

**arts**

CS ISSN 0044 — 9008

**arts**

*Umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied*

*Revue d'histoire de l'art de l'Académie slovaque des sciences*

*Художественно-историческое ревью Словацкой академии наук*

*Kunsthistorische Revue der Slowakischen Akademie der Wissenschaften*

1197/I—1973 71—009—81 509—58 09/1 Kős 53,—I

'77/81\* 1-4

**umeleckohistorická revue slovenskej akadémie vied**

<b>Ladislav Saučin</b>	Recherche et sauvetage des objets historiques dans le territoire de l'hydrocentrale Liptovská Mara	
Dvadsaťpäť rokov Slovenskej akadémie vied a vedy o umení na Slovensku 4	Forschung und Denkmalschutz im Gebiet des Wasserkraftwerkes Liptovská Mara	
Двадцать пять лет Словацкой академии наук и науки об искусстве в Словакии	<b>Jozef Hoššo</b>	
Vingt-cinq ans de l'Académie des sciences slovaque et les sciences de l'art en Slovaquie	Historickoarcheologický výskum kostola v Liptovskej Märe 93	
Fünfundzwanzig Jahre der Slowakischen Akademie der Wissenschaften und der Kunstwissenschaft in der Slowakei	Историко-археологическое исследование костела в Липтовской Маре	
<b>I</b>	Recherche archéologique et historique de l'église à Liptovská Mara	
<b>Jozef Paulik</b>	Historisch-archeologische Forschung der Kirche von Liptovská Mara	
Začiatky hlinenej plastiky na Slovensku 10	<b>Karol Kahoun</b>	
Начала глиняной пластики в Словакии	Pamiatky Liptovskej Mary vo svetle nových poznatkov a hodnotení 97	
Debuts d'argile plastique dans le territoire slovaque	Памятники Липтовской Мары в свете новых знаний и оценок	
Anfänge der Tonplastik in der Slowakei	Objets historiques de Liptovská Mara sous le jour de notions et appréciations nouvelles	
<b>Fedor Kresák</b>	Historische Liegenschaften von Liptovská Mara im Spiegel neuer Forschungsergebnisse	
Vývin športového štadióna do druhej svetovej vojny 22	<b>Ivan Rusina</b>	
Развитие спортивного стадиона до второй мировой войны	Statuengruppe des Hl. Georg in Bratislava 108	
Développement du stade de sport jusqu'à la seconde guerre mondiale	Súsošie sv. Juraja v Bratislave	
Entwicklungsgeschichte des Sportstadions bis zum zwieten Weltkrieg	Скульптурная группа св. Георгия в Братиславе	
<b>Ilpo Tarani Piirainen (Universität Jyväskylä, Finland)</b>	Groupe de St. George à Bratislava	
Stadtbücher aus der Mittelslowakei 51	<b>Zuzana Ševčíková</b>	
Mestské knihy zo stredného Slovenska	Umeleckohistorický charakter renesančnej a barokovej okennej výplne 123	
Livres municipaux de la Slovaquie centrale	Художественно-исторический характер филенки ренессансного и бароккового окна	
<b>Elena Dubnická</b>	La fenêtre à l'époque de la renaissance et celle du baroque	
Neznáme gotické tabuľové maľby z Liptovskej Anny 63	Kunsthistorischer Charakter der Renaissance- und Barockfensterfüllung	
Неизвестные готические росписи по дереву из Липтовской Анны	<b>Jarmila Račková</b>	
Peintures gothiques sur bois inconnues de Liptovská Anna	Súčasné umelecké sklo na Slovensku 140	
Unbekannte gotische Tafelbilder aus Liptovská Anna	Современное художественное стекло в Словакии	
<b>Výskum a záchrana pamiatkových objektov v oblasti vodného diela Liptovská Mara 92</b>	Verre contemporain en Slovaquie	
Исследование и спасение памятников старины в области плотины Липтовская Мара	Slowakische Glaskunst der Gegenwart	

II

<b>Vladimír Balenok (Lvov)</b>	Эстетические ценности природы 175
Estetické hodnoty prírody	
Valeurs esthétiques de la nature	
Esthetische Werte der Natur	
<b>Príspevky k vývinu slovenskej vedy o výtvarnom umení 190</b>	Статьи о развитии словацкой науки о изобразительном искусстве
Contributions à la question du développement de la science slovaque de l'art	
Beiträge zu Entwicklungsfragen der slowakischen Kunstwissenschaft	
<b>Ján Bakoš</b>	Cesty slovenského dejepisu umenia — zákonitosť alebo náhoda? 191
Пути словацкой истории искусства — закономерность или случайность?	
Voies de l'histoire de l'art slovaque — système ou hasard? Wege der slowakischen Kunstgeschichte — Gesetzmässigkeit oder Zufall?	
<b>Anna Petrová-Pleskotová</b>	Stav a problémy bádania o novovekom výtvarnom umení na Slovensku 200
Состояние и проблемы исследования изобразительного искусства в Словакии в период Нового времени	
Arts plastiques des âges nouveaux en Slovaquie — situation et problèmes des recherches	
Stand und Probleme der slowakischen Forschung auf dem Gebiete der neuzeitlichen bildenden Kunst	
<b>Ivan Rusina</b>	Problémy slohovej interpretácie a periodizácie slovenského výtvarného umenia na prelome 16. a 17. storočia 207
Проблемы интерпретации стиля и периодизации словацкого изобразительного искусства конца 16 и начала 17 века	
Périodes et l'interprétations de l'art slovaque au tournant du 16 <sup>e</sup> et du 17 <sup>e</sup> siècles	
Interpretations- und Periodisationsprobleme der slowakischen Forschung in Hinsicht auf die bildende Kunst vom Ende des 16. bis zum beginnenden 17. Jahrhundert	
<b>Zora Hanáková</b>	K začiatkom teoreticko-kritickej interpretácie výtvarného diela 212
К истокам теоретико-критической интерпретации произведений изобразительного искусства	
Les débuts de l'interprétation théorique et critique de l'oeuvre d'art	
Anfänge einer theoretisch-kritischen Interpretation von Kunstwerken	
<b>Zita Kostrová</b>	Ludové výtvarné umenie a dnešok 220

Народное изобразительное искусство и современность	
L'art populaire et nos temps présents	
Volkskunst und Gegenwart	
<b>Eva Botfánková</b>	Vývin estetiky na Slovensku v rokoch 1945—1975 238
Развитие эстетики в Словакии в 1945—1975 гг.	
Développement de l'esthétique en Slovaquie à l'époque de 1945—1975	
Entwicklungsfragen der Esthetik in der Slowakei im Zeitabschnitt 1945—1975	
<b>Fedor Kresák</b>	Výstavba Slovenska v rokoch 1945—1975 v zrkadle architektúry 242
Строительство Словакии в 1945—1975 гг. в зеркале архитектуры	
Édification générale de la Slovaquie à l'époque de 1945—1975 au point de vue de l'architecture	
Aufbau der Slowakei im Zeitabschnitt 1945—1975 im Spiegel der Architektur	
<b>Jarmila Račková</b>	Priemyselné výtvarníctvo alebo priemyselný design? 254
Промышленное изобразительное искусство или промышленный дизайн?	
Arts appliqués ou design industriel?	
Angewandte Kunst oder Industrie-Design?	

III

<b>Július Kálmán</b>	Viedenský blížanec jurského oltára 258
Венский близнец Юрского алтаря	
Double viennois de l'autel de Jur près de Bratislava	
Wiener Pendant des Altars aus Jur bei Bratislava	
<b>Peter Mikloš</b>	K problematike barokových oltárov v Trnave 264
К проблематике алтарей в стиле барокко в городе Трнава	
Problèmes des autels baroques à Trnava	
Zur Problematik der Barockaltäre in Tyrnau (Trnava)	
<b>Tézy a posudky kandidátskych dizertačných prác 278</b>	Тезисы и оценки кандидатских диссертаций
Thèses et comptes rendus des travaux de dissertation	
Thesen und Begutachtungen von Kandidatur-Dissertationsarbeiten	
<b>Karol Kahoun</b>	Neskorogotická architektúra na Slovensku a stavitelia východného okruhu 279
Позднеготическая архитектура в Словакии и строители восточного округа	
Architecture du gothique tardif en Slovaquie et les architectes de la région de l'Est	
Spätgotische Architektur in der Slowakei und Baumeister des östlichen Kreises	

## Dvadsaťpäť rokov Slovenskej akadémie vied a vedy o umení na Slovensku

LADISLAV SAUČIN

Vedy o umení svojim vplyvom na kultúrne povedomie spoločnosti významne pôsobia na utváranie profilu národnej kultúry. Sú dôležitým a nezastupiteľným článkom v sústave spoločenských vied, v ktorých mnohé ďalšie odbory, najmä historické a filozofické, spája s vedou o jednotlivých umeniach rad vzájomných väzieb. K teórii a dejinám jednotlivých umeleckých disciplín sa úzko primknú estetika.

U uplynulých päťadvadsiatich rokoch sa estetika pestovala predovšetkým na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, sčasti aj v terajšom Umenovednom ústave SAU a len okrajovo vo Filozofickom ústave SAU v Bratislave. Na bratislavskej univerzite existoval ešte od predvojnových rokov seminár estetiky, ktorý kedysi viedol J. Mukařovský (1891—1972) a v rokoch 1948—1958 M. Bakoš (1914—1972). U rokoch 1950—1960 sa estetika na uvedenom učilišti prednášala v rámci Katedry vied o umení, roku 1969 tu vznikla samostatná Katedra estetiky a estetickej výchovy a od roku 1973 Katedra estetiky a vied o umení, na ktorej sa v súčasnosti prednáša estetika, estetická výchova, veda o výtvarnom umení a hudobná veda. U sledovanom časovom úseku sa na Slovensku publikoval v odbore estetiky pomerne značný počet pôvodných i preložených knižných prác a štúdií

v odborných časopisoch. U rokoch 1967—1968 vznikla aj Slovenská estetická spoločnosť, ktorá v krízovom období čoskoro via facti zanikla. Kým v päťdesiatych rokoch nášho storočia v literárnej produkcii v odbore prevládali gnozeologické tendencie v chápaní podstaty umenia, šesťdesiate roky sa niesli v znamení väčšej diferenciacie hľadísk. U nich prevládla axiologická orientácia popri antropologickej, no uplatňovala sa aj štrukturalistická tendencia, ktorá sa opierala o Mukařovského školu. Najväčší nedostatok sa pociťoval v oblasti všeobecnej estetiky a všeobecnej teórie umenia, no chýbali aj syntetické práce z dejín svetovej, a najmä domácej estetiky. Stručne rečeno: Estetika — hoci má na Slovensku tradície siahajúce hlboko do začiatku 19. storočia — je mladým, relatívne málo rozvinutým spoločenskovedným odvetvím; jeho základné predpoklady sa rozvíli až na základe budovania socialistickej vedy po Februári. Dovtedy mala činnosť v tejto oblasti ráz iba individuálnej činnosti, ktorej sa mohli venovať iba ojedinelí, izolovane pôsobiaci vysokoškolskí učiteľia; väčšina z nich bola orientovaná temer výlučne „literárnocentricky“.

Veda o výtvarnom umení je na Slovensku disciplína pomerne nová. Je mladšia než napr. literárna veda, hoci

výtvarné umenie jestvovalo historicky skoršie ako literatúra. Dejiny umenia sa totiž na Slovensku vnímali dlho ako súčasť estetiky, neskoršie ako kompetencia tzv. kresťanskej archeológie.

U slovenských podmienkach dejiny umenia alebo veda o výtvarnom umení prežívala dlho v predvedeckom štádiu svojho vývinu a neskoršie trpela tým, že sa jej mohli venovať len amatéri alebo ľudia, ktorí ju mohli pestovať len zo záľuby popri svojej inej aktivite. Takým bol aj PhDr. Vladimír Wagner (1900—1955), prvý vyškolený slovenský teoretik a historik umenia, autor prvého syntetického prehľadného diela Dejiny výtvarného umenia na Slovensku (1930). Dlhé roky pôsobil ako úradník pamiatkového referátu v rámci rezortu školstva, no plne sa mohol venovať svojmu odboru ako vedec-profesionál v hodnosti docenta až po Februári.

Buržoázia a buržoázny spoločenský systém nebol schopný vytvoriť na Slovensku ani základnú inštitucionálnu bázu na výskum národných dejín výtvarného umenia. Dokonca aj na jedinej slovenskej univerzite v Bratislave sa dejiny umenia vôbec neprednášali, alebo sa odbavovali suplovaním za pomoci českých odborníkov (F. Žákovec, 1878—1937; E. Dostál, 1889—1943). Tento stav sa nezmenil ani po utvorení slovenského štátu. Rodili sa síce rozličné čiastkové podujatia, ale na korene tohto nežiadúceho stavu sa nesišlo a uspokojovalo sa len s niektorými publikačnými úspechmi.

Zvrat nastal až po Februári, keď sa otvorili perspektívy nebývalého rozmachu našej kultúry a vykročilo sa smelšie smerom k dotvoreniu systému národnej kultúry. Uznikali vtedy u nás jedno za druhým nové vysoké školy, založilo sa množstvo výskumných pracovísk, organizácií a odborných ustanovizní a vznikla aj naša vrcholná vedecká inštitúcia — Slovenská akadémia vied

(1953). Naša kultúra a veda sa začali rozvíjať nevídaným tempom, rýchlosťou, ktorej sami — priznajme si to — vlastne ani nestačíme. Prejavil sa pritom nástojčivý záujem aj o naše kultúrne dedičstvo a vyslovila sa aj požiadavka systematického základného výskumu a spracovania tohto dedičstva. Naliehal na to aj rýchly kultúrny vzostup nášho ľudu a potreby jeho ďalšieho rastu. Odborná pripravenosť na riešenie úloh nebola však dostatočná. Nielenže sa vtedy všeličo požadovalo, ale sa aj kadečo posľubovalo bez náležitosti — povedalo by sa — projekčnej pripravenosti, plánovacieho rozmyslu a disciplinovanosti. Následky toho sa pociťujú v celom odbore v nejednom ohľade podnes. Týka sa to nielen rezortných pracovísk a vysokých škôl, ale aj Slovenskej akadémie vied, ktorá hneď pri svojom ustanovení roku 1953 nezabudla na otvorené pole dovtedy nezabezpečeného základného výskumu v odbore teórie a dejín umenia, a preto vytvorila v rámci Historického ústavu SAU spočiatku aspoň bunku na pestovanie tejto odbornosti. Táto bunka sa roku 1955 v rámci SAU osamostatnila vo forme Kabinetu teórie a dejín umenia; roku 1965 vznikol z neho Ústav teórie a dejín umenia SAU. Uvedený ústav bol roku 1973 včlenený do novoutvoreného Umenovedného ústavu SAU, zloženého z výtvarnovednej, hudobnovednej a divadelnovednej sekcie.

Úžasným bodom vo vývine tak vedy o výtvarnom umení, ako aj v ostatných umenovedných odvetviach bol XX. zjazd KSSZ (1956). Väčšina slovenských teoretikov a historikov umenia si situáciu uvedomila ako možnosť prehodnotiť dobové omyly, ale predovšetkým ako jedinečnú možnosť rozvinúť teóriu a dejiny umenia ako skutočnú vedu. Výtvarnovedné pracovisko SAU sa spočiatku zamierovalo na spracovanie slovenského umenia 19. storočia a v teórii sa rozpracúvali otázky

realizmu. Až po pridelení istého počtu systemizovaných miest sa koncepcia činnosti pracoviska rozšírila na umeleckoteoretickú a umeleckohistorickú prácu v celom rozsahu národných dejín umenia, od ránofeudálnej doby až do socialistickej epochy, a to tak v zmysle materiálového výskumu, ako aj marxistickej interpretácie.

Žiaľ, pri budovaní vedeckých pracovísk v SAU, ale platí to aj vo vzťahu k mimoakademickým vysokoškolským a rezortným pracoviskám, vznikali rozličné kompetenčné a koncepčné neujasnenosti, a hlavne sa podceňovali také parametre vedy, ako je informatika, heuristika a pod. Mnohí chceli mať čím prv strechu i s komínom, zabudli však na základy a na nosné múry. Došlo aj k metodologickým a ideologickým pokleskom, čo sa potom vypomstilo a premietlo v celoodborovom rozsahu v krízových rokoch okolo roku 1968 a zasiahlo rovnako Akadémiu, rezortné i vysokoškolské pracoviská. To všetko zrazilo a zdržalo rozvoj vedného odboru i jednotlivých pracovísk.

Priam prevratný nástup a postup slovenskej marxistickej osnovej teórie a dejín umenia je však napriek všetkým peripetiám nezvratným faktom, ktorý znamená základný prelom vo vývine tejto disciplíny na Slovensku, rovnako ako neodškriepiteľnou skutočnosťou zostáva fakt, že bázou, fundátorom a koordinátorom všetkých základných vedeckých podujatí v tomto odbore bola Slovenská akadémia vied. Ona bez potrebných skúseností a v podmienkach rozličných nedokonalostí, subjektivismu i objektívnych prekážok nielenže znášala ódium za rozličné podlžnosti svoje i odboru ako celku, ale jej orgány a pracoviská podnecovali partnerské pracoviská k správnej programátorskej a inej aktivite a k súdružskej spolupráci.

Len vďaka tomu bolo možné po prevažne úzko monograficky zameraných

prácach z päťdesiatych rokov hľadať a dohodnúť sa postupne aj na modalitách riešenia synteticky orientovaných úloh a založiť aj metodologicky, časovo, organizačne a materiálno náročnejšie a rozkošatenejšie výskumy, z ktorých väčšina sa dá realizovať iba kolektívnym úsilím a ktorých ovocie sa dá zbierať iba po uplynutí dlhých rokov. Z takto založených programov začal vychádzať napr. Súpis pamiatok na Slovensku, z ktorých vyšli zatiaľ tri zväzky. Tento súpis sa uskutočnil vďaka kooperácii Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody (SÚPSOP) s príslušným pracoviskom SAU — to je už len etický detail, že partnerský SÚPSOP pozabudol poznamenať v úvodnej časti prvého zväzku, že na heuristickej časti diela spolupracoval niekdajší Kabinet teórie a dejín umenia SAU. Už dávnejšie je pripravený rukopis slovenskej bibliografie a na Slovensko sa vzťahujúcej neperiodickej spisby z odboru výtvarných umení. Prednádávnom bol odovzdaný na realizovanie kolektívne vytvorený spis Prehľad dejín umenia na Slovensku v rozsahu 500 rukopisných strán s primeraným počtom obrazovej dokumentácie. Bude to dielo, ktoré naša spoločnosť už dávno potrebuje a ktoré súčasne materiálno, metodicky a ideovo predstihne Wagnerov zastaraný obdobný spis z roku 1948 (Vývin výtvarného umenia na Slovensku). V odbore sa v uplynulých 25 rokoch vyprodukovalo okrem toho okolo 500 zväzkov monografických publikácií a zborníkov z rozličných odvetví a období výtvarných umení (počítajúc do toho, samozrejme, aj architektúru a urbanizmus). Hodno tu spomenúť aj viacnásobne väčší počet výstavných katalógov s úvodnými textmi alebo aj s menšími štúdiami, ako aj množstvo iných príležitostných odborných tlači a publikácií, ktoré z väčšej časti napísali renomovaní teoretici a historici

umenia. Vedný odbor disponuje vedeckou ročenkou Ars i niekoľkými ďalšími ročenkami (Monumentorum Tutela, Musaica, Galéria). Žiadalo by sa však umožniť, aby najmä vedecká revue Ars konečne vychádzala periodicky, kvartálne. Nemožno nespomenúť ani odborné mesačníky Uýtvarný život a Projekt, ktoré sa však venujú iba súčasnému umeniu a nemajú vyslovene vedecké poslanie.

Uýtvarnovedecké pracoviská na Slovensku, ako sme uviedli, existujú a plynule pôsobia od nastolenia socializmu v našej vlasti. Ich terajšia štruktúra a delba práce je vcelku vyhovujúca. Pracoviskom základného výskumu v tejto vednej disciplíne sa stal Umenovedný ústav, utvorený a vedený Slovenskou akadémiou vied. Keďže toto pracovisko nie je vybavené komplexne — podobne ako nie sú a nemôžu spočívať na zásadách autarkie ani ostatné pracoviská — hľadá možnosti účelnej kooperácie a koordinácie s ostatnými pracoviskami a organizáciami vo sfére odboru.

Hudobná veda sa začala na Slovensku pestovať na inštitucionálnom základe od roku 1951, keď sa založil Ústav hudobnej vedy ešte v rámci bývalej Slovenskej akadémie vied a umení (SAUU), a tak roku 1953 vstupovalo toto pracovisko do SAU už zhruba konštituované. Zhodou okolností bolo to prvé integrované hudobnovedné pracovisko nielen na Slovensku, ale aj v celom Československu. Vďaka existencii tohto vedeckého pracoviska, ktoré sa roku 1973 stalo zložkou (sekciov) Umenovedného ústavu SAU, podarilo sa povzniesť výskum hudobnej kultúry Slovenska na úroveň vyspelejších umenovedných odborov, ktoré majú v dejinách slovenskej kultúry už väčšiu tradíciu a z toho vyplývajúce vážnejšie postavenie. Akademické hudobnovedné pracovisko sa formovalo podľa aktuálnych spoločenských a kultúrnych potrieb,

ktoré boli v súlade aj s progresívnymi trendmi vo svetovej muzikológii, a sústreďovalo sa na celostný výskum hudobnej kultúry Slovenska. Hudba sa v celoodborovom zábere začala skúmať ako prejav sociálnych skupín v podobe umelej i ľudovej hudby, pričom sa akademické pracovisko venovalo výskumu hudobných žánrov v jednotlivých historických obdobiach.

Výskum ľudovej hudby, ktorý bol poznačený v minulosti literárnymi a funkčno-folkloristickými, resp. opisnými metódami, oprel sa o analytické a experimentálno-akustické metódy hudobnej vedy. Integrovaný hudobnovedný výskum umožnil vytvárať čoraz bohatší obraz vývinu našej hudobnej kultúry a chápať tzv. vysoké i ľudové umenie v ich bohatej a vzájomnej determinujúcej väzbe. Výskum sa rozšíril i na výskum ľudových hudobných nástrojov, inštrumentálnu hudbu a na väzbu s tanečným prejavom.

Muzikologický výskum na Slovensku je v posledných rokoch orientovaný hlavne na vzťahy medzi jednotlivými hudobnovednými disciplínami s dôrazom jednak na celostné chápanie hudobnej problematiky, jednak na disciplíny, ktoré sa ukázali ako relevantné z hľadiska súčasnej marxistickej orientácie hudobnej vedy. V tejto súvislosti treba vyzdvihnúť výsledky dosiahnuté v oblasti systematiky súčasnej hudobnej vedy, ako aj štúdie zamerané na aplikáciu kultúrno-sociologických a empirických metód pri výskume súčasnej hudobnej kultúry Slovenska. Takýto hlavný smer výskumu privodil rozšírenie zorného poľa tak z metodologického, ako aj z materiálového hľadiska. Postúpilo sa o značný kus vpred, najmä smerom k prekonávaniu univerzalistického chápania hudby 18. a 19. storočia a hudobnoestetický a hudobnoteoretický obzor sa rozšíril aj na oblasti mimo okruhu európskej umelej hudby. Ruka

v ruke s tým sa rozšíril aj výskum hudobnej súčasnosti so zameraním na problematiku socialistického hudobného umenia a postavenia hudby vo vyspelej socialistickej spoločnosti. Tieto aspekty sa realizujú v integrovanej koncepcii na rozdiel od nemarxistických trendov, ktoré jednotlivé tzv. kultúrne okruhy chápali nielen izolovane, ale aj v diametrálne odlišnom metodologickom protiklade.

Vo sfére umenovedy na Slovensku sa po prvý raz v našich kultúrnych dejinách pestuje aj teatrologia a filmológia. Tento odbor sa rozvíjal na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, ďalej v Divadelnom ústave Ministerstva kultúry SSR a napokon v divadelnovednej sekcii Umenovedného ústavu SAU, ktorý roku 1973 integroval do seba bývalé divadelnovedné oddelenie z Ústavu slovenskej literatúry SAU. Ulastný vývin divadelnej vedy na Slovensku sa teda začínal na pôde literárnej vedy a až neskôr vyrástli predpoklady aj pre rozvoj ostatných zložiek slovenskej teatrologie. Oporou disciplíny sa stal časopis Slovenské divadlo, ktorý bol založený roku 1953 a odvtedy vychádza pravidelne. Roku 1958 vzniklo Divadelné oddelenie Slovenského národného múzea v Bratislave; z neho sa v Bratislave sformoval dnešný Divadelný ústav Ministerstva kultúry SSR v Bratislave, ktorý sa zameriava predovšetkým na dokumentáciu. U historiografii vznikla publikácia Kapitoly z dejín slovenského divadla do roku 1890. U súčasnosti sa spracúva história slovenského činoherného divadla do roku 1945. Uďaka dokumentácii Divadelného ústavu sa v Umenovednom ústave SAU mohlo prikrčiť aj k spracovaniu Slovníka slovenského divadla.

Od konca šesťdesiatych rokov teatrologia prechádzala zložitým procesom, a to smerovaním k syntéze; avšak pri malom počte pracovníkov sa ukázalo,

že je to úloha oveľa náročnejšia, ako sa pôvodne predpokladalo. O to dôležitejšia a citlivejšia je otázka medziinštitucionálnej kooperácie a koordinácie. Slovenská teatrologia sa rozvíja riešením teoretických a historiografických problémov réžie, herectva, dramaturgie a scénografie. Pri ešte menšom počte pracovníkov ako v sekciiach výtvarnovednej a hudobnovednej je otvorených otázok v slovenskej divadelnej vede viac ako dost. Pritom je tu ešte oblasť filmu, rozhlasu a televízie, ktoré si tiež nárokuju vedecké spracovanie svojej histórie a teórie. Prvoradou úlohou divadelnovednej sekcii Umenovedného ústavu SAU je nateraz spracovanie dramatického umenia epochy socializmu, pričom sa ráta s plným nasadením všetkých pracovných kapacít nielen v Akadémii, ale aj na Vysokej škole múzických umení, v Divadelnom ústave Ministerstva kultúry SSR a všetkých teoretikov a historikov divadla, filmu, rozhlasu a televízie bez ohľadu na to, ku ktorej inštitúcii zamestnanecky patria.

Keď bilancujeme výsledky, ktoré sa dosiahli v odbore a osobitne na akademickom pracovisku, nemôžeme obísť výzvu, ktorá odznela na II. pléne Ústredného výboru KSC na jar roku 1978. U nadväznosti na to sa vyzdvihli otázky efektívnosti a kvality vedeckej práce. Uvedomujeme si, že žiadúce sú predovšetkým nové poznatky, ktoré spoločnosť i vedný odbor potrebujú. Nekvalitnou prácou je opakovanie, mŕtve obmieňanie a skladanie doterajších zistení, ako aj opisnosť namiesto marxistickej interpretácie. Nekvalitná práca je odtrhnutá od spoločenskej problematiky, je uzavretá iba do seba a je myšlienkovou a metódou konzervatívnou a sterilnou. Bude treba preskúmať aj problematiku efektívnosti vedeckej práce. Napríklad v Umenovednom ústave SAU na 27 vedeckých pracovníkov pripadá

len 14 odborných a 7 technických pracovníkov, ktorí ani zďaleka nestačia pokryť všetky potreby. Tento stav pretrváva už prídlho a je aj v medzinárodných porovnávacích parametroch až kriklavo neúnosný.

Naším cieľom je dosiahnuť čo najúplnejší súlad medzi vedou a praxou, medzi vedeckým výskumom a úlohami pri budovaní socializmu. U súvislosti s hodnotením výsledkov plnenia plánov na našich pracoviskách sa ukazuje potrebné získať nový, realistickejší prehľad, v akom stave sme s plnením hlavných, nosných programov, najmä z hľadiska skvalitnenia a zefektívnenia našej práce. Až na základe takéhoto rozboru vyniknú plastickejšie naše nedostatky aj zo zorného uhla reálnosti našich plánov, našej „projekčnej pripravenosti“, štruktúrneho usporiadania

našich pracovísk a v neposlednom rade i z hľadiska možnosti finalizácie našej bádateľskej a ostatnej činnosti. Otázka možnosti včasného a pravidelného publikovania je pre nás otázkou životne dôležitou, pretože publikovanie je popri pedagogickom aplikovaní spravidla jedinou možnou formou uplatnenia našich vedeckých poznatkov pre spoločnosť.

Ako vlastivedná disciplína je umenoveda neodmysliteľným, organickým spolutvorcom kultúry nášho národa. Svojím pokrokovým marxistickým zameraním má súčasne svoj neodmysliteľný podiel pri upevňovaní socialistického vlastníctva v duchu proletárskeho internacionalizmu a tým ľudského kultúrneho povedomia občanov našej socialistickej vlasti.

## Двадцать пять лет Словацкой академии наук и науки об искусстве в Словакии

Статья содержит краткий обзор развития вышеуказанных научных дисциплин в Словакии в прошлом 25-летию с особенным учетом юбилеирующей Словацкой академии наук и одного из ее специальных институтов по общественным наукам, который несет название Институт искусствоведения академии наук. В предложенном анализе искусствоведение пертрактируется с одной стороны как одно целое, а с другой, за исключением литературоведения — по отдельным ее составным частям, как например эстетика, история изобразительного искусства, музыкология и театрология.

Автор описывает прошлое, развитие и настоящее приведенных, более конкретно определенных научных дисциплин, причем подчеркивает главные, достигнутые научные результаты, проблемы и еще неразработанные

части. Самое большое внимание при этом уделяет — почти как модельной дисциплине — вопросам теории и истории словацкого изобразительного искусства.

Несмотря на то, что целая статья составлена с точки зрения движения всей отрасли в Словакии, несмотря на существующий план взаимодействующих специализированных институтов, который со времен победы социализма в Чехословакии постоянный, все же особо оцениваются результаты, приобретенные в стенах Института искусствоведения Словацкой академии наук. И это, потому, что основание Словацкой академии наук (1953 г.) означало эпохальный перелом в развитии науки в Словакии и создало базу, оплот развития также и искусствоведения.

# Začiatky hlinenej plastiky na Slovensku I

JOZEF PAULÍK

Medzi najvýznamnejšie výdobytky ľudskej civilizácie na začiatku vykryštalizovanej mladšej doby kamennej patrilo na severe Karpatskej kotliny, podobne ako v susedných oblastiach, hrnčiarstvo. Znalosť výroby keramiky prišla na územie pod Karpatmi ako jedna z „civilizačných“ vln, ktoré táto oblasť na prelome 5. a 4. tisícročia dychtivo prijímala prostredníctvom balkánskych kultúr priamo z centier tzv. neolitickej revolúcie (oblasť stredomorsko-maloázijská). Nepoznáme súhrn všetkých novôt, ktoré obohatili v bezprostrednej súvislosti s výrobou prvých nádob celkový stupeň spoločensko-hospodárskeho vývinu, ich spoločný príchod však od základov zmenil najmä život v jednotlivých väčších či menších spoločenských jednotkách: v rodoch, v pravekých rodinách a v domácnostiach. Nie neprávom sa pripisuje „vynález“ hrnčiarstva ženám a samu nádobu vedome stotožňovali už od úplných začiatkov s jej tvorkyňou — ženou. Tento znak potom sprevádzal výrobu keramiky cez dlhé tisícročia; konkrétnejšiu podobu nadobúdala z času na čas v antropomorfných nádobách a s prekvapujúco uceleným myšlienkovým pozadím ho zachytávame dokonca aj vo vyspelejšej tvorbe rímskych provinciálnych dielní priamo i na území Slovenska. Antropomorfné nádoby sa stali počas dlhovekého vývinu v rozličnom stupni antropomorfizácie dôležitými hmotnými dokladmi rôznych dobových kultov, podobne ako nimi boli aj iné, v hrnčiarskej tvorbe menej zvyčajné ďalšie výrobky (samostatná plastika a i.).

Ďalšie víťazstvo človeka nad hmotou si vyža-

dovalo niekoľko vzájomne spätých pracovných úkonov. Hovoríme o združenom pracovnom procese: ide o výber vhodnej hliny, jej prípadné plavenie, o sám akt modelovania, o sušenie a vypaľovanie, prípadne maľovanie. Bola to séria vyhranených postupov, medzi ktorými samo modelovanie či už jednoduchej nádoby, alebo plastiky predstavovalo síce vrcholný, centrálny bod tvorby, jednako sa však bez predchádzajúcej a nasledujúcej činnosti samo osebe nemohlo realizovať. Ústrednému pracovnému úkonu sa ani pri samostatných plastikách — najčastejšie to boli sošky zvierat alebo žien — nepripisoval osobitný význam. Predpokladáme, že v tom tkvie anonymita pravekých umelcov. Jednako, aspoň v prvotných roľníckych kultúrach, nadobudla hrnčiarska tvorba všeobecnú úroveň tvorby vôbec, a v dôležitej časti neolitickej nadstavbovej sféry, v náboženstve sa stala východiskom pri vysvetľovaní si vzniku samého človeka. Motív ako taký doznieva v rozmanitých obmenách i v niektorých neskorších náboženských sústavách; stretáme sa s ním okrem iného aj v biblii: vytvorenie človeka z hliny. Pokiaľ ide o anonymitu tvorby, vyplynula pôvodne z remeselníckeho charakteru hrnčiarstva. Umenie sa potom vzájomne prekrýva s remeslom až do doby plne historickej, keď v súlade so zánikom pojmu „neznámy umelec“ vznikajú prvé ucelené systémy výtvarného umenia. Nemôže byť náhodou, že ohniskom, okolo ktorého sa vykryštalizovali i nadobudli svoj prvotný „vedecký“ charakter, bolo ľudské telo teda motív, ktorý sprevádzal ľudstvo od začiatkov výtvarnej tvorby v mladšej dobe kamennej naj-

výraznejšie v podobe samostatných voľných plastik.

\*

Dve oblasti výtvarnej doby, ktorých sme sa dotkli v súvislosti so vznikom hrnčiarstva na začiatku mladšej doby kamennej — antropomorfná keramika a samostatná voľná plastika — navzájom hlboko súviseli, až do takej miery, že o dvoch prísne oddelených oblastiach umeleckej činnosti na tomto začiatkovom vývinovom úseku realizácie „umeleckých“ úsilí vlastne ani nemožno hovoriť. Jednotiacim prvkom celej tvorby s ďalekosiahlym významom v živote, hlboko zakoreneným vo vedomí všetkých členov matriarchálnej neolitickej spoločnosti, bola tradičná časť spomenutej nadstavbovej sféry: vzájomne spätý, rôznorodým spôsobom poprepletaný zväzok kultových náhľadov, vytvárajúcich zložitý náboženský systém najstarších roľníkov. Hlavné znaky tohto systému našli svoj adekvátny odraz vo výtvarnej tvorbe, ktorá vychádzala v podstate z rovnakých dobových postulátov (i výtvarných možností). Už v prostredí najstarších kultúr dedinskej civilizácie sa však vytvorilo v umeleckom prejave niekoľko, i z dnešného hľadiska ľahko odlíšiteľných spôsobov umeleckého zmocnenia sa hmoty. Zložitost kultových predstáv si vyžadovala totiž pri jednotlivých obetných, adoračných a iných úkonoch osobitné formy; utvárali sa s cieľom vymaniť sa z úzkej rôznoodej závislosti od prírody. Mala sa zaistiť úrodnosť, vyvolať dažď, odvrátiť búrky, zabezpečiť plodnosť zvierat a pod. Každodenné potreby neolitickeho človeka malo zaistiť súveké náboženstvo, čo vzápätí podmienilo i ďalší rozmach tvorivej činnosti. Ďalej uvádzame schému rozvetvenej keramickej tvorby v neolite so zreteľom na kultové výrobky.

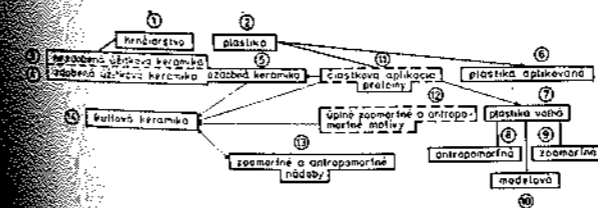


Schéma vzájomnej spätosti neolitickej keramickej výtvarnej tvorby so zreteľom na súveké kultové výrobky

Pri hodnotení pravekej plastiky máme k dispozícii, najmä vďaka výskumom v posledných troch desaťročiach po oslobodení, pomerne ucelené dobové súbory, ktoré pozostávajú z väčších, ohnologicky ohraničených vývinových úsekov. V každom z nich sa dá rozlíšiť už za dnešného stavu bádania viac alebo menej tiež intrakultúrna (v archeologickom zmysle), resp. intraskupinová variabilita v tvorbe. Práve znaky, na základe ktorých možno toto rozlíšenie urobiť, predstavujú vo svojom súhrne užší kolektívny ráz tvorivej činnosti, v zázemí ktorej sa črtá niekedy priam individuálny prístup k riešeniu základných problémov v tejto oblasti výtvarného umenia. Hoci napriek niektorým náznakom podobného rázu zostávala plastika aspoň počas prvých troch tisícročí na našom území iba prejavom kolektívneho super-ego, výrazový pohyb v rámci platných noriem nadobudol občas maximálne možné rozpätie: v takýchto prípadoch vznikali ojedinelé výnimočné umelecké výrobky v súvekej tvorbe. Príklady na to, hoci nie v rovnakej hodnote a miere, poskytuje takmer každý dobový súbor, počnúc mladšou dobou kamennou a končiac včasnohistorickými vývinovými úsekmi, v ktorých sa na území Slovenska objavili prvé historicky známe etniká (Skýti, Trákovia, Kelti). Výrobky spomenutého charakteru vždy v niečom podstatnom dovŕšujú celý predchádzajúci vývin, sú konečnou realizáciou výtvarných snáh mnohých predchádzajúcich generácií a vždy tvoria aj východisko na ďalšiu tvorbu, pre ktorú udávajú základné nové štýlové podnety. Ich predbežná výnimočnosť môže byť však, v súlade s charakterom dobových podmienok, za ktorých vznikali, iba zdanlivá, ale poskytujú oporné body pri hodnotení v mnohých obdobiach najdôležitejšej časti pravekého umenia — hlinenej plastiky. Vzhľadom na jej výskyt v mnohorakom stvárnení možno rozoznať niekoľko hlavných dobových súborov. V chronologickom poradí sú to nálezové súbory z týchto siedmich vývinových epoch: A. mladšia doba kamenná; B. doba medená; C. staršia a stredná doba bronzová; D. mladšia doba bronzová; E. staršia doba železná; F. mladšia doba železná; G. doba rímskych provincií. V tomto príspevku sa venujeme začiatkom plastického stvárňovania hliny.

Už na začiatku načím poukázat na skutočnosť, že hlinená plastika sa vo výtvarnom umení jednotlivých období neobjavuje vyrovnané a rovnomerne a nie je vždy samozrejým a rovnocenným doplnkom ostatných odvetví výtvarnej tvorby. V sile a rôznorodosti, v akej sa zachytáva „hneď“ po vzniku hrnčiarstva, nesprievádza celú neskoršiu umeleckú činnosť vnútrokarpatského obyvateľstva, ba možno povedať, že v istých vývinových úsekoch sa stáva jej nepodstatnou sprievodnou zložkou. Najmä po dokonalejšom zvládnutí techniky spracovania nových materiálov s civilizačným významom, predovšetkým bronz, ocitá sa hlinená plastika v niektorých kultúrnych oblastiach strednej a mladšej doby bronzovej akoby až na periférii výtvarného umenia. Ďalší rozmach a súčasne i posledný vrchol modelovania hlíny nastáva potom až na konci praveku (v užšom zmysle tohto pojmu), a to práve na základe syntézy výsledkov dosiahnutých v kovoch a novovzniknutých hrnčiarstevných postupov vo výrobe a výzdobe keramiky. Jednako bola plastika raz organickejšou, inokedy menej výrazným sústavným vedľajším produktom nepretržitej hrnčiarstevnej tvorby. V materiálnej časti tohto príspevku sa postupne zoznámime s exponátmi, ktoré reprezentujú najstarší vek samostatnej plastickej tvorby, ilustrujú postupy pri jej aplikácii na rozličných keramických formách. Nálezy bolo možno z väčšej časti vidieť a študovať na výstave *Z klenotnice slovenského praveku* v Slovenskom národnom múzeu (september až december 1975).

Kým napr. na susednej Morave sa začiatkový stupeň modelovania hlíny viaže ešte k záverečnému úseku staršej doby kamennej, na Slovensku ho predstavuje súhrn neolitických výrobkov, ktorých vznik podmienila až existencia rozvinutého hrnčiarstva. Ojedinelé doklady starších, paleolitických hlinených plastiek u nás dokladajú v tomto smere iba značnú nerovnomernosť vo vývine, pochopiteľne, nerovnomernosť nie vo veľmi podstatnej zložke materiálnej kultúry, reprezentujúcej inak rovnaký spoločensko-hospodársky stupeň v oboch oblastiach. No nálezy na južnej Morave sú svedectvom, že predpoklady vzniku všestranného modelovania hlíny boli už v mladopaleolitických domácich kultúrach; ďalším, zložitejším stupňom sa javí z tejto stránky výroba kera-

miky. K nej dospelo však ľudstvo v inom prostredí a medzi hlinenou plastikou človeka staršej doby kamennej a mladšej doby kamennej nie je v stredoeurópskom prostredí ani výrobnej, ani umeleckej kontinuity.

V mladšej dobe kamennej sa v rámci rozvinutej hrnčiarstevnej výroby prvý raz osamostatňuje i tvorba plastiek. Oboje výtvarné oblasti úzko súviseli a navzájom, ako sa to už spomenulo, sa neraz v podstatnej miere ovplyvňovali. Kým v rámci keramiky sa rozlišuje úžitkový a kultový tovar, plasticke stvárnenie hlíny môže byť zasa samostatné alebo aplikované (na keramike). Dobové motívy sú rámcovo trojaké: antropomorfné, zoomorfné a modely civilizačných výdobytkov (modely nábytku, pecí, oltárov, chrámov, chát a i). Aplikácia plastickej hlíny na keramike je najčastejšie neúplná, čiastková (zvieracie, zväčša býčie hlavičky — hlavný zoomorfný motív; ľudské nohy, prípadne ruky — hlavný antropomorfný motív); tu ide zväčša o keramiku úžitkovú. Výnimku tvoria akiste prípady, keď sa ako čiastkový antropomorfný motív na keramike uplatňuje ľudský obličaj.

Väčšina prenesených čiastkových motívov mala totiž na keramike i úžitkovú funkciu — boli to súčasne symetricky rozložené výčnelky-ušká a tu sa výrazne prejavuje na každodenných hrnčiarstevných výrobkoch spojitost funkčnosti s estetickým ako to vidieť napr. na váze ľudu železovskej kultúry z Dvorov nad Žitavou (obr. 1). Naproti tomu výnimočný výskyt ľudských obličajov na nádobách prezrádza súčasne ich nezvyčajný ráz. V protiklade s prevládajúcou skupinou aplikovaných čiastkových prvkov, ktoré vystupujú vždy ako združené motívy a môžu byť rozložené na celom povrchu nádob, prenesený ľudský obličaj sa nachádza pravidelne v hornej časti keramiky, čo tvaru a nestrpí vedľa seba ďalšie analogické motívy. Takisto v protiklade s predtým vymedzenou skupinou prenášaných „úžitkových“ motívov, ktoré sú výrazne plasticke, je ľudský obličaj podaný pomerne plošne, pretože funkcia hlavy preberá zvyčajne horná časť nádoby. Na črepe zo Sikeničky z okruhu železovskej keramiky (obr. 2) je obličaj organicky vsadený ako plošný reliéf do rytej dobovej výzdoby schémy, ktorého účinne dotvára. O tom, že ide o znázornenie



1. Nádoba ľudu železovskej kultúry s protomami-uškami v podobe býčích hlavičiek vkomponovaných do rytej geometrickej výzdoby. Rozmery: v 21,3 cm, Ø ú 12 cm, Ø d 5 cm. Dvory nad Žitavou, okres Nové Zámky. Fotografia M. Červeňanského



2. Črepa z ústia nádoby so štylizovanou ľudskou tvárou v kombinácii so súvekovú výzdobou (rytá v kombinácii so súvekovú výzdobou). Rozmery: 6,6 x 8,8 cm. Sikenička, okres Nové Zámky. Fotografia M. Červeňanského

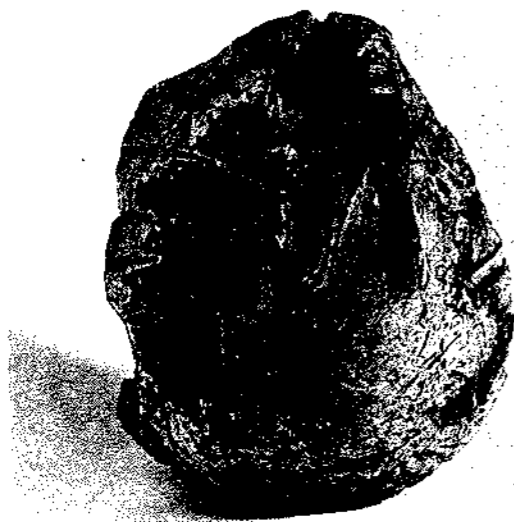


3. Vysoký reliéf hada v miske ľudu železovskej kultúry. Rozmery: v 10,6 cm, Ø ú 19,2 cm, Ø d 5,1 cm. Dvory nad Žitavou, okres Nové Zámky. Fotografia M. Červeňanského

ženy, hoci to sám obličaj zvlášť neprezrádza, sme sa už zmienili; postup, ktorý si zvolil praveký umelec pri zvládnutí zložitej úlohy, podmienili zaužívané súvekové techniky výzdoby keramiky.

Výslovne kultový, možno povedať, akiste už obradný riad vznikol prenesením úplných zoomorfných a antropomorfných plastiek na hrnčiarstevné tvary. Niekedy sa plastiky — ako reliéfy — nachádzajú vnútri keramiky (napr. had v miske železovskej kultúry z Dvorov nad Žitavou — obr. 3), najčastejšie však na vonkajšom povrchu nádob. Sám akt obetovania je takto umelecky stvárnený na fragmente z pologufovitej nádoby z Čataja; k jej okraju je primodelovaná schematická ľudská postava, ktorá má roztvorené ramená, ako keby sama držala nádobu, ktorá je vlastne podkladom pre ňu (obr. 4). Tento nález ľudu volútovskej kultúry v zjednodušenej forme, no pritom sugestívne pripomína voľné neolitické plastiky žien s nádobou v rukách (pozri ďalej).

Čiastočná, prípadne úplná aplikácia zoomorfných a antropomorfných motívov, resp. priamo plastiek na keramike zostávala v princípe sekundárnym, čo i najstarostlivejšie urobeným úkonom v pomere k istému vyhranenému hrnčiarstevnému tvaru. Výrobu tohto druhu keramiky si vyžadovali už naznačené zložité rituálne ceremónie.



4. Fragment z kultovej nádoby s neúplnou ľudskou postavou, objímajúcou ústie nádoby. Volútová kultúra. Rozmery: v 8 cm, Ø d 3,6 cm. Cataj, okres Bratislava-vidiek. Fotografia M. Červeňanského

Dokonalú, umelecky nanajvýš premyslenú syntézu obidvoch zložiek, t. j. samého tvaru a samostatnej plastiky; reprezentujú už v tvorbe neolitického človeka zoomorfné a antropomorfné nádoby, ktorých výroba — ak neberieme do úvahy príslušný úsek súčasnej ľudovej tvorby a moderné výtvarné pokusy — doznieva potom až v stredovekých aquamanilách. Tieto výrobky však nadobudli svoj základný tvar už v prvých sériách zoomorfných dutých plastiek neolitického hrnčiara, v tej dobe ešte s totemistickým významom pre jednotlivé rody.

