rozorvanosť, také typické pre barokovú epochu, nech sprevádzajú aj túto štúdiu.

V tretej (kritickej) časti ukážem barokovú krajinu v kontraste s krajinou modernou. Sú to protiklady alebo jedna vychádza z druhej? Je industrializovaná krajina, v ktorej sa pohybujeme dnes, schopná integrovať fragmenty minulosti? Ako vplýva nábožensky modelované prostredie na recipienta barokového a ako na súčasného? Prežíva teatrálnosť, citovosť a spektakularita - ako charakteristické znaky barokovej krajiny - až do dnešných dní? Alebo je baroková estetika disfunkčná a prekonaná novou vizuálnou totalitou? Čo znamenajú pojmy *simulácia*, *fikcia* alebo *ilúzia* v kontexte krajiny barokovej a čo v kontexte dnešnej industriálnej?

Vo všetkých troch kapitolách práce podporím svoje tézy príkladmi z územia Slovenska, pričom cieľom nebude spomenúť všetky dochované lokality u nás. Príklady budú slúžiť na ilustráciu jednotlivých tendencií, ktoré barok nasledoval pri pretváraní krajiny.



Obrázok 2, Spišský Jeruzalem (foto: autor)

Keďže istá časť mojej práce je zameraná fenomenologicky (teda chce skúmať ľudskú zmyslosť vystavenú barokovým štruktúram krajiny), je pre mňa podstatné aby som jednotlivé miesta osobne navštívil a zdokumentoval. Len tak uvidím vybrané miesta v kontexte a porozumiem ich vnútornej logike a topografii. V centre môjho záujmu bude sakrálna krajina,

pretože v nej sa najzreteľnejšie zrkadlí duch doby. Nebudem teda skúmať barokové parky, aleje či hospodársku krajinu, ak nie sú súčasťou väčšieho sakrálneho celku.

V Slovenčine je pomerne skromná bibliografia k téme barokovej krajiny. Väčší tematický prienik nájdeme s prácou *Kalvárie a Krížové cesty na Slovensku* od Martina Čiča a kol., prípadne s dizertačnou prácou Barbory Matákovéj *Drobné sakrálné objekty v krajine*

Hornej Nitry. Synteticky poňaté práce venované barokovej estetike nájdeme skôr v českom jazyku. Za všetky spomeniem prácu Zdeňka Kalistu *Tvář baroka* a novšiu štúdiu Jozefa Vojvodíka *Povrch, skrytosť, ambivalence* s podtitulom *Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*.



Obrázok 3, Bratislavská kalvária (foto: M. Huba)

1 Baroková krajina v kontexte historickom a kunsthistorickom

Duch doby

Každý koniec vyvoláva emócie a záver historickej epochy nie je v tomto ohľade výnimkou. Obdobie 17. a 18. storočia je zdĺhavým koncom jedného mocenského, ekonomického a náboženského modelu, ktorý sa všeobecne nazýva feudalizmom. Jeho epilógom je práve barokový sloh. Barokový mýtus spočíva v demonštrovaní hodnôt, ktoré sú už v tom čase relativizované. To je tragédia baroka a odtiaľ pochádza jeho nostalgická



Obrázok 4, Marianka (foto: autor)

emocionalita. Tento sloh prezentuje cirkev ako neotrasiteľnú v dobe, keď sa otriasa v základoch vplyvom náboženských vojen a boja o legitimitu. Dojíma sa životmi svätých v čase, kedy ich protestantizmus činí irelevantnými. Doba, v ktorej mala katolícka cirkev monopol na poznanie, sa skončila a po novom sa musí okrem protestantov konfrontovať aj s táborom osvietencov. Proti ich textom vyrukuje s obrazmi. Proti ich individuálnej racionalite kladie zdieľané vášne. Táto zdieľaná emocionalita, sprostredkovaná obrazmi, to je barok.

V priebehu 17. a 18. storočia sa mení charakter moci. Tá sa z nábožensky založenej monarchie transformuje na viac-menej sekulárny byrokratický aparát, teda moderný štát. Mení sa aj spôsob výroby a obchodu. Začínajúca priemyselná revolúcia vytláča rurálnu tradíciu európskych monarchií a z mnohých roľníkov sa postupne stávajú zamestnanci manufaktúr. Obchod a finančníctvo sa stane hlavným zdrojom obživy novej mocnej triedy - buržoázie. Barok tu teda chápeme ako posledné vzopätie feudalizmu, ktorý končí Veľkou buržoáznou revolúciou a nástupom kapitalizmu. Takáto periodizácia je postavená na koncepcii dlhého stredoveku, ktorú

obhajoval napríklad originálny francúzsky medievalista Jacques Le Goff: „*Osobne sa domnievam, že striedanie períód a koniec dlhého stredoveku spadá doprostred 18. storočia. Zodpovedá (...) zrodeniu moderného priemyslu, ktorý sa z Anglicka rozšíri na celý kontinent. Vo filozofickej a náboženskej oblasti končí dlhý stredovek dielom, ktoré na scénu uvádza racionálne a sekulárne myslenie, modernú vedu a techniku: osvietenskou Encyklopédiou, ktorej najprenikavejšími iniciátormi sú Voltaire a Diderot. Konečne v politickej oblasti zodpovedá záver 18. storočia tomu zásadnému antimonarchickému pohybu, ktorý predstavuje Francúzska revolúcia.*“¹

Barok je umelecký sloh doznievania, ktorý v sebe nesie prvky nostalgie a sentimentálnosti. Nie je však konzervatívny v zmysle formy, nejde mu o znovunastolenie tvaroslovia minulosti. Chce len prostredníctvom nových, sugestívnych foriem, obrátiť veriacich späť na cestu pravej viery. Na tento obrat nevyužíva obrazy-znaky, ako to efektívne robilo románske a gotické umenie, ale využíva obrazy-emócie. Objavuje to, čo by sme mohli nazvať subjektivismom. Nie je náhoda, že tento sloh anticipoval taký senzitívny a expresívny tvorca akým bol Michelangelo, ktorý s obľubou projektoval subjektívne pocity do svojich neskorých diel.

Z Talianska sa barokový sloh rozšíril aj do zaalpskej Európy. Priniesol zmenený pohľad na tradičné umelecké disciplíny, ale aj disciplínu celkom novú: umelecké tvarovanie a komponovanie otvorenej krajiny. Takéto zásahy do krajiny iniciovala a financovala tak cirkev, ako aj šľachta. Umelecký výraz sakrálnej a profánnej krajiny sa prirodzene odlišoval. Obe síce kombinovali prírodné prvky s kultúrnymi, ale zobrazené motívy a celkový zámer kompozície, sa líšili



Obrázok 5, Kalvária na Červenom Kameni (foto: autor)

¹ LE GOFF, J. *O hranicích dejinných období*. Praha : Karolinum, 2014. 74 s.

podľa účelu, pre ktorý takýto priestor vznikol. Jedna vec je komponovať krajinu pre oddych urodzených spoločenských vrstiev a druhá prispôbiť ju pre zbožnosť veriacich. V tejto práci ma zaujíma práve táto druhá, sakrálna krajina, vytvorená s náboženskou motiváciou.



Obrázok 6, Liptovský Hrádok (foto: autor)

V ére baroka sakrálna expanduje do otvorenej krajiny. „Barok ovládol väčšinu posvätných centier, „uzlov“, a v miestach, kde podobné centrá chýbali, ich vytvoril. Toto obdobie sa vyznačovalo bohatosťou a rozmanitosťou stavebnej činnosti, od umiestňovania sôch, vztyčovania stĺpov, cez zakladanie kaplniek, kostolov, kláštorov, až po budovanie vrchnostenských statkov, kaštieľov a zámkov.“² V predošlých obdobiach sa mal sakrálny priestor čo najkontrastnejšie vzťahovať k profánnemu, gotická katedrála bola akýmsi mestom v meste. Samotné mestá sa definovali hradbami, ktoré ich presne

ohraničovali a určovali hodnotu jednotlivých architektonických objektov, všetko posvätné a cenné bolo zovreté v ich prstenci. V baroku hradby padajú a posvätné sa rozlieva do krajiny. Spôsobil to spoločenský vývoj, rozvoj vojenskej techniky, demografický rast, ale možno aj dynamizmus vlastný baroku. Kým renesancia sa kochá v presnom vymedzení, barok chce vždy hranice prekračovať. Rozvoj bojovej techniky učinil klasické fortifikácie z čias gotiky zbytočnými. Nová obranná taktika bola založená na kombinácii zemných valov s vodnými priekopami, tie boli komponované do tvarov hviezdic, čo malo zabrániť kolmému ostreľovaniu. Stavbu týchto moderných opevnení si vynútila kritická situácia v habsburskej monarchii v 17. storočí. Až po zažehnaní tureckej hrozby na konci 17. storočia a po Satmárskom mieri, teda po roku 1711, nastáva v ríši obdobie relatívneho mieru a stability.

² MATÁKOVÁ, B. *Drobné sakrálné objekty v krajine Hornej Nítry* : dizertačná práca. Záhradnícka fakulta v Lednici: Mendelova univerzita v Brně, 2011. 27 s.

Vďaka tomu hradby postupne strácajú význam a mesto sa organicky rozrastá do okolitej krajiny. Už nie je rizikom investovať do sakrálnych stavieb mimo okruhu hradieb.

Ďalší dôvod expanzie do krajiny môžeme hľadať v narušení vnútornej integrity miest. Tá bola dovtedy zaručená istou homogenitou mestskej populácie, ako píše slovenský filozof a historik Miroslav Marcelli: „*Stredoveké hradby, tento symbol uzavretosti a integrity mestskej obce, postupne, no nezadržateľne strácali svoj význam, čím manifestovali dezintegračné procesy odohrávajúce sa vnútri urbánneho priestoru. (...) Do spoločenstva, ktoré bolo tradične charakterizované jednotou a súdržnosťou všetkých jeho členov, do tejto od stredoveku prežívajúcej autonómnej komunity, začali v rastúcich počtoch prenikať ľudia, ktorí sa pre pôvod, náboženské vyznanie a sociálne postavenie nestali a niekedy ani nechceli stať integrálnou súčasťou tohto organizmu.*“³ Narastajúci počet prisťahovalcov už mestám nedovoľoval vymedziť nejaké presné a stabilné hranice. Rast miest sa stal ireverzibilným, dynamickým a nekontrolovateľným javom, akým zostáva až do dnešných dní. Búranie hradieb a expanziu sídiel do krajiny ovplyvnil aj populačný rast, ktorý bol v Európe od 18. storočia po dnešok v zásade kontinuálny.

