

Juraj Mojžiš

Klaudia Kosziba's Images of Solidified Time

ŠTÚDIA Juraj Mojžiš



Klaudia Kosziba: Púšťanie žilou, 2015, olej na plátne, 50 x 70 cm

Juraj Mojžiš

Obrazy stuhnuteho času Klaudie Kosziby

Abstract

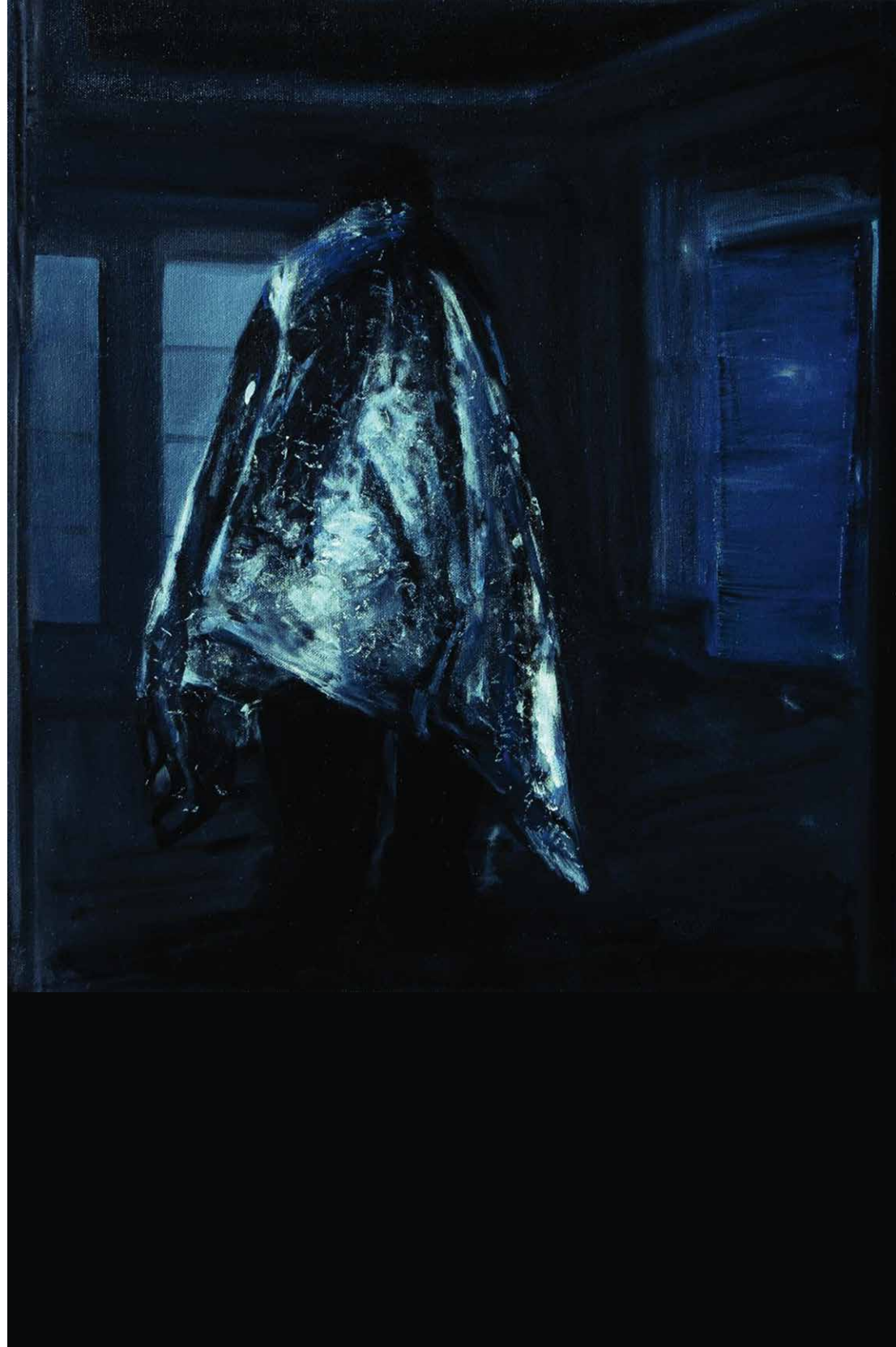
This short essay is not intended to map in detail the remarkable artwork of Klaudia Kosziba (1971). Nevertheless, it wants to discuss her special way of applying subversive (perhaps “foisted” would sound better here) artistic strategies. This short reflection will therefore discuss (with undisguised analytical ambition) the interest of the artist in the melancholy of her close objects, in particular the melancholy of the photographic documentation from her family archive. At first glance it is already obvious that pictures from childhood and adolescence are not only the determinant reason for thematising her own self, but they are the primary source of duplicating the world of memories. That means that their perception is offered to the viewer from a kind of internal perspective. Once from an intimately close, other times from an intimately distant perspective.