Zoomorfná nádoba z okruhu lužianskej keramiky (mladší neolit) z Abrahámu (obr. 5) predstavuje najskôr medveďa — združený symbol sily a plodnosti v zmysle zovšeobecnenia obidvoch vlastností. V spojitosti s kultovými úkonmi, na ktoré ju najskôr používali (obradné odlievanie vody na zabezpečenie úrody), je priamym dokladom významu ženy v neolitickej roľníckej spoločnosti, v ktorej mala dominantné postavenie vo výrobe. Tektonika nádoby z Abrahámu je plynulá a vyvážená: pri pohľade z boku široký rozkrok zvieratstva vo vlnovitej línii nadväzuje na lievikovité ústie. Schematická, dopredu sklonená hlavička



5. Zoomorfná nádoba v tvare medveďa s páskovým maľovaním povrchu. Lužianska skupina lengyelskej kultúry. Rozmery: v 13,4, š. 8,8 cm, hl. 13,3 cm. Abrahám, okres Galanta. Fotografia M. Červeňanského

je na opačnej strane vyvážená rebrovite prečnievajúcou chrbticou. Tento prvok dal podnet dávnejšie k úvahám, že ide o znázornenie diviaka (chvost), avšak podobným modelovaním vystupujúcej chrbtice je spojená i hlavička zvieratstva s lievikovitým ústím. Telo nádoby je pomaľované sriedavo šikmými žltými a červenými pásmami; tento výzdobný motív symbolizuje azda zúrodňujúci dažď (červená farba bola v širšom chápaní farbou života vôbec). Tým istým spôsobom hrdlo pomaľované vodorovne. Na základe predkladného použitia tejto výzdobnej schémy možno usudzovať, že v tomto prípade sa „umelkyňa“ snažila znázorniť na nádobe, v zhode s jej funkčnosťou, aj sám prameň životadarného dažďa z oblohu.

V úvode spomenutú myšlienkovú spojitú „žena — nádoba“ dokladá v okruhu lengyelskej kultúry (ludanickej skupina) antropomorfná zovitá nádoba zo Svodína (obr. 6). Na pomere hrubom krku spočíva tulipánovite modelovaná horná časť (hlava a ústie nádoby). Na dopredu protiľahlých stranách zaobleného vydutia kónicky stavaného tela sú vztýčené masívne, mer bacuľaté ruky, na rozšírených okrajoch

dlaňovitých partií s polkruhovitým radom prstami vtlačených jamôk (schématické znázornenie prstov). Vnútroštrana dlaní je jamkovite prehĺbená, tu sa dá rátať s istými organickými doplnkami postavy, pôvodne bližšie osvetľujúcimi kult ženy. Azda na upevnenie organickej výzdoby (kvety, ovocie, stužky, perie) s týmže cieľom slúžili aj štyri, na hlave symetricky rozložené prevítané výčnelky, aké sú i na výčnelkovite zdôraznených laktoch. Celkový efekt v čase uplatnenia dopĺňal na červeno namaľovaný povrch vázy, ktorá mohla zrejme evokovať hlboký životný pocit v zmysle jeho zachovania matkami-roditeľkami, matkami-udržovateľkami.

Jedinečnú predstavu vzájomného prestupovania sa voľnej plastiky s kultovou antropomorfnou keramikou získame pri porovnaní hornej časti antropomorfnéj nádoby („hlavy“) z Milanoviec s torzom plastiky z Veľkého Grobu (obr. 7). Účes obidvoch „venuší“ je príbuzný tak svojím základným vzťahom (à la lastovičie hniezdo), ako aj čo do detailov (oblúkovite vyholená čelná partia, červené pomaľovanie vlasov a i.). Okrem toho, že „hlava“ antropomorfnéj nádoby je dolichocefálna a hlava plastiky z Veľkého Grobu zasa brachicefálna, najmarkantnejší rozdiel sa ukazuje v modelovaní obličajových častí: spodná časť obličaja sošky z Veľkého Grobu je výrazne vyťahnutá dopredu, čím pripomína okrem iného z nedávnej doby dobre známe tanierovité znetvorenie perí u Papuáncov. Pôsobivou umeleckou skratkou sa tu tvorca usiloval zachytiť azda i na tvári ženy to, čo v istom zmysle súviselo s plodnosťou pramatky rodu: ústa ženy, evokujúce po akte plodenia i akt rodenia a plodnosť vôbec. Takáto „výzva“ zachovať rod chýba na prvý pohľad pri modelovaní tváre na antropomorfnéj nádobe z Milanoviec. Ide tu však iba o zdanlivý „nedostatok“ ústnej partie: v strede obličaja sú prevítané jamky (nie dierky!), zrejme na to, aby sa mohla príležitostne pripevniť snímateľná časť obličaja. Ploška medzi jamkami je v pomere okolitému povrchu zdrsená a zodratá, čo svedčí o opakujúcich sa úkonoch v spojitosti s cyklickosťou vyhraných kultových obradov. Pripomievajúca časť obličaja bola akiste z prípadu, keď sa prípad zhotovovaná pravdepodobne osobitne z ľubovoľnej organickej hmoty, najskôr z lepkavej

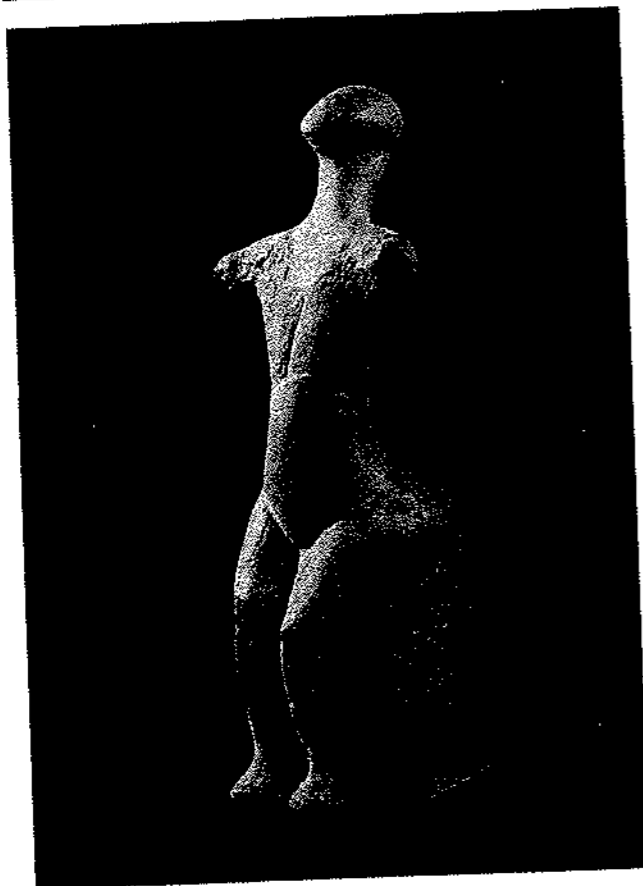


6. Antropomorfná nádoba s tzv. adoračným gestom a s náznakovite naznačenými prsami (zahrotené výčnelky). Lengyelská kultúra. Rozmery: v 29,6 cm, Ø ú 9,8 cm, Ø d 7,8 cm. Svodín, okres Nové Zámky. Fotografia M. Červeňanského



7. Horná časť antropomorfnéj nádoby z Milanoviec a hlavička „venuše“ z Veľkého Grobu s analogicky upraveným účesom. Doklad vplyvu voľných plastiek na antropomorfných nádobách. Volútová kultúra. Rozmery: zachov. v 6,3 cm, š. 10,5 cm, (Milanovce, okres Nové Zámky); v 5,1 cm, š. 4 cm, hl 3,6 cm (Veľký Grob, okres Galanta). Fotografia M. Červeňanského



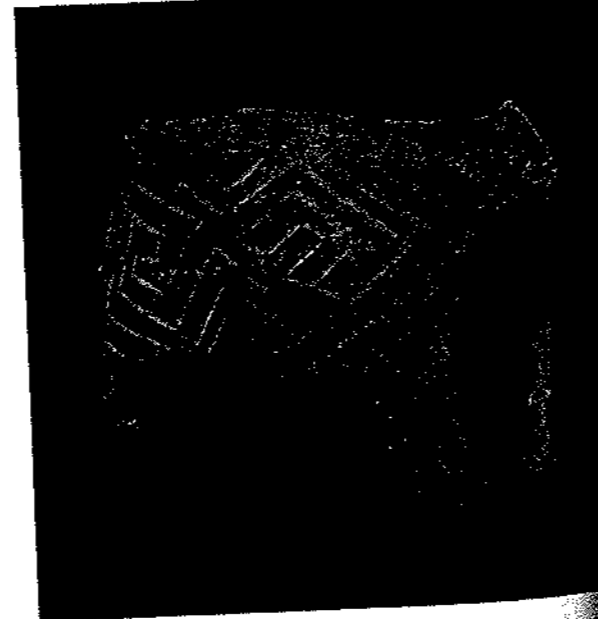


8. Nitrianskohradecká „venuša“ ľudu lengyelskej kultúry. Doklad kombinácie modelovej (stolička) a antropomorfnjej plastiky (postava). Nádobka, ktorú držala „matka-bohyňa“ v rukách, sa nezachovala. Rozmery: v 27 cm, š 8,7 cm, hľ 11,2 cm. Nitriansky Hrádok, okres Nové Zámky. Fotografia M. Červeňanského

9. Východoslovenská „venuša“ s odlomenými rukami, pôvodne s tzv. adoračným gestom. Maľovaná keramika typu Oborín I. Rozmery: v 12,1 cm, š 4,8 cm, hľ 4,6 cm. Oborín, okres Trebišov. Fotografia M. Červeňanského

10. Podkladová zoomorfná plastika v podobe štylizovaného býčka. Staršia volútová keramika. Rozmery: v 12,5 cm, š 7,9 cm, hľ 17,4 cm. Biňa, okres Nové Zámky. Fotografia M. Červeňanského

cestoviny alebo z vosku. K analogickému dotváraní základnej kostry neskoršieho „diela“ sa dajú uviesť početné etnografické paralely (výroba masiiek a i.). Svojím spôsobom i neúplná spomenutá zoomorfná nádoba pripomína v náznakoch, z akých rôznorodých materiálov sa zhotovovali výrobky, ktoré nám chýbajú pri hodnotení výtvarného prejavu ako celku v minulosti (drevo, tkaniny, koža, perie, vosk, srst, vlasy, slama a iné organické látky).



Umeleckým protipólom masovej výroby keramiky bola z mnohých stránok výroba samostatnej voľnej antropomorfnjej, zoomorfnjej, ako aj modelovej plastiky. V niektorých kultúrach mladšej doby kamennej bol jej výskyt pomerne hojný. Dokazuje to takmer pravidelný výskyt sošiek v jednotlivých chatách; sú to už akési prototypy domácich božstiev. No jednako ide o artefakty vytvárané maximálnym vypätím tvorivej sily v podstate kolektívnej, sústredenej v talentovaných jedincoch. Ich diela majú podnes umeleckú hodnotu a dajú sa hodnotiť často i kritériami vypracovanými pre niektoré moderné umelecké smery.

V bezprostrednej nadväznosti na paleolitické umenie (nie však na našom území) sa už od začiatkov neolitickej „revolúcie“ vytvárali dve základné oblasti v tvorbe samostatnej plastiky: oblasť antropomorfnjej plastiky a zoomorfnjej plastiky. V neskoršom vývoji pristúpila k nim tvorba modelových plastiek. V rámci antropomorfných sošiek sa dajú rozlíšiť na širšom stredo-európsko-balkánskom priestore plastiky jednodielne (stojace postavy), plastiky dvojdielne (sedacie „venuše“ na „stoliciach-trónoch“), ako aj u nás nezastúpené sakrálne súbory plastiek, v ktorých možno azda vidieť vznik začiatočného princípu tvorby súsoší. Na rozdiel od väčšiny mladopaleolitických „venuší“ sú „veľké matky“ neolitickeho človeka akoby menej ženské, ba ojedinele sa vyznačujú akousi panenskostou (nepatrne naznačené prsia).

Dvojdielna plastika rodovej ženy-matky z Nitrianskeho Hrádku, ktorá vznikla v okruhu lengyelskej kultúry, je z väčšej časti doplnená; azda preto sa uvažovalo pôvodne, že ide o postavu adoračným gestom (obr. 8). Na stoličke, zbitej z plochých dosák, sedí „venuša“ s výraznou steatopýgiou, v neolitickejších pomeroch však koncom nie extrémnou. Telo má mierne oblúvité prehnuté dozadu a zachované časti rúk v blízkosti pliec jednoznačne poukazujú na to, že postava držala v obidvoch rukách vec, ktorú v súlade s analógiami z juhovýchodu možno nazvať nádobou. Prehnutie hornej časti tela si vyžaduje celkovú rovnováhu plastiky, ale súvisí tiež s tým, že v hornej časti tela chýba zvyčajné nosenie prs. Po uvedenom je zrejme, že plastika bola pôvodne trojdielna.

Plastika z Nitrianskeho Hrádku je napriek svojej neúplnosti jedinečným dokladom odrazu spoločensko-hospodárskych pomerov v nadstavbovej sfére. Jednako nemožno hovoriť o „bohyni na tróne“ s prípadným atribútom hojnosti (nádobou), pretože sa teistické náhľady až neskoršie postupne vykryštalizovali (eneolit). Je to opäť iba rodová matka (tentokrát sediacca na stoličici), ktorej masívne stĺpovité nohy sú zosúladené s markantnou steatopýgiou, kým v hornej, plocho podanej časti tela už na prvý pohľad zreteľne nám chýba nádoba, ktorú matka pôvodne držala v obidvoch rukách.

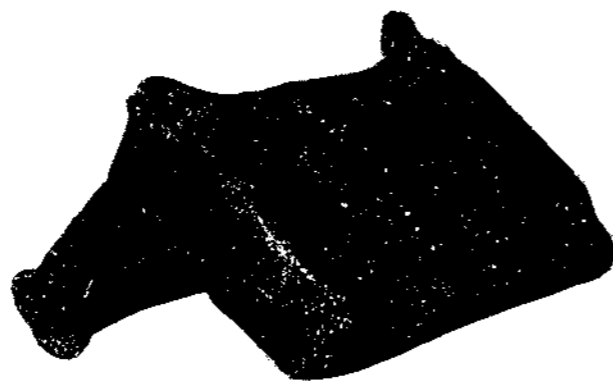
Východoslovenskou paralelou sediacej „matky-bohyne“ z Nitrianskeho Hrádku je „venuša“ z Oborína, ktorej polosediaca-polostojaca poloha vyjadruje zápas tvorcu o vybočenie zo zaužívaných tvarov plastiek staršej stojacej série (obr. 9 — hlava bola doplnená). Steatopýgia postavy je menej výrazná než na predchádzajúcej soške, skôr prezrádza celkovú tučnosť a pomerne neformálne vrecovité modelované telo. Z dvojice drobných prs je ľavé zahrotené mierne nahor; iba táto partia a veľká ryha oddelujúca stehná v sediacej časti sú na tele detailnejšie vypracované. Postava ženy — možno naschvál — mohla byť v kulte použitá tak v polohe sediacej (dvojdielna plastika), ako aj stojacej. Ak bola postava posadená na stoličku — tá mala iba podpornú čiastkovú funkciu — najskôr ju zhotovili z nejakej organickej hmoty. Poznáme taktiež antropomorfné nádoby, na ktorých sa uplatnil princíp sedenia: dvojica doštičkovitých nôžok s vejárovite roztvorenými prstami na spodnej časti nádoby z Lužianok mala okrem toho, že takýto postup mal stabilizačný význam, evokovať postavu sediacej bohyne na tróne ako prejav mladšieho štýlového prúdu v stvárňovaní rodových matiek plodnosti.

Hoci myšlienkový základ tvorby samostatnej zoomorfnjej plastiky je už v mladopaleolitickom umení, jednako dosiahol tento druh výtvarnej činnosti v neolite samostatný štýlový ráz. Poznačilo ho predovšetkým prostredie roľníckych matriarchálnych kultúr, v ktorom podľahla i tvorba zvieracej plastiky základnej dobovej požiadavke: zabezpečiť úrodnosť pôdy a plodnosť žien. I keď treba rátať s dedičstvom, ba miestami priam s prežívaním totemizmu v zmysle stotožňovania

matky rodu s určitým vyhraneným zvieratom, preda sa pri výbere zvieracích modelov uplatnili už súveké kritériá: volili sa zväčša také zvieratá, ktoré symbolizovali plodnosť a v prenesenom zmysle úrodnosť vôbec. Bol to najmä býk, ktorý sa stvárnňoval v hline, spočiatku značne schematicky, neskôr realistickejšie. No ani neolitické výrobky nikdy nie sú samoučelné, vždy ide o plastiky doplnkové, resp. podkladové plastiky, ktoré majú v istom zmysle i funkciu prenosných oltárikov. Možno sa takmer s istotou právom domnievať, že druhou hlavnou zložkou takýchto plastík bola postava „matky-bohyne“, v čom vidieť jednak doznievanie závislosti umenia od starších totemistických kultových predstáv, jednak myšlienkový začiatok stvárnňovania neskorších bohýň s atribútmi rozličných zvierat, z ktorých sa dostali mnohé i do vypracovaných starovekých náboženských systémov (napr. v gréckom náboženstve: Artemida — jeleň, Aténa — sova, Héra — krava a pod.).

Podkladová plastika z Bine v podobe schematicky modelovaného býka (obr. 10) patrí kultúrne k staršej volútovej keramike a predstavuje najstaršiu plastiku na území Slovenska. Napriek jej torzovitému stavu (hlavička zvierata chýba) možno jednoznačne konštatovať, že do popredia vystupuje najmä snaha zachytiť zviera v pohybe a súčasne aj zachovať funkciu predmetu. Toto úsilie bolo úspešné. K zosúladieniu stability (pomerne masívne nôžky) a pohybu prispela taktiež výzdoba: meandrovitý motív je na bokoch býčka pretiahnutý a šikmo lomený, čím sa dosiahol efekt vystupňovaného pohybu. Sama lomená špirála so symbolickým významom plynulosti času, resp. života je jedným zo základných prvkov na keramike vôbec; v takomto vyhotovení sa stala umocňujúcim komponentom pohybu býka. Na hornej ploche plastiky je zhruba kruhovitá plôška s odtlačkami hlavnej, chýbajúcej, avšak pôvodne dominujúcej plastiky — zrejme ženy v stojacej polohe; pred ňou sa nachádza kruhová jamka, najskôr na vsadenie atribútu z organickej hmoty (zväzok kláskov? — kult obilí).

V rámci tretej a poslednej podskupiny neolitickej voľnej plastiky — modelovej rozlišujeme okrem iného hlinené oltáre, modely chrámov,



11. Hlinený model strechy chaty. Lengyelská kultúra (skupina Brodzany—Nitra). Rozmery: 13,2×14,2 cm, v 8,1 cm. Branč, okres Nitra. Fotografia M. Červeňanského

resp. chat a iné drobné výrobky (detské hračky a pod.). Model chaty z Branču (obr. 11), na rozdiel od zoomorfných a antropomorfných plastík, kde sa pracovalo so značnou štylizáciou, je pomerne vernou zmenšenou kópiou neolitického nadzemného obydlia (zdá sa, že skôr jeho strechy). Na čelnom štíte chaty sú azda býčie protomy, čo svedčí o veľkom význame znázorneného objektu. Model predstavuje pravdepodobne „chrám“ resp. miesto špeciálne určené na kultové obrady vrcholného matriarchátu. O bližšej náplni „sakraálnych“ úkonov podávajú svedectvo napokon niektoré; z umeleckého hľadiska menej významné, avšak pre kult nepostrádateľné výrobky. Hodnotia sa občas ako prototypy oltárov. Doterajší najväčší z nich je „prenosný oltár“ zo staroneolitického prostredia vo Veľkých Raškovciach (obr. 12), ktorý spočíva na štyroch masívnych nôžkach, čo si vyžadovala akiste hmotnosť obilných darov (horná kruhová plocha má tanierovité vyzdvihnuté okraje; ako s darmi vyvolávajúcej hojnosť novej úrody možno rátať na nej najskôr s nasypaným obilím).

Tvorba hlinenej plastiky v mladšej dobe neľahšie predstavovala začiatok, ale súčasne i vrcholenie tohto úseku výtvarného prejavu. Bol to akási spontánna radosť tvorcov z možnosti ovládnuť novým spôsobom známy druh hmoty — hlinu — a všestranne sa ho zmocniť v rámci kultúrnych noriem estetického a krásneho. Prvotný rievny rozmach nebol už z mnohých stránok v mladopaleolitický rozkvet skalného maľovania



12. Prenosný oltár na štyroch stĺpovitých nôžkach. Skupina Raškovec. Rozmery: v 19,5 cm, Ø ú 37×32 cm. Veľké Raškovec, okres Trebišov. Fotografia M. Červeňanského

v niektorých západných kultúrnych okruhoch. Obidva prípady ilustrujú dobovú podmienenosť vzniku a trvania umenia vôbec; v zmenených podmienkach stráca zvyčajne i výtvarný prejav svoje dobové opodstatnenie, bezprostredne späté s dosiahnutým stupňom hospodárskeho a spoločenského vývinu.

Ak berieme do úvahy čo aj najväčšie výrobky neolitickej hlinenej plastiky, dospejeme k poznatku, že všetky zachované výrobky patria do skupiny tzv. drobnej plastiky. Neznamená to však, že drobný výtvarný prejav bol jediným, výlučným druhom umeleckého stvárnňovania skutočnosti, no zväčša bol — ako sa to už niekoľkokrát podotklo — v službe súvekých kultových náhľadov a predstáv ako dôležitej časti nadstavby vtedajšej spoločnosti. V oblastiach, kde boli a sú prírodné podmienky priaznivejšie na zachovanie archeologických nálezov, zistili sa na tejže civilizačnej úrovni aj doklady monumentálnej plastiky; pritom náplň obidvoch oblastí výtvarnej tvorby sa zdá v podstate totožná (býčie hlavy napr. v Alaça Hüyük). Niektoré nálezové komplexy už i za terajšieho stavu bádania dovolujú predpokladať približne analogický stav aj u nás: v jednej jame s keramikou starovolútovitej kultúry na neolitickom sídlisku v Bini sa nachádzali červeným okrom pomalované býčie rohy, ktoré boli pravdepodobne organickými časťami hlinených z hliny vytvorených, žiaľ, svojho času nevypracovaných veľkých býčích hláv. Podobne i „venúvajúce“ mohli byť v niektorých prípadoch iba drobnými napodobneniami väčších, kombinovanou

technikou (organické a neorganické látky) vyhotovených rodových matiek, uctievaných podľa noriem súvekého náboženstva.

Zo stručného prehľadu neolitických „umeleckých výrobkov“ vyplýva, že na severe Karpatskej kotliny bola už tvorba v súlade s vývinom na okolitom území značne vzdialená od začiatkov výtvarného prejavu. Vo svojom súhrne zachycuje vyhranený vývinový úsek, pričom sú v nej badať nepretržité intenzívne kontakty, najmä s juhovýchodným prostredím. V tom síce ustavične nadväzuje na kolísku prvotných impulzov, ktoré podmienili jej vznik, jednako možno spozorovať, že sotva zapustila korene, stala sa nevyhnutnou sprievodnou zložkou hmotnej kultúry postupne sa vystriedajúcich pravekých spoločností v mladšej dobe kamennej. Ako taká nadobudla, pochopiteľne, veľmi skoro domáci svojráz, ba možno hovoriť priamo o lokálnych, z umeleckého hľadiska samostatných oblastiach s výrazným miestnym koloritom (napr. stredoslovensko-severomaďarská oblasť bukovoohorskej kultúry). Meravosť náboženských predstáv a len veľmi pozvoľne sa meniaci hospodárska základňa počas zhruba 2000 rokov však predbežne nedovoľujú zachytiť vnútornú dynamiku plastickej tvorby. Na druhej strane, ak súčasný stav bádania aspoň rámcovo vystihuje pôvodnú situáciu v tvorbe plastík, tak smerom k mladším vývinovým horizontom badať tendenciu rozmmožil počet stvárnňovaných objektov a pokúsil sa o väčšiu variabilitu v ich výtvarnom podaní.

\*

Ak chceme napokon zhrnúť základné znaky toho mála, čo nám z výtvarného prejavu neolitickeho človeka zostalo (resp. čo sa doteraz u nás objavilo), tak predovšetkým treba spomenúť jeho obsahový determinizmus. Sama tvorba, konkrétne plastika, zdá sa, má pritom, aj napriek charakteristike spomenutej v úvode (predstavuje v istom zmysle realizáciu kolektívneho super-ego) i znaky individuálnej tvorivej činnosti. Bol to najmä prirodzený cit pre formu, ktorý dostal svoj adekvátny výraz raz vo väčšej, inokedy v menšej miere vo výtvarnej produkcii. Z tohto dôvodu o sériovej výrobe kultových predmetov v mladšej dobe

каменной невозможно говорить (на раздвиг от некоторых младших выводов эпох).

Ако ďalší určujúci znak neolitického umenia našim podčiarknuť úsilie o syntetické zjednotenie plastiky. Výrazovými skratkami, potlačení nepodstatného a zdôraznením dôležitého dosiahli umelci-hrnčiari pôsobivý výsledný efekt. V prípade „venuší“ zanedbaním tvárových častí a zdvihnutím ich prebujnenej ženskosti bola zhmotnená priam predstava plodnosti vo svojom princípe — ako to vidíme a môžeme vyjadriť my a ako to pociťoval akiste neolitický človek so značne odlišným myšlienkovým svetom.

Ešte jednu stránku neolitickéj plastiky tvorby nemožno v nijakom prípade opomenúť: je to jej vyhranený mierumilovný ráz, charakteristický

## Начала глиняной пластики в Словакии

В начале своей работы автор обращает внимание на то, что вследствие так называемой неолитической революции, проходившей у нас на переломе V и IV тысячелетий до н. в. гончарство и керамика занимали у нас особое положение в общем изобразительном творчестве людей неолитического периода. «Изобретение» такой отрасли как гончарство приписывается женщине, даже само производство отождествляется с ее творцом — женщиной. Это обстоятельство потом же сопровождало долгие тысячелетия стремлением через мимику и с удивительно-направленным стремлением через конкретный пример, так называемой антропоморфной подобности, представить как всегда в этом женщине. Само производство представляло совместный рабочий процесс; центру творческой работы — моделированию не придавалось огромное значение. Уже здесь были заложены начала анонимности древних мастеров в крестьянских цивилизациях, длящихся до исторической эпохи, когда с концом понятия «Неизвестных мастер» возникли первые целенаправленные произведения.

Автор указывает на социально-исторические корни изобразительной деятельности, причем подчеркивает их отражение в сфере надстройки. Еще в обстановке самых старых деревенских культур сложность религиозных представлений требовала одиночных жертв, направленных творчеством служению культовых обрядов, продукты которых отражали стремление вырваться из зависимости от природы (заклинания о дожде, обеспечение плодовости зверей и т. д.). Насущные потребности неолитического человека должна была якобы обеспечить существ-

pre celkovú produkciu. Nič v nej nepoukazuje na to, že vtedajšie roľnícke obyvateľstvo poznalo aj krvavé zvieracie alebo ľudské obeť, o ktorých vydáva nespočetné doklady ďalší vývin aj na našom území a ktoré sa stali v niektorých mladších spoločnostiach pravidelnými spôsobmi uctievania nadprirodzených síl. Dobová mágia v pozadí tvorby podnecovala tvorivý postup najmä v zmysle zabezpečenia dvoch základných podmienok hmotnej existencie spoločnosti: mala zaisťovať plodnosť žien a úrodnosť pôdy. A v tom sa javí nepochybná závislosť nadstavby od jej základne, aj pokiaľ ide o vývinovú nadväznosť na staršie mladopaleolitické prostredie (lovecký kult a kult plodnosti).

вующая религия: схема взаимосвязей неолитической керамики, найденной при раскопках на севере карпатской котловины относительно культового творчества.

Керамическое творчество древних крестьян создавало две основные группы: 1. гончарство с наполнением неприукрашенных предметов первой необходимости украшений, и особо керамических изделий 2. пластические изделия, к которым прежде всего относятся керамические изделия, к которым прежде всего относятся необходимая пластика, и в меньшем количестве антропоморфную, зооморфную и модельную (модели печей, алтарей, вебел и т. д.). Применением неполных и частичных мотивов на образ животных (головой зверей рога) возникли с одной стороны, как товар первой необходимости, с другой — как украшения, основная часть которых несомненно составляли товары, предназначенные для культового служения. Переносом зоо- и антропоморфных мотивов (полуфигуры, лица и т. д.) на гончарские изделия возникли условия для создания мелких произведений, предназначенных только для лирических целей. В конце концов соединением основной черт (фигуры человека, зверей) могло наступить оживление керамического лица в зоо- и антропоморфных изделиях. Далее в тексте находятся примеры, в которых упомянуты вначале образцы художественного творчества общества. Изделия людей железного века дошли до нас в виде бычьих голов, вписанных в различные геометрические фигуры. Они выражают стремление гончарства этого периода соединить

функциональность и эстетичность, что вело к созданию предметов первой необходимости в этом направлении. С другой стороны на черепа из железа мы видим целенаправленный пластический мотив на керамике: человеческое лицо вписано как полурельеф в орнаментальную схему, которая его действительно дополняет (рис. 2). Иногда пластика, в качестве рельефа, находится внутри керамики (напр., змея в миске — рис. 3); сам обрядовый акт является художественно созданным на фрагменте посуды (рис. 4), к которой была приделана человеческая фигура. Это изобретение упрощенной формы, но при всем этом суггестивно напоминает свободную пластику женщин с посудой в руках. Зооморфная посуда из округа лужианской керамики из Абрагама (рис. 5), представляет скорее всего медведя — соединенный символ силы и плодородия. Тело фигуры раскрашено красными полосами, символизирующими дождь (красный цвет был символом жизни). В начале как вы помните была проведена параллель «женщина — скульптурка», которую теперь автор дополняет находкой, найденной в округе ленгельской культуры, с так называемым «жестом из Сводина» (рис. 6). Ранее она была дополнена органическими веществами, положенными на ладонь. Общий эффект в период применения дополнялся раскрашенными красным цветом верхушками фигурок, которые, наверное, в себе коренили жизненный смысл в его связи с матерями — продолжательницами рода.

Единственное представление о взаимосвязи свободной пластики и культовой керамики дает возможность научиться сравнению фрагмента женской скульптуры из Велького Гроба с верхней частью скульптуры из Милавце (рис. 7). Заслуживает внимания одинаковая прическа как ласточкино гнездо, тарелковидные губы на пластике автор связывает со стянутой лицевой частью антропоморфной фигуры на которой в начале, по видимому, находилась особая маска, изготовленная из органического вещества (из теста). И эта находка напоминает, из каких различных материалов изготовлялись изделия, которые находились в нашей географической области при оценке изобразительного искусства нашего прошлого (дерево, ткань из кожи, воск и т. д.).

В качестве художественных артефактов созданных максимальной содержательностью на основе коллективной силы, сосредоточенной в талантливых мастерах, автор оценивает свободную антропо- и зооморфную

пластику. Пластику сидящей женщины из Нитрианского замка (рис. 8) считали в прошлом «богиней на троне». В работе мы находим другую точку зрения: вначале фигура держала что-то в руках, что дает нам возможность присоединить ее к матери рода, сидящей на стуле. Ее массивные столбообразные ноги находятся в непосредственной связи с маркантным стеоопигом. Перед верхней, поданой без груди, частью тела при рассмотрении не хватает того, что она должна была держать Восточно-словацкой параллелью охарактеризованной пластики является грубо смоделированная «Венера» из Оборина (рис. 9) с таким же кармановидным телом, созданная, возможно специально, в полусидящем положении.

Одна из древних глиняных пластик в Словакии принадлежит к сокровищнице пластики: это схематически сделанный бычок из Бине (рис. 10). Кроме торцевидного положения на нем видно стремление мастера подать зверя в движении (меандровитый мотив) причем сохранить функцию предмета. На животном стояла ранее женская фигура: автор в этом видит осмысливаемое начало относительно отождествления некоторых богинь с животными (это потом нашло свое отражение и в греческой религии). Модельные пластики найдены на севере Карпатской котловины хата из Бранча (рис. 11) и переносной алтарь из древне-неолитической обстановки в Вельких Рашковицах (рис. 12).

В конце его работы сделано несколько выводов: 1. Художественное использование глины в ранней каменной эпохе представляет начало и одновременно высшую ступень пластического творчества в словацком первобытнообщинном строе, в чем видно тесную связь искусства с достигнутым социально-экономическим уровнем. 2. Можно закономерно считать, что найденные экспонаты являются копией из еще лучше созданных, но несохранившихся фигур. 3. Содержательный детерминизм был непосредственно связан с культом. 4. Основным символом неолитического периода является «миролюбивый» характер (примеров о кровавых, людских жертвах не сохранилось). 5. Магия этого периода направляла творчество в двух направлениях: а) обеспечение плодовости женщин, б) плодородия земли.

В этом и представляется зависимость надстройки во всех крестьянских общностях на аналогичной ступени развития.

# Vývin športového štadióna do druhej svetovej vojny

FEDOR KRESÁK

V našej úvahe chceme sa zaoberať otvoreným športovým štadiónom a sledovať jeho historický vývin.<sup>1</sup> Štadiónom tu rozumieme nezakrytý klasický objekt pre ľahkú atletiku a kolektívne hry; ostatné športové stavby — kryté haly, plavecké bazény, klziská, lyžiarske mostíky a pod. — z úvahy vynecháme. Pre nedostatok miesta a urýchlenie vývinu v posledných troch desaťročiach obmedzili sme sa na obdobie do roku 1945 s úmyslom venovať súčasnosti samostatnú štúdiu.

Za vznik štadióna vďačíme už starovekým Grékom, ktorí asi prví v dejinách dospeli k systematicky pestovanému pretekárskemu športu. V popredí ich záujmu stál do takej miery beh, že podľa základnej šprintárskej disciplíny, behu na dĺžku 1 štadióna,<sup>2</sup> označovali jednotlivé olympijské hry. Nie div, že antický štadión slúžil predovšetkým behu a bol v podstate asi 200 m dlhý, rovnou bežecovou dráhou, lemovanou násypmi, neskoršie tribúnami.

V klasickej dobe bol štadión iba terénnou úpravou, ešte nie stavbou. V hornatom Grécku býval obyčajne vstavovaný po vrstovnici do mierneho svahu tak, že zem odstránená pri vyrovnávaní bežeckej dráhy sa použila na navýšenie násypu pozdĺž jej spodnej strany. Takýto bol aj štadión na úpätí Kronosovho vrchu v Olympii, asi najstarší na svete, zrekonštruovaný dnes do svojej podoby z polovice 4. storočia pred n. l. Archeologický výskum objavil pod ním niekoľko starších pôdorysov, spodný ešte z prvej polovice 6. storočia pred n. l.<sup>3</sup>

O niečo novším typom bol štadión vstavovaný

do úžlabiny, pričom sa využili jej svahy ako hľadisko. Nevieme, nakoľko tvar úžlabiny a nakoľko súbežne sa vyvíjajúce antické divadlo zapríčinilo vznik jeho polkruhového alebo segmentového zakončenia na užšom, cieľovom konci úžlabiny;<sup>4</sup> tu sa uskutočňovali disciplíny odohrávané sa na malom priestore. Tohto typu bol aj známy Panatenajský štadión v Aténach z rokov 330—323 pred n. l.; koncom minulého storočia bol zrekonštruovaný do stavu z poslednej veľkej prestavby v rokoch 139—143 n. l., pri ktorej bolo jeho hľadisko vybudované z mramoru. Panatenajským štadiónom grécky vývin vrcholí, súčasne sa však aj končí. Neskoré štadióny v Malej Ázii s polkruhovým zakončením na obidvoch koncoch (Afrodisias, Laodikaja), azda dodatočne prestavané, sú pôdorysom aj účelom prispôsobené rímskemu amfiteátru, lebo slúžili viac gladiátorským bojom než športu.

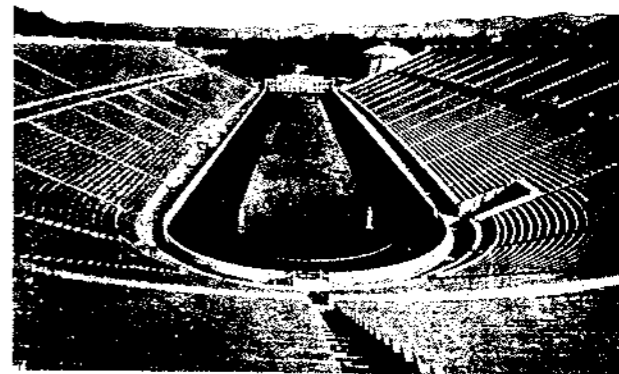
Antické športové hry, ktorých vzorom boli najstaršie olympijské hry, súviseli s náboženskými obradmi, s kultom mŕtvych. Preto v klasickej dobe športové objekty susedia s posvätným hájom, ba navzájom sa s ním prenikajú. Neskoršie, v čase výstavby helenistických miest, stáva sa štadión súčasťou občianskej vybavenosti mesta. Stojí obyčajne v susedstve palestry — zápasiská v blízkosti mestských hradieb (Milét, Efezos), bežecovú dráhu neraz hradby tvoria jednu z jeho strán (Priene, Messéné). Pôvodná súvislosť s náboženským kultom sa vytráca. Preto umiestnenie štadióna, čiastočne prestavovaného, býva smerodajné pre odhad doby jeho vzniku.<sup>5</sup>

Kým v klasickej dobe obecnosť sedávala



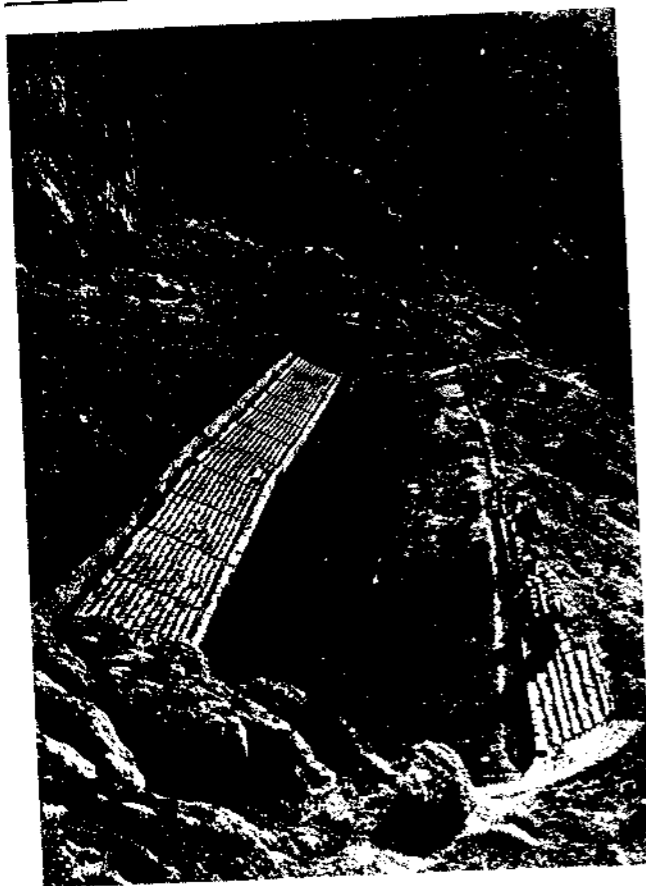
Štadión v Olympii, zreštaurovaný do podoby z polovice 4. storočia pred n. l. Obr. je prevzatý z knihy H. Schobela *Olympia und seine Spiele*

na holej stráni — a v konzervatívnej Olympii<sup>6</sup> sa tento zvyk zachovával cez celý starovek — v helenizme sa hľadisko budovalo z kamenných stupňov a už sa prihliadalo aj na výtvarnú stránku. Kde tomu nebráni tvar terénu, badať úsilie o symetriu pôdorysu (Milét, Atény). Hľadisko má tvar U, so stĺpovými bránami na otvorenom konci, a v priebehu vývinu je čoraz strmšie. Jeho násyp, pôvodne spevnený jednoduchou stienkou, býva neraz podopretý klenutou konštrukciou. Zjavujú sa i komunikácie v hľadisku: najprv schody (Milét, Priene), potom kolonáda pozdĺž horného okraja, obsahujúca možno aj krytú tréningovú bežecovú dráhu (Priene, Messéné). Panatenajský štadión má už premyslený systém komunikácií horizontálnych i vertikálnych. Do spodnej časti hľadiska sa vstupuje z dolného koridoru, v hornej časti hľadiska sa vchádza po schodištovej rampe z obidvoch strán otvoreného konca štadióna cez stredný koridor — ako v gréckom divadle.

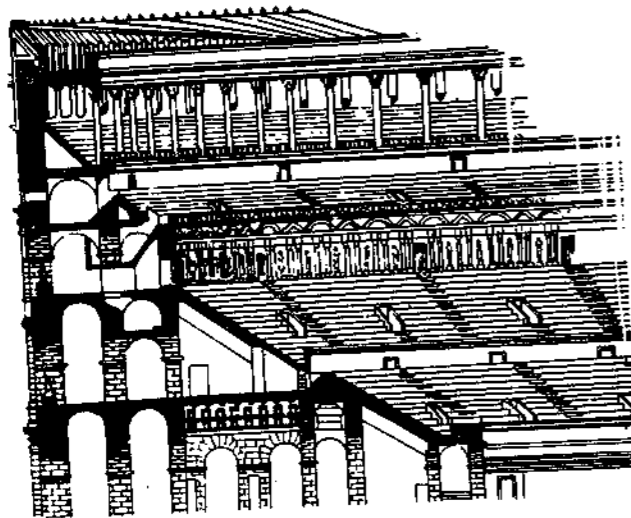


Štadión v Aténach. Hľadisko zreštaurované do podoby z polovice 2. storočia n. l. Obr. je prevzatý z knihy B. Fletchera *A History of Architecture*

hornej časti hľadiska sa vchádza po schodištovej rampe z obidvoch strán otvoreného konca štadióna cez stredný koridor — ako v gréckom divadle.



Štadión v Delfách. Stav z polovice 2. storočia n. l. Obr. je prevzatý z knihy M. Hürlimanna *Das Mittelmeer*



Rez hľadiskom Colossea v Ríme. Obr. je prevzatý z knihy M. Majora *Geschichte der Architektur*

Tretí koridor obieha štadión po hornom okraji. Spoločenský význam štadióna u starých Grékov dokladá nielen mramorová realizácia so sochárskou výzdobou (Atény), ale aj kapacita jeho hľadiska: v Olympii prevýšila 40 000, v Aténach 50 000 a v maloázijskom Efeze dokonca 70 000 miest.<sup>7</sup>

V čase veľkej prestavby Panatenajského štadióna stáli už v centre Rímskej ríše, na Apeninskom polostrove, amfiteátre. Rímsky amfiteáter nemal so športom nič spoločné. Odohrávali sa v ňom neľudské gladiátorské boje a štvanič na zver, teda udalosti už z etického hľadiska zásadne odporujúce pojmu športu. No pre vývin moderného štadióna má amfiteáter väčší význam než antický bežecký štadión: dej sa v ňom odohrával na malej oválnej ploche a tomu sa muselo prispôbiť aj hľadisko. Netvorí už špalier pozdĺž dráhy, ale je koncentrické, s pôdorysom tvaru málo výstrednej elipsy.

Najstarší amfiteáter sa zachoval v Pompejoch, kedysi mondénom rímskom letovisku pod Vezuvom. Vznikol okolo roku 70 pred n. l. Stojí na rovine, opretý o mestské hradby. Jeho aréna bola vhlbená a získaná pôda sa použila na stavbu násypu hľadiska. Novinkou je tu systém komunikácií. Kým horná časť hľadiska je prístupná zvonka schodišťami z okružného koridoru, obiehajúceho po korune násypu, stredná a spodná časť sa zaplňajú chodbami, vedúcimi popod násyp, z druhého okružného koridoru, obiehajúceho pod povrchom hľadiska. Stretáme sa tu teda s čiastočným premiestnením systému komunikácií pod hľadisko.

O jeden a pol storočia mladšie rímske Amphitheatrum Flavium (Colosseum), ktorým vývin amfiteátra súčasne vrcholí aj sa končí, rozvíja túto stavebnú myšlienku do dôsledkov. Povrch hľadiska tu spočíva na systéme okružných chodieb, v pravidelných odstupoch lúčovito spojených a vrstvených do poschodí. Do vyšších podlaží aj na povrch hľadiska vedú schodišťové rampy. Hľadisko sa zaplňalo z množstva pravidelne rozostavených prístupov súčasne a cestou diváka po jeho povrchu bola minimálna. Organizáciou hľadiska stalo sa Colosseum vzorom pre zvyšok staroveku, ale aj pre štadión moderného veku.

Pravda, vývin medzi Pompejami a Colosseom sotva prebiehal bez medzičlánkov, akým bolo rímske Marcellovo divadlo, a je nemysliteľný bez technickej revolúcie, ktorou rímske staviteľstvo prešlo, bez vynálezu starovekého liateho betónu, emplektonu, stavebnej hmoty pomerne ľahkej váhy a veľkej nosnosti. Kým pompejský amfiteáter je ešte prevažne terénnou úpravou, Colosseum je už čírou, ozrutnou, zvonka travertínovou stavbou s viac než dvojnásobnou kapacitou hľadiska (okolo 20 000 miest v Pompejoch, asi 50 000 miest v Ríme)<sup>8</sup> a prevýšením asi o 50 metrov. Ďalší vývin ho stavebne už neprekonal. Kým v dnešnom Taliansku a jeho najbližšom okolí<sup>9</sup> sú amfiteátre ešte stavbou, v chudobnejších, okrajových a menej latinizovaných provinciách<sup>10</sup> sú v podstate len terénnou úpravou. Konečne v hellenizovanom Oriente niet amfiteátrov: tu sa na ich účely prestavali štadióny, ktoré v období rímskej nadvlády slúžili súčasne krvavým i nekrvavým hrám.

So zánikom antického sveta zanikli aj antické športové hry, pre ktoré Gréci javili nepomerne väčší zmysel ako Rimania. Jeden a pol tisícročia, ktoré uplynulo medzi zánikom antického sveta a obnovením záujmu o šport v druhej polovici 19. storočia, je z telovýchovného hľadiska obdobím tmy. Stredoveký človek sa odvracal od pozemského života, k fyzickému zdraviu sa staval fatalisticky. Tento jeho životný postoj, ktorý výrazne dokumentuje ničenie antických športových objektov, pretrvával hlboko do novoveku. Príležitostné ľudové hry, odbavované obyčajne iba raz do roka (napr. primitívny anglický futbal hrávaný na Popolcovú strelu), nemali charakter systematicky pestovaného športu, a preto nepotrebovali špeciálne zariadenia. Naopak, v baroku a klasicizme ojedinele vznikajúcim stavbám pripomínajúcim štadióny<sup>11</sup> chýbal účel a neprímášali nič nové ani z technickej, ani z výtvarnej stránky. Významnejšie športové objekty nezanechali po sebe ani telovýchovno-militaristické organizácie, ktoré sa zrodili v čase prebúdzania sa európskych národov v 19. storočí, na čele s nemeckým turnérstvom; podriaďovali totiž telovýchovu politickým cieľom, s ktorými pretrvávali neraz aj jej zastarané formy. Šport pestovaný len pre zdravie a radosť bol pre ne nanajvýš

doplnkom inej činnosti, a tak nepoznali ani jeho pretekársku formu, ani športový štadión.

Kolískou moderného športu, a teda aj miestom znovuzrodenia štadióna bolo Anglicko viktoriánskej éry. Kým starovekí Gréci poznali len individuálne disciplíny, Anglicko dalo svetu kolektívne športové hry, spájajúce ľudí putom solidarity už svojou povahou. V sedemdesiatych rokoch prichádza v Británii do obľuby futbal a rýchlo preniká medzi široké vrstvy. Vznikol z tradičnej, ešte stredovekej ľudovej hry a jeho kolískou bolo južné Anglicko, okolie Londýna. No čoskoro sa šíri na sever do rapídne rastúcich robotníckych centier, akými boli Manchester, Liverpool, Birmingham, Sheffield alebo škótsky Glasgow. Kým roku 1873 dosiahol londýnsky Kennington Oval rekordnú návštevu 3000 divákov, 13. marca 1880 sa v hľadisku vtedajšieho glasgowského Hampden-Parku tlesnilo už 20 000 divákov. Ďalší vývin bol ešte rýchlejší: roku 1896 na dnes už neexistujúcom štadióne Crystal Palace v Londýne-Sydenhame 58 000, roku 1905 vo Villa-Parku v Birminghame 70 000, roku 1910 znova na Crystal Palace 93 000, roku 1912 a 1923 tamže 120 000 a 126 000 divákov.

