

Roman Gajdoš¹

Trnavská univerzita v Trnave, Pedagogická fakulta

<https://orcid.org/0000-0002-8756-5455>

VIZUALIZÁCIA SLOVENSKOSTI VO VÝSTAVNÝCH KONCEPTOCH PO ROKU 2000

Príspevok sa na podklade vybraných výstav pokúsi tematizovať a kriticky prehodnotiť vizuálne predstavy slovenskosti, ktoré dlhodobo konštruovali naše videnie nielen v kontexte výtvarného umenia, ale aj v rámci širšej sféry vizuálnej kultúry. Výstavy s touto tematikou, ktoré sa na Slovensku uskutočnili v posledných rokoch, výrazným spôsobom prispeli k chápaniu a preverovaniu konceptu slovenskosti, ktorý až do svojej súčasnej podoby zahŕňa prvky nacionalizmu, mýtizácie a národného sentimentu. Dodnes zaznamenávame výstavy s potvrdzujúcim charakterom tejto tendencie. Jednou z nich bola napríklad výstava Martina Benku, ktorá sa uskutočnila na Bratislavskom hrade v roku 2018 a ktorá fixovala národné stereotypy, pričom sa nesnažila o akékoľvek nastavenie súčasnejšej optiky. Naproti tomu zaznamenávame výstavy, ktoré spochybňujú všeobecne kanonizované predstavy o národe a jeho pridružených vizuálnych zobrazeniach a snažia sa skôr poukázať na skryté systémy odkazov a kódov, ktoré vytvárajú hybnú silu pre cirkulovanie a udržiavanie niektorých predstáv v spoločnosti. Túto tému v slovenskom kontexte otvorila najmä výstava *Slovenský mýtus*, ktorá sa na pomedzí rokov 2005 a 2006 uskutočnila v Slovenskej národnej galérii. Jej hlavným cieľom bolo vizuálnym jazykom poukázať na predstavy slovenskej spoločnosti o sebe samej. Kritické čítanie ľudových tradícií s ironickým nádychom zas aktuálne znova oživila výstava FOLK-LORE v Nitrianskej galérii v roku 2021.

Kľúčové slová: vizualizácia slovenskosti, nová muzeológia, autoobraz, výstava, folklór

V roku 2021 sa na internetovej stránke prestížneho časopisu *Journal of Visual Culture* objavila recenzia na publikáciu s názvom *Visualizing Fascism. The Twentieth-Century Rise of the Global Right* (Vizualizácia fašizmu. Vzostup globálnej pravice v dvadsiatom storočí, pozn. autora). Táto antológia podľa jej recenzenta

¹ roman.gajdos@truni.sk

analyzuje aspekty vizuálnych prejavov fašizmu v Nemecku, Taliansku a Japonsku, ale aj jeho menej známe podoby v Číne, Namíbii, Holandsku a na Slovensku (Antliff, 2021). Zostava krajín, v ktorých autori textov antológie sledujú etablovanie a potvrdzovanie fašistickej ideológie cez rôzne typy obrazov, ponúka čitateľovi nášho kontextu mentálny obraz toho, ako sme videní (alebo presnejšie, ako je určitá naša epocha videná) pohľadom zvonku. Takýto pohľad môže byť veľmi užitočný pre budovanie sebareflexie, pretože nie je zaťažovaný zainteresovaným prežívaním, politickou korektnosťou ani reprodukováním naturalizovaných naratívov, pričom má tendenciu byť nezaujateľný a z tohto dôvodu dokáže definovať mnohokrát novú optiku, s ktorou si domáci autori netrúfajú prísť. Štúdiu venovanú Slovensku napísal pre túto antológiu Bertrand Metton a pozostáva z precíznej analýzy obálok časopisu *Nová mládež*, mesačníka, ktorý bol vydávaný medzi rokmi 1939 a 1945 Hlinkovou mládežou a ktorý kopíroval propagandistickú ikonografiu nacistického Nemecka a prispôboval ju tradičnému katolíckemu kontextu (Metton, 2020). Z Mettonovho textu jasne vyplýva, že predstavy, ktoré mal západný svet o nás, boli zásadne odlišné od predstáv, ktorými naprieč niekoľkými desaťročiami disponoval (respektíve stále disponuje) slovenský národ.² A hoci sa sebaprehodnocujúce tendencie za niekoľko posledných desaťročí stali v našom kontexte bežnou praktikou rovnako na poli histórie (napr. Hruboň et al., 2021), sociálnej antropológie (Buzalka, 2021) ako aj na poli výtvarného umenia³, reprezentatívny obraz o sebe, ktorý vysielame do svojho okolia, môže byť stále diametrálne odlišný od toho, ako nás vidia ostatní, čo koniec-koncov potvrdila aj samotná spomínaná publikácia. Ide tu o klasické napätie medzi heteroobrazom a autoobrazom, teda spôsobom, ako nás vidia druhí a spôsobom, ako vidíme sami seba. Naprieč rôznymi humanitnými disciplínami sú obidva typy obrazov chápané ako mentálne konštrukcie, ktoré sú na jednej strane tesne previazané a vzájomne podmienené, na strane druhej úzko napojené na stereotypné zobrazenia, ponúkajúce nivelizované videnia sveta. Eva Krekovičová v publikácii *Mentálne obrazy, stereotypy a mýty vo folklóre a v politike* sumarizuje antropologické prístupy k chápaniu stereotypov a dodáva, že rovnako ony, aj auto- a heteroobrazy sú závislé na vymedzení skupín my (naši) a oni (cudzí). Akokoľvek protikladne takéto vymedzenie môže znieť, antropológovia zdôrazňujú, že tieto kategórie sú rovnako tak selektívne, ako aj vzájomne previazané. Ich spoločnou podmienkou je však vždy vzájomné porovnávanie a definovanie odlišností (Krekovičová, 2005:10). Ako príklad uvádza autorka stereotypný obraz Slováka – pastiera, ktorý z pôvodného heteroobrazu susedných národov (najmä Čechov a Maďarov) prešiel z dôvodu nedostatočnej sebaidentifikácie procesom

² Ide tu najmä o snahy z 90. rokov, ktoré sa za podpory vtedajšieho premiéra Vladimíra Mečiara snažili rehabilitovať a oslavovať postavu Jozefa Tisa, ako aj ideové dedičstvo slovenského štátu.

