

Pôdorys chrámu v súčasnom umení. Príklad *Larvy* Bohdana Hostiňáka

Adrian KOBETIČ

Abstract

The presented text considers a floor plan of the medieval church, among other things, from the point of view of semiotics, as developed by C. S. Peirce. Based on his second trichotomy, the text identifies the floor plan as an icon and ascribes to it the properties of a pictogram. The text then deals with an example of using the floor plan of a medieval Christian church in contemporary art, specifically in the work of Bohdan Hostiňák (*1968). The author attempts to analyse Hostiňák's 1996 painting *Larva*, partly precisely from the perspective of Peirce's general semiotics. It brings closer the artist's work with the opposites of two dominant signs, the temple and the larva, which like elements of harmony and chaos, can evoke feelings of ambivalence in the viewer. He then considers these in terms of Heraclitus's philosophy, Nietzsche's consideration of the Apollonian and Dionysian, and anticlerical reading of the image, Christian doctrine, entomology, and etymology.

Keywords: floor plan, larva, Bohdan Hostiňák, opposites

Úvod

Špecifická architektonická skladba kostola býva často premietaná do pôdorysu, znázorňujúceho hmotu premietaného objektu. V pôdoryse je budova projektovaná do horizontálnej plochy, vďaka čomu ho možno čítať ako mapu zobrazujúcu vnútornú i vonkajšiu dispozíciu objektu pri pohľade zhora. Nie je potrebná ani prílišná erudovanosť v dejinách architektúry na to, aby ktokoľvek pri pohľade na pôdorys katedrály, či iného typu kostola, rýchlo pochopil o aké zobrazenie ide. Longitudinálne

usporiadanie strednej a bočných lodí, geometrická kresba zaklenutia jednotlivých travé, hmoty vonkajších oporných pilierov, to všetko sú prvky, vizuálne ľahko atribuovateľné kresťanskému chrámu západného rítu, aký sa v európskom prostredí najčastejšie vyskytuje.

Kostol, rovnako ako jeho pôdorys možno chápať ako zložitý systém znakových funkcií, v ktorom je kódované množstvo konotatívnych a denotatívnych významov.¹ Niektoré z nich sú pritom v pôdoryse čitateľné ešte väčšmi ako v hmote objektu, za čo možno vďaka práve pohľadu z vtáčej (či Božej)

¹ Mám tým na mysli znakové funkcie (nazývané tiež jednoducho „znaky“), ako ústredný predmet skúmania všeobecnej semiotiky. Vychádzam pritom najmä z prác jednej zo zakladateľských osobností modernej všeobecnej semiotiky Charlesa Sandersa Peircea. K jednotlivým pojmom a druhej Peircovej trichotómii znakov pozri: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Electronic edition reproducing* Vol. II. Eds.: HARTSHORNE, C. – WEISS, P.

Cambridge 1932. s. 247–308. Dostupné online: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5165117/mod_resource/content/0/The%20Collected%20Papers%20of%20Charles%20Sanders%20Peirce%20%282904s%29.pdf. [cit. 30. 3. 2022]. Pri svojej práci však prevažne ťažím z diel Umberta Eca, ktorý svoje semiotické teórie zhrnul v knihe *Teória semiotiky*. ECO, U.: *Teorie sémiotiky*. Praha 2009.