Key words:

photographic inspirations – melancholy – diffuse lighting – autobiographical pact

Juraj Mojžiš, film and art theoretician, film architect and scenographer. He is the author of several monographs on Slovak artists and filmmakers. For his collection of essays *Voľným okom II. (With the Naked Eye II.)* he received the Dominik Tatarka Award. From the early 1990s through to 2014, he facilitated an interpretation seminar at the Film and Television Faculty of the Academy of Performing Arts (VŠMU) in Bratislava. mojzis.juraj@gmail.com

Klaudia Kosziba: Posledné varovanie, 2015, olej na plátne, 60 x 55 cm





Abstrakt

Táto krátka úvaha nemieni mapovať pozoruhodnú tvorbu Klaudie Kosziby (1971) krok po kroku. Napriek tomu chce hovoriť o jej zvláštnom spôsobe využívania podvrtných – tu by lepšie znelo podsúvaných – umeleckých stratégií. Krátka úvaha sa teda bude venovať, s neskrývanou analytickou ambíciou, zaujatiu maliarky melanchóliou jej blízkych predmetov, najmä však melanchóliou fotografickej dokumentácie z rodinného archívu. Už na prvý pohľad je zrejmé, že snímky z detstva a dospelovania nie sú iba určujúcim dôvodom tematizovania seba samej, ale že sú primárnym zdrojom zdvojenia sveta spomienok. Znamená to, že ich percepcia sa ponúka divákovi v akejsi vnútornej perspektíve, raz intímne blízkej, inokedy intímne vzdialenej.

Kľúčové slová: fotografické inšpirácie – melanchólia – difúzne osvetlenie – autobiografický pakt

I

Klaudia Kosziba (1971) pomenovala jeden zo svojich obrazov *Posledné varovanie* (2015). Pozeráme sa na postavu zakomponovanú takmer na centrálnu os, ktorá zastala v sporo osvetlenom interiérovom priestore. Presklené dvere vľavo prepúšťajú trochu svetla, dvere vpravo – súc poučený, trúfne si domýšľať tému obrazu ako jednu sekvenciu narácie filmového príbehu – skrývajú nepozvaných hostí domáhajúcich sa vstupu. V miestnosti stojí postava zahalená do dlhého pásu z akéhosi dechtového a vytvrdeného materiálu a trochu pripomína príznak. Určite je predstaviteľné odmietavé stanovisko zahalenej postavy voči nástoživej požiadavke neznámych. Vysloví teda ono *posledné varovanie* a ustrnie v predhom okamihu.

Čo vidíme? Zrejme vidíme aj stiesňujúci symbol rozochvenej vnútornej paniky pod kepeňom smolných tónov izolačnej fólie, na ktorej striebisto sivé odlesky ako-tak rozsvetujú tmavú miestnosť. Rovnako znepokojujúci zážitok číha na nás takmer pred každým jej obrazom.