Kým 17. storočie je v Uhorsku storočím vojen, konfliktov a nepokojov, 18. storočie je naopak storočím mieru a stability. V oboch storočiach však prebieha intenzívna kultivácia krajiny. V 17. storočí sú sväté miesta populárne kvôli prosebným sprievodom za odvrátenie tureckej, protestantskej aj protihabsburskej hrozby. Vieme, že na podobný účel sa využívala jedna z prvých krížových ciest na území dnešného Slovenska, ktorá viedla z Banskej Bystrice do Španej Doliny. V 18. storočí zas relatívny pokoj a prosperita dovoľujú investovať do výpravných a finančne náročných sakrálnych realizácií v krajine. Zmenšilo sa riziko



Obrázok 7, zastavenie Kalvárie na Červenom Kameni (foto: M. Kalnický)

³ MARCELLI, M. *Filozofi v meste*. Bratislava : Kaligram, 2009. 42 s.

zničenia tejto architektúry, keďže turecké nebezpečenstvo, aj náboženské vojny a povstania proti korune, sú už minulosťou.

Niekedy sa vznik svätých miest v krajine viaže práve ku konkrétnym historickým udalostiam. Bratislavská kalvária bola údajne postavená z vďaky za porážku Turkov pri Viedni a Kalvária na Červenom Kameni ako prosba za odvrátenie morovej nákazy. Vidíme teda, že sväté miesto v krajine môže byť tak prosbou, ako aj vďakou adresovanou Bohu.

Zmenené vzťahy medzi krajinou, alebo ak chceme prírodou a človekom reflektovali aj doboví umelci. Nie náhodou je obľúbený motív barokovej literatúry a výtvarného umenia pustovníctvo. Eremita opúšťa symbolický poriadok, ktorý predstavuje mesto, uniká pred hierarchiou, pred očakávaniami druhých a uchýľuje sa do voľnej krajiny. Tu sa začleňuje do nového symbolického poriadku, kde je jediná hierarchia medzi ním a Bohom a jediné očakávania sú očakávania božie. Barok nasleduje týchto priekopníkov a na miestach skromných pustovní vznikajú honosné kláštory a pútnické miesta. Paradoxne sa tým vymazáva podstata pustovníckej skúsenosti, ale až fetišisticky presne sa zachováva jej forma, napríklad miesto pustovníckeho pobytu. Už v baroku vidíme problematický vzťah medzi centrom a perifériou, napätie, ktoré bude sprevádzať celú modernú dobu.

Porovnanie umeleckej produkcie baroka s predošlými slohmi ukazuje, ako výrazne sa transformoval pohľad človeka na krajinu v tejto epoche. Samotný žáner krajinomalby vzniká až v baroku, predtým napríklad v renesancii a gotike sa krajina zobrazuje len ako súčasť väčšieho významového celku. V gotickom umení je súčasťou náboženského výjavu len v prípade, že v ňom hrá istú symbolickú rolu, rolu znaku. Tak vidíme prírodu stvárnenú len ako schematický odkaz na určité konkrétne biblické alebo hagiografické udalosti. Takisto v renesančnom umení prevláda aluzívne stvárnenie krajiny. Tam kde nie je alúziou, napríklad v pozadí portrétov, je akýmsi fantastickým priestorom, ktorý len málo vychádza z reálnej skutočnosti. Až v 17. storočí sa človek pozorne rozhlíadal po rozľahlom extraviláne a uznal ho hodným samostatného zobrazenia. Toto spodobenie krajiny však nemalo byť iba zdvojením prírody, ale bolo aj silne psychologizujúce. Citovosť a subjektivismus baroka sa prejavuje aj v tomto žánri.

Duch miesta

Skôr než vstúpil do krajiny človek, bola súčasťou jedného časovo aj priestorovo neohraničeného celku, časťou prírody. Môžeme dokonca tvrdiť, že predtým ani nebola v pravom zmysle slova krajinou. V prvotnej totalite prírody nemá zmysel hovoriť o mieste alebo o krajine, podobné vymedzenia nedávajú bez subjektu zmysel. Až pre človeka sa stala príroda objektom, ktorý sa dá deliť a v ktorom sa dá priestor hierarchizovať a zhodnocovať. Určitý priestor je vymedzovaný ako sakrálny, iný ako profánny, niektorý je vyzdvihnutý ako posvätný, iný umenšený, odsúdený do roly kulisy, prípadne určený praktickému životu. *„Pre náboženského človeka priestor nie je homogénny; priestor má určité trhliny, zlomy: existujú určité časti priestoru, ktoré sa kvalitatívne odlišujú od iných. (...) Existuje na jednej*



Obrázok 8, Spišský Jeruzalem (foto: autor)

strane priestor, ktorý je posvätný a ktorý je v dôsledku toho „silný“, významuplný, a na druhej strane priestory, ktoré sú neposvätené a ktoré preto nemajú vlastnú štruktúru a vlastnú konzistenciu, ktoré sú amorfné.“⁴ Do pôvodnej nepreniknuteľnosti prírody vložil človek významy, a tak vznikli „miesta“, do pôvodnej neprehľadnosti zaviedol súradnice a hierarchiu, a tak vznikli krajiny. Miesta koncentrujúce významy sa stali posvätnými. „V rozsiahlejšom prostredí fungujú posvätné miesta ako centrá, slúžia ako objekty

⁴ ELIADE, M. *Posvätné a profánny*, Praha : Oikoyomenh, 2006. 18 s.

orientácie a identifikácie človeka a vytvárajú priestorovú štruktúru. V spôsobe, akým človek pochopil prírodu, spoznávame aj pôvod konceptu priestoru, ponímaného ako sústava miest. A iba sústava významuplných miest umožňuje človeku pravdivo žiť.⁴⁵

Túžba po poriadku a zrozumiteľnosti viedla od praveku človeka ku kultivácii prírodného prostredia. Snažil sa mu vtlačiť určitú logiku, istú čitateľnosť. Krajina, v ktorej sa pohyboval, bola pre neho médiom, nositeľom odkazov a informácií. Tieto znaky nevytvárali naši predkovia náhodne, zvýrazňovali v krajine niečo podstatné pre ľudské prežívanie, pre ľudské potreby. Či už to boli pramene, horské priechody, križovatky, brody



Obrázok 9, Marianka (foto: autor)

alebo posvätné okrsky, povýšené miesta boli vždy zrkadlom určitých ľudských túžob a komunikovali niečo podstatné, mali osloviť. Posvätné a významotvorné miesta neboli volené náhodne, ich výnimočnosť bola daná prírodnými okolnosťami alebo predchádzajúcou ľudskou činnosťou. Dokazuje to fakt, že mnohé lokality zostali posvätnými aj po tom, ako sa celkom zmenila kultúra obývajúca dané územie. Napríklad predkresťanské posvätné lokality sa nezriedka menia na kresťanské, nielen kvôli negácií pohanských kultov, ale aj kvôli prirodzeným významotvorným

vlastnostiam daného miesta. Ale ktoré vlastnosti to sú, čo naplňujú miesto významom? Odkiaľ sa berie jedinečnosť niektorých miest, takzvaný *genius loci*?

*„Vec, usporiadanie, charakter, svetlo a čas sú základnými kategóriami konkrétneho pochopenia prírody. Zatiaľ čo vec a usporiadanie sú kategórie priestorové (v konkrétnom kvalitatívnom zmysle), charakter a svetlo odkazujú k celkovej atmosfére miesta.(...) A konečne čas, ktorý je dimenziou stálosti i zmien, robí priestor a charakter súčasťou živej skutočnosti, ktorá je v každej chvíli daná ako určité miesto, ako *genius loci*“⁴⁶ Čas*

⁵ NORBERG-SCHULZ, CH. *Genius loci : K fenomenologii architektury*, Praha : Odeon, 1994. 27 s.

⁶ NORBERG-SCHULZ, CH. *Genius loci : K fenomenologii architektury*, Praha : Odeon, 1994. 32 s.

premietnutý do konkrétneho priestoru, to je podstata jedinečného charakteru historických lokalít. Z hľadiska skúmania tých fragmentov barokovej krajiny, ktoré sa zachovali dodnes, nás zaujíma hlavne otázka, či sa môže *genius loci* vytratiť. K odpovedi nás približuje návšteva Bratislavskej kalvárie. V 50. rokoch 20. storočia bola kalvária cielene z ideologických dôvodov ničená. Fragmenty sochárskej výzdoby, ktoré sa podarilo zachrániť, boli neskôr presunuté do Galérie mesta Bratislavy. Dnes je na kalvárii torzálné zachované len jediné z originálnych jedenástich zastavení. Z vrcholovej kaplnky zostalo len schodisko a pár profilovaných kameňov zarastajúcich zeleňou. V náznakoch sa zachovala kamenná dlažba krížovej cesty. Napriek tomu zapôsobí toto miesto na návštevníka

(veriaceho aj neveriaceho) mocným dojmom. Historické fragmenty a vegetácia, spolu s exponovaným terénom, schodmi vedúcimi k oblohe a zvláštnym svetlom, ktoré prepúšťajú koruny stromov, tvoria celkovú atmosféru výnimočného a mystického miesta. Tento dojem je udržateľný len vďaka tomu, že sa aspoň v náznakoch zachoval základný koncept kalvárie, charakter miesta a čas objektivizovaný úlohami historickej zástavby a výzdoby. Toto minimum ešte stále Bratislavská kalvária spĺňa, stačilo by však do jej prostriedku situovať novú



Obrázok 10, Kalvária v Bratislave (foto: autor)

bytovú zástavbu, zastavať posledné výhľady alebo zbaviť miesto zelene a *genius loci* by sa nenávratne rozplynul. Duch miesta nie je niečo večné a nemenné. Je možné ho meniť alebo aj celkom zničiť. Tento fakt treba mať obzvlášť na pamäti pri percepcii historickej krajiny baroka, pretože tvárnosť a premenlivosť prostredia si uvedomovali už tvorcovia tohto slohu a cielene s ňou pracovali. „*Stojíme nie pred priestorom daným, ale pred priestorom živým,*