³ Napr. výstava *Sen # skutočnosť*, uskutočnená v Slovenskej národnej galérii v roku 2017, alebo výstava *A je tu zas*, ktorú zrealizovala bratislavská Kunsthalle na prelome rokov 2016 a 2017.

stotožnenia a dnes funguje v pozícií autoobrazu, napriek faktu, že Slováci, podobne ako mnohé iné národy, boli národom roľníckym (Krekovičová, 1994: 139 – 152).

Cieľom tohto príspevku je na príklade troch výstav, ktoré boli na Slovensku uskutočnené po roku 2000, ukázať nielen vizuálnu podobu určitých autoobrazov - predstáv slovenskosti, ale hlavne to, ako sú tieto predstavy preverované, kritizované, spochybňované alebo utvrdzované cez inštitucionálne mechanizmy galérií. Samotný termín slovenskosť budem v texte chápať ako súbor vizuálnych predstáv založených na priesečníku folklóru a ľudovej tradície, spojených sentimentálnym ruralizmom a nacionalizmom, ktoré smerujú k utvrdzovaniu (mnohokrát fiktívnych a skreslených) národných špecifik.⁴ Ako východisko takéhoto chápania mi slúži najmä práca Hansa Beltinga, ktorý vo svojej knihe *Němci a jejich umění* (2019) hľadá odpovede na otázku, či existuje niečo ako čisto nemecké umenie a s čím je spojená tendencia, na základe ktorej sa Nemci snažili vymedzovať a špecifikovať svoje výtvarné umenie voči svetu prakticky od romantizmu. Belting vlastné tézy prístupu k nemeckému umeniu definuje takto:

Má analýza se nebude zaměřovat na otázku jak německé bylo německé umění, ale spíše na to, co jsme jako národ viděli v odrazu zrcadla našeho vlastního umění a jak tento odraz reprezentuje způsob, jímž jsme rozvíjeli vnímání své vlastní historie. (Belting, 2019: 54)

Toto rozvíjanie vnímania vlastnej histórie cez umenie a vizuálne obrazy bolo podľa Beltinga mnohokrát spojené s myšlienkou presadzovania národného mýtu.

Otázkou, ktorá taktiež stojí v centre záujmu tohto textu, je, ako tieto autoobrazy cirkulujú v spoločnosti a ako sú spoločensky akceptované a udržiavané v kolektívnej imaginácii vďaka kultúrnym inštitúciám, ktoré ich nielen ukazujú, ale takmer vždy zo svojej pozície aj komentujú, kritizujú či posväcujú. Slovom, zaujímajú určité stanovisko a diváka situujú do určitej pozície. Súčasný stav takéhoto skúmania výstavných praktík a ideologických motivácií v pozadí výstavnej činnosti vychádza z diskurzu novej (alebo kritickej) muzeológie, ktorá zhruba od 80. rokov ponúka nástroje, vďaka ktorým narastá presvedčenie, že „muzeologické praktiky nie sú neutrálnym jazykom, ktorý umožňuje jednoduché vystavovanie predmetov, ale sú inštitúciou, politickým/ideologickým aparátom šírenia určitých poznatkov, informácií a širších názorov na svet“ (Orišková, 2006: 11). Mária Orišková v úvode knihy *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum* (viac pozri Orišková, 2006: 11 – 54) poukazuje na to, že ideologické a mocenské hľadisko sa najmä vďaka silnému vplyvu postštrukturalizmu stalo dominantným spôsobom nazerania na praktiky vystavovania v kultúrnych inštitúciách a súčasne popisuje aktuálne pohľady na inštitúciu múzea nasledovne:

⁴ Podrobne spracovanú antropologickú analýzu tohto fenoménu predstavuje publikácia Juraja Buzalku s názvom *Postsedliaci* (Buzalka, 2023).

V tomto teréne sa potom objavilo množstvo kritických perspektív, odhaľujúcich či demaskujúcich zavedené rituály, rôzne ideologické konštrukcie a stereotypy (ako rasa, rod, trieda, náboženstvo, etnicita). Tu sa tiež ukázalo, ako múzeum – tento moderný európsky vynález z konca 18. a začiatku 19. storočia – účinne a presvedčivo konštruuje a perpetuuje spoločenskú/kultúrnu realitu. Je nesporné, že múzeum ako spoločenská inštitúcia je neobyčajne vplyvným a mocným médiom, ktoré nielenže disponuje určitými arte/faktami a výstavnými, inscenačnými vizuálnymi technológiami, ale aj dlhodobo utvára identity a legitimizuje všeobecne uznané „pravdy“.
(Orišková, 2006: 12)

Z tohto dôvodu je nevyhnutné si pripomínať, že akákoľvek forma auto-alebo heteroobrazov nielenže nemusí byť objektívna vďaka stereotypným skresleniam, na hranici ktorých stojí, ale najmä vďaka tomu, že tieto obrazy sú nám vždy predkladané a ukazované niekým a v určitom kontexte. V najrozličnejších humanitných odboroch sa bežne hovorí o kultúrnej pamäti, kolektívnej alebo sociálnej pamäti ako o niečom, čo predstavuje spoločne zdieľanú skúsenosť, na základe ktorej sa formujú kolektívne hodnoty a presvedčenia. Jan Assmann v nadväznosti na práce Ervinga Goffmana a Maurica Habelwacha zdôrazňuje rozdiel medzi individuálnou a kolektívnou pamäťou:

Z perspektívy individua paměť vystupuje jako aglomerát, který vzniká z účasti jedince na pluralitě skupinových pamětí; z perspektívy skupiny se jeví jako otázka distribuce, jako vědění, které skupina rozdělí uvnitř sebe, t. j. mezi své členy. (Assmann, 2001: 37)

Rovnako je však dôležité hovoriť o tom, že práve inštitúcie, ktoré nám túto pamäť dominantne sprostredkujú a ktoré od 80. rokov boli/sú podrobené kritickému preverovaniu (napríklad v podobe spomínanej novej muzeológie), sa výrazným spôsobom podieľajú na tom, že to, čo bežne nazývame kultúrnou pamäťou, je skôr systémom učenia, a teda distribúciou a rozdeľovaním vedenia. Susan Sontagová o kolektívnej pamäti uvažuje ako o výbere - faktov, obrazov, dejinných situácií, o ktorých sa spoločnosť rozhodla premýšľať, prípadne vyhlásila, že sa o nich premýšľať rozhodla, a dochádza k záveru, že „nic takového jako kolektivní paměť však přísně vzato neexistuje a patří to do stejného rodu falešných představ jako kolektivní vina. Existuje však kolektivní výuka“ (Sontagová, 2011: 78).

O kontexte vystavovania ako de facto politicky ideologického mechanizmu uvažuje vo svojej práci aj Tony Bennett, ktorý v nadväznosti na prácu francúzskeho

filozofa Michela Foucaulta zdôrazňuje pri kreovaní výstav uplatňovanie mocenských praktík spojených so systémom skrytého dozerania a výchovy: „Múzeá a galérie a občas aj výstavy hrali kľúčovú úlohu pri formovaní moderného štátu a stali sa základom jeho koncepcie, medziiným ako súbor kultúrno-výchovných organizácií“ (Bennett, 2006: 132).

Na nasledujúce analyzované výstavy je preto z týchto dôvodov potrebné nahliadať ako na systém ukazovania a predvádzania. A hoci všetky tri ponúkajú autoobrazy odkazujúce na rovnakú tému (niekedy, ako v prípade Cypriána Majerníka či Ľudovíta Fullu alebo Martina Benku dokonca prostredníctvom tých istých diel), vo svojej finálnej podobe pôsobia natoľko rozdielne, ako západná predstava o slovenskosti v porovnaní s tou našou.

Slovenský mýtus – návod, ako sa vyrovnat' so sebou samým. Výstava Slovenský mýtus sa uskutočnila v Slovenskej národnej galérii na prelome rokov 2005 a 2006 a dodnes patrí v rámci tejto inštitúcie k pravdepodobne najdiskutovanejším výstavným projektom po roku 2000. Jej cieľom bolo spodobenie slovenskosti, predstavenie vlastnej tváre, vlastnej podoby tak, ako sami seba vidíme (Hrabušický et al., 2006: 7). Zároveň chcela táto výstava analyzovať samotný pojem slovenského mýtu, „zistiť, čo vlastne rozumieme týmto pojmom, čo si môžeme pod ním predstaviť, z čoho pozostáva takáto predstava či predstavy a čo je možné z týchto predstáv vizualizovať a čo skôr textualizovať“ (Hrabušický et al., 2006: 7).

Názov výstavy vychádza z práce Jana Abelovského, ktorý od 80. rokov používa spojenie slovenský mýtus na označenie nie racionálneho, ale spirituálneho utiekania sa k mýtickej minulosti národa, pretože úplná absencia štátnej existencie národa viedla v politických predstavách k zbaveniu sa vlastnej histórie v rámci Uhorska z dôvodu, že dejiny uhorského štátu boli chápané len ako dejiny útlaku národa a bolo preto nevyhnutné vytvoriť mýtický model, ktorý by toto prázdne miesto vyplnil (Abelovský, 2006: 10).

Hneď v úvode katalógu upozorňuje Aurel Hrabušický, jeden z kurátorov výstavy, na riskantnosť tohto počinu, pretože predpokladá, že takýto typ výstavy môže vzbudiť „nežiaduce ideologické a politické očakávania“ (Hrabušický et al., 2006: 7). Podobné hodnotenie výstavy ako kontroverzného projektu zaznelo aj v recenzii výstavy, ktorá vyšla v časopise Dart (Gregorová, 2005: 1 – 2). Autori oboch textov hovoria o určitej kontroverznosti, ktorá je s touto témou spájaná, pretože sa prakticky nedá pozitívne vymedziť. Sebareflexia je totižto vždy spojená s vytesnenými myšlienkami či udalosťami, ktorých opätovné vyvolanie môže byť značne nepríjemné.

Výstava sa uskutočnila v spolupráci so Slovenským národným múzeom, a preto aj jej rozsah presiahol priestory Slovenskej národnej galérie.⁵ Dôležitým

⁵ Druhá časť výstavy sa odohrávala v priestoroch Slovenského národného múzea v Bratislave na

prvkom bolo zaradenie neumeleckých artefaktov etnografického charakteru a rozšírenie tak referenčného poľa výstavy do širšej sféry vizuálnej kultúry.