II

Znepokojujúci zážitok z obrazov krajiny (*Les naslepo*, 2004; *Pole*, 2007; *Predloha*, 2009), postáv v krajine (*Zlom*, 2007; *Priepasť*, 2008; *Konzultácia*, *Ruiny vlastného nároku*, oba 2009), nočných motýľov, tej nočnej mory, mory, čo človeka v spánku dlávi (*Morality*, 2010; *Pamäť zničí aj to posledné*, *Prichádzajú za súmraku, aby mohli žiť*, oba 2011; *Letný deň*, 2015), alebo obrazov oživených spomienok nad zájdenými fotografiami z rodinného archívu (*September*, *Nervózna idyla*, oba 2009; *Koniec idylly*, *Pamäť zničí aj to posledné*, oba 2010; *Rast*, 2015). Rovnako aj obrazov vyprázdnených veľkých celkov rozrytej krajiny pod nízkym – skôr tušeným – horizontom alebo obrazov s hrou okrovo sivastých odleskov na vodnej hladine, po

Klaudia Kosziba: Podstatné sa nemení, 2015, olej na plátne, 70 x 50 cm



Klaudia Kosziba: Obal, 2013, olej na plátne, 50 x 100 cm

ktorej pohľad blúdi v hmlách. Ich osobitá minimalistická narácia sa ešte väčšmi rozpustila v prevažujúcom sa toku hmiel, dôrazne difúznom svetle, ktoré sa rozlieva po diaľnici, alebo koso dopadá na malé príbehy dvojíc uprostred majestátnej irónie kamenných zrázov (*Trip*, 2008; *Way, Záhyb, Predloha*, všetky 2009).

Akosť tej hmly má dve tváre. Jedna je melancholická a jej výraz sa usadil v duši obrazu. Druhá sa dovoľáva stuhnutého času, času spomienok ponorených do šera interiérov či do meditatívnej sivosti monochrómie múrov a fasád domov. Niekedy jednu tvár prestupuje druhá. Niekedy sú to akési dotýkané miesta, inokedy dotýkané veci alebo dotýkané tváre. Dotýkané aj spomienkami na tie miesta, veci a tváre (*Shining* 1986, 2008 – 2009; *Sphère, Dom realistu je domovom surrealistu, Model*, všetky 2011; *Torta*, 2015).

K obrazom dotýkaných spomienok treba zaradiť zvláštnu sériu z roku 2013, obrazy priehľadných obalov, ktoré zostali pohodené po kútoch, ale ulpelo na nich čosi, čo som si pracovne pomenoval ako minimalistické svetelné priestorotvorné riešenie a považujem ho priam za signatúru Klaudie Kosziby. Príklad za ostatné. Z čieroty stola i z čieroty interiéru vyrastá prázdno celofánovej obaloviny a ponúka sa oku odleskami svetla. Kosziba ich vytvára švihmi štetca, po ktorých zostávajú šmuhy rozstrapkané na okrajoch. Výtvarná kvalita týchto prskancov nie je ničím menším ako dôkazom svetelnej rozpriestranosti mihotu bieloj blikajúcej na povrchu špecifického materiálu (*Obal*, 2013).

Nazdávam sa, že o všetkých práve spomenutých (tematických) skupinách obrazov Klaudie Kosziby, ktoré sa v nejakej miere odvolávajú na predchádzajúce fotografické zaznamenanie, môžeme uvažovať s prihliadnutím na povestný autobiografický pakt (termín Philippa Lejeunea).¹ Uvažovať o tom, ako Klaudia Kosziba robí s pomocou „namaľovanej“ fotografie už spomenutý zdvojený svet spomienky.