*ktorého sily treba využiť(...) priestor nie ako danosť, ktorej slúžime, ale ako čosi živé, čo môže poslúžiť nám.*⁷

Dobovú sakrálnu krajinu nikdy nepochopíme bez preskúmania jej symboliky. Poctivé odprezentovanie takéhoto semiotického problému by však vyžadovalo samostatnú štúdiu. Skúsme aspoň upriamiť pozornosť na prepojenie kresťanskej symboliky s prírodným prostredím. Pri kalváriách, krížových cestách, ale aj menších sakrálnych objektoch v krajine hrá dôležitú rolu symbolika kopca. „*Vrchy v Starom i Novom zákone, rovnako ako v každom náboženstve majú svoje zvláštne poslanie. Sú najbližšie k nebu, kde prebýva Boh. Preto na ne vystupuje človek, aby bol bližšie Bohu, preto na ne zostupuje Boh, aby dal znamenie človeku. V dejinách spásy sa po vrchoch Morja, Sinaji, Horebe, Táboře, Olivovej hore stáva Kalvária najdôležitejším z nich, vrchom, na ktorom sa udiala spása.*“⁸

V prípade pútnických miest je relevantná napríklad symbolika prameňa. Prameňom sa pripisovali zázračné a liečivé schopnosti, čo motivovalo výstavbu sakrálnych objektov v ich okolí. To je prípad Sivej Brady na Spiši. Prameň je prirodzene symbolom čistoty. Symbolom čistoty je aj Panna Mária, preto sa tieto dva motívy logicky spájali. Na našom území bola mariánska symbolika v spojení so symbolikou prameňa základom pútnického miesta v Marianke pri Bratislave. Podporovaná bola legendou o zjavení Panny Márie v miestach liečivého prameňa.

Na prírodné a architektonické prvky v krajine bola aplikovaná aj symbolika čísel, dôležitá pre celé dejiny kresťanstva. Prejavila sa v počte vysadených stromov, v kompozíciách objektov alebo v geometrii priečelí a pôdorysov. Na kalváriách sa kresťanská symbolika čísel prejavuje napríklad v počte zastavení.

⁷ KALISTA, Z. *Tvář baroka*, Praha : SPN, 1992. 34 s.

⁸ ČIČO, M. a kol.: *Kalvárie a Krížové cesty na Slovensku*, Bratislava : Pamiatkový ústav, 2002. 33 s.

2 Estetické skúmanie barokovej krajiny

Barokové tvaroslovie

Každý pokus o ucelený pohľad na barok komplikuje vnútorná dvojznačnosť tohto slohu. Vynorili sa aj pochybnosti, či môžeme také paradoxné umelecké tendencie, aké vyprodukovalo 17. a 18. storočie, zhrnúť pod jednotný pojem. Myslím, že syntéza je možná ak definujeme istú dialektiku barokového slohu. Pomocou dialektickej metódy pochopíme barok ako jeden štýl, ktorý je však definovaný kontrastom protikladov.

Prvý takýto vzťah hodný preskúmania je ambivalentný vzťah ku klasickému kánonu v architektúre. Barok síce využíva prvky klasickej architektúry, ale zároveň, vďaka narúšaniu tradičnej tektoniky, je veľkým popretím klasického ideálu. Baroková architektúra kombinuje tektonický princíp s atektonickým. Presné línie stĺporadií, vlysov a tympanónov sú narúšané dynamickou barokovou ornamentikou. Explózia organických tvarov, ktorá zaplavuje geometriu antického chrámu, taký je barokový štýl. Podstatou klasického ideálu je to, že každý prvok



Obrázok 11, Kalvária v Banskej Štiavnici (foto: autor)

kompozície má význam estetický, ale zároveň svojím tvarom a veľkosťou demonštruje konkrétnu účelovosť. Je to možno pozostatok antického hesla *čo je krásne, musí byť aj účelné*. Barok sa od tohto vzťahu k účelu emancipoval. Vidíme pilastre, ktoré nič nepodpierajú, rímsy ktoré nedefinujú poschodia a to už nehovoríme o falošných oknách či iluzívnych klenbách. Na sochách a maľbách vidíme prehýbané rúcha, akoby oslobodené od tiel, ktoré ich nosia. Vo svojich nekonečných záhyboch žijú vlastný život, nedefinovaný empiriou, poznaním prirodzených pohybov ľudského tela. Cieľom takéhoto postupu nie je výstrednosť či prázdny formalizmus, ale snaha demonštrovať iné idey, ako prezentoval

klasický kánon. Zjednodušene môžeme povedať, že kým klasický sloh usiluje o účelovosť, harmóniu a jednotu, barok chce pomocou dynamizácie a rozrušenosti foriem demonštrovať ideu transcendentie.



Obrázok 12, *Marianka* (foto: autor)

A sme pri druhom paradoxe barokového slohu. Barok skutočne predostiera vidinu prekročovania hraníc zmyslového sveta, ale robí to apelom práve na zmysly a city recipienta. Exaltovanosť barokového slohu nás zasiahne práve cez našu zmyslovosť a tá nám paradoxne sprostredkuje zážitok nadzmyslového. Zdeněk Kalista chápe túto cestu od imanentného k transcendentného ako základnú tendenciu baroka, ktorá nám pomáha *„poznať Boha cez tento svet, zastihnúť v jeho realite Absolútno, v prirodzenom nadprirodzené. (...) vytrhnúť všetko, čo nazerá či myslí, z dimenzií tohto*

sveta, vytvoriť v ňom aspoň zdanie „iného“, resp. „druhého“ sveta. Vystupňovaná pozemská realita sa má stať odrazom skutočnosti nezemskej, hodnôt absolútnych, spirituálnych.“⁹

Ďalším protikladom je vzťah svetla a tmy, okázalosti a skrytosti. Barokové je to, čo je teatrálné, to, čo má byť videné a intenzívne prežité. Tvorcovia tohto slohu však rýchlo pochopili, že aby niečo žiarilo, musí to obklopovať šero alebo tma. S vyjasňovaním a vyzdvihovaním tak ide ruka v ruke zatemnenie a nepriehľadnosť. Integrálnou súčasťou tvorivého aktu sa zrazu stáva aj produkcia negatívneho vymedzenia, produkcia temnoty. Vidíme to pri šerosvite a temnosvite v maľbe, ako aj pri hre svetla s tieňom v prípade architektúry a sochárstva. Striedanie osvetlených konvexných tvarov so zatemnenými konkávnymi tvarmi je samotným základom barokovej ornamentiky. Skrytosť a markantnosť v jednom, to je barokové.

⁹ KALISTA, Z. *Tváň baroka*, Praha : SPN, 1992. 13, 32 s.

Štvrtým protikladom je mnohosť a jednota. Povedali sme, že v baroku sa cez stupňovanie zmyslových percieí dostávame k poznaniu a prežívaniu niečoho nadzmyslového. Podobne sa cez mnohosť prepracúvame k jednote. Barokový sloh pôsobí pri povrchnom pohľade ako nesystematické nakopenie čisto formálnych a estetizujúcich elementov, ktoré navyše kombinujú charakteristické prvky rozličných slohov. Tento rys vystúpi ešte viac do popredia, ak barok porovnáваме s epochou renesancie či neskorším klasicizmom. „Ak bola renesancia epochou, ktorá sa usilovala o vytvorenie nového poriadku, o systematizáciu a hierarchizáciu umeleckých a literárnych žánrov a druhov a o ich čo najexaktnejšie rozlíšenie, je pre umenie manierizmu i baroka charakteristický naopak štýlový a žánrový synkretizmus...“¹⁰ Napriek tomu v nás umenie tejto epochy nezanecháva dojem roztrieštenosti či chaosu. Mnohosť, ktorá nás v prvom pláne ohúri, je integrovaná vždy vo väčšom celku, ktorý dá späť zmysel každému detailu. Partikulárne nie je umiestnené náhodné, ale odkazuje recipienta vždy k univerzálnemu celku. Fakt, že kombinovanie rozličných, často protichodných tendencií, nemusí vyvolať len rozpačitý dojem a nepochopenie, ale naopak, môže zapríčiniť intenzifikáciu duševných stavov, je niečo ako objav baroka. Ten si doboví tvorcovia vezmú na pomoc aj pri kultivácii krajiny.

Sakrálna baroková krajina má vo výsledku dve základné zložky, kultúrnu a prírodnú. Kultúrnu tvoria architektonické objekty, sochárska a maliarska výzdoba, takisto infraštruktúra, cesty, zastavenia alebo schodiská. Prírodným elementom je napríklad samotné podložie, terén, prameň, vegetácia, stromové aleje, ale aj horizont, nebo, oblaky či svetlo. Kým ľudské výtvyry často zastupujú zložku statickú a symetrickú, prírodniny sú



Obrázok 13, *Dialóg foriem*, Kalvária na Červenom kameni (foto: autor)

¹⁰ VOJVODÍK, J. *Povrch, skrytosť, ambivalence : manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha : Argo, 2008. 66 s.

elementom dynamickým a asymetrickým. Aj tieto protiklady barok integruje a architektonické zásahy tvoria spolu s prírodnými prvkami harmonický estetický aj významový celok.

Umenie inscenácie

V kresťanskej tradícii sa zobrazenia svätých či Krista situovali na výrazné zdobené podstavce alebo do markantných rámov v prípade obrazov. To malo diváka utvrdiť v predstave, že ide o postavy obývajúce inú, vyššiu realitu, ako je tá jeho. Vymedzovali priestor každodennosti, v ktorom sa pohybujú smrteľníci, od priestoru večnosti určenému svätým. Toto vymedzenie však bránilo veriacim spontánne sa situovať do svätých



Obrázok 14, Kaplnka sv. Jána Nepomuckého, Spišský Jeruzalem (foto : autor)

príbehov. Riešenie ponúkli tvorcovia barokovej sakrálnej krajiny. Sochy strácajú podstavce, veriaci medzi nimi prechádza, akoby to boli živé bytosti, kráčajúce po rovnakom teréne ako on sám. Za sochárskymi výjavmi sa objavujú veľkoplošné iluzívne maľby, umocňujúce dojem živosti a nástojčivej aktuálnosti svätého príbehu. Kalvárie sú v podstate inverziou divadla. Kým v divadle vidíme pohyblivé obrazy pred statickým divákom, kalvárie sú naopak statické diela pred pohyblivým divákom. V oboch prípadoch je ale nutná inscenácia.

