

Formula extatického pátosu vo vyobrazeniach Ludoviky v tvorbe Veroniky Rónaiovej

Katarína IHRINGOVÁ

Abstract

The study contributes to interpreting the depiction of Blessed Ludovica Albertoni, which has become an identifying feature of Veronika Rónaiová's work. The depiction of Ludovica has its formal and semantic antecedents in the work of the Baroque sculptor G. L. Bernini. Since 1988, she has appeared regularly in Rónaiová's paintings, drawings on paper, on the wall, and her body. This study looks at these depictions from the perspective of the concept of *Nachleben* and *Pathosformeln* developed by Aby Warburg and followed up by Georges Didi-Huberman with his theory of anachronism. The concept of *Nachleben* draws attention to those forms that survive and return in art as if in the eternal return, and in this way, survive, like Rónaiová's Ludovica. The formula of ecstatic pathos, which is emphasized in the text, draws attention to the emotive gestures or emotional experiences that leave an artistic trace in subsequent artistic epochs. Rónaiová's depictions of Ludovica are interpreted in terms of the formula of ecstatic pathos generated by Baroque sculpture and emerging in contemporary artistic discourse.

Keywords: *Nachleben*, *Pathosformeln*, anachronism, Veronika Rónaiová, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman,

Socha blahoslavenej Ludoviky Albertoniovej (1671–1674), ktorá je umiestnená na mramorovom náhrobku v kostole San Francesco a Ripa v Ríme, predstavuje jedno z vrcholných sochárskych diel barokového umelca G. L. Berniniho (1598–1680). (obr. 1) V jedinom okamihu smrti, v extatickom bezvedomí, na prahu dvoch svetov, prežíva umierajúca žena svoju najvrúcnejšiu, ale i najvzrušujúcejšiu podobu lásky v jej duchovnej ako i fyzickej podobe. Blahoslavená Ludovika Albertoniova odetá do nariasených záhybov vlastných šiat, prelínajúcich sa s látkou uloženou pod ležiacim telom, s jednou rukou položenou na pravom prsníku a druhou na hrudi, s pootvorenými ústami pripravenými na posledný ston, predstavuje mystickú extázu smrti, spojenie s Bohom i s vlastným telom.

Bernini celú postavu ležiacej ženy zahalil do detailne prepracovaných záhybov nariasenej drapérie, čím vytvoril napätie medzi samotnou drapériou a telom, ktoré je ňou ovinuté. Záhyb je podľa Gillesa Deleuza znakom baroka, pretože „...*barok záhyby ohýba a prehýba, vrstvi ich do nekonečna, záhyb cez záhyb, záhyb podľa záhybu. Rys baroka, to je záhyb pokračujúci do nekonečna.*“¹ Barokové záhyby majú dvojaký význam formujúci sa na základe dvoch typov nekonečna – záhyby hmoty a záhyby duše. Pre obe podoby záhybu je pritom príznačné bohaté vrstvenie a nariasenie drapérie.² Násť striktné hranice medzi nimi nie je možné, pretože „*záhyb je neoddeliteľný od vetra. Ventilovaný cez vejár už záhyb nie je záhybom hmoty, cez ktorý vidíme, ale je záhybom duše, v ktorej čítame (...).*“³ Toto dramatické

¹ DELEUZE, G.: *Záhyb. Leibniz a baroko*. Praha 2014, s. 9.

³ Ibidem, s. 55.

² Ibidem, s. 9–10.



Obr. 1: G. L. Bernini: Blahoslavená Ludovika Albertoniová, 1674. Kostol San Francesco a Ripa v Ríme. Foto: https://sk.wikipedia.org/wiki/Gian_Lorenzo_Bernini

napätie medzi vonkajším svetom hmoty stvárneným záhybmi drapérie a tým, čo sa odohráva pod masívnou vrstvou drapérie pozorujeme aj pri soche ležiacej Ludoviky. Napätie je natoľko intenzívne, že sa prenieslo zo samotného sochárskeho vyobrazenia aj do interpretácií, ktoré variujú medzi niekoľkými možnými naráciami: od prežitku smrti cez mystickú extázu až po ženskú zmyselnosť. Kým prvé dve narácie opierajúce sa o dobové literárne, biografické a náboženské pramene, predstavujú postupný prechod od fyzického (telo) k duchovnému (duša),⁴ tretia narácia je ukotvená vo fyzickom svete a zdôrazňuje rodovo podmienené čítanie prostredníctvom telesnosti a zmyselnosti.⁵

I napriek pátosu, expresivite a hlbokkej emocionálite, ktoré socha Ludoviky zosobňuje, jej historický

význam bol zatienený o čosi slávnejším a starším Berniniho dielom *Extáza svätej Terézie* (1647).⁶ Odhliadnuc od tejto skutočnosti, nám samotné umenie potvrdzuje, že podoba Ludoviky sa v interaktívnom dialógu opätovne vynára, podobne ako Nymfa v dejinách umenia, o ktorej Didi-Hubermann hovorí: „Nymfa totiž nikdy nekráča „niekam“. Vždy sa vynára v prítomnosti pohľadu a toto vynorenie vždy odhaľuje určitý večný návrat.“⁷ Otázka večného návratu je kľúčová aj pri reflexii sochy Ludoviky Albertoniovej, ktorá sa podobne ako Nymfa vynára v umení bez toho, aby sme to mohli objasniť chronologickým, historickým či ikonografickým zdôvodnením.⁸

Jedno z takýchto vynorení sa blahoslavenej Ludoviky Albertoniovej nám odкрýva aj slovenské výtvarné umenie prostredníctvom tvorby Veroniky

⁴ LAVIN, I.: *Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini*. London 2007, s. 287–353.

⁵ NOBUS, D.: The Sculptural Iconography of Feminine Jouisance: Lacan's Reading of Bernini's Saint Teresa In Ecstasy. In: *The Comparatist*, 39, 2015, s. 22–46.