Britské futbalové štadióny do druhej svetovej vojny nie sú architektonickými dielami, ale len dokumentmi doby. Nevznikali naraz podľa jednotného výtvarného zámeru, ale sa spontánne rozrastali podľa potreby a financií. Ich výzor ovplyvnila najmä britská železiarska tradícia, klimatické podmienky a futbalový profesionalizmus, žiadajúci si celoročný zárobok. Strmé hľadisko zvyčajne sleduje obdĺžnikový tvar ihriska a pre častú hmlu prisúva sa až k okrajovým čiaram, bežecká dráha spravidla chýba. Ihriská obyčajne lemujú dlhé tribúny, kryté sedlovou strechou, často so stredom, zdôrazneným štítom. Strecha býva podopretá obnaženou železnou konštrukciou, pôdorys tribúny sa niekedy láme. Vonkajšia fasáda v duchu pokryteckej viktoriánskej éry charakter stavby rada maskuje a snaží sa pripomínať obytný dom. Pri zatiahnutej oblohe a vysokých krytých tribúnach nehrá oslnenie diváka tú úlohu ako u nás: najstaršiu tribúnu nachádzame na západe, kým východná, novšia, ju rozmermi obyčajne zatieňuje a hľadisko býva často kryté aj v zámedzí. Kráľovná športu, ľahká

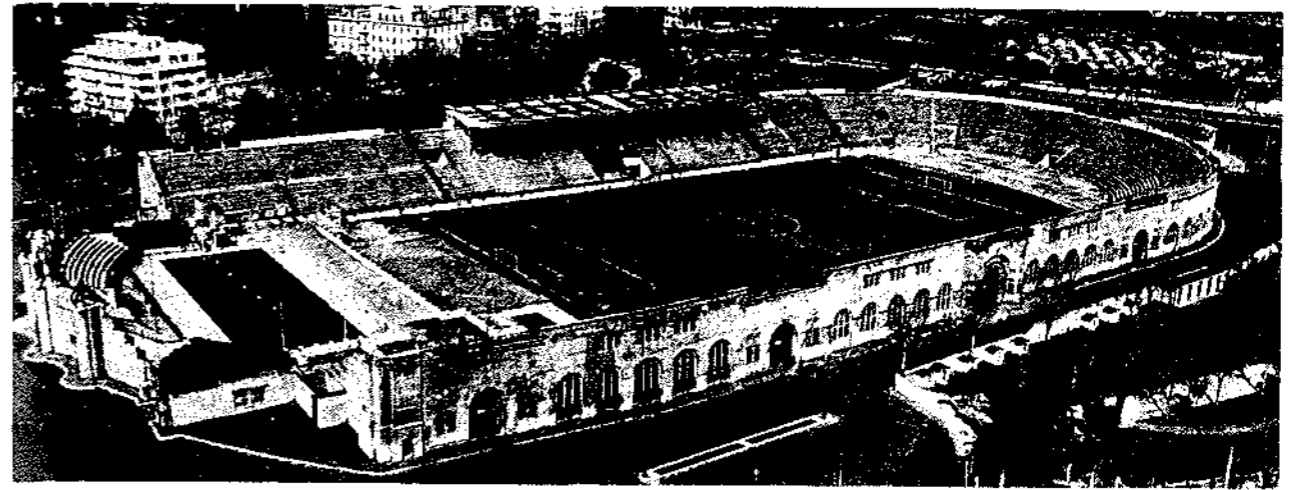
atletika, popularitou za kolektívnymi hrami (futbal, rugby, kriket) zaostávala. Jej centrom už v šesťdesiatych rokoch boli štadióny pri Lillie Bridgei a Stamford Bridgei (dnes Chelsea F. C.); druhý z nich bol s oválnou i s rovnou 200-yardovou bežeckou dráhou, zrušenou pri neskoršej prestavbe.

Druhá polovica minulého storočia bola nielen renesanciou športu, ale aj obdobím zvýšeného záujmu o antickú kultúru. Nie náhodou sú prvými európskymi centrami ľahkej atletiky popri Londýne univerzitné mestá Oxford a Cambridge. Kapitoly o gréckych športových hrách s citovaním Pausania, Pindara alebo Xenofonta bežne nachádzame vo vtedajších učebniciach gréckych reálií. Roku 1875 začali Adler s Curtiusom archeologický výskum v Olympii, a keď ho o 6 rokov zastavili, boli hlavné časti olympijského štadióna odkryté. Vtedy už ľahká atletika zapustila pevné korene nielen na britských ostrovoch vrátane Írska, ale aj za oceánom v USA. Roku 1892 vystupuje Pierre Coubertin, profesor starovekých dejín na parížskej Sorbonne, po prvý raz s návrhom na obnovenie olympijských hier, ktoré by spájali športovcov celého sveta. Myšlienka vzplala. Už roku 1896 konajú sa v Aténach prvé novodobé olympijské hry. Ich dejiskom bol starý Panatenský štadión, zreštaurovaný do podoby z prvej polovice 2. storočia n. l.; len jeho závodisko bolo čiastočne prispôbené požiadavkám moderných čias. Akú úlohu zohral tento antický štadión v dejinách športovej architektúry, ukáže sa neskoršie, najmä v USA, kde napriek chicagskej škole klasicizujúci historizmus prežíva až do tridsiatych rokov nášho storočia. Hľadisko tvaru U sa tam stále vyskytuje, hoci v 20. storočí už nie je funkčne odôvodnené.

Stredná Európa za vývinom v anglosaskom svete dlho zaostávala. Venovala sa najmä futbalu. Súčasne s obnovou Panatenského štadióna stavila sa v Budapešti oveľa menší Milenárny štadión (1896) ako najväčší štadión podunajskej monarchie. Zachovala sa z neho v pôdoryse dva razy zalomená tribúna s obnovenou fasádou, podobnou domovej, s asymetrickou drevenou strechou na železnej trámovej konštrukcii a na drevených pilieroch. Hoci si stavba nekládla vyššie umelecké ciele a je veľmi závislá od britských vzorov, z jej

interiéru dýcha čosi z intímnosti stredoeurópskej secesie. Milenárnym štadiónom s kapacitou viac ako 8000 miest Budapešť značne predstihla obidve konkurenčné metropoly monarchie, Viedeň i Prahu. Vo Viedni vzniklo roku 1900 ihrisko na Hohe Warte, zrušené roku 1921. Súčasne si pražská Slávia postavila na Letnej štadión s 333 m dlhou bežeckou dráhou a prvou krytou tribúnou na území dnešnej ČSSR. Projektantom tejto obetavo postavennej stavby, bez umelekej ceny, bol predseda klubu staviteľ Ankert.<sup>12</sup> Roku 1910 stavbou dnes už neexistujúceho štadióna Ferencvárosa s priestranými krytými drevenými tribúnami anglického typu Budapešť svoj náskok pred Prahou a Viedňou ešte zväčšila, ale i tento štadión bol bez umeleckých hodnôt. Prekvapuje však, že štadión ani na úrovni Milenárneho nemal Paríž, napriek zemepisnej blízkosti Albiónu; druhé novodobé olympijské hry sa konajú v Boulognskom lesíku roku 1900 v improvizovanom prostredí a tretie roku 1904 v St. Louis v USA v areáli svetovej výstavy. II. a III. olympijské hry sklamlí vcelku tak zo športového, ako aj architektonického hľadiska.

V Londýne roku 1907 pre IV. olympijské hry (roku 1908) vybudovaný štadión na Shepherd's Bush, dnešný štadión vo White City, bol novátorským pokusom, hoci nakoniec zaviedol vývin do slepej uličky. Starí Gréci odbavovali olympijské hry v areáli súvisiacom s posvätným hájom; športoviská sa nachádzali na jeho okrajoch, ba pôvodne štadión do hája hlboko zasahoval.<sup>13</sup> Toto miestne sústredenie objektov moderné olympijské hry spočiatku neprevzali. Vrátili sa k nemu až Angličania, a to v ešte dôslednejšej podobe než starí Gréci; pokúsili sa všetky olympijské disciplíny vtiesnať do jediného objektu. Pozdĺž pomedznej čiary ihriska vo White City vyhlbili plavecký bazén rozmerov 100 × 16 m, a 1/3 míle (536 m) dlhú bežeckú dráhu obkolesili ešte klopeňnou cyklistickou. Dôsledkom tejto koncentrácie disciplín, ktorá mala aj svoje klady, do jediného rozsiahleho priestoru bolo prílišné vzdialenie diváka od udalostí na závodisku. Hľadisko nadväzovalo na britskú tradíciu. Pozostávalo z dvoch asi 130 m dlhých, krytých, navzájom rovnocenných tribún, spojených v zákrutách oblúkmi, celé spočívalo na oceľovej konštrukcii. Celkov



Bývalý Stadio Nazionale v Ríme. Strecha tribúny je neskoršia prístavba. Obr. je prevzatý z časopisu Architektura ČSR

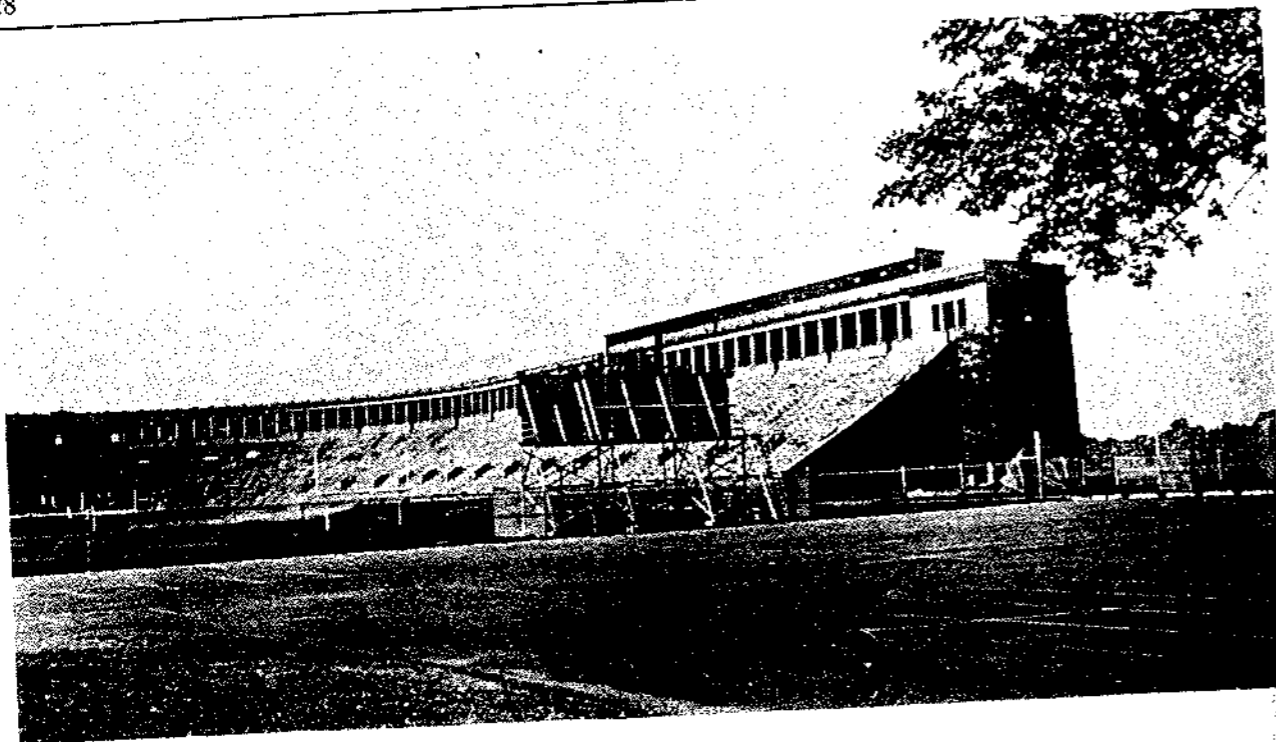
štadión pôsobil svojou nepatetickou jednoduchosťou, bol však v podstate iba technickým dielom. Pôvodnou kapacitou vyše 70 000 divákov<sup>14</sup> stal sa na krátky čas najväčším štadiónom na svete.

Hoci sa anglický pokus nevydaril, nasledovali ho Nemci i Taliani. Jeho chyby ešte znásobil štadión v Berlíne-Grünwalde,<sup>15</sup> vystavaný roku 1913 podľa projektu O. Marcha pre neuskutočnené VI. olympijské hry roku 1916. Hoci kapacita jeho hľadiska bola iba 27 000 miest, plochou prekonával White City. Mal 600 m dlhú bežeckú a 666,6 m cyklistickú dráhu s prevažne vhlbeným hľadiskom. Hlavná tribúna na južnej strane, s čestnými lôžami a čestným dvorom, plynula priestorom. Na protilahlej strane sa na mieste tribúny nachádzal vyvýšený plavecký bazén, 104 m dlhý, s hľadiskom ozdobeným pompéznymi sochami, poplatnými dobe. Plavecké súťaž bolo možné sledovať iba zo stupňov tribúny bazéna, z ktorých zase bolo ťažko dovidieť na ostatné dianie na štadióne, čím sa fakticky znehodnotila celá strana ležiaca proti hlavnej tribúne. Veľmi pretiahnutý pôdorys závodiska znehodnotil i priestory v zákrutách: väčšina obvodu hľadiska ležala za zámedznými čiarami futbalového ihriska. Pri umiestnených divákov usiloval sa architekt zohľadniť rozmiestnením technických ľahkoatletických disciplín do vnútorných priestorov zákrut. Športový program sa tak lokálne rozbieja: pri plnenom hľadisku boli znehodnotené všetky miesta, pri poloprázdnom diváci ustavične puto-

vali z miesta na miesto. Pôvodný cieľ padol celkom za obeť nešikovnému veľikášstvu. Štadión, žiaľ, negatívne ovplyvnil aj ďalší vývin nemeckej športovej architektúry.

Ďalšie dva neúspešné pokusy tohto druhu podnikli roku 1911 Taliani. V Ríme na Via Flaminia postavili ťažkopádne klasicizujúci Stadio Nazionale pre 25 000 divákov s helenistickým pôdorysom tvaru U, ktorého otvorený koniec uzatváral priečne umiestnený 50-metrový bazén s vlastným hľadiskom. Súčasne s ním vystavali v Turíne pre svetovú výstavu podľa projektu Carla Cerpího monstrum pre 70 000 divákov,<sup>16</sup> ktorého amfiteatrálné hľadisko s parametrami 390 a 220 m obiehala nielen bežeckú, ale aj križujúcu ju dostihovú dráhu tvaru osmičky, bazén, ako aj všetko obkolesujúci velodró. Len obídenie tohto objektu znamenalo kilometrovú prechádzku. Kým vo White City pri neskoršej prestavbe bazén zaspali, ostatné štadióny boli strhnuté. Prax ukázala, že pokus nahradiť športový areál jediným objektom bol iluzórny.

Svetová architektúra na začiatku nášho storočia už prekonala obdobie romantického historizmu. Architektonická tvorba štadióna však stále uprednostňovala buď výlučne účelové, lacné riešenia (britský typ), alebo zotrvala v zajatí historizmu, nadväzujúc na antický Panatenský štadión. Rímsky Stadio Nazionale bol výrazom omeškovaného romantického nacionalizmu — veď vznikol súčasne s bombastickým pomníkom Viktora



Štadión Harvardskej univerzity. Fotografia E. Kresáka

Emanuela I. na Kapitoli — a antická forma tu mala podobný účel ako u nás forma neorenesančná alebo neogotická. Po gotickom tvarosloví na helenistickom pôdoryse siahli Švédi, poverení usporiadaním V. olympijských hier roku 1912. Keďže gotika, vtedy vo Švédsku pokladaná za národný štýl, štadión nepoznala, projektant Torben Grut vtlesnil ihrisko do hľadiska helenistického tvaru U, oproti staroveku značne rozšíreného. Otvorené konce uzatvárali ďalšou tribúnou spojené neogotické pevnostné veže: po prvý raz sa tu použila veža na monumentalizáciu štadióna. Na opačnom konci štadióna nachádzame Maratónsku bránu tvaru stredovekej mestskej brány s oktogonálnymi vežičkami. Romantickú atmosféru dopĺňali žrde vlajok, čnejúce v hustom rytme zo strechy do ihriska i do ulice podľa stredovekej obyčaje takmer vo vodorovnej polohe. Vtedajšia kráľovská lóža s baldachýnom pôsobí dnes už komicky. Štokholmským neogotickým štadiónom, postaveným po seversky z neomietnutých tehál, dostáva sa historizujúci romantizmus v európskej športovej architektúre do svojej krajnej polohy a súčasne dožíva. No kladom tohto štadióna malých rozmerov (bežecká dráha 333 m, kapacita

hľadiska 21 000 miest) bol úzky kontakt medzi závodiskom a divákmi, ako aj jeho pôvodné zasadenie do zelene.

Prvým európskym štadiónom, ktorý sa pokúsil vyrovnáť sa s vývinom súčasnej svetovej architektúry, bol štadión v Lyone<sup>17</sup> z roku 1913 od popredného francúzskeho architekta Antona Garniera, autora neuskutočneného projektu ideálneho priemyselného centra (Cité industrielle) z roku 1904. V Lyone Garnier po prvý raz použil na stavbe športového objektu oceľobetón a novému materiálu prispôsobuje i tvary. Oválnym amfiteatrálnym štadiónom po korune násypu obidvoch kolonáda na pilieroch a mohutné oblúky vstupných brán mu dodávajú monumentalitu. Štadión mal byť pôvodne súčasťou nedostavaného športového areálu, nadväzujúceho na helenistické vzorné ovplyvnenie antickou tradíciou, vo Francúzsku na začiatku storočia veľmi silnou, badať i na štadióne, ktorého tvary, napriek stavebnému materiálu veľmi zjednodušene nadväzujú na starorímsku architektúru. Hoci z technickej i výtvarnej stránky štadión prináša novú kvalitu, má funkčné nedostatky: primálne, so vzostupom popularizácie športu nepočítajúce hľadisko pre kolonádu

možno rozšíriť bez porušenia výtvarného charakteru celej stavby.

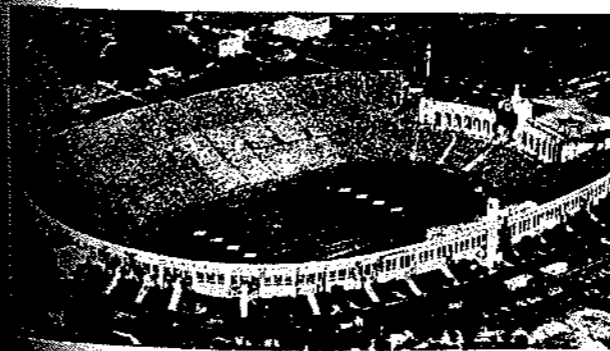
Približne súčasne vznikajú v USA dva veľké objekty: prvý otvára sériu gigantických, klasicizujúcich štadiónov, rastúcich v čase prosperity po prvej svetovej vojne za oceánom ako huby po daždi, druhý, dokončený v podvečer vypuknutia vojny, značí vrchol svetového vývoja pred dvadsiatych rokov. Pre americké pomery je príznačné, že sú to štadióny dvoch veľkých univerzít — Harvard Stadium v Cambridge, Mass., a Yale Bowl v Newhavene.

Harvard Stadium z roku 1912 preberá pôdorys tvaru U. Jeho strmé, masívne hľadisko so samostatnou kolonádou okolo horného okraja i jeho fasáda nápadne pripomínajú starorímsky Circus Maximus. Väčšina amerických štadiónov dvadsiatych rokov pokračuje v tejto línii. Preberá prežitý, už nefunkčný helenistický pôdorys a monumentalizuje voľným používaním antického tvaroslovia. No v porovnaní so súdobými európskymi štadiónmi americké vynikajú rozmermi, svedčiacimi o živšom záujme diváka o šport než hocikde inde, Britániu vynímajúc. Štadión Ohio State University v Columbase z roku 1922 s kapacitou 79 000 divákov (autori: Howard D. Smith a Clyde T. Morris) prináša pravdepodobne po prvý raz poschodové hľadisko, zatiaľ ešte málo odvážne a asi prevzaté z baseballového štadióna.<sup>18</sup> Roku 1926 vznikajú súčasne vo Filadelfii a Chicagu dva kolosálne štadióny pre 120 000 divákov. Prvý z nich má dve 220-yardové bežecké dráhy, na otvorenom konci vyvedené ďaleko za oblasť hľadiska. Druhý, chicagský Soldier Field, v tri-

dsiatych rokoch rozšírený pre masové vystúpenia prístavbou na otvorenom konci už mimo ihriska na kapacitu takmer 200 000 divákov, svojou ťažkopádnu snahou o monumentalitu je skôr dokladom aspirácií druhého najväčšieho mesta USA z čias jeho vrcholnej prosperity, ale z výtvarnej stránky prejavuje nedostatok invencie. Štadión Stanfordskej univerzity, Michiganskej univerzity a celý rad tzv. memoriálnych štadiónov, pomenovaných na počesť padlých v prvej svetovej vojne, sú rovnako dokladom nebývalého záujmu širokých amerických vrstiev o šport, ako aj poplatnosti americkej architektúry dvadsiatych rokov starým schémam.

Za vrcholnú stavbu športovej architektúry až do čias po prvej svetovej vojne možno pokladať štadión univerzity Yale v Newhavene, postavený podľa projektu architekta Dona Barbera a Ing. Charlesa A. Ferryho v rokoch 1912—1914 s kapacitou 70 000 miest. Nadväzuje na hľadisko rímskeho amfiteátra, avšak vyslovene z praktických príčin, bez antického tvaroslovia. Jeho otvorené, jednoliate eliptické hľadisko s rovnomerným spádom na všetkých stranách je ekonomickejšim i demokratickejšim riešením, než s akým sme sa doteraz stretli; rozdiely v kvalite miest do značnej miery stiera. Štadión sa rýchlo naplní i vyprázdňuje 30 podchodmi, rovnomerne ústiacimi do stredového okružného koridoru. Navonok pôsobí svojou účelnosťou, uceleným priestorom, jasnosťou a prehľadnosťou. Hoci bol postavený takmer na začiatku série veľkých amerických štadiónov, ukázal cestu budúceho vývoja a ďaleko predbehol svoju dobu.

Kompromisom medzi ním a štadiónom klasicizujúceho typu je Los Angeles Coliseum, postavené roku 1922 podľa projektu J. a D. Parkinsona s kapacitou 75 000 divákov a pre X. olympijské hry roku 1932 rozšírené horným, na železobetónovej konštrukcii spočívajúcim prstencom na 105 000 miest. Hľadisko, hoci o niečo výstrednejšie, pripomína Yale Bowl, je však na jednom z koncov prerazené monumentálnymi bránami. Na hornom okraji jednej z pozdĺžnych strán nachádzame asi po prvý raz separované kabínky pre rozhlas a tlač, ktoré s vežou, inšpirovanou amsterdamským štadiónom pre IX. olympijské hry roku 1928, jemne zdôrazňujú túto časť hľadiska ako



Los Angeles Coliseum. Obr. je prevzatý z publikácie *Časť športove*



Jedna z tribún Olympijského štadióna v Colombes pri Paríži. Fotografia F. Kresáka

hlavnú. Prínosom Colissea bolo aj umiestnenie šatní a sociálnych zariadení pre pretekárov do osobitnej budovy mimo štadióna, spojenej so závodiskom tunelom.

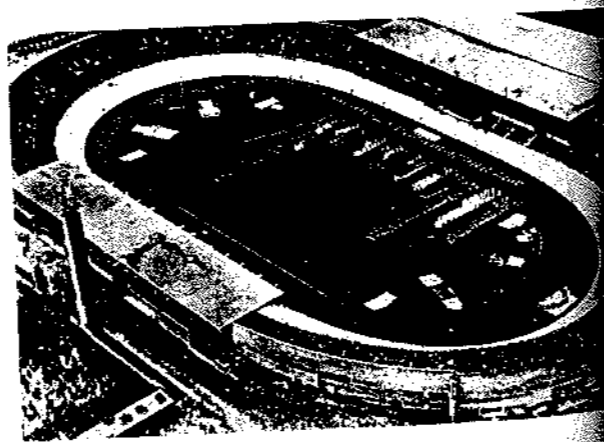
V Európe prevládal typ britského štadióna so zakrytými tribúnami a s nekrytým oblúkovým zakončením na kratších koncoch. Takejto povahy boli obidva veľké západoeurópske štadióny postavené tesne po prvej svetovej vojne — v Londýne-Wembley z príležitosti Britskej imperiálnej výstavy roku 1923 a v Paríži-Colombes pre VIII. olympijské hry roku 1924. Štadión vo Wembley (architekt Arthur Elvin) s pôvodnou kapacitou 100 000 divákov nadväzoval na britskú tradíciu, najmä na White City. Stojí na pustom kopci a jeho hľadisko, postavené na skeletovej konštrukcii, bolo po obidvoch pozdĺžnych stranách pôvodne kryté dva razy dovnútra sa lámucimi sedlovými strechami na tradičných oceľových podperách. Ťažká, „palácová“ fasáda pripomínala ešte viktoriánsku dobu. Štadión bol dejiskom XIV. olympijských hier roku 1948; v rokoch 1961—1963 bol prestavaný a celý zastrešený.

Štadión v Colombes pre 62 000 divákov stál uprostred prvého, ešte veľmi nesúrodého olympijského areálu a je iba účelovou stavbou britské-

ho typu, nadväzujúcou taktiež na White City. Jeho príliš pozdĺžny pôdorys lemujú dve rovnaké, rovnocenné tribúny so strechou na výraznej, vťahnutej oceľovej konštrukcii, trocha zváženou smerom od ihriska. Spád tribún je ešte pomerne mierny, no hľadisko sa usiluje o jednotnosť modro-bielym koloritom. Britské štadióny, a najmä štadión v Colombes, boli v dvadsiatych rokoch vzorom aj pre ostatné časti Európy, ktorá ani jeden z obidvoch amerických typov neprijala.

Československo v architektúre športových štadiónov v dvadsiatych rokoch zaostávalo. Šetrilo sa, podpora športu z verejných prostriedkov bola malá a najväčšia telovýchovná organizácia Sokol sa zameriavala na staršie formy telovýchovnej činnosti. Roku 1923 sa končí výstavba štadióna pražskej Sparty na Letnej, pripomínajúca taktiež britské vzory. Podobne koncom dvadsiatich rokov dostavaný najväčší štadión na Slovensku, I. ČsŠK Bratislava v Petržalke, násypový, s krytými tribúnami po obidvoch pozdĺžnych stranách, možno priradiť v jadre k britskému typu.

Osobitným vývojom prechádzalo v dvadsiatych rokoch vojensky porazené Nemecko. Súbežne s politickým a ekonomickým chaosom prechádzala vlna socializmu súčasne s vlnou vybičovacieho nacionalizmu. Po zdravej mládeži túžila obidva tábory, hoci ten druhý sleduje jej zdravie len ako prostriedok. Celkový vývin tu smeruje k budovaniu množstva drobných ihrísk a ich komplexov, vhodne začlenených do prírody, sú to však prevažne lacné štadióny, stavané ručne

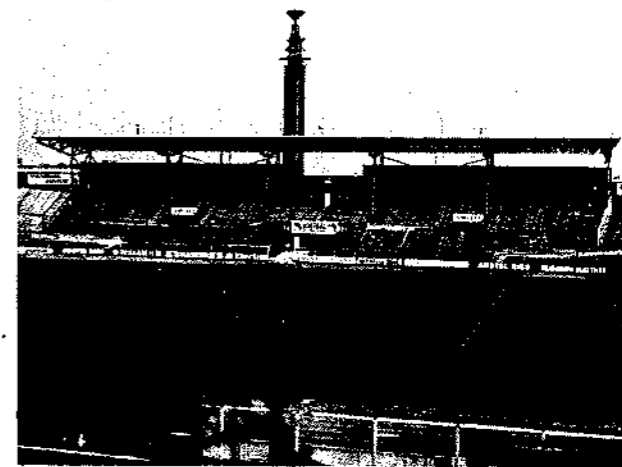


Štadión v Amsterdame pri otvorení olympijských hier roku 1928. Obr. je prevzatý z knihy J. Veláta Von Athen Rom

armádou nezamestnaných. Nemecká literatúra z čias weimarskej republiky americké tendencie stavať gigantické štadióny všeobecne odsudzuje: ihrisko je pre športovca, nie pre diváka. Takáto kritika pramenila často nie zo sociálnych aspektov, ale zo závidy voči víťaznej a blahobytnej Amerike v dobách inflácie a biedy porazeného Nemecka. Stanovisko diktované hospodárskou nevyhnutnosťou sa neraz vydávalo za zásadné. No vo výstavbe drobných športovo-rekreačných ihrísk stála weimarská republika azda na čele vtedajšieho vývoja. Hitlerovým príchodom k moci sa mení aj oficiálny názor: fašistický režim praje práve kolosálnym stavbám, uprednostňuje však projekty slúžiace priamo pripravovanej vojne. Štadióny musia ustúpiť strategicky dôležitým autostrádam.

Doteraz spomínané štadióny sledovali istý výtvarný ideál buď iba akosi pomimo, v rámci skromných finančných možností, alebo historizovali. Staršie výtvarné smery 20. storočia (doznievajúca secesia, expresionizmus) sa okrem Garnierovho pokusu ešte nedotkli oblasti športovej architektúry. Značnú zásluhu na tom mala skutočnosť, že egoistická spoločnosť nemala ešte rozriešené oveľa naliehavšie problémy. Objednávateľmi štadiónov bývali obyčajne športové kluby s obmedzenými prostriedkami, čo sa prejavovalo nielen v použitom materiáli a v realizácii projektu, ale už vo výbere projektanta. Až v dvadsiatych rokoch sa športovou architektúrou začínajú zaoberať prvé dva výtvarné smery: holandská skupina Stijl a sovietski konštruktivisti.

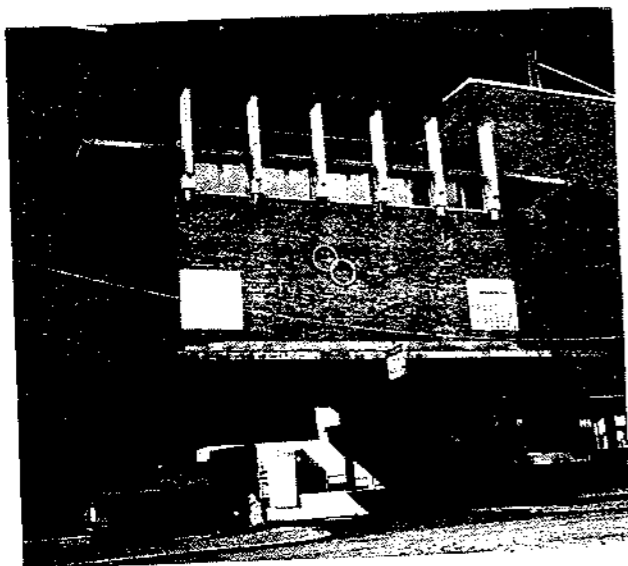
Reprezentačným dielom Stijlu na tomto poli bol Olympijský štadión v Amsterdame z roku 1928 s pôvodnou kapacitou 40 000 miest. Jeho projektantom bol Jan Wils, priateľ Mondrianov predstaviteľ skôr konzervatívnejšieho krídla Stijlu; za spolupracovníka si vybral neskoršieho autora územného plánu Amsterdamu a predsedu O. I. A. M. Cor van Eesterena. Riešením tribún štadión pripomína Colombes, 400-metrovú bežeckú dráhu však ešte obieha ovál cyklistickej. Funkčné momenty nedovolili Wilsovi uplatniť výrazné názory Stijlu v plnej miere, a tak v celkovej koncepcii štadióna prevláda osová symetria a stijlovskou harmóniou, vytváranou rovnováhou kontrastov. Základný ovál je azda jedinou



Olympijský štadión v Amsterdame. Pohľad z hlavnej tribúny. Fotografia F. Kresáka

krivkou štadióna a uhol, ktorý zvierá spádnicu hľadiska, je azda jeho jediným kosým uhlom. Horizontály a vertikály sa snažia o vzájomnú rovnováhu. Aby v celkovom dojme neprevládali horizontály obidvoch rovnako vysokých striech tribún, vypína sa oproti hlavnej z nich, avšak už mimo oblasti hľadiska, v pozadí štíhla, dramatizujúca veža, patriaca k monumentálnemu príchodu do štadióna, k Maratónskej bráne. Hoci v hornej časti je veža až sochársky riešená, nechce byť výslovnou dominantou štadióna, čo badať z jej vysunutia mimo jeho priečnej osi (odôvodneného aj funkčne) i zo samého vyčlenenia z objektu. Hlavná tribúna je hrou drobných hmôt a plošiek, akoby zasúvaných a vysúvaných, vyvolávajúcich ilúziu pohybu. Vertikály a horizontály sú odlišené farebne ako na antickom chráme: prvé sú zväčša tehlovočervené, druhé pôvodne biele. Čestný sektor je akosi tribúnkou v tribúne a hlavná lóža je priamo prístupná zo závodiska. Toto sprostredkovanie kontaktu s pretekármi je demokratickým prvkom: v porovnaní so štokholmským kráľovským baldachýnom z roku 1912 badať už výrazný spoločenský pokrok. Stereotómu tehlovú fasádu, dnes sčasti zastavanú, oživujú pravouhlé združené otvory, neraz spájané v celé pásy, ako aj vysunuté či zasunuté plochy. Rozmiestnenie opakujúcich sa detailov do značnej

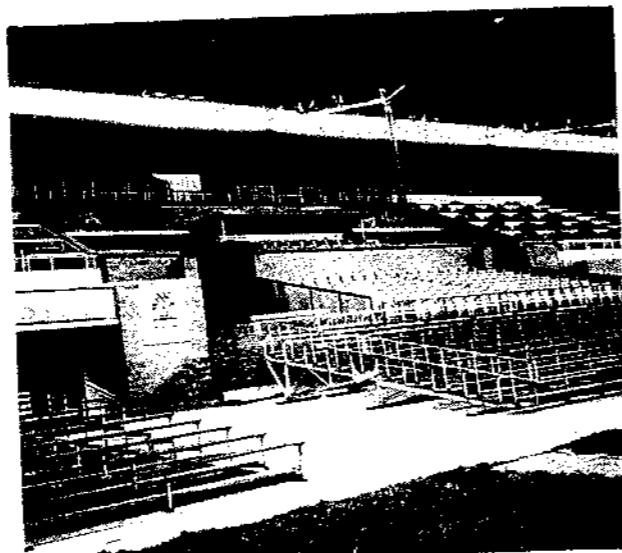




Maratónska brána štadióna v Amsterdame. Fotografia F. Kresáka

vzájomnej vzdialenosti vytvára v zaoblených častiach fasády zámernú ilúziu asymetrie, hoci je symetrická. Prístupy do hľadiska sú pohodlné a široké. Stavebný materiál štadión používa ako výtvarný prvok: tehlovým povrchom rovnako ako zasadením do komplexu trávnatých ihrísk vyvoláva dojem intimity, nadväzuje však i na architektúru okolitých mestských štvrtí. Intímny dojem rušia neestetické železné konštrukcie striech tribún, najmä na strane Maratónskej brány, kde tribúna, rovnako vysoká ako hlavná, je chudobnejšia a plyššia — interiér tu bol obetovaný vonkajšej fasáde.

Druhým výtvarným smerom dvadsiatych rokov, ktorý uprel svoju pozornosť na športovú architektúru, boli sovietski konštruktivisti. Zrodili sa ešte v cárskom Rusku, bigotnom a konzervatívnom, sociálne i športovo zaostalom: z odporu proti nemu vyrastali. Kým korene moderného sovietskeho maliarstva a sochárstva tkvejú ešte v posledných rokoch cárskeho režimu, ruská architektúra ostala — okrem malých výnimiek — konzervatívna až do porevolučných čias: veď dovtedy bolo málo nádeje na realizáciu pokrokových stavebných projektov. Veľká októbrová revolúcia situáciu radikálne mení. Architektúra sa cez noc dostáva do popredia záujmu a zameriava sa, popri kolektívnej bytovej výstavbe,



Čestný sektor štadióna v Amsterdame. Fotografia F. Kresáka

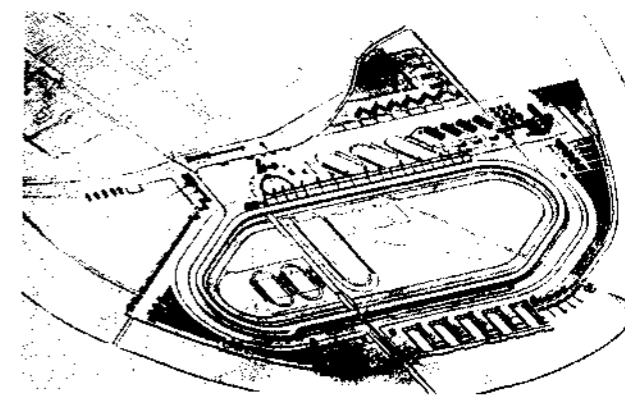
prednostne na projektovanie spoločenských zariadení vrátane športových objektov. Avšak ciele vysoko prevyšujú momentálne možnosti občianskou vojnou a intervenciou spustošenej, vyhladovanej krajiny. V projekčných ateliéroch vznikajú najodvážnejšie diela v nádeji, že raz budú realizované, a ostávajú len na rysovacích doskách.

V sovietskej telovýchove sa v prvých porevolučných rokoch zdôrazňuje masovosť, nie vrcholná úroveň: preto sa budujú rozsiahle, málo nákladné športové komplexy, zvyčajne v blízkosti veľkých závodov a vo vlastníctve odborových organizácií, zamerané takmer výhradne na potreby aktívnych športovcov. No v ateliéroch architektov vznikajú nákresy športových areálov nebývalých rozmerov: svet vstúpil do novej epochy, nastáva éra blahobytu pre všetkých: tento rojčivý optimizmus treba i umelecky vyjadriť. Športové areály, ktoré pri rekonštrukcii krajiny vzniknú, majú prekonať všetko doterajšie vo svete.

Cestu k blahobytu komunistickej spoločnosti otvorí mechanizácia, vyspelá technika, stroje. Už futuristi považovali automobil za krajší ako antickú sochu a v tomto nadšení pre techniku pokračuje i sovietska porevolučná generácia architektov. Dobove príznačné, až rojčivé nadšenie pre techniku sa nikde na svete neprejavilo

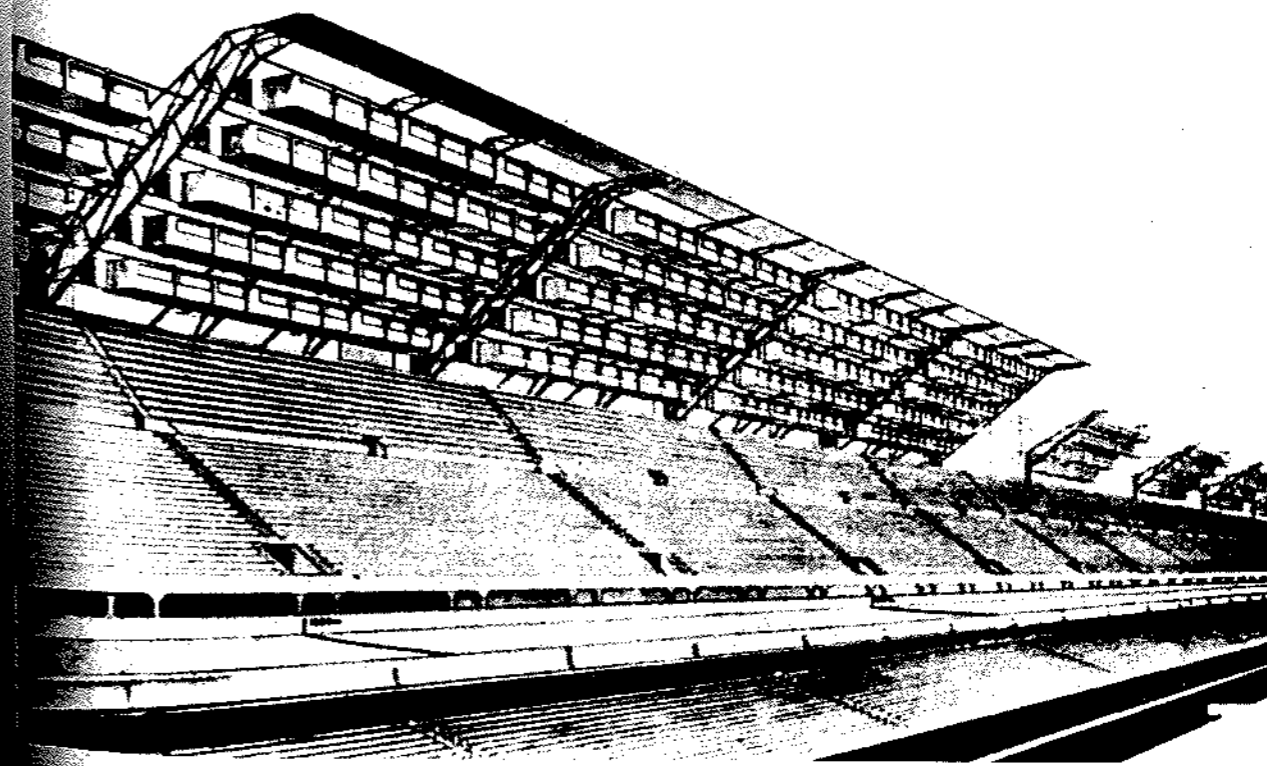
výrazne ako práve v porevolučnom Rusku. Vedie neraz architektov až k potlačeniu funkčnosti: športovému areálu má dominovať autodrom, zamorujúci ihriská výfukovými plynmi.

Medzi úlohy mladej sovietskej architektúry patrila i výstavba športového areálu v Moskve-Lužnikách, uskutočnená až o tri desaťročia podľa celkom nových projektov. Z pôvodných, nerealizovaných návrhov najzaujímavejší bol od M. Korževa z roku 1926.<sup>10</sup> Ním projektovaný areál nie je už súčtom vedľa seba položených ihrísk, ale kompozične jednotným celkom. Dominujú mu dve rovnobežné dráhy, automobilová a cyklistická, ktorých tvar je určený najmä meandrom rieky Moskvy. Obidve dráhy majú spoločné hľadisko. Cyklistická dráha je vonkajšia a vyššie položená, tribúny horizontálne pretína. Stojí na ocelobetónovej konštrukcii, tvoriac súčasne strechu dolnej časti tribún. Ihriská pre ľahkú atletiku a hry sú umiestnené sčasti vnútri autodromu, sčasti mimo neho, hoci vnútri ostáva ešte dostatok miesta: zrejme autor projektu predsa len cítil

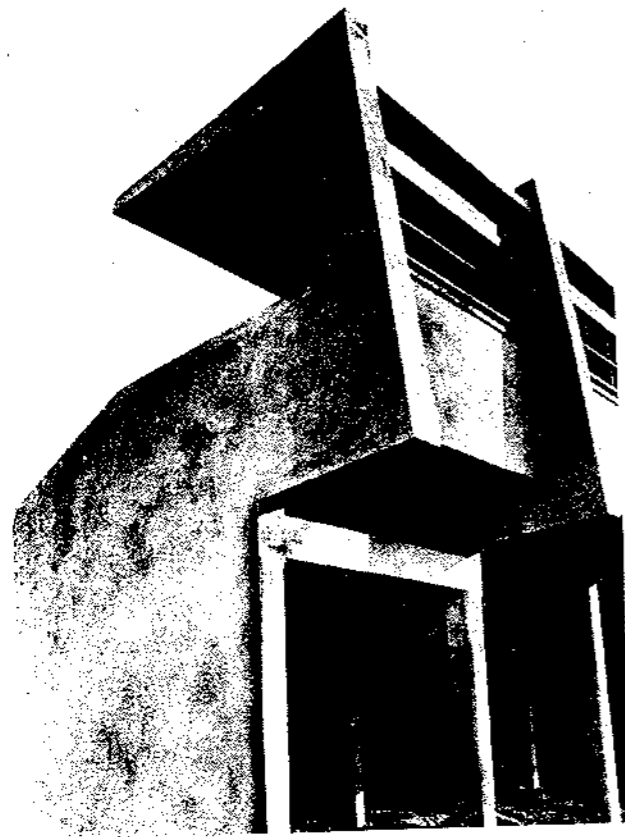


Korževov projekt areálu v Moskve-Lužnikách. Obr. je prevzatý z knihy El Lissitzkého *Russland*

potrebu vyňať ich z autodromu z hygienických a prevádzkových dôvodov. Ani jedno z ihrísk zámerne nie je ústredné. Taktiež dostihová dráha sa podriaďuje autodromu a velodromu; s velodromom, postaveným na konštrukcii, sa pretína na dvojúrovňových križovatkách. Toto v dvadsiatych rokoch ešte nezvyčajné riešenie nadvä-



Korževov projekt závesných tribún v Moskve-Lužnikách. Obr. je prevzatý z knihy El Lissitzkého *Russland*



Tribúna štadióna v Leningrade od Nikolského a kol. Obr. je prevzatý z knihy El Lissitzkého *Rusland*

zuje na St. Eliaove futuristické plány mesta komunikáciami na rozličných úrovniach. Najzaujímavším prvkom celého objektu je staticky veľmi odvážne riešenie tribún autodrômu i velodrômu: nad strmým, na ocelobetónovej konštrukcii postaveným hľadiskom čnejú namiesto strechy vysoko vyzdvihnuté rady zavesených kabín pre divákov, chrániace zároveň ostatné hľadisko proti nepohode. Toto odvážne, avšak nákladné riešenie znásobuje výhody amerických poschodových tribún a ďaleko predbieha dobu: vracia sa k nemu v menšom meradle až v šesťdesiatych rokoch španielsky emigrant Felix Candela projektom zavesenej časti hľadiska Aztéckeho štadióna v Mexico City.<sup>20</sup> Pre Korževa je charakteristická aj asymetria; spočíva na vzájomnom šikmom narážaní na seba jednotlivých osí. Kým estetika Stijlu bola založená na pravouhlosti, pre Korževa je charakteristický kosý uhol.

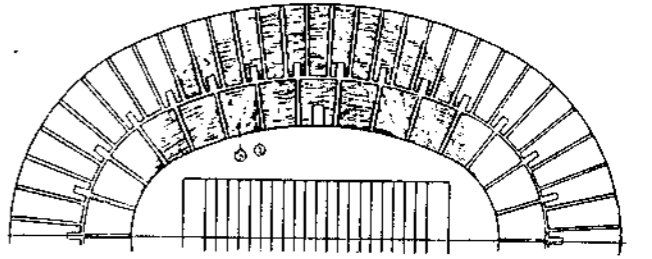
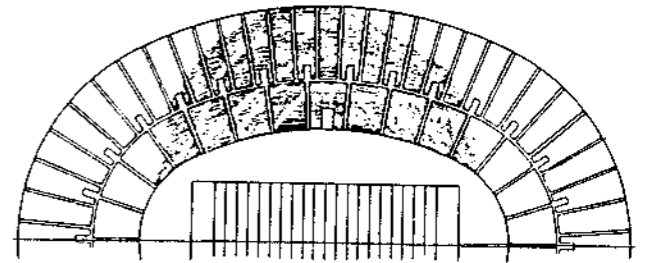
Z ostatných projektov areálu v Lužníkách najvýznamnejší pochádzal od L. Zaleskej. Už okolnosť, že sa tu medzi popredných sovietskych architektov ani nie desať rokov po revolúcii zrazu zaraďuje žena, svedčí o prevratných zmenách, ktoré priniesla Veľká októbrová revolúcia: veď projektovanie športových zariadení ostalo vo svete fakticky doménou mužov podnes. Aj jej projekt má charakteristické črty doby: i tu dominuje autodróm, i tu nachádzame viacúrovňové riešenie križovatiek dráh. Funkčne projekt Zaleskej za Korževovým zaostáva, no vyniká dynamickosťou tvarov i zasadením do prírody.