Pohyb na kalvárii je vytváraný samotným návštevníkom, on môže spustiť pomocou zmeny miesta a perspektívy daný príbeh. Z tohto pohľadu sú krížové cesty interaktívnym a silne subjektizovaným dielom.

Z hľadiska inscenácie je zaujímavý vrchol Kalvárie na Červenom Kameni, kde vidíme skupinu ukrižovania. Na plochom prírodnom brale sú vztýčené tri kríže a sochy Panny Márie, Jána a Márie Magdalény, pôvodne polychrómované a bez podstavcov. Vytvára sa tak dojem prírodného divadla, ktoré nás hypnoticky vťahuje do svojho deja. Podobný prípad je aj zakončenie Kalvárie v Hornej Rovni, kde však súsošie nespočíva na kamennej

platni, ale priamo na lúke. Kalvária v Banskej Štiavnici je pozoruhodne inscenovaná ako celok, vo vzťahu k historickému jadrú. Mesto je situované v strmo stúpajúcej dolinke a na horských hrebienkoch, akoby vytvárajúcich amfiteáter. Kalvária sa nachádza na samostatnom kopčeku oproti, teda na mieste pomyselného hľadiska. Takto je dobre viditeľná z mnohých bodov v historickom jadrú.

Nejde len o sugestívne inscenovanie príbehu krížovej cesty, aj každý iný umelecký objekt, či už je to maľba, socha alebo oltár je výsledkom barokovej túžby komponovať vizuálne so zreteľom na ľudskú zmyslovosť a vciťovanie. Barokové dielo núti človeka projektovať sa do posvätného príbehu, vďaka inscenácii oslovuje priamo jeho emocionalitu. Prostredníctvom takýchto diel si náboženstvo zaväzuje človeka tým najsilnejším putom. Ľudské pocity sú v barokovej sakrálnej krajine akoby objektivizované, takto komponovaná krajina je obrazom duševných stavov človeka a zároveň ich sama vyvoláva. Vytvára sa tu fiktívna realita, ktorá je takpovediac pravdivejšia ako iracionálna realita prírodnej krajiny, pretože vytvára pre človeka zmysluplné súradnice a ukotvuje ľudskú emocionalitu tak v prírodných elementoch, ako aj v dielach ľudských rúk.



Obrázok 15, Skupina ukrižovania, Kalvária na Červenom Kameni (foto: autor)

Umenie simulácie

V bežné dni podnecovali kalvárie, kaplnky a sochy svätých individuálnu zbožnosť. Poskytovali pokojnú kulisu na rozjímanie či tichú modlitbu. V čase sviatkov sa však menili na miesta kolektívnej zbožnosti, kde sa odohrávala, hlavne v prípade kalvárií a krížových ciest, pôsobivá baroková liturgia. Už nešlo len o pokojnú kontempláciu, účastníci sprievodu sa mali projektovať do christologického či hagiografického naratívu, mali znovu prežiť významné udalosti, na ktoré sviatok odkazoval. *„Celkový zážitok z návštevy Kalvárie teda spoluvytváral komplex prvkov. Patrí k nim i samotná liturgia, ktorá predstavuje ucelený a v baroku silno estetizovaný kultový rituál. (...) Pre pašiovú zbožnosť je od začiatku príznačná zvýšená citovosť, ktorá patrila k hlavným dynamizujúcim faktorom jej rozvoja. (...) Zároveň tieto literárne rozjímania, čerpajúce z bohatej tradície žánru, rozvíjajúceho sa už od stredoveku, smerovali k podnecovaniu predstavivosti a vnútorného nazerania. Veriaci si mal dej predstaviť čo najživšie, mal sa čo najviac svojím duchovným zrakom priblížiť k realite Kristovho fyzického utrpenia.“*¹¹ Od introspekcie sa prešlo k projekcii. Tomuto účelu bolo treba prispôbiť umelecké stvárnenie svätých miest. Rozhodujúce momenty zo života svätca alebo samého Krista sa zobrazovali s naturalistickými detailmi. Na Slovensku síce nemáme príklady hyperrealistických pašiových výjavov, ako je tomu v talianskom Varalle, ale aj tu je barokové umenie plné striekajúcej krvi, realistických rán a pohnutých výrazov tváre. Cieľom bolo simulovať do najmenších podrobností tragický osud kresťanských idolov. Takýto zážitok nemohol nechať nikoho ľahostajným a dodával silu duchovnému odkazu svätých príbehov. Nesimuloval sa len ich dej, časté boli aj snahy o simuláciu historického miesta, kde sa legendárna udalosť odohrala.

Prvé kalvárie vznikali ako simulácia jeruzalemskej Golgoty, nazývali sa Sväté vrchy a kopírovali topografiu originálu. Na Slovensku máme jeden príklad takejto snahy a tým je takzvaný Spišský Jeruzalem rozprestierajúci sa na pahorkoch západne od Spišskej Kapituly. Ide o unikátnu komponovanú barokovú krajinu, integrujúcu zastavenia krížovej cesty, ako aj ďalšie kaplnky zasvätené sv. Jánovi Nepomuckému, sv. Rozálii a sv. Františkovi Xavierskému. Vyvrcholením celého komplexu je Kaplnka svätého Kríža na vrchole kopca

¹¹ ČIČO, M. a kol.: *Kalvárie a Krížové cesty na Slovensku*, Bratislava : Pamiatkový ústav, 2002. 35 s.

Sivá Brada. Vzdialenosti medzi kaplnkami zodpovedajú vzdialenostiam medzi pôvodnými objektmi v Jeruzaleme. Teplomilný kopec, na ktorom sa táto baroková krajina rozkladá, simuluje dokonca aj klímu a atmosféru Golgoty.

Niekedy sa simuloval architektonický vzhľad zastavení a kaplniek, vybudovaných v Jeruzaleme. Takým príkladom je Kaplnka božieho hrobu na banskobystrickej krížovej ceste.

Umenie iluzionizmu

Kresťanská teológia často zdôrazňovala, že božské vlastnosti sú za hranicami nášho myslenia. Nekonečná múdrosť, krása a moc, ktorými Boh oplýva, skrátka nie sú inteligibilné. Vzniká tu problém ako komunikovať spoločstvu veriacich Boha, ak je neopísateľný. Obmedzenosť reči tak musela byť kompenzovaná mohutnosťou dojmu. O to sa postaralo barokové umenie. Dokázalo to cieleným konštruovaním takých kompozícií a priestorov, ktoré síce nevytvárajú žiadnu kópiu božského a nekonečného, ale dojem, ktorý zanechávajú u diváka, je taký silný a autentický, že jeho obrazotvornosť už doplní aj



Obrázok 16, Kalvária v Banskej Štiavnici (foto: autor)

to, čo v obraze nie je a nemôže byť, keďže výrazové prostriedky človeka sú obmedzené. „*Prostriedky tohto iluzionizmu, ktorým sa vzbudzuje mohutnejší a teda iný dojem, než ponúka vec v skutočnosti, ktorý je preto transcendujúci, sú veľmi reálne, lebo sú určené poznaním lineárnej a vzdušnej perspektívy.*“¹²

Paradox zobrazovania nezobraziteľného vyriešil barok tým, že sa zameral na duševný stav recipienta a na jeho predstavivosť namiesto snahy o objektivitu. Ak by podstata obrazov bola ich objektívna realita, nedokázali by komunikovať nesmiernosť božského. Žiadna maľba, socha ani architektúra sa nemôže podobať nebesiam v objektívnej

¹² RICHTER, V. *O pojem baroka v architektúre*, Olomouc : Velehrad, 1944. 21 s.

realite, môže sa im však podobať zo subjektívnej perspektívy vnímateľa. Na to je potrebný iluzionizmus. Iluzionizmus povýši subjekt nad objekt. Umelecký objekt už nie je cieľom umeleckej produkcie, cieľom je až emócia, dojem, predstava, ktorú dielo vzkriesi v duši vnímateľa. V tomto je epocha baroka prelomová. „*Riegl rozdeľuje dejiny umenia na dve veľké epochy: v prvej, naivnej epoche je všetko objektom; v druhej, súčasnej je všetko subjektom. S ohľadom na túto teóriu, nie je vývoj od antiky po barok ničím iným ako pozvoľným prechodom z prvej éry do druhej.*“¹³

Na Kalvárii v Banskej Štiavnici nájdeme rozličné príklady iluzionizmu. V hornom kostole kalvárie je sochárska kompozícia ukrižovania situovaná na umelom kopci. Jej kulisu tvorí iluzívna maľba, štýlovo a farebne zladená so sochami, čím sa vytvára dojem, že skulptúry vystupujú z obrazu. Stieranie hraníc medzi trojdimenzionálnymi a plošnými dielami pôsobí na oko hypnoticky a vytvára živý multimedialny efekt. Zmysly zavádza aj celková kompozícia kalvárie. Čím to je, že sa nám vrcholová kaplnka zdá byť z diaľky taká monumentálna a keď k nej vystúpime zistíme, že ide o stavbu relatívne skromných rozmerov? Doboví tvorcovia využili v prvom rade prírodné špecifiká lokality. Zvolili unikátny pyramidálny kopec sopečného pôvodu zvaný Scharffenberg, teda Ostrý vrch. Jeho strmé hrebene tvoria diagonály, smerujúce našu pozornosť k stavbe na vrchole, čím jej dodávajú veľkolepý vzhľad dominujúci celému okoliu. Tento dojem umocňuje aj kompozícia všetkých objektov kalvárie. Od vstupu, lemovaného stromovou alejou, až po jej najvyšší bod sú všetky objekty koncentrované okolo jednej osi, ktorá taktiež smeruje našu pozornosť k vrcholovej kaplnke. Okrem toho sú pašiové zastavenia pomerne malých rozmerov, takže nekonkurujú vrcholovej kompozícii. Tu sa už dotýkame problému manipulácie ľudskej pozornosti. Schopnosť zviditeľňovať, podmaniť si oči diváka je po iluzionizme ďalšou charakteristickou vlastnosťou baroka. V tejto práci ju nazývame spektakularita.