⁶ Extáza svätej Terézie je interpretovaná ako najzmyslovejšie Berniniho dielo. K tejto interpretácii nás vedie samotná

svätá Terézia pri opise svojej duchovnej extázy. Pozri bližšie: BOLLAND, A.: Alienata Da' Sensi: Reframing Bernini's S. Terese. In: *Open Arts Journal*, 2014–15, č. 4, s. 133–157.

⁷ DIDI-HUBERMAN, G.: *Nymfa moderna. Esej o spadlé draperii*. Praha 2009, s. 13.

⁸ O vzťahu barokového a súčasného umenia pozri bližšie: *Barok a súčasnosť: zborník prednášok*. Bratislava 2001.



Obr. 2: Veronika Rónaiová: *Hommage Bernini*, 1990, olej na plátne, 120x140 cm, inv. č. A 6017. Galéria mesta Bratislavy; foto © archív GMB.

Rónaiovej (1951).⁹ Po prvý krát sa torzo ležiacej Ludoviky objavilo u Rónaiovej v obraze *Hommage a Bernini* (1988–1989), pričom bolo umiestnené do bezprostrednej blízkosti televízneho prístroja. (obr. 2). Motív televíznej obrazovky, reflektujúci pop artovú ikonografiu, bol pre Rónaiovej tvorbu príznačným znakom 80. rokov, odkazujúcim na ľudskú vyprázdnenosť. Ľudia obklopení technologickými výtvarnými súčastami sú ponáraní do fiktívnych cudzích svetov, súčasťou ktorých sa stávajú oni sami bez toho, aby si uvedomili hranicu medzi reálnym a ireálnym svetom. Stretnutie dvoch možných prežívaní ľudského života: vyprázdneného – prostredníctvom televíznej obrazovky a hlbokého ponorenia sa¹⁰ do extázy emočného bytia, sa dostáva do ostrého kontrastu. Rónaiovej interpretácia Ludoviky je vsadená do nového kontextového rámca, v ktorom sa konfrontuje nielen s vlastnými, ale aj celospoločenskými emóciami a hodnotami.

⁹ O maľbe Veroniky Rónaiovej po roku 2000 pozri bližšie: IHRINGOVÁ, K.: Veronika Rónaiová. In: *Maľba Sk.* Ed.: RUSINOVÁ, Z. Bratislava 2022, s. 190–195.

¹⁰ Koncept *Immersion* čiže *ponorenie* sa rozpracoval nemecký teoretik naratológie W. Wolf. Bližšie pozri: *Immersion and*

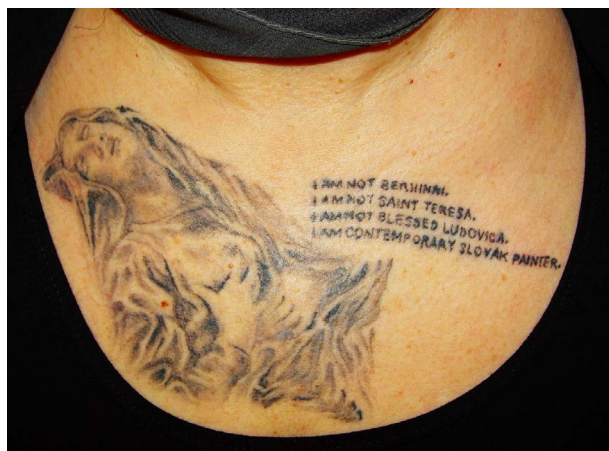


Obr. 3: Veronika Rónaiová: *Projekt pre medzinárodnú výstavu Collectionami v Bari, Taliansko*, 2007. Majetok V. Rónaiovej.

Vyobrazenia Ludoviky sa objavujú aj v mnohých ďalších dielach Veroniky Rónaiovej – stávajú sa autorskou signatúrou. Tento barokový námet sa v jej tvorbe vynára programovo, cielene s premysleným plánom, ale aj spontánne a intuitívne. Stáva sa ústrednou postavou obrazu, ale i jej pendantom umiestneným na okraj centrálnej kompozície. Vynára sa z maľby, kresby na papieri, ale i z kresby na stene, či dokonca z kresby na tele a inštalácie. Podoba Ludoviky z Rónaiovej tvorby neustále vystupuje a stáva sa ikonografickým znakom s významným osobným presahom. V rozhovore, ktorý Rónaiová poskytla Jane Geržovej, zdôvodňuje svoju preferenciu sochy *Blahoslavennej Ludoviky Albertoniovnej* pred známejším Berniniho dielom *Extáza svätej Terézie*: „Vybrala som si ju preto, lebo sa mi zdala intímnejšia, jej gesto sa mi zdalo ľudskejšie, bola to konkrétna žena, nie symbol, emblém.“¹¹ Berniniho Ludovika Albertoniová pre autorku nepredstavuje len historickú predlohu, ku ktorej sa

Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media (Studies in Intermediality, 6). Ed.: WOLF, W. Amsterdam – New York 2013, s. 183–235.

¹¹ GERŽOVÁ, J.: *Rozhovory o maľbe*. In: *Veronika Rónaiová – otvorený archív...* Bratislava 2010, s. 14.



Obr. 4: Veronika Rónaiová: *Tetovanie*, 2006. Majetok V. Rónaiovej.



