Centrum pre štúdium kresťanstva

Studia Christiana vol.2

Svätec a jeho funkcie v spoločnosti II.

Eds. Rastislav Kožiak – Jaroslav Nemeš. Bratislava: Chronos, 2006. 332 s.
ISBN 80-89027-20-2

© Centrum pre štúdium kresťanstva. Všetky práva vyhradené.
Pri citovaní prosíme dodržať autorské práva jednotlivých autorov a uvádzať zdrojovú publikáciu.

All published work, regardless of the medium in which it was published, is considered by law to be copyrighted by the author. It is important that all such articles and references to them be attributed to the author and source.

Architektúra Pašií Gnozeológia barokového zdania: Guariniho theosofická a stavebná interpretácia významov sv. Rúcha

Jarmila Bencová

BENCOVÁ, Jarmila: *Architecture of Passion (Gnozeology of Baroque Semblance: Guarini´s Theosophical and Architectural Interpretation of Meanings of Holy Garment)*. In: Svätec a jeho funkcie v spoločnosti II. Bratislava: Chronos, 2006, p. 129-154.

In the Guarini's St. Sindone's Chapel, the being is represented by the destiny of Jesus Christ on the Earth, his crucifixion, his death and funeral, and his resurrection. A cycle of three days of Easter, accompanied by the eclipse of the Sun, motivates a groundplane scheme of lobbies penetrating into a circular center of the Chapel, three-fold culminations of spatial zones and the overall form resembling a body, a waist and the way the space is terminated. The envelope of the space can depict relics of the Holy Garment from an iconographic point of view (the sepulchrality of a barrow-like exterior of the dome with vases/urns or the pattern of a texture of the garment reproduced by a structure of the roof). The inner space is a theosophical explanation of a death's transformation into life and turning of Earth into heaven and vice versa.

KEYWORDS: Architecture, Baroque Semblance, Guarino Guarini, Holy Garment, St. Sindone's Chapel in Torino

Príznačnú súčasť barokového spôsobu bytia tvorí zdanie. Ako pojem, ktorý má na pohľad viacej synonymných významov v zmysle reverzibility skutočna – opačného, zvratného či klamlivého chápania skutočného reálneho sveta, sa od antiky v rozličných podobách vyskytuje v súvisosti s kritickou teóriou poznania. Úlohou gnozeológie bolo odhaľovanie podstaty javu poznania, ale aj vysvetľovanie, ako sa podstata javu prejavuje vo vonkajších formách – v zdaní. Neskoršie, najmä nástupom novoveku, sa postavenie tohto zložitého fenoménu v skúmaní poznania v podstate nemení a opäť z hľadiska jeho podstaty sa viac-menej vyčleňuje ako negatívum, ale už v súvislosti s empíriou a prvými teóriami vedeckého náhľadu na problém. Napokon, keď vedecké poznanie splýva s epistemiológiou a predmetom poznania sa stáva veda (tj. princípy vied, hypotézy, hodnotenie, dejiny vied), význam zdania sa radikalizuje. Na jednej strane sa to deje negativisticky, keď sa zdanie považuje nielen za neracionálne, ale aj antivedecké a na druhej pozitivisticky, ako inšpirovanie dedukcií a odhaľovanie nových čŕt reality, pomocou ktorých možno prekonávať konvenčné vedecké formulácie fantazíjnym nábojom a imaginácious. – V teórii poznania má rozumové poznanie a racionalizmus protipól v sen-

zualizme. Podiel emocionality (a v nej zdania) na poznaní považuje neskôr *Immanuel Kant* priam za jeden z gnozeologických zdrojov: rozum uvažuje predmety empirickými, alebo zmyslovými vnemami, ktoré poskytujú látku javov a na druhej strane čistými intuíciami, formami „a prirori" (priestorom a časom), predurčujúcimi rámec, v ktorom je táto látka usporiadaná.

Zdanie však patrí okrem gnozeológie taktiež na pomedzie estetiky a psychológie, ako vonkajší prejav niektorých stránok veci, daný preferenciou ľudských zmyslov v týchto oblastiach. Značnú úlohu v ňom zohráva subjektívny moment zrkadlenia objektívnej reality a pri ňom v obecnej rovine schopnosť subjektu zakúsiť a tlmočiť zmyslové podnety. Psychológia pozná v zásade dva významy zmyslovosti, citlivosti: afektívny, ako predispozíciu subjektu k prežívaniu emócií a reprezentatívny ako citlivosť funkcií, cez ktoré subjekt zážitky vníma. Ak je pre prípad barokového bytia východiskom Aristotelova ontológia – tj. prvá filozofia, fyzika a kinematika (vrát. Prvého hýbateľa), tak pre barokové zdanie možno azda, aj keď paradoxne, vychádzať z Platónovej metafyziky bytia ako syntézy racionalizmu a mystiky. *Platón* rozlišoval dva svety: hmotný, vnímateľný zmyslami, svet mnohosti, ktorý sa rozprestiera medzi súcnom a nesúcnom, kde sa strieda zrodenie a zánik. Tento svet je zdrojom zdania a je len napodobeninou sveta skutočného, odleskom pravého súcna. Ním je svet nadzmyslových ideí, archetypov, ktoré sa do zmyslových objektov len nedokonale otláčajú. Druhý svet je rozumovo poznateľný, zložený z matematických ídeí a z ideí „anhypotetických" – nediskutovateľných, akými je napr. krása, spravodlivosť, obozretnosť a ďalšie. Tie vytvárajú medzi sebou harmonický rád, architektonický a hierarchický svet vďaka zjednocujúcemu princípu najvyššej idey – „zdroja súcna a bytia ostatných ídeí," čo znamená ideu dobra. Pravú skutočnosť teda nie je možné uchopiť zmyslami, ale len rozumovým poznaním. Pre umenie z toho vyplýva, že má byť napodobením skutočnosti bez hlbšieho rozmeru poetiky, znázorňovania neskutočného, a teda ani zdania. Pritom Platónov človek patrí do obidvoch svetov, ale musí sa zbaviť tela a žiť duchovným životom, lebo iba tak dosiahne nesmrteľnosť a dokonalosť, musí sa snažiť prekonať svet zdania a premenlivých tém a dosiahnuť poznanie nadzmyslových ideí.

Zdanie ako súčasť (aj keď ako „nutné zlo" oklamanej skutočnosti) poznania pravdy v tejto chvíli preukázalo závažnosť. Ako filozofický problém sa stalo zdrojom gnozeologických polemík, a neskoršie, o. i. aj spolu so špecifikovaním a štruktúrovaním podstaty a javu, ako aj subjektivity a psychológie, malo striedavo primárnu, alebo celkom zanedbateľnú platnosť. (Napokon idealistické tendencie v protikade k realizmu a k empirizmu, alebo k materializmu sa v dejinách filozofie javia ako konštanta.) Racionalista, francúzsky filozof *René Descartes*, v prvej pol. 17. storočia pod pojem „mysliet" vložil predstavovať si, vnímať, rozumieť a chcieť. Prvé dva významy prisúdil činnosti ducha, zvyšné vlastnej myšlienkovej činnosti, pričom spolu predstavujú konečnú substanciu duše (nekonečnou je Boh). Popri nej, ktorá je vedomá a nemá žiadnu rozlohu, jestvuje nevedomá hmota, priestor či telo, ktoré sú rozľahlé, majú mody tvaru, pohybu a podoby. Duša, mysliaca a nerozľahlá substancia, má na druhej strane „mody vnemov," súdenia, tvrdenia, popierania, žiadania, ošklivenia, príjemna. Nad to môže Descartova duša jestvovať bez svojho tela. Ak môžeme hľadať v tomto filozofickom kontexte zdanie, tak na rozdiel od Platóna, kde ho treba prekonávať, u Descarta je súčasťou vedomej duše. Di-

menzuje ju v predstavivosti a vnímaní, ale nemá nič spoločné s rozľahlosťou – priestorovosťou (ani s hmotnosťou a telesnosťou). Podľa neho naša inteligencia chápe priestor sama, bez pomoci obraznosti a zmyslov. Descarta zdokonalil francúzsky filozof *Nicolas de Malebranche* (1638–1715) učením, že duch je celkom závislý na Bohu a že naše poznanie vonkajšieho priestorového sveta je nepretržitý sled božích zázrakov. Vonkajší svet sa tak stal úplne zbytočným (aj keď autor jeho existenciu pripúšťal – vďaka viere v Písmo sväté). V diele *O hľadaní pravdy* z roku 1675 zdôrazňuje význam rozumových schopností, ako predĺženie božského úmyslu, ktoré dovoľuje dosiahnuť poznanie skutočnosti. Vedľa nich zmysly a obraznosť, z ktorých sa rodí zdanie, neslúžia poznaniu, ale len praktickým účelom, a podstatu vecí teda nemôžu zjaviť. Svoje zmyslové dojmy farby, tepla, atď. prenášame na veci, ktoré nie sú ani farebné, ani teplé, ale len a jedine rozložené v priestore.

„Duša“ je pre ďalšieho anglického barokového filozofa – empirika *Johna Locka* (1632–1704) "tabula rasa" a ešte len skúsenosť s dvomi zdrojmi: zmyslovými vnemami a reflexiou – na túto dosku zapisuje naše poznatky a dáva nám „jednoduché idey.“ Zatiaľ čo zmyslové vnemy sú výsledkom fyzického pôsobenia objektu na naše zmysly, reflexia je, ako zmysel vnútorný, „percepciou operácie našej duše s ideami, ktoré získala od zmyslov“ (myslieť, veriť, pochybovať). Locke teda rozoznával u vonkajších predmetov dve vlastnosti: primárnu – akou je veľkosť, číslo, pohyb, patriacu objektívne k predmetom, a vedľajšiu, ktorá v skutočnosti nejestvuje. Sú vytvárané len v našom duchu a sú subjektívne (zvuk, farba, chuť a pod.). Z uvedeného pre náš problém vyplýva, že zdanie je jednak skúsenostným fenoménom, jednak reflexiou, ktorá umožňuje konštituovať naše poznatky, a napokon vedľajšou, subjektívnou percepciou vonkajších predmetov.

K barokovému problému zdania sa zrejme najreligióznejšie vyjadril írsky filozof a teológ *George Berkeley*, a to vyhlásením, že hmotný svet okolo nás sám o sebe neexistuje. Veci existujú len vnímaním a vo vnímaní. Byť znamená to isté, ako vnímať (byť ako duch), alebo byť vnímaný (byť ako vec). Znamená to, že vec je súhrnom ídeí, ktoré nemajú inú skutočnosť, iba skutočnosť predstáv, ktoré prebúdza v človeku Boh. Kým tieto idey (v duchu) nevzniknú, veci nejestvujú a zdanie ich existencie vzniká už aj ich vyjadrením, slovom. Berkeleyho imateriálny vonkajší svet nadobudol síce dokonalý duchovný charakter, ale to zrejme neznamená, že je popretý, keď vnímané idey premenené vo veci majú živosť a vykazujú rád a stálosť, čo podľa neho fantáziám, predstavivosti – i zdaniu – chýbajú. Jeden z ďalších, asi „najbarokovejších“ mysliteľov, nemecký filozof *Gottfried Wilhelm Leibniz* ruší Descartovu racionálnu tézu o hmotnosti a rozpriestranenosti (rozľahlosti) vecí, keď jeho učenie nazval „predsieňou pravdy“ a tieto vlastnosti označil za jednoduché, ale zásadne dôležité zdanie, ktoré vzniká uplatnením síl (nehmotných monád – metafyzických bodov nadaných silou) v priestore. Leibnizov priestor teda nie je identický s hmotou, ale je produktom sily, ktorou je obdarená monáda.[1] Opäť je príznačné, že filozofia baroka, rovnako ako teórie barokovej architektúry a umenia i baroková estetika neriešia problém zdania z uhla jeho zdrojov, prejavov a zmyslovej percepcie (fantazíjnosť, zastieranie, klamlivosť, ilúzia, fikcia a pod.), ale z pozície rozumu, vedenia (a vedeckosti) a poznania. Možno konštatovať, že Leibniz je azda jediný, kdo zmyslový, názorový svet tejto doby zhodnotil filozoficky, a to nie tak z hľadiska gnozeológie, ale ontológie.[2] Touto cestou, teda

metafyzickým vzťahom zdania k bytiu sa otvára jednak kulturologicky fixované pole pre ozrejmenie pôvodu a foriem barokového fenoménu zdania, a jednak len pri tejto vzťahovosti máme zároveň čo do činenia s bytiu i zdaniu podmienečným časopriestorovým hľadiskom. Preto sa ďalej pokúsim v týchto intenciách sledovať ontologickú dimenziu zdania.

