

Peter Zajac

## Stredo európsky synkretizmus národného umenia devätnásteho storočia

Takmer detektívny príbeh, ktorý stojí na začiatku mojej úvahy, má na svedomí stať „Čeští vlastenci na portrétach Jozefa Božetěcha Klemensa (Nově objevená díla)“ (SRŠEŇ 2004, 2011: 84–107).<sup>1</sup>

Lubomír Sršeň objavil a pripísal slovenskému romantickému maliarovi Jozefovi Božetěchovi Klemensovi niektoré obrazy z jeho pražského pôsobenia v Amerlingovej Budči. Pre tému tejto úvahy sú podstatné dva – *Portrét Barbory Milady Procházkové* z roka 1841 a *Portrét Marie Vlastimily Pospíšilovej* z roka 1840. Oba obrazy, ktorých autorstvo bolo donedávna neisté, Sršeň na základe objavenej signatúry spoľahlivo identifikoval ako Klemensove, prvý v zbierke Národného múzea v roku 1993 a druhý v roku 2003 v zbierke Múzea východných Čiech v Hradci Králové.

Tieto objavy sú prvotne zaujímavé pre dejiny slovenského výtvarného umenia, lebo nasvecujú tvorbu J. B. Klemensa z novej perspektívy, ale o to v tejto úvahe nejde. Zaujímavá je z nášho hľadiska intermediálna a kultúrnohistorická povaha oboch obrazov. Na prvom obraze drží Barbara Milada Procházková v ruke list s nápisom „Řeč | držána | od | výborových členů | na každý sbor měšťanů pražských | před vystaupenjm na veřejné zasvěcenj | nového řetězového mostu“ (IBID.: 33). Sršeň zistil, že ide o text prejavu, ktorý vyšiel zrejme na jar 1842 a odznel na pamiatku slávnosti sprístupnenia novopostaveného reťazového mosta cisára Františka v Prahe, usporiadanej 4. novembra 1841, ktorý spojil Strelecký ostrov s oboma brehmi Vltavy. Sršeň k tomu dodáva, že českí národovci pokladali túto slávnosť za svoje veľké víťazstvo, lebo pri nej znela takmer výhradne čeština, most vybudovali Česi a na hudobnej slávnosti v predvečer otvorenia mosta sa spievalo len v jazyku českom (IBID.: 34).

Ide tu o spojenie dvoch semiotických radov, o prepojenie českej národnej symboliky s modernizačným procesom: českým národným symbolom sa stáva dielo modernej techniky v urbánnom prostredí mesta. V českom a moravskom kultúrnom prostredí existuje porovnateľná národná fascinácia železnicou, železničnými stanicami a viaduktami, ako ich ilustruje aj publikácia *Osudový vlak* s reprodukovanými dobovými litografiami príjazdu prvého vlaku na praž-

<sup>1</sup> Ďakujem výtvarnej historičke Marte Herucovej, ktorá ma láskavo upozornila na časť sekundárnej literatúry venovanej obrazom Petra Bohúňa, Jozefa Božetěcha Klemensa a Tatier a dala mi k dispozícii aj svoj ešte nepublikovaný text „Krajinky Jána Jakuba Müllera (1780–1828) v európskych paralelách“.

skú železničnú stanicu 20. augusta 1845, či medirytiny železničných viaduktov v Rychnově a v Karlíne od Josefa Richtera.<sup>2</sup>

Železničný viadukt s prechádzajúcim vlakom je zobrazený aj na jednej z veľkých kukátkovej série Jakuba a Rudolfa von Altovcov a Eduarda Gurka, ktorých maľovali od začiatku tridsiatych rokov do roka 1849 pre cisára Ferdinanda I. Je ním akvarel Eduarda Gurka *Železničný most v Brne* (okolo 1839), ktorý vznikol v čase sprevádzkovania prvej železnice v strednej Európe z Brna do Olomouca (SCHRÖDER – STERNATH 2010). Obraz vyjadruje tú istú fascináciu technikou, jeho semiotická motivácia je však odlišná. V tom istom čase a v tom istom priestore strednej Európy si tu konkurujú dva interpretačné kľúče, imperiálne-habsburgovský a národno-český.