Spätosť s tradíciou a ľudovým umením bolo totiž v procese vytvárania vizuálnej identity základným pilierom, a tak sa i hudobné nástroje, pracovné nástroje, kroje a ďalšie artefakty ľudovej kultúry (hrable, džbány, fujary...) prezentovali rovnocenne popri dielach vysokého výtvarného umenia. (Blahová, 2021: 51 – 52)

Výstava bola členená na niekoľko tematických sekcií, ktoré boli z dôvodu prehľadnosti vsadené do jednotlivých sál, pričom každá sála sa snažila obsiahnuť určité modelové atribúty či vlastnosti slovenskosti. Názvy konkrétnych sekcií (z ktorých niektoré predstavovali tie najštandardizovanejšie kliše: *Plebejský národ – prežiť vďaka práci – tisícročná včela*, *Slovenská rodina – svätá rodina*, *Nábožný a bohobojný ľud* a iné) sprevádzali dobové texty napísané samotnými výtvarníkmi či kunsthistorikmi a napriek opakovanému zdôrazneniu polohy nezaujatosti zo strany kurátorov vytvorili tak pre diváka predom premyslený rámec, aby ho viedli do špecificky pripraveného prostredia.

Z viacerých miest Hrabušického textu v katalógu výstavy je citeľná akási zvláštna potreba vymedzovania sa voči publikácií s názvom *Mýty naše slovenské*, ktorá vznikla v ten istý rok z potreby sprostredkovať širšej verejnosti fakty podliehajúce spoločensky skreslenej alebo mytologizovanej podobe. (Krekovič et al., 2005). Hrabušický ju popisuje ako prehliadku „čara zbavených mýtov“, ktorá mýtický model „porovnáva s overenými faktami, čím demaskuje jeho pozadie a historickej pravde sa tak učíní zadosť“ (Hrabušický et al., 2006: 30) a následne na viacerých miestach hovorí o vedomom vyhýbaní sa interpretáciám historických mýtov v rámci výstavy (Hrabušický et al., 2006: 7). Ako som však spomenul na predchádzajúcich stranách, v diskurze kritickej teórie múzea je pozícia nezaujatosti či vedome odmietanej interpretácie prakticky vylúčená. Mária Orišková v tejto súvislosti hovorí o samotnej histórii ako o problematickom pojme, pretože

[...] historické rozprávanie je vždy interpretáciou. Zdanlivo nestranný či objektívny prístup je totiž dlhodobou fikciou, rovnako historiografie, ako muzeografie či muzeológie. Žiadne praktiky nie sú nevinné a akékoľvek usporiadanie, klasifikácia či používané pojmy sú politické/inštrumentálne. (Orišková, 2003: 201)

Napätie medzi snahou kurátorov zostať v nezaujatej pozícii a reálnou nemožnosťou takéhoto stanoviska⁶ dobre ilustrovala sekcia s názvom *Nábožný*

Vajanského nábreží.

⁶ <https://www.sme.sk/c/2543753/rozpacity-pokus-o-pribeh-na-slovensku-temu.html>

a *bohobojný ľud*, kde sa na jednom mieste (okrem iných) stretli obrazy Štefana Straku a Karola Ondreičku,⁷ reprezentantov tradične orientovaného, ľudovo-žánrového maliarstva s nacionalistickou dikciou (Abelovský/Bajcurová, 1996), s ranými, k slovenskej dedine ostro kritickými maľbami Cypriána Majerníka z roku 1934⁸ – *Procesia* a *Pozdvihovanie*. V priestore sa nachádzali náhrobné kríže z okolia Detvy, ktoré dokazovali širšie prepojenie náboženskej ukotvenosti slovenskej dediny s vizuálnou kultúrou a celá sekcia bola rámovaná citátom Jána Abelovského:

Náša novodobá žánrová maľba v línii Benkových súdežcov i priamych pokračovateľov bola v tej či onej miere zaťažaná tými najskrytejšími národnými komplexmi, prostomyseľnými naivnými historickými predstavami, morálnymi regulami, prežívajúcimi v duchovnom povedomí nášho národa vlastne až podnes. Táto príťaž bola jednou z hlavných príčin zvláštnosti našej nacionalistickej moderny, jej výnimočnosti oproti európskym vzorom, no rovnako i jej neoddiskutovateľnej provinčnosti. (Abelovský, 1984; cit. podľa Hrabušický et al., 2005: 166)

Akokoľvek sa kurátori snažia byť nezaujatí, nevyhnutne vytvárajú pre diela kontext, ktorý rámuje ich čítanie. Norman Bryson poukazuje na skutočnosť, že kontext nie je niečo, čo by sme nachádzali, ale naopak, niečo, čo aktívne robíme: „Je treba zdôrazniť, že „kontext“ není nikdy prirodzene daný: je to niečo, čo vytvárame, ať už jsme diváci Salónu, nebo historici umění, pracující ve svých vlastních institucionálních kontextech“ (Bryson, 2005: 284).

Ak sa teda kurátori Slovenského mýtu pokúsili vytvoriť historické rozprávanie prostredníctvom ilustrácie vybraných mytologických tém (Kopernická, 2006) bez vedomia patričnej reflexie, výstava FOLK LORE, ktorá sa uskutočnila v Nitrianskej galérii v roku 2021, sa od začiatku snažila o kritické čítanie ľudových tradícií a zaujatie stanoviska ironického komentára.