Vopred treba konštatovať, že zdanie v baroku sa nejaví ako nejaké snívanie, bezvedomie, či podvedomie, ani ako nejaká futurologická vízia, ale je vedomím neskutočna, mysleného (vymysleného) a precíteného neskutočna, pri ktorom z kvalitatívne časového hľadiska podstatnú úlohu zohráva momentálna, prítomná zážitkovosť – čas „teraz." Pole vedomia barokového zdania je súhrnom javov, ktoré sú prítomné v individuálnom i v kolektívnom vedomí v takomto danom prítomnom čase. Vedomie neskutočna je obrátené k reálnemu pozemskému svetu, ktorý je zdrojom obraznosti nadpozemského sveta (napokon, iba tak mohlo byť aj filozoficky zvažované). Javy reálneho sveta v baroku sa však akoby združujú pod strechu mystiky a sakrálna, čím „naturalizujú" a profanizujú sakralitu. Zdanie v tomto ohľade je myslené i cítené „realisticky," ale zároveň reálne veci života sú mysticizované vkladaním do nereálnych vzťahov a väzieb. Samozrejmosť reality je skreslená jej fantazíjnou víziou. Tak sa skutočnosť stáva fiktívnou, iluzívnou, klamnou, imaginárnou zložkou vnútorného sveta vedomia i vonkajšieho sveta zmyslových predmetov a javov. Barokové zdanie je zvláštnym fenoménom všeobecného pojmu zdania, keď je vnútorne (psychologicky i nábožensky) duchovné a zároveň vonkajškovo emocionálne (citové a pocitové, patriace telesnosti). Napriek tomu, že problém zdania sa v baroku vo filozofii i teóriách pertraktováva len vo vymedzených významoch gnozeológie a prvé reflexie klasicistov na barok boli práve vzhľadom na manifestáciu zdania odmietavé, alebo zosmiešňujúce, umenoveda a estetika konca 19. storočia rehabilitovala práve markanty zdania – pomenovala ich ako vidiny, vízie, optické klamy reality – ako pozitívne a dokonca ako možný klasifikačný a interpretačný kľúč slohu. Odtiaľ sa odvíjajú hľadania a interpretácie všetkých možných druhov iluzórna, okrem iného aj v barokovom umení, referované ako ilúzia, iluzivita, iluzionizmus a pod.

ILÚZIA A ZDANIE

Z latinských významov slova „illusio" možno vyvodzovať, že patria do oblasti všeobecne chápaného „klamať." Ak je pojem odvodený od latinského „iludere," pôvodne znamená výsmech a ak od „ludere," znamená „hrať, pohrávať sa." Výtvarné umenie a estetika s pojmom ilúzia však, ako sa presvedčujeme, viacmenej pracuje v zmysle vnemu, a to preferenčne vizuálneho vnemu (príp. asimilačne inak zmyslového), ktorého podnety sú objektívne. – Napr. historik a teoretik umenia *Ernst Hans Gombrich* venuje tomuto problému obsažné dielo Umění a iluze,[3] zatiaľ čo v svojom *Příběhu umění* nazýva kapitolu o umení katolíckej Európy prvej polovice 17. storočia „*Videnie a vidiny*".[4] Tu odhaľuje taký spôsob barokového videnia skutočnosti, ku ktorému sa prirodzene pridáva vízia jej asociácií, predstáv, obratov skutočnosti na individuálnu imagináciu. Vo všeobecnosti s pojmom ilúzie v zmysle klamných vidín, a teda v zmysle vizuálnom a optickom, sa pracuje ako v oblasti výtvarného, tak aj dramatického umenia, v „obrazivej" poézii i literatúre. Nadväzuje sa tu na grécke mimésis – napodobovanie, ktoré môže vystihnúť podstatu javu a je umeleckou formou (aristo-

telovského) poznania a vytvárania, tvorby umeleckých obrazov.

Kritikov výtvarného baroka ilúzia v umení púta z mnohých hľadísk a rovín, ale takmer pravidelne v nich prevláda jej význam vizuálnej, príp. haptickej imaginácie, a len mimoriadne aj inej zmyslovej predstavivosti (alegórií, mytológií, biblických, historických tém, zjavenia, apoteóz prenosov pozemských ľudí, vecí a javov do neskutočných súvislostí a pod., vsadených do rozlične imaginatívnych rámcov času a priestoru). Ilúzia je tu okrem tématickosti (sujetu, deja, námetu) vytvorená, zrealizovaná výtvarnými prostriedkami kompozície – lineárnou, geometricky konštruovanou, ktorá už v náznaku predurčuje ďalšie výtvarné stránky diela (tvary, priestor, farby, a pod.) a v baroku osobitne významnou kompozíciou svetelnou a farebnou. Do kompozičnej stránky diela spadá aj spôsob znázornenia perspektívy, vytvárajúcej zároveň obrazový priestor. Baroková ilúzia – *trompe l´oeil*, predovšetkým v maľbe – má často šokujúce viacnásobné efekty, vyvolané spájaním „obrazov obrazov," ale aj farebnej, vzdušnej či inak rozlične modifikovanej geometrickej perspektívy (zrkadlová, obrátená, podvojná a ďalšie). Iluzionizmus, ako maliarska i sochárska tendencia pracuje rovnako aj s prostriedkami naturalizmu a verizmu, ku ktorým patrí nielen ilúzia stretnutia „živých" ľudí, vecí a dejov v neskutočných priestoroch, alebo „oživených" sôch (bábok) s vkladanými sklenenými očami, parochňami, naratívnou polychrómiou a reálnym textilnym odievaním v kontexte skutočného oltára, ale aj ilúzia prekračovania reálnej a fiktívnej architektúry, ktorá v podstate afirmuje všetky iluzívne priestorové relácie. Je zrejmé, že práve tieto optické klamy spoluvytvárajú najdokonalejšiu barokovú vizuálnu ilúziu – obrazný vhľad do nekonečného priestoru, otvorenie skutočnosti novým možnostiam „vzletu" a „úletu." Taliansky maliar, architekt a teoretik *Andrea Pozzo* v diele *Perspektiva v architektúre a maliarstve* z roku 1693 k ilúzii hovorí: „*...musí mať svoj pravý účinok..., t.j. oklamať zrak...toľko je isté, že veľké diela navrhnuté podľa pravidiel architektúry, maliarstva a perspektívy ľahko balamutia oko. Dokonca si spomínam, že som videl ľudí, ktorí chceli vystúpiť po schodisku a poznali svoj omyl, až keď ho vlastnoručne ohmatali...*"[5] S výrazmi ilúzie a iluzivity je rovnako možné sa stretnúť v interpretáciách barokových architektonických i urbanistických diel. Symptomaticky však v prácach, kde architektonická tvorba znamená utváranie (hromadenie) hmoty, včítane jej „iluzívneho" odhmotňovania. Takéto reflexie vo výtvarnom umení potom pracujú s koherentným výrazovým repertoárom.[6] Na druhej strane pri spacialisticky zvažovanom architektonickom diele baroka, ktoré býva, pravidelne viac ako umenie výtvarné, sledované v kulturologickom kontexte a kontexte spôsobu života, sa nie náhodou používa zväčša práve pojem „zdanie." Zdanie pri priestore, žitom a zážitkovom priestore, nemôže byť nahradené len optickým klamom ilúzie, aj keď ona tu zohráva, vzhľadom na preferenciu vizuality nad inými ľudskými zmyslami, výraznú úlohu. Podobne nie je možné zameniť zdanie v priestore polysenzuálnym vnemom, teda len obyčajnou zmyslovosťou (haptickými, optickými, aromatickými, gustickými, či audiálnymi vnemami). Zdanie, odohrávajúce sa v priestore, a to už nielen v priestore prírodnom, či umelom architektonickom, ale aj v pomyseľných priestoroch literárneho diela, poézie a najmä divadla (hry na skutočnosť) je zdaním, ktoré je možné pre túto diferenciáciu si azda vypožičiať z fenomenológie – „bytostné zdanie," resp. „osobivé zdanie",[7] zdanie ako prežívanie, v ktorom sa zjavujú predmety, zdanie ako jav, ktorý sa neobjavuje, ale prežívame ho.[8]

FIKCIA A ZDANIE

Na vrstvy či enklávy perceptívneho zdania poukazuje zvláštny významový variant pojmu zdanie – „fikcia.“ V lexikálnej i encykopedickej literatúre sa fikcia ako s ilúziou, tak napodiv aj so zdaním významovo veľmi približujú, čo dokladajú napríkad aj latinské výrazy pre „zdanlivý, zdať sa.“ Latinčina (a ďal. jazyky) pri transkripcii zdania užíva viacero výrazov, ktoré smerujú hlbšie do oblasti ľudského vedomia: „fictus“ (od fingó), „falsus“ a „simulátus“ – vytvorený, vymyslený, nepravdivý, nepravý, falšovaný, podhodený, predstieraný, naoko zdanlivý, ako aj „vidéří“ - javiť sa, ukazovať sa, prejavovať sa a „imaginarius“ – neskutočný, imaginárny. Samotné „zdanie“ má potom významy buď ako „opínió“ – domnienka, osobný názor, predstava, potucha, tušenie, očakávanie, nádej, verejná mienka, povesť, alebo ako „sententia“ – mienka, názor, úsudok, myšlienka, obsah, zmysel, význam.

Popri významovým rozdielom slov „zdanlivý, zdať sa,“ odkazujúcich smerom k nášmu pojmu „fikcie,“ a pojmu „zdanie“ v prípade barokového umenia, architektúry a kultúry ide ešte o vážnejšie disproporcie.[9] Zatiaľ čo ilúzia, optický – zrakovo zmyslový klam patrí výsostne umeniam a mimoriadne maliarstvu (v baroku potom zvlášť freskovej nástropnej maľbe) s kánonickou, projektívnou, farebnou a i. iluzivitou, fikcia predstavuje spôsob umelého – umeleckého klamu univerzálnejšej a dokonalejšej povahy. Vzniká dojmom z veci, predmetu, javu, o ktorom sa vie, že nie je vecou a javom ozajstným, skutočným, pravým, ale pritom sa tak tvári. Predpokladá ďaleko obraznejšie vnímanie a vyžaduje primárne fantazíjnejšiu predstavivosť, ktorá navyše od ilúzie môže pracovať nielen s podnetmi objektívneho sveta, ale aj, alebo dokonca len s podnetmi vymyslenými, nereálnymi, neskutočnými. Fikcia ďalej znamená výtvor ako celok skutočnosti (alebo jeho niektoré štylizované zložky), a preto sa určite prednostnejšie vzťahuje na trojrozmerné predmety a javy. Z toho vyplýva, že jej realizačnou doménou je zásadne priestor a čas, bez dimenzií ktorých by fikcia kolidovala s ilúziou. Hmotovo-priestorovo a časovo-pohybovo štruktúrovaná fikcia je až takým druhom klamlivosti, ktorý je schopný naplniť zdanie celistvosti skutočnosti v jej predmetovosti i javovosti. Hranične dokonalá fikcia je akési dokonalé „nič,“ z ktorého získame dojem dokonalej ozajstnosti.

Preto je fikcia nevyhnutným prostriedkom literárnej tvorby, dramatického umenia, poézie, urbanizmu a architektúry. Teda tých umení, v ktorých je síce podmienkou vopred dohodnutá skutočnosť, avšak intencionálne, zameraním ľudského snaženia na určitý cieľ, ide o jej povýšenie do duchovného sveta imaginácie. Je premyslenou, vyrátanou a špekulatívnou záležitosťou, pre ktorú je potrebná mimoriadna znalosť ozajstnej predmetnosti a jej správania, lebo bez nej je fikcia priehľadná a banálna (niekedy však, napr. v divadle alebo v rozprávke, či v science fiction práve takou chce byť). Ak ilúzia vyžaduje umeleckú kreativitu, obraznosť a predstavivosť, fikcia k tomu pridáva možnosť fantazíjneho spájania vecí a javov inak nezlúčiteľných. V tomto zmysle je azda možné skôr ako o možnosti násobenia ilúzií (ilúzie ilúzií) hovoriť o stupňovaní fiktívností do tej miery, že vznikne fikcia fikcií, atď. Ilúzia nemá veľkú možnosť presiahnutia seba samej, zatiaľ čo ďaleko fantazíjnešia fikcia je v tomto ohľade takmer bezbrehá.