Vráťme sa však u Klemensovmu obrazu. Je zaujímavý svojím palimpsestovým charakterom. L. Sršeň objavil pod textom, oslavujúcim otvorenie Refazového mosta v Prahe, spodný pôvodný text, ktorý v konečnej verzii Klemens premaľoval: „zpod Tater mezi Kryvá-|něm a Kralovou horou | Velezasloužilému Pánu | Janovi Tylovi | v Praze“. Sršeň list pripisuje Ludovítovi Štúrovi a jeho púti na Kriváň 16. augusta 1841, čo je lákavá, ale neistá interpretácia.

Podstatné však je, že na konečnej podobe obrazu prekryl Klemens holdom urbánno-technickému Refazovému mostu motív slovenského pozdravu Čechom, spojený s prírodným motívom Kriváňa, ktorý sa práve v tom čase etabloval ako slovenský národný symbol. Slovenský motív tak ostal na obraze v latentnej, suspendovanej podobe skrytého písma. V konkurencii dvoch národných symbolických motívov zvíťazil u Klemensa český, urbánny, technický motív nad prírodným, slovenským.

Ak hrá v porovnaní akvarelu Eduarda Gurka a litografie pražského Refazového mosta kľúčovú rolu semiotický transfér imperiálneho na národný motív, v prípade palimpsestového prepisu na Klemensovom portréte je ním konkurencia dvoch národných symbolov, prírodného a technického. Pravdou však ostáva, že prírodné a technické symboly si nielen konkurovali, ale sa aj dopĺňali – technika sa vnímala ako súčasť prírodného prostredia a prírodné prostredie inkorporovalo do seba techniku ako svoju súčasť.

Tieto semiotické transféry poukazujú na zvláštnu vlastnosť stredoeurópskeho devätnásteho storočia. V čase vyhroteného odmietania stredoeurópskej heterogenosti a absolutizácie národnej homogenizácie a singularity ako znaku jedinečnosti národa sa zároveň používajú spoločné znakové systémy, ale s odlišným interpretačným kľúčom. Systém národných znakov vzniká na podloží stredoeurópskeho synkretizmu, pričom istú rolu tu hrajú aj intermedialné

<sup>2</sup> Touto témou sa zaoberá viacero príspevkov v zborníku *Osudový vlak*, ktorý zostavil Vladimír Macura. Zborník vyšiel ako neperiodická publikácia Nadace pro oslavy výročí příjezdu prvního vlaku do Prahy na Masarykovo nádraží. V súvislosti s našou témou sa treba osobitne zmieniť o príspevkoch Jiřího Fialy (FIALA 1995), Františka Morkesa (MORKES 1995) a Vladimíra Macuru (MACURA 1995). Na s. 23 je vyobrazený ako ukážka technického symbolu aj Refazový most Františka I.

operácie, v našom prípade vo vzťahu obrazu a slova. Výtvarné umenie prvej polovice devätnásteho storočia bolo napokon silne literárne, čo dosvedčuje aj naša výmena dvoch odlišných textov na obraze J. B. Klemensa.

L. Sršeň identifikoval ako Klemensov obraz aj *Portrét Marie Pospíšilovej* z roka 1840. Znakové transféry písma nemožno identifikovať priamo v obraze, ale o to sú nápadnejšie v interferencii dvoch naratívov, výtvarného a literárneho. Spájajú ich takmer súbežné návštevy J. B. Klemensa, Jozefa Miloslava Hurbana a Ľudovíta Štúra v rodine Pospíšilovcov v Hradci Králové. Všetkých troch lákala mladá Marie Pospíšilová, ktorá pre nich stelesňovala spojenie erotického a vlasteneckého motívu.

Príbeh Ľudovíta Štúra je fatálny.<sup>3</sup> Stavil sa u rodiny Pospíšilovcov v roku 1840, na ceste z Nemecka, prenocoval tam niekoľko dní, v deň odchodu 15. septembra zaspal a zmeškal dostavnik, na druhý deň ráno spadol zo schodov, poranil si ruku a po týždennom starostlivom ošetrovaní rany Máriou Pospíšilovou napokon odcestoval – ako sa traduje – v dilematickom rozpoležení medzi láskou a službou vlasti. Svedectvom je list, ktorý napísal Štúr Jaroslavovi Pospíšilovi. Píše v ňom, ako strašne naňho zapôsobila jeho „vlastenecká, dobrosrdečná, milostná, skromná panna sestra“ a ako trpí „pod Tatrami ve víru prácí a bojů smutí“. Pod pseudonymom Boleslav Záhorský napísal Štúr milostnú báseň, uverejnenú v *Kbětch* 19. novembra 1840. Motívicky je celkom priehľadná, postavená na chiazme slovenských Tatier a českých Krkonoš: „leč naše Tatry v české Krkonoše | najednou se mi zdají přetvořeny, | Sněžka mi strmí na místě Rokoše | a kolem něho kraj Váš rozložený.“ Báseň zároveň v prírodnej „reči horstiev“ predznamenáva Štúrovo rozhodnutie rozísť sa s Máriou Pospíšilovou: „ó, darmo, nejsem já v Česka objetí, | skalnaté Tatry přede mnou se věží“ (SRŠEŇ 2004: 41).