Obr. 5: Veronika Rónaiová: *Pamäť extázy*, 2001. akryl, ceruzka a olej na plátne, 90x120 cm, Oravská galéria. Foto: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:OGD.O_2362.

vracia, cituje jej vonkajšiu podobu a napodobňuje dielo barokového sochárstva. Nejde o opakovanie rovnakého, ktoré by sa repetitívne vracalo v identickej podobe a význame. Ludovika Albertoniová sa v Rónaiovej tvorbe stáva viac symbolom ženstva než symbolom svätosti, viac symbolom empatického vcítenia sa do pocitov ženy, než symbolom duchovnej úcty k svätici. Prestáva byť doslovnou interpretáciou Berniniho sochy, ale sa stáva interpretáciou autorkinej vlastnej maľby, jej vnímania sveta, umenia a seba samej. Dokazuje to v momente, keď tento auto identifikačný znak umiestňuje na povrch vlastného tela spolu s anglickým textom: „*I am not Bernini. I am not Saint Teresa. I am not Blessed Ludovica. I am Contemporary Slovak painter.*“¹² (obr. 4) Aj takýmto spôsobom vytvorila Rónaiová autoidentifikačný znak, ktorý ju charakterizuje a identifikuje. (obr. 4)

Od roku 2001 sa Ludovika začína vynárať v autorkinej tvorbe pravidelne, akoby vo večnom návrate. Najskôr prostredníctvom obrazu *Pamäť extázy*, s centrálnym vyobrazením detailu hlavy ležiacej Ludoviky, ako miesta a úložiska pamäte, ktoré archivuje všetky životné, ale i umelecké spomienky na vlastné diela. (obr. 5) Následne v roku 2003 pripravila Veronika Rónaiová spolu s kurátorkou Mírou Putišovou



Obr. 6: Veronika Rónaiová: *Obrázok pre katalóg Malá retrospektíva*, 2003, ceruzka. Majetok V. Rónaiovej.

výstavu s názvom *Malá retrospektíva* pre Považskú galériu umenia v Žiline.¹³ (obr. 6) Výstava bola koncepcne vystavaná na retrospektívnom prehodnotení dovtedajšej autorkinej tvorby, jej výtvarného jazyka, spôsobu myslenia a uchopovania rôznych tém a maliarskych stratégií, ktorým sa venovala v rozmedzí rokov 1977 - 2003. Médium maľby tu bolo nahradené

¹² Kresba *Autoidentifikácia*, 1999 bola prezentovaná na výstave Bienale d'Arti Contemporanee Collezione, Cittadella della Cultura, Bari v roku 2007.

¹³ PUTIŠOVÁ, M.: *Veronika Rónaiová – Malá retrospektíva*. Považská galéria v Žiline. Kurátorský text napísala Míra Putišová, 2003.



Obr. 7: Veronika Rónaiová: Pozdrav pre Berniniho, 2001. Exteriérová kresba na stene GJK v Trnave, fotografia. Majetok V. Rónaiovej.

médiom kresby, pričom si pre svoje kresby zvolila pomerne netradičný podklad – stenu galérie, vďaka čomu získali kresby autentický charakter. Kresba

uhľom na stenu sa stáva charakteristickým znakom výstavy, keďže prekresľuje staršie diela síce bez presného vizuálneho prepisu, ale s akceptovaním základ-

ných identifikačných znakov, čím odkrýva ich nové interpretačné možnosti. Rukopis jednotlivých kresieb nadobúda miestami útržkový, abstrahujúci charakter, ale s ľahko čitateľnými a identifikovateľnými znakmi starších malieb. Jednou z tém, ktorá nadobudla svoju alternatívnu podobu v médiu kresby bola aj Ludovika. Konfrontovaná nielen s Berniniho mramorovým náhrobkom, s autorkinou predošlou tvorbou, ktorá je prehodnocovaná a kriticky reflektovaná, s maľbou *Hommage a Bernini*, ale v tomto prípade so samotným výstavným priestorom galérie, ktorý sa odkryl vo svojej autentickej podobe spolu s Ludovikou. V novej polohe mohla Ludovika ukázať svoju bezprostrednosť, pravosť, pôvodnosť, oslobodenú od vedľajších kontextov a sekundárnych významov, ba dokonca aj od obrazových rámcov podkladu, striktné vymedzujúcich konkrétny priestor, v ktorom sa dielo môže realizovať. Ludovika tu vystupuje z uzatvorených rámcov a na stene galérie sa odhaľuje vo svojej najčistejšej a najslobodnejšej podobe, i napriek svojej dočasnosti, keďže kresba nie je realizovaná na trvácnom podklade a jej existencia je závislá od časového trvania výstavy. Rónaiová sa v danej realizácii nevzdáva pôvodnej berniniovskej predlohy. Jej citácia je zjavná, ale kresba Ludoviky na stene galérie až apelatívne zdôrazňuje ženskosť a zvýznamňuje intimitu ženy, čím zdôrazňuje potrebu novej interpretácie. (obr. 7)

V podobnom duchu pokračovala Rónaiová aj v rámci projektu *Mapovanie priestoru*, 2003, (obr. 8) ktorý realizovala pre Centrum rodových štúdií na bratislavskej Univerzite Komenského. Pre centrum, v ktorom filozofky-feministky diskutujú o postavení a úlohe žien nielen v kontexte spoločnosti, ale najmä v kontexte vlastnej identity. Priamo na stenu miestnosti, v ktorej sídli Centrum rodových štúdií nakreslila fragment Ludoviky. Tá sa stala súčasťou nevýstavného, pracovného, postsocialistického priestoru s množstvom odkazov na dobu minulú. Starý nábytok, vyblednutá reprodukcia obrazu, zašednuté steny, veľká trhlina a kresba Ludoviky začali utvárať ďalší interpretačný rámec. Ludovika vstúpila do priestoru, ktorý síce dýchal minulosťou, ale jeho intelektuálna atmosféra už bola predzves-