perspektívy.² V tradičnej Peircovskej druhej tri-
chotómii by sme mohli pôdorys považovať za ikon,
keďže existuje medzi ním a tým čo je ním ozna-
čované priama, štruktúrálna podobnosť (pôdorys
→ budova). Pôdorys chrámu sa teda stáva sché-
mou, či skôr diagramom,³ vedúcim k pochopeniu
priestoru „nad ním“, jednak v rovine alegorického
výkladu, ale taktiež v rovine funkčného riešenia ar-
chitektonických úloh súvisiacich s liturgiou.⁴ Vďaka
redukcii priestorového na plošné sa budova mení
na piktogram, odkazujúci buď na konkrétny alebo
bližšie neurčený objekt. Túto funkciu pôdorysu
môžeme označiť teda za piktogramatickú.⁵ S ňou
sa najčastejšie stretávame vtedy, keď zázornením
v dlažbe, či inom povrchu slúži piktogram na pre-
zentáciu murív zaniknutého objektu. Možno ho
chápať ako inscenovanú stopu, redukujúcu objekt
na vizuálnu vrstvu, nezasahujúcu do verejného
priestoru hmotou. Takáto „kresba“ nie je vždy presná
a nedrží sa striktnie pôvodného pôdorysu. Jej úlohou
je piktogramaticky (tvarovo reduktívne) odkazovať
na fakt, že sa na danom mieste v minulosti objekt
nachádzal. V prípade, že sú v povrchu prezentované
murivá, stáva sa pôdorys zároveň indexom, v ktorom
je označované s označujúcim spojené kauzálne.
V inom prípade zasa môže pôdorys napomáhať pri
orientácii vo funkčných častiach kostola, či slúžiť
ako farebný pôdorys oboznamujúci návštevníka so
stavebným vývojom objektu. Vo všetkých prípadoch
je však redukciami toho, čo sa zvyčajne nachádza nad
ním, a ten kto sa naň díva dokáže ľahko pochopiť,
k čomu piktogram odkazuje. V prípade pôdorysu

kostola to nie je len hmota objektu, ale aj spleť systém
znakových funkcií, ktoré v sebe bežne zahŕňa.⁶

V uvedených situáciách je teda pôdorys kostola
pomernie obvyklý. Okrem nich sa však objavuje aj
v menej častej pozícii ako námet súčasného umenia.
Cieľom nasledujúceho textu bude predstaviť príklad
zo slovenského umenia, ktorý s pôdorysom kresťan-
ského chrámu operuje.

Pôdorys a larva

Autorom, v ktorého tvorbe nachádzame motív
hojne zastúpený, je Bohdan Hostiňák (*1968). Námet
sa v jeho prácach objavuje už počas štúdií na Vysokej
škole výtvarných umení (1991 – 1997), kedy vstupuje
na scénu ako súčasť mladej, no mimoriadne silnej
generácie autoriek a autorov etablovujúcich sa v 90.
rokoch 20. storočia. V tomto období síce prevládali
objektové a intermediálne tendencie, vynikli tu však
aj osobnosti, ktoré systematicky rozvíjali tradičné
polohy maľby. Jednou z takých je aj Hostiňák, patriaci
k vôbec „najortodoxnejším maliarom“ tejto generá-
cie. Záujem o dejiny umenia, s ktorými je Hostiňák
v akomsi konceptuálnom dialógu,⁷ sa neprejavuje iba
v technike a prístupe k zobrazovaniu, ale aj v jednot-
livých námetoch jeho diel, akými sú napríklad pálenie
kníh, ležiaci ženský akt, krajinomaľba a ďalšie.

Od roku 1993 tvorí Hostiňák viacero diel, v kto-
rých pracuje s pôdorysom kresťanského chrámu.
Ako príklad uvedieme jedno z takých diel, ktoré sa
posnažíme podrobiť komplexnejšej analýze.⁸ Na
obrazu *Larva* tvorenom v technike oleja na plátne

² Ako príklad možno uviesť kríž, ktorý vzniká pri pretnutí
lodí kostola transeptom.

³ Diagramom máme na mysli pojem, týkajúci sa ikoncity.
Môžeme ho chápať ako vizuálny nástroj, ktorého účelom
je poskytnúť informáciu v redukovanom zobrazení.
K pojmu pozri: FARIAS, P. – QUEIROZ, J.: Images,
diagrams, and metaphors: Hypoicons in the context of
Peirce's sixty-six fold classification of signs. In: *Semiotica*,
2006, č. 162, s. 294.

⁴ Eco uvádza aj jeden zo smerov semiotiky, rozvíjajúci
pojem „architektonických znakov“. ECO 2009, c. d.
(v pozn. 1), s. 316.

⁵ K piktogramu ako stratégii sa vrátíme neskôr, pri inter-
pretácii Hostiňákovho obrazu. K pojmom „piktogram“,

„piktogramatické“ pozri: FARIAS – QUEIROZ 2006,
c. d. (v pozn. 3), s. 294–296.