Topograficky, tropologicky a topologicky tu nejde o dichotómiu imperiálneho a národného symbolu, ani o protiklad dvoch národných symbolických systémov, technicko-urbánneho a prírodno-mystického, ale o zrážku dvoch národno-prírodných topických systémov, stelesnených Tatrami a Krkonošami. O tatranskej topike vieme dosť,<sup>4</sup> o divokej prírode Krkonoš ako o erbom motíve českého romantizmu od začiatku devätnásteho storočia, a to práve vo výtvarnom umení, písal v poslednom čase Dalibor TUREČEK (2011: 27).

Štúr pritom v básni tematizuje tatranskú a krkonošskú topiku na rozhraní medzi milostným a vlasteneckým motívom, ale už so silnými národnoreprezentatívnymi konotáciami. Táto hybridnosť však poukazuje na to, že protiklad vlasteneckej a individuálnej romantickej poetiky nebol absolútny, ale že ich poetiky často interferovali.

<sup>3</sup> Je zvláštne, že životné príbehy Ľudovíta Štúra, ktorý absolutizoval ideálnu službu národu, sa v kľúčových životných krízových situáciách prejavujú performatívne, telesným sebapoškodením – prvý raz, v príbehu Marie Pospíšilovej pádom zo schodov, druhý raz, na konci života, smrteľným poranením strelnou zbraňou.

<sup>4</sup> Tatranskej topike bola v posledných desaťročiach venovaná značná, a to aj kontroverzná pozornosť od Vladimíra Macuru cez Tomáša Horvátha až po Petra Machu.

Tento znakový prechod z jedného systému do druhého, ktorý má výrazne intermediálnu povahu, vynikne pri porovnaní s obrazom Jakoba Alta *Pohľad na Kriváň z mostu nad Belou pri Liptovskom Hrádku* (IBID.: 84) z roka 1839. Tetry tu nemajú národnoreprezentatívny rozmer, sú jednou z Altových biedermeierovských krajinomalieb, charakterizujúcich etnickú, krajinnú a urbánnu rozmanitosť habsburskej monarchie. Podobne to platí aj o prvých tatranských obrazoch Jána Juraja Lummitzera (1814), Emanuela Krombacha (pred 1823) či o krajinkách Jána Jakuba Müllera (1816), ktoré sú v podstate poetickými či maľebnými obrazmi (*poetic or pitoresque*) v Lorrainovom štýle. Základ týchto obrazov bol pritom opäť literárny – nie priame vnímanie prírody, ale akýsi spätný ekfrastický prepis literárneho opisu krajiny do jazyka obrazu (literárne okienka), či obraz zhotovený pomocou Claudovho zrkadielka, z ktorého sa odkreslovali prírodné krajinky. Tieto krajinky mali podobu prepisu obrazu z textu alebo zo zrkadielkového obrázku (HERUCOVÁ 2012).