ťou sviežeho a čerstvého závanu nového myslenia, do ktorého Ludovika jednoznačne patrila. Zuzana Kiczková, feministická filozofka, hovorí, že v čase realizácie tejto inštalácie, vyvolala Rónaiovej kresba protichodné názory.¹⁴ Ich dôvodom bol výraz pasivity, spájajúci sa s vyobrazením Ludoviky, ktorý kontrastoval s činnosťami centra podporujúcimi ženskú aktivitu. Rónaiovej Ludovika sa tak stala interpretačnou výzvou nielen pre členky Centra rodových štúdií, ale aj pre ďalšie re-interpretácie tohto námetu. Vychádzajúc z predošlých vyobrazení Ludoviky je zrejmé, že ani v tomto prípade nepôjde o doslovný historický kontext vychádzajúci z barokového sochárstva, prostredníctvom ktorého by sme Ludoviku definovali. Rónaiová jej už v predchádzajúcich vyobrazeniach prisúdila nové významy naplňajúce sa v novoutvorených konotáciách. Tie vo svojich interpretáciách naznačila aj Zuzana Kiczková, keď upriamila pozornosť na „sexualizované/túžobné telo“ Ludoviky. „*Ludovika pri svojom prežívaní túžby má zatvorené oči. Nedíva sa na nikoho a nepózuje pre mužský pohľad v nijakej podobe sexuálneho objektu. Zatvorenými alebo prevrátenými očami patrí sebe, seba nahliada.*“¹⁵ Exotický výraz príznačný pre Ludoviku podľa danej interpretácie nepatrí nikomu a nepramení v nikom inom, len v jej túžbe a v objavovaní osobnej identity prostredníctvom vlastného dotyku. „*Odhaľovanie rôznych aspektov seba-prežívania, počnúc telom – túžiacim telom – je nevyhnutným a potrebným štádiom na ceste utvárania ženskej identity (sexuality a jazyka). Pristaviť sa preto pri sebe-patriacej Ludovike, ktorá sa navyše ku svojej túžbe priznáva dobrovoľne, môže pomôcť k seba-nájdeniu autonómneho dynamického Ja.*“¹⁶

Reflexie, stojace na počiatku uvažovania o vyobrazeniach Ludoviky od Veroniky Rónaiovej (teda už nie o Ludovike Albertoniovkej G. L. Berniniho) sa môžu týkať neustále sa opakujúceho motívu, ktorý má svoj jasný predobraz v mramorovom náhrobku G. L. Berniniho, na ktorom je do mramoru vytesaná postava blahoslavenej Ludoviky Albertoniovkej. Jej životopisný, ale najmä duchovný príbeh je prítomný pri mnohých interpretáciách tohto diela. Interpretácia Rónaiovej Ludoviky by tak zjavne mohla zostať v intenciách postmodernizmu a jeho intertextových

¹⁴ KICZKOVÁ, Z.: Nad jej trpiacim/túžiacim telom. In: RUSINOVÁ, Z. – KICZKOVÁ, Z. – GREGOR, R.: *Veronika Rónaiová 2003*. Bratislava 2004, s. 116–117.

¹⁵ Ibidem, s. 124.

¹⁶ Ibidem, s. 126.



Obr. 8: Veronika Rónaiová: *Mapovanie priestoru*, 2004. fotografia. Majetok V. Rónaiovej.

stratégiách. Predstavovala by zaujímavý príspevok do problematiky intertextuality, teda konceptu, podľa ktorého žiadny text/obraz neexistuje izolovane, ale je súčasťou širšieho kontextového rámca. Existujúci text/obraz sa rodí z iného textu/obrazu a vo vzťahu k nemu má podobu citátu, narážky, pastiša, alúzie, či iných intertextových foriem.¹⁷ No dejiny a teória umenia nám ponúkajú aj iný interpretačný prístup v podobe konceptu tzv. *Nachleben*, alebo

prežitia. Ide o ústredný koncept a predovšetkým hlavný problém Aby Warburga (1866-1929)¹⁸ a jeho nasledovníkov, ktorí vďaka novátorskému spôsobu vnímania dejín umenia, uprednostnili pred chronologickou interpretáciou dejín anachronický prístup. Warburgov koncept bol sformovaný v kontexte jeho štúdií orientovaných prevažne na renesančné umenie, ktoré systematicky sformuloval vo svojej doktorandskej práci *Sandro Botticelli: Zrodenie Venuše*

¹⁷ Pozri bližšie: WELSCH, W.: *Naše postmoderní moderna*. Praha 1994; HOMOLÁČ, J.: *Intertextovosť a utváranie smyslu textu*. Praha 1996; o citácii v slovenskej maľbe pozri bližšie: GERŽOVÁ, J.: Citácia v slovenskej maľbe I, II. In: *Výtvarný život*, 1989, č. 2, s. 11–16, č. 6, s. 10–16.

¹⁸ Warburgovo myslenie máme možnosť bližšie spoznať len vďaka jeho posmrtné publikovaným textom, o čo sa zaslúžili jeho žiaci Fritz Saxl a Gertrud Bing v roku 1932. Warburgove texty boli doplnené ich úvodnými textami, v ktorých predstavujú nielen Warburga ako brilantného vedca a bádateľa, ale aj inšpiratívneho človeka.