III

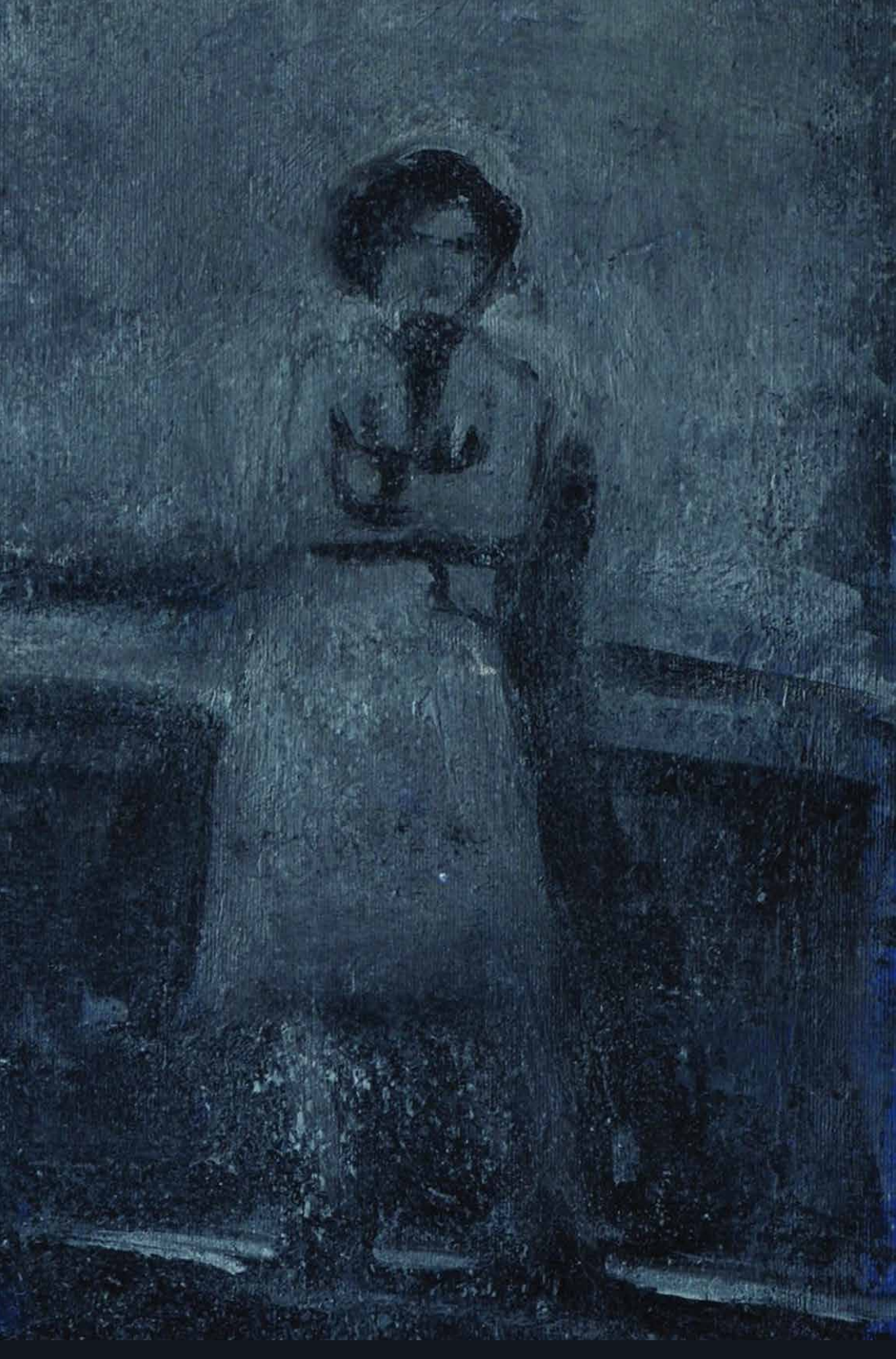
Zdvojený svet spomienky má v dejinách umenia úctyhodný rad predchodcov vychutnávajúcich si „samotárske slasti“, rovnako ako aj „samotárske bolesti“. Predchodcov odolávajúcich i podliehajúcich „alegorizovanej melanchólíi“ (Jean Starobinski).² Vpisovali ju do postáv svojich hrdinov, rovnako aj do rôznych predmetov, a vytvárali najrôznejšie emblémy zaručenej pravdy i zaručených citov lásky, lži i zrady. Čiže hrdinov, predmetov a emblémov s nepochybne pozoruhodnou ikonologickou tradíciou.