Najväčšou sovietskou realizáciou týchto čias bol štadión moskovského Dynama,<sup>21</sup> postavený v rokoch 1927—1928 s pôvodnou kapacitou 50 000 divákov. V ňom ešte doznieva technokratický romantizmus dvadsiatych rokov: obiehala ho 666-metrová motocyklová dráha, značne vzdalujúca diváka od diania na ihrisku; bola zrušená pri prestavbe štadióna roku 1935. Taktiež A. Vejvodom projektovaný, ale nerealizovaný štadión v Leningrade mal mať motocyklovú dráhu,<sup>22</sup> kým dnešný Ústredný, pôvodne Červený štadión v Kyjeve z roku 1922 bol súčasne aj velodrómom. Z ostatných realizácií vyniká kubizmom ovplyvnená tribúna štadióna v Leningrade od A. Nikolského, neskoršieho spoluautora Kirovovho štadióna z roku 1950. Stavba zámerné až nadsadené zvyrazňuje rebrovitú železobetónovú nosnú konštrukciu. Jej línie sa prudko lámu, čím vytvárajú dramatický účinok a ilúziu pohybu. Strecha je vybudovaná bez akýchkoľvek stĺpov. Sily a tlaky, pôsobiace v konštrukcii, sú jasne vyjadrené. Zdôraznenie vertikál a ich vychýlenie smerom od diváka vytvára dojem väčšej výšky. Tribúna patrí medzi prvé realizácie modernej športovej architektúry vôbec.

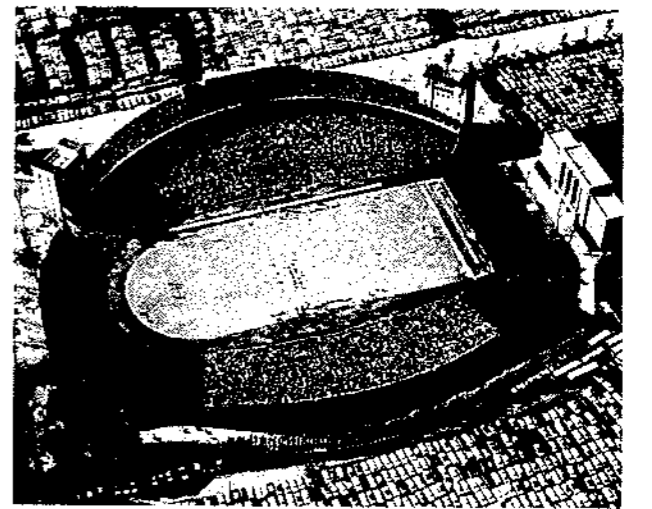
Helenistický pôdorys tvaru U, zdomácnenejší v USA v dvadsiatych rokoch, nemohol tam ostať trvalým vzorom. Veď funkčne úplne nevyhovoval istotne ani staroveku: už na antickom bežeckom štadióne sa obecnstvo určite hromadilo pri cieľi, no architektúra to v snahe o symetriu nebrala na vedomie. V 20. storočí sa pozorovaný dej odohráva zväčša na hracej ploche tvaru obdĺžnika alebo na dráhe, ktorá ho obieha, takže spomenutý pôdorys hľadiska celkom stráca svoje opodstatnenie.

Dôsledky z toho sa usiloval vyvodit' už Don Barber roku 1912 v Yale. Na tom istom štadióne Gavin Hadden, najvýznamnejší americký projektant štadiónov dvadsiatych rokov, štatisticky skúmal, ako obecnstvo postupne zaplňa hľadisko pri zápasoch amerického futbalu.<sup>23</sup> Zistil, že približne po kružniciach, ktorých stred leží na spodnom okraji jeho priecnej osi, pričom diváci zreteľne uprednostňujú stranu so slnkom v chrbte. Ním projektované štadióny v Providence, Evanstone a Denveri — vymenované v poradí ich vzniku — reprezentujú rozličné stupne jeho poznania: od hľadiska lichobežníkového pôdorysu na západnej strane v Providence cez obojstranné hľadisko na pôdoryse približne tvaru kruhovej úseče v Evanstone až po hľadisko na západnej strane tvaru výstrednej kruhovej úseče, na východe tvaru úzkeho obdĺžnika v Denveri. No do dôsledkov sa výsledky jeho výskumu uplatnili až po druhej svetovej vojne. O druhom technickom výdobytku dvadsiatych rokov, o poschodovom hľadisku sme sa už zmienili. Do tretice venuje americká architektúra v úsilí o čo najlepšiu viditeľnosť zo všetkých miest pozornosť profilu hľadiska. Spočiatku sa spád hľadiska smerom nahor stupňuje lomom, potom sa jeho profil mení v pravidelne stúpajúcu krivku.<sup>24</sup> No v Európe sa konkávne hľadisko až do čias rekonštrukcie po druhej svetovej vojne neujalo.

Záver dvadsiatych rokov prináša prvú veľkú realizáciu futbalového štadióna v Južnej Amerike. V Montevideu sa pre prvé majstrovstvá sveta vo futbale, určené na rok 1930, stavia Stadio Centenario. Hoci je to štadión iba futbalový, jeho hľadisko — na strane od slnka odvrátenej rozšírené, na protihľej-zúžené — má v jadre kruhový pôdorys, prevzatý zrejme z býcej arény; tento pôdorys nevyskytuje sa nikde v Európe ani v USA, no na juhoamerickej pôde, kde futbal zohral významnú civilizačnú úlohu zatlačením všetkých zápasov do úzadia, sa často opakuje. Hraciu plochu v Montevideu lemujú široké trávnaté pásy, ktorých účelom je z bezpečnostných dôvodov vzdialit' diváka od ihriska. Potreba ochrany hráčov a rozhodcov pred rozvášnenými divákmi sa hodnotí u juhoamerických štadiónov cel' desiatimi rokmi. Roku 1935 sa stavia v Buenos Aires štadión Estadio Plate, až do výstavby Maracany v Riu de



Haddenova štúdia postupného zaplňania sa hľadiska Yale Bowl z roku 1928. Obr. je prevzatý z časopisu *Architectural Forum*



Dyche Stadium v Evanstone. Retušované časti sú neskoršie prístavby. Obr. je prevzatý z knihy C. Mercandina *Impianti sportivi*

Janeiro najväčší športový objekt Latinskej Ameriky, s kruhovým poschodovým hľadiskom a s ihriskom obohnaným širokou vodnou priekopou. Bezpečnostné opatrenia na ňom stoja v popredí a zďaleka prevyšujú všetko, čo Európa kedy poznala.

Na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov

sa na čelo vývinu dostáva na krátky čas Taliansko. Aby sme túto prekvapujúcu skutočnosť vedeli pochopiť, treba si uvedomiť jednak dôsledky hospodárskej krízy z roku 1929 v USA i v západnej Európe, jednak súdobú industrializáciu a zahraničnú izoláciu ZSSR, a konečne určitý rozdiel medzi nemeckým a talianskym fašizmom vo vzťahu k novej architektúre i k umeniu vôbec. Hitler zahrdúsil už v prvých mesiacoch svojej vlády všetko, v čom cítil odpor proti svojmu režimu. Poprední nemeckí architekti, umelci a vedci sú zatýkaní alebo utekajú za hranice, ich umenie sa miči ako „entartete Kunst“. Kým sfanatizovaným a k poslušnosti vedeným Hitlerovým prívržencom bolo možné zhora diktovať aj formy, ktoré majú pokladať za národnú kultúru, taliansky fašizmus bol vďaka odlišnej mentalite más operetnejší, povrchnejší a menej dôsledný než jeho strohá, nekompromisná odroda v Nemecku. To sa prejavovalo i v oblasti výtvarného umenia, a najmä architektúry. V Taliansku síce režim podporuje oficiálne, teatrálna a veľkášske umenie, ktoré o sebe hlása, že stavia na antickej tradícii, no k modernej architektúre je predsa len tolerantnejší. Nakoniec všetky popredné talianske štadióny vznikli ešte pred Hitlerovým príchodom k moci v Nemecku a nemohli teda byť nemeckou fašistickou architektúrou ovplyvnené.

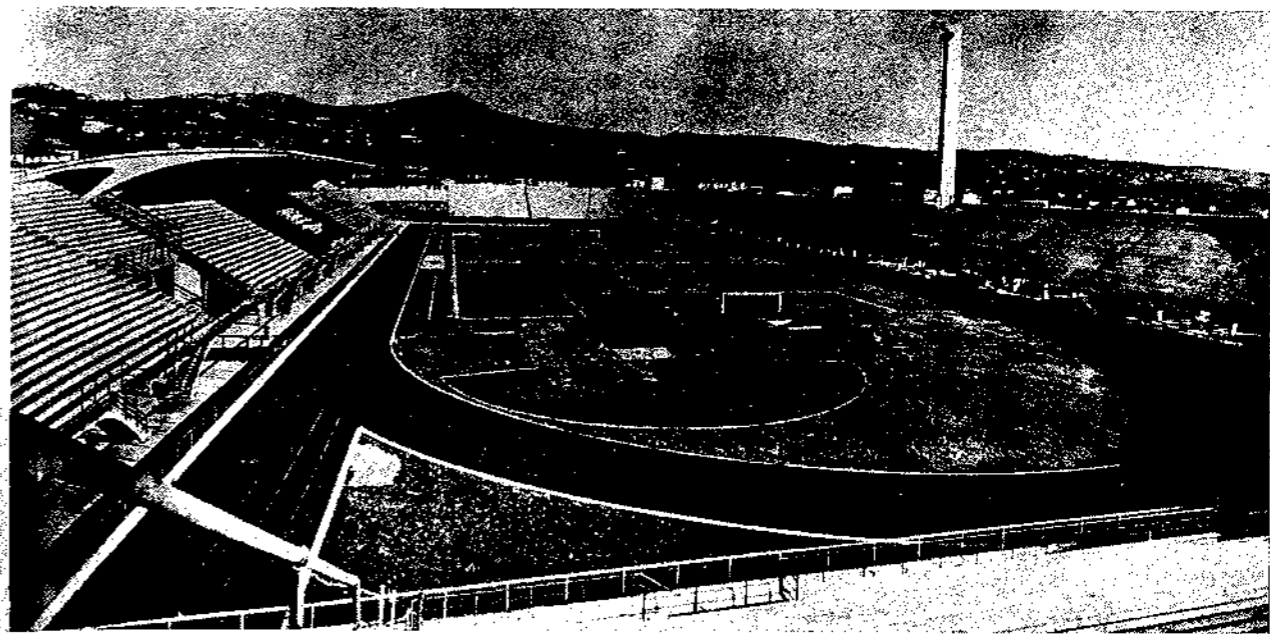
Taliansko si okolo roku 1930 vytvára vlastný typ štadióna, zámerne nadväzujúci na starorímsky amfiteáter. Jeho oválny pôdorys má samozrejme oveľa väčšie rozmery, a preto aj hľadisko má značne miernejší spád, čím štadión oproti amfiteátru stráca na zovretosti a dramatickosti. Hľadisko je, rovnako ako pri amfiteátri, homogénne, stavebne nečlenené a veľmi zdôrazňuje čestnú lôžu. Odspodku sa začína v značnej výške a má tzv. pódium ako amfiteáter. Horizontálne ho rozdeľujú výrazné koridory, z ktorých ako v Pompejoch vychádzajú jednostranné alebo dvojstranné schody. Avšak kým amfiteáter v Pompejoch schody skrýval, taliansky štadión ich s obľubou ostentatívne ukazuje. Čelná strana hľadiska býva zastrešená, no strecha sleduje tvar pôdorysu. Talianske štadióny tých čias výtvarne súvisia s neoklasicizmom, ale celkom jednoznačne ich, s výnimkou najnevkusnejších realizácií, do toho



Časť hľadiska vo Viedni-Prátri. Horný prstenec je dodatočne pristavaný. Fotografia F. Kresáka.

smeru nemožno zaradiť. Preberajú totiž prevažne moderné tvary a bývajú akýmsi skrytým kompromisom medzi neoklasicizmom a funkcionalizmom. Najnovšie výdobytky americkej architektúry — segmentové, konkávne profilované hľadisko — nepreberajú sčasti z úzkoprých nacionalistických príčim: štadión má zodpovedať latinskej tradícii.

Prvou väčšou talianskou stavbou tohto typu bol ešte násypový štadión v Bologni pre 55 000 divákov, no najvýznamnejším je asi štadión v Turíne, navrhnutý roku 1929 Bianchinim, Fagnonim a Ortensim.<sup>25</sup> Je súčasťou športového areálu vtesnaného do mestskej zástavby, a v dôsledku toho usporiadaného nesúmerne, až chaoticky. Jeho proporcie sú značne nadsadené na úkor funkčnosti.<sup>26</sup> Väčšina miest bola na státie, najlacnejšie na prízemí nemali ani len stupne. Veľkosť stojaca mimo štadióna je robustná a hmotná, samotný štadión bol esteticky z najvydarenejších svojej doby. Konzolovite vysadené hľadisko v hlavnej časti zakryté strechou podopretou i kotvenou zvonka bez jediného vo výhlade zjavujúceho stĺpa, rovnako ako fasáda sú rýchlým rytmu a čistých tvarov, prehľadné a jasné. Plnými stienkami ohraničené schody oživujú hľadisko a odspodku vytvárajú prekvapujúce



Mestský štadión vo Florencii. Obr. je prevzatý z časopisu Casa Bella

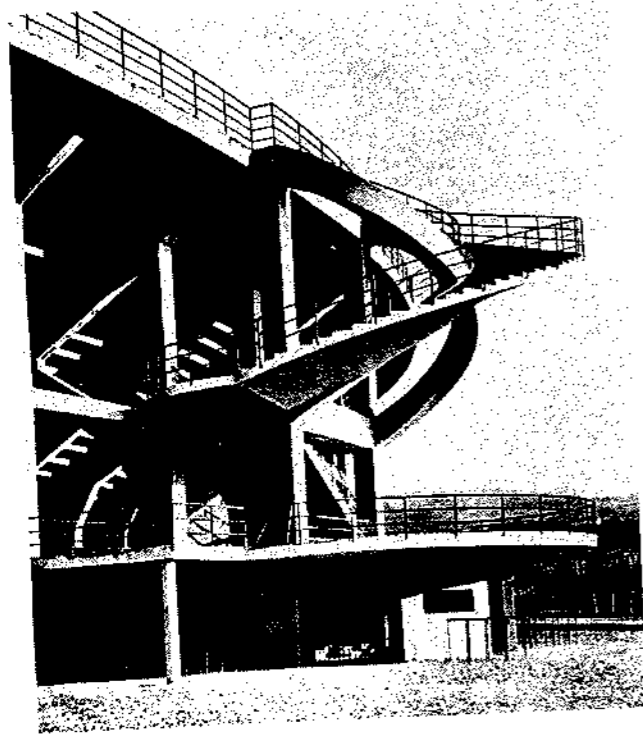
hľady. Na štadióne badať výrazný rozpor obsahu a formy: obsah za formou ďaleko zaostáva.

Na taliansku športovú architektúru nadväzuje štadión vo viedenskom Prátri z rokov 1931—1933, dielo nemeckého architekta O. E. Schweizera.<sup>27</sup> Bol doznievaním éry sociálnej výstavby z čias starostovania K. Seitza. Jeho eliptické hľadisko pozostávalo z dvoch koncentrických prstencov na skeletovej oceľobetónovej konštrukcii, prístupných ako v Turíne z okružných koridorov odspodku schodíkmi. Štadión sa široko otváral do priestoru, lomené línie schodov mu dodávali na dramatickosti. Citlivou prístavbou tretieho prstenca v rokoch 1956—1959, ktorou sa jeho kapacita zvýšila zo 60 000 na 100 000 divákov, štadión neutrpel, hoci jeho pôvodná ľahká sklenená fasáda musela byť zastavaná.

Mestským štadiónom vo Florencii,<sup>28</sup> realizovaným v rokoch 1929—1932, sa svetovej verejnosti predstavil jeden z najväčších architektov 20. storočia Pier Luigi Nervi. Nenavrhol ho na objednávku, ale zvíťazil v súťaži, hoci mal dovtedy za sebou iba jedinú uskutočnenú stavbu, malý štadión v Neapole. V predchádzajúcej súťaži na taliansky štadión prehral, hoci sa jej zúčastnil aj s druhom so staticky odvážnymi poschodovými

tribúnami, ktoré, keby sa boli uskutočnili, boli by bývali prvými poschodovými tribúnami na európskej pevnine.<sup>29</sup> Za víťazstvo vo Florencii vraj Nervi nevďačí ani výtvarným, ani funkčným hodnotám svojho projektu, ale minimálnym stavebným nákladom. Dosiahol ich výstavbou z prefabrikovaných článkov. Iba podľa priečnej osi symetrický pôdorys bol Nervimu nanútený podmienkami súťaže (200-metrovou rovnou a 500-metrovou okružnou bežeckou dráhou), ktoré sú dnes už anachronizmom. Hľadisko pre 35 000 osôb sa preto skladá z dvoch častí: z rovného radu tribún pozdĺž 200-metrovej dráhy a zo širokého, v rohoch zaobleného pásu tribún, obiehajúceho ostatné tri strany. Spád hľadiska na opticky ľahkej oceľobetónovej nosnej konštrukcii je zo všetkých strán rovnaký, rovnomerný a prudký.

Tlak mierne zaoblenej, ďaleko vyčnievajúcej strechy hlavnej tribúny podchyťávajú zdvojené nosné rebrá a prenášajú ho do vonkajších pilierov. Spodné rameno zdvojeného rebra, nesúce hlavnú časť hmotnosti strechy, je vždy navzájom zaklesnuté s rebrom povrchovej plochy hľadiska, pričom horné rameno bráni roztlaku. Divákovi vo výhlade nezavadzia nič. Strecha je po prvý raz v dejinách športovej architektúry škrupinová.

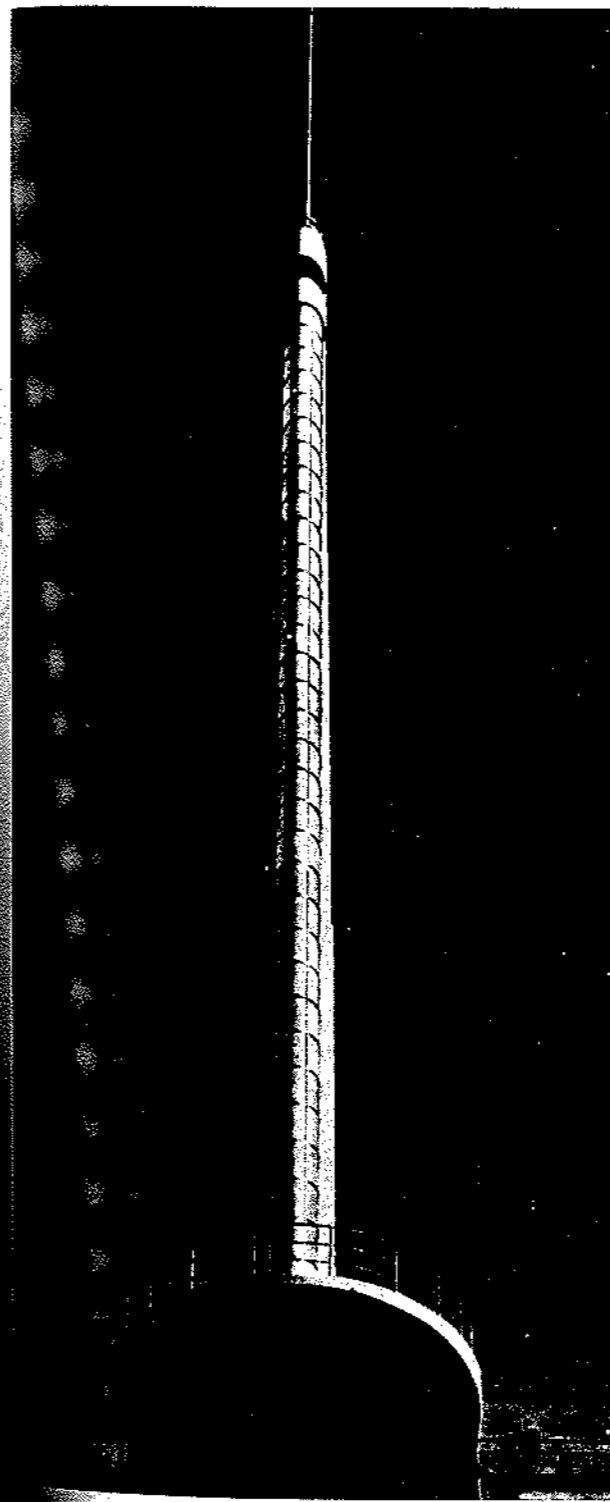


Schodište štadióna vo Florencii. Obr. je prevzatý z knihy A. L. Huxtablovej Pier Luigi Nervi

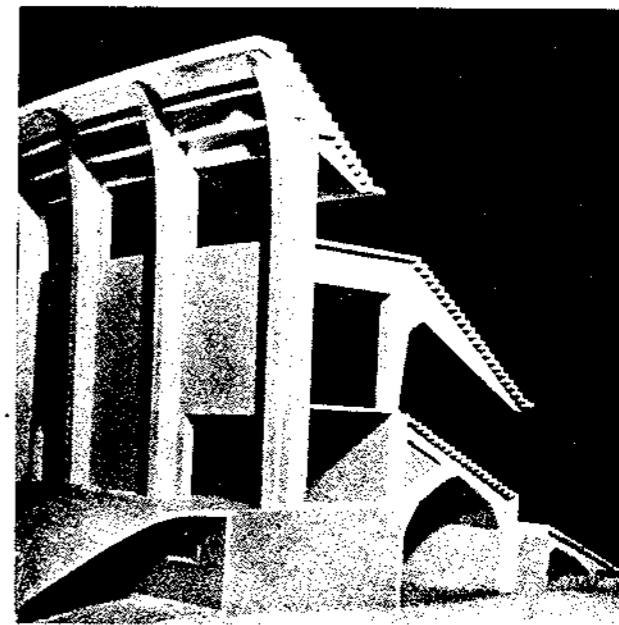
Betónové, oceľovými prútmi vystužené rebrá sú zosilnené v miestach hlavného pôsobenia síl. Napriek dramatickému výrazu ďaleko vyčnievajúcej strechy sú línie jej podpier mäkké; už na týchto podperách nachádza Nervi tvary, ktoré neskoršie v obmenách použije na hangároch a na jedinečných veľkých stavbách po oslobodení, na výstavnej hale v Turíne roku 1949 i na obidvoch športových palácach, postavených pre XVII. olympijské hry roku 1960 v Ríme. Hľadisko hlavnej tribúny s čestnou lóžou, ktorá je ústupkom dobe, sa farebne člení na tri vertikálne pásy. Avšak štadiónu dominuje náprotivná ľahká, štíhla biela expresívna veža na hornom okraji hľadiska. Je 55 m vysoká a pokračuje kónickým, 15 m dlhým stožiarom strmo k oblohe. Jej čelo je zasklené a pri večerných podujatiach svieti. Rýchly pohyb nahor je výslovne vertikálny. Anorganická kombinácia skla, kovu a betónu skvele zodpovedá charakteru stavby. Prechod medzi vežou a povrchom hľadiska sprostredkuje prierezu veže tvarom zodpovedajúci mostík na jej úpätí.

Navonok hľadisko ukazuje holú, rebrovitú nosnú konštrukciu; Nervi tu dovádza zásadu pravdivosti architektúry do dôsledkov. Konštruktivistickéj povahy fasády zodpovedajú zvonka pristavané schodišťa. Ich vývrtkovito točenú rampu nesú dve navzájom zaklesnuté špirály: k jednej z nich sa rampa upína vnútornou hranou, druhá vo vzájomnom priesečníku čiastočne preberá jej tlak a vyvažuje ju. Vysunutá palubová strecha pokladníc na prízemí opisuje pôdorysný priemet rampy. Schodišťa majú rýchly, stupňovaný, dynamický rytmus. Iluzívny pohyb schodišťa, pristavaného zvonka k veži, prudko pokračuje vežou a doznieva vo vrcholci stožiara. V celej tejto pohybovej dynamike cítiť ozvenu talianskeho futurizmu, no aj iný, ešte silnejší vplyv: špirálový rytmus a snaha o uvoľnenie objemu pripomínajú Tatlinu.<sup>30</sup> P. M. Bardi, vtedy ešte profesor na Vysokej škole architektúry vo Florencii a Nerviho priateľ, v článku uverejnenom v Casa Belle roku 1933,<sup>31</sup> v ktorom nebadá ani stopy v tých časoch obligátnej devótnosti voči fašistickému režimu, nepríliš presvedčivo háji Nerviho protútokom — a za Mussoliniho režimu takéto tvrdenie bolo útokom, lebo ohrozovalo prinajmene Nerviho hmotnú existenciu — že jeho architektúra stojí pod sovietskym vplyvom. Spôsob, akým ho bráni, však existencii takéhoto vplyvu nasvedčuje. No toto konštatovanie, lebo žiaden umelce nežije vo vákuu, nijako neuberá Nerviho tvorbu na osobitosti. A práve na športovej stavbe, florentskom štadióne, vytvára si Nervi svoj osobný štýl, charakteristický aj pre jeho neskoršie diela. Veď jasnosť, pravdivosť, ľahkosť, dynamickosť i plastické vyjadrenie síl, pôsobiacich v konštrukcii, pomocou oceľovými prútmi spevnených foriem liatych betónových článkov sú typickými vlastnosťami jeho ďalšej tvorby.

V rokoch 1932—1935 vypracúva Nervi veľa s Cesare Vallem súťažný návrh obrovského štadióna v Ríme pre 100 000 divákov.<sup>32</sup> Snahou projektu bolo čo najviac priblížiť diváka k diaľkovej závodisku, a preto volí oválny, amfiteatrálny pôdorys s poschodovými tribúnami. Kým horná časť poschodia vzpierajú iba mohutné oceľové nové vonkajšie piliere, dolná časť je ešte od nejšie zavesená na druhom páse pilierov a kotvená pomocou horného okružného korid



Štadióna vo Florencii. Obr. je prevzatý z časopisu Casa Belle



Maketa tribún neuskutočneného Stadia Massima v Ríme. Obr. je prevzatý z publikácie *Nuova architettura italiana*

Táto dolná, previsnutá časť poschodia, zakrývajúca súčasne rovnakú plochu hľadiska, akú má sama, mala mať kapacitu 30 000 miest, teda takmer toľko, čo celé hľadisko vo Florencii. Do štadióna sa malo vstupovať schodišťovými rampami, kolmými na fasádu: myšlienka, ktorú ďalej rozpracujú až projektanti brazílskej Maracany. Dôsledná prefabrikácia v snahe o nízke náklady by bola, zdá sa, išla na úkor výtvarného výrazu, no štadión ktorý by vo svojej dobe bol z technického hľadiska značil vrchol svetového vývinu, nikdy nebol postavený. V čase dokončenia projektu rozpútaávajú talianski fašisti útočnú vojnu proti Etiópii a výstavba olympijského štadióna v Ríme sa odložila na neurčito. Uskutočnila sa až v rokoch 1950—1953 v celkom inej, konzervatívnejšej dobe.

Vrcholnou sovietskou realizáciou tridsiatych rokov je veľká prestavba štadióna Dynamo v Moskve roku 1935, ktorá ho pretvára na jeden z najväčších štadiónov Európy. Odstraňuje sa motocyklová dráha, prežitý zvyšok utópie dvadsiatych rokov. O jej šírku sa zväčšuje rozsah hľadiska, ktoré prístavbami za brámkami dostáva jednoliatu, amfiteatrálnu podobu. Okružné ko-



Štadión Dynamo v Moskve. Fotografia F. Kresáka

ridory rozdeľujú hľadisko na tri koncentrické prstence; pri pomerne miernom spáde prevládajú v ňom horizontály. Všetci diváci sedia, čo v tých časoch — aspoň na európskych štadiónoch — bolo nezvyčajné. Miesta sú rovnako vybavené. Aj poschodová vonkajšia fasáda s rýchlym rytmom železobetónových pilierov je ešte konštruktivistická. No porovnanie tohto gigantického štadióna pre 90 000 divákov s ranými utópiami konštruktivistov nám odráža vývin, ktorým prešiel Sovietsky zväz v rokoch 1917—1935. Prvotné utopické predstavy konštruktivistov kontrastujú s touto mohutnou, stabilnou, avšak dobový vývin nepredstihujúcou stavbou rovnako ako sny o blízkej svetovej proletárskej revolúcii s realitou budovania silného socialistického štátu.

Posledné olympijské hry pred druhou svetovou vojnou sa uskutočnili už v dusnej atmosfére Hit-

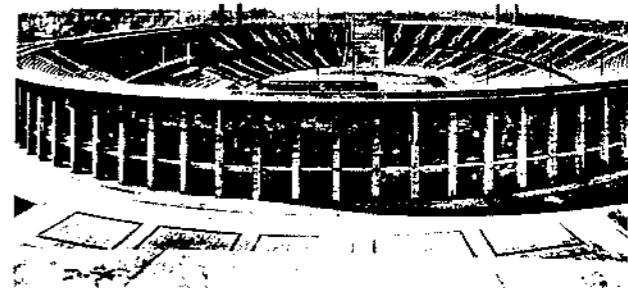
lerom ovládaného Berlína. Ich usporiadanie zverili tomuto mestu roku 1931. Vtedy už museli byť Medzinárodnému olympijskému výboru predložená dokumentácia projektovaných stavieb. No po Hitlerovom príchode k moci a jeho návšteve na stavbe v októbri 1933, pri ktorej hlučne vyjadril svoju nespokojnosť, zmeny zrejme nastali. Olympijský štadión bol súčasťou rozsiahleho areálu až barokne komponovaného na pozdĺž os. Postavili ho na mieste starého, už spomenutého štadióna z roku 1913, mal kapacitu 100 000 divákov a jeho projektantom bol Werner March. Interiér ešte nadväzuje na americké amfiteatrálny štadióny, spád hľadiska dodáva mu dramatickosť a uzavretosť. Okružný koridor s ťažkými piliermi obložený kameňom tvrdo rozdeľuje hľadisko a dodáva mu nacistickú prísnosť. Čestná tribúna uprostred južnej strany je ťažkopádna, stro-

nadľudských rozmerov, jej ostré hrany na seba tvrdo narážajú. Miesto určené pre Hitlera je z profilu hľadiska nápadne vysunuté vpred; z neho Hitler pri olympijských hrách pozval davu ako rímsky césar pri gladiátorských hrách. Význam lôže zdôrazňoval ešte nefunkčne kameňom obkladaný pás rozhlasových kabín nad ňou na hornom okraji hľadiska, preťažujúci južnú stranu proti severnej: ťažisko muselo byť tam, kde sedel Führer. Na západnej strane bolo hľadisko prelomené až na úroveň vnútorného koridoru patetickou bránou, vytvorenou dvoma pylónmi — motívom prevzatým zo štadióna v Kolíne nad Rýnom. Fasáda silno klasicizuje, je taktiež strohá a prísna; v snahe vzbudiť dojem značnej výšky — polovica štadióna je vhlbená — prevažujú v nej vertikály. Tvarovú prísnosť a ťažkopádnosť zdôrazňuje kamenný obklad použitý rovnako ako na pylónoch či čestnej lóži. Úprava okolia štadióna je názornou ukážkou nevkuasu nacistickej éry: veža, pylóny, sochy bez hocakej umeleckej úrovne, všetko je ťažkopádne, velikánske, so snahou vyvolať v divákovi dojem tvrdej, neobmedzenej moci. No nákladný berlínsky olympijský štadión bol prvým a súčasne posledným veľkým štadiónom Hitlerovej „tisícročnej“ III. ríše. Pre vojnové prípravy na ostatné už neostal ani čas, ani peniaze; a tak Nemecko až do päťdesiatych rokov žilo z podstaty vybudovanej ešte weimarskou republikou.

Koncom tridsiatych rokov boli vo výstavbe súčasne dva štadióny, ktoré sa mali stať olympijskými: v Tokiu a Helsinkách. Usporiadanie XII. olympijských hier zveril totiž Medzinárodný organizačný výbor (MOV), zastávajúci v tridsiatych rokoch veľmi reakčné stanovisko, pôvodne v Tokiu. Keď však v lete 1937 japonskí militaristi napadli Čínu, usporiadanie olympijských hier — podľa ich podľa stanov MOV možno usporiadať len v štáte, ktorý nie je vo vojnovom stave — v Tokiu prešiel len odňal a zveril Helsinkám. Obidva štadióny boli pôvodne amfiteatrálny s krytou tribúnou a len neskoršie rozšírené prístavbou lesiacovitého pôdorysu na protiľahlej, oslnenej strane. Svoj účel splnili až po druhej svetovej vojne. Tokio pôvodne plánovalo kolosálny štadión na 120 000 divákov, celkovou koncepciou opíraci sa po berlínskom štadióne, bez nových či typicky



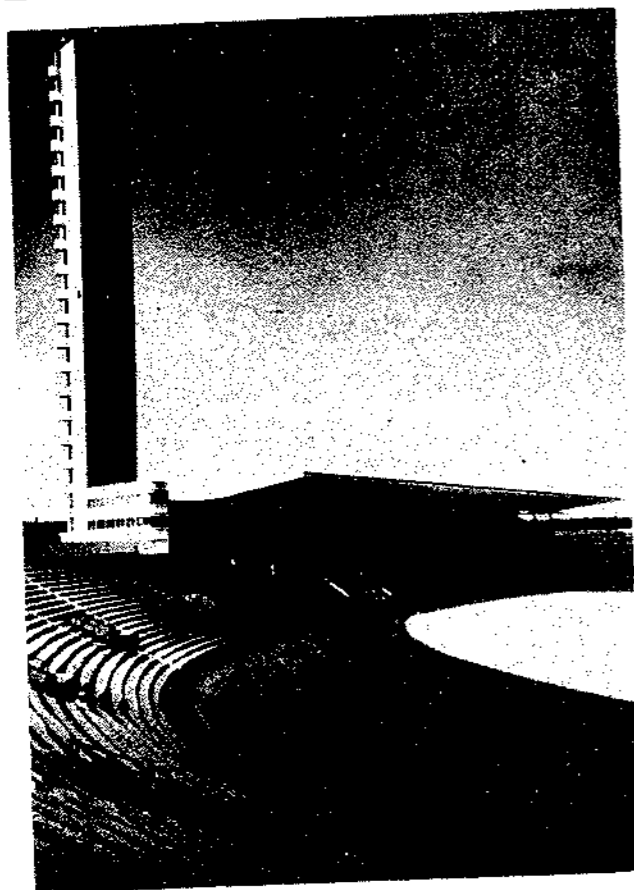
Fasáda štadióna Dynamo v Moskve. Fotografia F. Kresáka



Olympijský štadión v Berlíne-Grünewalde. Obr. je prevzatý z publikácie *Sport und Sportstätten*



Olympijský štadión v Helsinkách. Obsadenie miest divákmi zodpovedá výsledkom Haddenových štúdií. Obr. je prevzatý z knihy R. Ortnera *Sportbauten*



Veža a hlavná tribúna štadióna v Helsinkách. Obr. je prevzatý z knihy R. Ortnera *Sportbauten*

ázijských prvkov. Nebolo preto na škodu, keď bol namiesto tohto projektu neskoršie realizovaný skromnejší a osobitejší Národný štadión v parku Meiji pre 70 000 divákov.

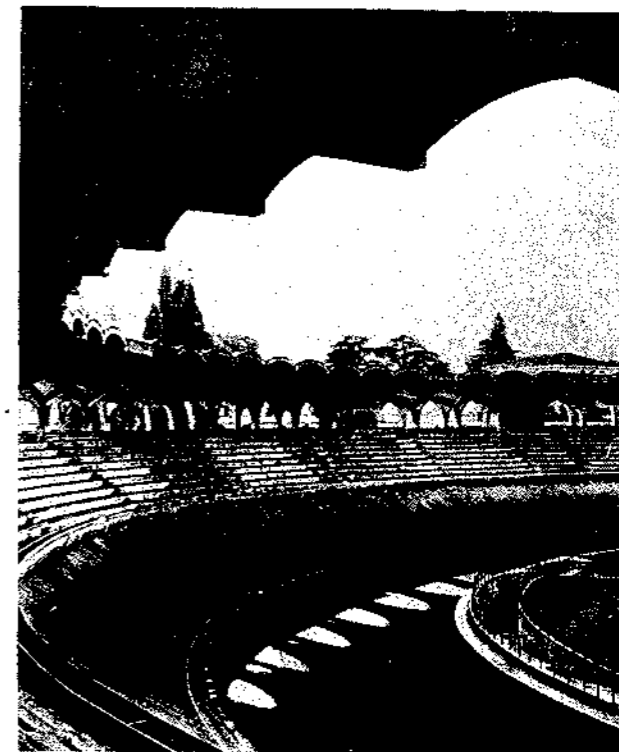
Vydarenejší bol štadión v Helsinkách,<sup>33</sup> ktorého autorom bol Yrjö Lindegren, jeden z najväčších fínskych architektov, spolu s Toivo Jänttim. Bol postavený roku 1934 ako mestský štadión s kapacitou 25 000 divákov, skromnejší, jasných farieb, zasadený do parkovitej oblasti v blízkosti centra Helsínk. Až po určení za olympijský rozrastá sa kapacita hľadiska na 62 000 miest drevenou prístavbou<sup>34</sup> mesiačkového pôdorysu na oslnenej strane, lebo na juhozápade jeho ďalšiemu rozšíreniu bránila tribúna. Z Haddenových záverov vyvedený pôdorys sa tu v Európe používa po prvý raz. Konštrukcia hlavnej tribúny je bežná, no pozornosť púta k nej pristavená štíhla veža, stojaca už mimo štadióna, ale snažiaca sa

navodiť napätú atmosféru vysunutím reportérskych kabín do jeho interiéru. Kým z troch strán ukazuje veža v podstate hladké, stereotómne plochy, smerom na juh, odkiaľ vedie hlavný prístup k štadiónu, je zaoblená a plasticky prepracovaná v rýchlom, staccatovom rytme. Kontrast rytmicky členeného pásu s úzkou bielou plochou vyvoláva napätie, a tak veža vedno s mesiačkovým rozšírením hľadiska na protihľanej strane dodáva štadiónu dramatickosť pôvodne v tej miere nezamýšľanú, kontrastujúcu s pokojom okolia. Celkovej jednoduchosti hľadiska nezodpovedá v novoveku vskutku ojedinelá heroizácia športovca: štadiónu dominujúca veža je architektonickým pomníkom dodnes žijúcemu Matti Järvinenovi — je vysoká 7271 cm, presne toľko, koľko meral jeho víťazný hod oštepom na olympijských hrách roku 1932 v Los Angeles — a pred štadiónom stojí ešte za života postavená socha Paava Nurmiho od popredného fínskeho sochára Aaltonena. Kým sa roku 1952 štadión stal vskutku olympijským, prešiel ešte dvoma vojnovými prestavbami, ktoré drevené tribúny nahradili oceľobetónovými, no mesiačkový pôdorys zachovali. Štadión prestavbami značne zmenil svoj charakter, pôvodná intimita postupne ustúpila dramatickosti. Yrjö Lindegren bol uznávaný za najlepšieho športového architekta Fínska. Po chádzajú od neho viaceré fínske štadióny — v Varkause,<sup>35</sup> Tampere, Pori, Rihimäki; všetky nadväzujú na pôvodnú intímnu podobu štadiónu v Helsinkách.<sup>36</sup>

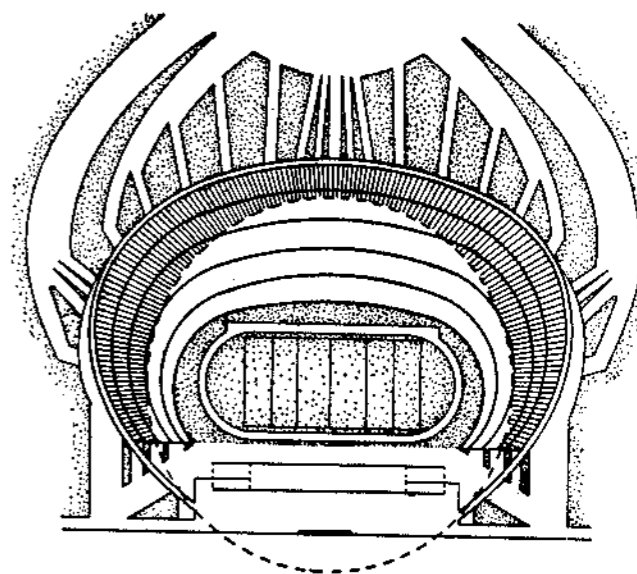
Na postupe sú aj škrupinové konštrukcie. Roku 1935, v predvečer španielskej občianskej vojny, stavia takto Eduardo Torroja na dostihovej dráhe La Zarzuela pri Madride odvážne riešenú strednú tribúnu, technicky prekonávajúcu Nerviho strednú tribúnu, v Florencii. V juhofrancúzskom Bordeaux sa pre futbalové majstrovstvá sveta roku 1938 nový štadión, ktorého bežeckú dráhu obiehajú klopená cyklistická: posledný pokus o spojenie štadióna a velodrómu, vysvetliteľný len popularitou cyklistiky vo Francúzsku. Kvôli klasickej dráhe veľmi strmé hľadisko, pozostávajúce z dvoch hlbších, rovnocenných, pozdĺžnych tribún, dvoch oblúkových tribún za brámkami, je kryté škrupinovou strechou, nesenou oceľobetónovými, navyonok sa zvažujúcimi zdvojenými

rebrami. Škrupinové plochy sú oblúčkovo ohnuté súčasne v priereze i v náryse. Vnútorne okraje strechy tvoria jednostrannú, nadol otvorenú vlnovku rýchleho rytmu, občas prerušovanú — aby nebola monotónna — krátkou horizontálou alebo dynamicky vyčnievajúcou reportérskou kabínou na konci pozdĺžnych tribún. Po hornom okraji obieha hladisko zastrešená ochodza, otvárajúca sa na obidve strany oblúčkmi, vytváranými navzájom spojenými zdvojenými rebrami strechy. Tie sa veľmi intenzívne účastnia na napätom výraze stavby: pri bočných pohľadoch sa totiž oblúky navzájom pretínajú, a tak vzniká dojem nepravidelného lomeného, akoby gotického tvaru. Štadión vytvára uzavretý, silne expresívny, dynamický priestor, plný vzruchu a pohybu. Všade vládne napätie: atmosféra horúceho francúzskeho juhu, Gaskonska i blízkeho Katalánska, domova Antonia Gaudiho. Oblúk, ako prevládajúci motív, nadväzuje na tradície románskej architektúry, tak veľmi bohatej práve na juhozápade Francúzska. Úsilie o originalitu riešenia badať už z prístupov k areálu štadióna; sú navzájom odlišné, vždy so samostatnou výtvarnou myšlienkou.

Štadión v Bordeaux bol najväčším športovým objektom postaveným vo Francúzsku v tridsiatych rokoch. Stavebnú činnosť tam jednak ochromila hospodárska kríza, jednak verejné prostriedky pohlcovala Maginotova línia, horúčkovo budovaná na ochranu pred expanzívnym susedom. Najväčší projekt tých čias, Grand centre populaire de loisirs pre 100 000 divákov, od Le Corbusiera a jeho bratancia Paula Jeannereta z rokov 1936—1937, ostal iba na papieri. Nie však iba pre nedostatok peňazí, ale aj pre funkčné nedostatky. Objekt mal byť súčasne športovým štadiónom, prírodným divadlom, kinom i priestorom na verejné zhromaždenia, teda mal slúžiť aj na účely, ktorým sa športovci vzhľadom na mimoriadne opotrebenie športových zariadení pri nich vyčajne bránia. Rozsiahle mesiačkové hľadisko na západnej strane prijíma najnovšie americké dobytky — konkávnou profiláciu i zhruba hadovský tvar. Náprotivná strana hľadisko vôbec nemá: tu je prírodné javisko a kinové plátno. Výtvarná myšlienka pohlcuje účel: futbalový štadión je od protihľanej bránky vzdialený v extrémnom prípade takmer 300 m, takže loptu už



Štadión v Bordeaux



Zjednodušený pôdorys Le Corbusierovho projektu štadióna. Obr. je prevzatý z publikácie *Urządzenia sportowe*



Stadión Feyenoord v Rotterdame. Fotografia Aero Camery

nedovídi, a divadelný je od javiska oddelený najmenej šírkou ihriska. Spojenie toľkých funkcií v jedinom objekte je ešte nešťastnejšie ako anglický pokus vtisnúť všetky olympijské disciplíny do jediného štadióna vo White City.

V Británii pokračoval vývin tradičným smerom: stavajú sa iba futbalové štadióny s obdĺžnikovým pôdorysom a hľadiskom čo najviac zakrytým. Novinkou sú len poschodové tribúny, prevzaté z USA. V priebehu tridsiatich rokov ich dostávajú londýnske štadióny Arsenalu na Highbury a Tottenhamu na White Hart Lane, prvý pre 70 000, druhý pre 65 000 divákov, i glasgowský Hampden Park. Ten sa prestavbou roku 1937 stáva najväčším štadiónom Európy: pri tradičnom zápase Škótsko-Anglicko v tomže roku sa v jeho hľadisku tiesni 149 574 platiacich divákov. No ani jeden z týchto objektov nevybočuje z tradície spontánne prístavbami rastúcich štadiónov a väčšiu výtvarnú cenu nemá. Majú ju však obidva

štadióny s poschodovým hľadiskom, postavené v podvečer druhej svetovej vojny na pevnine v Štokholme a Rotterdame. Obidva sú iba futbalové.

Štokholmský štadión Rasunda (Solna), postavený roku 1937 podľa projektu Svena Ivara Lindberga, má opticky ľahké poschodové tribúny po oboch pozdĺžnych stranách. Spodné podlažie je len terénnou úpravou, horné, strmé, stojí na ocelobetónovej konštrukcii s piliermi minimálneho prierezu. Pravouhlému tvaru ihriska sa konštrukčne prispôsobuje celý štadión. Niet na ňom takmer krivky. Rýchlo bežiacie priame línie rážajú na seba v pravom uhle, hľadisko spája po priamke a i tam, kde architekt z rozličných príčin musí zmeniť smer línie, robí sa to lomením. Roku 1958 bol štadión rozšírený v duchu pôvodnej stavby.

Rotterdamský štadión Feyenoordu, takisto z roku 1937, dielo popredných holandských architektov

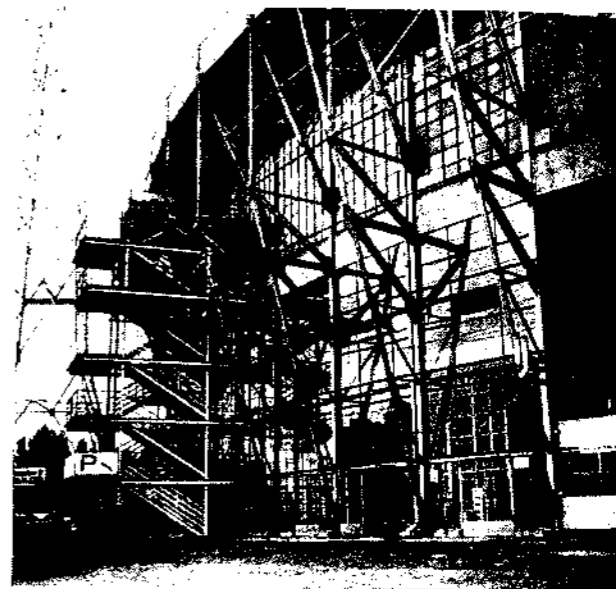
J. A. Brinkmana a L. C. van der Vlugta, tvorí prechod medzi pravouhlým a amfiteatrálnym typom, ktorý prevláda; štadión mal pôvodne asi aj bežeckú dráhu. Poschodové hľadisko s kapacitou 61 500 miest spočíva na staticky domyselne riešenej, ľahkej ocelevej konštrukcii, prenášajúcej tlak celého horného poschodia i strechy do jediného okruhu oceľových stĺpov, kým podopretie spodného poschodia je bežné. Interiér štadióna je dramatický, čo vyvoláva najmä rýchla, dookola štadióna letiaca krivka horného poschodia, ako aj strmosť hľadiska, pôsobiaceho jednoliato a uzavreto. Aby vynikli pestré reklamy a farebné detaily, je vnútorné sfarbenie štadióna sivé. Pravdepodobne po prvý raz vôbec použitá závesná strecha sleduje pôdorys hľadiska a je panelová. Kým spodné poschodie mohutnej rampy vskutku dvojposchodovej tribúny sa zaplňa odspodku dvojstrannými, ľahkými, výlučne funkčnými schodmi, horné poschodie je prístupné pravouhle sa zalamujúcimi schodišťami, vinúcimi sa z vonkajšej strany fasády. Fasáda je ľahká, prehľadná, s veľkými zasklenými plochami. Ukazuje navonok nosnú konštrukciu, čím zodpovedá zásade pravdivosti architektúry. Z technického hľadiska bol tento štadión až do druhej svetovej vojny najdokonalejšou realizáciou v Európe a asi aj vo svete, no patrí aj medzi najkrajšie práve svojou nezastieranou, neafektovanou účelnosťou.