V baroku sa veci fiktívne hýbu, dýchajú, nafukujú, svietia, žiaria, padajú a vznášajú sa vďaka imaginatívnosti fiktívneho pohybu, ktorý reálne statickej mŕtvej

hmote nanucuje pohyblivosť a s ňou životnosť. Na rozdiel od „projektív- nej iluzivity“ ju navodzuje využitie fyzikálnych zákonov, mechaniky, konštrukcie, technických finesov i fyzicko-optických nasmerovaní (napr. nasmerovanie človeka tak, aby fikcia bola dokonalejšia – do strmého podhľadu, presvetlenia, či stemnenia, do aktívneho, či pasívneho miesta, alebo najčastejšie – vnútenie pozorovateľa do pohyblivosti a tým do kinetického vnemu). Toto „zákulisie“ fikcie pritom ostáva zastreté a nevidené, čím vnem vecí získava na tajuplnosti, magickosti, kúzle, ktoré v barokovom diele mohlo spojiť umenie s vedou a technikou.

ZDANIE

Ako som v súvislosti s ilúziou a fikciou charakterizovala, zdanie predstavuje plejádu navonok rôznych významov, ktoré však jednoznačne poukazujú na nejaký vzťah k predstavám, javeniam sa (prejavom) zmyslom vo vedomí. Toto vedomie predstavuje jednotu psychických procesov, ktoré sa aktívne zúčastňujú na chápaní objektívneho sveta a chápaní vlastnej existencie človeka. Bez pochopenia a poznania nejestvuje vedomie. A každý zmyslový obraz predmetu, každý pocit, alebo predstava sú natoľko časťami vedomia, nakoľko majú určitý význam a zmysel. Poznatky, význam a zmysel (inak uchovávaný v jazyku) usmerňujú a diferencujú ľudské city, vôľu, vnímanie a iné psychické akty, ktoré vedomie spája. Zdanie v baroku, ktoré má charakter vyhraneného, zmyslovo, presýteného „typu“ vedomia, možno tak azda už aj cez jeho pôvodné lingvistické významy priradiť do sféry prejavenej, zážitkovej bytostnosti a prisúdiť mu ontologickú dimenziu. Barokové zdanie nielenže nezabudlo na bytie (ako sa tak stalo v dobovej racionálnej gnozeológii a najmä vo vplyvnom Descartovskom metodickom pochybovaní o všetkom), ale poskytlo mu možnosť i obraznosť stupňovania bytia zvýšeným dimenzovaním zmyslovosti. Nemecký filozof *Eugen Fink* v *Oáze štěstí* svojou fenomenologickou optikou považuje za osobitnú formu zdania hru, ktorá má charakter vzťažnosti ľudského pobytu na svete, podobne ako umenie. Hovorí, že tam, kde ho chápeme ako prípravu alebo napodobenie, určujeme „skutočnosť“ a „neskutočnosť“ zo spôsobu bytia súcna a vzhľadom k súcnu je obrazné zdanie nesporne menej ako pôvodná vec sama. Avšak obraz i hra – zdanie – môže byť viac ako súcno, pokiaľ sa stáva symbolom bytia, resp. sveta: „*...svetlo sveta pozvedá v hre a v umení jednotlivé súcno do žiary univerza, robí ho priezračným, evokuje ním celok. Svet nie je niečo skutočné, je to skutočnosť sama, ktorá rovnako ako hra nemá žiadny základ, účel či zmysel: to všetko je možné len v jej rámci...*“[10]

Zdanie ďalej, vzhľadom na podiel rácia a citlivosti subjektívneho vedomia, môže v sebe skrývať možnú vnútornú diferenciáciu (verizmus a naturalizmus polychrómovanej plastiky je iste „klamom“ inej kategórie ako optická ilúzia nebeského nekonečna na freske kupole). Pritom trvalejšia pocitovosť i prechodná emocionalita ako prudký a afektívny stav, prežívaný ako rozruch, šok či dokonca ako psychická porucha, môže mať ďalšie vrstvenia z hľadiska napríklad nedostatočnej adaptácie na prostredie (čo v baroku môže platiť aj naopak, totiž prílišnej adaptácie – vcítenia sa, empatie), alebo skôr v existenciálnom (sartrovskom) zmysle ako prispôsobovanie sa človeka svetu tak, že ho zmení, alebo magicky poprie. Z tohto hľadiska sa zdanie môže vyskytovať nielen v podobe druhu aktivizovaného zmyslu či celej synergie zmyslov (zvuk organovej hudby a pohyb gestikulujúcich plastík, vôňa a ticho...), ale aj v podobe synestetických zámien (videnie zvukov, haptika farby...).

BAROKOVÁ REALIZÁCIA ZDANIA

Ilúzia i fikcia ako klamlivé skutočnosti majú charakter objektívnej reality – sú znázornené na artefaktoch, alebo nimi sú. Na druhej strane sú subjektívnym vnemom z ich účinku a zamestnávajú myseľ i zmysly pri ich tvorbe i percepcii. Proti ilúzii a fikcii má zdanie subjektívny a neznázorniteľný charakter. Vzhľadom k ľudskému subjektu má ilúzia i fikcia umelý – umelecký aspekt intencionality k realite, zatiaľ čo zdanie je prirodzeným neintencionálnym javom (je odsadené od reality). Na rozdiel od ilúzie a fikcie, ktoré môžu byť aj metódou a mať svoje spôsoby a návody na „oklamanie," zdanie v zásade nemôže disponovať metodikou. Je len záležitosťou nadania vedomia a pocitovosti, „javenia sa mysli," prežívania vecí a javov, hĺbky, alebo plytkosti preciťovania. Preto by mal byť priestor nazývaný iluzívnym iba v prípade, ak je chápaný ako fakticky optická alebo vnútorne videná priestorovosť (namaľovaná, vymodelovaná, opísaná, snová a i.) a fiktívnym vtedy, keď simuluje reálny priestor fantazíjnosťou jeho predmetných a javových zložiek, ako napr. tvarom (pôdorysu, objemu), motorikou, farebnosťou, osvetlením, prvkami, ktoré ho akoby obsadzujú, vymedzujú (konštrukcie stien, stropov, klenieb a pod.).

Fiktívny i iluzívny priestor je vyrobený a hotový, avšak priestor zdania sa javí, objavuje, zdá sa byť i nebyť. Zrejme nie je vnemom nikdy dokončený. Neustále sa nachádza v jeho procese a zmenách. Toto neutíchajúce „zdá sa" je individuálnou záležitosťou jeho prežívania. Oproti „hotovým" fiktívnym a iluzívnym je priestor zdania klamlivý len natoľko, nakoľko sú klamlivé naše predstavy o ňom. Je totiž otázkou, či je skutočne rozdiel medzi tým, ako sa nám skutočnosť zdá, a tým, akou ozaj sama je. Inými slovami ako aj etymologicky,[11] ak má priestor pre človeka archetypálny aspekt reálnej žitosti, nemôže ho postrádať ani priestor zdania. A ak je barokový priestor manifestáciou dobového bytia, v ktorom sa radikalizujú a mimoriadne prežívajú sakralizačné i profanizačné fenomény, je barokový priestor zdania ich rovnako radikálnym javením sa v jeho prežívaní. Nemecký fiozof *Johan Friedrich Herbart* v práci *Hauptpunkte der Metaphysik* argumentuje „*...koľko druhov zdania, toľko poukazov na bytie...*".[12]

K najobvyklejším obrazom baroka v dobovom písomníctve patrí porovnávanie života s divadlom. „*Svet je divadlo, každý hrá svoju rolu a dostane svoj podiel*," píše v roku 1638 holandský dramatik *Joost van den Vondel* a jezuitský dramatik *Bidermann* dodáva: „*život ľudský nie je ničím iným, len vidinou*." Baroková predstava života-divadla splývala s predstavou života-sna preto, lebo tento život-sen práve divadlo sprostredkovávalo (porov. tu napr. *Calderónovu* drámu z roku 1635 „*Život je sen*"). Barokové divadlo názorne realizuje vzťah medzi zdaním, iluzivitou a fiktívnosťou. Odhliadnúc od vlastnej priestorovej dramatizácie hier je jeho scénický priestor nabitý klamlivými artefaktami a efektami, ktoré aj príslušne pôsobia na diváka. Kedže barok nie je selektívny, ale hromadiaci a komplexný, spája všetko zrakové hýrenie hranej drámy a scény aj so sluchovým i ďalším zmyslovým hýrením dovedna. Hovorené slovo, spev, hudba, pohybové kreácie majú vlastné priestorové dimenzie a scéna, umelý fiktívne reálny priestor s iluzívnymi prvkami kulís, im vytvára prostredie.

Ohraničenie javiska a rozmerovo, farebne, svetelne a audiálne rozmiestnené objekty sú zväčša dielom k navodeniu ilúzie hĺbkového pokračovania scény. Napr. najucelenejšia dochovaná baroková scéna na svete, divadlo v Českom Krumlove z rokov 1766-1767 uchováva viac ako tristo kulís portálového typu. Hĺbkové

pokračovanie do prírodného či architektonického priestoru je riešené zdvojenou ilúziou, totiž okrem perspektívne zmenšovanej maľby aj v zmenšovaných a zavesovaných paneloch v niekoľkých vrstvách za sebou. Sú rýchlo vymeniteľné pomocou dreveného poloautomatu. Scéna je priam zariadená na to, aby ohurovala fikciami patriacimi k hre, ale aj na to, aby konvenovala dobovej obľube šifrovať a dešifrovať „kúzla." K prevádzke patria rôzne zdviže, točne, labilné dlážky, prepadliská a pod., ktoré vyvolávajú fikcie rozšírených, či zúžených, pohyblivých, alebo permanentne sa premieňajúcich priestorov, čo násobí ozvučenie a akustické efekty. Človek v hľadisku zaujatý dejom, stotožnený s postavami, osudmi protagonistov a prežívajúci spektákel hry na skutočnosť, je pritom aj zdanlivo fyzicky vtiahnutý do komplexu dramatického aktu.[13] Celé divadlo je zmesou ilúzie i fikcie, ale jeho poslaním je vyvolať zdanie alternatívneho bytia (prevtelenia, stotožnenia, zrkadlenia a pod.). Je tu teda kvôli zdaniu bytia a samo o sebe je takýmto stánkom zdania.

Nemecký filozof, fenomenológ *Eugen Fink* o všeobecnej úlohe hry – kam spadá aj „hra hry" divadelnej, ktorej je človek alebo spoločnosť hráčov aktérom i recipientom, hovorí, že jej „dvojzmyselnosť" utkvieva v nevyhnutnom prepletení skutočného s neskutočným, je dočasným vyviazaním z dejín (zo sledu času). V hre človek „transcenduje" samého seba, prekračuje vytýčené medze. Vždy môže začať znova a odhodiť bremeno svojej životnej histórie. Pri hre bez zábran sa miesi bytie a zdanie, vyvolávajúce záhadnú radosť zo zdanlivého, ktoré často poskytuje vyššiu pravdu ako skutočné veci každodenného okolia.

Zmysel Finkovej hry ako existenciálneho konania je spojený so zmyslom pre priestorové a časové zdanie. Divadelná scéna môže tejto ontológii zdania tvoriť akýsi prototyp, v baroku živo tématizovaný a aplikovaný do rôznych reálne životných sfér. Kultúrne dejiny i etnológia nazhromaždili množstvá dokumentov o posvätných i profánnych témach zdania, ktoré osobitým spôsobom generujú aj priestorové zdanie. Z nich sú markantné najmä chápania rozličných slávností. V tejto súvislosti sa často uvádza, že baroková architektúra, a dokonca aj urbanistika, sú pochopiteľné práve len ako vytváranie priestoru pre tieto akcie zdanlivostí. Z textov i rytín je možné rekonštruovať udalostné priestory vytvorené reálne, ale zároveň „na efekt" tak, aby príležitostne konaná „zdanlivosť" pôsobila čo najvieryhodnejšie. Pri vytváraní priestorov a ich dekorácií pre slávnosti dostávali umelci, umeleckí remeselníci i cechy najviac príležitostí. Tu sa odohrával aj istý „umelecký trh," trhovisko senzácií, konkurencia zdanlivostí, okázalé predvádzanie a zhodnocovanie najpodivuhodnejších iluzívností, fiktívností a zdanlivostí. Masovosť a priestorová extenzia barokových slávností vyžadovali rozsiahle veľkoplošné úpravy terénu, fasádnych plôch, ale aj dotvorenie priestoru pomocou scénických praktikáblov, kulís, zavesených drapérií, prístreškov, stanov a baldachýnov, brán, budov, tribún, rámp, schodísk atď. Ako príklad môže poslúžiť niekoľko rôzne koncipovaných priestorov pre slávnosti, ktoré za odlišným účelom priamo „stavali zdanie." Napr. profánna každoročná augustová slávnosť na rímskej Piazza Navona, ktorá sa vždy v sobotu naplňovala vodou a pri ohňostroji prebiehal karneval na gondolách v tvare povozov a kočov.[14] Monumentálnou kulisou takejto chaotickej – teda nerežírovanej mestskej slávnosti – sa príznačne stala o. i. aj svojou svetovou exotickou symbolikou *Berniniho* fontána Štyroch riek, Gangy, Rio de Plata, Nílu a Dunaja. S vodou si tento umelec doslova divadelne zahral v svojej

inscenácii „Povodeň Tiberu“ v r. 1638 v paláci Barberini, kde súčasťou scény bolo koryto s loďami, ktoré v príslušnom okamihu vytieklo smerom k publiku, avšak do vyrátanej a bezpečnej vzdialenosti.[15] Podobné akcie, okrem Benátok a tradícií *commedia del arte*, neboli určite v Ríme 17. storočia výnimkou, čo dokazuje nedávny archeologický nález pri Anjelskom hrade, kde sa vodou umelo zatápané námestie premieňalo až do pol. 18. stor. na príležitostné naumachické divadlo so simulovanými námornými bitkami na kočiaroch v tvare lodí a korábov.