V tejto časti textu sa budeme venovať – v zmysle „alegorizovanej melanchólie“ – jednej *pod súvanej stratégii*. Len pripomeniem, že pod súvanej (aj) samotnou Klaudiou Koszibou. Šesťdesiate roky minulého storočia boli – na oboch stranách železnej opony – žiživé kultivovaniu maliarskych techník a ich rafinovanému i sofistikovanému „kolážovaniu“. Vzťah fotografie a maľby patril k najdiskutovanejším pokúšeniam aktuálneho výtvarného umenia. V tom čase malo veľkú au-

1 LEJEUNE, Philippe: *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

2 STAROBINSKI, Jean: *Melancholie v zrcadle*. Malvern, Praha 2015, s. 18.





toritu aj umenie Gerharda Richtera. Lenže ním zadefinovaný vzťah medzi dvoma médiami neodkrýval ľahko stráviteľné korešpondencie, hoci jeho premaľby fotografií ponúkali zdanlivo nekomplikované analógie. Opak bol pravdou.

Richterovu osobitú skúsenosť poznačili aktuálne spoločenské udalosti na pôde rozdeleného Nemecka, ktoré zažíval na jednej i druhej strane. Tie vyburcovali jeho kritické myslenie, najmä jeho postoj voči ľavým i pravým masmediálnym manipuláciám. Vytváral prekvapujúce *obrazy obrazov* ako výsledok zvláštneho dialógu foriem a kódov dvoch médií. Kvalitu Richterom sprostredkovaného dialógu maľby a fotografie zo šesťdesiatych rokov 20. storočia pravdepodobne najpresvedčivejšie prezentujú obrazy *Strýko Rudi* (1965) a *Mao* (1968). V oboch prípadoch ide o konštrukt historickej pamäti sprostredkovaný fotografickým obrazom. Richterove jedinečné maliarske prevedenie vychádza z mnohonásobného zväčšenia vlastne málo zaostreného podkladu. Znamená to, že na jeho namaľovanej zväčšenine vnímame ako rozostrenú – či doslova rozmazanú – škálu sivých tónov, čo je vlastne premena veľkých i malých tvarov uskutočnená tieňmi a difúznym svetlom.

IV

Vráťme sa k obrazom stuhnutého času Klaudie Kosziby, pretože odteraz budeme sledovať – v predchádzajúcom texte zhrnuté – formálne aspekty v limitoch súkromného rodinného príbehu, príbehu určovaného psychologickým putom. V tom príbehu fotografia nepozná úlohu „pomôcky pre zobrazenie“, hoci fotografiu môžeme považovať za autobiografický impulz. Zo žijúcich klasikov „*po-postmoderny*“ je osemdesiatštyriročný Gerhard Richter tvorcom bohato zvrstveného výtvarného diela, pri ktorom nemožno zapochybovať, že jeho autor bol a stále je výnimočne spoločensky angažovaný. Prítom dnes už môžeme konštatovať, že to dielo naisto nevytvoril ako výpoveď o skutočnosti, pretože samotné umenie považoval za suverénnu a autonómnú skutočnosť, ktorá umožňuje priblížiť sa k neviditeľnému a nepochopiteľnému, k „najvyššej forme nádeje“ (Gerhard Richter).³

Povedzme, že práve umenie ako *najvyššia forma nádeje* je oným skvelým dotykovým miestom podsúvaného prieniku výtvarného diela Klaudie Kosziby a Gerharda Richtera. Najskôr však treba zodpovedať otázku o miere originality – nepochybne plodnej – umeleckej ľsti, ktorá na pôde *obrazov obrazov* umožnila Klaudii Koszibe sústredene odkrývať tajomstvo inverznej prítomnosti média fotografie v citovo premyslenej architektúre obrazu. Na prvý pohľad by sa dalo celkom logicky vychádzať z predpokladu, že jej obrazy vznikli predovšetkým preto, aby minulé nezostalo stratené.