a *Primavera*. Skúmanie koncepcií staroveku v talianskej ranej renesancii, (1893).¹⁹ Na základe svojich bádání dospel k presvedčeniu, že v umení renesancie existujú rôzne kultúrne, umelecké ale i vedecké konceptuálne presahy pochádzajúce z obdobia antiky. Tento, dnes už ikonický text sa stal východiskom uvažovania aj pre Didi-Hubermana, ktorý sa rovnako ako Warburg sústredil na renesančné umenie obdobia quattrocenta, konkrétne na vybrané diela Sandra Botticelliho.²⁰ Jedným z východísk jeho reflexie bol podobne ako u Warburga slávny obraz *Zrodenie Venuše* (1484–1486). Obraz, ktorý bol nespočetne krát analyzovaný a interpretovaný, opätovne otvoril svoj priestor pre ďalšie pohľady. Postava Venuše je natoľko dokonalá, že jej telo akoby bolo vytesané z hladkého, ale chladného mramoru a doplnené o záplavu dlhých bledých vlasov, ktoré sa ovíjajú okolo jej krásneho nahého tela. Kým Venuša z ikonologického hľadiska je a ako sa interpretuje, sú otázky, ktoré si položil aj Didi-Huberman. Prítlačivosť Venuše už stáročia spočíva v jej božstve, v ženskej kráse a zmyselnosti, ale zároveň nedosiahnuteľnosti. Keďže príznačným znakom božstva je transcendentnosť, potom aj Venušinu nahotu by sme mali chápať ako transcendentnú, dokonalú a ideálnu, teda nahotu nebeskú.²¹ Didi-Huberman však upozorňuje na skutočnosť, že v humanistickom diskurze, ktorého súčasťou bol aj Botticelli, existovali dve vnímania Venuše: *Venus coelestis* – Venuša nebeská a *Venus naturalis* – Venuša prirodzená. Dochádza tu k interpretačnému zdvojeniu, kedy v jedinom vyobrazení vidíme *Venušu naturalis* v jej prirodzenej fyzickej ženskej kráse ako i *Venušu coelestis* v jej transcendentnej, nebeskej, dokonalej a najmä ideálnej podobe. Obnažené ženské telo sa stáva symbolom zmyselnosti rovnako ako transcendentnosti. Takáto zdvojená interpretačná možnosť Botticelliho Venuše je podopretá niekoľ-

kými referenčnými zdrojmi, ktorých korene je nutné hľadať nie v renesančnej, ale v starovekej kultúre. Didi-Huberman spolu s Aby Warburgom identifikujú aspoň niektoré z nich: či už je to Afrodita Anadyomené od gréckeho maliara Apelia, Venuša medicéjská – kópia Praxitelovej sochy z 1. storočia p.n.l., texty Plínia staršieho, Ovídiove Metamorfózy či texty Angela Poliziana, Botticelliho súčasníka.²² Tieto a podobné texty a obrazy humanisti čítali a imitovali, preto aj Botticelliho Venuša sa javí ako výsledok celého diskurzívneho reťazenia ťahajúceho sa od antiky, cez myslenie neoplatonikov až po obdobie quattrocenta. V renesančnej kultúre dochádza k „prijatiu ideálu“²³, ktorý však so sebou niesol niekoľko vrstiev interpretácie. Dôležitým momentom takejto interpretácie sa javí pripomienka Didi-Hubermana, podľa ktorej literárne pramene a obrazové predlohy nie sú jedinými nespochybniteľnými referenčnými zdrojmi interpretácií. Sú to len akési pootvorené dvere k novým myšlienkovým asociáciám, vedúcim k ďalším interpretáciám, ktoré Didi-Huberman nazýva interpretačným labyrintom: „...Z aktu samotného sa urobilo oblečenie, odev, zástupca niečoho iného: odev kresby a ideálnej krásy, odev mytologických príbehov a literárnych popisov, odev vykopaných antických mramorových sôch, odev neoplatónskych pojmov... V tejto nekonečnej bre referencií, odhaľovaných ikonologickou metódou, nie je nič historicky legitímne: neoplatónska nebeská Venuša, disegno, antické texty o Afrodite anadyomené, klasický typ Venuše pudica, humanistická téma nuda Veritas – to všetko sa na botticellijskom zobrazení naboty vskutku nejako podieľalo.“²⁴

Ďalší aspekt, na ktorý Didi-Huberman v kontexte myslenia Aby Warburga upriamuje pri interpretácii Venuše pozornosť sú tzv. znaky napätia, ktoré sú zdánlivo nepovšimnuteľné,²⁵ a predsa zohrávajú kľúčovú rolu v interpretačnej hre. Ide o znaky rozvíjajúce estetický akt vcítania sa a empatického

¹⁹ WARBURG, A.: Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance. In: FORSTER, K.W.: *Aby Warburg. The Renewal of Pagan Antiquity*. Introduction by Kurt W. Forster. Los Angeles 1999, s. 89–156.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, G.: *Otvorit Venušu: nabota, sen, kerutost'. Úvahy nad obrazom Sandra Botticelliho*. Příbram 2022.

²¹ Ibidem, s. 11.

²² Ibidem, s. 17–18.

²³ Ibidem, s. 21.

²⁴ Ibidem, s. 26.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, G.: The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology. In: *Oxford Art Journal*, 25, 2002, č. 1, s. 5–6.

prežívania.²⁶ V psychologickéj estetike je tento jav nazývaný pátosom a vo Warburgovom terminologickom aparáte tzv. „vzorcom pátosu“ (*Pathosformel*), či emotívnym gestom, formou, stvárňujúcim afektom, emocionálnym prežitkom prameniáciom v starovekých formách, ale zanechávajúcich odtlačok vo výtvarných formách renesančného umenia.²⁷ Bol to pohyb, ktorému venoval Warburg rovnako ako Didi-Huberman pozornosť, pretože v znázornení pohybu je zachytená široká škála emocionálnych prejavov. Poryvy vetra vo Venušíných vlasoch, voľne sa pohybujúce drapérie, rytmická modifikácia peny, prúdenie morských vln, ženské končatiny zapletené do mužských a ďalšie znázornenia pohybu sa stávajú nositeľmi emocionality a afektu. Antické emotívne vzorce a gestá prežívajú, transformujú sa do nového života, kdekoľvek sa vynoria. Stávajú sa kultúrnou a sociálnou pečat'ou – dynamogramom – ktorý zanecháva stopu naprieč dejinami a časom. *Nachleben* odkazuje k životu (*leben*), k zárodku vyrastajúcemu z pôvodnej idey, ktorý prežíva vo svojich večných opakovaníach. Neustálym opakovaním dáva umeniu a kultúre nové podnety pre život.