K nacionalizácii Tatier dochádza vo výtvarnom umení fakticky až u Petra Bohúňa (ONDRUŠEKOVÁ 2000). V textovej podobe však už Jozef Miloslav Hurban označuje Tetry za „skamenelú, v tvrdej hmote vtelenú ideu Slovenska“ (HURBAN 1983) a Ján Kollár sníva svoj slovanský sen ako kontrafaktúru maďarského a slovakuje psie plemená komodorov a kuvašov, ktorých farbu „belkov“ odvodzuje od snežných vrcholkov Tatier (KISS SZEMÁN 2011). Je pritom zaujímavé, že Kollár vo svojej druhej ceste do Itálie v roku 1844 (BRANG 2006) opisuje Alpy na základe básne A. H. Hallera v idylickom, nenacionalizovanom klúči. V jeho opise a citáte básne sa však už objavujú všetky motívy, ktoré sa potom v súvislosti s Tatrami nacionalizujú – vrcholok Gotthardu, strácajúci sa v oblakoch, večný ľad hôr, holé, strmé skaly. L. Štúr však už stavia Alpy a Tetry do priamej germánsko-slovenskej konfrontácie, keď píše: „Tetry nejsou temné, zasmušilé, jak germánske Alpy, ale vážne, světlé, milostivé [...] v Tatrách máš všechna téměř nářečí Slovanská [...] z tohto ohľadu bys Tetry nazvati mohl srdcem Slovanstva, aj ze srdce cit se rozlívá a v něm vězí, tak pocit vzájemnosti naší hluboko tkví v Tatrách, z nichž se rozlívati počal poprvé“ (ŠKVARNA 2004: 38).

Tento proces potom pokračuje objavom romantického motívu maďarskej puszty v diele rakúskeho maliara Augusta von Pettenkofena, čím vznikla stredo európska vlastenecko-romantická štvorylka trojice hôr (Alpy – Tetry – Krkonoše) voči maďarskej nížinnej puszte.

Moment semiotického obsadzovania vrcholkov hôr dokumentuje aj obelisk na počesť saského kráľa Fridricha Augusta II. z roku 1841 a najmä milénárny pokus premenovať Gerlach na štít svätého Štefana, a keď to nevyšlo, tak jeho úspešné premenovanie na štít Františka Jozefa I. (BOHUŠ 1968). A opäť tu ide o intermediálne akcie, spájajúce písmo s obrazom na pamätnej doske či s hmotou sošného obelisku.

Stredo európska synkretickosť národných motívov a symbolov je hádam najzreteľnejšia na kanonickom obraze slovenského devätnásteho storočia, na portréte Jána Francisciho ako dobrovoľníckeho kapitána, ktorý namaľoval Pe-

ter Bohúň okolo rokov 1849–1850. V popredí stojí Francisci s nohou malebne opretou o vyvýšenú skalku, v pozadí sú oblačné Tatry, dole v doline cvičí malá jednotka českého pluku rakúskej armády, ku ktorej patril v roku 1849 aj Ján Francisci, na ohni si vojaci opekajú prasiatko a okolo ohňa korzujú meštianske páriky. Obraz má aj neskoršiu kontrafaktúru v Bohúňovom reprezentatívnom *biedermeierovskom* portrétu Jána Francisciho ako župana, v ktorom už ostali romantické prírodné motívy prítomné len v podobe citátu pôvodného obrazu, ktorý má župan Francisci na stole, a vmaľované ako **okienko** do rámu okna interiéru.

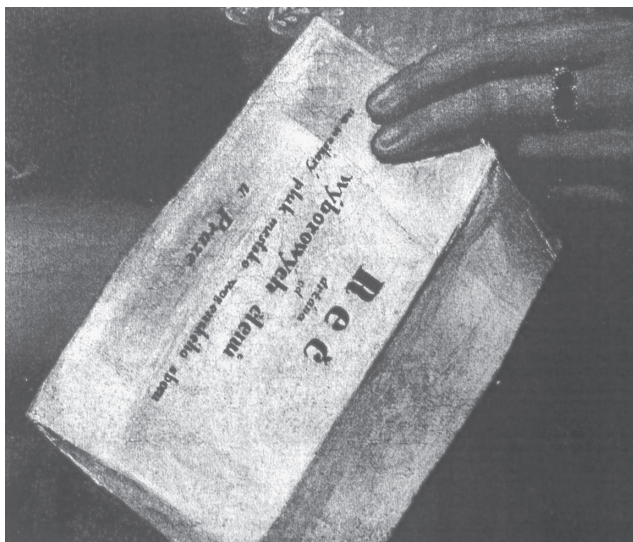
Semioticky je obraz obzvlášť zaujímavý. Ján Francisci je na ňom zobrazený ako povstalec jari národov 1848, ale fakticky pritom ide o jeho účasť v rakúskej armáde, potlačujúcej v roku 1849 maďarskú revolúciu. Odev Jána Francisciho nepatrí k slovanskému synkretizmu odevov vznikajúcim pri príležitosti pražského Slovanského kongresu v roku 1848, ktorý spočíval v spájaní rozličných slovanských prvkov (MORAFCOVÁ 1986, 2006), ale je kombináciou mundúru českého pluku rakúskej armády, s poľovníckou brokovnicou a súbojovými bambitkami za opaskom (HERUCOVÁ 2010).<sup>5</sup> Celý obraz má aj štýlovo synkretickú povahu, je kombináciou meštianskeho *biedermeieru* v popredí a romantického prírodného motívu nadoblačných štítov v pozadí. Postoj Jána Francisciho je citátom dobového reprezentatívneho obrazu, v ktorom sa spája vznešený postoj portrétovanej postavy s prírodnými motívmi, ako ho reprezentuje obraz Blasiusa Höfela podľa Johanna Petra Kraffta *Arciknieža Johann ako lovec kamzíkov* z roka 1818, podľa ktorého vznikla aj Bohúňova podobizňa Jána Francisciho (TELESKO 2008). Obraz, ktorý má reprezentovať homogénnu národnú singularitu a signatúru, je v podstate akýmsi patchworkom najrozličnejších slovenských, českých, rakúskych a ďalších stredoeurópskych motívov.