Spektakularita

Cieľom barokového slohu nie je ukazovať všetko, teda smerovať k opisnosti a objektivite. To bol skôr prípad renesancie. Barok usiluje, aby to, čo sa rozhodol vyzdvihnúť a zviditeľniť, nemohlo uniknúť pozornosti diváka. Hovorili sme už o dialektike okázalosti

¹³ HAUSER, A. *The Social History of Art*, New York : Vintage books, 1951. 223 s.

a skrytosti. Tá sa neprejavuje len ako *chiaroscuro* v olejomalbe, ako dômyselný systém koncentrovaného osvetlenia v interiéroch kostolov, ale aj ako akcentovanie vybraných miest či objektov v extraviláne. Spektakularita barokových interiérov a malieb sa prenáša do krajiny. Všetky prostriedky sa vynaložia na kanalizovanie ľudskej pozornosti tak, aby vnímala namiesto neusporiadanej prírodnej krajiny estetický, ikonografický a teologický program.



Obrázok 17, Horná Roveň, pašiové zastavenia (foto: autor)

Koncentrovanie ľudskej pozornosti sledovalo určitý cieľ. Ten bol tak estetický, ako aj mocenský. Nechcem tu tvrdiť, že barok bol len ideologický nástroj jezuitov v ich protireformačnom ťažení, ako sa to občas prezentuje, bolo by však naivné celkom prehliadať mocenský a indoktrinačný rozmer sakrálneho umenia. „*Umelecké diela sú tu nato, aby agitovali, presviedčali a ohurovali, ale musia to robiť vyberaným a vznešeným jazykom. Pri sledovaní tohto propagandistického cieľa, sa nedá vyhnúť istej demokratizácii a vulgarizácii umenia; (...) cirkev sa neznepokojuje až tak prehlbovaním viery ako jej šírením.*“¹⁴ Barokový *gesamtkunstwerk* sa snažil okupovať maximálny možný rozsah

¹⁴ HAUSER, A. *The Social History of Art*, New York : Vintage books, 1951. 184 s.

recipientovej zmyslovosti. Vytvoril vizuálnu totalitu, ktorej súčasťou sa stala aj krajina. Diseminácia drobných sakrálnych objektov do celej krajiny mala zaručiť zachytenie subjektu v jednotnom náboženskom a estetickom rámci, kamkoľvek sa pohol. Je len mojou hypotézou, že barok sa usiloval z celej krajiny spraviť *gesamtkunstwerk*. Každopádne niektoré dobové veduty, zachytávajúce, ako dôkladne bol extravilán komponovaný a zahlcovaný kaplnkami, božími mukami a inými sakrálnymi objektmi, tejto hypotéze nahrávajú.

Dynamizmus

Barokové formy prostredie nepopierajú ani sa voči nemu nevymedzujú, ale integrujú sa prirodzene do prírodných foriem. Živý priestor, o ktorý sa usiluje architektúra tejto epochy, je predsa prítomný už v prírode, ktorej formy sú vždy dynamické, pokrivené a nepravidelné. Nie náhodou je baroková architektúra ozvláštnená organickými tvarmi. Už samotná fasáda sa nám javí ako mikrokrajina. Organická baroková ornamentika, využívajúca florálne motívy, porézne prvky a výrazné textúry, je formálne nie nepodobná krajinným formám. Inšpirácia prírodou však nestačila a barok začal využívať samotný zdroj svojej inšpirácie pre vlastnú expanziu. Vo výsledku tak nachádzame prvky krajiny na architektúre a prvky architektúry v krajine.

Komponované umelecké diela sú však viazané špecifickým poriadkom a nemôžu si celkom adaptovať entropický charakter prírodných foriem. Preto aj nepravidelnosť nemôže byť náhodná. Musí podliehať určitej schéme, ktorá nepopiera, ale naopak podporuje slohový kánon. Dynamizmus je jedným zo spôsobov, ako syntetizovať premenlivý (ne)poriadok prírody a statický poriadok architektúry či sochárstva. Oživenie priestoru sa dosahovalo striedaním konvexných a konkávných tvarov na fasádach aj pôdorysoch architektonických diel, tordovanými stĺpmi, organickou ornamentikou či akcentovanými diagonálnymi líniami v interiéroch. Dobovým tvorcom sa tak podarilo dynamizovať tradične statické elementy architektúry. „*Baroková architektúra môže vzbudzovať dojem*

odhmotnených architektonických telies, ktoré akoby sa vznášali. Extatický priestor barokových stavieb charakterizuje dojem dynamickej nekonečnosti...¹⁵

Pre figurálne sochárstvo tohto slohu boli typické esovite prehnuté postavy. Exaltovaná rozpožbovanosť figúry sa dosiahla rozličným natočením jej jednotlivých častí. Pri takzvanej *figúre serpentináte* smerujú kolená a tvár do jednej strany, zatiaľ čo trup sa obracia do opačnej. Postava sa vo výsledku stáča okolo vlastnej osi ako špirála. Cieľom bolo vyjadriť vypäté emócie prostredníctvom pohybu jednotlivých častí tela, ale aj urobiť sochu zaujímavou z viacerých uhlov pohľadu. Predstavme si k tomu typickú bohato riasenú barokovú drapériu a prípadne polychrómiu, ktorou bola nezriedka socha zdobená, a pochopíme, akým živým dojmom museli tieto diela pôsobiť na bežného veriaceho tej doby.



Obrázok 18, Marianka, sv. Pavol pustovník, dielňa J. R. Donnera, socha bola pôvodne osadená pri hlavnom oltári kláštorného kostola, originál je v zbierkach SNG (foto: autor)

Transcendencia



Obrázok 19, Kristus, Kalvária na Červenom Kameni (foto: M. Kalnický)

Prekračovanie hraníc ako symbol smerovania od konečného k nekonečnému sa prejavuje v barokovej kultúre najrozličnejším spôsobom. Demonštrujú ho jezuitskí misionári, ktorí od Číny po juhoamerické pralesy stavajú barokové chrámy a šíria svoju interpretáciu viery. Okupujú priestor dovtedy zahalený mystériom, priestor v temnote za hranicami známeho sveta. Tento princíp predstavujú aj umelecké diela tým, že kladú svoje duchovné posolstvo niekde za hranice materiálnej

¹⁵ VOJVODÍK, J. *Povrch, skrytosť, ambivalence : manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha : Argo, 2008. 106 s.

kompozície. Stále odkazujú naše zmysly k nejakému inému priestoru, niekam do nekonečna. „Rovnako ako na Koperníkových alebo Keplerových hviezdnych mapách, na ktorých sú nebeské telesá prepojené stále zložitejšími vzájomnými vzťahmi, sa aj v každej jednotlivosti barokového sveta skladá a zároveň rozkladá celý kozmos. Nie je tu línia, ktorá by nevedla oko kamsi „mimo“, kam je neustále treba smerovať, nie je tu línia, ktorá by nebola plná napätia: namiesto nehybnej, neživej krásy klasického vzoru nastúpila dramaticky vypätá.“¹⁶

Je pozoruhodné, aké konkrétne a materiálne prostriedky používa barok na odkazovanie k transcendentnu. Všetky sú výsledkom empirického poznania zákonitostí optiky, anatómie, dynamickej kompozície a perspektívy. „Gotický nekonečný priestor je abstraktný, pojmový, zatiaľ čo barokový nekonečný priestor je nekonečným priestorom mojej zmyslovej, optickej empirie. Z toho vychádza barokový senzualizmus a naturalizmus.“¹⁷ Iluzívne fresky otvárajú stropy sakrálnych stavieb bezhraničnému nebu, zanietené pohľady sôch a ich prepíate gestá smerujú náš pohľad niekde do nekonečného kozmu. „Celé barokové umenie je naplnené chvením, naplnené ozvenou nekonečných priestorov a súvzťažnosti celého súcna. (...) Impulzívne diagonály, nečakané deformácie, zaostrené svetlo a hra tieňov, to všetko je výrazom čistej a neodolateľnej túžby po nekonečne.“¹⁸

Objaviť transcenciu tam, kde ju schválne doboví umelci proklamovali, nie je intelektuálne náročné. Objavme ju však aj tam, kde ju akcentovali mimovoľne, kde sa sama pretláčala, kde presvitla na povrch cez barokový kánon. Aj v zdanlivo najabstraktnejších vzoroch rozoznávame túžbu po tom, čo v nich nie je, čo presahuje materiálnu realitu. Tak záhyby a špirály sugerujú nekonečno svojím notorickým opakovaním. Tordované stĺpy ťahajú náš pohľad ďalej za bod, v ktorom podopierajú stropy, k neohraničenej výške. Boltec je ukončený špirálou, ktorá zas vŕhne náš pohľad do bezhraničnej hĺbky. „Barok objavuje nekonečné dielo, teda proces. Problém nie je, ako dokončiť záhyb, ale ako v ňom pokračovať, ako ho previesť stropom, viesť ho do nekonečna.“¹⁹

¹⁶ ECO, U. *Dějiny krásy*, Praha : Argo, 2005. 234 s.

¹⁷ RICHTER, V. *O pojem baroka v architektuře*, Olomouc : Velehrad, 1944. 21 s.

¹⁸ HAUSER, A. *The Social History of Art*, New York : Vintage books, 1951. 182 s.

¹⁹ DELEUZE, G. *Záhyb : Leibniz a baroko*, Praha : Herrmann & synové, 2014. 62 s.

Rozľahlosť a zdanie neohraničenosti je prirodzene späté s krajinou. Je to priestor, ktorý sa priam ponúka barokovému zámeru odkazovať na nadzmyslové prostredníctvom zmyslového. Ilúzia nekonečna je už vytvorená, stačí rozmiestniť sieť znakov, ktoré ju budú akcentovať. Zaujímavý je v tomto kontexte prípad Kalvárie v Hornej Rovni. Sedem zastavení je tu rozostavených v jednej línii za sebou na svahu kopca. Lineárnosť zastavení ešte zdôrazňuje stromová aleja. Pred zrakom návštevníka sa štýlovo zjednotené zastavenia reprodukujú až kamsi na horizont kopca. V optickom predĺžení radu zastavení a stromov sa zjaví nekonečný priestor neba, narúšaný jedine záverečným siedmim zastavením, skupinou ukrižovania.