U nás bola stavebná činnosť v tridsiatych rokoch podviazaná napätou zahraničnou politickou situáciou, vynucujúcou si nákladné budovanie pohraničných opevnení. Začiatkom tridsiatich rokov vzniká v Prahe na Strahove štadión s kapacitou 60 000 prevažne stojacich divákov, postavený štátom ako súčasť areálu Sokolského štadióna, za ktorým rozhodne výtvarne zaostával. Bol podstate násypový s krytou železobetónovou tribúnou; jeho autormi boli A. Dryák, F. Balcárek a K. Kopp. V dôsledku jeho realizácie definitívne padla myšlienka vybudovať veľký športový areál na Braníku, sen dvadsiatich rokov, hoci projekt už bol hotový.<sup>37</sup>

Stadión Sparty na Letnej dostal po požiari roku 1934 novú hlavnú tribúnu, ktorá strahovskú prevýšila esteticky i technicky, hoci príliš vzdala diváka od ihriska. Pražský konkurent

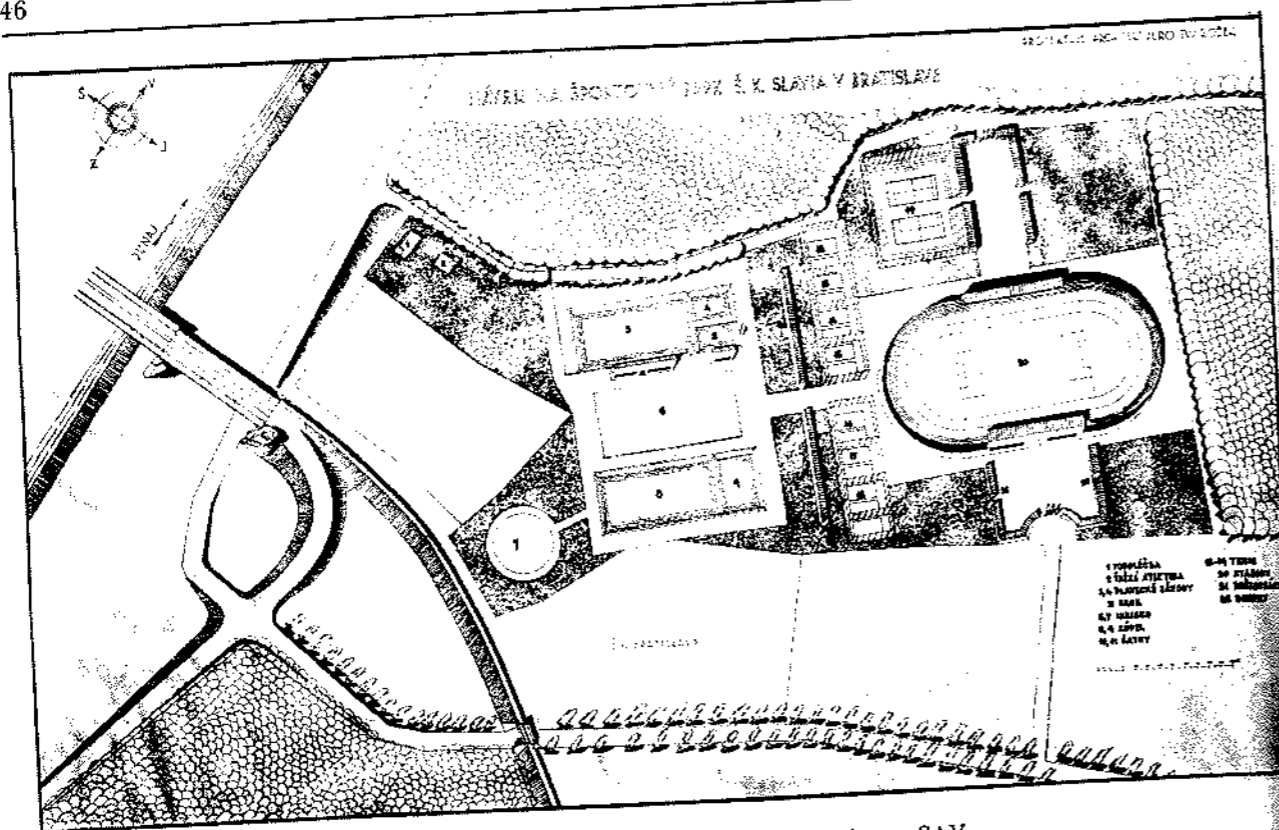


Hľadisko štadióna Feyenoord v Rotterdame. Fotografia F. Kresáka



Fasáda štadióna Feyenoord v Rotterdame. Fotografia F. Kresáka

Sparty — SK Slávia vypísal roku 1936 súťaž na projekt nového štadióna, ktorý mal stáť na západ od jej vtedajšieho ihriska na Letnej, smerom k Hradčanom. Hoci o definitívnom prijatí niektorého návrhu sa nerozhodlo, najväčšie ná-



Tvarožkov projekt areálu Slávie Bratislava. Obr. je v archíve Umenovedného ústavu SAV

deje sa pripisovali projektu Jozefa Kříža,<sup>38</sup> ktorý predpokladal oválny amfiteatrálny štadión s násypovou spodnou a poschodovou hornou časťou hľadiska, na západnej strane krytou strechou, sledujúcou jeho oválny tvar. Originálnym riešením bola priestraná administratívna budova so šatňami a sociálnymi zariadeniami, ktorej k ihrisku privrátená strana mala byť súčasťou hľadiska a tvarove sa mu prispôbiť. Štadión napriek istej poplatnosti dobe mohol sa zaradiť medzi najlepšie v Európe, no po Mníchove rýchlo sa valiace politické udalosti jeho výstavbu znemožnili.<sup>39</sup>

Najväčším slovenským štadiónom bolo ihrisko I. ČsŠK Bratislava v Petržalke. Okupáciou Petržalky na jeseň roku 1938 ho Bratislava stratila a klub dostal za náhradu ako provizorium cvičisko policajne rozpusteného Sokola. V rokoch 1942—1943 bol v jeho susedstve na Tehelnom poli podľa projektu Kamila Grossa vybudovaný štadión dnešného Slovana s pôvodnou kapacitou asi 10 000 divákov. Meno architekta sa z politických príčin muselo tajiť, no štadión bol vcelku

nápodobou petržalského v trvácnejšom materiáli. Najlepším slovenským štadiónom mohol sa stať neuskutočnený projekt bratislavskej Slávie od Juraja Tvarožka. Už okolnosť, že sa návrhu ujal popredný architekt, bola v tridsiatych rokoch na Slovensku nezvyčajná. Štadión mal byť súčasťou areálu na petržalskom brehu Dunaja v miestach, kde dnes stojí areál Slovana Pravda. Oválne hľadisko malo byť po obidvoch pozdĺžnych stranách kryté. Celkovo projekt štadióna zodpovedal dobovým tendenciám rovnako ako projekt areálu, v ktorom je príznačné množstvo tenisových ihrísk — kolektívne hry okrem futbalu boli vtedy na Slovensku iba v začiatkoch. No v areáli vynašiel aj plaváreň s otvoreným 50-metrovým bazénom, oddeleným bazénom pre skoky; bolo by to bývalé asi prvé riešenie tohto druhu na území celej Československej republiky a jedno z prvých v Európe.

Dvadsať a tridsať rokov posunuli vývin športového štadióna — ale i vývin architektúry v Bratislave — značne dopredu. Priniesli poschodové tribúny, mesiacikové hľadisko, jeho konkávnou profilom

vyčlenenie šatní spod tribún, škrupinové a oceľové konštrukcie. Na poli prefabrikácie robí architektúra prvé kroky od remesla k priemyselnej výrobe. No strašné ničenie druhej svetovej vojny tento vývin na istý čas násilne pretrhlo. Ďalší vývin pokračuje až po vojne, najprv v socializujúcich sa štátoch východnej Európy, kde spoločenské

zmeny značne rozšírili okruh športovcov i divákov. V týchto štátoch badať úsilie, aby rýchlo dohonili, čo v minulosti v porovnaní s priemyselne vyspelejšími krajinami zameškali. Avšak vývin športového štadióna po druhej svetovej vojne bol taký rýchly a zložitý, že si vyžaduje samostatnú štúdiu.

### Poznámky

<sup>1</sup> Pre nedostatok miesta uvádzame len základnú literatúru o ňom. Historické návrhy vývinu štadióna: Da FINETTI, G.: Stadi antichi e moderni. Casa Bella, 6, 1933, č. 12, s. 2—9; Urządzenia sportowe. Warszawa 1959, 1. kapitola R. Wirszylo, Urządzenia sportowe w rozwoju historycznym, s. 8—30; PAROUBEK, J.: K některým otázkám architektury sportovních souborů. Architektura ČSR, 1960, č. 6, s. 387—400. Ďalej príslušné state v encyklopédiách: TEYSSLER — KOTYSKA: Technický slovník naučný. Sv. 12. Praha 1936, s. 983—990 (O. Štěpánek); Enciclopedia Italiana. Vol. 32. Roma 1936, s. 438—441 (E. del Debbio); Encyclopaedia Britannica. Vol. 21. Chicago etc. 1965, s. 272—273 (C. L. V. M. a J. T. Ws.). Súhrnné práce o štadiónoch: SCHAROO, P. W. — WILS, J.: Gebäude und Gelände für Gymnastik, Spiel und Sport. Berlin 1925; ORTNER, R.: Sportbauten. Berlin—München 1956; MERCANDINO, C.: Impianti sportivi. Milano 1966, ako aj už uvedený zborník Urządzenia sportowe. Len o antickom štadióne: HARRIS, H. A.: Greek Athletes and Athletics. London 1964, s. 136—150; DAREMBERG, Ch. — SAGLIO, E.: Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. T. 4, 2. Paris 1918, s. 1449—1456 (L. Sorlin Dorigny); PAULY — WISSOWA: Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. II. Rh., Bd. 3. Stuttgart 1929, stípeť 1967—1973 (G. Fiechter).

<sup>2</sup> Štadión (dromos) u Grékov označoval súčasne závodisko a dĺžkovú mieru, ktorá kolísala od mesta k mestu, no vždy bola o niečo kratšia ako 200 m. V rímskej dobe sa ustálila na 177,6 m. Bližšie údaje L. Sorlin Dorigny v DAREMBERG — SAGLIO, c. d., s. 1454, a G. Fiechter v PAULY — WISSOWA, c. d., s. 1967. Ich údaje si miestami protire-

<sup>3</sup> Pozri výkopové správy: SCHLEIF, H.: Ausgrabungen in Olympia... Berlin 1943, s. 7—9; KUNZE, E.: V. Bericht über die Ausgrabungen in Olympia. Berlin 1956, s. 13—25.

<sup>4</sup> Někdejší sa polkruhové zakončenie prenáša aj na štadióny vybudované do svahu, napr. na Pýtický štadión v Delfách, ktorý bol postavený krátko po roku 448 pred n. l. Pozri výkopovú správu: HOMOLLE, M.: Le stade du Delphes. Bulletin du Comité de correspondance Hellénique, 23, 1899, s. 601—615.

<sup>5</sup> Na základe umiestnenia, ako aj iných údajov, pokúsili sa z Pausaniovho *Opisu Grécka* určiť, ktoré zo športových štadiónov na Peloponéze, zrejme kolíske štadióna, v severnej priľahlej Atike pochádzali ešte z doby klasickej:

v Nemece, Troizene, Hermione, Mantinee, Tegee, Lykaione, Tébach, Olympii, Delfách a v Epidauri (bol odkrytý, ale Pausanias ho nespomína). Polovica z nich podnes nebola objavená.

<sup>6</sup> Konzervatívnosť Olympie badať už z toho, že nikdy neprijala polkruhové zakončenie štadióna.

<sup>7</sup> Kapacitu hľadiska uvádzame vždy na vytvorenie si predstavy o veľkosti štadióna, no údaje, prevzaté neraz aj z dennej tlače, sú iba približné.

<sup>8</sup> Za základ nášho odhadu sme vzali výpočty pôdorysných plôch hľadísk z publikácie: SZILAGYI, J.: Aquincum. Budapest 1956, s. 86. Pre Pompeje sa v nej udáva 9180 m<sup>2</sup> a pre Colosseum 19 400 m<sup>2</sup>, avšak pri našom odhade prizeráme na nezvyčajnú strmú hľadisku Colossea. Najvýznamnejšie pramene topografie starovekého Ríma, rukopisy *Notitia a Curiosum urbis Romae regionum XIU cum breviariis suis* zo 4. storočia n. l., udávajú zrejme nadsadenú kapacitu Colossea 87 000 miest. Pozri: BRTNICKÝ, L.: Topografie starovekého Ríma. Praha 1925, s. 265.

<sup>9</sup> Nimes, Arles, Bordeaux v južnom Francúzsku, Pula v Istrii (Juhosláviu), El Džem v Tunise.

<sup>10</sup> V severnom Francúzsku, na Rýne, vo Švajčiarsku, Rakúsku a v Maďarsku.

<sup>11</sup> Napríklad v Giardino Boboli vo Florencii z druhej polovice 16. storočia, Arena v Miláne z roku 1807 od Luigiho Canonica, Sferisterio v Macerate z rokov 1821—1829 od Irene Alessandriho. Arena natoľko pripomínala športový objekt, že ju v 20. storočí prestavali na štadión pre 30 000 divákov.

<sup>12</sup> Štadión Slávie vyhorel za Pražského povstania roku 1945. Údaje o začiatkoch futbalu v strednej Európe pozri: PETRŮ, K.: Dějiny čs. kopané. Praha 1946.

<sup>13</sup> Pozri NORMAN GARDINER, E.: Olympia, its Story and Remains. Oxford 1925, s. 108; DÜRPFELD, W.: Alt-Olympia. Berlin 1935, s. 40—41; SCHLEIF, H., c. d., s. 7; KUNZE, E., c. d., s. 13; HARRIS, H. A., c. d., s. 139; SCHÜBEL, H.: Olympia und seine Spiele. Leipzig 1967, s. 79.

<sup>14</sup> Údaje o pôvodnej kapacite sa veľmi rozchádzajú. Pridrži sa pamäti: COOK, T. A.: The Sunlit Hours. London 1925. V päťdesiatych rokoch bolo celé hľadisko zakryté, avšak nové časti tvarovo prispôbili pôvodným.

<sup>15</sup> SEIFFERT, J.: Der Bau des Deutschen Stadions. In: Stadion-Album, Leipzig 1919, s. 45—61.



- <sup>16</sup> Pozri MERCANDINO, C., c. d., s. 43.
- <sup>17</sup> BENEVOLO, Leonardo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 1. München 1964, s. 396—397.
- <sup>18</sup> Baseballové ihrisko má malé rozmery, pozornosť diváka sa upiera na stanovište pákara. Architekt tomu musí prispôbiť hľadisko a spravidla volí strmú poschodovú tribúnu. Dejiny tohto typicky amerického štadióna sa nemôžeme zaoberať už pre nedostatok dokumentačného materiálu, no Yankee Stadium v New Yorku z roku 1922 už poschodové tribúny malo.
- <sup>19</sup> LISSITZKY, El.: Russland, Architektur für eine Weltrevolution. Wien 1930, s. 28.
- <sup>20</sup> Mexique, stade de 110 000 places. Felix Candela, architecte, Luis La Guette, architecte associé. Technique et architecture, série 23, 1962, č. 1, s. 17; Soccer stadium for 110 000. Progressive Architecture 1962, July, s. 148—155.
- <sup>21</sup> ŠMIDT, N.: Sportivnyje sooruzhenija v SSSR. Architektura SSSR, 1967, č. 12, s. 40—46.
- <sup>22</sup> CHAZANOVA, V. E.: Iz istorii sovetskoj architektury 1917—1925 gg. Dokumenty i materialy. Moskva 1963, s. 163, č. 214 a 215.
- <sup>23</sup> Výsledky svojho výskumu uverejnil koncom roku 1928 v časopise Architectural Forum. Pozri MERCANDINO, C., c. d., s. 107.
- <sup>24</sup> Po prvý raz sa táto krivka objavuje asi na štadióne v Evanstone od G. Haddena a J. G. Rogersa z rokov 1926—1927.
- <sup>25</sup> Casa Bella, 6, 1933, č. 3, s. 44; č. 12, s. 26—29.
- <sup>26</sup> Vnútorná pozdĺžna os je dlhá 180 m a vzdialenosť najvyššieho miesta v hľadisku od protifahej bránky je 170 m. V publikácii *Urządzenia sportowe*, s. 178, považuje Julian Brzuchowski za krajnú hranicu viditeľnosti futbalovej lopty vzdialenosť 190 m.
- <sup>27</sup> PAGANO, G.: Lo stadio di Vienna. Casa Bella, 6, 1933, č. 12, s. 20—25.
- <sup>28</sup> HUXTABLE, A. L.: Pier Luigi Nervi. New York 1960, s. 23—24; TOMES, J.: Pier Luigi Nervi. Praha 1967, s. 21—22; BARDI, P. M.: Lo stadio di Firenze. Casa Bella 6, 1933, č. 4, s. 4—11; PAGANO, G.: Lo Stadio Comunale Giovanni Berta a Firenze. Casa Bella, 6, 1933, č. 4, s. 38—

## Развитие спортивного стадиона до второй мировой войны

Античный греческий стадион служил прежде всего для бега. По этой причине он был в основном примерно 200 м длиной с прямой беговой дорожкой, окаймленной насыпями, а в более позднее время трибунами. Его строили или на косогорах (Олимпия) или в ложбинах (Афины). В эллинистический период получил свою полуэллиптическую форму.

41; HART, F.: Pier Luigi Nervi — Architektur und Ingenieurbau. In: Jahrbuch 1972, Technische Universität München, s. 85—87.

<sup>29</sup> NERVI, P. L.: Considerazioni tecniche e costruttive sulle gradinate e pensiline per stadi. Casa Bella, 6, č. 12, s. 12, ako aj obr. na s. 11.

<sup>30</sup> Súvislosť medzi Tatlinom a Nervim, dokumentovaná Tatlinovou konštrukciou *Pomníka revolúcie* a rampami Nerviho štadióna, som po obhájení svojej diplomovej práce v máji 1966, z ktorej je tento článok skráteným výsekom, našiel nezávisle konštatovanú a fotograficky dokumentovanú vo vystavenom texte v Múzeu moderného umenia vo Viedni v septembri 1966.

<sup>31</sup> Casa Bella, 6, 1933, č. 4, s. 3.

<sup>32</sup> Nuova architettura italiana. (Milano 1937 ?), s. 80, 288 a 289.

<sup>33</sup> Yrjö Lindegren e Toivo Jäntti, Lo stadio di Helsinki. Casabella, 1956, č. 211, s. 37.

<sup>34</sup> Po úspechoch finskej drevenej architektúry v tridsiatych rokoch (pavilóny Alvara Aalta na svetových výstavách 1937 v Paríži a 1939 v New Yorku) nerozpakujú sa Fini dať hľadisku s výnimkou hlavnej tribúny drevenú fasádu.

<sup>35</sup> Na XIV. olympijských hrách v Londýne, keď sa naposledy konali súťaže aj v umeleckých disciplínach, bol odmenený zlatou medailou v odbore urbanizmu.

<sup>36</sup> BLOMSTEDT, A.: Yrjö Lindegren (1900—1952). Casabella, 1956, č. 211, s. 34.

<sup>37</sup> V pôvodnej súťaži zvíťazil F. A. Libra, neskorší projektant sanatória vo Vyšných Hágoch. Roku 1932 obhánil projekt tohto štadióna ako dizertačnú prácu O. Štěpánka. Navrhol amfiteatrálne hľadisko sčasti na násypce, sčasti konštrukcii, kryté symetricky po obidvoch pozdĺžnych stranách ihriska. Pozri: Prof. Ing. arch. dr. Otakar Štěpánek, 10. 5. 1898—8. 1. 1973. Architektura ČSR, 32, 1973, č. 5, s. 456—462.

<sup>38</sup> Star, 1936, č. 13 (525), s. 9 a 1937, č. 26 (589), s. 10.

<sup>39</sup> Po oslobodení sa k jeho realizácii už nepristúpilo lebo na mieste, kde mal pôvodne stáť, mali postaviť budovu Národného zhromaždenia. Slávia si potom postavila nový štadión vo Vršoviciach.

Несмотря этого, что римский амфитеатр не был предназначен для спорта, на развитие современного стадиона повлиял больше, чем греческий стадион для бега. У него уже была концентрическая форма и система коммуникаций на трибунах была перемещена с его поверхность (Коллизей).

Длительный период от упадка античного мира

век. не было благоприятного времени для спорта. Местом возрождения спорта, а тем самым и стадиона, была викторианская Англия, которая дала миру коллективные игры. Британские стадионы до второй мировой войны были исключительно утилитаристическими объектами, которые постепенно расширялись без единого архитектурного замысла. На развитие стадиона в значительной мере повлиял античный Панафинийский стадион в Афинах, возобновленный для первых Олимпийских игр в 1896 году: он стал исходной точкой классицизирующего историзма, который продолжался очень длительное время.

Построенный в Лондоне стадион для Олимпийских игр в 1908 г. был попыткой вместить в один объект все виды спорта. Несмотря на то, что эта попытка не увенчалась успехом, ее повторили в Европе еще несколько раз. Вершиной архитектурного развития стадиона до первой мировой войны был стадион Яле Боул в Ньюгавене (1914 г.) архитектора Дона Барбера, но большинство американских стадионов еще в двадцатые годы несло следы классицизирующего историзма. Даже Лос Энджелис Коллизей был компромиссом между этими двумя типами.

К первым художественным направлениям, касающимся также спортивной архитектурой, относятся голландская группа «Де стийл» и советские конструктивисты. Объектом, характеризующим группу «Де стийл», был Олимпийский стадион в Амстердаме (1925 г.) Я. Вилса. В СССР проектировал М. Коржев огромный спортивный арена в Москве-Лужниках с отважными подвесными трибунами (1926 г.), но его проект не был осуществлен.

## The historical development of the stadium until the Second World War

The ancient Greek stadium was designed first of all for foot-racing. Therefore it consisted of a straight track, about 200 m long, with stands on one or both sides. The natural forms of the terrain were used for building it: it was located either into a slope of a hill (Olympia), or into an avalanche (Athens). In the hellenistic period the semicircular outline of its ending appeared.

Although the Roman amphitheatre was not designed for sport, it influenced the modern stadium more than the Greek one. It was built in a concentric shape and the system of communications was removed from the surface of the auditorium into the space below it (Colosseum).

The long period from the decay of the ancient world to the 19th century was a period unfavourable for sporting. The revival of both the sport and the stadium took place in Victorian England, where collective games came into vogue. However the British stadiums until the Second

World War were entirely utilitaristic structures, enlarged step by step without artistic aims. The ancient Panathenaic Stadium of Athens, reconstructed for the first Olympic Games in 1896, influenced the development of the stadium to a great extent: it has been the starting-point of classicistic historism, which persisted for a very long time.

The Olympic Games 1908 in London were the occasion of a great experiment, the concentration of all competitions into a single huge stadium. Although without success, this was repeated in Europe several times. The summit of the stadium architecture before the First World War was Yale Bowl in Newhaven (1914) by Don Barber, but the majority of American stadiums still in the twenties were marked by classicistic historism. Even the Los Angeles Colisseum was a compromise between those two types.

The first artistic movements interested in stadium architecture were the Dutch group of „De Stijl“ and the Soviet

constructivists. The most important work of De Stijl is the Olympic Stadium in Amsterdam (1925) by Jan Wils. In the USSR M. Korzhev suggested a huge sport centre for Moscow-Luzhniki with a bold construction of suspended stands (1926), but these have been never realised. In the USA the first storeyed stands and the concave auditorium were created. As a result of his statistical research G. Hadden suggested the segment-shaped type of stands.

In Europe P. L. Nervi built the Florence stadium (1929—1932) from prefabricated elements, with a shell roof and bold staircase constructions. This stadium is a prototype of Nervi's architectural style. His huge storeyed stands for Rome were never realised. Other Italian stadiums of that time were intentionally related to the Roman amphitheatre, but some of their practical solutions have influenced architectural development also in other European

countries. The Dynamo Stadium in Moscow, the largest in the USSR until the Second World War, was to a great extent influenced still by constructivism. The Olympic Stadium in Berlin bears the marks of the crude architecture of the Nazi-period. The Helsinki stadium by Y. Lindegren and T. Jäntti was enlarged by moon-shaped stands according to Hadden's ideas, but on the opposite side to the grand stand.

In the thirties the first storeyed stands appeared in Europe. This type of auditorium, supported by a steel construction, can be found on the Feyenoord Stadium in Rotterdam by Brinkman and Van der Vlugt. This stadium appears to be the most successful realization until the Second World War. The development after that war was so quick and complicated, that it will be the subject of a separate study.

# Stadtbücher aus der Mittelslowakei

ILPO TAPANI PIIRAINEN

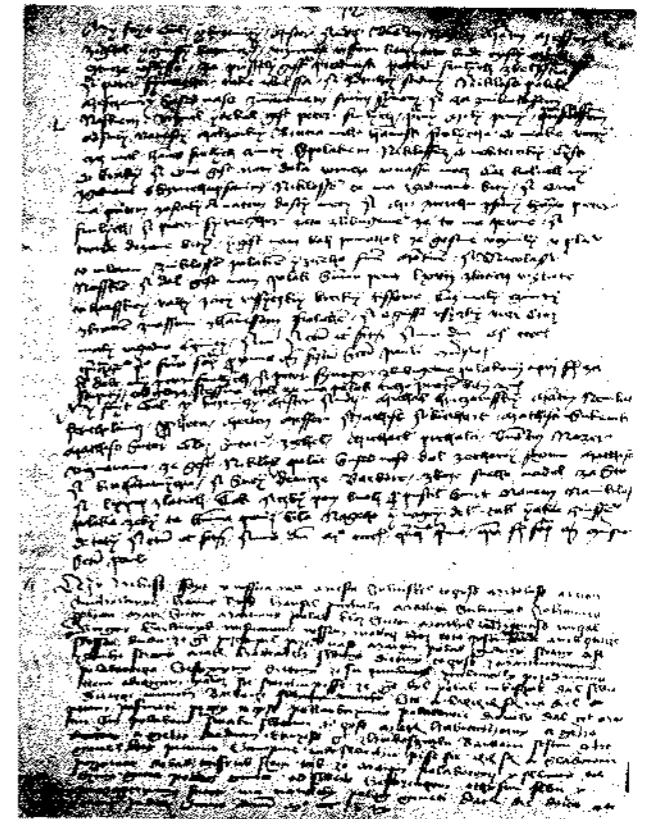
(Universität Jyväskylä, Finnland)

## 1. Städtewesen und Stadtrechte

Im 13. Jahrhundert begann in der Slowakei ein wirtschaftlicher und kultureller Aufschwung, der nach dem Muster anderer europäischer Länder zu Städtegründungen führte. Neben den vorwiegend landwirtschaftlichen Siedlungen in den fruchtbaren Gegenden der Ebenen und der Flusstäler entstanden Siedlungen in schwerer zugänglichen Gebirgsgebieten, in denen mehrere Nationalitäten (bodenständige Slowaken neben Ungarn und deutschen Kolonisatoren) Zentren für Handel, Handwerk und Bergbau aufbauten.<sup>1</sup>

In der Mittelslowakei (hier im Sinne der heutigen Verwaltungseinheit „Stredoslovenský kraj“) wurde die lokale Rechtstradition zusammen mit einer überregional verbreiteten Rechtsprechung kodifiziert. So wurden die spezifischen örtlichen Siedlungen jeweils bei der Verleihung des Privilegiums bzw. des Stadt- und Bergrechts berücksichtigt. In der Slowakei entstanden auf dieser Grundlage Stadt- und Bergrechte, die an weitere slowakische Ortschaften verliehen wurden. In der Mittelslowakei wurden zwei Städte zu massgebenden Rechtszentren: für das Stadtrecht Krupina (Krupina) und für das Bergrecht Banská Štiavnica (Schemnitz).<sup>2</sup>

Durch die Organisation des Städtewesens entstanden in der Slowakei Kanzleien, in denen Schreiber und Gerichtsschreiber mit der Fertigung von Schriftstücken beschäftigt waren. Neben den Bibliotheken der Klöster, in denen Handschriften gesammelt und vervielfältigt wurden, gewannen die amtlichen Schreibstuben der neuge-



1. Stadtrechtsbuch von Žilina (Sillein), Eintragungen aus dem 15. Jh.

gründeten Städte eine zunehmende Bedeutung. Anhand der erhaltenen Schriftstücke lässt sich beweisen, dass das Kanzleiwesen slowakischer Städte bereits im 14. Jahrhundert weit entwickelt war.

Ausserdem entstand an mittelalterlichen Uni-

versitäten, vor allem in Bologna, Paris, Oxford und Neapel, bereits im 13. Jahrhundert ein Stand von Berufsschreibern, die von der Universität benötigte Texte verfertigten. Die Beziehungen von Ungarn und der Slowakei zu Bologna sind durch das Rektorat des Domherrn und Erzdechanten Jacobus Nógrád aus Esztergom in den 20er Jahren des 14. Jahrhunderts belegt. Im 15.—16. Jahrhundert waren Studenten aus der Slowakei an mehreren europäischen Universitäten. Insofern ist anzunehmen, dass Einflüsse der Universitäts-schreibstuben (Stationariate) in slowakische Kanzleien eindringen. Dagegen ist nicht bekannt, in welchen Schreibschulen die Berufsschreiber und Laien des slowakischen Raumes ihre Ausbildung erhielten. Die Stadtbücher waren mehrsprachig; z. B. in Žilina (Sillein) wurden im 15. Jahrhundert Slowakisch, Latein und Deutsch von einer Schreiberhand aufgezeichnet (Abbildung 1). Dies lässt darauf schliessen, dass die Slowakei eigene Schreiberschulen besass.<sup>3</sup>

2. Archivalien

Das Kanzleiwesen in der Slowakei wurde nach dem Muster anderer mitteleuropäischer Länder entwickelt. Dieser Tatsache ist zu verdanken, dass die Slowakei heute in ihren Archiven eine grosse Menge mittelalterlicher Schriftstücke besitzt, die neben zahlreichen Bau- und Kunstdenkmalern von einem materiellen und kulturellen Reichtum dieses Landes zeugen. Einige Archive, u. a. Kremnica (Kremnitz) und Banská Štiavnica (Schemnitz) gehören sowohl in der Breite der verschiedenen Dokumententypen als auch in der Zahl der spätmittelalterlichen Texte zu den reichsten in Mitteleuropa.<sup>4</sup>

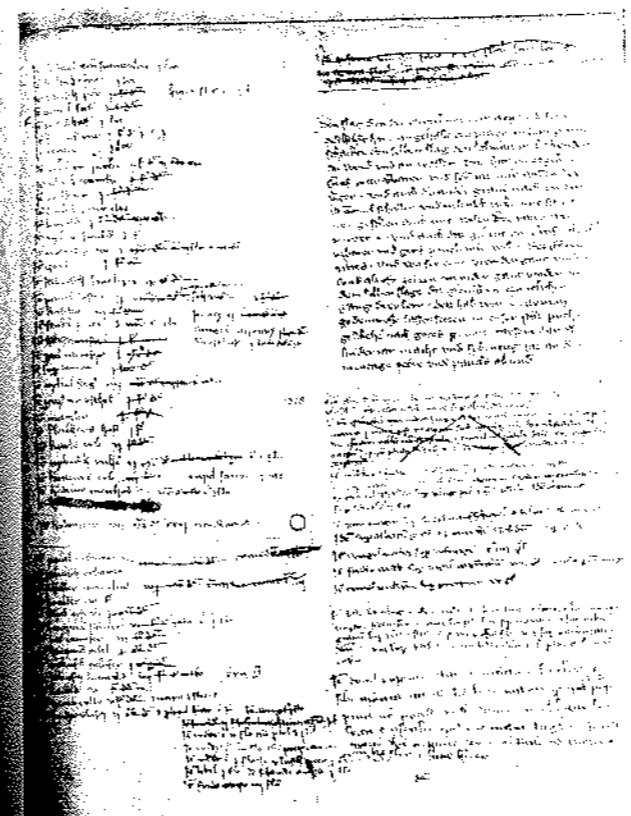
Die älteste Urkunde, die sich direkt auf das Gebiet der Slowakei bezieht, stammt aus dem Jahr 805. Im *Urkundenbuch der Slowakei* hat R. Marsina aus der Zeit bis zum Jahre 1235 über 500 Schriftstücke herausgegeben, die der Entstehungszeit gemäss auf Latein verfasst worden sind. Mit der streng diplomatischen Edition der ältesten slowakischen Dokumente wird ein Wunsch mehrerer Wissenschaftszweige erfüllt, denn bis zum Erscheinen dieses Urkundenbuches lagen slowakische Urkunden nur in lückenhaft-

ten und editorisch unvollkommenen Drucken des *Ungarischen Urkundenbuches* von G. Fejér und verschiedenen Rechtssammlungen älteren Datums vor.<sup>5</sup>

Angesichts der fast unüberschaubaren Menge mittelalterlicher Schriftstücke aus der Slowakei ist damit zu rechnen, dass in absehbarer Zeit nur die ältesten und historisch wertvollsten Dokumente ediert werden können. Darüber hinaus enthalten die Originalhandschriften, im Gegensatz zu auch der getreuesten Edition im Druck, zusätzliche Informationen, die von der Paläographie, Schriftgeschichte und Kunstgeschichte verwertet werden können. Daher werden in diesem Beitrag Stadtbücher aus der Mittelslowakei beschrieben, die in jenem Gebiet sowohl vom Inhalt als auch von der Gestaltung her eine recht einheitliche Gattung bilden.<sup>6</sup>



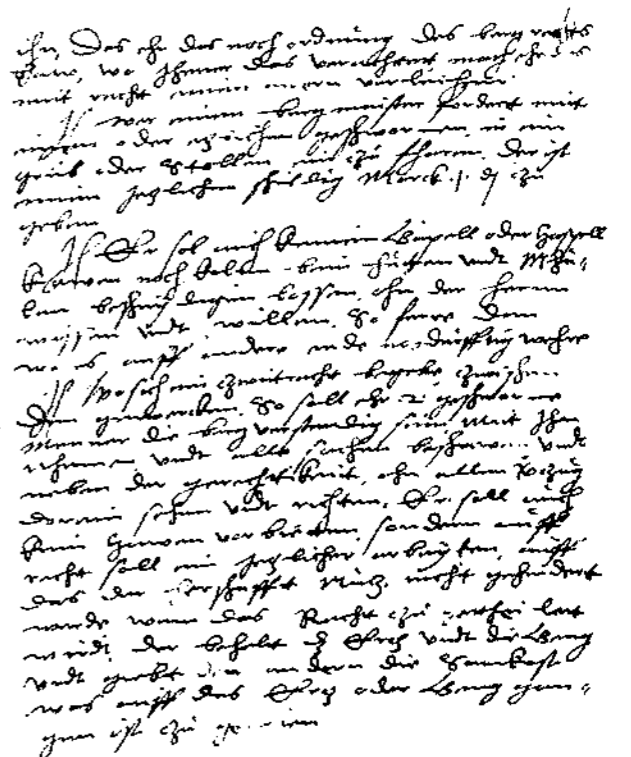
2. Stadt- und Bergrecht von Banská Štiavnica (Schemnitz). Siegel des Königs Vladislaus aus dem Jahre 1513



Stadtbuch von Banská Štiavnica (Schemnitz). 14. Jh.

Die äussere Form der Rechtsbücher

Das mittelalterliche geschriebene Buch bestand aus einem Codex, d. h. aus einfach gefalteten und in Lagen zusammengestellten Blättern. Diese wurden aus Pergament, das oft durch Abschaben und Abwaschen von früherer Beschriftung befreit und erneut benutzt wurde (sog. Palimpsest). Ein Codex konnte aus einem Doppelblatt, aber auch aus einer Lage von 50 Doppelblättern bestehen. Diese wurden mit einem Band zusammengehalten; soweit es sich um ein Privilegium bzw. ein für eine Stadt verbindliches Rechtsbuch handelte, wurde das Band noch versiegelt (Abbildung 2). Das Pergament wurde in slowakischen Privilegien- und Stadtbüchern im 13.—16. Jahrhundert verwendet. Prachtexemplare und für feierliche Urkunden geeignet. Seit dem 13. Jahrhundert, zunehmend ab dem 14.—15. Jahrhundert, trat das Papier



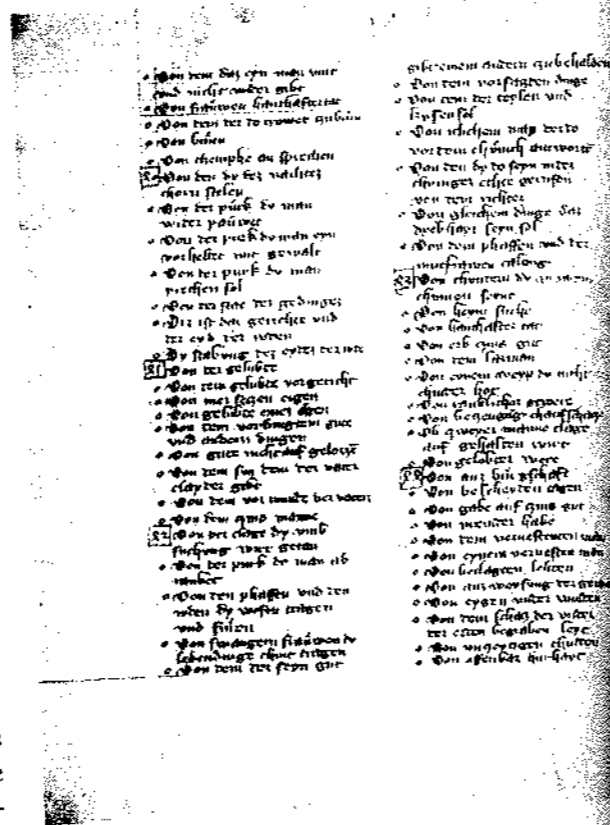
4. Bergrecht von Gelnica (Göllnitz), 16. Jh.

neben das Pergament bzw. Palimpsest. Es wurde zunächst für Konzepte, Register, Protokolle u. ä., später für alle Zwecke gebraucht. Die Stadtbücher der Mittelslowakei wurden, abgesehen von den illuminierten Prachtexemplaren, bereits im 14. Jahrhundert auf Papier geschrieben (Abbildung 3).<sup>7</sup> Während das Alter der Pergamenthandschriften nicht eindeutig aufgrund des Materials, sondern erst durch die Analyse des Inhalts, der Schrift und der eventuellen Illuminierung zu ermitteln ist, kann die Herkunft des Papiers in den meisten Fällen geklärt werden. Seit dem 14. Jahrhundert wurde das Papier mit Wasserzeichen versehen, die eine Identifizierung des Herstellungswerkes und der Entstehungszeit ermöglichen. Das folgende Beispiel mag die angewandte Methode verdeutlichen. Eine auf das Bergrecht von Banská Štiavnica (Schemnitz) zurückgehende und der Forschung

bisher unbekannte Abschrift des Bergrechts von Gelnica (Göllnitz) ist mit einem Datum von 1487 versehen worden. Das Papier in der Grösse von 417 x 330 mm hat Striche im Abstand von 22 mm und 30 mm, dann wieder 22 mm usw., sowie ein Emblem mit einem Kreuzmotiv. Die Breite des Kreuzes beträgt 33 mm; die Höhe zeigt noch den zweiten Querschnitt des Kreuzes, aber nicht mehr die Spitze — das Papier ist offensichtlich geschnitten worden. Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach um dasselbe Emblem in der Grösse von 33 x 85 mm, das P. Križko unter Nr. 198 seiner Wasserzeichensammlung beschreibt. Das Papier ist französischen Ursprungs und wurde in der Slowakei in Urkunden zwischen 1531 und 1571 benutzt. Somit lässt sich beweisen, dass die Abschrift des Bergrechts erst im 16. Jahrhundert gefertigt wurde (Abbildung 4). Angesichts derart detaillierter Informationen ist es unumgänglich, die Wasserzeichen in die Handschriftenanalyse einzubeziehen.<sup>8</sup>

Das Format der Codices war im Zeitalter des Pergaments sehr unterschiedlich. Die Grösse sowie das Verhältnis von Höhe und Breite wurden durch die Tradition der jeweiligen Schreibschulen, durch überregionale Strömungen der Entstehungszeit sowie durch den Benutzungszweck bestimmt. Zum grössten Teil haben die Prachthandschriften des Spätmittelalters Folioformat: z. B. Stadtbuch von Kremnica (Kremnitz) 290 x 405 mm, Chronik der Stadt Banská Štiavnica (Schemnitz) 280 x 410 mm. Die Papierhandschriften sind z. T. wesentlich kleiner, z. B. Stadtrechtsbuch von Žilina (Sillein) 220 x 290 mm, und weisen auf den Gebrauchscharakter dieser Exemplare hin.

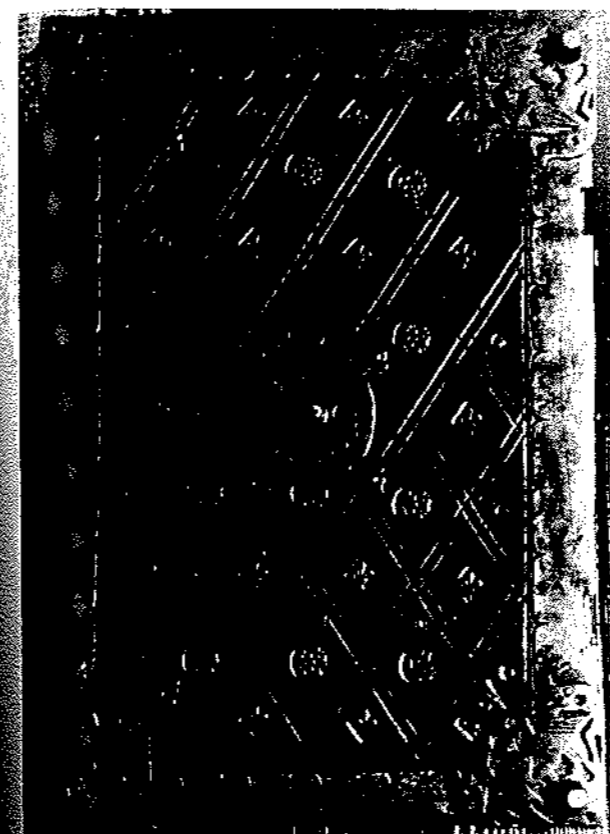
Die Blätter der Handschriften waren im allgemeinen beidseitig beschriftet. Für Bücher im Codexformat wurde im Spätmittelalter traditionsgemäss eine Einteilung der Seite in zwei oder drei Spalten vorgenommen. Das Schriftbild war ausgewogen und von einem wohl proportionierten Rand an allen Seiten umgeben. So betrug z. B. im Stadtrechtsbuch von Žilina (Sillein) die Höhe der beiden Spalten 210 mm und die Breite 60 mm. Der Rand war aussen und unten 45 mm, unten sowie zum Buchrücken hin 25 mm breit. Das Zeilenende verursacht jedoch, dass der



5. Stadtrechtsbuch von Žilina (Sillein), 14. Jh.

äussere Rand sowie der durchschnittlich 18 mm breite Zwischenraum zwischen den Spalten zu 10 mm schwanken kann (Abbildung 5).

Das spätmittelalterliche Buch hatte im allgemeinen einen Einband, der die Handschriften schützen sollte. Auffallend viele Stadtbücher der Mittelslowakei sind jedoch ohne einen festen Einband. Dies wird als Hinweis auf den ursprünglichen Urkundencharakter der Codices anzunehmen sein (vgl. das Stadt- und Bergrecht von Banská Štiavnica/Schemnitz) (Abbildung 2). Im allgemeinen haben die Stadtbücher eine einfache Hülle aus Leder bzw. Pergament oder Holzdeckel, die aus Leder überzogen worden sind. In einigen Fällen kommen noch Verzierungen hinzu, etwa Schnitzereien am Einband des Stadtbuches von Žilina (Sillein) oder kunstvolle Eisenbeschläge am Ledereinband des Stadtbuches von Kremnica (Kremnitz) (Abbildung 6). Prachteinbände aus Gold, Silber und Edelsteinen, wie sie in anderen



6. Stadtbuch von Kremnica (Kremnitz). Einband aus dem 16. Jh.

Gebieten vorwiegend für liturgische Handschriften gefertigt worden waren, sind in mittelslowakischen Archiven nicht vorhanden.<sup>9</sup>

Schrift und Illuminierung

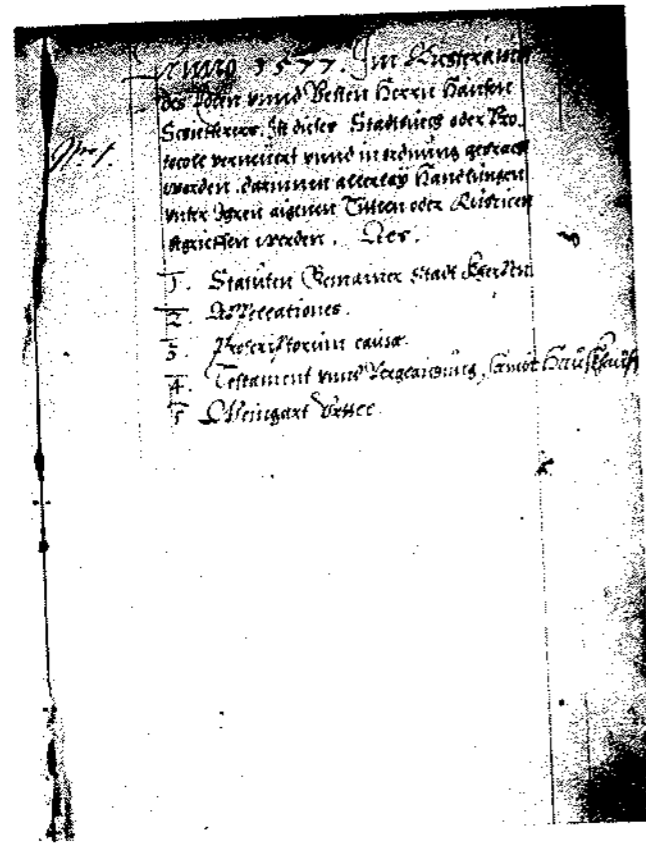
Die Stadtbücher der Mittelslowakei sind während der gotischen Schriftperiode entstanden. Aufgrund der karolingischen Minuskeln wurde dem 11. Jahrhundert zuerst in Belgien und Nordfrankreich durch Streckung der Buchstabenhöhe und durch die Ausbildung von An- und Abschlüssen sowie vor allem durch die Brechung der senkrecht auf der Mittellinie stehenden Buchstabenstämme die Textura entwickelt. Später sind sogar Buchstabenbögen in gebrochene, winklig zusammengefügte Züge aufgelöst worden. Diese Textura, die auch als Gitterschrift bezeichnet wird, breitet sich in ganz Mitteleuropa aus. Sie wurde bis zum 14. Jahrhundert für alle

Zwecke, danach nur noch für Prachthandschriften benutzt. Unter den mittelslowakischen Stadtbüchern findet sich die Textura besonders ausgeprägt auf den 14 Pergamentblättern des Stadtbuches von Kremnica (Kremnitz) (Abbildung 7). Die Gestaltung dieser Schrift vom Anfang des 15. Jahrhunderts ähnelt lateinischen liturgischen Handschriften derselben Zeit und weist darauf hin, dass der Schreiber kein Notar war, sondern der Richter und der Rat der Stadt Kremnica (Kremnitz) ein Skriptorium mit der Fertigung beauftragt haben.