Slávnosti a hry profánneho rázu v strednej Európe nadobúdajú zvláštny karnevalový charakter, od 16. storočia najmä v hrách fašiangových, ktoré neskôr ustúpili meštianskému napodobovaniu dvornej kultúry, akým bol famózny „konský balet“ vo Viedni, opísaný v r. 1667, inscenované námorné bitky na Dunaji, rytierske turnaje pri korunováciách v Bratislave, konané na „lúkach s umelým dreveným hradom“ a ďal. Sakrálne príklady, s množstvom radikálnych verzií, s obľubou názorne režírované najmä jezuitmi v Španielsku a Portugalsku (u nás napr. v priestoroch Trnavskej univerzity), majú zvláštny odtieň aj v strednej Európe. Medzi slávnosťami svätorečenia, výročnými púťami, procesiami a podobne, je rozlične literárne i ľudovou poetikou interpretovaná „mysteriózna“ oslava glorifikácie Jána Nepomuckého v Prahe, konaná od 9. do 16. októbra 1729, a súčasne aj v iných miestach Čiech. V Prahe však slávnosti sprevádzal grandiózny ikonografický program, koncentrovaný v priestore pred chrámom sv. Víta. Podľa rekonštrukcie tohoto programu vznikol celý svätojánsky amfiteáter so stavbami brán, veží, obeliskov, kaplniek, symbolických hrobov svätcov a pod. Priečelie katedrály sa premenilo na sústavu vodných kaskád s radom alegórií na svätcov život a smrť. Na Malej Strane a v Starom Meste boli inštalované lešenia s obrovskými „svietiacimi“ obrazmi a sochami, na Mosteckej veži bola slávobrána s témou Jánovho umučenia a okolo sôch svätca na Karlovom moste a inde boli inštalované provizórné kaplnky.[16] Nočné iluminácie chrámov a dekorácií, ozvučenie priestorov hudbou, názorné hry na Jánske témy, trhy, vyzdobené domy a hostince, fontány naplnené vínom a množstvá iných neobyčajností vytvorili z Prahy týchto dní totálne živé divadlo s takými podnetmi pre zdanie, ktoré nemali dovtedy obdobu.

Barokové zdanie má mimoriadne rozvinutý register v architektonických dielach. Keďže sme vyčlenili ilúziu a fikciu, ktoré majú objektívne podnety a podielajú sa na komplexnosti subjektívneho zdania v kultúre a jej markantných dobových prejavoch, architektúra, podobne ako umenie, musí tento vzťah zo zásady spredmetňovať. Zdanie sa v nej realizuje javením sa priestorových a časových kvalít v súvisloti s prežívaním, zatiaľ čo fikcia a ilúzia sa účastňujú na spôsoboch utvárania hmoty, povrchov, kompozícii, členení, výzdobe atď., s ktorými architekt na priestorovom koncepte pracuje. – Architektonický priestor sa môže zdať byť statický alebo dynamický, uzatvorený či otvorený, rezonujúci či hluchý, oslavujúci alebo tragický, zmysluplný či nezmyselný. Odhliadnúc od naladenia subjektu a jeho empirických a psychologických daností, takéto konkrétne zdania sú evokované prepracovanosťou a kreativitou reálnych priestorových zložiek ako nosičov imaginácií na jednej strane a vytvorením príslušnej atmosféry nehmatateľnými, pomyseľnými, javovými (i vlastnostnými) prvkami a ich spájaním na strane druhej. Obidva aspekty barok vyvinul do syntetickej neoddeliteľnej podoby tak, že sú ťažko opísateľné, či nebodaj znázorniteľné.

Preto sa teraz vraciame k navonok príznačnej štúdii prof. architekta *Alfréda*

Piffla z roku 1950 – *Dynamické ilúzie v barokovej architektúre*, v ktorej sa problematika barokovej iluzivity dostala paradoxne do „mimokultúrneho" rámca geometrických a projektívnych exaktností. Autor rozpracováva fyzické príčiny iluzívnych efektov dynamiky barokových stavieb ako ich vlastnosť. Pohľad na tento fenomén sa tak neprejavuje vzťahovo k človeku (barokovej existencialite, senzualite, fantazijnosti), ale väzba k nemu je sprostredkovaná „zorným kužeľom oka" a „fyzickým pohybom" pozorovateľa v danom priestore.[17] Náplň štúdie nemohla prekročiť tento rámec, pretože jej zámerom sú exaktné matematické a geometrické rozbory len takého „videnia," ktoré je možné aj graficky znázorniť, narysovať. Napokon išlo o učebnicu, skriptum pre architektov. V tomto zmysle je názov štúdie síce neadekvátne metaforický, ale „priliehavý." Čo však pri Pifflovom demonštrovaní „ako sa robila ilúzia" chýba, je „prečo" sa robila, akú úlohu v baroku a zvlášť v architektúre baroka zohrávala. Vtedy by sme sa dozvedeli o príčinách i dôsledkoch takto projektívnych ilúzií architektúry a v nich potom našli autorovu logiku ich dynamickej varianty. Je zrejmé, že ilúzia nemôže byť ani statická ani dynamická, tak ako ním nemôže byť optický klam. Je len ilúzia „niečoho," a to v tejto práci predstavuje ilúziu pohybu, dynamiky.

Tu sa skrýva aj ďalší polemický bod: vzťahy ilúzie a pohybu, ktorým v dejinách výtvarného umenia, ale aj vo výsostne pohybových umeniach (balet, pantomíma) prislúcha zvláštna kapitola. V architektúre má problém pohybovosti viacero aspektov. Prvým je jej podmienenosť pohybu pre človeka vôbec, keď ho usmerňuje, navádza, kladie mu prekážky, zastavuje ho, prepúšťa, obmedzuje, alebo mu dáva slobodnú voľbu rozhodovania o smeroch, orientácii, trasách komunikovania. Tento funkčný aspekt má zároveň percepčnú rovinu, s ktorou architekt môže ako taktizovať (a vytvárať pomocou neho režim, atmosféru priestorov, definovať architektonické žánre a pod.), tak aj rozihrávať rozličné deje, akcie, poetiky, citácie. Ovšem oveľa vážnejší aspekt pohybovosti v architektúre je určený jej samotnou podstatou, resp. časopriestorovou dimenziou jej vnímania vôbec. Nie je možné ju chápať v celku v jednom okamihu, ktorý nám chce Piffl sugerovať, ale postupným zvládaním a odhaľovaním, vchádzaním a obchádzaním, prezretím a prežitím jej jednotlivých priestorov a úsekov obalu. Pohyb a dynamika ako abstrakcie môžu byť fiktívne. Môžeme ich aj fakticky, či obrazne, vidieť. V architektonickom priestore baroka je však pohyb nielen optickým vnemom, je aj celostne bytostnou záležitosťou vedomia, skúsenosti a znalosti, pocitu a imaginácie. Záver Pifflovej štúdie napriek tomu kategoricky hovorí: „*Dynamické priestory vrcholného baroka sú priestory, majúce v hlavnej časti pôdorysu krivky konvexkonkávne, alebo sústavu čiar im podobných, ďalej uplatnenie kriviek privrátených a odvrátených patriacich priestorovým krivkám klenbových spôn a konečne priestor, ktorého klenba nie je telesom rotačným, ale plochou súborovou, budiacou ilúziu jednotnej plochy rotačnej. Z týchto podmienok bývajú uplatnené zväčša všetky tri, alebo aspoň dve z nich.*"

ARCHITEKTÚRA BAROKOVÉHO PRIESTORU ZDANIA

Barokové zdanie nie je samoúčelná vec implicitne zahrnutá sama v sebe a taktiež nie je zďaleka len individuálne subjektívnou záležitosťou. Mať talent pre zdanie znamená byť prístupný rozličným možnostiam, variáciám, stupňom, vedieť ladiť jeho intenzitu a samozrejme aj vedieť smerovať jeho kroky, cieliť ho.

Barok nás presvedčuje, že zdaniu je možné sa aj naučiť, že sa s ním dá dokonca obchodovať na trhoviskách senzačných slávností, že je možné ho prenášať a „infikovať" ním davy. Zopakujme, že zdanie je akoby aplikovateľné na každú realitu, ale navyše aj na veci a javy neskutočné, symbolické, mýtické, vymyslené, fantazijné. Vtedy je možno aj hovoriť o zdaní zdania, s ktorým narába v baroku predovšetkým a samozrejme umenie. Napr. postmoderná situácia s takýmto posunom pracuje programovo a poskytuje legitimitu „moci" zdania najrozličnejšími formami reality-show, hyperreality, virtuálnej reality a ďal. Toto zdanie ponúka možnosť vstúpiť do obrazu, do filmového plátna i do rozličných trojrozmerných artefaktov. Časový ekvivalent je reálny čas, ktorý nás rýchlosťou svetla totožnou s rýchlosťou informácie, umiestňuje do absolútnej aktuálnosti a pohlcuje akúkoľvek ilúziu, fikciu, zdanie minulosti a budúcnosti. Francúzsky filozof a sociológ *Jean Baudrillard* v eseji *Dokonalý zločin* konkrétne o virtuálnej realite, vlastne o totálnom zdaní skutočnosti, hovorí, že odkrýva, klonuje, odhaľuje tajomstvo reality hyperrealitou až k hranici „*vyhubenia reálneho jeho dvojníkom*".[18] V baroku (z baudrillardovského pohľadu absurdne) práve neskutočným veciam a javom udeľuje zdanie životnosť, zatiaľ čo skutočnosti prisudzuje na jednej strane „nadživotnosť" či večnosť a na druhej konečnosť, zmar, ničotu, melanchóliu, smrť. Na tomto „vratnom" spôsobe zdania v umení a architektúre sa jeho ontologický aspekt prejavuje najpozoruhodnejšie. Nie je pritom možné tvrdiť, že barokové peripetie klamlivostí zdania sa koncentrujú preferenčne a výlučne v umelom, architektonickom priestore. Je však celkom zrejmé, že tak, ako zdanie je súčasťou vedomia a vedomého pestovania, rozvíjania a modifikovania a akú závažnosť mu barokový človek prikladá vo svojom skutočnom bytí (vrátanie zamieňania ho za zdanie), tak tomuto zdaniu vytvára aj akési „životné, prirodzené podmienky," teda prostredie.