⁷ Straka vo svojich dielach perpetuoval národný mýtus tým, že poukazoval na neoddeliteľnosť slovenskosti a katolicizmu najmä cez postavy patriarchálnych starcov, zatiaľ čo Karol Ondreička pracoval s tendenčnou symbolikou inšpirovanou klasickými vzormi európskeho maliarstva (Abelovský/Bajcurová, 1996: 321 – 325)

⁸ Samotní kurátori na tomto mieste hodnotia Majerníkov maliarsky prístup ako zriedkavo kritický a subverzívny (Hrabušický, 2005: 226), pretože jeho špecifikum spočívalo nielen v dobovo aktuálnom maliarskom jazyku, ktorým dokázal podporiť svoje kritické stanovisko k zobrazovaniu zvyklostí slovenskej dediny, ale aj v presvedčení, že národný námet, ktorý tak urputne bránili Benkovi nástupcovia, už nemá právo na život. Pravdepodobne preto, že študoval v Prahe, kde aj zostal, ponúkal tento autor vo svojej tvorbe skôr perspektívu heteroobrazu slovenskosti, ktorá disponovala len malým rešpektom k ľudovým tradíciám. Ak zobrazoval slovenskú dedinu, robil to z pozície kritiky voči dvojitej morálke, falošnej pobožnosti, alkoholizmu či násilniu.

FOLK LORE alebo... najväčší nepriatelia Slovákov sú - Slováci. Na rozdiel od Slovenskej národnej galérie, ktorá má štatút vrcholnej zbierkotvornej, vedecko-výskumnej a kultúrno-vzdelávacej inštitúcie, je Nitrianska galéria v pôsobnosti kraja. Domnievam sa, že toto, možno na prvý pohľad lapidárne vymedzenie evokujúce známu problematiku vzťahu centra a periférie, bolo jedným z faktorov, ktoré prispeli k odvážnejšiemu uchopeniu témy zo strany kurátorky. Barbora Kurek Geržová nebola pri pripravovaní koncepcie výstavy zviazaná názormi širšieho a v porovnaní so *Slovenským mýtom* aj značne staršieho kurátorského kolektívu. Tlak a očakávania vyvíjané na mienkotvornú inštitúciu spojené s obavou, že takýto projekt môže znovu prebudiť kolektívne vpísaný pocit krivdy či nežiaduce národnáriky motivované emócie, tu bol eliminovaný geografickou lokalizáciou galérie. A hoci je v tejto výstave téma preverovania tradícií a utvárania národnej identity zredukovaná na jej folklórne prejavy v tvorbe výtvarných umelcov, radikálne preveruje niektoré vizuálne stereotypy, ktoré sa nám práve vďaka folklóru stali naturalizované. Na rozdiel od bratislavskej výstavy si hneď v úvode katalógu Kurek Geržová kladie za cieľ kritické prehodnotenie tvorby autorov, ktorí sú vo svojej tvorbe inšpirovaní fenoménom folklóru: „Ide o kritické čítanie ľudovej tradície a jej reflexiu v širších historických, sociálnych a spoločenských súvislostiach“ (Kurek Geržová, 2021: 7). Výstava tak nanovo prehodnocuje zakódované stereotypné uvažovanie o tradičnej ľudovej spoločnosti, postavenie ženy a muža v nej, a to prostredníctvom modelových diel domácich autoriek a autorov 20. a 21. storočia, s dôrazom na súčasnosť. So samotnou témou folklóru sa kurátorka nesnaží pracovať neutrálne, ale plne si uvedomuje ideologickú idealizáciu a inštitucionalizáciu, ktorá zmenila autentický fenomén folklóru na folklorizmus.⁹

Kurátorka si bola zjavne vedomá toho, že každé videnie a interpretácia sú ukotvené v čase, v ktorom vznikajú, a perspektíva nazerania na akýkoľvek fenomén je tak podmienená aktuálnou pozíciou toho, kto sa pozerá, pretože, ako píše v katalógu výstavy, „interpretácia folklórnej tradície je neukončený proces podliehajúci dobovým premenám. (Kurek Geržová, 2021: 7)

Jeden zo základných rozdielov medzi oboma výstavnými projektami spočíval v tom, že zatiaľ čo *Slovenský mýtus* v SNG sledoval danú tému cez diela

⁹ Zatiaľ čo folklór je v odbornej literatúre chápaný ako autentické ľudové umenie, folklorizmus je jeho transformácia a štylizácia (Hlôšková, 2005: 16 – 17), druhotné spracovanie rozmanitej kvality nezriedka prepojené s komerciou a gýčom (Krekovičová, 2005: 92). Tento termín do národopisu oficiálne zaviedol nemecký národopisec Hans Moser v roku 1962 a opisuje ho ako „...zprostředkování a předvádění lidové kultury z druhé ruky“ a ako príklady uvádza cestujúce súbory s ľudovými piesňami, predstavenia komercializovaných tancov, krojované sprievody pre turistov či štylizované alebo vymyslené zvyky prezentované v rozhlase a televízii (Bausinger, 1970: 217).

a optiku modernistických maliarov a tvorba súčasných umelcov bola zahrnutá len v záverečnej sekcii s názvom *Slovenský mýtus a súčasné umenie*, dominantu výstavy FOLK LORE predstavovala tvorba súčasných autorov, vysporiadavajúcich sa s fenoménom folklóru nielen ako s výtvarnou témou, ale aj ako s témou výrazne presahujúcou do spoločenskej sféry. Položením dôrazu na prezentáciu súčasného umenia sa kurátorke podarilo vytvoriť rámec, cez ktorý boli diela modernistických maliarov prehodnotené aktuálnymi diskurzami. Toto nastavenie ukázalo, ako sú stereotypy uchovávané vo folklórnych tradíciách naturalizované do takej miery, že sa stávajú neviditeľné a dodnes spoluvytvárajú naše presvedčenia a hodnoty. Väčšina diel sa totižto k téme stavia kriticky a odhaľuje vo folklórnych tradíciách nerovné postavenie žien a ich diskrimináciu, skrytú xenofóbiu či šovinizmus.¹⁰