Podľa Ladislava Kesnera, formule pátosu, ako ich chápal Aby Warburg a ako ich prezentoval vo svojom *Atlase Mnémosyné*, nie sú jednoznačne definovateľné. Témy ako extáza, melanchólia, pátos obete, gesto triumfu, dionýzovské formule pátosu ako je smútenie, ničenie či zúrivosť, vyobrazenie nymfy, kozmologické témy, únos a mnohé ďalšie je možné vnímať ako súčasť ikonografického popisu mytologických, alegorických alebo náboženských výjavov. Ikonografický námet sám osebe môže predstavovať aj formulu pátosu, pričom jeho analýza a interpretácia má jednoznačný význam. V obrátenom poradí sa táto jednoznačnosť vytráca, pretože formula pátosu sama o sebe môže odkazovať k odlišným či k zdvojeným významom. Kesner dokonca túto nejednoznačnosť nazýva warburgovskou inverziou.²⁸ Pozorujeme to predovšetkým v tých formulách pátosu, ktoré pokračujú a vynárajú sa v modernom a súčasnom vizuálnom umení a kultúre a sú dopĺňané novými významovými variantmi.

Vráťme sa oblúkom naspäť k tvorbe Veroniky Rónaiovej a k jej opakujúcemu sa motívu Ludoviky a pozrime sa na toto vyobrazenie v kontexte naznačeného warburgovského konceptu *Nachleben*. Motív, prežívajúci v dejinách umenia a opakujúci sa vo svojom „večnom návrate“ i napriek tomu, že nie je zakorenený v starovekom umení, ale v tvorbe barokového sochárstva. Vďaka Veronike Rónaiovej a jej tvorbe sa začal opätovne vynárať a stal sa súčasťou dnešného umeleckého diskurzu. Rónaiovej vyobrazenia Ludoviky kontinuálne pokračovali v barokových vizuálnych formách a dokonca korelovali s ich silným emotívnym stvárnením aj vďaka tomu, že Rónaiová tento motív po vizuálnej stránke nemení, ale v doslovnom formálnom prevedení vnáša do súčasného spoločenského diskurzu, čím sa problematizuje samotná interpretácia, keďže emocionálne gestá boli generované barokovým umením. Interpretácia by na základe formálno-vizuálnej zhody Rónaiovej Ludoviky s jej barokovým predobrazom, mohla zostať v intenciách životopisného príbehu blahoslavennej Ludoviky Albertoniovej. Vyobrazenie Ludoviky ale v sebe ukrýva omnoho viac než len príbeh ženy, ktorá po smrti svojho manžela zasvätila svoj život službe chudobným a bola blahorečená. Ak pre Aby Warburga bol pohyb nositeľom emocionality a afektu pri Botticelliho obraze *Zrodenie Venuše*, tak podobne môžeme uvažovať aj o vyobrazeniach Ludoviky. Formy ležiaceho tela síce apelujú k pasivite, ale zároveň podnecujú k fantazijným projekciám. Intenzívnym spôsobom oslovujú diváka prostredníctvom pohybu tela, ukrytého pod vrstvou nariasenej drapérie. Pohyb, ktorý skôr tušíme než zreteľne vidíme, lomcuje Ludovikínym telom a zvíja ho do zakrivenej špirály. Dôvody intenzívneho pohybu odkazujú k niekoľkým významom: od absolútneho, fyzicky bolestivého oddania sa Bohu až po extatické, citovo vypäté vzrušenie pramienice v ženskej sexualite. No je tu aj pohyb pravej ruky, ktorou si Ludovika siaha na hrud', či konkrétnejšie na svoje prsia. Silné emocionálne gesto vzrušenia, zmyselnosti, ženskosti, ale aj oddanosti sa do božích rúk. Napätie, ktorého

²⁶ Podľa názoru Kurta W. Forstera bol v otázke empatie A. Warburg ovplyvnený textom Roberta Vischera: *On the Optical Sense of Form*, 1873. Pozri bližšie: FORSTER 1999 (v pozn. 19) s. 13; Pozri tiež: KESNER, L.: *Trauma tiseň extázy prázdnota. Formule afektu a patosu 1900-2018*. Plzeň 2018, s. 25–37.

²⁷ KESNER 2018 (v pozn. 26), s. 17.

²⁸ Ibidem, s. 50.

sme svedkom podnecuje k pocitom túžby, ale aj bezvýhradnej oddanosti. Táto tradičná formula extatického pátosu²⁹ bola Veronikou Rónaiovou integrovaná do nového umeleckého, ale i kultúrno-spoločenského rámca, v ktorom nadobudla nové interpretačné konotácie ako sme to mohli vidieť napríklad v projekte *Mapovanie priestoru*. Kresbou zredukované telo Ludoviky na jednoduché línie umiestnené na stenu Centra rodových štúdií, prezentuje formulu extatickosti v jej najdynamickejšej forme, pretože jej umožňuje prejavíť sa vo všetkých možných významových rovinách bez toho, aby jedna popierala druhú. Ludoviku predstavila ako sväticu oddanú Bohu, ale aj ako zmyselnú ženu ponárajúcu sa do vlastných pocitov a túžob, ktorých naplnenie nie je závislé od nikoho iného, len od nej samotnej. Formula extatického pátosu generovaná barokovým umením sa vynorila v súčasnom umení bez nutného chronologického nadviazania. Ani časová dištancia niekoľkých storočí neuberá na sémantickej a emocionálnej intenzite tohto vyobrazenia. Umiestnenie oboch diel na chronologickú časovú os sa tak javí problematicky. Preto sa zdá byť dôležité opätovne sa oprieť o koncepciu *Nachleben* Aby Warburga, ktorý síce analyzoval veľké umelecké diela obdobia renesancie, ale neuvažoval o ich zaradení do stabilných časových a epochálnych systémov. Uvažoval skôr o existencii tvorivých síl, či pamäťových formách, ktoré sú otvorené času a priestoru a nie je nutné ich jednoznačne časovo či geograficky kategorizovať.