⁶ Tým máme na mysli množstvo konotatívnych a deno-
tatívnych významov chrámu, jednak ako celku, ale tiež
jednotlivých jeho umeleckých a architektonických prvkov,
odkazujúcich k početným vrstvám svojich historických
a teologických východísk.

⁷ RUSINOVÁ, Z.: Od zlyhania utópie k veku simulakra. In:
20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia. Ed.: RUSINO-
VÁ, Z. Bratislava 2000, s. 60.

⁸ To však neznamená, že budeme zovšeobecňovať všetky
diela s týmto námetom pod spoločné významy. Výber
obrazu a jeho interpretácie sú skôr prípadovou štúdiou,
približujúcou príklad práce s takýmto námetom.

z roku 1996 je na hnedom monochromatickom pozadí namaľovaný pôdorys stredovekého chrámu západného rítu. Nesie viaceré jeho atribúty, akými sú longitudálne päťlode, krížové klenby nad každým travé, kríženie lodí či veniec kaplniek presbytéria. Čiary znázorňujúce steny a klenby sú v pôdoryse čierne, plocha interiéru chrámu je vyplnená červenou farbou. Vpravo hore sa k pôdorysu pripája štvorcový objekt, samostatná miestnosť, v ktorej je na žltom pozadí namaľovaná skrútená modrastá larva hmyzu. Tá zaberá celý tento priestor, v ktorom je výrazne zväčšená oproti skutočnému pomeru. Hostiňák zväčšovanie a zmenšovanie často využíva preto, aby upozornil na dôležitosť niektorého námetu, či vytvoril vizuálny alebo obsahový paradox.⁹

Na jeho prácu s paradoxom upozorňuje hneď viacero bádateľiek a bádateľov. Medzi prvými to bol Branislav Rezník, ktorý už v roku 1995 hovorí v súvislosti s Hostiňákovými obrazmi o vyostrenom paradoxe, konflikte, ironii či priam sarkazme.¹⁰ Zora Rusinová vo svojej monografickej práci o Hostiňákovi potom tieto paradoxné vzťahy detailnejšie analyzuje a pomenováva niektoré zo vznikajúcich polarít. Upozorňuje napríklad na formálne protiklady, v ktorých na jednom konci stojí pravidelnosť a usporiadanosť geometrickej štruktúry chrámu, na strane druhej „bytosť inakosť“, cudzorodosť organického prvku hmyzieho tela, ešte zosilnená jeho obľudným zväčšením.¹¹ Formálna odlišnosť dvoch dominantných prvkov je navyše podnietená farebnosťou, ktorá kontrastom dvoch monochromatických polí ešte väčšími tieto prvky polarizuje.

V inej rovine výkladu možno na tieto prvky nazerat' ako na obsahové protiklady, z ktorých vyplývajú ďalšie paradoxy. Tie najzreteľnejšie sú-

visia s pocitmi, ktoré v divákovi dva dominantné znaky – pôdorys a larva vzbudzujú. Prvý z dvojice znakov odkazuje k harmónii, vysokým duchovným hodnotám či večnosti, pre ktorú je chrám budovaný. Naproti nemu ten druhý z dvojice znakov vzbudzuje odpor a nechut', a je spojený skôr s pomínavosťou. Jednak v zmysle larvy, odpudivej a zdanlivo nepodstatnej existencie, ktorú možno jediným úderom rozpučiť, no tiež lariev v zmysle červov, pozierajúcich všetko zanikajúce.

Ako naznačuje Rusinová, Hostiňák nás konfrontuje významným protikladom, spočívajúcim na prechode od poriadku k chaosu, resp. prelínaní týchto dvoch pôsobností.¹² Hostiňákov vpád „hmyzieho chaosu“ do „architektonického poriadku“ je tak istým spôsobom rozvíjaním antitetického vzťahu apolónskeho a dionýzovského princípu,¹³ ktorým sa zaoberal vo svojich prácach Friedrich Nietzsche.¹⁴ Na jednej strane stojí apolónska krása, chápaná ako harmónia, pravidelnosť a stálosť, v Hostiňákovom obraze prezentovaná v proporciách pôdorysu stredovekého chrámu. Na strane druhej je to dionýzovská krása, znepokojujúca, premenlivá, deštruktívna a pudová, reprezentovaná v malom hmýriacom sa tele hmyzu.¹⁵