Podobne ako bratislavská výstava, aj FOLK LORE bol delený do tematických sekcií, ktorých názvy však boli privlastnením si jednotlivých prísloví, ktoré v roku 1897 zozbieral folklorista, básnik a prozaik Adolf Peter Záturský do zbierky s názvom *Slovenské príslovie a porekadlá a úslovie* (vyšla v zlatom fonde denníka SME) a ktoré pri podrobnom čítaní nemilosrdným spôsobom obnažujú patriarchálno-diskriminačné tradície slovenskej dediny.¹¹

Pri porovnaní so *Slovenským mýtom* sa ukazujú aj ďalšie rozdiely v uchopení obrazu slovenskosti a jeho následným predložením divákovi. *Slovenský mýtus* obsahoval sekciu s názvom *Ženský princíp*, ktorá bola predpokladateľne vyplnená hlavne ikonickými dielami Mikuláša Galandu a Ľudovíta Fullu a sumarizovala domácu romantizujúcu tradíciu pohľadu na ženu. Jeden z Fullových obrazov s názvom *Slovenská nevesta* z roku 1947 bol prítomný aj na nitrianskej výstave, kde však bol konfrontovaný s rovnomenným obrazom Jany Želibskej, na ktorom autorka aktuálnym jazykom umenia 60. rokov poukazuje na vnímanie ženy ako sexuálneho objektu¹². V tesnej blízkosti Želibskej obrazu ukazuje Fulla *Slovenská nevesta* stereotypy, ktoré jej autor nedokázal pri vnímaní ženy prekročiť.¹³ Na výstave FOLK LORE tak postava nevesty nie je chápaná v pozícii romantizujúcej krásy, ale je chápaná ako erotizovaný objekt. Podobne napríklad čepiec, ktorý sa v *Slovenskom mýte* vyskytuje ako etnografický prvok dokresľujúci kolorit typického

¹⁰ Z tohto dôvodu je aj v podnázve použitý citát z drámy Ivana Bukovčana *Kým kohút nezaspieva*.

¹¹ Najprv fara, potom Mara.; Žena je len večeť oproti mužovi.; Krivda má dlhú pamäť.; Akí sme, takí sme – naši sme a i.

¹² Nvesta je na tomto diele zobrazená znakovým jazykom v „provokatívnom geste rozťahnutých nôh so zdôraznením erotogénnych zón, intímnych častí tela, akými sú prsia a vagína, ktorú zredukovala na symbol kosoštvorca s umelými kvetmi symbolizujúcimi panenstvo a nevinnosť“ (Kurek Geržová, 2021: 29). Vďaka mašli, ktorá bola umiestnená miesto hlavy, je tu žena vykreslená ako darček pre muža, pričom ďalšie symboly (kvetinový ornament, ružové srdce, ružové záclony) taktiež odkazujú k moci a kontrole zo strany muža.

¹³ Fulla v tomto obraze na pozadí centrálnej figúry využíva symboly maselnice, kolísky a kolovrátku, ktoré predstavujú atribúty situujúce ženu do pomerne presne vymedzeného rámca domácnosti a poslušnosti.

slovenského vizuálu, sa na nitrianskej výstave stáva nástrojom kritiky stereotypne vnímaného statusu žien.¹⁴

Nielen týmito príkladmi ukázala výstava FOLK LORE nevyhnutnosť prehodnotenia, spochybnenia či rozrušenia niektorých naturalizovaných predstáv prameniacych z folklórnej tradície.

Martin Benka a fixovanie zafixovaných predstáv. Takmer ročná výstava Martina Benku na Bratislavskom hrade sa uskutočnila na prelome rokov 2018 a 2019. Jej organizátorom bolo Slovenské národné múzeum – Historické múzeum, ktoré sa rozhodlo pri príležitosti 130. výročia Benkovho narodenia prezentovať najvýznamnejšie diela z jednotlivých časových období jeho tvorby. Pri analýze tejto výstavy je dobre viditeľné, ako sa dokáže inštitúcia múzea podieľať na konzervovaní určitého typu autoobrazov. Benkova maliarska heroicko-monumentalizačná štylizácia života a mýtov rodnej zeme (Abelovský/Bajcurová, 1996: 303) je dokonca aj v predstavách laikov natoľko usadená, že modeluje našu predstavu slovenskosti, akokoľvek by bola nepresná a skreslená. Tieto obrazy sa už takmer sto rokov nenápadne spolupodieľajú na kreovaní našej národnej identity a za ten čas vytvorili hlboko v našom vedomí sedimenty, ktoré je ťažko odstrániť, pričom ich presahy môžeme sledovať aj v súčasnom politicko-spoločenskom dianí.

Výstava svojím chronologickým scenárom a neproblematizovaním Benkovej tvorby akceptovala všetky klišé viažuce sa k jeho dielu.¹⁵ Národnobuditeľský a nacionalistický charakter, ktorý bol v čase vzniku jeho diel neodmysliteľný a dokonca nadradený akýmkoľvek progresívnym maliarskym snaženiam, tu nebol nahradený žiadnou z aktuálnych myšlienkových pozícií, ktoré by dokázali prehodnotiť jeho dielo očami súčasnosti. Benkova tvorba z rokov 1940 – 1970 je v sprievodnom texte výstavy charakterizovaná takto: „Krajina ustúpila dominujúcej idealizovanej a romantizujúcej ľudskej postave – fyzicky krásnej a duševne ušľachtilej. Benkove postavy nemajú výrazné individuálne portrétné črty, no muži vždy odrážajú racionálnu a ženy citovú zložku osobnosti.“

Avšak dôležitejšie ako samotné čítanie Benkovho diela bol takmer posvätný priestor, ktorý tvorcovia výstavy pre jeho obrazy vytvorili. Carol Duncan v texte *Múzeum umenia ako rituál* hovorí o podobnosti medzi chrámami a múzeami.