Pri plejáde klamov reality je architektonický priestor baroka napriek tomu jednou z geniálnych platforiem ich vyjadrenia a zážitkovej percepcie. Zdanie v interiérovom priestore, demonštrované predovšetkým v sakrálnom objekte, musí byť z rozličných príčin pred-archi-tektonizované, pred-stavané ako vec, pričom zároveň aj predstavené na obdiv, či presnejšie údiv. Znamená to, že vyhotovované, vytvárené ilúzie a fikcie, sú v priestore objektivizované jednak vzhľadom na seba samé (sú tam a vieme o nich) a jednak percipientom subjektivizované a vnímané rozlične v individuálnom zdaní (sú, alebo nie sú tam, môžeme, ale nemusíme o nich vedieť). Podstatný je ich výsledný efekt a celostný zážitok s imagináciou z nich tak, akoby boli realitou a pozorovateľ ich súčasťou. – Barok pritom na trojdimenziálne priestorové zdanie i na zdanie času kladie viacero nárokov. V chráme, ale aj v svetských reprezentačných priestoroch, musí mať zdanie dimenziu časovej imaginatívnosti, t. j. okrem kvalitatívnej dynamiky a sekvencie pohybu aj viac či menej kvantitatívnej historicity: zopnutia minulého (biblického, mýtického, dejinne a symbolicky kresťanského, genealogického) so súčasným, aktuálnym a momentálnym. Zdanie v priestore ďalej predpokladá barokovú tématizáciu priestorového nekonečna i jeho mimospaciálnych analógií neuzatvoreného radu: mnohosť, rozmanitosť, preexponovanosť, extenzivitu, neukončenosť, absolútnosť. Zásadne má však barokové zdanie v architektonickom priestore v tejto neuzatvorenosti a mnohosti zmysel pre vitalizáciu a životnosť vedomého i mysleného bytia (predstavované zdaním dýchania, pulzu, tlaku, tepla, ale aj povahy – temperamentov, živlov, konštelácií

hviezd a planét, ktoré sa s človekom spájajú od narodenia po smrť), z ktorého abstrahuje všetky energetické, motorické, silové, akčno - reakčné, pohybové, a teda vo všeobecnosti dynamické faktory. Preto hovoriť o dynamike barokového interiérového priestoru znamená mať na mysli štruktúrovaný diapazón tohto rozsahu, či presahu bytia so zdaním a predovšetkým väzby, ktoré človeka vzťahujú k zemi a nebu (realite a transcendencii, skutočnosti a zdaniu), ako aj reflexiu jeho polohy „medzi nebom a zemou." Fiktívne a zdané pohyby, ktoré sa v priestore odohrávajú, nie sú samoúčelné dynamizovania, ale zmysluplné antropologické, astronomické, geomorfické a samozrejme aj symbolické zvýznamňovania predmetov a javov. V kritikách barokovej architektúry sa stretávame už so špecifickejšími charakteristikami tejto „živosti pohybov." *Willie Sypher* napr. hovorí o rytmickom spôsobe barokového pohybu, o zdanlivo plynulom a neutíchajúcom prúdení energie. V práci *Od renesance k baroku* prisudzuje odlišné spôsoby dynamiky časovým reláciám slohu a tvrdí (súhlasne s *Fokkerovým* názorom v práci z roku 1938 *Roman Baroque Art*), že v najranejšej fázi bola hmota stláčaná a koncentrovaná, vo vrcholnom slohu sa postupne hmota otvárala, až napokon v závere prepukla v mohutné pohyby. Dynamiku v priestore potom ovládal zvláštny princíp: od počiatočného priestorového vymedzenia a konzistencie s hmotou smeroval k priestorovej expanzii, ktorá hmotu uvoľnila a prekonala. Priestor bol podľa Syphera postupne pootváraný priehľadmi v pevne vymedzenom priestorovom obale až do miery ich rozrušenia.[19] Z priehľadov sa potom mohla stať celistvosť a priestorová totalita. Negácia priestoru tak mohla byť sprevádzaná priestorovou afirmáciou.

Zdá sa, že dostredivý a odstredivý pohyb, koncentrácia energie a jej uvoľňovanie, otváranie a zlučovanie priehľadov, sa však v mimoriadne radikálnych barokových priestoroch odohráva súbežne. Je to situácia často pripodobňovaná hudbe, akou je napr. typická baroková fuga, pracujúca s tzv. tesnou, t. j. stesnaním rytmu a melódie na úkor vyznenia, a to pri vzájomnom súčasnom prieniku.[20] Skutočne preto možno súhlasiť s *Bruno Zevim*, že pohyb nie je vo vytvorenom priestore, ale v jeho „vytváraní," t. j. v neustálej aktivite jeho jednotlivých zložiek objemu a dekorácií, ktoré sa nám javia neustále pohyblivé, a to vždy inak (vplyvom svetla, nášho pohybu, atmosféry vyvolanej nejakou akciou v priestore a pod.).[21] Táto aktivita priestorových zložiek, pracujúcich programovo s iluzívnymi a fiktívnymi klamami, je jednou zo skutočne ťažiskových problémov výstavby priestorového zdania. Na vytváraný procesuálny pohyb v reálnom priestore, ovšem nabitom podnetmi pre imagináciu bytostného zdania a jeho prežívania, možno kulturologicky paralelne a účinne aj nazrieť z dvoch príkladných polôh, prezrádzajúcich rôzny obraz sveta siecenta: anglickej protestantskej epickej poetiky a severotalianskej katolíckej architektúry.

***

„*Keď Hriech otvára pekelné brány, vypúšťa Satana do barokového priestoru, do nebezpečného, neprebádaného šera za ťažkými baštami podsvätného kráľovstva*." Túto parafrázu vyslovil *W. Sypher* v citovanej práci na *J. Miltonovu* pasáž epickej básne „*Stratený raj*" z roku 1667. Epos je pre náš problém možné postaviť vedľa zdaním pravdepodobne najnabitejšieho barokového architektonického diela v Európe – *kaplnky S. Sindone v talianskom Turíne*, vytvorenej teatinským pátrom Guarino Guarinim v rokoch 1667-1694. Na oboch sú polyvýznamovo a časovo

súbežne, avšak diametrálne odlišne zachytené priestorové extenzie i diapazón barokového zdania a spôsob jeho poetickej i architektonickej výstavby. Miltonovo dielo hovorí o obrazných temných priepastiach, do ktorých sa ľudské bytie dostalo prvým hriechom a vyhnanstvom z Raja („*...Satan zľahka kráča / po pevnej nepriesvitnej kupole / nad týmto svetom guľatým, kde delí / prvú báň nižšie žiarivé telesá / od Chaosu, a tým od starej Tmy / guli sa odtiaľ podobal, / teraz je ako nekonečný kontinent, / temný a pustý...*"). Vytvára fikciu pohľadu z Raja na chaotický svet, videný odtiaľ katastroficky. Kaplnka S. Sindone vedľa toho tématituje atribút Kristovho rúcha s otlačkom jeho mŕtveho tela, podobne konštruovanou priestorovou schémou priepasti temného priestoru nad schránkou sv. Rúcha, ale navyše obohatenou o pozitívny reverz prepadliska - nedoziernu nebeskú výšinu plnú imaginatívnej žiary. Spiritualita tohto neba je však problematická a napriek jasu, ktorý ju vyvoláva, pôsobí tiesnivo až desivo vďaka štruktúrovaniu celého priestoru, konštrukčným prostriedkom i úpornosti premáhania hmoty v prospech svetla. Tento priestor odmietol akékoľvek farby, maliarske súčasti architektúry, teda aj iluzívne faktory a jeho hry. Stal sa čírou manifestáciou umeleckého stvárnenia priestorových imaginatívnych fikcií, zainteresovaných na celostnom zdaní z údesnej architektonickej obraznosti.

Zatiaľ čo hľadanie strateného raja sa odohráva v dvoch relatívne ohraničených priestoroch Sveta a Raja a podáva víziu o ich konečnosti, Guariniho priestor je štruktúrovaný spôsobom polo a úplnej otvorenosti. Tento postup je daný súčtom troch rozdielne chápaných priestorových častí (buniek či zón) radených nad sebou a vzájomne sa prenikajúcich. Každá o sebe má vlastnú ikonografickú a symbolickú výpoveď, vystavanú na zvláštnom gradačnom charaktere: priestor je založený najskôr na kontraste tmavej spodnej a maximálne presvetlenej strednej bunky a napokon na vzťahu tejto žiarivej časti (tamburu) s prederavenou, svetelne trblietavou kupolou. Spôsob priestorových väzieb by mohol pripomínať epiku témy dochovaného posmrtného Kristovho rubáša: rozložené, tzv. Turínske plátno. Ono vykazuje tri otlačkové plochy, z ktorých krajné pokrývali telo zhora a zo spodu. Stredná časť potom zahaľovala telo od pliec vyššie a hlavu, opäť z obidvoch strán. V tejto strednej časti je otlačok hlavy a tváre z celého plátna najmarkantnejší, pričom verizmus najmä stôp Kristovej krvi jej dodáva pečať krutej skutočnosti.

Celý priestor kaplnky by sa však mohol javiť aj ako trojité názorné vrstvenie vecí pozemských (temný priestor s oltárom s relikviou) a nebeských (žiarivý tambur), ktorých hľadanie je sprevádzané ľudskou strasťou a obetou a vyvážené azda šťastným nájdením viery (mihotavá a napriek tomu ťažká kupola s aurou vrcholovej hviezdy). Tu sa priestor kaplnky S. Sindone pomyseľne stretáva s víziou zeme a neba Strateného raja.[22] Guariniho dielo S. Sindone je však ešte ďaleko komplikovanejším obrazom sveta siecenta, než nám predstavuje „Stratený raj." Je výpoveďou filozofa a vedca takmer bez akýchkoľvek poetických rovín. Zato imaginácia, ktorá charakter zdania v priestore smeruje k spirituálnosti a mystike a má predovšetkým teologickú povahu (popri kritikou uvažovanej, napr. ezoterickej, alebo kabalistickej), je vytvorená architektonickými prostriedkami, ktoré tlmočia invenciu a kreativitu výsostne umeleckého diela.

S. Sindone je formálne kruhová centrála, typovo prislúchajúca antickému rímskemu sakrálnemu staviteľstvu. V tomto zmysle môže tvoriť aj istý odkaz na zvyšky rímskeho divadla v bezprostrednej blízkosti dómu S. Giovanni Battista

(1496), ktorému kaplnka tvorí uzáver. Rímskosť tejto centrály v antickom, ale aj v barokovom zmysle je však jedným z mnohých zdaní, ktoré S. Sindone sprevádzajú. – Koncepcia priestoru spája na jednej strane radikálne princípy rímskeho borrominiovského baroka v spôsobe združovania priestorových buniek a na strane druhej priberá orientálne, pre barokový európsky svet „pohanské" prvky, len v určitom zmysle možno poukazujúce na niektoré gotické abstrakty štruktúry architektonického priestoru. V tomto spojení sú však na talianskej pôde celkom ojedinelé, ale napr. v Španielsku s vplyvom islámu časté.

Priestorový akcent turínskej kaplnky sv. Rúcha tradične nespočíva v rovine oltárneho tabernákula s uložením relikvie, ale v trojitom vertikálne vystupňovanom a kontinuálnom prieniku priestorového objemu, ktorý svojim imaginárnym tvarovým, svetelným a akustickým pôsobením sv. Rúcho tématizuje. Iba formálne sa tak môže zdať, akoby tento priestor nebol vytvorený len pre objekt sv. Rúcha, ale azda ako toto rúcho samotné. Navyše, keby sme pripustili nedoloženú motiváciu rytmu a presahov priestorových buniek uvádzanou významovou skladbou otlačku plátna a objektívny fakt výškového, antropomorfického skladania priestorových buniek s jednoliatym kupolovým obalom – „pokrčeného" plášťa, mohli by sme hovoriť aj o „rúchu nad Rúchom." K problému viackrát zasvetene dodáva *Ch. Norberg - Schulz*, že ide o „komplementárnu" zhodu priestorovej a plastickej formy, podobnú rukavici prispôsobenej tvaru ruky.[24] Členenie priestoru S. Sindone na tri vertikálne zóny má viacero predlôh, vychádzajúcich z Guariniho teologického, astronomického a geometrického zamerania i teoretických diel z týchto oblastí (Caelestis Mathematica, Placita philosophica, Euclides adauctus a i.), ktorých konvergenciu v jeho tvorbe *Fagiolo* nazval „Geosofia" 25/. Počet „tri" má viacero výkladov. Je predovšetkým alúziou na sv. Trojicu, ale zároveň aj grandióznou narážkou na Veľký týždeň Pašií (t.j. tri Veľkonočné dni spojené s ukrižovaním, uložením do hrobu a zmŕtvychvstaním Krista, ako aj na tri fázy Mesiaca vo vzťahu k Slnku a Zemi: nov, spĺn, okraje, vyvolávajúce vzájomné zatemnenia). Prekryv pašiového, pozemského a astronomického - nebeského cyklu v triádach je potom zdôvodnený a stvrdený sv. Trojicou Boha-Otca (na nebesiach), Syna-Krista (povstávajúceho z pozemských) a Ducha Svätého (všadeprítomného). Matica počtu tri tvorí ďalej základ pre významové násobky šesť a dvanásť, ktoré zohrávajú v koncepte stavby symbolicko - konštrukčnú úlohu. Spolu s číslom tri majú aj osobitý ezoterický výklad vo vzťahoch k svetu duchovnému, nebeskému, svetu živlov, mikrokozmu a k podsvetiu (napr. vybrané významy Boh-Otec: pohyblivosť, deň, hlava, Syn: mučeníci, stálosť, noc, prsia so srdcom, Duch Svätý: pospolitosť, deň i noc, brucho...).