Vytváranie vnútorného napätia medzi protikladmi nazýva Juraj Mojžiš v Hostiňákovkej tvorbe „ambivalentným svárom“.¹⁶ Zdá sa, že práve ambivalencia môže byť kľúčom k čítaniu obrazu. Človek dívajúci sa na obraz je vystavený onomu sváru, polarite znakov, vyvolávajúcej v ňom ambivalentné reakcie. Tie následne podnecujú myšlienkový nepokoj, ktorý diváka vytrháva z vnútornej stability a vovádza ho do stavu neistoty. Ako taký privádza diváka do momentu, ktorý možno chápať v hérakleitovskej

⁹ JABLONSKÁ, B.: Maľba v postmodernej situácii. In: RUSINOVÁ 2000, c. d. (v pozn. 7), s. 104.

¹⁰ REZNÍK, B.: *Bobdan Hostiňák*. Banská Bystrica 1995, s. 2.

¹¹ RUSINOVÁ, Z.: *Bobdan Hostiňák*. Levice 2005, s. 12.

¹² *Ibidem*.

¹³ ECO, U. (ed.): *Dějiny krásy*. Praha 2015, s. 53–56.

¹⁴ NIETZSCHE, F.: *Zrození tragédie*. Praha 2014.

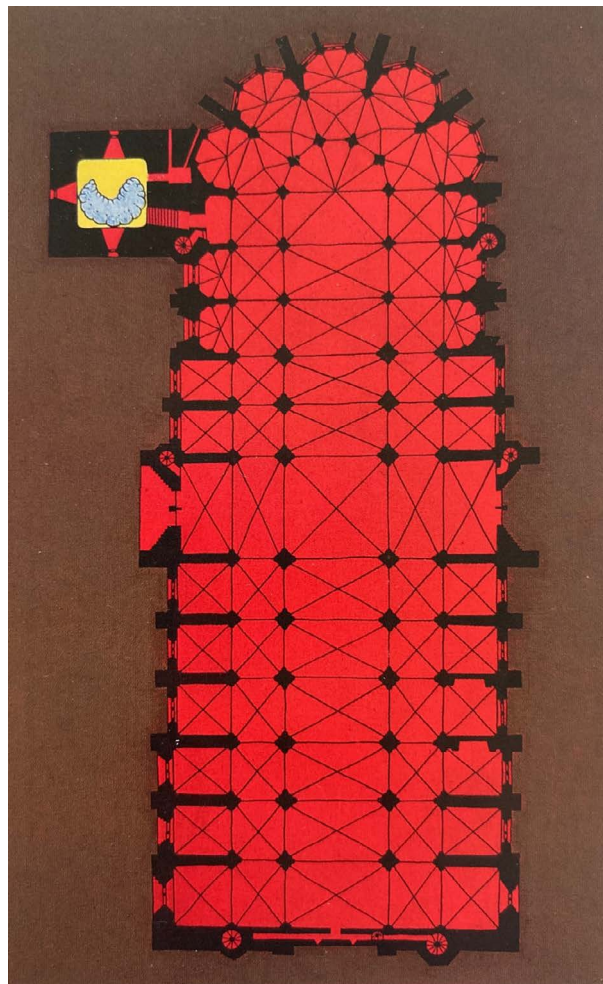
¹⁵ V inom uhle pohľadu by sme však aj gotickú architektúru mohli chápať ako „chaotickú“. Najmä ak na ňu nazeráme z pohľadu dobových kritik, ktoré považovali gotiku za neusporiadanosť, resp. nedôslednú usporiadanosť. Zároveň bola často chápaná ako vpád chaosu do klasickej tradície architektúry. Teda by sme ju obrazne mohli samotnú považovať za akéhosi červa. Za upozornenie ďakujem prof. PhDr. Marianovi Zervanovi, PhD.