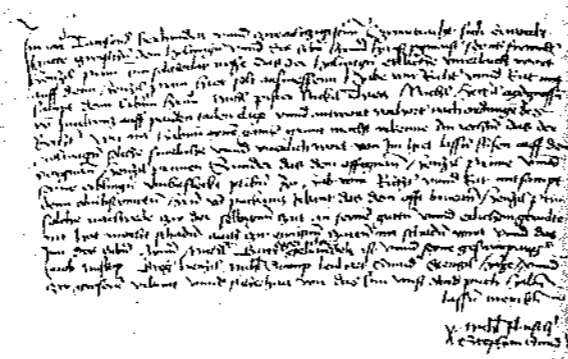
Neben der Textura entwickelten sich seit dem 12. Jahrhundert ebenfalls überregional Notulaschriften (gotische Kursive). Sie wurden zunächst als Urkundenschrift benutzt und zeigen als Charakteristika Kurrenz, Linksneigung, Umbiegung sowie vor allem eine Schleifenbildung. Die Notula wurde im 14. Jahrhundert auch schon in Büchern benutzt, und so ist z. B. das Stadtrechtsbuch von Žilina (Sillein) im eigentlichen Codexteil (Abbildung 5) sowie das Stadtbuch von Zvolen (Altsohl) (Abbildung 8) in der Notula (gotischen Kursive) geschrieben worden. In späteren Eintragungen geht die Notulaschrift in eine Bastardschrift über, wie sie z. B. für das Stadtbuch von Banská Bystrica (Neusohl) (Abbildung 9) charakteristisch ist.<sup>10</sup>

Eine Illuminierung kennen in der Mittelslowakei nur das Stadtbuch von Kremnica (Kremnitz) und die Chronik der Stadt Banská Štiavnica (Schemnitz). Der Maler der Handschrift aus Kremnica (Kremnitz) ist unbekannt (Abbildung 10). Er zeigt in seinem Werk ähnliche gotische Stilmerkmale wie Valentinus Gobil, der die Stadtchronik von Banská Štiavnica (Schemnitz) (Abbildung 11) illuminiert hat. Beide Maler aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts haben eine ähnliche künstlerische Haltung und gleiche Stilcharakteristika wie zwei weitere Illuminatoren aus der Slowakei: der Miniator des Bischofs von Vác im 1423 vollendeten Codex liturgischer Texte und Lieder sowie der unbekannte Meister aus Bratislava (Pressburg) im Wappenbrief der Stadt Košice (Kaschau) aus dem Jahre 1502. Alle genannten Illuminatoren weisen in ihren Werken ähnliche Motive, Stilzüge und Farbgebung wie der Flügelaltar von Hronský Beňadik (St. Benedikt) auf.<sup>11</sup>





13. Stadtbuch von Krupina (Karpfen), 16. Jh.



14. Stadtbuch von Nová Baňa (Königsberg), 15. Jh.

kodifizierter Rechte steht noch aus. Es ist auch damit zu rechnen, dass weitere Handschriften zu bekannten Rechten gefunden werden können.

Die Katalogisierung der einzelnen Stadtbücher sowie die Angabe ihrer Inhalte sind ein historischer und archivistischer Teil der Forschungsarbeit. Erst eine Klassifizierung der äusseren Merkmale einschliesslich der Analyse der Pergamente und Papiere, der Schreiberhände und der verschiedenen Schrifttypen kann dazu führen, die Beziehungen der Kanzleien untereinander sowie zu

den wirtschaftlichen und künstlerischen Zentren im Ausland aufzuklären. Die slowakische und europäische Geschichte, Sprachforschung und Paläographie haben mittelslowakische Stadtbücher zum Forschungsobjekt gewählt. Impulse seitens der Kunstgeschichte könnten das Forschungsspektrum noch wesentlich erweitern, da in der Lage ist, Stadtbücher mit Denkmälern bildenden Kunst und der Architektur zu vergleichen.

Anmerkungen und Literatur

<sup>1</sup> SIEDLUNGSGESCHICHTE

a) Bibliografie československé historie za rok 1959—1960, 1961, 1962—1963, 1964, 1965. Praha 1964—1972.  
 HOLOTIK, E.: L'historiographie slovaque dans les années 1963—1964. Stud. Hist. Slov., 3, 1965, s. 321—347.

HOLOTIK, E.: Slowakische Geschichtsschreibung der Gegenwart. Stud. Hist. Slov., 5, 1967, s. 255—286.  
 HOLOTIK, E. — BOKES, F.: L'historiographie slovaque 1959—1962. Stud. Hist. Slov., 1, 1963, s. 207—239.  
 KUČERA, M.: Slovenská historiografia obdobia feudalizmu na Slovensku. Hist. čas., 9, 1961, s. 467—473.

<sup>2</sup> RECHTSGESCHICHTE

(do roku 1785) v rokoch 1960—1970. Zbor. FFUK — Historica, 24—25, 1973—1974, s. 137—168.  
 LEHOTSKÁ, D.: Neuere Ergebnisse der slowakischen regionalen Historiographie. Stud. Hist. Slov., 5, 1967, s. 203—253.  
 MARSINA, R.: Bádanie o dejinách stredovekých miest na Slovensku. Hist. čas., 20, 1972, s. 187—204.  
 MARSINA, R.: Slovenská historiografia o období včasného a rozvinutého feudalizmu (1960—1975). Hist. čas., 24, 1976, s. 23—48.  
 ŠKORUPOVÁ, A.: New bibliographical works relating to Slovak history. Stud. hist. slov., 4, 1966, s. 255—268.  
 b) Dejiny Slovenska I. Red. HOLOTIK, E. — TIBENSKÝ, J. Bratislava 1971.  
 Slovensko I. Dejiny. Red. TIBENSKÝ, J. — DEKAN, J. Bratislava 1971.  
 HALAGA, O. R.: Mestotvorný proces a stredná Európa. Zbor. FFUK — Historica, 15, 1965.  
 HALAGA, O. R.: Prelomové roky 1270—1280 vo vývine miest v Európe a na Slovensku. Hist. štúd., 19, 1974, s. 59—74.  
 JANKOVIČ, V.: O starom meste v Banskej Štiavnici. Zbor. SNM — História, 7, 1967, s. 73—90.  
 KACHELMANN, J.: Geschichte der ungarischen Bergstädte und ihrer Umgebung, I—III. Schemnitz 1853—1867.  
 KARPAT, J.: Fiškálne hľadisko pri vzniku miest a ich rozvoji v stredoveku. Hist. štúd., 19, 1974, s. 99—148.  
 KRÍŽKO, P.: Z dejín banských miest na Slovensku. Bratislava 1964.  
 KUČERA, M.: Die Struktur der Bevölkerung in der Slowakei im 10.—12. Jahrhundert. Stud. Hist. Slov., 4, 1966, s. 7—82.  
 KÜHN, W.: Geschichte der deutschen Ostsiedlung in der Neuzeit, I.—II. Köln—Graz 1955—1957.  
 LAMOŠ, T.: Topografia mesta Kremnice (1328—1430). Hist. štúd., 11, 1966, s. 99—120.  
 LEHOTSKÁ, D.: Príspevok k základnému rozdeleniu stredovekých miest na Slovensku. Hist. štúd., 19, 1974, s. 21—32.  
 MARSINA, R.: K vývoju miest na Slovensku do začiatku 15. stor. Hist. čas., 21, 1973, s. 337—367.  
 MATUNAK, M.: Z dejín slobodného a hlavného banského mesta Kremnice. Kremnica 1968.  
 POLLA, B.: K problematike začiatkov miest z hľadiska historickej archeológie. Hist. štúd., 19, 1974, s. 5—19.  
 PARSIK, B.: Sozial- und Nationalitätenkämpfe in den Städten der Slowakei im Mittelalter. Zbor. FFUK — Historica, 16, 1965, s. 131—172.  
 PARSIK, B.: Zo slovenského stredoveku. Výber historických štúdií a článkov rokov 1946—1968. Bratislava 1972.  
 RACHOVIC, J.: Stav a úlohy bádania dejín baníctva a feudalizmu na Slovensku. Hist. čas., 9, 1961, s. 467—473.  
 ŠKOTIČ, T.: Urbanizmus stredovekého mesta na Slovensku. Bratislava 1973.

AMIRA, K. — ECKHARDT, K. E.: Germanisches Recht. Berlin 1967 (Karte über die Verbreitung des Magdeburger, Lübecker und Nürnberger Rechts auf S. I. 153).  
 BARTL, J.: Vývoj mestskej samosprávy vo vzťahu k ekonomike miest. Hist. čas., 21, 1973, s. 595—600.  
 BOLERÁZKY, V.: Pôvod banskoštiavnického mestského a banského práva. Slov. archív., 4, 1969, s. 113—139.  
 BOLERÁZKY, V.: K problému proveniencie banskoštiavnického mestského a banského práva. Rozpravy Nár. techn. muzea v Praze, 48, 1971, s. 19—26.  
 BOLERÁZKY, V. — VOZAR, J.: Zväz stredoslovenských banských miest. Hist. zbor. kraja, 2, 1965, s. 87—116.  
 BUCHDA, G.: Deutsches Bergrecht im Südosten. Halle S. 1939.  
 BUSSMANN, C.: Bibliographie des deutschsprachigen Schrifttums zum Ostrecht (1945—1964). Trittau/Holst. 1969.  
 CHALOUPECKÝ, V.: Staré Slovensko. Bratislava 1923.  
 CHALOUPECKÝ, V.: Kniha Žilinská. Bratislava 1934.  
 ECKHARDT, K. A.: Sachsenspiegel. Landrecht und Lehnrecht, I—II. Göttingen <sup>2</sup> 1955—1959.  
 GAUPP, E. T.: Deutsche Stadtrechte des Mittelalters. Neudruck der Ausgabe 1851—1852. Aalen 1966.  
 HALAGA, O. R.: „Ius Scavorum“ a „platea Scavorum“ stredovekých miest Uhorska. Hist. štúd., 12, 1967, s. 123—153.  
 HOLAK, J.: Vznik mestského práva na Slovensku. Sborník Matice slovenskej, 16—17, 1938—1939.  
 HOMEYER, C. G.: Die deutschen Rechtsbücher des Mittelalters und ihre Handschriften. Weimar <sup>2</sup> 1931—1934.  
 KUNNERT, H.: Neue Literatur zur Geschichte des Berg- und Hüttenwesens in der Slowakei (IV). Südost-Forsch., 31, 1972, s. 339—343.  
 LEHOTSKÁ, D.: Vývoj mestského práva na Slovensku. Sborn. FFUK — Historica, 10, 1959, s. 65—114.  
 LUBY, Š.: Dejiny súkromného práva na Slovensku. Bratislava 1946.  
 MARSINA, R.: Právne postavenie slovenských mešťanov v Žiline koncom 14. a zač. 15. stor. Vlastived. zbor. Považia, 11, 1972, s. 3—18.  
 MATUNAK, M.: Z dejín slobodného a hlavného banského mesta Kremnice. Kremnica 1928.  
 PIIRAINEN, I. T.: Das Stadtrechtsbuch von Silles. Einleitung, Edition und Glossar. Berlin—New York 1972.  
 PIIRAINEN, I. T.: Des Stadtrechtsbuch von Silles (Žilina). Ein Beitrag zur deutschen Rechtssprache des Spätmittelalters. Neuphil. Mitteilungen, 76, 1975, s. 671—690.  
 PIIRAINEN, I. T.: Das Bergrecht von Iglau (Jihlava) nach einer Handschrift von Schemnitz (Banská Štiavnica). Neuphil. Mitteilungen, 78, 1977.  
 PLAWITZ, H. — BUYKEN, T.: Bibliographie zur deutschen Rechtsgeschichte, I.—II. Frankfurt/M. 1952.  
 RYMASZEWSKI, Z.: Lacinские тексты Landrechtu Zwierciadla Saskiego w Polsce. Warszawa 1974.  
 SCHUBART-FIKENTSCHER, G.: Die Verbreitung der deutschen Stadtrechte in Ostmitteleuropa. Weimar 1942.

- TIMON, A.: Ungarische Verfassungs- und Rechtsgeschichte. Berlin 1909.  
 WEINELT, H.: Das Stadtbuch von Zipser Neudorf und seine Sprache. München 1940.  
 WENZEL, G.: Handbuch des allgemeinen österreichischen Bergrechts. Wien 1855.  
 WENZEL, G.: Magyarországi bányászatának kritikai története. Budapest 1880.  
 ZREBENÝ, A.: Z feudálnych dejín Krupiny. Martin 1974.  
 ZYCHA, A.: Das böhmische Bergrecht des Mittelalters. Berlin 1900.

### 3 SCHRIFTWESEN

- BISCHOFF, B.: Die südostdeutschen Schreibschulen und Bibliotheken in der Karolingerzeit. I. Wiesbaden 1960.  
 BRESSLAU, H. — KLEWITZ, H. W.: Handbuch der Urkundenlehre für Deutschland und Italien, I—II. Berlin 1912—1931.  
 DESTREZ, J.: La pecia dans les manuscrits universitaires du XIIIe et XIVe siècle. Paris 1935.  
 FICHTENAU, H.: Mensch und Schrift im Mittelalter. Wien 1946.  
 HAJDU, H.: Lesen und Schreiben im Spätmittelalter. Pécs 1931.  
 HLAVÁČEK, I.: Das Urkunden- und Kanzleiwesen des böhmischen und römischen Königs Wenzel (IV.) 1361—1419. Stuttgart 1970.  
 Humanizmus a renesancia na Slovensku, Red. HOLOTYK, E. — VANTUCH, A. Bratislava 1976.  
 LOWE, E. A.: Handwriting: The legacy of the middle ages. Oxford 1926.  
 STEINBERG, S. H.: A fifteenth century Modus scribendi from the abbey of Melk. Cambridge 1940.  
 WATTENBACH, W.: Das Schriftwesen im Mittelalter. Berlin 1896.

### 4 ARCHIVALIEN

- KUŠIK, M.: Archive in der Slowakei und ihre Bestände. Stud. Hist. Slov., 3, 1965, s. 215—262.  
 KUZMIK, J.: Stredoveký rukopisný zborník stredoslovenskej proveniencie. Hist. čas., 22, 1974, s. 261—266.  
 LAMOŠ, T.: Archív mesta Kremnice. Sprivodca po fondech a zbierkach. Bratislava 1957.  
 MEISNER, H. O.: Archivalienkunde vom 16. Jahrhundert bis 1918. Göttingen 1969.  
 SOPKO, J.: Kódexy stredoslovenských bankských miest. Hist. štúd., 19, 1974, s. 149—179.  
 SOPKO, J.: Stredoveké rukopisy na Slovensku. Slov. archív., 2/2, 1967, s. 71—93.  
 THOMAS, D. H.: Guide to the diplomatic archives of Western Europe. Philadelphia 1959.

### 5 SLOWAKISCHE URKUNDEN

- Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae. Tomus I: inde ab A. DCCCXV usque ad A. MCCXXXV, ad edendum praeparavit Richard MARSINA. Bratislava 1971. (Tomus II in Vorbereitung.)

- Corpus iuris Hungarici. Magyar törvénytar. 1000—1526. Budapest 1889.  
 FEJÉR, G.: Codex diplomaticus regni Hungariae ecclesiasticus ac civilis. I—XI. Budapest 1829—1844.  
 WAGNER, T.: Corpus iuris metallici recentissimi et antiquioris. Leipzig 1791.  
 WENZEL, G.: Codex diplomaticus Arpadianus continuatus. Budapest 1860—1874.

### 6 EDITIONSPRINZIPIEN

- BESCH, W.: Zur Edition von deutschen Texten des 15. Jahrhunderts. Alemannica. Festschrift für Bruno Bösch. Bühl/Baden 1976, s. 392—411.  
 KAMENCEVA, E. I.: Chronologica. Moskva 1967.  
 Kolloquium über Probleme altgermanistischer Editionen. hrsg. v. H. Kuhn — K. Stackmann — D. Wuttke. Wiesbaden 1968.  
 LEHOTSKÁ, D.: Príručka diplomatiky. Bratislava 1972.  
 MARSINA, R.: Urkundenbuch der Slowakei und sein Programm. Stud. Hist. Slov., 3, 1965, s. 263—282.  
 Pravila izdaniya istoričeskich dokumentov. Moskva 1955.  
 Probleme mittelalterlicher Überlieferung und Textkritik (Oxforder Colloquium), hrsg. v. P. F. Ganz — W. Schröder. Berlin 1968.  
 SCHULTZE, J.: Richtlinien für die äussere Textgestaltung bei Herausgabe von Quellen zur neueren deutschen Geschichte. Blätter für deutsche Landesgeschichte, 102, 1966, S. 1—10.  
 SEIFFERT, H. W.: Untersuchungen zur Methode der Herausgabe deutscher Texte. Berlin 1963.  
 TAL'MAN, E. M.: Archeografičeskoje oformlenije dokumentov pri ich publikacii. Trudy Moskovskogo gosudarstvennogo istoriko-archivnogo instituta, 8, 1957, s. 66—94.  
 TAL'MAN, E. M.: O peredače teksta istoričeskich dokumentov. Istoričeskij archiv, 5, 1956, s. 174—186.

### 7 PALAEOGRAPHIE

- BISCHOFF, B.: Paläographie. Mit besonderer Berücksichtigung des deutschen Kulturgebietes. Deutsche Philologie im Aufriss, hrsg. v. W. Stammler. Berlin—Bielefeld 1952, S. 379—452.  
 CHATELAIN, E.: Les palimpsestes latins. Paris 1903.  
 FOERSTER, H.: Abriss der lateinischen Paläographie. Bern 1963.  
 HOYER, F. — BOCKWITZ, H. H.: Einführung in die Paläographie und die Papierkunde, mit einem Beitrag zur Geschichte des Papierwesens. Berlin 1941.  
 POULLE, E.: Paléographie des écritures cursives en France du Xe au XVIIe siècle. Genève 1966.  
 PROU, M.: Manuel de paléographie latine et française. Paris 1924.  
 STEFFENS, F.: Lateinische Paläographie. Berlin—Leipzig 1929.  
 VRIES, S. de: Album paleographicum. Leiden 1909.

### 8 WASSERZEICHEN

- BRIQUET, C. M.: Les filigranes. Dictionnaire historique et technique de la filigrane. Paris 1906.

- des marques du papier. Dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600, I—IV. Leipzig 1923.  
 DECKER, V.: Priesvitky archívu mesta Kremnice v zbierke Pavla Križku. Martin 1956.  
 GERARDY, T.: Daticren mit Hilfe von Wasserzeichen. Beispielhaft dargestellt an der Gesamtproduktion der Schaumburgischen Papiermühle Arensburg von 1604—1650. Bückeburg 1964.  
 HEADWOOD, E.: Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries. Hilversum 1950.  
 WEISS, K. T.: Handbuch der Wasserzeichenkunde. Leipzig 1962.

### 9 AUSSERE FORM

- GOLDSCHMIDT, E. P.: Gothic and Renaissance bookbindings. London 1928.  
 KYRISS, E.: Verzierte gotische Einbände im alten deutschen Sprachgebiet. München 1951—1954.  
 LOUBIER, H.: Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Berlin 1956.  
 SCHREIBER, H.: Einführung in die Einbandkunde. Berlin 1932.  
 WATTENBACH, W.: Das Schriftwesen im Mittelalter. Berlin 1896.

### 10 SCHRIFT

- BISCHOFF, B.: Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVIIe siècle. Paris 1954.  
 RÜCHHOLZ, E.: Schriftgeschichte als Kulturgeschichte. Berlin 1965.  
 GAPPPELLI, A.: Lexicon Abbreviatarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane. Milano 1961.  
 CENCETTI, G.: Storia della scrittura latina. Bologna 1958.  
 CHROUST, A.: Monumenta palaeographica, I—III. München 1899—1918.  
 DEGERING, H.: Die Schrift. Atlas der Schriftformen des Abendlandes vom Altertum bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1939.  
 FOERSTER, H.: Mittelalterliche Buch- und Urkundenschriften. Bern 1946.  
 GAJNAL, S.: Vergleichende Schriftproben zur Entwicklung und Verbreitung der Schrift im 12. und 13. Jahrhundert. Budapest—Leipzig—Milano 1943.  
 GINEMEYER, W.: Studien zur gotischen Urkundenschrift. Köln—Graz 1962.  
 HENSEN, H.: Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart. Berlin 1958.  
 KIRCHNER, J.: Scriptura latina libraria a saeculo primo ad finem mediæ aevii LXXVII imaginibus illustrata. München 1955.  
 KREJČEK, E.: GLAUNING, O.: Deutsche Schrifttafeln IX—XVI. Jahrhunderts. Neuausgabe der Ausgabe von 1930. Hildesheim 1975.  
 KREJČEK, G.: Die Ochsenkopf-Wasserzeichen, I—III. Stuttgart 1966.  
 KREJČEK, G.: Die Turm-Wasserzeichen. Stuttgart 1970.

### 11 ILLUMINIERUNG

- AMEISENOVA, Z.: Rukopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki jagelońskiej. Wrocław—Kraków 1958.  
 d'ANCONA, P.: La miniature italienne du Xe au XVIIe siècle. Paris—Bruxelles 1925.  
 d'ANCONA, P. — AESCHLIMANN, E.: Dictionnaire des Miniaturistes. Milano 1949.  
 BEER, E.: Initiale und Miniatur. Buchmalerei aus neun Jahrhunderten in Handschriften der Badischen Landesbibliothek. Basel 1965.  
 BERKOVITS, I.: Illuminierte Handschriften aus Ungarn vom 11.—16. Jahrhundert. Budapest 1968.  
 BUBERL, P.: Die illuminierten Handschriften in der Steiermark. Leipzig 1911.  
 DOMINGUES, B. J.: Manuscritos con pinturas. I. Madrid 1933.  
 FRIEDL, A.: Moravská knižní malba XI. až XVI. století. Katalog. Brno 1955.  
 GÜNTHEROVÁ, A. — MIŠIANIK, J.: Stredoveká knižná malba na Slovensku. Bratislava 1961 (Illuminierte Handschriften aus der Slowakei. Bratislava 1962).  
 HERMANN, H. J.: Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, I. Die illuminierten Handschriften in Tyrol. Leipzig 1905.  
 HOLTER, K.: Gotische Buchmalerei im südostdeutschen Raum. Wien 1939.  
 HOLTER, K.: Die Wiener Buchmalerei. Geschichte der bildenden Kunst in Wien, II. Wien. (o. J.)  
 KLOSS, E.: Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters. Berlin 1942.  
 KRASA, J.: Rukopisy Václava IV. Praha 1974.  
 KVĚT, J. — SWARZENSKI, H.: Czechoslovakia. Romanesque and Gothic illuminated manuscripts. Paris 1959.  
 MENHARDT, H.: Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, I—III. Berlin 1960—1961.  
 PORCHER, J.: Manuscrits à peintures offerts à la Bibliothèque Nationale par le Comte Guy de Boisrowrey. Paris 1961.  
 RADÓ, P.: Libri liturgici manu scripti bibliothecarum Hungariae. Budapest 1947.  
 SABÓL, E.: Z dejín kódexov a miniatúr na Slovensku. Martin 1955.  
 SALMI, M.: La miniatura italiana. Milano 1956.  
 TIETZE, H.: Die illuminierten Handschriften in Salzburg. Leipzig 1905.  
 UNTERKIRCHNER, F.: Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek, I. Wien 1957.  
 URBANOVÁ, E.: Rukopisy a vzácné tisky pražské universitní knihovny. Praha 1957.  
 VIZKELETY, A.: Beschreibendes Verzeichnis der altdeutschen Handschriften in ungarischen Bibliotheken, I—II. Wiesbaden 1969—1973.

## Mestské knihy zo stredného Slovenska

V rámci kultúrnej dohody medzi Fínskom a ČSSR skúmal autor neskorostredoveké texty z oblasti stredného Slovenska, presnejšie, dnešného Stredoslovenského kraja. Vo svojom príspevku sa zaoberá problematikou mestských kníh, ktoré od 13. storočia obsahujú medzi iným aj opisy mestských a banských práv, ako aj ďalšie listiny oficiálneho charakteru. Iluminácie zachovaných pergamenových rukopisov, ako aj charakter samého písma naznačujú, že mestské skriptória na Slovensku mali vlastnú, špecificky domácu, celé stáročia pestovanú tradíciu. Autor ako jazykovedec-germanista sa archiváliám venuje predovšetkým z aspektov

## Городские книги из центральной Словакии

Согласно договору между Финляндией и ЧССР в области культуры в статье автора исследуются тексты позднего средневековья в области центральной Словакии точнее, сегодняшней Среднесловацкой области. Статья посвящена проблематике городских книг, которые с 13 столетия содержат, кроме прочего, и описи городских и шахтерских прав, как и другие документы официального характера. Миниатюры сохранившихся рукописей на пергаменте, и даже характер самих букв говорят, что городские цеха по переписке в Словакии имели свою, отечественную традицию, которая развивалась в течение многих столетий. Автор исследует документы архивов с исторических, филологических, лингвистических и палеографических аспектов. Свои замечания в этих областях он передал в журнал «Арс» с убеждением, что они могут послужить в качестве информационного вспомогательного материала или материала для художественно-исторического изучения соответствующего архивного материала. Одновременно он считает, что художественно-исторический анализ существенно углубил наши сегодняшние знания о предмете исследования и мог бы помочь всестороннему научному и комплексному анализу этого специфического вида письменности как одной из составных частей книжной культуры средневековой Словакии.

historických, filologických, lingvistických a paleografických. Svoje poznatky na poli spomínaných disciplín dáva k dispozícii umeleckohistorickej revue Ars, aby mohli poslužiť ako informatívna pomôcka, resp. podklad pre umeleckohistorické štúdium príslušného archívneho materiálu. Je presvedčený, že umeleckohistorická analýza by podstatne prehĺbila naše doterajšie poznatky o danom predmete bádania. Mohla by prispieť k vedecky všestrannému, komplexnému hodnoteniu tohto špecifického druhu písomníctva ako jednej zo zložiek knižnej kultúry stredovekého Slovenska.

тических и палеографических аспектов. Свои замечания в этих областях он передал в журнал «Арс» с убеждением, что они могут послужить в качестве информационного вспомогательного материала или материала для художественно-исторического изучения соответствующего архивного материала. Одновременно он считает, что художественно-исторический анализ существенно углубил наши сегодняшние знания о предмете исследования и мог бы помочь всестороннему научному и комплексному анализу этого специфического вида письменности как одной из составных частей книжной культуры средневековой Словакии.

## Neznáme gotické tabuľové maľby z Liptovskej Anny

ELENA DUBNICKÁ

Slovensko patrí medzi tie raritné európske územia, kde sa zachovalo nielen veľa stredovekých architektonických pamiatok, ale i gotických oltárnych celkov s pôvodnou maliarskou a plastickou výzdobou. Odborná literatúra dosiaľ eviduje vyše 1600 stredovekých tabuľových maľieb nášho územia, pričom časť spomínaného výtvorného materiálu sa dostala do muzeálnych a galerijných zbierok, a to nielen u nás, ale aj v Maďarsku, Poľsku, Rakúsku a inde. Väčšia polovica sa však nachádza in situ, v jednotlivých kostolných priestoroch. Napríklad v Bardejove v kostole sv. Egídia je dosiaľ inštalovaných 10 gotických oltárov so 125 maľovanými tabuľami, v Levoči v chráme sv. Jakuba Pútnika sa zachovalo 11 oltárov so 77 maľbami, v kostole sv. Juraja v Spišskej Sobote 6 oltárov so 64 maľbami, v Spišskej Kapitule v dome sv. Martina 5 oltárov so 61 maľbami. Okrem Spiša aj niektoré lokality v Liptove, stredoslovenských a východoslovenských baníckych oblastiach opatrujú v kostoloch 2-4 stredovekých oltárnych celkoch. Pravda, nie všade sa zachovali pôvodné retabulové celky. Niekedy sa demontovali alebo dekonštruovali, no najčastejšie vyčlenili alebo premiestnili z oltárnych árch voľné plastiky. Zavše, najmä tabuľové maľby, neraz kombinované na jednej, tzv. sviatočnej strane aj s polychrómovanými nízkymi reliéfmi z dreva, zničili sa, či dodatočne sa vybudovali nové súbory, ktoré úplne netvorili jednu programovú ikonografickú celkovú stavu. Stáva sa, že nachádzame jednotlivé plastiky, zriedkavejšie tabuľové maľby, ktoré sa nachádzajú aj do renesančných alebo barokových

celkov. Ak ide o plastiky neskorogotického štýlu, ktoré fascinujú divákov svojimi pôvodnými arabeskami, výrečnými gestami rúk i bohatou drapériou, spravidla tak nenápadne zapadajú do barokového súboru, že ich skutočnú stredovekú slohovú povahu rozpozna len školené oko odborníka. Táto konkordancia vlastného baroka a tzv. gotického „baroka“ je umelecky neraz veľmi pôsobivá. Umiernenejšia podoba neskorogotických artefaktov, ovplyvnená niektorými renesančnými princípmi, taktiež vhodne zapadá do ranorenesančných retabulí. Neraz pritom išlo aj o pietnu a zároveň vkusnú konzerváciu staršieho umenia. Prirodzene, sme radšej, keď sa nám pôvodný gotický oltárny súbor zachoval neporušený.

U nás ide väčšinou o umelecký fond z druhej polovice 15. a začiatkom 16. storočia, ojedinele aj z prvej polovice 15. storočia. Štúdium cirkevných písomností (kostolných inventárov, kanonických vizitácií, fundačných listín jednotlivých oltárov a pod.), resp. mestských archiválií nás však presvedča, že máme pred sebou len torzo z pôvodného stredovekého umeleckého bohatstva. Nemožno nespomenúť, že niektoré gotické tabule sa neskôr čiastočne alebo celkom premaľovali alebo staršími reštaurátorskými zásahmi deformovali. Žiaľ, niekedy s odstraňovaním usadenej špiny a prachu, zadymenia od sviec sa odstránili aj jednotlivé vrchné vrstvy gotickej maľby, prekrásne farebné tinty a lazúry, ktorými stredoveký umelec vytváral na ploche drevenej tabule ilúziu plastičnosti figúr a ich rúch, resp. priestorovú hĺbku interiéru alebo krajiny. Mnohé nepriaznivé zásahy sa uskutočnili v druhej polovici 19. storo-



čia, ale aj v 20. storočí, keď sa tabule „vylepšovali“ a maliarsky upravovali v duchu dobových neogotických, resp. neoklasicistických vkusových predstáv. Slohová nejednotnosť môže umeleckému historikovi signalizovať dodatočný výtvarný zásah na umeleckom objekte. Vyriešiť alebo presvedčivo objasniť takúto otázku možno neraz len exaktnou fyzikálno-chemickou analýzou, ktorá svojimi špeciálnymi metódami dokáže preniknúť i pod povrch hornej farebnej vrstvy a odhaliť pôvodnú štruktúru maľby. Pod röntgenovými lúčmi, resp. v infračervenom ožiarení — ako sa to potvrdilo pri skúmaní doteraz neznámych stredovekých tabúl v Liptove a v Trnave — spodná farebná vrstva môže vykazovať nielen odlišné štýlové prvky, ale dokonca aj celkom iný námiet.

Pre bádateľa vystupuje starší, najmä stredoveký výtvarný materiál študovaný in situ priam v proteovskej podobe. Po skončení reštaurátorských prác sa niekedy dozvedáme o dovtedy neznámej signatúre tvorca alebo sa ukáže živý, pôvodný kolorit obrazov v celkom iných farebných zostavách, a tak treba zamietnuť neraz i dlhoročnú komparatívnu prácu o umeleckej genéze diela, prípadne aj predpokladané medzinárodné slohové filiacie. A problém treba riešiť znova takmer od začiatku.

Napriek tomu, že stredoveký pamiatkový fond u nás je v skutku imponantný, má i medzery a nerovnomerne sú v ňom zastúpené rôzne vývinové etapy, ako aj regionálne varianty stredovekej tabuľovej maľby na Slovensku. Táto okolnosť dosť sťažuje vedecké objasňovanie vývinových štýlových tendencií, ako aj atribúcie autor-sky alebo chronologicky dubioznych diel. Preto naša vedná disciplína je dosť zainteresovaná na ďalšom doplnovaní tohto fondu. To je, pravda, dnes už neľahké. Nálezy takých tabúl, ktoré by neboli aspoň evidované v odbornej literatúre, sú naozaj zriedkavé.

Pred niekoľkými rokmi počas štúdia v teréne podarilo sa nám identifikovať päť neznámych stredovekých malieb (dve obojstranne pomalované tabule rozmerov 43 × 52,2 cm, jedna tabuľa jednostranne maľovaná rozmerov 84,5 × 100,5 cm), ktoré donedávna slúžili ako vnútorné dosky komody v sakristii rím. kat. kostola sv. Alžbety v Proseku v Liptove. Podľa staršej ústnej tradí-



*Bičovanie*, tempera na dreve, fragment z neskorogotického oltára z Liptovskej Anny. Okolo roku 1520-1530. Fotografia F. Hidega

cie všetky tieto tabule pochádzali z neďalekého Liptovskej Anny, z devastovaného oltára tamtošieho kostola, ktorý vyhorel ešte v minulom storočí a stal sa ruinou. Pochopiteľne, pravdivosť resp. hodnovernosť tohto tvrdenia bolo nevyhnutné preveriť aj metódami historickej vedy, a provenienciu tabúl sa stala čo najmenej spornou.

Dve menšie tabule už na zjavný pohľad predstavovali neskorogotické maľby s tematikou z pašiového cyklu a dvoch sólove poňatých svätcov. Na jednej strane tabule je *Bičovanie Krista* a na druhej je *Sv. Pavol z Tarsu* s knihou a mečom v ruke. Druhá tabuľa na vnútornej, tzv. obojstrannej strane predstavuje *Zmŕtvychvstanie Krista* a na vonkajšej strane *Sv. Juraja* zobrazeného s drakom. Na obidvoch menších tabuľách, hoci veľmi poškodených, nenašli sa žiadne stopy neskorších premaľbách. Pre komodu boli najprv len nepatrne upravované, keďže tvorili vnútorné dosky v jej užšej časti. Tretia tabuľa väčších



*Sv. Pavol z Tarsu*, tempera na dreve, fragment z neskorogotického oltára z Liptovskej Anny. Okolo roku 1520-1530. Fotografia F. Hidega

merov prezrádzala v krakelúrach hornej farebnej vrstvy zo 17. alebo 18. storočia stopy maľby zlatom, čo nabádať k presvedčeniu, že i tu máme do činenia s pôvodným gotickým artefaktom. Pravda, či náš postreh je správny, že pod neskorogotickou vrchnou farebnou vrstvou bola predtým gotická temperová maľba, bolo možno si overiť len v odbornej spolupráci so špecialistami z fyzikálno-chemického laboratória SÚPSOP Ing. O. Šujanovou, Ing. D. Maňkovou a Ing. S. Motajom, ktorí prejavili veľké porozumenie pre riešenie tohto problému.<sup>1</sup>

Fakt, že ide skutočne o pôvodné neskorogotické temperové maľby, podarilo sa zistiť nielen odbornou umeleckokritickou analýzou zachovaného výtvarného diela, ale aj chemicko-fyzikálnym rozborom. Dve tabule, ktoré v dôsledku menších rozmerov a obojstranného pomalovania tvorili pravdepodobne buď jednostrannú retabula, alebo hornú, resp. dolnú súčasť

dvoch krídel tohože oltára, zostali bez akýchkoľvek dodatočných maliarských, resp. reštaurátorských zásahov. Ich tenká farebná vrstva je na mnohých miestach však odlúpnutá, ba narušený je aj podklad maľby, ako to potvrdzuje chemická analýza a obsiahla dokumentácia.<sup>2</sup>

Napriek tomu, že ide o obrazy menšieho formátu, značne poškodené, predsa z umeleckohistorického hľadiska môžeme konštatovať, že sa tu predstavuje dosiaľ neznámy stredoveký majster ako výtvarne erudovaný umelec, ktorý v šťastnej syntéze vie uplatniť jemný drobnomaľbový detail a pritom na malom tabuľovom priestore vyčarí živú epickú scénu a monumentálne pôsobiace figúry. Obraz *Bičovanie* zobrazuje Krista pripútaného k stĺpu situovanému do centra obrazovej plochy. Na rozdiel od starších kompozičných schém stĺp nie je iba izolovaným architektonickým článkom, zjavným symbolom, ale na našom výjave podopiera klenbu neskorogotického kostolného alebo radničného interiéru. Prirodzene, namaľovaná architektúra na gotickej tabuľi vonkoncom nemusí byť napodobením jestvujúceho priestoru a zriedka ním aj býva, keďže umelec zo skutočností zvyčajne preberá len určitý výsek. Je však pravdou, že práve severné Slovensko, najmä spíšská oblasť je známa svojimi typovo celkom osobitnými gotickými kostolíkmi, ktorých loď je zaklenutá na jeden alebo dva stĺpy. Na našom obraze *Bičovanie* umelec ešte suverénne nezvládol lineárnu perspektívu zadného plánu kostolného vnútra, ale osvetlenie sa usiloval reprodukovat z jedného smeru. Z ľavého dolného rohu preniká svetlo na figúry v prvom pláne a oblúky klenby v pozadí. Ide o neskorogotické, modernejšie poňatie priestoru, čo sa nám ešte názornejšie prejaví, ak toto dielo porovnáme s kompozičným riešením *Bičovania* Krista z polpytychu zo Szydlowca, ktoré Walicki datuje do roku 1510.<sup>3</sup> Nejde len o to, že Liptov geograficky leží v blízkosti susedných južnopoľských krajín a že v 16. storočí, najmä v čase vlády Jagellovskej dynastie na uhorskom tróne, stali sa hospodárske i kultúrne styky našich krajov s Poľskom dosť intenzívne, ale aj o to, že ku konštatovaniu vzťahu, ktorý nemusí byť bezprostredný, vedú nás aj určité výtvarné analógie. Tak napr. obdobným spôsobom do centra kompozície je situo-

vaný stĺp bičovania a do jeho hlavice sa rovnako zbiehajú dva klenbové pásy kostolného zaklenu-  
tia. Kým sa náš maliar pokúša v novšom poňatí  
načrtnúť už reálnejší interiér so zaskleným oknom  
a neskorogotickým ostentím, na polyptychu zo  
Szydłowca za stĺpom bičovania pod kostolnými  
klenbami je obrazová plocha vyplnená ešte typic-  
kým gotickým, abstraktným, pozláteným a vy-  
puncovaným pozadím. Pri porovnávaní kompo-  
zičných prvkov v prípade obidvoch obrazov  
*Bičovania* nachádzame ďalšie styčné body. Vidíme  
obdobné pravostranné pootočené stojacej figúry  
Krista pripútaného k stĺpu. Na ľavej strane  
obrazu je mučiteľ takisto podaný z profilu a  
svojou pravou rukou vytrháva Kristovi chumáč  
tmavých vlasov. Rovnako na obidvoch Bičova-  
niach na pravej strane zobrazený biric (mestský  
služa) je znázornený v obdobnej akcii. Zdvihol  
metlu nad svoj obličaj a chystá sa Ježiša šľahnúť.  
Základná kompozičná schéma tabule zo Szyd-  
łowca a našej malby je teda veľmi podobná,  
i keď treba konštatovať aj určité odlišnosti. Ná-  
padný rozdiel je v tom, že na szydłowieckom  
obrazu *Bičovanie* v druhom pláne sú stvárnení  
ešte dvaja ďalší mučiteľia. No významnejší rozdiel  
je v celkovom poňatí tejto dramatickej a drastic-  
kej pašiovej scény. Nejde len o modernejšie re-  
produkovanie priestoru, ale najmä o odlišné po-  
ňatie samej figúry Krista, ktoré najviac odďaluje  
nášho umelca od staršej umeleckej interpretácie,  
ku ktorej sa ešte hlási anonymný majster szyd-  
łowieckeho retabula. Na našom obraze sa už  
zjavne upúšťa od premrštenej gotickej expresív-  
nosti, naturalizmu a drastickosti. Kristus bez svä-  
tožiary, s previazaným krátkym peristoniom, kto-  
rého záhyby takmer tesne priliehajú na telo, je  
tu vyobrazený v kontraposte ako mladý ušľachtilý  
muž, vlastne podľa humanistického, ranorenesan-  
čného výtvarného a duchovného kánonu.

Katov pomocník s metlou má červený garnáč,  
dlhý zvrchný odev bez rukávov na zriasenej košeli,  
čo je starší kostýmový motív. Nohavice (tzv.  
hacky) má už podkasané vysoko nad kolená,  
ktoré u mučiteľa na ľavej strane obrazu sú dokon-  
ca dekoratívne vymriežkované zlatom a čiernymi  
uhlíkovými sieťovými čiarami. Škôrne, i keď na  
tejto malbe sú znázornené len po lýtka, takže  
nevidno dobové, tzv. volské tlamy ich zakončenia

pri prstoch nôh, sú pod kolenom prehnuté a na  
renesančný spôsob ozdobne rozstrihané. Typ kol-  
čej prilby tohto birica vyzerá tiež starší, ale je  
možné, že modernejšie detaily na nej nie sú pre-  
poškodenie malby presne viditeľné. Ani bedrovo-  
rúško u pripútaného Krista nemá také výrazné  
gotické zalomovanie, aké vidíme ešte na *Bičovani*  
v Szydłowci, i keď náš majster svoju lazurovanú  
temperu akcentuje pastóznejšími ťahmi štetca  
priam pri modelovaní tieňov na peristoniu. Obraz  
je ladený do jemnej farebnej škály a jednotlivé  
lokálne tóny tlmí olivovozelené alebo sivkaste  
pozadie vystupňované pod oblúkmi klenby až do  
zelenočierna. S celkovým farebným poňatím ko-  
rešponujú aj olivovohnedé tieňové pokožky, ktoré  
na Kristovej figúre lomí sviežu lokálnu ružovo-  
kastú farbu inkarnátu. Teplou hnedou tintou sú  
vykreslené vlasy, brada a fúzy. Výraz obličaj-  
nielen u Krista, ale aj u mučiteľov je skôr kon-  
templatívny, bez náznakov trpiteľskej alebo  
zlostnej grimasy.

Postava Krista, ktorá nie je zdeformovaná a  
prudkými skratkami, ani anatomickými dispropor-  
ciami, nie je tak expresívne posiatá kropajúcimi  
tmavočervenej krvi, ako to vidíme na *Bičovani*  
zo Szydłowca, avšak stopy červených kvapiek na  
ružovom inkarnáte pôsobia na liptovskoanens-  
kých tabuliach skôr ako farebný akcent v kon-  
traste k čiernym kontúram, ktorými je vyťahovaný  
obrys figúry Krista i katových pomocníkov. Jeho  
farebné interpretovanie mučiteľov je zosúladi-  
s celkovou koloristickou koncepciou, čo je  
modernejší prvok. Striedajú sa tu tinty žltého  
jemne prechádzajúce do olivovej hneď, sivého  
ré tóny vystupňované až do tyrkysovej intenzity,  
ktoré sa až blyštia na okenných sklách v zadnom  
pláne obrazu. Veľmi malebne je podaná hlava  
ľavého birica: hnedočervená tinta modeluje  
bradu plynule nadväzuje na teplý, tmavší  
nat obličaja, dobre stvárňujúci líčne kosti a  
Obočie je hrdzavohnedé, mihalnice, zrenice  
riasy i nos sú obtiahnuté precíznou, kaligrafic-  
pôsobivou čiernou linkou. Krátke nohavice  
darného renesančného strihu sú čierno-zlate  
bez výtvarného účinku umelec využíva aj  
červené tóny. Napríklad na stĺpe bičovania  
námajú ako teplé kontrastné pozadie v do-  
ružovkastobielych lazúr uplatnených na

Krista. Je pozoruhodné, ako dokáže náš majster  
rozihrať stupnicu červení na takom malom výseku  
oltárneho krídla, akým sú tieto tabuľové fragmen-  
ty. Od tmavohnedočervenej farby na stĺpe muče-  
nia po vínovú červeň garnáča katovho pomocníka,  
cez zjasnený rumelkovočervený tón na plášti  
Krista na obraze *Zmŕtvychvstanie* až po žiarivú  
červeň na koruhve (labarum) Spasiteľa alebo na  
koruhve sv. Juraja.

Na obraze *Zmŕtvychvstanie* farebné ladenie  
opakuje niekoľkokrát tóny, vytvárajúce celkovú  
škálu obrazu, ktorá zase stiera typicky gotickú  
izolovanosť lokálnej farby jednotlivých objektov.  
Na okrovožltom pozadí, ktoré sa v dolnej tretine  
obrazu mení v sivobiely tón, dominuje vínovo-  
červená farba plášťa Spasiteľa. Hnedočervené,  
miestami červenočierné tieňové kontrastujú s fareb-  
ne presvetlenými časťami plášťa, kde v partii  
prekrývajúcej Kristovu hrud, ale i na obrube  
dosahujú makovočervenú intenzitu. V protiklade  
k týmto farebne pôsobivým červeným tintám vy-  
nikajú tenké, čierne, suverénne vykreslené kon-  
túry na všetkých troch znázornených postavách.  
Žiarivý svetločervený tón na koruhve je vsadený  
do trávovozelených, lazúrovo tieňovaných obla-  
kov. Ľavý strážca má sivohnedý klobúk podob-  
ného tvaru, aký nosievali pútnici. Farebne do-  
minuje fialovosivá hazucha, tmavý inkarnát zvy-  
razňujú len ružovosivé svetlá modelujúce líca a  
ústa. Naproti tomu pravý strážca, okrem pančúch  
namalovaných žltohnedým okrom, je farebne la-  
dený do svetlozelených tónov. Tieto prevládajú  
na kolčej prilbe s hrebienkom, ako aj na hamate,  
stredovekej kovovej košeli. Umelec zmysel pre  
dekoratívny detail sa však uplatnil pri akcento-  
vaní bielych a čiernych leskov kovu na ružicovom  
motíve armetu.

Podhľadový, ale nedeformujúci spôsob, akým  
premieta majster do obrazovej plochy hlavu  
ľavého strážcu hrobu, pripomína typ Kristovho  
obličaja z fragmentu *Korunovania Panny Márie*  
Wojtowej okolo roku 1510, a to kresbou vysoko  
stenuťých mihalnic, plasticky sformovaným ko-  
nom nosa i tvarom plných, uzatvorených perí.<sup>4</sup>  
Vzniklo, zase treba zdôrazniť, že na obraze  
Wojtowej, ktorý je istotne včšia ako liptov-  
skoanenské *Zmŕtvychvstanie*, sú gotické štýlové  
výraznejšie nielen v záhyboch plášťa ko-



*Zmŕtvychvstanie*, tempera na dreve, fragment z neskorogotického oltára z Liptovskej Anny. Okolo roku 1520—1530. Fotografia F. Hidega

runujúceho Krista, ale najmä na riasení rukávov  
jeho spodného rúcha. Vo výtvarnom riešení sto-  
jacej figúry vzkrieseného Ježiša nad hrobom, aké  
vidíme na oltárnej tabuli z Liptovskej Anny,  
pozorujeme určitú kompozičnú analógiu s frag-  
mentom triptychu *Uzkrísenie* z Warty, ktorý  
Walicki datuje až do roku 1520. Postoj i gesto  
polozahalenej figúry Spasiteľa má podobnú zá-  
kladnú schému ako liptovskoanenská malba.  
Plášť je v obidvoch prípadoch bez ozdobného pek-  
torálu, na tabuli z Warty je však spojený na  
prsiah Krista dvoma tenkými šnúrkami.<sup>5</sup> Z iko-  
nografického hľadiska možno tu azda pripomenúť,  
že ide o ustálený vrcholnogotický typ *Uzkrísenia*,  
keď stojaca postava Spasiteľa je situovaná pred  
hrob. Staršie vyobrazenia často predstavujú Sal-  
vátora, ako vykračuje zo zapečateného hrobu von  
alebo sedí, resp. stojí na kamennej doske uzatvo-  
reného sarkofágu. V koncepcii tohto nášho tabu-  
lového obrazu sa jasne zraďi umelcova snaha po

monumentalizovaní scény. Nielen v tom, že na centrálnu os obrazovej plochy situuje dominujúcu postavu Krista, ale aj v nekonvenčnom a reprezentačnom výbere iba dvoch strážcov hrobu, namiesto tradičných štyroch. Sarkofág vôbec nie je presne naznačený, tiahne sa nezvyčajne nízko, horizontálne, v pozadí celého výjavu, takže tvorí takmer nediferencovaný podstavec. Prekvapuje nás však pokojná atmosféra okolo výjavu, ktorý, naopak, vo vrcholnom i neskorom stredoveku býva plný dramatických prejavov údivu a úžasu, odzrkadľujúcich sa na tvárach žoldnierov. Tu vzrušujúci okamih vzkriesenia stráži absolujú bez akýchkoľvek afektov. Kontemplatívny výraz obličajov myšlienkovo spája všetky tri figúry, ktoré sú rozvrhnuté do pokojnej trojuholníkovej kompozičnej schémy prevládajúcej najmä v renesancii. Pravda, liptovskoanenský anonymný majster sa zďaleka ešte neodpútal od neskorogotickej umeleckej tradície, ako nás o tom presvedčajú vonkajšie strany tabulových malieb.