Fagiolo súhlasne s *Passantim*, nevylučujúci však aj iné interpretácie, označujú trojité členenie priestoru na: „Zona terrena", „Zona intermedia" a „Zona Celeste" (Zem, Sprostredkovanie, a Nebo-Raj). V nich sa premietajú svetelné alúzie na tmu, žiarivé svetlo a polotmu-polosvetlo. Svetlo je v tomto prípade hlavným nositeľom významov, pričom architektonické tvary a formy sú mu podriadené. Výklad zón a svetla priestoru pri percepcii umožňuje stretnutie skutočnosti, faktu a predmetu architektúry s javmi, ktoré tieto prvky intenzívne vyžarujú. Podobne, ako stretnutie reálneho so zázračným, bytostného a zdanlivého. Takéto stretnutie, charakteristické pre barok i Guariniho, je pritom nevylučujúce (nevyberavé) a znamená integráciu a kongruenciu. Mystika priestorovej zóny kaplnky s uložením relikvie je navádzaná

už jej samotným situovaním, ale aj niveletou dlážky. Podesta kaplnky je vysunutá nad úroveň podlahy apsidy dómu, s ktorou ju spájajú dve schodiskové ramená. Sú vedené z bočných strán hlavného oltára dómu a majú vlastnú priestorovú hodnotu. Do apsidy sa z tunelov schodiskových chodieb „vylievajú" jazykovité stupne. Svetlo po nich zhora kĺže a odráža sa na plasticky členených obvodových stenách z čierneho mramoru. Významy schodiskových chodieb do kaplnky sa tu s hlavným oltárom dómu sv. Jána zrovnoprávňujú ako cesty, ktoré dávajú tušiť zázračný zážitok, a to zrakovou komunikáciou, možnosťou priehľadu z obidvoch smerov. – Ramená schodísk ústia do kruhových predsení, penetrujúcich do priestoru kaplnky, pričom osi ich dotyku pretínajú jej kruhový pôdorys v tretinách (v tretej osi je situovaný samostatný vstup zo strany paláca Reale). Toto tretinové delenie zároveň motivuje ikonografický program spodnej priestorovej zóny s ústredným oltárom (tri spájavé oblúkové motívy s kruhovými slepými oknami, trojnásobný rytmus vždy dvoch hlbokých ník s náhrobníkom rodu Savoy a do priestoru konvexne vydutých segmentových portikov predsení, nad ktorými sú malé empory). Vzniknuté prieniky pritom dynamizujú túto zónu len horizontálne a sú z pohľadu od tabernákula umocnené fiktívnym priestorovým únikom do klesajúcich schodísk. Fagiolova interpretácia tu hovorí o procesoch rotácie Mesiaca okolo Slnka, napriek nelogickosti kruhových tvarov obehu. Nakoľko seicento poznalo reálne eliptické dráhy paniet už od čias G. Bruna a M. Koperníka, je možné uvažovať o perspektívnom, videnom skreslení kruhu na elipsu, obzvášť pri pohľadoch zo schodiskových ramien. Temný, opäť čiernomramorový priestor manifestuje pozemskosť poukazom na skutočnosť relikvie sv. Rúcha a jeho tragickú spolupatričnosť ku Kristu-človeku. Potvrdením zemskej úrovne je mramorová mozaiková dlážka s hviezdami – t.j. zdanlivý priemet kozmu a vyžarovanie slnečných lúčov, ktoré sa do dlážky vbodávajú z kupoly. Druhú, strednú priestorovú zónu kaplnky od spodnej fakticky oddeľuje masívny kruhový pás ríms. V bežnom štruktívnom chápaní barokovej stavby by na ne mala dosadať konštrukcia klenebného systému. Táto korunná rímsa (i jej prípadná pomyseľná rovina napr. pri konštrukciách baldachýnových, rôzne vzdutých a vzájomne prienikových klenieb) je v baroku často príležitosťou oddelenia, ale aj iluzívneho spájania nahromadených architektonických článkov stien od freskovej maľby klenieb. Nie tak pri rímsach v S. Sindone, kde sú akýmsi prstencom, či „opaskom," ktorý zovrel kužeľovitý objem celej kaplnky v „páse" a akoby stlačením spodného objemu priestoru získal pre svetelné excelsior nad ním väčšiu energiu, než akú poskytuje iluzívna maľba, či štuk. Pri tejto energetickej fikcii zároveň spätne získavame aj presnejší náhľad na charakter priestoru s tabernákulom, ktorý sa v týchto súvisostiach javí ako krypta, alebo zvláštny komemoratívny druh mauzólea.[26]

Stres, stiesnenie a pomyseľné uzatvorenie spodného priestoru kaplnky má v strednej priestorovej bunke radikálnu difúznu protireakciu. Bunku tvorí architektúra tamburu, ktorá na rozdiel od exteriéru neprezrádza svoju konštrukčnú funkciu vo vzťahu ku klenbe. Za denného svetla nie je totiž takmer vôbec viditeľná, pretože šestica obrovských okenných otvorov sem vnáša taký enormný prebytok svetla, že len ťažko rozoznávame jej obrysy. Takéto žiarenie nemohlo byť zrejme inak pointované, ako riešením jeho pozvolného úniku a zároveň selektovaným protisvetlom, privádzaným z kupolového, prederaveného plášťa. Efekt stretu týchto svetiel v strednej a vyznievajúcej hornej priestorovej bunke je ozajstným „mondo

magico," a je aj vysvetlením onoho „Sprostredkovania" Zeme s nebom a Bohom.

Obidve priestorové zóny nad rímsami pôsobia (napr.v axonometrii) konzistentne, avšak spôsob ich réžií je úplne odlišný a v podstate antitetický, napriek jednote fiktívneho zámeru hry so svetlom. Samotná kupola je neklasicky i nebarokovo lievikovitá. Sústreďuje pozornosť ale aj ako oddychová zóna pre skľudnenie zraku z oslnenia svetelným kolektorom tamburu. Až týmto skľudnením zistíme, že kupola je rébusovitým, geometricky rastrovaným, akoby hniezdovitým postupným a smerom hore zmenšovaným ukladaním úsekov kamenných ríms, medzi ktorými sú segmentové štrbinové otvory. Aby bol efekt dokonalý, ostenia týchto otvorov rámujú kamenné šambrány, profilované analogicky ako rímsy, takže s ich profiláciou splývajú. Z rozborov vieme, že ostenia okien sú individuálne zarezávané v smere dopadajúcich lúčov, takže tento fantastický svetelný režim je regulovaný a pod kontrolou.[27] Nepokojné usmerňované svetlo, ktoré tu prebleskuje a kríži sa s neregulovaným priamym svetlom žiariča tamburu je v kupole zachytávané odrazmi ríms, čím sa opticky odhmotňujú. Vďaka odrazom máme možnosť aj čítať ich rastrovanie (sú šesťkrát zalamované v každom zo šiestich prstencov obvodu kupoly, pričom zalamovania a otvory nad nimi sú obkročné). To napokon vyznieva do akejsi svetelnej dutiny s hviezdicovitým poklopom. V skutočnosti tu je sklenutá pologuľa s oválnymi okienkami viditeľnými len z exteriéru, ktoré vpúšťajú svetlo cez hviezdicu – slnečný symbol do osi priestoru (pod ňou je v lúčoch umiestnená holubica – symbol sv. Ducha). Ikonograficky sa tu završuje námet Sprostredkovania medzi zemskými a božskými, a zároveň stvrdzuje totožnosť Boha a Slnka. Zdá sa, že celá kupola je zavesená vo vzduchu kdesi v nedozierne nad ostatkom sv. Rúcha, chránenom rímsovým prstencom a svetelnými stĺpmi ľúčov, ktoré sa k nemu zhora predierajú. Pagodovite stupňovitá laterna, taktiež s otvormi, je samostatnou završujúcou stavbou a na priestorovej gradácii, ani na svetelnom režime kaplnky sa nepodiela. Revers – plášť kupoly v exteriéri je potom vytvorený na jedinú, a to sepulkrálnu tému. K tomuto charakteru prispieva mohylovitý tvar i vrcholové vázy-urny, s alúziou buď náhrobných foriem, alebo Kalvárie. Geometricky rastrovaný, nefarebný (sivý kameň) interiérový plášť kupoly potom môže evokovať tkanivo plátna (textílie sv. Rúcha), alebo rybacie šupiny (pripomenutie kresťanského motívu ryby alebo Jonášovej veľryby). Ikonografické interpretácie tvaroslovia a jeho symboliky hovoria však najpresvedčivejšie o zásadnej, priestorovo trojzonálnej téme Pašií Veľkého týždňa. Vzhľadom na filozofickú, astronomickú a teologickú orientáciu Guariniho ide zároveň o architektonickú výpoveď „*d´animo nella storia dell mondo*," ako aj o súbežné vyjadrenie heliocentrického súhlasu i totožnosti kozmu - nebies, znamenajúcej totožnosť Slnka a Krista. Prostredníctvom ikonografie priestorovej zóny kupole so zdanlivým otlačkom Zeme (t.j. otlačkom „zeme na Nebi") je možné uvažovať o obraznej architektonizácii výseku z Matúšovho evanjelia (Mt, 28). To obsahuje opis javov tretieho dňa Zmŕtvychvstania, kedy sa celá „zem trasie, kamene sa lámu, hroby sa otvárajú, veľa svätých vstáva z hrobov a tieto divy zemetrasenia sprevádzajú blesky, zatmenie a dunenie hromov".[28]

Kupola je v podstate „spozemštená" takouto víziou (téma zemestrasenia patrí Zemi), ale svojou polohou ostáva zároveň nebeská, náchylná k zázrakom oživenia mŕtvych a ich nanebevsúpenia. Rozpukané kamene ríms odkazujú skutočne na svoj reálny zemský substrát, zatiaľ čo svetlo a dráma jeho prebleskov, vysielaných na zem cez štrbiny, bezozvyšku naplňuje imaginatívne zdanie o nebeskom pôvo-

de. Kontakt nebo – zem sa v tomto priestore stal mystériom zvratných prenosov i súvsťažností všetkých priestorových sfér predovšetkým prostredníctvom svetla. Popri tomto symbolickom obrate (či lepšie obrade!) stále ostáva otázna ikonografia strednej zóny priestoru – žiarivého tamburu, akoby úmyselne znejasňujúceho tvarové i svetené turbulencie kaplnky. Ak ide totiž o zónu „Sprostredkovania," mala by ona usmerňovať vysielanie lúčov, či tvaroslovím evokovať a nie zahmlievať symbolické priestorové väzby. Nie je tu, na rozdiel od zóny s tabernákulom a kupole, podstatné manifestovať aká je, ale akou sa zdá byť. Je jediným priestorom, ktorý akoby obsahuje iba svetlo – a tým zároveň poukazuje na ďalšiu možnú dimenziu architektonickej obraznosti barokového nekonečna, krajnej extenzity a neviazanej, až manieristicky experimentánej, auraticko-solárnej dynamiky, zviazanej so sakrom. Zóna mysteriózneho svetla tamburu je v tomto architektonickom diele magnetom azda všetkých krajných fantazijnych fikcií a imaginácií, ktoré mohol barok vyprodukovať, a tým aj istým modelom neobmedzených foriem architektonických zdanlivostí.

Guarini v žiadnej teoretickej práci neinterpretuje toto svoje dielo. Na druhej strane je iste smerodajné, že teatinskí teológovia pre prípady zázrakov a vidín presadzovali veľavravnú myšlienku sv. Pavla: „*Videmus nunc per speculum in aenigmate*." Nabáda nazerať na záhady cez zrkadlo skutočnosti. V tomto duchu potom možno konštatovať: divy a zážitky Veľkonočných dní prvej nedeľe po jarnom spĺne boli evokované postavením Mesiaca v opozícii Slnka. Jeho skutočná intenzívna žiara pozorovaná zo zeme sa stala objektívnym atribútom mystéria naplnenia Kristovho života a smrti na zemi. Fáza mystického otvorenia hrobu a Zmŕtvychvstanie však už patrilo k iným druhom zázrakov, než ktoré Krista na zemi sprevádzali. Tu bola fantazíjnosť predstáv vybičovaná až ku krajnosti, obzvášť, keď zvážime barokový vzťah ku smrti vôbec. Tento druh zázraku mal „skutočnú" príčinu na zemi a „zdanlivý" dôsledok v nebi, odkiaľ sa však na zem vracia v podobe božského sledovania. Guarinimu sa zázrak stretnutia skutočného a zdanlivého stal predlohou i odkazom. Predlohou v zmysle architektonického vyjadrenia epiky osudu a aury sv. Rúcha a odkazom na večnú súvislosť ľudského bytia s imaginatívnym zdaním, ktorá je architektonicky - priestorovo zobraziteľná.

doc. PhDr. Jarmila Bencová, PhD.; Fakulta architektúry Slovenskej technickej univerzity,
Námestie Slobody 19, 812 45 Bratislava 1 (jarmila.bencova@fa.stuba.sk)

Poznámky

1/ O pohybových silách ako nepokoju, záhyboch, riasení pozri Deleuze, G.: The Fold: Leibniz and the Baroque. Tr. Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

2/ Deleuze, (ako v pozn.1), s. 85-99.