Chronologické, časové či kontinuálne interpretovanie dejín umenia sa tak mení na bezčasové, diskontinuálne či anachronické, uprednostňujúce dôležitosť opakujúcich sa ideí pred lineárnosťou historického vývoja, pred chronologickým uvažovaním o čase, v ktorom bol obraz vyjadrením „ducha doby“, pretože sa v ňom zrkadlili historické pravdy, ktoré boli lineárne usporiadané. „*Vždy, keď sme pred obrazom, sme pred časom. (...) Ale pred akým časom? O akých tvárnostiach, zlomoch, o akých rytmoch a časových*

nárazoch môže byť reč v tomto otvorení sa obrazu?“³⁰ Otázky, ktoré si kladie Didi-Huberman v úvode svojej knihy *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov* sú otázkami stojacimi na počiatku každého uvažovania o obraze, pretože stojac pred obrazom neznamená len pozerat' sa na konkrétny výjav nášho záujmu. Znamená to, vnímať prostredníctvom umeleckého artefaktu čas, ktorý sa v ňom ukryl. Čas, ktorý sa už neriadi históriou vecí. Čas, ktorý nemá presne danú lineárnu os. Čas, ktorý nezohľadňuje chronologické usporiadanie historicko-umeleckých epoch. Ale čas, rešpektujúci množstvo diskontinuálnych zlomov a poryvov stojacich na okraji záujmu. Čas, rešpektujúci nejednoznačnosť v usporiadaní objektov, udalostí, ideí. Čas, vracajúci sa k predošlým ideám či vzdialeným umeleckým predkom. Čas, ktorý tieto idey a koncepty navracia do toku dejín a oslobodzuje ich od striktného previazania s konkrétnou historickou epochou. George Kubler hovorí, že vo svete umenia existujú také artefakty, ktoré sú schopné prekonať čas.³¹ Existujú v toľkých replikách a sekvenciách, že nás nútia prehodnotiť pôvodný chronologický systém a nahradiť ho novým anachronickým. Ako však chápať anachronizmus vo vzťahu k času a k umeniu samotnému? Jacques Rancier, súčasný francúzsky filozof hovorí, že anachronizmus je spôsob umiestnenia faktov, postáv, ideí do iného času než je čas, kam skutočne patria alebo do ktorého sa hodia.³² No podľa Ranciera to nie je len problém chybnéj chronológie, chybného umiestnenia na časovej osi. Anachronizmus je čosi viac – je to symbol konceptu, ktorý čas úplne pohltí. Neexistujú žiadne časové body, milníky či epochy. Existujú však časové prepojenia, v ktorých udalosti, myšlienky, významy voľne prechádzajú z jednej časovej línie do druhej.³³

Aj podľa Didi-Hubermana predstavujú chronologický a anachronický systém dve odlišné temporality. Kým chronologický systém sa vzťahuje na veľké historické epochy v dejinách umenia, tak anachronic-

²⁹ KESNER 2018 (pozn. 26), s. 82.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, G.: *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava 2006, s. 9.

³¹ KUBLER, George: *The Shape of Time. Remarks on the History of Thing*. New Haven; London 1970, s. 84.

³² RANCIER, Jacques. *The Concept of Anachronism and the Historian True*. In: dostupné online: <https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1020&context=inp> [cit. 12. 12. 2023], s. 5.

³³ Ibidem, s. 17.

ký systém sa dotýka tých obrazov, ktoré sa buď do epochálnych dejín umenia nedostali, pretože neboli videné, popisované, a teda ani interpretované. Nedostali adekvátnu pozornosť a nestali sa súčasťou daného umelecko-historického diskurzu. Stali sa pre históriu a teóriu umenia neviditeľnými. Sú to však aj obrazy, ktoré podľa Didi-Hubermana spôsobili „šok, trblinu v clone, vpád alebo zjavenie sa času, to o čom Proust a Benjamin tak výstižne písali pod názvom *nezámerná pamäť*“.³⁴ Ide o určité symptómy či analógie zjavujúce sa v obrazoch rôznych časov. Dochádza v nich k montáži heterogénnych časov bez toho, aby boli očakávané. Aj Warburgov koncept *Nachleben* je postavený na anachronickom spolužití heterogénnych časov. Obraz sa stáva miestom, v ktorom koexistujú rôzne časy vo vnútorných pnutiach, protirečeniach, v neočakávaných časových pohyboch, ktoré radikálne narúšajú chronologický tok času. Nejde však o Nietzscheovský večný návrat identického, ktorý prežíva a vracia sa v nezmenenej podobe,³⁵ ale skôr o ten deleuzovsko-guattariovský, v ktorom idey prežívajú v modifikovanej podobe, pretože predstavujú pohyb, dynamiku, vývoj, pretože *sa stávajú*.³⁶ *Stávanie sa* nie je návratom identického, pretože *stávanie sa* deje prostredníctvom vzájomne pôsobiacich síl. Ich estetika je podľa Didi-Hubermana novou alternatívou k chronologickým dejinám umenia.³⁷

Vyobrazenia Ludoviky možno vnímať v kontexte koncepcie večných návratov ako *stávanie sa*, ako dynamický proces, ktorý je v neustálom sémantickom ako i emocionálnom pohybe. Ludovika nie je objektom konkrétneho času, nepatrí žiadnemu – ani barokovému, ani súčasnému. Ona bezstarostne prechádza od jedného k druhému, pohybuje sa rovnako ako jej drapéria vo vetre, slobodne a vzletne vo svete hmoty i duše. Občas sa vynorí a zanechá v danom čase nezmazateľné stopy, ktoré pretrvávajú a ktoré môžeme v našich snahách o jej interpretáciu nasledovať, ale len do tej miery, pokiaľ nám to ona sama dovolí. Ludovika existuje naprieč časom so zjavnými vnútornými pnutiami a protirečeniami. No práve vďaka nim sa nám odкрýva vo svojej hlbokjej extatickej polohe či už v kontexte oddanosti k Bohu alebo k ženskej zmyselnosti. Táto významová variabilnosť je prítomná aj v Rónaiovej vyobrazeniach, ktoré nestoja proti sebe vo významovom rozpore. Skôr obe interpretácie navzájom korelujú a *stávajú sa* v novej interpretačnej možnosti.