Uvedenú charakteristiku primerane potvrdzuje melancholická tónina jej obrazov. Pravda, melanchólia krstená iróniou. Melanchólia, rovnako ako jej – možno nevlastná – sestra nostalgia je veľkou témou predminulého i minulého

³ „Kto umeleckú skutočnosť vytvára, ten o téme (nielen) umeleckej skutočnosti uvažuje ako o forme nádeje.“ Pozri WALTHER, Ingo F. (ed.): *Umění 20. století*. Kolín/Praha: Taschen/Slovart, 2004, s. 342.

storočia. Veď nielen výtvarné umenie na začiatku 19. i 20. storočia priam hýrilo dielami predchnutými melanchóliou. Podobne 19. i 20. storočie zasa na svojom konci vystavilo melanchóliu a nostalgiu podmaňujúcej teoretickej reflexii. Jean-Bertrand Pontalis v jednej z nich (*Fenêtres*, Gallimard, Paríž 2000) uvažuje o nostalgii ako o stratenom detstve, z ktorého bol vyhnaný. Netúži však po večnej nehybnosti, ale po novom zrození, po nových začiatkoch. „Poprvé toto učené slovo, jak nám říká Starobinsky, použil v roce 1688 lékař Mulhouse (*nostos*: návrat, *algos*: bolest), aby popsal určitou *nemoc*. Navíc velmi zvláštní, která se rozšířila mezi vojáky, kteří neunesli útlak vojenského života. (...) Nostalgií po minulém, ztraceném čase, po *nevermore*. Trpíme tím, že se nedá nic vrátit, odmítáme změnu jako výsledek toho, co ničí, bezmocně nenávidíme ten zhoubný čas, neboť vede nejen ke zhroucení, ale přímo ke zničení.“⁴

V

Nazdávam sa, že medzi prácami Klaudie Kosziby nájdeme viac vhodných príkladov fotografie v úlohe – nie banálneho – impulzu k vytvoreniu série obrazov. Jedným z nich je snímka z rodinného archívu, konkrétne fotografia maliarkinej príbuznej, ktorej podobu poznala výlučne len na zachovanej fotografii. Pozerala sa na ženskú postavu v jednoducho strihaných šatách, stojacu postavu fotografom zaberanú – filmárskou terminológiou povedané – takmer v *americkom pláne*. Milá teta akoby len strnulo „predvádzala“ čaro zasúvajúcej sa clivoty na pravé poludnie. Jej príbuzná aj po rokoch v tom snímku vyčítala doslova mágiu zasúvajúceho sa času, mágiu, ktorú (s)pečatila baudelairovskou „melanchóliou modrej“. Pravda, v mojom konštrukte Klaudia Kosziba zaklopala u Charlesa Baudelaira na vskutku kompetentnej adrese. Veď tam po celý čas bytovali pre autorku dôležité témy, napríklad téma zrkadla, ale aj téma knihy ako objektu.