¹⁶ MOJŽIŠ, J.: *Príbely Bobdana Hostiňáka*. Bratislava 1998, s. 2.

filozofii ako protikladný zápas.¹⁷ Podľa Hérakleita z Efezu je tento zápas protikladov zdrojom vzniku všetkého nového, v protikladnosti vzniká podľa neho harmonické a zo všetkého protikladného sa napokon vždy stáva zhodné.¹⁸ Bez protikladov by sme podľa neho neboli schopní poznávania, čo nás má nabádať k ich rozvíjaniu. Takáto snaha by sa mohla zdať ako isté hľadanie zmyslu, pretože podľa Hérakleita všetko so všetkým súvisí a speje k jednému.¹⁹ Keby neexistovali protiklady, nepoznali by sme ani túžbu po spoznávaní nového, resp. nebyť nízkého nepoznali by sme vysoké, nebyť hlučného nepoznali by sme tiché a podobne.

Hostiňák teda vo svojich obrazoch artikuluje jasné protiklady, ktoré nás môžu v duchu hérakleitovskej filozofie viesť k hľadaniu spoločnej podstaty.²⁰ Ako napokon konštatuje Branislav Rezník: „...všetky podobné stretý sú dané s vedomím, že pri spojení nespojiteľného sa objavuje magická súvislosť všetkého so všetkým.“²¹

Tým čo umožňuje tak jasne komunikovať protikladnosť v obraze *Larva* je povaha zobrazenia dominantných znakov. Rusinová to nazýva „plagátovým čítaním obrazového povrchu ako pasívneho nosiča, ktorý zrovnoprávňuje všetky formy“.²² Takýto typ zobrazovania, by sme mohli tiež nazvať piktogramatickou vizuálnou stratégiou, v ktorej znaky vďaka svojej reduktívnej povahe pripomínajú pokyny, aké poznáme z rozličných piktogramov. Hostiňák tvorí znaky s mimoriadnym semiotickým nábojom, vďaka ktorému znaky ľahko vzbudzujú reťazce konotá-



Obr. 1: Bobdan Hostiňák – *Larva* (1996), olej na plátno

¹⁷ Na vzťah Hostiňákovkej tvorby k učeniu Hérakleita z Efezu upozorňuje už Mária Hlavajová, keď ho označuje za najčitateľnejší zdroj Hostiňákovho načierania do dejín, umenia a filozofie. Ďalej ho naznačuje Zora Rusinová, najmä v súvislosti so sériou obrazov *Rajské obne* (1993), a napokon aj Vladimír Beskid v katalógu výstavy v Galérii Jána Koniarka z roku 2010. HLAVAJOVÁ, M.: *O prírode. Bobdan Hostiňák*. Praha 1997, s. 1; RUSINOVÁ 2005, c. d. (v pozn. 11), s. 10; BESKID, V.: *Bobdan Hostiňák*. Trnava 2010, s. 2.

¹⁸ Zlomok B 8: „Protikladné se shoduje - z neshodných věcí je nejkrásnější harmonie, a všechno vzniká sporem.“ KRATOCHVÍL, Z.: *Dělský potápěč k Hérakleitově řeči*. Praha 2006, s. 261.

¹⁹ Zlomok B 10: „Spojeniny: celé a necelé, zhodné a nezhodné, súzvučné a nesúzvučné; zo všetkého jedno a z jedného

všetko.“ *Antológia z diel filozofov. Predsokratovci a Platón*. Ed.: MARTINKA, J. Bratislava 1998, s. 102. Porovnaj český preklad: „Spojitosti: celé a necelé, shodné a neshodné, souzvučné a nesouzvučné, a ze všeho jedno, a z jednoho vše.“ KRATOCHVÍL 2006, c. d. (v pozn. 18), s. 258.

²⁰ Zlomok B 51: „Nechápu, že ako nezhodné navzájom so sebou súhlasí; je to protirečivá harmónia (jednota) ako pri luku a lýre.“ MARTINKA 1998, c. d. (v pozn. 19), s. 99. Porovnaj český preklad: „Nechápu, jak neshodné se sebou souhlasí: spojení, které se obrací zpátky, tak jako u luku a lyry.“ KRATOCHVÍL 2006, c. d. (v pozn. 18), s. 263.

²¹ I keď nie je jasné čo je myslené tým „magickým“, výrok naznačuje smerovanie k hérakleitovským protikladom. REZNÍK 1995, c. d. (v pozn. 10), s. 2.