Obrázok 20, Horná Roveň (foto: autor)

Vanitas

Krajina vystupuje často ako liek na subjekt-objektovú perspektívu, ktorej sme väzňami. Počas kontemplácie v nej na nás doľahne pocit pohltenia krajinou, už nevieme



Obrázok 21, Horná Roveň (foto: autor)

kde končí *ja* a kde začína krajina. To, že tieto pocity rozplynutia sú transhistorické, vieme z dejín krajinomalby. Žánrová maľba krajiny projektovala ľudské emócie do prírodného prostredia, tak ho subjektivovala a psychologizovala. Barokové krajiny nie sú naturalistické, majú odrážať ľudskú citovosť, podobne ako krajinomalby romantizmu a rokoka. Uvedomenie si komplexnosti sveta a našej súvzťažnosti s prírodou je základným empirickým poznatkom, ktorý si z krajiny odnášame. Pre barokového pozorovateľa to bol poznatok o začlenenosti človeka do božieho poriadku.

Rozľahlosť a neuchopiteľnosť priestoru môže paradoxne vyvolať aj opačné pocity. Pocity straty, prázdnoty, vykorenenia, konečnosti a osamelosti. Samota je charakteristická pre krajinu, tak ako aj pre smrť. Príbeh Kristovho ukrižovania odohrávajúci sa v krajine je toho zaujímavým symbolom. Kto bol taký osamelý ako Ježiš kráčajúci na Golgotu? Ježiš pochybujúci v záhradách? Jeho osamelosť je ešte podčiarknutá rezignovaným výkrikom na kríži. Smrť je definitívnym rozchodom s komunitou, je vyčlenením,



Obrázok 23, Červený Kameň (foto: autor)

ostrakizáciou za hradby obce. Aby prišlo zmierenie, je potrebné sa znovu začleniť. Opäť sme pri barokovej dialektike. Začlenenie pocítíme len vďaka predchádzajúcemu vyčleneniu a zmierenie len vďaka vyvolanej úzkosti zo smrteľnosti. Subjekt sa začlení znovu, ale už nie



Obrázok 22, Horná Roveň (foto: autor)

do obce ľudí, ale do obce božej. Krajina je tu nielen kulisou pre pocity vykorenenia a následného zmierenia, ale priamou príčinou týchto pocitov. Sprostredkuje nám úzkosť zo smrteľnosti, ako aj nádej na vyslobodenie. Je ideálnym priestorom pre duchovnú prax spojenú s kultom smrti. *„Paradoxne, všetka tá túžba po maximálnom priestore, maximalizácii jeho rozmerov a po ich zaplnení čo najväčším počtom tvarov a farieb, vyrastá v podstate z toho vzopätia do Nekonečna, ktoré prebudila v barokovom človeku smrť alebo ktoré ňou bolo aspoň značne podnecované.“*²⁰

Cez krajinu, respektíve cez naše percepcie krajiny, sa nám prihovára večnosť a smrť. Už v prvej kapitole sme postulovali, že krajina môže fungovať ako médium. V tomto prípade je teda médiom smrti. To, čo je nutne vytesnené v konvenčnom živote intravilánu, je

²⁰ KALISTA, Z. *Tvář baroka*, Praha : SPN, 1992. 50 s.

myslené a precítané v situácii, keď sa subjekt ocitne v extraviláne, teda mimo každodenných oporných bodov.

Kalvárie a iné sakrálne krajiny boli vyhľadávané občasne pre individuálnu zbožnosť alebo kolektívnu liturgiu cez sviatky. Ich návšteva určite nebola vecou každodennosti a vďaka tomu si tieto miesta zachovali auru výnimočnosti a posvätnosti. Púť na kalváriu bola silným individuálnym zážitkom, ktorý mal vyvolať meditatívne stavy a rozjímanie o vlastnom osude či postavení v božom poriadku univerza. To sú stavy, kedy sa smrť vyslobodí z podvedomia, kde je zatlačená každodennými praktickými úkonmi, a sprítomní sa v našom vedomí. Sprítomní sa ako problém, ktorý je treba pozitívne vyriešiť a cirkev nám na jeho riešenie dáva návod. Je ním utrpenie Krista a jeho zmŕtvychvstanie. Kalvárie a krížové cesty sústreďujú našu pozornosť na Ježišovo utrpenie, na to, čo s ním zdieľame, na to, čo všetci navzájom zdieľame. Univerzalizmus v utrpení. V tomto zmysle je novozákonný Boh blízky ľuďom, pretože trpel ako oni, podstúpil cestu krajinou utrpenia, krajinou smrti.

Barokový človek videl bojiská a morové hroby zarastať trávou, ktorá im dala masku nevinnosti. Videl, tak ako aj my dnes, opustené sídla prerastať krovím a umelecké diela degradovať kvôli sile prírodných živlov. Je to prírodná krajina, ktorá zacelila všetky jazvy, a jedného dňa sa zmocní všetkých výtvorov ľudského ducha. Aj tento fatalizmus sa spája s



Obrázok 24, Spišský Jeruzalem, torzo zastavenia (foto: autor)

krajinou. Istá ľahostajnosť k ľudským diferenciáciám a poriadkom, ktorú Marcel Proust v poslednom zväzku svojho *Hľadania strateného času* vyjadril jedinou vetou: „Ale mŕtvi sa rýchlo strácajú v ničote a aj okolo samotných ich hrobov zostáva už len krása prírody, ticho, čistota vzduchu.“²¹ Pred takou ľahostajnosťou prírody je ťažké nestratiť odvahu. Krajinu musí obývať Boh, aby vyvažoval jej indierenciu. Preto samotná prírodná krajina baroku

²¹ PROUST, M. *Hledání ztraceného času VII. : Čas znovu nalezený*, Praha : Rybka Publishers, 2012. 185 s.

nestačí, chce ju kultivovať a zaplniť znakmi Boha. Na strane prírody je mystérium, ktoré hypnoticky priťahuje človeka. Ale mystérium odpovedá na toto ľudské volanie mlčanlivou nezainteresovanosťou. Temnú nepriehľadnosť prírodnej krajiny musí vyvážiť poriadok kresťanského sveta, kde všetko je znakom Boha, ktorý činí súcno zmysluplným.

Baroková krajina je syntézou prírodného mystéria a významuplného ľudského urbanizmu. Integruje v sebe tak tajomstvo, ako aj znakový systém. Je nabitá významom a zároveň stimuluje ľudské city a túžby. Nesmiernosť krajiny, ktorá marginalizuje subjekt, je kompenzovaná nádejou na individuálnu spásu, ktorá naopak subjekt povýši. Z tejto perspektívy sa javí baroková krajina ako dômyselný systém protiváh, rešpektujúci ľudskú psychiku, a takisto ako dôkladná symbióza elementu prírodného prostredia s elementom kultúrnym.

3 Od krajín smrti k smrti krajiny

Rozpory zmyslovosti

Barok sa snažil ukázať zmysel prostredníctvom zmyslov. Naša doba ide presne opačným smerom. Postupujúca unifikácia činí zmysly nepotrebnými a ony postupne atrofujú. Podnety, ktoré sa im naskytajú sú síce početné, ale chýba im rozmanitosť. Mohlo by sa zdať, že konzumná spoločnosť je nutne zameraná na zmysly, to, čo sa im tu však vnucuje, je také jednotvárne, že estetika sa postupne zvrháva v anestetiku. *„Nemožno prehliadnuť spoločenský a reálny nástup anestetických črt. Začína už na poli samého estetického, a to nie nejako náhodne, ale takmer systematicky. V informačnej spoločnosti sa vnímanie štandardizuje, preformováva a nanucuje. K záplave vnemov sa na druhej strane pridružuje strata vnímavosti.“*²² Zmyslovosť je tu akoby uzavretá do seba, jej cieľom nie je nasmerovať nás k niečomu, čo ju presahuje, ako tomu bolo v baroku, mieri zase len k ďalšiemu zmyslovému prežitiu, k reprodukcii zmyslovosti na tej istej tupej a banálnej úrovni konzumovania. Už Frankfurtská škola učila, že pokrok v modernej dobe, to je stále viac toho istého. Tento proces prebieha aj pri súčasnom tvarovaní krajiny. Sterilná lineárnosť industriálneho prostredia je dokonale anestetická - odzmyselnená. Nie je tu pozoruhodný detail, ktorého by sa oko mohlo zachytiť, nie je tu neopakovateľná štruktúra, ktorej by sa ruka s prirodzeným pôžitkom dotkla, nie je tu malebnosť kriviek, čo by stimulovala našu



Obrázok 25, Banská Štiavnica (foto: autor)

²² WELSCH, W. *Estetické myslenie*, Bratislava : Archa, 1993. 46 s.



Obrázok 26, Sivá Brada (foto: autor)

senzibilitu. V skratke by sme mohli povedať, že súčasnosť uprednostňuje kvantifikáciu zmyslových vnemov pred ich intenzifikáciou.