Text vznikol ako súčasť grantu KEGA 025TTU-4/2021 Empatia a umenie: empatická a emocionálna reakcia diváka na vizuálne umenie.

³⁴ DIDI-HUBERMAN 2006 (v pozn. 30), s. 21.

³⁵ Pozri bližšie: NIETZSCHE, F.: *Radostná vďaka*, Praha 2001, s. 199; NIETZSCHE, F.: *Tak pravil Zarathustra*. Praha 2011, s. 211.

³⁶ DELEUZE, G. – GUATTARI, F.: *Tisíc plošín*. Praha 2010, s. 264-274.

³⁷ DIDI-HUBERMAN 2009, (v pozn. 7), s. 145

The Formula of Ecstatic Pathos in Depictions of Ludovika in the Work of Veronika Rónaiová

Résumé

The statue of Blessed Ludovica Albertoni (1671–1674), which is placed on a marble tombstone in the church of San Francesco a Ripa in Rome, represents one of the masterpieces of the Baroque artist G. L. Bernini (1598-1680). In a single moment of death, in ecstatic unconsciousness, on the threshold of two worlds, the dying woman experiences her most heartfelt, but also her most exhilarating form of love in both its spiritual and physical forms. Blessed Ludovica Albertoni, dressed in the ruffled folds of her dress, intermingled with the cloth placed under her reclining body, with one hand placed on her right breast and the other on her chest, her mouth open, ready for the last groan, represents the mystical ecstasy of death, the union with God and with her own body. Bernini has enveloped the entire figure of the reclining woman in the detailed folds of the draped drapery, creating a tension between the drapery itself and the body that is wrapped in it. In the history of art, we observe how Ludovika's body reappears in an interactive dialogue.

One of these reappearances of the blessed Ludovica Albertoni is also revealed to us in Slovak visual art through the work of Veronika Rónaiová (1951). For the first time, the torso of the reclining Ludovika appeared in Rónaiová's painting *Hommage a Bernini* (1988-1989), placed near a television apparatus. The motif of the television screen, reflecting Pop Art iconography, was a characteristic feature of Rónaiová's work in the 1980 s, referring to human emptiness. Surrounded by technological achievements, people are immersed in fictitious alien worlds, of which they become a part without being aware of the boundary between the real and the real world. The meeting of two possible experiences of human life: the emptying out - through the television screen and the deep immersion in the ecstasy of emotional being, comes into sharp contrast. Rónaiová's interpretation of Ludovika is embedded in a new contextual framework in which she confronts

not only her own but also society-wide emotions and values. Depictions of Ludovika also appear in many other works by Veronika Rónaiová - they become an authorial signature - for example in the painting *Memory of Ecstasy*, 2001 in the exhibition project *Small Retrospective*, 2003 and *Mapping Space*, 2003, among others.

Rónaiová's interpretation of Ludovika could remain within the intentions of postmodernism and its intertextual strategies. It would represent an interesting contribution to the problem of intertextuality, a concept according to which no text/image exists in isolation but is part of a wider contextual framework. An existing text/image is born out of another text/image and it takes the form of a quotation, allusion, pastiche, allusion, or other intertextual forms. But art history and theory also offer us another interpretative approach in the form of the concept of *Nachleben* (leben), or survival. This is the central concept and above all the main problem of Aby Warburg (1866-1929) and his followers, who, thanks to their novel way of perceiving art history, preferred an anachronistic approach to a chronological interpretation of history.

Rónaiová's Ludovika can also be interpreted through the Warburgian concept of *Nachleben*. A motif that survives in the history of art and recurs in its „eternal return“ even though it is not rooted in ancient art, but in the work of Baroque sculpture. Thanks to Veronika Rónaiová and her work, it has begun to re-emerge and become part of today's artistic discourse. Rónaiová's depictions of Ludovika have continuously continued Baroque visual forms and even correlated with their strong emotional representation, also because Rónaiová does not visually alter this motif, but brings it into contemporary social discourse in a literal formal rendition, which problematizes the interpretation itself, since the emotional gestures were generated by Baroque art. Based on the formal-visual corres-

pondence of Rónaiová's Ludovica with its Baroque predecessor, the interpretation could remain within the intentions of the biographical story of Blessed Ludovica Albertoni. But the depiction of Ludovica contains much more than the story of a woman who, after the death of her husband, dedicated her life to the service of the poor and was beatified. If Aby Warburg's movement was the vehicle of emotion and affect in Botticelli's painting *The Birth of Venus*, we can think similarly in the depictions of Ludovica. The forms of the reclining body, while appealing to passivity, also encourage fantasy projections. They intensely address the viewer through the movements of the body, hidden beneath a layer of draped drape-ry. The movement, which we suspect rather than see,

refracts Ludovica's body and coils it into a curved spiral. The reasons for the intense movement refer to several meanings: from absolute, physically painful devotion to God to the ecstatic, emotionally charged excitement springing from female sexuality. But there is also the movement of the right hand, with which Ludovica reaches for her chest, or more specifically her breasts. A powerful emotional gesture of arousal, sensuality, and femininity, but also surrender into the hands of God. The tension we witness incites feelings of desire, but also unconditional devotion. This traditional formula of ecstatic pathos has been integrated by Veronika Rónaiová into a new artistic as well as cultural and social framework, in which it has acquired new interpretative connotations.

doc. Mgr. Katarína Ihringová, PhD.

Katedra dejín a teórie umenia
Filozofická fakulta Trnavskej univerzity
Hornopotočná 23, SK-917 01 Trnava
e-mail: katarina.ihringova@truni.sk