3/ Gombrich, E. H.: Umění a iluze. Praha 1985.

4/ Gombrich, E. H.: Příběh umění. Praha 1992, s. 313-336.

5/ Pozzo, A.: Perspective in Architecture and Painting. An Unabridged Reprint of the English-and-Latin Edition of the 1693 „ Perspectiva Pictorum et Architectorum." New York 1989, s. 156n.

6/ Napr. syntetické práce o českom baroku O. J. Blažíčka, J. Neumanna, O. Stefana atď.

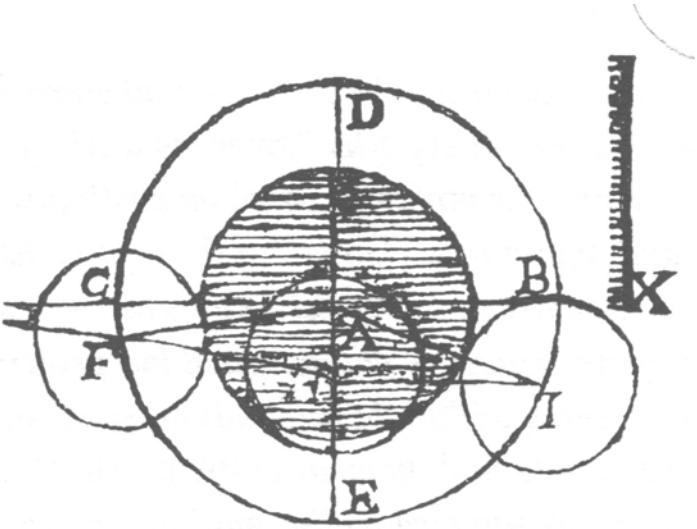
7/ o. i. Fink, E.: Hra jako symbol světa. Praha 1993, s. 68 n.

8/ Nedoslovný cit. E. Husserla. In: Durozoi, G., Roussel, A.: Filozofický slovník. Praha 1994, s. 114 n.

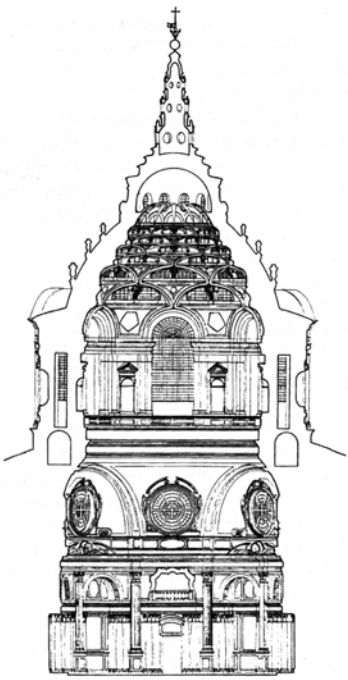
9/ Poukazuje na ne príznačne napr. filozofia vedy, idealistické filozofie a ďal. Medzi nimi napríklad H. Vai-

hinger v práci „Die Philosophie des Als Ob“ z roku 1920 spracováva systémy teoretických, praktických a náboženských fikcií v dejinách ľudstva v duchu idealistického pozitivizmu.
10/ Fink, E.: Oáza štěstí. Praha 1992, s. 59.
11/ Porov. Bencová, J.: Barokový priestor a priestor baroka. Dizertačná práca, FA STU- Bratislava 1995, s. 10-14, resp. publik. fragment Bencová, J.: Barokový priestor zdania. In: Architektúra a urbanizmus XXX, 1996, č. 3, s. 167-188.
12/ In: Eisler, R.: Handwörterbuch der Philosophie, 1922.
13/ Pri niektorých typoch divadiel tomu tak skutočne je: napr. pri inštaláciách hľadiskových rámp, kam vchádzajú herci, pri hľadiskách, ktorých balkóny a lóže silne predstupujú a napokon celkom reálne v pouličnom divadle, kde sa priam pridelujú role divákom.
14/ Gelmi, J.: Papežové. Od svatého Pavla po Jana II. Praha 1994, s. 195.
15/ Neumann, J.: Itálie. Z cesty za uměním I.-II. Praha 1978, s. 282. Zrejme dokonalou show musela byť výpravná Berniniho hra „Dve divadla, jedno v zrkadle druhého“ z roku 1637. Na javisku boli dve divadeľné hľadiská, úplne zhodné - jedno skutočné, predvádzané hercami a druhé iluzívne, namaľované. Herci - posmeškári hrali chrbtom k reálnemu a čelom k fiktívnemu publiku.
16/ Vlnas, V.: Jan Nepomucký. Česká legenda. Praha 1993, s. 165.
17/ Piffl, A.: Dynamické ilúzie v barokovej architektúre. In: Technický zborník SAV. Bratislava 1950, s. 109 n.
18/ Pozri Baudrillard, J.: Dokonalý zločin. In: Text 1994, č. 2, s. 94, al. Baudrillard, J.: Dokonalý zločin. Olomouc 2001.
19/ Sypher, W.: Od renesance k baroku. Praha 1971, s. 166-168.
20/ Ide o tzv. stiesnené vyvrcholenie. O probléme porov. najmä: Pavlík, M.- Smolka, J.: Princíp těsny v barokní hudbě a architektuře. In: Umění XXXIII, 1985, s. 473-491, ako aj Jiřík, V.: Barokní architektura a barokní hudba. In: Estetika XXV, 1988, č. 4, s. 215-225.
21/ Zevi, B.: Jak se dívat na architekturu. Praha 1966, s. 85 n.
22/ K „životom“ obidvoch diel treba dodať, že zatiaľ čo Milton mohol básnicky akoby pointovať a „napraviť“ osud „Strateného raja“ dielom „Raja znova nájdeného“ z roku 1671, Guarini naraz predstavil temný osud pozemského bytia, ktoré je súvsťažné k nebeskému, nie menej problematizovanému bytiu. Obidva Guariniho svety sú spojené, symbolicky i fakticky dejovo previazané a túto kongruenciu sprostredkováva osvietenie. Nie celkom mimo náš problém priestorového zdania stojí osud samotnej relikvie, s prozaickým a „moderným“ finále. Chemické a fyzikálne rozbory plátna a krvi (NASA, 80.-te roky 20. st.) údajne poukazujú na stredoveký falzifikát. – Fatálny osud sv. Rúcha kopíruje osud kaplnky ako jeho relikviára. Pri reštauračných prácach stavba úplne vyhorela (dispozícia valcového priestoru spôsobila pri požiari efekt vysokej pece, takže zhoreli aj mramorové obklady stien, kupola i veškerý inventár). Zachránené Sv. Rúcho je teraz provizorne uložené v bočnej lodi dómu a kaplnka dodnes sústreďuje kapitál k výstavbe svojej repliky.
23/ K ďalšiemu rozpracovaniu týchto spôsobov došlo v českej radikálne barokovej architektúre - najmä v priestorovom prieniku vedľa seba radených buniek baldachýnového charakteru, ich aplikácií na longitudiálne stavby s efektom tzv. „pulzácie“ (Kryštof a Kilián Ignác Dienzenhofer) a samostatne vo fantazíjnych, iracionálnych, podľa niektorých bádateľov taktiež ezoterických priestorových interpretáciách Jana Blažeja Santiniho - Aichla.
24/ Najmä práce Ch. Norberga-Schulza: Architettura barocca. Architettura tardobarocca. Venezia/Martellago, nedat. Problém priestoru S. Sindone, ale aj celej Guariniho rozsiahlej teoretickej, filozofickej, vedeckej, dramatickej a architektonickej tvorby sa stal témou medzinárodnej konferencie, ktorú usporiadala turínska Akadémia vied v dňoch 30.9.-5.10.1968. Z jej príspevkov vzišla publikácia Guarino Guarini e Í internazionalitá del barocco I.-II., Torino 1970. V nasledujúcich interpretáciách sa odvolávam najmä na štúdie z nej: Passanti, M.: La poetica di G. Guarini, Guidoni, E.: Modelli Guariniani a zvlášť Fagiolo,M.: La „Geosofia“ del Guarini a La Sindone e Í enigma dell°eclise. Komparáciu ďalej umožnilo porov. s geometricko analytickou štúdiou Passanti, M.: La cappella della Santa Sindone in Torino di Guarino Guarini. In: L° architettura cronache e storia. Torino 1961, N. 66.
25/ Fagiolo, M.: c.d. (v pozn.24), s. 179 n.
26/ Teológia seicenta obľubuje spájanie motívu zrodu a smrti. V tomto prípade spojenie patrocínia dómu sv. Jána Baptistu-Krstiteľa so sepulkralitou kaplnky sv. Rúcha nie je náhodné.
27/ O teoretickom diele Architettura civile z roku 1737 Guarini na danú tému píše, že „cieľom architektúry ostáva znázorniť vere simmetrie, no je dovolené odchýliť sa od nich, ak priamo nesprostredkúvavajú zmyslové vnímanie.“ In: Kruft, H.-W.: Dejiny teórie achitektúry. Bratislava 1993, s. 111.
28/ Guarino Guarini e Í internaziolitá..I., c. d. (v pozn. 24), s. 212 n.

Obrazová príloha

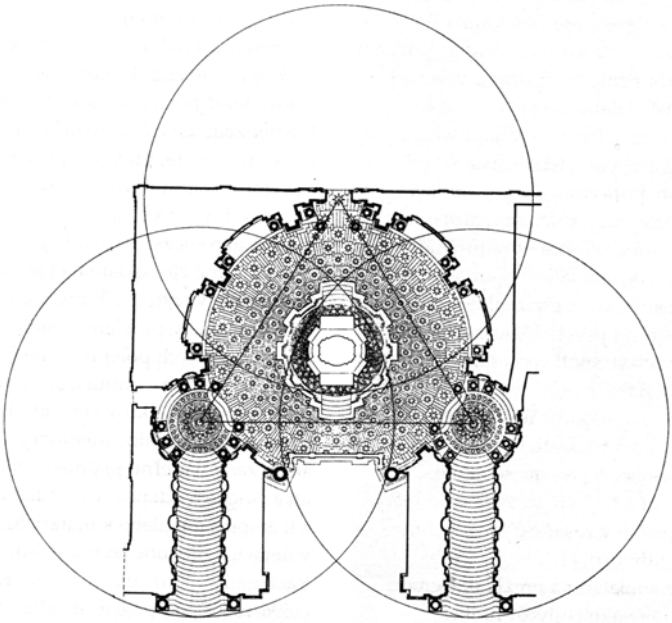


Obr. 1. Guariniho astronómia: schémy planét v okamihu zatmenia slnka (Ilustrácia G. Guariniho „Caelestic Mathematica“. In: Fagiolo, M.: La Sindone e l´ enigma dell´ eclise (pozn. 24), s. 220.

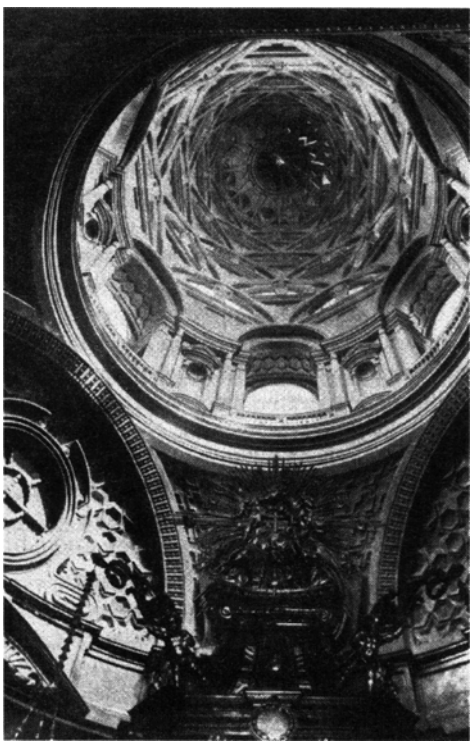


Obr. 2. Kaplnka S. Sindone v Turíne (G. Guarini, 1667 – 1694). Priestorová kupolová a významovo prevrátená „Zona terrena“ - Zemestrasenie a otváranie hrobov, vstávanie z mŕtvych. Detail rastru ríms a štrbinových otvorov

Obr. 3. Kaplnka S. Sindone v Turíne (G. Guarini, 1667 – 1694). Rez (Passanti, 1961, pozn. 24).



Obr. 4. Kaplnka S. Sindone v Turíne (G. Guarini, 1667 – 1694). Geometrický rozbor pôdorysu (Passanti, 1961, pozn. 24).