Z literárnohistorického a kultúrohistorického pohľadu na slovenskú, českú, maďarskú, rakúsku literatúru, či výtvarné umenie devätnásteho storočia je zrejmé, ako sa ich prvky vzájomne prelínali a aké vzájomné prieniky existovali medzi jednotlivými druhmi umenia, v našom prípade medzi literatúrou a výtvarným umením. Bez ohľadu na to, či budeme hovoriť o synoptickom alebo interferenčnom koncepte literárneho dejepisectva (ZAJAC 2009), je práve pre obdobie devätnásteho storočia, ktoré si samo vpísalo do erbu národnú homogenizáciu charakteristické, ako vzájomne interferujú a národne sa interpretácie homogenizujú heterogénne motívy a symboly z jednotlivých kultúr, z čoho vznikali zaujímavé synkrézy. Na záver možno povedať, že umenie obdobia inaugurovania moderných stredoeurópskych politických národov nie je národne homogénne, ale vzniká ako zvláštny prienik rozmanitých, často disparátnych, a pôvodne neraz celkom protichodne semioticky konštituovaných prvkov, aropriovaných do jednotného národného znakového kľúča.

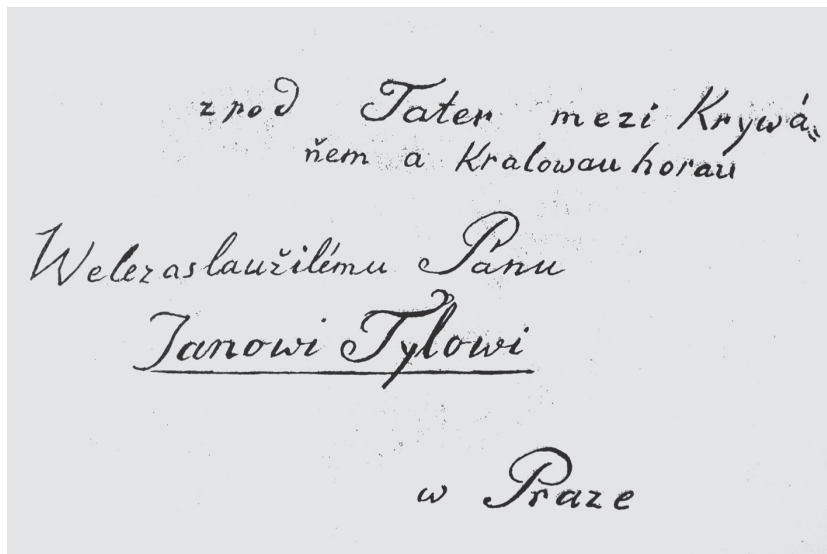
<sup>5</sup> Marta Herucová upozorňuje aj na to, že tento mundúr sa stal predobrazom súčasnej prezidentskej stráže.