²² RUSINOVÁ 2005, c. d. (v pozn. 11), s. 12.

cí a teda aj emócie, ku ktorým prostredníctvom piktogramu autor „vydáva pokyn“.

Ak teda chceme pokračovať v hľadaní zhodného v protikladoch tak, ako nás k tomu nabáda Hérakleitos, pokúsme sa pokračovať ďalej v analýze jednotlivých znakov v obraze. Ak sa vrátíme k významu larvy a podrobíme tento znak ďalšiemu rozboru, jasnosť „ambivalentného napätia“ sa môže mimoriadne skomplikovať. V hlbšom čítaní by sme totiž mohli o larve uvažovať ako o vývinovom štádiu živočicha, ktoré predchádza jeho dospelému vzhľadu. Ten sa vo väčšine prípadov od larválneho štádia líši a z celkom odpudivej larvy môže napokon vzísť napríklad pestrofarebný motýľ, ktorý kresbou a farebnosťou svojich krídel vzbudzuje skôr úžas ako odpudivosť. Averzia, ktorú v nás larva v obraze vyvoláva, môže byť teda skôr iba predsudkom, plynúcim z nášho zaujatého čítania znaku. Síce je tento predsudok vyvolaný u väčšiny ľudí automatickou reakciou, predstava farebnosti a proporčnosti motýľích krídel v porovnaní napríklad s vitrážami a proporciou stredovekej katedrály by ho mohli stlmiť a otvoriť priestor pre nájdenie zhody v zdanlivom protiklade.

V prípade, že sa ďalej zamyslíme nad funkčnou podstatou objektu, v ktorom je larva umiestnená, teda že ide zväčša o priestor sakristie, natíska sa nám aj istý antiklerikálny kontext, ktorého sa dielo dotýka. Ten okrajovo naznačuje aj Rusinová, keď hovorí, že: „Kompozície potvrdzujú všeobecnú skúsenosť, že krásne a pravidelné miesta či veci sú neustále kontaminované hrozbou intervencie, entropie, skrytého latentného nepriateľa.“²³ Takouto hrozbou by teda mohla byť chápaná postava kňaza, s ktorým sa zväčša spája práve priestor sakristie. Obraz by upozorňoval na prvok, ktorý na rozdiel od harmonickej

povahy chrámu ako takého môže byť bytostne iný, ľudský, nebezpečný, či v niektorých extrémnych prípadoch priam odpudivý. Ak ale rozšírime pole uvažovania, ľahko zistíme, že sa červy objavujú už v základnom texte kresťanstva, v Biblii.²⁴ Viackrát síce zmieňuje červy v súvislostiach s Božím trestom a rozkladom telesnej schránky,²⁵ môžeme však nájsť aj pozitívnejšie súvislosti v ktorých sa červ objavuje. V prípade, kedy Boh oslovuje Jakuba, nazýva ho červíčkom s prísľubom, že sa oňho postará.²⁶ Má ísť o odkaz na Jakobovu zraniteľnosť a malosť, napriek ktorej je však Jakub so svojim potomstvom Bohom vyvolený. O odvolanie na verš v Knihe proroka Izaiáša má ísť potom v prípade Žalmu 22, v ktorom sa spieva: „No ja som červ, a nie človek, ľudom som na posmech a davu na opovrhnutie.“²⁷ To je moment, v ktorom sa modliaci prirovnáva opäť k červíkovi, čím sa ponížuje podobne, ako bol ponížený Jakub. Z toho teda vyplýva, že i keď by mala byť larva spojená s kňazom v sakristii, dalo by sa toto označenie chápať v pozitívnej konotácii, teda v zmysle poníženého služobníka, slabého a zraniteľného, ktorý však tak ako Jakub bude vykúpený. Niektoré výklady žalmu dokonca hovoria o tom, že v prípade červa v Žalme 22 nejde o bežného červíka, ale špecifický typ karmínového červa, v hebrejčine s pôvodným názvom „tola‘ath“ (תעל'ת).²⁸ V momente, keď je samička tohto červa pripravená naklásať vajíčka, čo sa stáva len raz za život, vylezie na strom a prichytí sa naň. Vtedy si na povrchu svojho tela vytvorí tvrdú škrupinu karmínovej farby, pod ktorou sú vajíčka v bezpečí. Keď sa larvy vyliahnu, zostávajú pod ochranným obalom matky, ktorej telom sa pod škrupinou mláďatá tri dni živia.²⁹ Po troch dňoch matka odumiera a jej telo vylučuje karmínové farbi-

²³ Ibidem, s. 13.