¹⁴ Vedľa seba sa tu ocitol obdiv k slovenským reáliám vizualizovaný v portréte Važeckej nevesty Jana Hálu a dielo Jarmily Mitríkovej a Dávida Demjanoviča zo série Múmie, ktoré predstavujú krojované portréty umrlcov. Lebký týchto portrétovaných Slovákov a Sloveniek môžu okrem iných čítaní odkazovať k zakonzervovanosti v čase, anachronickosti a umŕtveniu (Kurek Geržová, 2021: 92).

¹⁵ Tento spôsob uvažovania vyznieva o to paradoxnejšie, že Slovenské národné múzeum spolupracovalo v roku 2005 so Slovenskou národnou galériou pri organizovaní výstavy *Slovenský mýtus*, kde v úvodnej miestnosti figuroval oproti Benkovým obrazom *Žena s dieťaťom* a *Detvanec s fujarou* z roku 1953 portrét *Jána Francisciho ako kapitána slovenských dobrovoľníkov (1849 – 1850)* od Petra Michala Bohúňa. Hneď pri vstupe do expozície tak bola načrtnutá nejednoznačnosť, ktorú táto téma v sebe nesie.

Praktiky, ktoré sa v oboch odohrávajú, majú rituálny charakter, a to aj napriek faktu, že na prvý pohľad reprezentujú tieto dva priestory diametrálne odlišné predstavy o svete – múzeum sekulárnu predstavu a chrám jej náboženskú verziu. „Predpokladá sa,“ píše Carol Duncan, „že rituálny zážitok má svoj zámer, cieľ. Možno ho chápať ako pretvárajúci moment: udeľuje a obnovuje identitu alebo očisťuje, či nastoľuje poriadok v sebe alebo vo svete cez obetovanie, utrpenie alebo osvietenie“ (Duncan, 2006: 61). Táto úvaha veľmi dobre ilustruje rámec rituálu, ktorý vytvorilo Slovenské národné múzeum expozíciou Martina Benku. Nielen chronologické usporiadanie, ale najmä finále výstavy, ktoré od obrazov prešlo k štylizovanému výseku interiéru Benkovho ateliéru a obsahovalo jeho pracovný stôl, stojan s plášťom a klobúkom, paletu a stojan s notami, sa v očiach divákov malo spolupodieľať na upevňovaní kultu tohto národného umelca a demonštrovať jeho multitalentovanú osobnosť. Tým, že výstava sa uskutočnila na hrade (napriek tomu, že je to oficiálny výstavný priestor Slovenského národného múzea), evokovala prostredníctvom skrytých kódov politické a národné obsahy. Reprezentačná, ochranná či mocenská symbolika premietnutá v architektúre hradu je prepojená s vedomím historického významu a stabilizuje predstavu ukotvenosti v čase, pričom tento myšlienkový rámec následne prenáša aj na artefakty, ktoré sú v ňom vystavené. Duncan v spomínanom texte ďalej o múzeách hovorí: „Ako väčšina rituálnych priestorov, aj múzejný priestor je starostlivo odlišený a kultúrne vymedzený pre špeciálny druh pozornosti“ (Duncan, 2006: 58).

V prípade výstavy Martina Benku tento špeciálny druh pozornosti utvrdzuje nielen architektúra múzea, ale aj naratívna štruktúra, ktorú kurátorka na výstave vytvorila. Aranžovanie objektov, osvetlenie spolu s architektonickými detailmi tu poskytujú scénu i scenár a aj keby si návštevník výstavy chcel pozrieť, povedzme, len jedno vybrané dielo, naratívna štruktúra, s akou je výstava komponovaná, tu tvorí rámec a vytvára zmysel aj pre ostatné diela (Duncan, 2006: 60).

Poetika takéhoto typu predvádza podľa Stephena Banna výraznú tendenciu k nacionalizmu (Bennett, 2006), pretože pristupuje k histórii ako k sledu nevyhnutných, logicky za sebou nasledujúcich udalostí (bez odbočiek, slepých uličiek či umeleckých zlyhaní) a predstavuje akúsi lineárnu vývojovú nevyhnutnosť nielen Benkovho maliarskeho jazyka, ale aj sebauvedomenia si cez jeho námety zo strany diváka, ktorý sa cez Benkove maľby stotožní s plebejsko-rurálnou podstatou svojej minulosti. Zatiaľ čo vystavovanie osobných predmetov vrátane nábytku sa snažilo o vytvorenie dobovo autentického prostredia, ktoré upevňovalo stereotypnú romantickú predstavu o umelcovi-géniovi, naratívny scenár výstavy predstavoval prostredníctvom vývoja Benkovho maliarskeho programu symbolickú cestu k obrazu slovenskosti. Výstava Martina Benku na Bratislavskom hrade tak ukázala, že Benkove tendovanie k nacionalistickým obsahom je do značnej miery závislé aj od toho, kde, ako a v akom kontexte je jeho dielo ukazované a vzhliadnuté.

Všetky tri výstavy, ktoré som sa pokúsil v tomto texte analyzovať z perspektívy distribúcie, prehodnocovania, či potvrdzovania autoobrazov, sú príkladmi uvažovania nad obrazom slovenskosti. Zatiaľ čo *Slovenský mýtus* v Slovenskej národnej galérii sa snažil zostať v neutrálnej polohe bez hodnotiaceho a interpretačného stanoviska, nitrianska výstava FOLK LORE zaujala pozíciu, z ktorej najmä prostredníctvom komparácie súčasného a modernistického výtvarného jazyka vytvorila kritický priestor pre folkloristické tradície a ich spojenie s vizuálnymi stereotypmi. Posledná výstava prakticky v rámci tej istej témy (aj keď len na príklade jediného autora) ukázala, ako inscenovanie priestoru výstavy, spolu s konotáciami viažucimi sa k tomuto priestoru, dokážu podporiť určitý spôsob videnia.