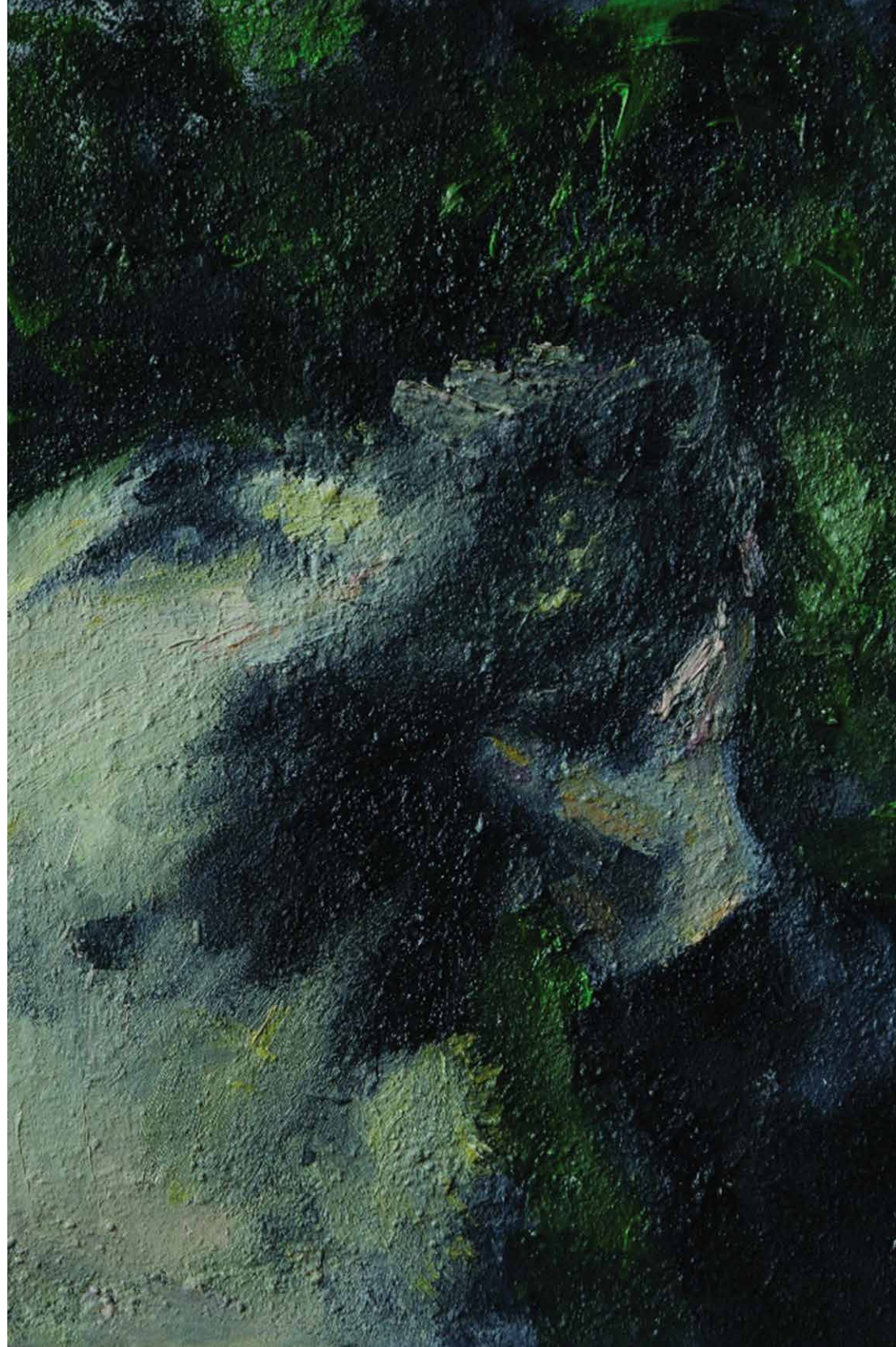
História obrazov knihy čítanej je predlhá, siaha k ikonám a triptychom predgiottovských majstrov a pokračuje obrazmi do čítania zahĺbenej Rembrandtovej matky, obrazmi vari všetkých zaprisahaných impresionistov oceňujúcich čitateľskú pohodu ich ženských modelov či Magrittovou knihou vydesenou *Zaujatou čitateľkou*. Tomáš Glanc v tých obrazoch pozoruhodným spôsobom sledoval autobiografickú tematizáciu samotných umelcov, ktorí kritickým pohľadom skúmali knihu pri jej pôsobení na čitateľa.⁵

Celkom dobre však poznáme aj dejiny knihy pomaloovanej i premaľovanej, dejiny obrúžené postmodernými stratégiami zo záveru minulého storočia, a poznáme aj ešte o čosi útlejší príbeh knihy ako objektu. Vo všetkých spomenutých etapách kraľovala melanchólia, kým v tých neskorších sa zasa hojnou mierou vyskytuje irónia, pravda, v zmysle brechtovského *scudzovacieho momentu*.