²⁴ I keď na základe ustáleného výrazu používame slovo „červ“, ide zvyčajne o označenie larválneho štádia živočíchov. Ak napr. hovoríme o zdochline napadnutej červami, zväčša tým máme na mysli larvy niektorého druhu bezstavovcov. *Krátky slovník slovenského jazyka*. 3. dopl. a upr. vyd. Eds.: KAČALA, J. – PISÁRČIKOVÁ, M. – POVAŽAJ, M. Bratislava 1997, s. 104.

²⁵ Iz 51,8; Iz 66,24.

²⁶ Iz 44, 14.

²⁷ Ž 7, 22.

²⁸ IRONSIDE, H. A.: Commentary on Psalms 22. In: *Ironside's Notes on Selected Books*, 1914. Dostupné online: <https://www.studylight.org/commentaries/eng//psalms-22.html> [cit. 30. 3. 2022]; BULLINGER, E. W. Commentary on Psalms 22. In: *Bullinger's Companion bible Notes*, 1909–1922. Dostupné online: <https://www.studylight.org/commentaries/eng/bul/psalms-22.html>. [cit. 30. 3. 2022].

²⁹ Biologický cyklus života tohto červa čiastočne pripomína rozprávanie z knihy *Physiologus* o samici pelikána, ktorá preto, aby jej mláďatá prežili si naklove tepnu, z ktorej

vo, ktoré zafarbí okolité drevo i samotné mláďatá. Mláďatá červíkov zostanú karmínovo sfarbené po celý svoj život, vďaka čomu sa označujú ako karmínové červy. Odumreté telo matky na štvrtý deň zbledne a rozsype sa do ovzdušia. Mimoriadne drahé karmínové farbivo z červov toľak sa v minulosti používalo na farbenie kňazských rúch na tmavočerveno, no vďaka svojmu životnému cyklu sa stal tento červík aj súčasťou výkladov biblických textov.³⁰ Karmínové červy boli v niektorých prípadoch pripodobnené Ježišovi, pretože rovnako ako on vyliali dobrovoľne svoju drahocennú krv pre dobro svojich detí. V takomto výklade by sme tým pádom mohli červíka v Hostiňákovom obraze metaforicky vnímať ako Ježiša Krista, či obcejšie služobníka, ktorý sa martýrsky obetuje pre vieru a dobro iných. Navyše, červená farba vyplňajúca pôdorys akoby sa vylievala do prostredia chrámu z miesta kde je zobrazený červ. Zaujímavosťou je zaiste aj to, že podľa Stručného etymologického slovníka slovenčiny je slovičko červ etymologicky spojené so slovom črviti, teda farbiť červeným farbivom. Ako udáva slovník: „Pôvodný význam črviti bol ‚farbiť červom‘ - červené (purpurové) farbivo sa získavalo zo zvláštneho druhu hmyzu (červce, zool. Coccoidea, Coccinea).“³¹

Záver

Nezostáva nám nič iné ako konečný výber protikladov a následnú interpretáciu diela (pričom jednotná interpretácia zaiste nejestvuje) ponechať otvorenú.³² Ako píše aj Juraj Mojžiš, Hostiňáková tvorba je typická zmyslom pre poetiku mnohoznačnosti.³³ Hľadať teda jednotný význam okrem protikladnosti diela by bolo azda zbytočné, či dokonca kontraproduktívne. Naš pokus o výklad obrazu je toho snáď dôkazom. Samozrejme, v interpretáciách Hostiňákových pôdorysov by sa dalo pokračovať ďalej a menili by sa podľa konkrétneho typu pôdorysu, či tiež priečného rezu chrámu, ktorý sa v jeho tvorbe taktiež objavuje. Okrem hmyzu by sme pri nich objavili napríklad aj rakety, sopky a chrobáky. Našou snahou však bolo poukázať na piktogramatickú stratégiu zobrazenia a prácu s protikladom, vďaka ktorým Hostiňák predstavuje mimoriadne originálny prístup k obrazu. V texte sme sa pokúsili aspoň čiastočne dotknúť semiotickej metódy interpretácie, ktorá na svoje plné udomácnenie v slovenskej umenovede zatiaľ ešte čaká.³⁴ Azda aj keď len okrajový príspevok k tejto téme by jej v tom snáď mohol pomôcť.