Nekonečné zahusťovanie infraštruktúry, ktoré sprevádza rastovú ekonomiku, prerezáva krajinu na stále menšie izolované fragmenty. Týmto postupným narúšaním krajinných kontextov, vyprcháva krok za krokom zmysel, ktorý do krajiny vložil človek minulosti. Mnohé musí byť ešte zničené v mene stále sa zrýchľujúcej cirkulácie ľudí a tovarov. Systematicky negujeme aj celkom elementárne koordináty miesta. Demonštruje to moderná architektúra svojím ignorantským prístupom k priestorovým aj časovým kontextom. „*Chýba nám sídlo ako miesto v prírode, chýbajú nám mestské ohniská ako miesta spoločenského života, chýbajú nám budovy ako významuplné súčasti miesta, kde človek môže zakúšať svoju individualitu a zároveň spolunáležitosť s druhými. Vytratil sa vzťah k zemi a k nebu. Väčšina moderných stavieb existuje v akomsi „nikde“; nemajú vzťah ku krajine ani ku koherentnému mestskému centru, ale žijú si svoj abstraktný život v akomsi matematicko-technologickom priestore, v ktorom sa len ťažko rozlišuje medzi hore a dole.*“²³

Nie je to len moderná architektúra a infraštruktúra, ktoré znemožňujú estetický pôžitok z historickej krajiny. Informačné technológie, nové spôsoby komunikácie a mediálny *spektákl*, robia miesto, v ktorom sa subjekt nachádza irelevantným a arbitrárnym. Rozrušujú nielen tradičné hranice



Obrázok 27, nový monoteizmus (foto: autor)

sakrálneho a profánneho miesta, ale aj samotný pojem miesta. Fyzicky sa síce na určitom mieste nachádzame, ale permanentné prepojenie s virtuálnym priestorom a permanentná elektronická komunikácia, nám umožňujú žiť v stave trvalej nesústredenosti. Prepracovali

²³ NORBERG-SCHULZ, CH. *Genius loci : K fenomenologii architektury*, Praha : Odeon, 1994. 190 s.

sme sa až k situácii, kedy fyzické telo je už len akási dočasne trpená schránka, pohodená v náhodne zvolenom priestore. Takýto stav je presný opak aktívneho zmyslového prežívania miesta, čo je nutný základ pre pochopenie barokovej krajiny.

Fakt, že sme pomocou technológií spravili prežívanie konkrétneho miesta irelevantným, si vyžiadal svoju daň. Je ňou strata významotvorných objektov a celkové „vyvanutie“ zmyslu. Táto strata zmyslu sa týka tak prírodných, ako aj kultúrnych elementov krajiny. Realita sa stala tým, čomu komunistickí budovatelia hovorili prežitok, teda anachronizmus. Ako máme naložiť so skutočnosťou *post mortem*? „*Mŕtvolvy reality, sa len tak ľahko nezbavíme. V krajnej beznádeji z nej budeme musieť spraviť zvláštnu atrakciu, narežirovať ju na retrospektívnu scénu alebo prírodnú rezerváciu.*“²⁴ Realita je už nepotrebná a nezmyselná, pretože priestor, ktorý potrebujú na svoje bujnenie informačné technológie a mediálna pseudoskutočnosť, je vzduchoprázdno.

Problém simulácie

Na prvý pohľad sa zdá, že umenie od polovice 16. do konca 18. storočia sa usilovalo o čo najživšie a najnaturalistickejšie zobrazovanie svätých príbehov. Avšak barok používa skôr tvorivú fikciu ako nápodobu. Mnohí umelci tejto éry by samozrejme vedeli dokonale reprodukovať postavy podľa prírody v duchu súčasných voskových figurín. Ich motivácia však bola iná. Išlo im o mohutnosť dojmu, ktorým ohúrili recipienta, a na to sa ilúzia a komponovaná fikcia hodila ešte lepšie ako *mimetické* zobrazovanie. Naozajstné simulácie, hyperrealistické odtlačky reality sa snád' objavili len na Sacro Monte v talianskom Varalle a aj diela tu vytvorené sú skôr excesom baroka, ako niečím preň charakteristickým.

Dnes naopak simulácia prevláda nad tvorivou fikciou. Kvantita označujúceho nepohltila len reálne označované, ale aj všetko imaginárne označované. Autenticita sa nestratila len z materiálneho prostredia, ktoré obývame, stratila sa aj z fiktívneho, duchovného a symbolického sveta. Súčasný trend nahrádzania torz originálnych diel rekonštrukčnými kópiami je prenesením logiky simulácie na sféru pamiatkovej

²⁴ BAUDRILLARD, J. *Dokonalý zločin*, Olomouc : Periplum, 2001. 52 s.

starostlivosti. Reálne dielo je v lepšom prípade presunuté do miestneho depozitáru, teda *zneviditeľnené* navždy, v horšom stratené alebo zničené. Na jeho miesto je osadená kópia, ktorá simuluje podobu diela v čase jeho vzniku a takisto simuluje štruktúru, farbu a ďalšie vlastnosti pôvodných prírodných materiálov. O realitu je najlepšie postarané vtedy, keď sa zruší a nahradí jej lacným odtlačkom.



Obrázok 28 , Scéna z filmu „The Holly Mountain“ Alejandro Jodorowsky, 1973

Potieranie originálnej reality však nekončí pri kópiách. Nahrádzanie pamiatok faximíliami dnes ustupuje novej metóde, na ktorú sa obetujú značné zdroje financií aj času. Je to vytváranie 3d modelov pamiatok. Otázka, či by sa tieto zdroje nemali používať skôr na záchranu samotnej hmotnej podstaty pamiatok, je samozrejme irelevantná. Realitu treba rýchlo opustiť ako potápajúci sa koráb a všetko cenné v nej čo najskôr vtiahnuť do reality virtuálnej, teda jedinej relevantnej reality s budúcnosťou. Už aj lacné betónové kópie sôch, ktorými sme uplynulé desaťročia zaplavovali našu historickú krajinu, môžu poputovať do depozitárov. Veď pamiatka je dokonale a navždy uchovávaná vo virtuálnom svete. Pre spiatočníkov a techno-analfabetov sa môže na počkanie pamiatka vyfrézovať alebo projektovať ako hologram, pre zdatnejších sa bude na pôvodný podstavec adjustovať samotný externý disk či 3d okuliare...

Simulácia v podaní baroka je predsa len nedokonalá. Epocha „benjamínovskej“ nekonečnej *technickej reprodukovateľnosti umeleckého diela* je len v začiatkoch. Až naša doba povýši kópie nad originál a uvidí podstatu simulácie v nej samej, čím zruší barokové pravidlo odkazovania na pôvodné vzory a na podstatu a pôvod všetkého pozemského. Baroková nápodoba na rozdiel od súčasnej nie je nikdy autoreferenčná, nikdy nedosiahne úroveň znaku, ktorý zabil označované, podobu vyprázdnenej formy, teda simulakra.

Rozloženie pozornosti

Aby nevznikol dojem, že baroková spoločnosť je čistou antitézou tej súčasnej, sústreďme pozornosť na to, v čom sme barokové snahy skôr rozvinuli, ako popreli. To je prípad spektakularity, kanalizovania pozornosti a ideologického utvárania ľudskej závislosti na určitom type vizuálna. Produkcia toho, čo sme už vyššie nazvali vizuálnou totalitou. Tak v baroku, ako aj v ére globálneho kapitalizmu je subjekt zachytávaný vizuálnym prostredím, ktoré má za cieľ presmerovať jeho pozornosť z prirodzených potrieb na potreby a túžby umelo vyvolávané ideológiou. „*Obrazy, ktoré sa odlúčili od každého aspektu života, splývajú v spoločnom toku, v ktorom jednota tohto života už nemôže byť znovu nastolená. Skutočnosť chápaná čiastkovým spôsobom sa rozvíja vo svojej vlastnej všeobecnej jednote ako svojbytný pseudosvet, ktorý je výhradne predmetom nazerania. (...) Spektákl vo všetkých svojich špecifických podobách, či už ako informácia alebo propaganda, reklama alebo priama spotreba produktov zábavného priemyslu, tvorí súčasný sociálne dominantný model života.*“²⁵ To, že v minulosti produkovala falošné vedomie cirkev a dnes je to konglomerát korporácií, médií, politikov a reklamných agentúr, nemení nič na základnom princípe *spektákl*. Využitím rozdielnych prostriedkov sa smeruje k rovnakému cieľu, k mocenskej manipulácii pozornosti.

Striedanie epoch a mocenských centier znamená aj striedanie *spektákl*ov a nahrádzanie starých obrazov ideológie novými. Môžu sa vôbec presadiť fragmenty historického vizuálneho priestoru, keď sú neustále negované hegemóniou súčasnej vizuálnej totality? Osobne som skeptický voči tomu, že by sme dokázali vzkriesiť barokovú spektakularitu a inscenáciu v jej niekdajšej intenzite. Je to tá zložka barokovej krajiny, ktorá by mala byť obetovaná. Ak by sme sa o to predsa pokúšali, znamenalo by to nielen oslabovať moc súčasného *spektákl*u, minimálne v okolí historickej lokality (čo by som vnímal pozitívne), ale museli by sme odstrániť aj stopy času, ktorý uplynul od baroka po súčasnosť, teda všetky neskoršie vrstvy nerešpektujúce pôvodný vizuálny zámer baroka. Rovnako by sa musela odstrániť náletová zeleň a ponechať len zámerná výsadba. Bol by to pokus aktualizovať dnes prekonaný, puristický prístup k ochrane pamiatok, ktorého negatívne dopady by zasiahli samotnú pamiatku aj prírodné prostredie v okolí.

²⁵ DEBORD, G. *Společnost spektákl*u, Intu, 2007. 3, 4 s.

Baroková spektakularita môže fungovať len v dobovom prostredí a pre dobový subjekt. Jej vzkriesenie pre súčasného recipienta je nemožné, pretože priamo závisí od historických spoločenských vzťahov a od špecifického dobového charakteru moci.

Ochrana a využitie barokovej sakrálnej krajiny

Prečo by nás mal znepokojsovať budúci osud historickej, človekom kultivovanej krajiny, keď na jej ochranu tu máme špecializované štátne inštitúcie a za účelom jej zachovania bolo podpísaných viacero medzinárodných dohovorov? Z jednoduchého dôvodu. Hneď dve podstatné zložky historickej krajiny sa len veľmi ťažko efektívne chránia v rámci prevládajúceho analytického prístupu k pamiatkam. Prvou ohrozenou zložkou sú drobné menej významné objekty, ktoré síce sú nevyhnutnou súčasťou celku, ale samy osebe nepredstavujú významné pamiatkové hodnoty. Ide o menšie kaplnky, zastavenia či božie muky. Tieto drobné pamiatky, ktorých bolo v období baroka vysvätených značné množstvo, sa stali slepou škvrnou našej pamiatkovej starostlivosti.