Literatúra

- Abelovský, J., Bajcurová, K. (1996). *Výtvarná moderna Slovenska*. Neografia.
- Abelovský, J. (2000). Zrod a zdroje maliarskej moderny 1900 – 1938. V Rusinová, Z. et al. *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*. (str. 61 – 73). Slovenská národná galéria.
- Antliff, M. (2021). Visualizing Fascism: The Twentieth-Century Rise of the Global Right. *Journal of Visual Culture*, 20 (1), 113 – 116. <https://doi.org/10.1177/1470412921996294>
- Assmann, J. (2001). *Kultura a paměť*. Prostor
- Bausinger, H. (1970). „Folklorismus“ jako mezinárodní jev. *Národopisné aktuality* 7, 3 – 4, 217 – 221.
- Belting, H. (2019). *Němci a jejich umění*. BOOKS & PIPES.
- Bennett, T. (2006). Súbory výstavných praktík. V M. Orišková (Ed.), *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum: Antológia textov anglo- americkej kritickej teórie múzea* (str. 127 – 151). Vysoká škola výtvarných umení.
- Blahová, L. (2020). *Výstavná politika Slovenskej národnej galérie v Bratislave po roku 2000* (Publikácia číslo 25873). [Diplomová práca, Trnavská univerzita v Trnave]
- Bryson, N. (2005). Umění v kontextu. V L. Kesner (Ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech* (str. 261 – 285). H&H.
- Buzalka, J. (2021). *The Cultural Economy of Protest in Post-Socialist European Union Village Fascists and their Rivals*. Routledge.
- Buzalka, J. (2023). *Postsedliaci*. MAMAŠ.
- Duncan, C. (2006). V M. Orišková (Ed.), *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum: Antológia textov anglo- americkej kritickej teórie múzea*. Vysoká škola výtvarných umení.

- Hlôšková, H. (2005). Folklór a folklorizmus. (K terminológii a koncepciám v aktuálnom diskurze). *Etnologické rozpravy*, (XII)1, 16 – 25.
- Hrabušický, A. et al. (2005). *Slovenský mýtus*. Slovenská národná galéria
- Hruboň, A. et al. (2021). *Fašizmus náš slovenský. Korene podoby a reflexie fašizmu na slovensku*. Premedia
- Gregorová, L. (2005). Slovenský mýtus v Slovenskej národnej galérii, *DART*, 1, 1-2.
- Kopernická, A. (2006). Rozpačitý pokus o príbeh na slovenskú tému. *Sme*. <https://www.sme.sk/c/2543753/rozpacity-pokus-o-pribeh-na-slovensku-temu.html>
- Krekovičová, E. (1994). Od obrazu pastiera v slovenskom folklóre národnému symbolu: (K problematike etnoidentifikačných stereotypov mýtov). *Slovenský národopis/ Slovak Ethnology*, 42 (2), 139 – 154.
- Krekovičová, E. (2005). *Mentálne obrazy, stereotypy a mýty vo folklóre a v politike*. Ústav etnológie SAV.
- Krekovič, E. et al. (Eds.). (2005). *Mýty naše slovenské*. Historický ústav SAV, Ústav etnológie SAV a Sociologický ústav SAV.
- Kurek Geržová, B. (2021). *FOLK-LORE*. Nitrianska galéria.
- Metton, B. (2020). Youth Movements, Nazism, and War: Photography and the Making of a Slovak Future in World War II (1939 – 1944). V J. A. Thomas, G. Eley (Eds.), *Visualizing Fascism: The Twentieth Century Rise of the Global Right* (211 – 235). Duke University Press.
- Orišková, M. (2003). K otázke politiky vystavovania: Príklad Slovenskej národnej galérie. *Ars* 2003/3, 201.
- Orišková, M. (Ed.). (2006). *Efekt múzea: predmety, praktiky, publikum: Antológia textov anglo-americkéj kritickéj teórie múzea*. Vysoká škola výtvarných umení.
- Sontag, S. (2011). *S bolestí druhých před očima*. Paseka.
- Váleková, M. (2018). *Martin Benka. Katalóg k výstave*. Slovenské národné múzeum – Historické múzeum.

Роман Гајдош

**ВИЗУАЛИЗАЦИЈА СЛОВАЧКОГ ДУХА
У ИЗЛОЖБЕНИМ КОНЦЕПТИМА ПОСЛЕ 2000. ГОДИНЕ**

Резиме

Текст рада на примеру три изложбе које су одржане после 2000. године покушава да анализира начин на који су нам приказиване и репродуковане слике словачког духа. Намера је била да покажемо да су чак и наизглед натурализоване аутопројекције производ праксе коју користе културне институције. Ова пракса, у складу са контекстом нове или критичке музеологије, никада није неутрална, већ репродукује друштвене системе вредности и уверења. Штавише, у зависности од институције, резултати таквог представљања одређених слика можда уопште нису једнообразни.

Кључне речи: визуализација словачког духа, нова музеологија, аутопројекција, изложба, фолклор

Roman Gajdoš

**VISUALISATION OF SLOVAKNESS IN EXHIBITION CONCEPTS
AFTER THE YEAR 2000**

Summary

This paper attempts to show how certain images of Slovakness are presented and reproduced using the example of three exhibitions held after the year 2000. The intention was to show that even seemingly naturalised self-images are the product of practices used by cultural institutions. These practices, in accordance with the context of new or critical museology, are never neutral but reproduce social systems of values and beliefs. Moreover, depending on the particular institution, the results of such display of certain images may not be uniform at all.

Keywords: visualisation of Slovakness, new museology, self-images, exhibition, folklore