1. Portrét Barbory Milady Procházkovej



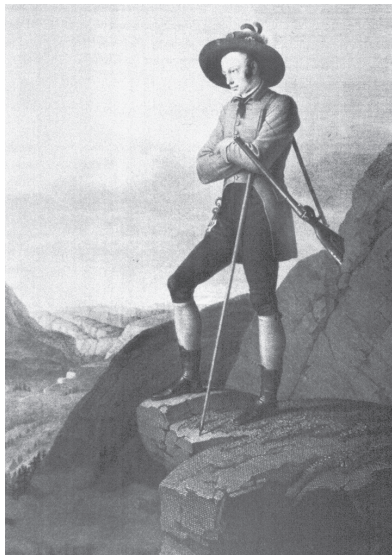
2. Původný text v ruce B. M. Procházkovej



3. Palimpsest textu v ruce B. M. Procházkovéj



4. Retázový most Františka I.



5. Portrét Jána Francisciho



6. Portrét arcikniežata Johanna



## Literatura

---

BOHUŠ, Ivan

1968 „Osud dvoch tatranských pomníkov (Kriváň 1841, Gerlach 1896)“; *Spiš* II, s. 365–376

BRANG, Peter

2006 „Poznámky k švajčiarskym kontaktom Jána Kollára“; in Tatiana Ivantýšynová (ed.): *Ján Kollár a slovenská vzájomnosť. Genéza nacionalizmu v strednej Európe* (Bratislava: Stimulus), s. 25–33

FIALA, Jiří

1995 „Publicistický a literárny ohlas počátku železnice v Olomouci“; in Vladimír Macura, Rudolf Pohl (edd.): *Osudový vlak* (Praha: Václava Svoboda), s. 19–23

HERUCOVÁ, Marta

2012 [v tisku] „Krajinky Jána Jakuba Müllera (1780–1828) v európskych paralelách“; in Mária Novotná (ed.): *Acta Musei Scepusiensis* (Levoča: SNM/Spišské múzeum)

HERUCOVÁ, Marta

2010 „Wanted Slovak Hero“; *Herito* I, č. 1, s. 66

HURBAN, Jozef Miloslav

1983 [1846, 1847, 1851] *Slovensko a jeho život literárny* (Bratislava: Tatran)

KISS SZEMÁN, Róbert

2011 „Zločin a trest na reče Acheron a na Rákoczyho tŕidě. Kan Kollár, veľký kreátor“; in Lucie Peisertová, Václav Petrbok a Jan Randák (edd.): *Zločin a trest v české kultuře 19. století* (Praha: Academia), s. 277–287

MACURA, Vladimír

1995 „Vlak jako symbol 19. století“; in Vladimír Macura (ed.): *Osudový vlak* (Praha: Václav Svoboda)

MORAVCOVÁ, Mirjam

1986 *Národní oděv roku 1848* (Praha: Academia)

MORAVCOVÁ, Mirjam

2006 „Slovenské inspirace českého »národního« odívání. Léta 1848–1850“; in Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Prahel (edd.): *„Slavme slavně slávu Slávov slavných“* (Praha: KLP), s. 271–290

MOKRES, František

1995 „Železnice jako kulturní fenomén“; in Vladimír Macura (ed.): *Osudový vlak* (Praha: Václav Svoboda)

ONDRUŠEKOVÁ, Anna

2000 *Obráz Tatier* (Poprad: Tatranská galéria)

SCHRÖDER, Klaus Albrecht – STERNATH, Maria Luise

2010 *Jakob und Rudolf von Alt. Im Auftrag des Kaisers* (Wien: Albertina)

SRŠEŇ, Lubomír

2004 „Čeští vlastenci na portrétech Jozefa Božetěcha Klemense (Nově objevená díla)“; *Sborník národního muzea v Praze. Acta musei Nationales Pragae* LVIII, č. 2–4, s. 1–80  
2011 *Nevšední příběhy portrétů* (Praha: Vyšehrad/Národní muzeum)

ŠKVARNA, Dušan

2004 *Začiatky moderných slovenských symbolov. K vytváraníu národnej identity od konca 18. do polovice 19. storočia* (Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela)

TELESKO, Werner

2008 *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts* (Wien/Köln/Weimar: Böhlau)

TUREČEK, Dalibor

2011 „Synopticko-pulzační model českého literárního romnantismu“; *World Literature Studies*, č. 3 (20), s. 25–38

ZAJAC, Peter

2009 „Národná a stredoeurópska literatúra ako súčasť stredoeurópskej kultúrnej pamäti“; in Dalibor Tureček (ed.): *Národní literatura a komparatistika* (Brno: Host), s. 33–47