Obrázok 29, Banská Štiavnica (foto: autor)

Druhou ohrozenou zložkou je zeleň. Prírodný element je zatiaľ v našej pamiatkarskej praxi vnímaný ako parazit. Ako nebezpečenstvo, ktoré treba eliminovať. Objavujú sa aj absurdné argumenty požadujúce odstránenie konkrétnej zelene, pretože tam nebola v čase vzniku pamiatky. Pri ochrane historickej krajiny musíme túto optiku prevrátiť a začať hľadať podobnosti namiesto antagonizmov. Musíme vidieť pamiatky a prírodu, keď už nie ako rovnorodé prvky, tak aspoň ako prvky rovnako ohrozené, rovnako pominuteľné, dovolávajúce sa s rovnakou intenzitou našej ochrany. V takomto pohľade by nás mali utvrdiť súčasné ekologické problémy, ako aj ďalšie negatívne dopady modernej ideológie hospodárskeho rastu a pokroku. *„Ak krach avantgardistickej utópie sveta vybudovaného od nuly nevyhnutne vyúsťuje do uznania systémového charakteru tradície, hroziaca ekologická katastrofa nám v plnej nahote ukazuje jedinečnosť, neopakovateľnosť*

(a konečnosť?) prírody. Je zreteľné, že príroda má svoje dejiny a dejinná tradícia je systémom skúseností. Oboje sa prelína, vzájomne na sebe závisí, oboje - pamiatky a prírodné prostredie - potrebuje našu ochranu.“²⁶

S ochranou však úzko súvisí aj pamiatkarský zámer, ktorý ňou sledujeme, teda využitie danej historickej lokality. S ním sú spojené viaceré otázky. Ako nespraviť z historickej krajiny gýčovú simuláciu pre turistov? Ako ju nevypreparovať do podoby skanzenu, do podoby dutej schránky, v ktorej všetky kontexty dávno umreli? Skúsme na začiatok nepoužívať na liečbu jed. Nechcime sa propagáciou pamiatok pokloniť všadeprítomnej logike marketingu, nesnažme sa ich narežirovať ako atrakciu a neredukujeme ich na ďalšiu komoditu turistického priemyslu. Pokúsme sa uchovať aspoň niečo z výlučnosti týchto historicko-prírodných lokalít. V unifikovanom svete globalizácie bude časom všetko osobité a jedinečné celkom logicky naberať na význame a duchovnej hodnote. „Priamoúmerne s rýchlosťou zániku všetkého „nesúčasného“ rastie jeho kultúrna



Obrázok 30, Marianka, kontemplácia (foto: autor)

²⁶ BAKOŠ, J. *Intelektuál a pamiatka*, Bratislava : Kaligram, 2004. 259-260 s.

*hodnota, a zároveň v človeku samom narastá potreba bezprostredného kontaktu s prírodou a historickým prostredím ako zdrojmi fyzického a psychického zdravia.*²⁷

Súčasnosť posadnutá ideou prezentácie možno nedokáže vidieť význam v uchovávaní cennej lokality, iba pre jej vlastnú výnimočnosť a pre oddych a kontempláciu náhodných okoloidúcich. Takéto miesta však nutne potrebujeme na zmierňovanie a liečbu rozličných civilizačných chorôb. Mohli by slúžiť na krátke vyslobodenie z permanentného stavu uštvania, ktorým je moderný subjekt spútaný. Na takýchto miestach by sa mal čas pre



Obrázok 31, Horná Roveň (foto: autor)

človeka spomaliť, kontemplácia v prírodno-historickom prostredí by návštevníka vytrhla, aspoň na krátko, z neustále sa zrýchľujúcich cyklov výroby a spotreby. Človek obklopený ojedinelými zvyškami historickej krajiny by sa cez introspekciu vyrovnával s pocitmi vytesnenými v praktickom živote, oddával sa rozjímaniu a v niektorých výnimočných prípadoch možno dokonca mysleniu. Takto by baroková krajina dostala univerzálny, katarzný význam aj pre moderného človeka, čo by bol značný posun od súčasného trendu aktualizovať ju len za účelom kresťanských pútí či turistických prehliadok.

²⁷ HUBA, M. *Historické štruktúry krajiny v kontexte súčasnej reality*, In *Životné prostredie*. 2004. roč. 38, č. 2, 89 s.

Záver

Predstava lineárneho pokroku je základom moderného povedomia o svete. Kultúrne sféry, ktoré zaznamenali plynutím času regres namiesto progresu, máme tendenciu vytláčať mimo diskurz a zatemňovať. Takouto málo tematizovanou oblasťou je aj tvarovanie a kultivácia krajiny. Rozpoznanie historickej krajiny ako premyslenejšej, harmonickejšej a estetickejšej, v porovnaní s krajinou súčasnou, je možno hlavný dôvod, pre ktorý som napísal túto prácu. Takýto postoj je často pranierovaný ako naivný, nostalgický alebo romantický. Ale odkiaľ sa berie to presvedčenie, že pritakávanie súčasnosti (nech je akákoľvek) je prejavom nesporného génia a zdravého rozumu? Nebude náhodou tento afirmatívny prezentizmus dvojičkou buržoázneho myslenia, freneticky adorujúceho všetky metamorfózy módy? Nie je to postoj najpohodlnejší, ktorý sa obíde s minimom intelektuálneho snaženia a bez zrnka predstavivosti? V troch kapitolách mojej práce som sa snažil pristupovať k minulosti s otvorenosťou voči tomu najoriginálnejšiemu a najpodnetnejšiemu, čo priniesla. V snahe po uchopení barokovej krajiny v jej komplexnosti som musel zabudnúť aj na vlastný skeptický a sekulárny svetonázor.

Prvá kapitola tejto štúdie bola zameraná na pochopenie historických okolností, v ktorých sa barokový sloh rozvíjal. Pokúsil som sa v nej bližšie zadefinovať barok ako prelomovú kultúrnu epochu a prepojiť ho s pojmom sakrálna krajina, ako aj so širším spoločenským a umeleckým kontextom. Inšpirovaný knihou Norberga-Schulza *Genius loci* som sa usiloval zachytiť, v čom spočíva výnimočnosť historických lokalít a akým spôsobom ich človek štruktúroval.

Za ťažiskovú považujem druhú kapitolu práce. Popisujem v nej základné črty barokového umeleckého a urbanistického úsilia. Tie som následne nachádzal v reálnej krajine, čím vznikali spontánne prechody od abstraktného jazyka, skúmajúceho barokové tvaroslovie, k veľmi konkrétnym zmyslovým zážitkom, získaným z navštívenia dochovaných lokalít. Vychádzal som z definície, podľa ktorej podstata baroka spočíva v pohybe od imanencie k transcencii, od zmyslového k nadzmyslovému, pričom obidve zložky sú stále prítomné a rovnako nevyhnutné. Takúto teóriu dvojúrovňového barokového sveta

rozpracúvali nezávisle od seba dvaja autori 20. storočia. Český básnik, historik a kritik Zdeněk Kalista a francúzsky filozof Gilles Deleuze.

V tretej časti som sa pokúsil o kritické porovnanie barokového prístupu ku krajine s naším moderným prístupom. Pomohli mi pri tom traja autori, ktorých teórie myslím najvýstižnejšie charakterizujú mediálnu a informačnú spoločnosť. Prvá teória od Wolfganga Welscha ukazuje, ako sa prostredníctvom kvantifikácie estetiky, teda zmyslovosti, realizuje anestetika, teda negácia zmyslovosti. Od Jeana Baudrillarda som si vypožičal bipolaritu fikcia verzus simulácia, ktorá v prvom pojme odkazuje na tvorivosť, zatiaľ čo v druhom na jej opak, na lacnú imitáciu. Nakoniec som uplatnil pojem *spektáku* od Guy Deborda, pretože najlepšie vystihuje spôsob, akým ideológie transformujú náš vizuálny priestor.

Táto štúdia chcela byť predovšetkým zamyslením nad niektorými charakteristickými rysmi barokovej práce s krajinou. Jej ambíciou nebolo vytvoriť katalóg dochovaných lokalít, kde by sa schematicky vrstvil kunsthistorické fakty. Jednak preto, že podobné práce už existujú, ale aj preto, že by to autor zrejme nedokázal. Pri jej písaní som sa držal skôr esejistického než prísne vedeckého štýlu. Mnohé argumenty ostali nerozvinuté v podobe náčrtu alebo fragmentu, čo sa môže stať predmetom legitímnej kritiky. Je pravdou aj to, že som neodpovedal na všetky otázky položené v úvode. Ved' kto môže vedieť čo napíše, predtým ako to napísal?



Obrázok 32, Červený Kameň, subjekt splynul s objektom (foto: M. Kalnický)

Zoznam použitej literatúry

- BAKOŠ, J. *Intelektuál a pamiatka*, Bratislava : Kaligram, 2004
- BAUDRILLARD, J. *Dokonalý zločin*, Olomouc : Periplum, 2001
- ČIČO, M. a kol.: *Kalvárie a Krížové cesty na Slovensku*, Bratislava : Pamiatkový ústav, 2002
- DEBORD, G. *Spoločnosť spektaklu*, Intu, 2007
- DELEUZE, G. *Záhyb : Leibniz a baroko*, Praha : Herrmann & synové, 2014
- ECO, U. *Dějiny krásy*, Praha : Argo, 2005
- ELIADE, M. *Posvátné a profánní*, Praha : Oikoymenh, 2006
- HAUSER, A. *The Social History of Art*, New York : Vintage books, 1951
- HUBA, M. *Historické štruktúry krajiny v kontexte súčasnej reality*, In *Životné prostredie*. 2004. roč. 38, č. 2
- KALISTA, Z. *Tvář baroka*, Praha : SPN, 1992
- LE GOFF, J. *O hranicích dějinných období*. Praha : Karolinum, 2014
- MARCELLI, M. *Filozofi v meste*. Bratislava : Kaligram, 2009
- MATÁKOVÁ, B. *Drobné sakrálné objekty v krajine Hornej Nitry* : dizertačná práca. Záhradnícka fakulta v Lednici: Mendelova univerzita v Brně, 2011
- NORBERG-SCHULZ, CH. *Genius loci : K fenomenologii architektury*, Praha : Odeon, 1994
- PROUST, M. *Hledání ztraceného času VII. : Čas znovu nalezený*, Praha : Rybka Publishers, 2012
- RICHTER, V. *O pojem baroka v architektuře*, Olomouc : Velehrad, 1944
- VOJVODÍK, J. *Povrch, skrytosť, ambivalence : manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha : Argo, 2008
- WELSCH, W. *Estetické myslenie*, Bratislava : Archa, 1993