Sv. Juraja stvárnil tradične ako rytiera v striebrozlatej lorike s mečom a koruhvou v rukách a drakom vedľa nôh. Statickú trojštvrťovú figúru svätca s aureolou zobrazil rovnako symbolicky, ako postavu sv. Pavla z Tarsu, ktorého charakterizoval konvenčnými atribútmi, Novým zákonom a mečom. Aj tento rímsky občan, z ktorého sa podľa kresťanskej vierouky po Judášovej smrti stal trinásty Kristov apoštol, má na obraze namalovanú svätôžiaru. Napriek tomu, že v koncepcii priestoru na obraze *Bičovanie* Krista, ako aj v poročnom kánone Ježišovho tela zreteľne sa uplatnil novodobejší, priam humanistický a renesančný vplyv i na neskorogotickú tabulovú malbu u nás, predsa pri hodnotení týchto dvoch sólových svätcov treba povedať, že tu dožíva ešte jedna z najstarších výtvarných tradícií gotiky, heroizujúce, ale statické poňatie izolovaných, stojacich figúr s atribútmi mučenia za kresťanskú vieru. Možno konštatovať, že i keď repertoár jednotlivých figúr na liptovskoanenských fragmentoch sa typove odlišuje a vonkoncom nemožno hovoriť o nejakej rigidnej izokefálii, predsa náš majster nie celkom konzekventne uplatňuje tento modernejší, umenie väčšmi laicizujúci princíp. Typy obličaja sv. Pavla z Tarsu a Krista z pašiových cyklov sa vzájomne podobajú.



Sv. Juraj, tempera na drevo, fragment z neskorogotickej oltára z Liptovskej Anny. Okolo roku 1520—1530. Fotografia F. Hidega

Pravda, neznámy liptovskoanenský umelec pri stvárňovaní svätcov, či už Juraja alebo Pavla, uplatnil svoj zmysel pre malebnosť detailu, bohatosť valeurov a lazúr, ale aj pre celkovú lyrickosť i dekoratívnu skladbu farieb, dokonca aj vtedy keď nejde o epickú scénu, ale iba o sólové figúry. Temné, modré tinty sfarbuju hornú polovicu pozadia, ktoré na oboch malbách tzv. vonkajšie strany tabúl prerušuje žltobiely pás so sivozeleným členením, azda naznačujúcim sokel, ktorý tu slúži ako repoussoir. V dolnej časti pozadia prevládajú modrozelené a olivovozelené tóny evokujúce tmavšiu natú plochu. Od sýteho modrého pozadia sa efektne odrážajú zlaté aureoly plasticky vykrojenej, roznohou čiernou obrubou. Aj meč, ktorý Pavla z Tarsu drží v ruke na znak svojho kresťanského martýrstva i rímskeho občianstva, bol kedysi na tomto obraze pozlátený, čo dnes celkom dobre nevidieť pre poškodenie malby. Apoštolov spodná časť je vínovočervená a jeho farebná škála v osvetlených partiách je zase rozohraná rumel-

červenými valeurmi, ako sme to videli na obraze *Zmŕtvychvstanie*. Tóga je olivovohnedého zafarbenia, radius a záhyby umelec tvaroval temnohnedými tieňami. Inkarnát je takisto teplého ladenia: pravá časť líca je ružovookrová, nos a ľavú stranu obličaja modelujú olivovosivé lazúry. Bradu, fúzy, mihalnice i vlasy zase dekoratívne akcentuje čierna uhlíková štetcová kontúra. Naproti tomu inkarnát obličaja sv. Juraja je odlišne spracovaný: je nápadne svetlejší, ostroružovkastý, namaľovaný pastóznejším spôsobom, ba aj kučery hnedých vlasov a fúzy sú vyčiarkované belobou, akoby išlo o cudzí zásah do takmer dokončenej malby.

Nielen aureola, ale aj brnenie a meč boli na obraze Sv. Juraj pôvodne pozlátené, i keď lorika má tu strieborné lokálne sfarbenie. Maliar dosahuje priam realistickú plastickosť objemov zdôraznením striebřistých leskov kovu. Čierna štetcová vnútorná kresba rozdeľuje jednotlivé tvary a súčasti zbroje a imituje vyrývaný desén kovového panciera. Expresívne pôsobí drak zvinutý pri svätcových nohách, najmä hlava obludy s rumelkovočerveným vyplazeným jazykom. V porovnaní s týmto farebne najživším bodom v spodnej časti obrazu, ak prebehne zrakom po diagonále obrazovej plochy smerom vpravo hore, dosiahneme významový vrchol malby — žiarivú, makovočervenú koruhvu s bielym krížom, ktorú ako znak víťazstva nad tmavými živlami zeme, stelesnených drakom, drží tento chthonický hrdina v ľavej ruke.

Skúsenosti z umeleckohistorického bádania v oblasti stredovekej malby nás upozorňujú, že na jednom retabule nemusia vnútorné a vonkajšie strany oltárnych krídel pochádzať od jedného majstra. Pokiaľ ide o liptovskoanenské fragmenty, domnievame sa, že všetky štyri tabule vznikli rukou toho istého, i keď nám doteraz bližšie neznámeho umelca. Nielen spomínaná obdobná typológia obličajov niektorých znázornených figúr Krista a Pavla z Tarsu — ale aj celé stvárnenie obrazov a ich technická úroveň svedčia o totožnom autorstve.

Tretia drevená tabuľa maľovaná len na jednej strane, ktorú sme našli v prosieckej sakristii, líši sa od predchádzajúcich dvoch tabúl z niekoľkých dôvodov: svojimi rozmermi je podstatne väčšia,



Sv. Anna Samotretia (Mettercia), temperová premalba na neskorogotickej drevenej tabuli. Z konca 17. alebo počiatku 18. storočia. Fragment z neskorogotickej oltára z Liptovskej Anny. Fotografia F. Hidega

pričom na jednej strane, po celej výške zrejme z nej odrezali 10—20 cm, aby slúžila ako vnútorná doska dlhšej zásuvky sakristiovej komody v kostole sv. Alžbety v Prosieku. Navyše na tejto tabuli možno dokázať niekoľko časove disparátnych maliarskych zásahov. Najvrchnejšia vrstva malby, predstavujúca výjav sv. Anny s Máriou a Trojicou, je hrubo poškodená. Nečudo, lebo po jej povrchu dlhý čas, tak ako po povrchu predchádzajúcich neskorogotických tempier, ošuchovali sa nielen paramenty, textilie slúžiace na liturgické účely terajšieho kostola, ale aj mnohé kovové utenzilie a sklené vázy, sviečky a drobnosti, ktoré sa obyčajne uschováajú v mobiliári tohto druhu. Avšak ešte stále možno rozoznať jednotlivé mo-

tívy najvrchnejšej maľby, ba čo viac, voľným okom, cez niektoré krakelúry aj spodnú, tematicky odlišnú štruktúru gotického obrazu, ktorá sa presnejšie objavila pomocou röntgenových a infračervených snímok, ako to dokazuje dokumentácia pracovníkov SÚPSOP.<sup>6</sup>

Spomenutých 10—20 cm bolo z pravej strany drevenej tabule odrezaných pravdepodobne až pri poslednom funkčnom určení dosky, keď plnila už iba úlohu vnútrajška sakristiovej komody. Svoj záver sme si urobili na základe toho, že aj kompozičné centrum premaľby *Sv. Anna Samotretia* (Mettercia) je tu dosť vysunutú z vertikálnej osi symetrie. Ako možno usudzovať z typu kompozície, pochádzajúcej od neznáameho priemerného výtvarníka, ako aj zo sémantického hľadiska, na centrálnu vertikálu maliar umiestnil motívy tzv. božského pôvodu Ježiša, t. j. v zmysle kresťanskej vierouky demonštroval tu rozličným znakovým spôsobom trojjednosť Boha. V hornej časti vidíme motív Boha-Otca ako polfigúru starého muža s rozpriahnutými žehnajúcimi rukami, vynárajúcu sa z nebeských oblakov, pod ňou nižšie motív bielej holubice, v zmysle symboliky kresťanského umenia predstavujúcej Ducha svätého a nakoniec detskú figúru Ježiša, sediaceho medzi Pannou Máriou a sv. Annou, ako motív Boha-Syna. Postava Mettercie je namalovaná akoby podľa gotickej predlohy, s bielou rúškou na hlave, v modrastom spodnom rúchu a vo vzdutom červenom plášti. Dve tretiny obrazovej plochy zaujímajú motív sv. Anny a Ježiška a v ľavom spodnom rohu je kľačiaci a modliaci sa anjel v bielej tunike s diakonským humerálom a farebnými krídlami. V pravej tretine tabule je vypodobnená Panna Mária ako mladá žena v tradičnom oblečení a dole po jej strane kľačí adorujúci kvázi donátor odetý do alby a dalmatiky s náznakom kardinálskeho klobúka na chrbte. Táto z profilu podaná postava sa zachovala len v takom výseku, v akom zostala po spomenutom odrezaní dosky. V pozadí nevyrazne sa črtá akási lineárna architektúra, snáď chrámový interiér. Teplé farebné zharmonizovanie červených a žltých tónov s teplými sýtomodrými plochami spolu s pokojnou a vyrovnanou kompozičnou schémou determinujú celkové pôsobenie tohto obrazu.

Autor premaľby poznal a využíval niektoré renesančné tvárne postupy známe a kanonizované aj u nás v druhej polovici 16. storočia, ktoré v odľahlejších a protestantsky zmýšľajúcich krajinách Slovenska sa však konzervovali až do 18. storočia. Avšak neuplatňoval ešte vyslovene barokové kompozičné zásady, ani temnosvit a iné technické a formové prostriedky, slúžiace obsahovým zámerom triumfálneho, teatrálného, vizionárskeho a extatického umenia protireformačného baroka. Iba svojou vážnosťou a istou meravosťou vari pripomína pochmúrnú atmosféru na sklonku 17. a na začiatku 18. storočia, príznačnú pre epochu, v ktorej protireformácia v Uhorsku síce dosiahla nemalé úspechy, ale musela ešte počítať so zúfalým a tvrdošijným odporom svojich protivníkov. V porovnaní s viacerými domácimi neskorogotickými variantmi tejto témy pôsobí naša maľba dokonca skôr hieraticky struno a vážne. Neskorogotické meštianske umenie sa vyznačovalo často familiárnosťou a niekedy i určitými manieristickými prvkami, vnášajúcimi istý nepokoj aj do kompozícií inak vyvážených. Možno sme smelo domnievali, že neznáameho autora vrchná premaľba, celkom priemernej dielenskej úrovni, ovplyvnila ako predloha staršia gotická interpretácia Anny Samotretej, aká sa zachovala koncom 17. alebo začiatkom 18. storočia v nejakých zvyškoch priamo v kostole sv. Anny, keďže ku eponymickej svätici tu mal niekoľkostoročnú tradíciu.

Ako sme už spomenuli, pod vrchnou farebnou vrstvou bola ešte ďalšia, pravdepodobne staršia farebná vrstva, lebo na viacerých miestach a v celkom nezvyklých, najmä z hľadiska zvoleného námetu (napr. na krku, na plášti sv. Anny, na rukách ľavého anjela, na rukáve Panny Márie na jej obličaji, ale aj na krídlach holubice, bielej alebo rukách Boha-Otca), videli sme záblesky zlata. Naša hypotéza, že tu ide o premaľovanú gotickú tabuľu, bola podnetom k jej chemicko-fyzikálnemu prieskumu, ktorý celkom jednoznačne nepotvrdil správnosť tejto domnienky.

Röntgenové a infračervené snímky nás neprekvapili a pomohli nám identifikovať jej pôvodný značne námety staršej spodnej vrstvy maľby. Z tých, ktoré pôvodne upútalo našu pozornosť, stala sa naša predloha gotická maľba, ktorá sa zachovala na gotickom obraze monštranciu tzv.



Fragment z neskoro-gotického oltára z Liptovskej sv. Anny. Okolo roku 1520—1530. Infračervená fotografia Ing. S. Sajanovej, SÚPSOP Bratislava

gotického typu. Jeho rozloženie na takej veľkej ploche obrazu svedčí o tom, že namalovaná monštrancia bola tiež veľká, takmer taká, akú poznáme z neskoro-gotickej zlatníckej tvorby samých majstrov. Napriek pravdepodobnosti, že za vzor použila grafická predloha, a to najskôr flámska, treba pripomenúť, že aj na Slovensku sa dodnes zachovalo viacero krásnych kovových, zlatých retabletočných monštrancií, a to nielen vežového typu, ktorý bol príznačný pre včasnú gotickú fázu, ale aj retabletovej konštrukcie. V infračervenej fotografii zreteľne vystupuje celá architektúra namalovanej monštrancie, najmä jej podstavec, nodus, rozvilinovaná ozdoba

spodnej dosky nesúcej pixódium na uloženie eucharistie a časť horizontálne bohato členenej konštrukcie archy s ustupujúcimi stĺpkami. Prostredný, krútený stĺpik, lepšie viditeľný na pravej strane obrazu, bol pravdepodobne podnožou pre nejakú figúrku, ako to bolo bežné pri retabletočných typoch monštrancie. Prepletajúce sa kvázi konáre tejto architektúry s fialami a krabmi siahajú až po vrch tabule. Ako ukazuje fyzikálno-chemický rozbor, monštrancia na obraze bola znázornená plátkovým zlatom, na ktorom jej jednotlivé tvary boli prekreslené štetcom čiernou, hnedou a hnedočervenou farbou. Aspoň približnú predstavu o namalovanej monštrancii získame grafickou rekonštrukciou na základe röntgenových snímok a infračervenej fotografie.

Na röntgenových záberoch možno vidieť v lunule monštrancie zreteľný obrys bielej okrúhlejšej hostie a na nej menej výrazné, ale predsa identifikovateľné minuskulné písmená *ihs*, tzv. Nomen Jesu alebo tiež trigramma.

V dolnej časti tabule sú dva zaujímavé motívy, ktoré najviac odhaľuje infračervená fotografia. Na ľavej strane obrazu je viditeľný kľačiaci anjel s krídlami. Pravou rukou ukazuje na monštranciu, v náručí má na hnedo zafarbený kríž, ktorý pridíža dole ľavou rukou. Ako pendant na pravej dolnej strane tejto tabule ukazujú sa obrysy druhého kľačiaceho anjela, ktorý ľavou rukou sa dotýka monštrancie, pravicou objíma na červeno zafarbený stĺp bičovania, ďalší atribút z tzv. arma Christi. Obidvaja anjeli v podkasanej tunike mali pôvodne — ako na to poukazuje dokumentácia chemicko-fyzikálneho výskumu — zlatom ozdobené manžety rukávov i nákrčník. Autor vrchnej premaľby pri svojej kompozícii obrazu *Sv. Anna Samotretia* využil tieto motívy anjelov, pochopiteľne, v odlišnej umeleckej a slohovej koncepcii a dal im aj iný ideový zmysel. Anjela na ľavej strane prebral takmer úplne z pôvodnej gotickej predlohy, ale bez kríža a ruky mu zopál k modlitbe. Druhého anjela premaľoval rigoróznejšie a urobil z neho kľačiaceho adorujúceho donátora-kardinála, čím pravda, porušil nielen bývalú kompozičnú symetriu, ale kumuloval aj priestorový plán svetskej a „nebeskej sféry“, v renesančnom umení už zvyčajne diferencovaný. Konfiguračný motív Boha-Otca a holubice-Du-

cha svätého možno celkom zjavne pokladať za súčasť vrchnej premalby, keďže plátkové zlato presvitá aj v krakelúrach týchto partií malby obrazu. Tvar a farebná modelácia rúk všetkých figúr, t. j. Trojice, sv. Anny, P. Márie, anjela i donátora-kardinála, vyznačujú sa nápadne zhodnou manierou, a preto tieto motívy nemôžu tvoriť zložku pôvodného gotického obrazu, ale rozhodne patria k neskoršej premalbe s námietom Mettercie.

V každom prípade môžeme smelo konštatovať, že tento liptovskoanenský fragment s námietom monštrancie s hostiou ako ústredným tematickým výjavom aspoň v rámci stredovekého tabuľového maliarstva na Slovensku je celkom ojedinelou výtvarnou pamiatkou, ktorá sa zachovala, žiaľ, iba pod neskoršou premalbou. Z ikonografického hľadiska je vlastne táto najviac poškodená gotická maľba najzaujímavejšia a najvýznamnejšia. Je jedným z našich nemnohých dokladov o prenikaní kultu Božieho tela k nám a o jeho šírení sa aj medzi širokými vrstvami veriacich v neskorom stredoveku. Vznik a úzus monštrancií bol zrejme viazaný na vznik a kanonizáciu kultu Božieho tela, ktorý sa podľa historických faktov začal šíriť do Nemecka a ostatnej Európy z dolného Nizozemska, t. j. z územia dnešného Belgicka, najmä z Liège (Lutych). Bezprostredným podnetom k tomuto kultu boli vraj vízie sv. Juliana z Liège. Tamajší biskup Róbert už roku 1246 zaviedol sviatok Božieho Tela a tým dal podnet, aby sa v jeho diecéze konali osobitné procesie s eucharistiou a s hojným prijímaním. Sviatok Božieho Tela ako celocirkevný ustanovil roku 1264 pápež Urban VI. na prosby biskupa z Liège a sv. Evy Reclusinovej, podľa iných aj na radu významného dominikánskeho teológa a svätca Tomáša z Aquina. Pre včasnú smrť pápeža nebolo možné ihneď uplatniť všeobecné vykonanie tohto ustanovenia, takže sviatok okolo roku 1314 obnovil Klement V. (teda nestalo sa tak na koncile vo Vienne, ako sa niekedy udáva v literatúre).<sup>7</sup> Po úradnom publikovaní roku 1314 sviatok už všeobecne svätili. Cirkevné autority si sprvu dosť dobre uvedomovali, že mystériom a symbolmi neslobodno plytvať, ak sa nemajú znehodnotiť. Preto spočiatku vtlesnali extenzívny kult eucharistie len do lehoty samého špeciálneho sviatku a zá-

roveň sa usilovali o to, aby sa z tohto osobitného kultu stala takrečeno výsada popredných cirkevných a svetských osobností.

Kardinál Demeter založil roku 1348 v Uhorsku osobitnú kaplnku Božieho tela (Capella Corpus Christi) vedľa metropolitného ostrihomského chrámu sv. Vojtecha a podporil tamajší kult sviatosti tela a krvi Kristovej ustanovením príslušných odpustkov.<sup>8</sup> U nás tiež začali vznikať náboženské spolky, ktoré si kládli za cieľ intenzívny kult Božieho tela, a to zrejme v snahe zabezpečiť svojím aktívnym údom touto cestou ideálnu kresťanskú smrť a posmrtnú spásu. Roku 1402 členmi Confraternity Božieho tela boli uhorský kráľ Zigmund, kráľovná Barbora, ich dvorní farári Magister Hermannus a Nicolaus, ba aj Birzinský pekár hostíi so svojou manželkou. Stanovy tohto bratstva sa zachovali v levočskom mestskom archíve a pravdepodobne slúžili ako informácia a predloha pre spišskú Confraternitu Božieho tela.<sup>9</sup> Pred rokom 1396 mala svoju kaplnku Božieho tela aj Bratislava, kde takisto existovalo Bratstvo Božieho tela, do ktorého vstupovali prední magnáti, napr. svätajurskí a pezinogrófi.<sup>10</sup> Naše mestské chrámy mali v 15. a 16. storočí oltáre zasvätené kultu Corpus Christi, o ktorých vieme najmä z archívneho písomného materiálu. V stredovekej Bratislave okrem spomanej kaplnky Božieho tela existovali dva oltáre takej istej dedikácie: jeden postavený roku 1344 v kostole sv. Martina a druhý roku 1453 v kostole sv. Vavrinca, ktorý bol z vojenských dôvodov roku 1530 zbúraný. Ku kaplnke Corpus Christi v Banskej Bystrici existuje odpustková kniha z roku 1473. V tomto chýrnom banskom meste založili v stredoveku aj náboženský spolk (Liebfrauen Bruderschaft), ktorého zástava z roku 1519 má na jednej strane znázornenú monštranciu a na druhej obraz Panny Márie s okrasným nápisom „sub tuum praesidium“,<sup>11</sup> čo nám poukazuje na vieru v sprostredkovateľský úlohu Bohorodičky. V Liptove, kde horeľajci propagátorom kultu eucharistie bol pravdepodobne v 15. storočí dobudovaný františkánsky kláštor v Okoličnom, máme doložené patrocínium Božieho tela v kostole v Liskovej, ktoré je ešte zachované v kanonickej vizitácii Michala Szegedy z roku 1560.<sup>12</sup>

Dejepis umenia doteraz nepodáva jednoznačné informácie o tom, aké ikonografické zásady sa uplatňovali pri oltároch Božieho tela v staršom umení. V nádhernom misáli kráľa Mateja Korvína, ktorý sa zachoval v rezidencii viedenských jezuitov, nachádza sa vyobrazenie tohto panovníka a vlastníka kódexu ako donátora kľačiaceho pred figúrou umučeného a vzkrieseného Krista.<sup>13</sup> Nie je teda náhodné, že levočský tzv. oltár Vir dolorum v chráme sv. Jakuba Pútnika je tiež opatrený erbom tohto zbožného kráľa a ctiteľa Božieho tela, ako aj znakom jeho manželky Beatrice.

Je známe, že špecializovaný kult Božieho tela ležal veľmi na srdci niektorým stredovekým mníšskym rádom, ktoré rozvíjali tzv. novú zbožnosť, Devotio moderna, s horlivosťou neraz natoľko nadmernou, že predstavitelia vysokého kléru a povolani strážcovia teologickej ortodoxie vetrili v nej už latentné „antikatólické“ kacirstvo. Po zavedení sviatku Božieho Tela v 14. storočí aj v mestských kostoloch sa začali objavovať typické gotické, spočiatku vežové, neskôr retabuľové monštrancie, neraz opravdivé skvosty zlatníckeho umenia. V dôsledku rastúceho cirkevného a mestského bohatstva monštrancie nadobúdali bezpochyby aj istú stavovsko-reprezentatívnu funkciu, ako o tom názorne svedčí popri luxusnom vyhotovení aj ich hmotnosť a veľkosť. Niektoré naše gotické pamiatky tohto druhu sú vysoké vyše metra. V katolíckom Španielku sa zachovali zlaté gotické monštrancie s hmotnosťou vyše 500 kg.<sup>14</sup>

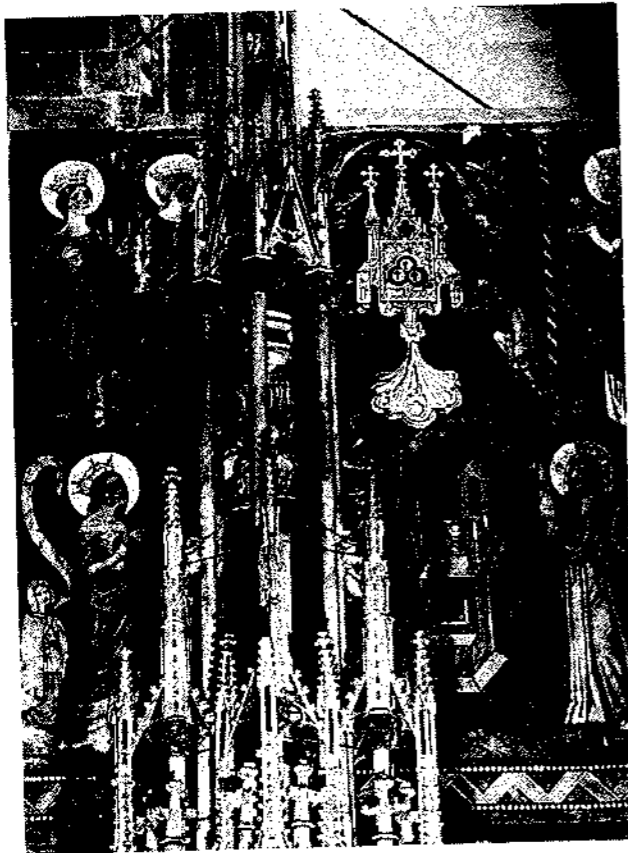
Kult Božieho tela, ako sa zdá, veľmi markantne vyjadruje stredoveké náboženské zmýšľanie a jeho rastúca popularita bola podstatne determinovaná tým, že sa vzťahoval na centrálny, priam uzlový bod kresťanskej teologickej doktríny, t. j. na náuku o hriechu a spáse, ktorá sa pokúšala uspokojivo odpovedať na páľčivé otázky stredovekej, skoro existencialisticky trýznivej a úzkostlivej psychiky a vyhovieť tak dobovej túhe po kresťanskej spáse. Pre symbolické a názorné myslenie stredovekého človeka vidieť eucharistiu znamenalo toľko, ako vidieť samého Boha.<sup>15</sup> Cez sprostredkovanie predovšetkým samého Krista, ale aj Bohorodičky, v príslušnom hierarchickom poradiení ostatných svätcov a svätíc, ale aj

bohumilým životom, pokáním a častým prijímaním Božieho tela ako sviatosti oltárnej sa garantovalo jednotlivým laikom vykúpenie, zmierenie a prístup k samému transcendentnu a kontakt s Bohom. Jednoduchý ľud, ktorý nerozumel zložitým a často príliš nejasným teologickým reflexiám, niekedy sa domáhal dosť vehementne zrušenia exkluzívnosti a prekážok v prístupe k zázračnej sviatosti. Husitský ľud nosieval eucharistiu v procesiách jednoducho v rázštepí a jeho kňazi prislúhovali ju dokonca aj deťom, nehovoriac o známom typickom fakte, že nevyučovali ani laikov z prijímania „Krví Kristovej“. Neskôr najmä niektorí radikálnejší reformační teológovia a kňazi takéto prístupy už celkom nechápali a niekedy ho otvorene a príkro odmietali.<sup>16</sup>

V 16. storočí katolícku religiozitu aj v našich stolicích otriaslo priam v samých základoch reformačné úsilie. Protireformácia neskôr len s dost značným vypätím síl obnovovala kult sviatosti oltárnej a ostentatívne, demonštračné svätenie sviatku Božieho Tela u katolíkov, vynucujúc si rešpekt k nemu aj zo strany „blasfemických“ kacírov tvrdými trestmi alebo aspoň peňažnými pokutami. Polemické výmeny názorov medzi teológmi rôznych konfesíi sa vliekli u nás takmer až do konca 18. storočia a nachádzali svoje zaujímavé reflexy aj v dobových výtvarných prejavoch.

Ak kresťanský oltár bol určený pre omšovú liturgiu, v ktorej hlavné miesto podľa rímskokatolíckeho poňatia prislúchalo mystériu transsubstancie, potom je prirodzené, že aj výtvarná výzdoba oltárneho retabula sa vzťahovala priamo na tento akt. Inštitúcia samej sviatosti oltárnej sa vyvodzuje z textov evanjelií, a preto v kresťanskom sakrálnom umení k eucharistii sa viaže bohatá ikonografia, ktorá má viacstoročnú zložitú evolúciu. Neskorogotický zvýraznený kult Božieho tela a jeho svojrázna baroková analógia sú vlastne iba dôležitými etapami tejto evolúcie.

Nepochybujeme, že stredoveké vyobrazenie Božieho tela v abstraktnoznakovej, resp. zmyslovo názornejšej figuratívnej podobe bolo kedysi u nás oveľa častejším javom, než o tom vieme zo zvyškov zachovaného výtvarného materiálu. Svoj názor podopierame nielen zmienkami z kanonickej vizitácii, kde sa často stretávame s dedikáciami oltára Božiemu telu (dnes na jeho



Tri krvácajúce hostie v monštrancii podľa legendy sv. Gudula. Freska, koniec 14. storočia. Kostol sv. Jakuba Pútnika, Levoča. Fotografia F. Hidega

mieste môže byť oltár iného zasvätenia), ale aj napr. originálnou donačnou listinou z roku 1432 pre oltár Božieho tela, ktorá sa nachádza v trnavskom mestskom archíve.<sup>17</sup> V tomto prípade síce sa zachoval vzácny písomný prameň, ale výtvarný objekt je celkom neznámy.

Motív s monštranciou, vysokou takmer jeden meter, namaľovanou zlatom ešte koncom 14. storočia, poznáme z fresiek na ľavej strane presbytéria kostola sv. Jakuba Pútnika v Levoči. Ale tam ide o vyobrazenie tzv. troch krvácajúcich hostií v monštrancii podľa príbehu legendy bruselského sv. Gudula.<sup>18</sup> Možno povedať, že pozoruhodne skoro sa uplatnil na našom území tento tiež ojedinelý námet. Rokom 1510 je datovaná jediná zachovaná maľovaná stredoveká tabuľa s motívom monštrancie, a to z fragmentu oltára z Hronského Beňadiku, možno dedikovanému tiež Božiemu telu. Predstavuje stojacu polozaha-

lenú figúru Krista trpiteľa, ako z jeho rán steká krv priamo do lunuly monštrancie, ktorú drží v oboch rukách klačiaci donátor. Minuskulný latinský nápis na pravej časti tejto jednostranne maľovanej dosky, ktorá má ešte pozlátané pozadie, ale aj pramaľovaný krajinársky výjav, vysvetľuje, že obraz vznikol z podnetu opáta Jána zo Sv. Beňadiku. Je súčasťou torzového retabula, dnes umiesteného v Kresťanskom arcibiskupskom múzeu v Ostrihome.<sup>19</sup> Na predele neskorogotického oltára, ktorý Radocsay uvádza ako oltár Poslednej večere z Bardejova (dnes v košickom dome sv. Alžbety), je tiež zobrazená monštrancia v tabernákulu, ktorú adorujú z oboch strán anjeli. Pravda v atributívnej funkcii motív eucharistie sa používa v našom umení už od stredoveku, ale ešte väčšmi v baroku. Atributívny motív hostie nielen charakterizuje príslušného svätca, ale aj pripomína, že dotýčaný martýr bol obzvláštnym ctiteľom alebo obhájcom kultu eucharistie alebo kresťanstva (napr. sv. Barbara).

Menší prenosný oltárik z Hervartova, maľovaný len na jednej strane tabúľ, pochádzajúci z roku 1514 (dnes je vlastníctvom Szépművészeti múzea v Budapešti), zdá sa, bol takisto dedikovaný Božiemu telu. Ústredná téma (plastika, reliéf resp. maľba) chýba, ale vysoké a celkom úzke dvanásťcentimetrové tabule patriace k centrálnej časti archy predstavujú po ľavej strane anjela s mečom a kopijou a na pravej anjela so stĺpom bičovania a špongiou. Vonkajšie tabule v tomto prípade sú venované vyobrazeniu sv. Bernardína zo Sieny a sv. Egídia opáta.<sup>20</sup> Títo svätci podľa kresťanskej legendy zaslúžili o prehlbovanie úcty k eucharistii, a preto z hľadiska ikonografického k súboru oltára Božieho tela majú logický ideový nexus. Tento oltárik je pre nás dôležitý aj z druhého aspektu, a to pre možnosť porovnávania motívov anjelov s tzv. arma Christi, ktorí sa objavujú, ako sme spomenuli, aj na liptovskoanenskej tabuli s námetom monštrancie s hostiou. Anjeli so symbolom Kristovho mučení sprevádzali Božie telo už v tympanónoch románskych a gotických portálov, ale aj na početných freskách, včítane Michelangelovho *Posledného dnu*. Vo vrcholnom a neskorom stredoveku v obraz vzkrieseného Spasiteľa býva takmer konštantne sprevádzaný „doličnými“ predmetmi

z príbehu jeho utrpenia. Počet týchto predmetov nie je vždy rovnaký, okrem kríža a stĺpa bičovania niekedy je medzi nimi napr. kohút, žoldnierska rukavica, Judášove toliare, biče, metly, trňová koruna, kocky, ktorými katovi pomocníci losovali o Kristovo rúcho, kalich, kopija, špongia, rebrík, Kristov sarkofág a dokonca tzv. Veronikina šatka. Väčšie spomedzi týchto predmetov nesú alebo adorujú anjeli.

Možno povedať, že tieto tzv. arma Christi nielen poukazujú na jednotlivé scény cyklu utrpenia Ježiša, ale ich aj vyjadrujú alebo takmer metonymicky a synekdochicky zastupujú. Niekedy tvoria samostatný námet pre jednu z gotických tabúľ oltárneho krídla a vtedy sa zvyčajne uplatňujú na vonkajšej strane, inokedy sú iba motívickou súčasťou celkovej štruktúry inej tematiky. V takejto relácii sa anjeli s arma Christi využívajú pri námete Posledného súdu, Kristovho mystického prešovania vína, Ukrižovania, Vir dolorum, Mater dolorosa, Ukladanie Krista do hrobu, Boha-Otca, ktorý drží v lone ukrižovaného Krista (tzv. Gnadenstuhl), pri námete Gregorovej omše, ale aj ružencovej Madony. V ranom stredoveku súviselo to vraj s rozšírenými divadelnými predstaveniami pašii, keď malí chlapci oblečení ako anjeli vystupovali s jednotlivými arma Christi.<sup>21</sup>

V rámci stredovekého umenia na Slovensku mohli by sme tieto poznatky bohato dokumentovať na konkrétnom výtvarnom materiáli. Spomenieme len niekoľké príklady, z ktorých je zrejma obsahová súvislosť vyobrazenia arma Christi s eucharistiou. Za pomerne včasný doklad známe z Mlynic na Slovensku kamenný reliéf z roku 1425 z Mlynice na juhu od Bratislavy. Je umiestnený nad zamrežovaným a do stĺpov vyhlbeným sanktuáriom, v jeho goticky tvarovanom štíte. Najdôležitejším dobovým dokladom vzájomných relácií medzi tematikou Božieho tela a arma Christi sú vlastne monštrancie. Najzaujímavejšou pre nás je spomedzi viacerých neskorogotická retabulová monštrancia košického majstra Antona, ktorú zhotovil v 16. storočí pre kostol sv. Margity Antiochejskej v Novú Ves.<sup>22</sup> Podľa nej si dokážeme lepšie predstaviť aj namaľovaný objekt monštrancie na liptovskoanenskej tabuli. Virtuózne stvárnená architektúra je dvojposchodová, strieborná, ale



Eucharistia adorovaná anjelmi, kamenný reliéf sanktuária z roku 1425; polychromia nová. Kostol sv. Margity Antiochejskej, Mlynica. Fotografia F. Hidega

figúrky, kytičky veží, balustráda, pixódium, nodus a gule s akantovou výzdobou sú pozlátané. V bočných krídlach, na stĺpikoch vidíme na hornom poschodí dvakrát figúru Vir dolorum: raz Kristus trpiteľ drží kopiu, druhýkrát tyč s hubou. V dolnej časti, na ľavom stĺpiku je anjel flámskeho typu so stĺpom bičovania a kopijou a na pravej strane anjel drží kríž. V Levoči v kostole sv. Jakuba Pútnika môžeme vidieť na klenbe pri námete Krista z *Posledného súdu* zase motív tzv. arma Christi, čo ukazuje, že tento ikonografický nexus bol kanonizovaný. Fresku možno datovať až do 16. storočia. Neprekvapuje nás teda, ak si povšimneme napr. zlatý košický kalich z domu sv. Alžbety v Košiciach, pochádzajúci zo 16. sto-



Kristus a anjeli s tzv. arma Christi z *Posledného súdu*. Freska, začiatok 16. storočia. Kostol sv. Jakuba Pútnika, Levoča. Fotografia F. Hidega

ročia, že na node s dvanástimi zrkadlovými obrazmi sa uplatňujú znaky Kristovho mučenia.<sup>23</sup> Na kupe neskorogotického strieborného cibória zo Spišského Hrušova je zase vytepaných šesť minucióznych reliéfov s pašiovými výjavmi.<sup>24</sup>

Motív uctievania Božieho tela anjelmi uplatňuje sa aj na oltári dedikovanom sviatosti oltárnej, ktorý vznikol asi okolo roku 1520 pre kostol sv. Mikuláša v Liptovskom Mikuláši a mohol byť najbližšou inšpiráciou k namaľovaniu liptovsko-anenskej tabule s námetom monštrancie. Bočný oltár v Liptovskom Mikuláši s centrálnou tematikou eucharistie je na Slovensku doteraz známy ako jediné kompletne dielo vo svojej pôvodnej štruktúre. V strede archy pred zlatým, vydesenovaným pozadím je situovaný drevený pozlátený reliéf, predstavujúci takmer jeden a pol metra vysokú monštranciu, ktorú držia dve kľačiace

figúry anjelov, pochádzajúcich najskôr z dielne Majstra Pavla z Levoče. Podľa typu majuskulného písma na hostii, na vytepanej zlatej platni pixódia, ako aj spôsobu, akým sú štylizované konáre viniča a stebľa klasov, usudzujeme, že táto časť sa dodatočne prirobila azda za renesancie a pravdepodobne patrí k našim najstarším príkladom reštaurovania umeleckých diel.

Zaujímavá je ikonografická skladba tohto dvojdielneho retabula. Vnútorne maľby krídel znázorňujú na ľavej strane sv. Castula a sv. Norberta arcibiskupa so svätcami, po pravej strane sv. Michala a sv. Petra s apoštolmi. Spomínaní svätci s výnimkou sv. Michala, patrili k propagátorom eucharistie. Averz týchto tabúl je venovaný niektorým pašiovým scénam, a to modlitbe Ježiša na hore Olivovej, Judášovmu bozku, Ecce Homo a neseniu kríža.

Vzhladom na to, že jednotlivé predmety tzv. arma Christi v kresťanske vierouke ako pars pro toto sú významovo totožné s epickými scénami pašii, treba osobitne zdôrazniť, že zákonitou črtou stredovekého umenia je práve to, že i v jednom a uzatvorenom celku, resp. cykle tá istá figúra alebo udalosť — interpretovaná zmyslovo názorom alebo v abstraktnoznakovej podobe — môže vystupovať súčasne, dokonca i v kompozične oddelenom priestore. Poznáme to napr. z množstiev, najmä ranných vyobrazení *Národzenia Pána*. Preto nás neprekvapuje okolnosť, že i v tomto prípade, keď na ústrednú tému Božieho tela, námet eucharistie v centre retabula sú napojené motívy arma Christi, na bočných krídlach istého oltára sa objavujú znovu obrazy, stvárňujúce figuratívne a epicky jednotlivé príbehy z Kristovej pašiovej cesty.

Tieto poznatky nás vedú k tomu, aby sme sa pozastavili nad myšlienkou, či aj v prípade liptovskoanenských fragmentov nejde vlastne pôvodne o jeden oltárny súbor. Nájdené neskorogotické maľby tematicky nemajú nijaký vzťah ku kultu sv. Anny, a preto sa domnievame, že patrili k niektorému inému oltáru tamojšieho kostola. Sme toho názoru, že výjav s adoráciou eucharistie nemohol byť situovaný na periferii oltára celkom inej dedikácie, keďže ide o ústredné mystérium katolíckej vierouky, ktoré nebolo možné pustné blasfemicky subordinovať inému

svojevoľne meniť jeho kanonizované postavenie v dobovej hodnotovej hierarchii. Preto sa domnievame, že tabuľa s monštranciou a hostiou bola centrálnym obrazom samostatného oltára, a to pravdepodobne oltára Božieho tela.

V tejto súvislosti treba spomenúť ešte aj tú okolnosť, že podľa miestnej ústnej tradície v komode prosieckej sakristie, kde sa našla aj väčšia tabuľa s gotickou maľbou monštrancie, údajne dve ďalšie spodné dosky širšieho dielu komody boli takisto pomaľované. Avšak niekoľko týždňov pred našim príchodom do tejto farnosti, v priebehu veľkonočného upratovania ženy vydrhli tieto dve tabule sódovou vodou a kefou, takže na nich po maľbe nezostalo ani stopy. Iba vďaka varovnému upozorneniu sa zachránila aspoň tabuľa s neskoršou premaľbou, ktorá však zachovala gotickú vrstvu s identifikovateľným námetom monštrancie. Nazdávame sa, že táto zachránená tabuľa tvorila stred pevnej časti retabula a dve zničené maľby na tabuliach rovnakých rozmerov tvorili bočné oltárne krídla, ktoré sa ani v dobe pôstu nezatvárali a boli stabilnou súčasťou retabulovej architektúry. Na pántoch boli potom pripevnené pohyblivé krídla zostavené z dvoch obojstranne pomaľovaných tabúl s pašiovou tematikou a sólovými svätcami. Vo fragmentoch sa nám zachovalo asi jedno takéto krídlo.

Medzi všetkými piatimi pôvodnými neskorogotickými maľbami z Liptovskej Anny existujú podľa našej mienky isté ikonografické aj umelecké súvislosti, ktoré, zdá sa, svedčia, že skutočne ide o pozostatky jedného oltára. Máme na mysli helen ideove plne korešpondujúci vzťah medzi hlavnou témou eucharistie a pašiovými výjavmi, ktoré našu pozornosť upútava aj vyobrazenie sv. Anny, ktorá sa nachádza na rube tamojšej tabule s výjavom Vzkriesenia. Z odbornej literatúry vieme, že práve v priebehu sviatku Božieho tela sa hrávali v neskorogotických mestách, ale pravdepodobne aj u nás, náboženské hry, ktoré vznikli osamostatňovaním sa určitých motívov z pašii. Niekde pri nich v procesiách sa predvádzala aj scéna, ako Juraj a sv. Margaréta vedú na šnúre draka. Je zrejmé, že veľkonočná oslava kresťanstva, ako aj svätajuský mýtus nadobudli v týchto hrách na hlboko vžitý, prastarý pohanský kult



Monštrancia adorovaná anjelmi, polychromovaná drevo-rezba, stred retabula zasväteného Sviatosti oltárnej. Okolo roku 1520. Kostol sv. Mikuláša, Liptovský Mikuláš. Fotografia F. Hidega

prebúdzenia sa jari, ktorý mal, pochopiteľne, v živote roľníckeho, vinohradníckeho, ale aj pastierskeho obyvateľstva takú hlbokú popularitu a prírodné korene, že ho bolo možno len christianizovať, nie však vyhubiť. Keďže motív vzkriesenia

Krista zobrazuje jednu zo základných kresťanských vieroučných poučiek a je v priamom teologickom vzťahu k eucharistii, aj voľba sv. Juraja ako logicky korešpondujúceho prvku s témou Vzkriesenia na liptovskoanenských neskorogotických fragmentoch len podporuje našu hypotézu, že ide o torzo jedného oltára.

Náš názor potvrdzujú aj výsledky štýlového rozboru malieb, ktorý takisto nasvedčuje, že ide o dielo jedného výtvarníka.

Je pravda, že sme tu vo veľkej nevýhode, keďže porovnávame maľované obrazy, síce poškodené, ale cudzím maliarskym zásahom nedotknuté, s dokumentáciou, ktorú tvoria röntgenové a infračervené snímky, ako aj chemicko-fyzikálny rozbor maľby. Pôvodne sme sa prikláňali k názoru, že ide o dvoch odlišných majstrov, dokonca o časove diferencovanú tvorbu. K tomuto názoru viedol nás najmä typ hlavy ľavého anjela, jeho realistická, výrazná modelácia, akú nám prezrádza röntgenový záber. Obličaj sa tu celkom inak interpretoval, ako na pašiových výjavoch nepremaľovaných tabúl. No neskôr sme si uvedomili, že práve farebná nuansovanosť, jemný valeurový inkarnát a lazúry, ktoré môžu obličaj zmäkčovať a lyrizovať, nie sú na premaľovanej tabuli viditeľné vo svojej pôvodnej pôsobivosti. Všimame si potom details, ktoré nám infračervené snímky na tabuli s monštranciou lepšie približujú. Je to predovšetkým tvar rúk: veľká forma, precízny konturujúci spôsob modelácie prstov, ktoré sú pomerne dobre viditeľné u anjelov nesúcich arma Christi. Tento detail môžeme dobre porovnať so zdvihnutou a zovretou rukou ľavého katovho pomocníka z obrazu *Bičovanie* a so zopätými prstami rúk pravého strážcu hrobu na obraze *Zmŕtvychvstanie*. Traktovanie obrysovej čiernej línie je všade veľmi podobné, dokonca sotva možno pochybovať, že nejde o rovnakú výtvarnú koncepciu v chápaní celku a detailu. Hodno si pritom povšimnúť aj druhý detail, ktorý vystupuje ako analogický na infračervených snímkach tabule s monštranciou a na maľbe *Bičovanie*. Máme na mysli spôsob mriežkovania čiernou uhlíkovou kresbou na zlatom podklade, ktorý vidíme na humerali ľavého anjela na tabuli s monštranciou i na nohaviciach ľavého katovho pomocníka na obraze *Bičovanie*. Fyzikálno-chemický rozbor pre-

maľovanej tabule nás ešte upozorňuje na farebné riešenie stípor bičovania. Na obidvoch obrazoch (*Monštrancia* i *Bičovanie* Krista) je tento objekt vymodelovaný rovnakými hnedočervenými tintami.

Na základe výsledkov nášho štúdia o doteraz neznámych neskorogotických tabuliach z Liptovskej Anny, konštatujeme, že autor týchto fragmentov, ktoré pokladáme za torzo bývalého oltára zasväteného kultu Božieho tela, je novou umeleckou osobnosťou v dejinách stredovekého výtvarného umenia na Slovensku. Majstra liptovskoanenských tabúl biograficky nepoznáme, no možno, že sa v budúcnosti nájdú nejaké korešpondujúce archívne záznamy a podarí sa rozšíriť jeho skromne zachované výtvarné dielo.

Po usilovnom skúmaní v teréne na Slovensku, ktoré zostalo bez pozitívneho výsledku, podarilo sa nájsť iba v depozitári budapeštianskeho Szépművészeti múzea jednu sólovú neskorogotickú dosku *Vir dolorum*, kde stojaca postava Krista podľa umeleckého stvárnenia a svetonázorového poňatia môže byť takisto dielom liptovskoanenského maliara. Tabuľa pochádza zo Slovenska, no z bližšie neurčenej lokality. Ak porovnáme figúru *Vir dolorum* z Budapešti a Krista z pašiového liptovskoanenského cyklu, vidíme, že máme pred sebou takmer totožnú ranorenesančnú koncepciu v podaní umučeneho tela interpretovaného s citom, skôr v lyrickej ako expresívno-mystickéj resp. naturalisticko-drastickej podobe, aká je prevažne príznačná nielen pre vrcholné, ale aj pre neskorogotické maliarstvo u nás. Typologicky sú podobné hlavy obidvoch znázornených mužov: mandľovité oči, splývajúce jemné fúzy a brada akcentované pozornosťou drobnomaľbovou štetcovou kresbou. Pritom postava ako celok je chápaná monumentálne, do popredia vystupuje najmä padná analógia v tvarovaní nôh a rúk. Obrysy figúry na doske *Vir dolorum* a na liptovskoanenských pašiových tabuliach sú kontúrované súhrnne zvládnutou uhlíkovou čiernou linkou. Modelácia objemov je rovnako mäkká, valeurový inkarnát je podobne teplého ladenia a záhyby na risti v obidvoch prípadoch sú bez výraznej nápadnejších gotických hranatostí.