hladné mláďatá nakŕmi. Typologicky bol pelikán spájaný s Kristom, ktorého vykupiteľská krv napojila večným životom ľudstvo. MORRISON, E. – GROLLEMOND, L.: *Book of Beasts: The Bestiary in the Medieval World*. Los Angeles 2019, s. 242.

³⁰ AMAR, Z. – GOTTLIEB, H. – VARSHAVSKY, L. – ILLUZ, D.: The Scarlet Dye of the Holy Land. In: *BioScience*, roč. 55, 2005, č. 12, 2005. s. 1080–1083.

³¹ KRÁLIK, P.: *Stručný etymologický slovník slovenčiny*. Bratislava 2015, s. 103.

³² ECO, U.: *Otvorené dielo*. Praha 2015.

³³ MOJŽIŠ 1998, c. d. (v pozn. 16), s. 3.

³⁴ Aj napriek tomu, že sa niekoľko osobností na Slovensku venovalo semiotike už od 70. rokov 20. storočia, k rozvoju tejto metódy v interpretácii výtvarného umenia u nás zatiaľ nedošlo. V iných druhoch umenia je to niekoľko bádateľov, poväčšine spätých s tzv. Nitrianskou školou. Spomeňme aspoň niektoré osobnosti, rozvíjajúce semiotiku u nás, akými sú napr. Peter Michalovič, Marian Zervan, Miroslav Marcelli, Ján Bakoš, František Miko, Miroslav Haľak, Lukáš Makky, Jozef Cseres, Július Fujak a ďalší.

The Floor Plan of the Church in Contemporary Art. Example of the Painting *Larva* by Bohdan Hostiňák

Résumé

The specific architectural composition of a church is often projected into a plan, showing the mass of the projected object. The church, as well as its floor plan, can be understood as a complex system of sign functions in which a multitude of connotative and denotative meanings are encoded. In the traditional Peirce's second trichotomy, we might consider a floor plan to be an icon since there is a direct, structural similarity between it and that which is signified by it. The floor plan of the temple thus becomes a schema, or rather a diagram, leading to an understanding of the space „above“ it, both in terms of allegorical interpretation but also in terms of the functional solution of architectural tasks related to the liturgy. The church's floor plan also appears as a theme of contemporary art. The text aims to present an example from Slovak contemporary art. It is the painting *Larva*, created in 1996 by Bohdan Hostiňák (*1968). In it, the floor plan of a medieval temple is painted on a brown background, filled in with red paint, and a space filled in with yellow

paint, in which an unnaturally large larva is painted, is attached presbytery of the temple. According to several researchers, Hostiňák works with a paradox, constructed in the opposite depiction of the church and the larva. On the one hand, these are formal opposites; on the other hand, they are opposites in terms of content. These are to depict the struggle between chaos and harmony, that is, the Apollonian and Dionysian principles. As described by Heraclitus of Ephesus, they can be read as inspiration for opposites. Such an image then evokes a sense of ambivalence in the viewer. At the same time, the text suggests that the image can be understood in an anticlerical sense, but conversely also in relation to Psalm 22 and the biblical worm *to'la'ath*, which can be understood metaphorically as Christ. The text first attempts to look at the church's floor plan more generally in terms of Peirce's semiotic method and to use it to approach the strategy by which Hostiňák works in the image. In doing so, he employs the pictogram and shape reduction concepts.

Mgr. Adrián Kobetič

Centrum vied o umení SAV

org. zložka Ústav dejín umenia

Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava

e-mail: kobeticadrian@gmail.com