Klaudiu Koszibu zaujal v ostatnom čase motív roztvorenej knihy (*Bibliophila*

⁴ PONTALIS, Jean-Bernard: Nostalgie. In *Analogon* 77 (III-2015), s. 58.

⁵ GLANC, Tomáš: Autobiografia a biolectura, obrazy čtení. In TARANENKOVÁ, Ivana (ed.): *Možnosti autobiografickosti*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV a Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2013, s. 45 nn.





I., II., III., všetky 2012) s reprodukciami jej jedného alebo viacerých obrazov (*Konzultácia*, 2009; *Paměť zničí aj to posledné*, 2010). Na roztvorenú knihu sa však Kosziba pozrela pod ožaj nezvyčajným uhlom, napríklad z extrémneho nadhľadu, a tak sa roztvorená kniha aj nezvyčajne zachovala. Reprodukciami totiž odkryla odchlípnutou stránkou, alebo ju „prerezala“ rámom obrazu. Kosziba sa na svojich obrazoch zrejme venuje priestoru ako javisku času, tentoraz nám však na vysvetlenie „mosta“ medzi malbou a fotografiou nebude stačiť metaforické uchopenie spomienok na detstvo. Povedzme to tak, že na zanechané stopy sa pozeráme v inej choreografii času. Času určeného kontrapunktickým pohybom a nehybnosťou. V tomto zmysle fotografické i filmárske inšpirácie pomáhajú maliarke dôsledne vytvárať priestor jej obrazov ako javisku času. Nazdávam sa, že práve spomenuté kontrapunktické riešenie prináša na scénu tú choreografiu času spomienok, ktorú poznáme z mlkvej mágie obrazov Edwarda Hoppera.

VI

Zrkadlo je nepochybne privilegovanou témou malby naprieč dejinami umenia. Klaudia Kosziba však aj túto arcitému obrazov obrazov tak trochu prevrátila. Všimla si nesporné výtvarné kvality nielen obrazov v zrkadle, ale aj tých škaredých stôp času na zrkadle. Flakov, škvŕn, zájdených ostrovčekov špiny, skrátka, všimla si to, čo nám vie poskytnúť vlastný (výtvarný) jas i vlastné (výtvarné) temnoty sprostredkované, povedal by som, že rafinované sprostredkované na zrkadle (*Podstata sa nemení, Odrážanie sveta, Veľký rám*, všetky 2015). Môžeme si iba domýšľať, čo sa v zrkadle udialo, keď sa v ňom (nejaké) ja nezdvojilo. Zostalo bez výtvarných i nevýtvarných významov? Stopy času na zrkadle ako objekte na rozdiel od obrazu v zrkadle by teda mali byť zbavené najrôznejších narážok a symbolických významov? To si nemyslím. Jednoducho povedané, s obrazom i bez obrazu, zrkadlo nie je prázdnu štruktúrou. Klaudia Kosziba to dobre vie a o to ľahšie objavila ešte jedno potvrdenie slávneho Baudelairovho verša: „Úzkosť, krutá pani.“

Juraj Mojžiš, filmový a výtvarný teoretik, filmový architekt a scénograf. Je autorom viacerých knižných monografií o slovenských výtvarníkoch i filmároch. Za knižnú zbierku esejí Voľným okom II. získal Cenu Dominika Tatarku. Od začiatku deväťdesiatych rokov do roku 2014 viedol interpretačný seminár na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave.
mojzis.juraj@gmail.com

Klaudia Kosziba: Tortu hádz vždy tesne vedľa, 2015, akryl a olej na plátne, 25 x 20 cm



Klaudia Kosziba: Torta, 2015, akryl a olej na plátne, 80 x 70 cm