Obr. 5. Kaplnka S. Sindone v Turíne (G. Guarini, 1667 – 1694). Priestorová stredná „Zona intermedia“ Sprostredkovanie zón Zeme (pozemského a smrtelného) a Neba (božského a večného). Podhľad.

Summary

Architecture of Passion (Gnozeology of Baroque Semblance: Guarini´s Theosophical and Architectural Interpretation of Meanings of Holy Garment)

Jarmila Bencová

As well as in historical Baroque, lived and experienced spatial equivalents of today can be seen as an alternative for a plural connection of outwardly incompatible things and ideas, sanity and emotions, plurality and unity, religious confessions, towns and villages, castles and rural houses, haute arts and kitsches. Opponents of baroque ideas regarded as a bad taste a group of unidirectional tastes, a taste of a disharmonic order or a taste of free rules when the right taste, order and harmony had become a difficult entity, an artificial and slavish law. Baroque could become a synonym for the most natural normality or a normality with better manners (contemplated by V. Richter). This normality, however, exceeds limits of the 17th and 18th centuries. A multidimensional presence with a touch of indisputable Baroque features helps us better understand the entire space of baroque.

A spatial picture of the universe and the world and its sophisticated transformation into a human understanding of natural, architectural and urban spaces is probably the most inspiring culturological viewpoint from which we should assess messages of Baroque phenomenons within and beyond horizons of the 17th and 18th centuries. The space, as well as baroque itself, are the phenomenons with afluctuating tendency, activating and diversifying charges that split as well as integrate the world of objective and exact thinking with an intangible world of the human existence, ideas, desires and efforts.

At the beginning, we started assessing a current situation and actualization of spatial Baroque features in the 20th century and their impressive appearance during the period of Modernism and Post-modernism. This approach gives a feedback of the irritating and diversifying charge of Baroque throughout the history, regardless of any style classification. Thanks to a mass thinking and a trans-Euro-American connection of cultures, as well as to some non-traditional forms of creative architectural and artistic thinking, a plural scene could autonomize a difficult form, illusions and fictions, radical, imaginative, and context approaches.

Anthropology-oriented disciplines regard these forms as a threat to a natural existence, as dehumanizing and estranging. Logically, models of human sciences, philosophy and arts chose and revitalize roots of ideas where things can start once again. A Baroque modus that is still actual could become an example of a coexistence of the incompatible concepts and ideas, as i.e. thing that are real and superreal, daily, and worldly and things that are exceptional, celebrated, sacral, and transcendental. Baroque is being actualized in different ways, i.e. J. Ortega y Gasset reveals indications of a Baroque sensibility in literature styles of Dostoevsky and Stendhal. C. Ray Smith finds Baroque features in American „Super—mannerism“ of the seventies, W. Welsch sees Baroque in aesthetic movements of anesthetics and aisesthetics. P. Virilio similarly emphasizes a diagnose of an accelerated motion and understanding of the end of the world, in aesthetics of disappearing reality. M. Thun and other theorists of design consider an era of „Neobaroque Bauhaus.“ Especially in the theory

of architecture, the Baroque modus is systematically worked out. Ch. Jencks in his vision of so called „free Classicism“ introduces an oxymoron of „rules to be out of control“ with terms as a dissonant beauty, disharmonic harmony, uncompleted complexes, or „new Baroque.“ Similarly, the Baroque discourse of the 20th century appears in theses that should supply modernity, as i.e. H. Klotz's „not only function, but fiction“ or W. Welsch's „form follows vision.“ These and other numerous Baroque aspects of the culture of the 20th century are a formal revitalization of historical baroque features with different colors (from nostalgic through eclectic to programmed Baroque revivals). On the other hand, they are a phenomenon that is congenial through a content-ontological substance. The human being is tied to the real space as well as to the world of imaginations. These spaces overlap each other and transform one into another (lived and experienced spaces). The transformations had the same status in the past as well as it has today.

Clear outlines of the space understood in the way mentioned above have been evident from the beginnings of the Modern times. The outlines are much older, but in they are firmly anchored in the post-medieval change in pictures of the universe and the world. The change tore down limitations of the closed centric space and transformed it into a space that is infinite, continual, izothrope and absolute, while emphasizing spiritual, religious, as well as physical peripheries, and human integrations into frameworks of the nature during first exact researches in different scientific fields. Changes and arnarchizing within the general order, shifting values, profaned sacral values and sacralized worldly ideas, „seize-the-day“ concepts and emphasizing of dynamic and active features, all these components received Baroque qualities in terms of natural and artificial architectural spaces.

The dynamizing relationship between the man and the space culminates in the period of late Gothic-Powers that melt differences between exteriors and interiors, natural and cultural and artificial components are released. In the perception of the architectural space with a dematerialized envelope, infinite heights of vaults and ambits open towards an artificial nature of the heavenly yard, enlightened and colored interiors, we can see a tendency of an expressive continuity and the constructions that try to escape out. A sacral space does not stimulates calm contemplations anymore. It is full of contradictions, controversial visions and nervous impulses. Mystic desires of spatial experiences were also being released. Factors of these changes originated in Baroque and this fact was later proven by concepts of Baroque Gothic.

Renaissance and humanism start creating a brand new ordered model of the world that seems to be outwardly stabilized. Baroque optics see these breaks (in literature, theoretical works of Renaissance classics and their architectural designs) that attack Renaissance normativism and mobilize counter concepts. They are helped by inventions and the navigation, astronomic researches as well as problems of religious reforms. Sciences prove the space of infinite dimensions and mechanics of the organized and homogenous universe. The heaven as an equivalent of the material space is, however, viewed in the same way by theology. The two concepts have one component in common, the concept of the „First Mover.“ This is the point where one of the first conflicts of the Modern times rests. The conflict is explained by Renaissance sciences as an effect of perspective, Euclidish geometry and relativity of motions.

The Renaissance period complicates understanding of the natural space where

humans are a part of the environment in which they act and create and that is the „Mother Nature“ and paradoxically remains God's and mysterious. The natural space is worth the human activation (culturalization) and the human appropriation (the syndrome of ecology). On the other hand, the artificial space of architecture remains formally closed, clearly readable, rational, and measurable. The artificial space within these aspects seems to be disclosed, without any evocative transcendental dimension. The Baroque modus is, however, still present in Renaissance concepts. It is evident in declinations and relativizations of a determined classical norm and in creative mastering of various spatial fictions, mathematics and geometric finesses and perspective illusions. These features are not mentioned in normative historical tractates (i. e. Bruneleschi, Alberti). The Baroque charge transform balanced physics of a construction into a source of feelings, experiences and imaginations.

Mannerist Cinguecento directly publicizes powers that are able to revise harmonizing values of architectural classics (Vasari, Zuccari) and point at a complicated structure of the human subject. Revealed mistakes and wrong deductions of Renaissance cosmologists, errors in mechanics of heavenly bodies and their orbits (ellipse), the anomalous nature, etc. revitalize ideas of similarity between the Macrocosmos and a human Microcosmos, analogies of human physics and the nature, organic mechanics and an artificial machine -automaton. An alchemy and mystics of mannerism try to bring the nature back to its original state, perfection and purity. The natural space is supposed to become a space of a real „New EDEN“ that is made special by artistic and alchemy fantasies (topics of caves and labyrinths with sounds and mechanized, illuminated spaces). The Baroque modus reflects various bizarre, capriccios, perspective playing and exaggerations, ciphered rebuses. It reflects the problematic human being that is not covered but deliberately presented. Architectural concepts of villas and palaces (Palladio, Vignola) prove this fact. On the other hand, sacral constructions determined by ecclesiastic problems that culminated into the Trident Council and the counterreformation are a herald of directive tendencies „disegno interno“ on the behalf of narrative spatial forms of early Baroque. Creative principles and perceptions of the baroque space of the 17th and 18th centuries are a expressive sign of the European culture tied to spiritual initiations and traditions. Its historical modifications culminate in „innovatorism“ and original integrations and active transformations of religious, scientific, philosophic, and artistic ideas. This integrative feature (a form of plurality) resists in a way of an individual human being that is dragged in a mutual coexistence. The sacrality that started controlling the society after Trident is worldly polarized and the profanity based on posthumanist ideas and reformative changes in the Church has a sacral dimension. This fluctuations between sacral and profane values are not marginal but principial. The inner being within the fluctuations seems to be an amplified existential moment where profanity and rationality are softened by the omnipresent sacrality that allows of presenting real rationalism . - The real human life can merge with superreal imaginations and vice versa. This consensus, however, does not want to direct polarities but manifest "sparks" and charges between the poles.

Intensifying being characteristics of Baroque is an immanent part of spatial imaginations. According to some researchers (J. Patočka,V. Richter, Z. Válka, etc.), the intensification gives baroque qualitative meaningful time (daily and festive

moments, death and eternity, travels pilgrimage and stops, moments of miracles and their reproductions). Baroque materializes the space (natural and artificial architectural) not by the sense of materiality (A. Piffl, V. Bimbaum) but by imaginative visions. Existential experiences give the space a new reasonability and its infinite dimensions are not abstract but they are evidently densifying the atmosphere. It is not an emptiness, but a totality filled with lights, sounds situated between things and their observer. The overall spatial perception seem to be disturbed by a motion (G. Deleuze considers it to be a fold) of things (walls, vaults, openings, decorations, sculptures, mobiliars) and their intangible atmosphere. Entities present in such a space absorb all these impulses and the space penetrates deep into them. Pliable subjects, a creator and a percipient, deliberately change the existence and materiality for intangible images.

The Baroque space is complex and absolute in its infinity. However, it is also definite when its physical dematerialised and deliberately perforated convex-concave envelope is damaged and it changes or destroys spatial qualities based on images. This context presents meaning and purposes of spatial volumes and forms of extensive and dynamic moves and symbols, with illusive and fictive charges (radical Baroque spatial concepts based on Borromini's penetrations of spatial cells and baldachins, K. I. Dientzenhofer's pulsating and G. Guarini's penetrating and syncope-formed space). Guarini's way of creative architectural thinking is influenced by its competence to the Teatin rule, his theosophy, astronomic, physical, and mathematic researches. His concept is probably one of the most inspiring topics when researching Baroque and its ontological status. In the following paragraph we would like to analyze theoretical concepts of a design of the St. Sindone's Chapel (1667-1694) by St. Giovanni Battista's cathedral in Torino. The chapel preserves relics of the Holy Garment, the shroud of Jesus Christ. Guarini's concept serves as a model of Baroque mysticism that is based on lived and experienced aspects.

The church, similar to Baroque rooms where celebration, plays, pilgrimages, mysteries, miracles took place, is the space where the expression of the Baroque existence meets appearances (and their modifications as i.e. illusions and fictions) and the two dimensions interchange and overlap each other. The semblance is an autonomous part of our conscience and can cause a direct inversion when the semblance absorbs and substitutes the being. In the Guarini's St. Sindone's Chapel, the being is represented by the destiny of Jesus Christ on the Earth, his crucifixion, his death and funeral, and his resurrection. A cycle of three days of Easter, accompanied by the eclipse of the Sun, motivates a groundplane scheme of lobbies penetrating into a circular center of the Chapel, three-fold culminations of spatial zones and the overall form resembling a body, a waist and the way the space is terminated. The envelope of the space can depict relics of the Holy Garment from an iconographic point of view (the sepulchrality of a barrow-like exterior of the dome with vases/urns or the pattern of a texture of the garment reproduced by a structure of the roof). The inner space is a theosophical explanation of a death's transformation into life and turning of Earth into heaven and vice versa (M. Fagiolo, M. Passanti). This transformation is not expressed by optical illusions of paintings or motion fictions, but by a comprehensible reality with sophisticated details of architectural spatial form with a theological and astrologic projection of heaven and earth zones and their mutual mediations in a vertical layering (Gothic-like), explained from a theological point of view as a de-

scription of the Easter event according to Matthew's Gospel, with earthquakes, when graves opened and people rose from the dead. The astronomic viewpoint explains the structure as the Earth and the Sun in a position of the eclipse. Spatial cells overlap and influence each other by their forms, volumes, and lights in a directed projection (rays penetrate through openings in the dome and are projected on the floor with stars, the light from tambour windows dims a view to segmented ribs of the dome and emphasizes the darkness of the lower zone with the reliquiae).

The essential semblance of being need not to be evoked; in fact, it is „constructed." This is the extreme form of Baroque efforts that try to present the mystery of death, the miracle of salvation and the eternal existence, all the things and phenomenons that have the „real" cause on the Earth and an „apparent" effect in heaven, from where they come back as God's watching. The space of the St. Sindone's Chapel is not only a simple representation of the eternal continuity of worldly and heavenly values, the human being and the imaginary appearance, but it is their direct presentation. This design proves that the continuity is implementable in an architectural form.