Napriek tomu, že výtvarná „pozostalosť“ tohto stredovekého tvorcu sa zachovala iba v torzo-

základe slohových prvkov a celkovej umeleckej, ako aj ideovej koncepcie možno ju začleniť do 20.—30. rokov 16. storočia. Vtedy u nás pomaly doznievala gotika a presadzovali sa vplyvy renesančného humanizmu, náboženskej mystickosti a v jej kontraste aj religiózna kritickosť a burcujúca náboženská reformácia. Doterajšie skúmanie nás presvedčilo, že máme pred sebou — ako sme to už spomenuli — celkom novú, neznámu umeleckú osobnosť. Nebola to azda úplná náhoda, že porovnanie kompozičnej štruktúry liptovskoanenských obrazov priviedlo nás najbližšie k tabuliam zo Szydłowca, Wojty a Warty. Tieto však rozhodne nemuseli slúžiť ako bezprostredná predloha pre nášho majstra, keďže je všeobecne známe, že spojovacím alebo styčným bodom medzi viacerými gotickými výtvarmi bývala neraz aj grafická predloha, ktorú mohli vlastniť viaceré stredoveké umelecké dielne, ale aj jednotliví majstri. Napokon, vandrovky mladých tovaršův — aj adeptov umenia — po rozličných krajinách Európy boli jedným z predpokladov vyučenia, osvojenia si každého remesla, včítane výtvarného.

Hoci sa prikláňame k názoru, že nejde o importované dielo, zatiaľ nemôžeme liptovskoanenské fragmenty ani v kontexte stredovekého maliarstva na Slovensku priradiť k niektorej známej umeleckej osobnosti, resp. dielni. Ak vyslovujeme presvedčenie, že ide o domáceho majstra, nemáme na mysli okolnosť, že by jeho tvorba mala rustikálny charakter. Nepochybne vyrastá ešte z dobových dielenských tradícií, ale nejde tu o tzv. ľudovú gotiku, lebo jeho obrazy majú znaky vysokého profesionálneho umenia, i keď nie dvorského. Zrejme autor týchto malieb pôsobil v niektorej z liptovských alebo banských maliarskych dielni, ktorých umelecké výtvary podľahli skaze.

Stredoveké tabule z Liptovskej Anny sú nepo-  
chybným dokladom rozvinutej výtvarnej kultúry tých čias i na našom vidieku. V tvorbe tohto neznáameho majstra badať niektoré črty, ktoré v kontexte súvekeho umenia u nás pokladáme za pozoruhodné. Ikonograficky a kompozične do značnej miery sa autor ešte neodpútal od starších neskorogotických vzorov, ktoré zodpovedajú da-



*Vir dolorum*, tempera na dreve, z neznámej lokality. Szépművészeti múzeum, Budapešť. Okolo roku 1520—1530



ným témam. Najtradičnejšie je poňatý obraz adorovanej monštrancie s hostiou. Súčasne však musíme povedať, že rozširovanie kultu eucharistie v duchovne rozkolísanom období 16. storočia sotva spoločensky predstavuje aristokratickú exkluzívnosť alebo výsadu kňazského stavu, ako to bolo ešte v predchádzajúcom storočí, ale táto extenzifikácia je skôr príznakom jeho demokratizácie.

Umelecké začlenenie tvorby liptovskoanenského majstra je dosť komplikované. Po prvé preto, že práve v druhej tretine 16. storočia na našom území niet už takého množstva tabuľových maliieb, aké sa nám zachovalo z predchádzajúcich dvoch storočí. Po druhé preto, že ide o epochu mimoriadne zložitú, keď sa prelínajú aj u nás nielen viaceré duchovné prúdy, ale aj rozličné adaptácie neskorogotických, ranorenesančných, vrcholne renesančných a manieristických výtvarných koncepcií. V tejto relácii sa nám zdá majster liptovskoanenských fragmentov pomerne izolovaný: nenadväzuje ani na doznievajúci neskorogotický naturalistický expresionizmus, ani na manieristickú štylizovanosť figúr alebo dramatických scenérií, ani na mysticko-rozprávkovú farebnosť tzv. dunajskej školy. Má svoju osobitú koncepciu. V poňatí ľudskej figúry i priestoru uplatňuje už nové, skôr ranorenesančné alebo klasicorenesančné hľadisko, i keď určite nie je založené na takej vedeckej báze, z akej vychádzali talianski renesanční majstri alebo napr. A. Dürer. Opiera sa o svoju spontánnu životnú a umeleckú empiriu, traktuje aj náboženské témy, i keď pietne, predsa silne humanisticky. Jeho typ realizmu je najbližší talianskym vzorom. Nevieme zatiaľ dokázať, kto a kde mu ich sprostredkoval. Ale zrejme sú mu nesympatické násilné skratky, resp. deformácie, usiluje sa skôr o zušľachtenie tvaru, ktoré sa prejavuje v symetrickom proporčnom kánone, pevnej, ale pritom dekoratívne pôsobivej línii. Jeho farebné cítenie odporuje tomu typu neskorogotického maliarstva, ktoré rafinovane stavia do dramatických protikladov lokálne farby jednotlivých objektov, aby umocňovali drastickosť niektorých náboženských námetov. Valeurová maľba liptovskoanenského majstra dotvára lyrickú náladu jeho obrazov a vcelku významne prispieva k prelamovaniu gotických štýlových prvkov v jeho tvorbe. V porov-

naní s neďalekým okoličianskym majstrom, ktorý nášho umelca predstihuje svojou výtvarnou kvalitou, stupeň laicizácie sakrálnej tvorby je u majstra liptovskoanenských fragmentov oveľa silnejší nielen v dôsledku spomínaného humanistického poňatia figúr a pašiových výjavov, ale aj v dôsledku oveľa pozemskejšej interpretácie Krista. Preto mu nenamaľoval ani svätožiariu okolo hlavy, iba svätcom traktovaným ešte tradičným, starším spôsobom. Takisto aj budapeštiensky Vir dolorum je pekný, dôstojný mladý muž, ktorého mimika i gesto je skôr eufemistické ako zúfalé, a je iste vzácnym odrazom vtedajšej túžby ľudstva po duševnej vyrovnanosti a harmónii.

Nepokoj, ktorý rozvírila expanzia reformácných náboženských náuk, dočasne prerušil možnosti bezprostrednejšej orientácie na taliansku vrcholnú renesanciu, i keď nadväzovanie na ranorenesančnú kultúru u nás sa prejavilo, ako je známe, už v časoch kráľa Mateja Korvína, vďaka jeho výdatnej mecenáške pomoci. Rápidny rozvoj reformácie zužoval sociálnu objednávku pre sakrálne umenie, narušil orientáciu na katolícky juh a tým do určitej miery redukoval inšpiračné zdroje. Liptovskoanenský majster predstavuje však v umeleckom i duchovnom dianí svojej doby špecifický variant neskorogotického umenia. Jeho tvorba nás však súčasne podnecuje k zamysleniu sa nad slohovou i myšlienkovou osobitosťou i protikladnosťou tejto epochy, ktorú veľmi skúpe vystihuje umelecko-historický termín, akým je neskorá gotika.

\* \* \*

Ako sme spomenuli, skúmané tabule sme našli v komode v sakristii v Prosieku. Podľa miestnej tradície dostali sa tam ešte v minulom storočí požiari kostola z neďalekej Liptovskej Anny. V úsilí preveriť si spoľahlivosť a hodnovernosť tejto zaujímavej, závažnej, ale kusej informácie ako aj v záujme vyjasnenia si niektorých ďalších nezodpovedaných otázok — predovšetkým možného dáta premaľby jednej z nájdených neskorogotických tabuľ — siahli sme k literatúre i archívny prameňom, zväčša nepublikovaným, ktoré sa týkali minulosti Liptovskej Anny a Prosieku. Podľa prastarej tradície fixovanej v rôznych

starších rukopisných prameňoch Liptovská Anna patrila medzi najstaršie liptovské osady. Údajne vznikla pri budovaní a zabezpečovaní liptovského nového hradu roku 1263.<sup>25</sup> Jej existencia v stredoveku je nesporná, ale zostáva ešte vedecky nevyjasnenou otázkou, či vznik tejto osady i Prosieku nebol starší. Eponymný názov Svätá Anna sa zrejme odvodil z patrocínia miestneho kostola, podobne ako to bolo aj pri názvoch ďalších desiatich obcí v Liptove alebo niektorých obcí v Turci. Na začiatku 14. storočia sa v písomných dokladoch spomínajú liptovskí šľachtici z rodiny Mese, ktorí neskôr vystupujú i s predikátom zo Svätej Anny.<sup>26</sup> Keďže v Liptove už v stredoveku sa praktizovalo baníctvo, nie je vylúčené, že toto zasvätenie kostola bolo v nejakej súvislosti s nádejami na úspešné banské podnikanie. Celkom nepochybná je existencia Liptovskej Anny i jej farského kostola roku 1397, keď sa o nich zmienuje najstaršia známa konskripcia farností ostrihomskej arcidiecézy.<sup>27</sup> Podľa cirkevného historika Némethyho roku 1412 bol už kostol v Liptovskej Anne chýrny svojou frekventovanosťou. Hoci kult sv. Anny v rímskokatolíckej cirkvi kanonizoval pápež až roku 1378, nemožno z toho vôbec usudzovať, že takéto patrocínium a názov obce neboli možné aj pred týmto rokom. Robustnej a naozaj málo kritickej religiozite stredoveku príliš nevadilo, že meno matky Máriinej, a teda legendárnej starej matky Ježišovej, vonkoncom sa nevyskytuje ani v kánonizovaných evanjeliách. Staré apokryfy (Protoevanjelium Jabubovo a Evanjelium Pseudo-Matúša) prispeli ku vzniku a rozšíreniu úcty k sv. Anne vo východných cirkvách. Z Byzantskej ríše preniklo toto uctievanie v 8. storočí do Talianska a postupne do ďalších európskych krajín.<sup>28</sup> V 15. storočí bol kult sv. Anny aj u nás veľmi populárny. Jednak preto, že Mettercia sa stala okrem iných aj patronkou baníkov, a jednak preto, že táto adorácia bola súčasťou mariánskeho kultu, ktorý v neskorom stredoveku, v dôsledku niektorých dobových momentov povážlivo súperil s úctou ku Kristovi, prechádzajúc až vo vyslovenú mariolatriu.

Napriek tomu, že vtedajší, už gotický hlavný oltár z Liptovskej Anny sa vôbec nezachoval, skutočnosť, že spomínaná premaľba na jednej z neskorogotických tabuľ nájdených v Prosieku

znázorňuje sv. Annu s Pannou Máriou a sv. Trojicu, svedčí v prospech hypotézy o proveniencii týchto fragmentov z Liptovskej Anny.

Pravda, v druhej polovici 15. storočia mal svoj vlastný kostol aj blízky Prosieck. Z roku 1462 sa zachovala fundačná listina tohto kostola, ktorá sľubuje odpustky tým zbožným veriacim, ktorí sa zaslúžia o stavbu, prípadne údržbu kostola sv. Margaréty.<sup>29</sup> Síce neskoršie pramene udávajú, že tamjší kostol je dedikovaný sv. Alžbete vdove (taký je aj dnešný stav), ale kanonická vizitácia Michala Szegedyho (Zegedinus) z roku 1560 ešte konštatovala, že farský kostol v Prosieku je zasvätený sv. Margaréte. Zmena patrocínia iste mala viaceré vážne príčiny. Jednou z pohnútok na túto zmenu mohla byť skutočnosť, že sv. Margaréta sa neskôr zdala, aspoň vzdelaným kruhom, príliš rozprávkovou bytosťou. Avšak stredovekej spoločnosti a folklórnemu prostrediu takáto povaha svätice nijako neprekážala. V Liptove mali bezpochyby dosť hlboké korene a popularitu chthonické kultúry, ktorých hrdinovia víťazili nad pozemskými živlami reprezentovanými obyčajne drakom. O existencii nejakého gotického oltára v prosieckom kostole, zasväteného Božiemu telu, nemáme ani najmenšie stopy.

Pravda, je známe, že práve rímskokatolícky výklad sviatosti oltárnej, ako aj jej bežný úzus prisluhovania pod jedným spôsobom stal sa najmä v 16. storočí, v čase rozmachu reformácie, terčom prudkých polemík a útokov zo strany predstaviteľov rôznych smerov protestantizmu. Keď roku 1560 Michal Szegedy, ktorý vtedy z poverenia ostrihomskeho arcibiskupa Mikuláša Oláha vizitoval fary nitrianskeho vicearchidiakonátu, zavítal do Prosieku, našiel tam kňaza Vavrince z Nemeckej Lupče, vyhraneného kacíra, pripúšťajúceho opravdivosť eucharistie iba počas jej užívania. No ani ju nemal vo svätyni a omšu celebraval pod obojm spôsobom bez súkromnej spovede. Podľa nasrdeného vizitátora patrila prosiecky farár skôr do stajne ako za kurátora duší, preto navrhol predvolať ho na výsluch pred arcibiskupa.<sup>30</sup> V období spomínanej kanonickej vizitácie Prosieck už bol významným centrom luterskej reformácie v Liptove.

Z doteraz nejasných pre nás príčin Szegedyho vizitácia nič nespomína o Liptovskej Anne. Je

zrejme, že vizitátor túto obec vtedy nenavštívil. Do iného archidiakonátu sotva patrila. O fare v Liptovskej Anne sa zmieňuje až Pázmányovská Conscriptia, teda v prvej polovici 17. storočia.<sup>31</sup> Kedy obec prešla k reformácii, zatiaľ presne nevieme. Isté však je, že protiopatrenia ostrihomského arcibiskupa Oláha proti reformácii vo vzdialenom Liptove nemohli byť trvale účinné. Už roku 1559 sa prihlásila „celá šľachta“ liptovskej stolice k tzv. banskému vierovyznaniu v duchu luterskej reformácie, ktoré vtedy panovník rešpektoval.<sup>32</sup> Niet pochýb o tom, že ťažko bolo šľachte uprieť také právo, ktoré bolo čo aj mlčky priznávané alebo trpené kráľovským banským mestám. Prvý údaj o evanjelickom zbore v tejto baničkej osade je až z roku 1601, keď sa spomína tamojší evanjelický kňaz Ján Fabritius.<sup>33</sup> Kostol v Liptovskej Anne ostal v rukách evanjelikov prinajmenej do roku 1672, keď sa spomína Balthazar Ozyz ako posledný z miestnych evanjelických kňazov.<sup>34</sup> Kostol sa im potom odňal za vojenskej asistencie, v čase ofenzívneho nástupu katolíckej protireformácie po prezradení tzv. Wesselényiho sprisahania. Balthazar Ozyz (Ozi-bius) ostal údajne aj po roku 1672 v blízkosti svojich súvercov a v čase povstania malkotentov (Thökölyho odboj) stretával sa s nimi tajne v blízkych lesoch, aby ich upevňoval vo viere a posluhoval sviatosťami.<sup>35</sup>

Po šopronskom sneme roku 1681 liptovským evanjelikom sa určili Hybe a Veľká Paludza ako inartikulované miesta pre tzv. verejný výkon kultu. Pre obyvateľstvo Liptovskej Anny, ktoré vtedy bolo celkom evanjelické, to znamenalo komplikácie. Situácia sa nelíšila ani v Prosieku, kde sú doklady o evanjelických kňazoch od roku 1560 do roku 1674.<sup>36</sup> Katolícka matrika v Liptovskej Anne jestvuje teda znovu až od roku 1692, kedy nastúpil farár Andreas Horssiczký, ale vizitátor, ktorý o dva roky neskôr prišiel preveriť skutočný stav vecí, ani jeho nepokladal za vhodného. Nielen preto, že bol pôvodom zo Sliezska a neovládal vraj dobre slovenčinu, ale aj preto, že sa neukázali žiadne výsledky rekatolizačnej činnosti. Navyše vizitátor F. Jezernický zaznamenal, že táto osada je v horách a farár sa tu zaoberá skôr kutaním v zlatých doloch ako bohoslužbou. Zlato a striebro vraj roztápa s najväč-

šími výdavkami, nie bez vlastnej škody, a tak je otrhaný, že škandalizuje kňazský stav. Pri súpise kostolného inventára vizitátor konštatoval, že tu jestvuje jeden tabuľový oltár starej formy a pomalovaný chór. Obyvatelia boli vraj nepriateľsky naladení, nechceli postaviť faru ani opraviť kostol. Ešte horšia situácia sa vizitátorovi zdala v Prosieku, kde kostol charakterizoval ako ruinózný, bez akéhokoľvek vena a celebroid v ňom bolo nebezpečné pre život. Keby sa sem povolal farár, nemal by ani kde bývať. Preto sa Prosiek v tomto čase stal filiou rím. kat. cirkvi v Liptovskej Anne.<sup>37</sup>

Matej Bel vo svojich *Notitiách* upozornil na ten paradox, že „Swata Anna“ sa síce nazýva matkocirkvou viacerých liptovských filií, avšak je najchudobnejšou zo všetkých liptovských farností.<sup>38</sup> Zmieňuje sa aj o miestnych zemianskych rodinách, ktoré sa najskôr z konfesiónálnych dôvodov nehlásili o svoje patronátne právo nad kostolom a z neho vyplývajúce povinnosti.<sup>39</sup>

V priebehu povstania Františka Rákócziho kostol v Liptovskej Anne znova prevzali evanjelici. Cirkev vizitoval roku 1706 superintendent Daniel Krman<sup>40</sup> a kazateľom bol povestný Tomáš Froellich, ktorý sa neskôr — zrejme po Szatmárskom mieri — tiež schovával v lesoch a tajne sa stýkal so svojimi súvercami.<sup>41</sup> Kapitulácia rákócziovského odboja už zjavne signalizovala víťazstvo habsburského absolutizmu a úspechy katolíckej protireformácie. A tak roku 1713 kostol v Liptovskej Anne bol znovu v rukách katolíkov a to zrejme definitívne. Vtedajší vizitátor, ostrihomský kanonik Thomas Petróczki<sup>42</sup> konštatoval, že v kostole je jeden tabuľový oltár s obrazom sv. Anny. Prekvapuje, že v prosieckom kostole vtedy našiel tiež jeden oltár, ale zasvätený Panny Marii a sv. Barbore. Koncom roku 1719 pôsobil v Liptovskej Anne katolícky farár J. F. Skočkovský, ktorý vystupoval veľmi militantne aj proti miestnym zemanom. Dokazuje to text dvoch jeho listov adresovaných do Prosieku rektorovi Lucecaevovi a zemanovi Mathiasovi Joobovi, ktoré tituluje ako luteránskeho heretika a hrozí mu de-nunciáciou do Viedne za to, že si dal dieťa pokrstiť tajne evanjelickému „predikantovi“.<sup>43</sup>

Podľa úradných informácií z rokov 1732, 1737 a 1737 bol stav kostola v Liptovskej Anne do-

na rozdiel od prosieckeho.<sup>44</sup> Pravda, v októbri 1752 tamojší farár sa už domáhal od uhorskej miestodržiteľskej rady podpory nielen pre prosiecky kostol, ktorý bol zrejme v horšom stave, ale aj pre kostol v Liptovskej Anne, o ktorom písal, že je z viny miestnych zemepánov a v dôsledku bezbožných reformačných novôt stále ešte sprofanovaný, spustošený a pripravený bezbožne o svoje ozdoby potrebné na liturgické účely.<sup>45</sup> Možno išlo o nadsádzku kvôli získaniu peňazí na opravu kostola, možno tento list adresovaný miestodržiteľskej rade predsa len prinútil niektoré zemianske rodiny v Liptovskej Anne postarať sa o novú úpravu kostolného interiéru, lebo kanonická vizitácia Csákyho, uskutočnená v tom istom roku, tvrdila, že sa tam nachádzajú štyri oltáre. Hlavný oltár mal v strede „obraz Ježiša, Márie a Anny a po bokoch skutočne veľmi staré tabule“. Druhý, novopostavený Ladislavom Kubíny, mal v strede obraz Panny Márie, tretí, zasvätený prezentácii Panny Márie, financoval Štefan Matejkovič. Štvrtý bol bez akýchkoľvek ozdôb. Farnosť už mala novú monstranciu zo zlata a kazule rozličných farieb.<sup>46</sup> Napriek tomu kostol chátral ďalej, o čom vypovedá kanonická vizitácia z roku 1761, ako aj z roku 1770. Budova je vraj hotová ruina, pretože strecha je poškodená, krov, ba aj múry majú veľa trhlin.<sup>47</sup>

Upevneniu katolíckych pozícií v Liptovskej Anne iste mali slúžiť aj novoudelené odpustky od pápeža Pia VI. (1775—1799), na deň patrónky kostola. V tom čase, ako svedčí ďalšia kanonická vizitácia z 26. júna 1795, v kostole sa používal len hlavný oltár a existujúce ďalšie tri boli znova v dezolátnom stave.<sup>48</sup> Roku 1779 v Liptovskej Anne pustošil veľký oheň, vtedy vyhoreli aj farské budovy, preto vtedajší farár J. Kortvélesi sa presťahoval do Prosieku do drevenej chatrče.<sup>49</sup> Oveľa horší stav kostola v Liptovskej Anne však zaznamenáva kanonická vizitácia z roku 1825, uskutočnená za osobnej prítomnosti spišského biskupa Jozefa Bélika.<sup>50</sup> Konštatuje, že sa pôvodne kostol postavil z pevného materiálu, ale pre požiar dostal sa do takého dezolátného stavu, že ho ešte roku 1805 zatvorili a odvtedy prestal slúžiť kultovým potrebám. Peniaze, ktoré získal miestny farár z náboženského fondu uhorskej miestodržiteľskej rady, ani zďaleka nepostačili na

potrebné stavebné úpravy, až napokon ich vrátili fondu naspäť. Keďže roku 1824 v Prosieku začali reštaurovať kostol a farári tam už dlhší čas bývali, rozhodli sa cirkevné kruhy roku 1826 preniesť práva materskej cirkvi v Liptovskej Anne na Prosiek spolu s dôchodkami, ale aj bremenami fary a kostola sv. Anny.<sup>51</sup> Získali na to súhlas aj uhorskej miestodržiteľskej rady. Po tomto radikálnom obrate kostol v Liptovskej Anne bol priam predurčený na úplnú skazu. Je pochopiteľné, že niektoré pôvodné súčasti inventáru kostola v Liptovskej Anne sa presťahovali do Prosieku, najmä ak mohli ešte poslúžiť kultovým alebo aj iným potrebám obnoveného prosieckého kostola alebo fary. Murivo kostola nepochybne využili miestni stavebníci na celkom profánne potreby. Nečudo teda, že už Ján Drahotín Makovický — s nádychom nostalgie typickej pre jeho romantickú generáciu — pripomenul, že za mladosti neraz šiel cez Liptovskú Annu, ale trosky starobylého kostola už boli takmer nerozpoznateľné.

Z faktov cirkevnej histórie obcí vyplýva celkom zreteľne, že kostol v Liptovskej Anne a podobne aj v Prosieku bol zhruba jedno storočie v rukách evanjelikov. Nemožno pochybovať o tom, že v dôsledku prechodu miestnych zemepánov, poddaných i farára k reformácii augsburského smeru do určitej miery sa prispôboval aj kostolný interiéru podľa zmenených konfesijných koncepcií a funkcií kultového priestoru. Dôraz sa kládol najmä na kázanie „čistého“ slova božieho, no potrebný bol aj jeden oltár na slúženie liturgie, i keď v zmenenom poňatí. Obyvateľstvo Liptovskej Anny sa priklonilo k reformácii sotva pred rokom 1559, resp. rokom 1560; skôr vtedy, keď duchovní augsburského vyznania vedeli jasne o Lutherovom odsúdení rúcania oltárov, a to aj prebytočných alebo nevyhovujúcich. Tento zásadný postoj v danej otázke zaujali v polovici 16. storočia aj viaceré uhorské synody.<sup>52</sup> Tam, kde prevládal luterský variant umiernennej reformácie, oltáre sa spravidla nerúcali. Nevyhovujúce sa premiestňovali do iných priestorov, prípadne sa zakrývali textíliami, aby nerušili alebo neodvážali pozornosť zhromaždeného cirkevného zboru. Pomerne zriedkavo sa oltáre v kostole likvidovali alebo čiastočne poškodzovali (napr. začíernením figur svätcov, vypichovaním očí na tabuliach a

pod.).<sup>53</sup> Ortodoxní luterskí teológovia sa striktné distancovali od podobných výčinov a označovali ich ako „sakramentárske“ (zwingliovské), prípadne kryptokalvínske prejavy, aké mohli byť podnetom k súdnemu postihu v zmysle uhorských zákonných článkov z roku 1548 a 1550.<sup>54</sup>

Domnievame sa preto, že adaptácia kultového priestoru v Liptovskej Anne pre luterské potreby sama osebe nemala bezprostredný škodlivý účinok. Pravda, starobylé drevené oltáre mohli za storočie veľmi schátrať, najmä ak miestni evanjelici nemali vlastne dôvod na ich renováciu. Je príznačné, že prvá kanonická vizitácia po prevzatí kostola katolíckou cirkvou iba konštatuje, že v kostole je len jeden oltár, a neudáva vôbec jeho dedikáciu. Tunajší evanjelici (na rozdiel od katolíkov, u ktorých hlavný oltár je vždy zasvätený podľa patrocínia kostola) vonkoncom nepokladali za nevyhnutné, aby hlavný oltár ich kostola bol práve oltárom sv. Anny, keďže funkciu svätcov neuznávali. Je pravdepodobné, že evanjelikom v 17. storočí v Liptovskej Anne úlohu hlavného oltára plnil bývalý bočný oltár tohto kostola, zasvätený pôvodne Božiemu telu, s pašiovými christologickými scénami na krídlach. Stred ich retabula s obrazom monštrancie, hostiou a arma Christi zakrýval azda onen turecký koberec, ktorý podľa evanjelickej vizitácie ešte roku 1666 daroval na oltár jeden z miestnych zemanov.<sup>55</sup> Centrálny obraz tohto oltára bol totiž markantne námětovo katolícky. Evanjelici prisluhujúci Večeru Pána pod tzv. obojím spôsobom, sotva mohli strpieť, aby im hlavný obraz oltára pripomínal oficiálne rímskokatolícke stanovisko, podľa ktorého laici majú prijímať sviatosť oltárnu iba pod jedným spôsobom.<sup>56</sup> Odlišnosti v liturgii sú vždy citeľnejšie aj pre ľudových veriach ako špekulatívne dištinkcie profesionálnych teológov. Evanjelici, ako je známe, nepoužívali ani kovové monštrancie pre svoje obrady. Napriek tomu najmä mestské chrámy i naďalej viedli vo svojich inventároch tieto staré a vzácne kusy zo zlata a striebra, predstavujúce určitú hodnotu. Je možná aj tá alternatíva, že spomínaný gotický oltár Božieho tela sa odsunul v tom čase do bočného priestoru alebo murovanej sakristie a pre evanjelické bohoslužby sa upravil iný oltár.

Je zrejme, že pred vizitáciou roku 1694 sa ešte nepremaľoval v Liptovskej Anne obraz s náme-

tom eucharistie, ktorý potom umožnil, aby starý oltár Božieho tela ešte po celé ďalšie storočie slúžil ako improvizovaný oltár sv. Anny. Figúra kľačiaceho kardinála na premaľbe je indíciou poukazujúcou na to, že spomínaná úprava sa uskutočnila za čias kardinála Leopolda Kollonicha (1695—1707), ktorý bol aj uhorským prímasom, ostrihomským arcibiskupom a zároveň cirkevným predstaviteľom obyvateľov v Liptovskej Anne. Keďže katolícka vizitácia z roku 1713 zisťuje existenciu hlavného a jediného oltára, ktorý je starý, tabuľový a zasvätený sv. Anne, môžeme tento rok pokladať za terminus ante quem uskutočnenia premaľby hlavnej tabule. V zázname vizitácie sa ešte vyslovene nespomína kompozícia obrazu sv. Anny Samotretej, ako ju uvádza kanonická vizitácia z roku 1752. Isté je, že v takých pomeroch, v akých žila katolícka farnosť v Liptovskej Anne v období od roku 1713 do roku 1752, sotva ešte raz objednali iný obraz Mettercie pre hlavný oltár tamojšieho kostola.

Na záver konštatujeme, že našu základnú hypotézu o tom, že všetky neskorogotické tabule nájdené v komode prosieckej sakristie tvorili pôvodne súčasť jedného retabula, potvrdzuje tá časť kanonickej vizitácie v Liptovskej Anne z roku 1752, kde sa vyslovne spomína, že na hlavnom oltári pri obraze sv. Anny s Ježišom a Pannou Máriou „sú po bokoch naozaj veľmi staré tabule“<sup>57</sup>, t. j. nepremaľovaný neskorogotický pašiový cyklus. Napriek tomu, že sme nemohli na základe slohovej analýzy obrazu Mettercie presne určiť dátum jeho vzniku a premaľba ani nevyužíva barokové výtvarné princípy, predsa v jej celkovej kompozícii sa prejavuje protireformačné úsilie. Na rozdiel od veľmi ľudšťujúcej neskorogotickej koncepcie sv. Anny Samotretej, zdôrazňujúcej „pozemskú“ matrilineárnu genealógiu Krista, na premaľovanej tabuli Mettercie z Liptovskej Anny je komponovaná konfigurácia Boha-Otca a Ducha svätého, ktorá vyzdvihuje i „nebeskú“, patrilineárnu genealógiu Ježiša. Zrejme išlo o vedúcu katolícku postreformačnú remytizáciu Krista pôvodu, ktorá sa nedostala z ikonografického hľadiska do rozporu s pašiovými christologickými scénami na krídlach pôvodného stredovekého retabula. Môžeme len ľutovať, že sa tento, v neskor adaptovaný oltár z Liptovskej Anny zachoval len vo veľmi poškodených fragmentoch.

## Poznámky

<sup>1</sup> Vďaka súhlasu p. asesora A. Kontrika, bývalého správcu rím. kat. fary v Liptovskej Mare, ktorej filiou je dnes Prosiek, a mimoriadnej ochoty mojich spolupracovníkov F. Hidega a L. Snohu, ktorí pri ďalšom výskume v teréne dopravili a upevnili nové dosky do komody v prosieckej sakristii a doviezli pomaľované tabule do Bratislavy, bolo možno obrazy podrobiť fyzikálno-chemickému rozboru.

<sup>2</sup> Obsiahlu fyzikálno-chemickú analýzu dvojstranných tabuľových obrazov z Prosieka, maľovaných na drevenej podložke, vypracovala Ing. D. Maňková vo fyzikálno-chemickom laboratóriu SÚPSOP, Bratislava. Čiastočne uvoľnenú polychrómiu upevnila voskom rozpusteným v terpentíne za tepla Dr. M. Marianiová. Rezbár SÚPSOP L. Pisár urobil na obrazy rámy z lipového dreva. Takto konzervované tabule majú byť inštalované v kostole v Ludrovej v Liptove, kde sa vybuduje múzeum stredovekých regionálnych pamiatok.

<sup>3</sup> Reprodukcii pozri v publikácii WALICKI, M.: La peinture de autels et de retables en Pologne. Paris 1937, s. 35, tabuľa LI.

<sup>4</sup> Tamže, s. 37, tabuľa LIX.

<sup>5</sup> Tamže, s. 38 a 39, tabuľa LX, LXI.

<sup>6</sup> Obsiahly fyzikálno-chemický prieskum tabuľového obrazu z Prosieka s farebnou reprodukciiu pôvodného stavu, s röntgenovými snímkami, reprodukciami infračervených fotografií a farebnými snímkami mikropriezozov maľby, ako aj grafickú rekonštrukciu námetu monštrancie na pôvodnej neskorogotickej farebnej vrstve tejto tabule vykonala a spracovala Ing. O. Šujanová vo fyzikálno-chemickom laboratóriu SÚPSOP, Bratislava.

<sup>7</sup> BUCHSBERGER, M., HOFMAN, K.: Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg im Breisgau 1932, Bd. IV, s. 215.

<sup>8</sup> Zakladaciu listinu publikoval FEJÉR, G.: Codex diplomaticus Regni Hungariae ecclesiasticus ac civilis. Buda 1834, T. X. Vol. I, s. 159—164.

<sup>9</sup> Protokol „Bruderschaft des heiligen Leichmans Corporis Christi“ sa dnes nachádza v archíve Maďarskej akadémie vied. Vydal ho už WAGNER, C.: Analecta Scepusii sacri et profani. Vienne 1773, T. I.; Codex diplomaticus. Buda 1941, T. X. Vol. 4, s. 155—157.

<sup>10</sup> FEJÉR, G.: Codex diplomaticus Regni Hungariae ecclesiasticus ac civilis, Buda 1843, T. X., Vol. 8, s. 419—422 publikuje listinu o rozdelení majetkov tejto kaplnky, ktorej je zmienka nielen o Stephanovi Ulrichovi de Weinbart, ktorý bol jej rektorom a prebendátom, ale aj o zakladateľke Katharine, vdove po bratislavskom meštáni Bonaventúrovi de Santo Cruce, ktorá v svojom testamente darovala tejto kaplnke rôzne nehnuteľnosti.

<sup>11</sup> JURKOVICH, E.: A besztercebányai plébánia templom egykori kincstáraról. Archeológiai Értesítő, 1900, s. 153.

<sup>12</sup> Visitatio comitatus Liptoviensis, Thurociensis et Nitensis ex a. 1560.

<sup>13</sup> Reprodukciiu miniatúry publikoval KISS, J., SZIKLAY, J.: A katolikus Magyar-Ország 1001—1901. Budapest 1902, I, s. 135.

<sup>14</sup> Lexikon für Theologie und Kirche, c. d., s. 290.

<sup>15</sup> HUIZINGA, J.: Herbst des Mittelalters. Stuttgart 1965, s. 292.

<sup>16</sup> Zaujímavým dokladom je napr. Virgov kalendár na spôsob viazaného rukopisu v knižnej forme, ktorý je zrejme moravského pôvodu, ale obsahuje aj zápisy zo 17. a 18. storočia, z ktorých vidno, že sa oddávna nachádzal na území Slovenska. Zachoval sa v knižnici ev. lýcea v Kežmarku.

<sup>17</sup> V archíve mesta Trnavy sa nachádzajúci „Registrum civitatis rationum et debitorum majus de collectis et distributis“ so zápismi z konca 15. storočia obsahuje zápis z roku 1432: „Item darnach sei wir schuldig zu sandt Niclas vnser pfarrer zu gotisleichnams altare 62 1/2 guelden in folde vnd duon sal man dyenen alle jar von 10 guiden ein guelden, vnd douon die lampen zu beleuchten, vnd di messe mit kerzen zubeleuchten, vnd ab icht veberblib, douon sal man arme lewte kleiden, vnd das hat geschafft Hainricus von der Crempnicz etc. Acta sabbato ante carnisprivium anno etc. XXXII. etc.“

<sup>18</sup> DIVALD, K.: Szepesvármegye művészeti emlékei. Budapest 1906, II, s. 23.

<sup>19</sup> Reprodukciiu pozri v publikácii RADOCSAY, D.: A középkori magyarország táblaképei. Budapest 1955. tabuľa CLXXX.

<sup>20</sup> Tamže, s. 315.

<sup>21</sup> KÜNSTLE, K.: Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg 1928, I, s. 253, 488, 641.

<sup>22</sup> Reprodukciiu pozri v publikácii ŠOUREK, K.: Umění na Slovensku, odkaz země a lidu. Práce v kove a zlatnictvo stredoveku. Praha 1938, s. 35 a 39, kat. č. 544.

<sup>23</sup> Tamže, s. 37, kat. č. 531.

<sup>24</sup> Tamže, s. 39, kat. č. 600.

<sup>25</sup> MAJLÁTH, B.: Családtörténeti tanulmányok 1526—évig. III. A Hongh nemzetség ivadékai (A szentannai és bobrovnikai Bobrovniczky és hadászi Kiszely családok). Turul, IX, 1891, s. 161 a.n.

<sup>26</sup> HÚŠČAVA, A.: Kolonizácia Liptova do konca XIV. storočia. Zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Bratislava 1930, VII, č. 58/5, s. 34, 30 s poznámkou č. 121. Z autorovej poznámky k údaju o kráľovskej donácii osem popluzí zeme zvaných „Mayocha“ Mikulášovi, synovi Meseovmu, udelenej Karolom Róbertom z Anjou roku 1319 vyplýva, že spomenutý rok pokladal za terminus post quem pre vznik Liptovskej Anny. V zachovaných liptovských listinách sa spomína roku 1396 „Fabyanus de Senth Anna“, roku 1426 „Petrus ac Johannes dicti Mese de Zenthanna“ roku 1431 „Petrus filius Martini de Senthanna“, ktoré publikoval HÚŠČAVA, V.: Archív zemianskeho rodu z Okoličného Litterae e tabulario Oko-



L. Hungar. Intimatum de dato 10. octobris anni currentis Nr. 24.985, editum Nobis clementer attributum praesentium per vigorem Jura Parochiae ex Possessione S. Annae ad Possessionem Proszék transferrimus cum omnibus beneficiis, et emolumentis atque his correlatis oneribus, prouti Instrumento Visitationis Canonicae Parochiae Sanctae Annae expressa habentur, volentes fidelem Parochianum populum per respectivum Animarum Curatorem, cum primum e sacro suggestu de praemissis edozeri. Dabamus Scepusii 20. Novembris anno Domini 1826. Josephus manuproprius Episcopus. L. S.“ Opis sa nachádza v konvolúte kanonických vizitácií a dokladov farností Liptovskej Anny a Prosieku, deponovanom v Štátnom oblastnom archíve v Levoči.

<sup>52</sup> SÖLYM, J.: c. d., s. 72.

<sup>53</sup> Vizitátor M. Szegedy 1560 udáva o kubínskom kňazovi (Ladislavus Parvus), že v minulom roku začernil u sv. Štefana obrazy uhlíkom a dolámal a spálil i krucifix. Na spišských tabuliach majú figúry svätov v oblasti očí i srdca stopy po bodnutí ostrým predmetom. V katolíckej vizitácii Juraja Draškoviča sme našli zmienku o spustošení oltárov v niektorých slovenských lokalitách na začiatku 17. storočia bočkajovskými hajdúchmi, ktorí boli zväčša kalvíni a ktorí vtrhli do týchto obcí ako povstaleckí vojaci.

<sup>54</sup> SÖLYM, J.: c. d., s. 72. — Keď roku 1568 sa zišli tekovskí a hontianski kalvínski kňazi do Bátorov v Honte na synodu a vyvolili si tam svojich predstavených, banské mestá a Bátorovce sa od nich dištancovali ako od „bludárov“

## Неизвестные готические росписи по дереву из Липтовской Анны

В своей работе автор пишет о современном состоянии и регистрации средневековой готической росписи по дереву в Словакии, количество которой превышает 1600 экземпляров. Часть изобразительного материала находится в коллекциях музеев и галерей не только у нас в стране, но и в Венгрии, а также в других странах. Более чем половина находится на своих естественных местах, хотя и не всегда сохранились комплекты оригиналов. Несомненно, что наша страна относится к числу тех немногих стран в Европе, в которых еще сохранились почти нетронутые композиции с оригинальным средневековым живописным и пластическим украшением (например, в Бардееве 10 готических алтарей с 25 росписями, в Левоче 11 алтарей с 77 росписями, в Спишской Субботе 6 алтарей с 64 росписями, в Спишской Капитоле 5 алтарей с 51 росписью). Некоторые деревенские костелы сохраняют от двух до четырех готических алтарей. В основном речь идет о художественном фонде второй половины 15 и начала 16 века, нередко

натолко, že vec ohlásili aj panovníkovi. Pozri KRÍŽKO, P.: c. d., s. 72 a n.

<sup>55</sup> MAKOVICKÝ, J. D.: Obrazy z vizitačných zápisníčok ev. a v. cirkvi v Liptove od r. 1648—1706. In: Korouhev na Sione, 1880, s. 73 n.: „Sv. Anna, 1647: Jeden měděný kalich pozlácený a mištička cínová naň. Více obrusův totiž prostěradel, ručníkův, šátek, jedna kamža atd. Dva zvony na věži a třetí na kostele.“ ... R. 1666. Ur. p. Frant Kubínyi, na žádost důst. pána Balt. Ozíbia daroval turecký koberec na oltář. Šatky na kalichy darovali urozená pani Anna Kubínyi a Anna Szent Ivány. Kamžu dala urozená pani Alžběta Petrůczy a na kalich mištičku cínovu Martha Ozíbiei ... Peněz hotových kostelných nachodí se 60 zl., které se dávají na úroky a bere se od zlatého každoročně 10 denáru ... R. 1706 d 6. okt. Po dokonáné visitaci v Oravě prišiel důst. p. superintendent Dan Krman do Liptova a navštívil nejprve přinavrátenu cirkv Svatoanskou ... Kalich s mištičkou, dvě kamže, šatka vyšíváná, dvě truhlice, dva zvony na věži a jeden na kostele zůstali: ostatní věci pobral pleban.“

<sup>56</sup> Ferdinand I. vymohol roku 1594 u pápeža povolenie podávať sviatosť oltáru pod obojím spôsobom aj nekatoľickým laikom v jeho krajinách. Keď uhorskí evanjelici na synode z roku 1610 si konštitovali svoje osobitné superintendencie za prítomnosti palatína, ostríhorský arcibiskup roku 1611 zrušil túto koncesiu, ktorá nezamedzila vyčleneniu sa prívržencov reformácie z rímskej cirkvi.

<sup>57</sup> Pozri poznámku č. 46.

1-ой половины 15 века, но изучение церковных и городских архивов нам подсказывает, что это далеко не начало средневековой росписи. Нельзя не вспомнить, что некоторые готические росписи в 19 веке были особенно переделаны или деформированы в результате старших реставрационных работ. При этом можно опираться на точные физико-химические анализы слоя краски и определить нижележащие слои готических оригиналов и манеру росписи. И хотя возможность новинок в готическом искусстве Словакии в специальной литературе редка, автор, занимаясь исследованием, все-таки идентифицировала пять до сих пор неизвестных поздних готических росписей (две двухсторонние, размером 43 × 52,2 см; одну одностороннюю, размером 84,5 × 100,5 см) на тему «Бичевание», «Воскресение», «Святой Юрий», «Святой Павел» и «Евхаристия», которые были расположены в качестве нижних досок комода в склепине римско-католического костела в Просеке в Липтове. Готический сюжет дарохранительницы с облатками

и с обожающими ангелами, держащими столб бичевания и крест, был позже, скорее всего в конце 17 или в начале 18 века, переделан на образ Меттернии (причем один из ангелов был переделан на фигуру коленопреклоненного и молящегося донатора-кардинала, что было обнаружено только с помощью рентгена и инфракрасных лучей). Согласно местному объяснению эти доски попали в Просек из близкого хутора Липтовская Анна, вероятно, еще в прошлом столетии после пожара в хуторском костеле, после которого остались лишь развалины. На основании стилистического анализа пяти упомянутых готических росписей автор при исследовании доказывает их общность несмотря на плохое состояние, а также то, что они принадлежат одному мастеру. Сохранившиеся росписи, которые относятся к 20—30-ым годам 16 века составляли вероятнее всего единое средневековое „retabulum“, посвященное божьему телу. В традиции словацкой средневековой росписи мы впервые встречаемся с мотивом дарохранительницы с облатками, расписанной на доске высотой в один метр, что, вероятно, означает, что она относилась к центру алтаря. И хотя сохранилось намного больше архивных свидетельств о существовании „retabulum“ подобного посвящения чем самих работ, автор в своей работе попыталась на основании нескольких целых и демонтированных алтарей у нас и в Чехии назначить иконографический состав этих „retabulum“. Одновременно она пишет и об их общественной функции в средневековом обществе. При различении вариантов готического изображения божьего тела или крови (фигуративным или знаковым способом) в центре алтаря всегда появляется в изобразительной форме мотив христовых мучений или распятия, святия с креста, положения в гроб, воскресения, тайней вечери, дарохранительницы или скорбящих гостей, дополненных обыкновенно обожающими ангелами, часто с „arma Christi“. На внутренней стороне алтаря и алтарных крыльев в основном изображен христологический цикл страстей, иногда согласно теологической доктрине конкордации Ветхого и Нового завета, и мотивы собрания манны небесной, Илии в пустыне, насыщаемого ангелом. На внешних частях „retabulum“ часто бывает со святыми, выбор которых связан с легендой расширения культа евхаристии или зависит от локальных детерминаций (патрон костела, заказчик алтаря, социальная структура населения и т. д.).

Анализ стиля этих позднеготических произведений подтверждает существование неизвестного средневекового мастера, не имеющего до сих пор других найденных в Словакии произведений, хотя, вероятно, речь идет об отечественном мастере, представителе одной из многочисленных средневековых мастерских в шахтерской области или Липтове. Пока что ему можно приписать только одну роспись с мотивом Христа скорбящего, находящуюся в будапештском музее из демонтированного „retabulum“ невыясненной местности. В любом случае дело не касается рустикального искусства, так как роспись имеет явные знаки высокого искусства, хотя и не придворного. Несмотря на то, что мастер

с точки зрения иконографии и композиции в определенной мере еще находился в плену предыдущих позднеготических моделей, его концепция Христа по идее новая; в ней отражается влияние наступающего гуманизма Ренессанса. Во время работы этого мастера у нас было несколько духовных течений и различные адаптации позднеготических, ранневозрожденческих концепций, а также концепций эпохи расцвета Возрождения и маньеризма. В этом смысле мастер росписей из Липтовской Анны стоит изолированно, не продолжает ни в традиции уходящего позднеготического натуралистического экспрессионизма, ни маньеристически стилизованных фигур, ни мистично-сказочных красок так называемой дупайской школы. Его понимание фигур и пространства является ранневозрожденческим, хотя и не основано на такой научной базе, из которой исходили итальянские мастера Возрождения и Дюрер. Он явно не проявляет симпатии к насильственным сокращениям и деформациям, наоборот, старается больше облагородить лицо, что проявляется в несимметрическом пропорциональном каноне и сильной каллиграфической силуэтной линии. Мастер использует полутона не только при изображении нкарната, но и преодолевает драматичность локально подчеркнутой краски отдельных объектов, чем помогает преодолевать стилевые каноны готики.

Поскольку согласно местной традиции эти позднеготические росписи попали в Просек из бывшей церкви в Липтовской Анне, из сгоревшего алтаря, а анализ стиля и иконографии верхнего слоя Меттернии не дает достаточно точных данных для датировки переработки (св. Анна с Христом-младенцем и Марией понаты в иератической и довольно застывшей композиции и набросанный контур довольно не ясен в архитектурном пространстве, а кроме того слабо сделан), можно предположить, что это был новый слой уже в первой фазе нашего местного Возрождения, т. е. во второй половине 16 века. Конечно, мы знаем арханскую версию ренессансного художественного изображения в Словакии в течение 17 и даже в начале 18 века, что является специфичной местных общественных условий. Поэтому при решении происхождения этих позднеготических росписей автор, занимаясь исследованием, была вынуждена изучать сохранившиеся церковные и исторические архивы двух мест: Просека и Липтовской Анны.

На основании сохранившихся канонических визитаций она обнаружила, что в Просеке костел был сначала посвящен св. Маргарете, позже св. Елизавете, но до сих пор нигде не упоминается, что там был какой-нибудь костел, посвященный св. Анне. Можно не только думать о эпонимическом культе Меттернии в хуторе Липтовская Анна, но и несколько католических канонических визитаций конца 17 и 18 века упоминает после бурного периода Реформации, когда костел в хуторе Липтовской Анны служил протестантам, об одном алтаре с образом Меттернии. Хотя с точки зрения идейной борьбы периода Реформации является более вероятным, что алтарь, посвященный божьему телу не подходил бы протестантам, отвергающим почитать этот культ, кажет-

ся, что переделка Меттерции на более позднеготическую роспись с сюжетом дарохранительницы с облатками возникла по инициативе острогомской архиепархии, при новом приобретении этого прихода, вероятно в последнем десятилетии 17 века или в начале 18 века. Этот алтарь в результате переделки более крупной росписи на сюжет Меттерции стал главным алтарем с боковыми оригинальными готическими крыльями с христологичес-

## Unbekannte gotische Tafelbilder aus Liptovská Anna

Die Autorin dieser Studie schreibt über den heutigen Bestand und die Evidenz mittelalterlicher Tafelmalereien in der Slowakei, deren Anzahl über 1600 Objekte zählt. Ein Teil dieses bildnerischen Materials gelangte in Sammlungen einheimischer Museen und Galerien, wie auch in jenen Ungarns und anderweitig. Aber mehr als die Hälfte befindet sich in situ, auch wenn nicht immer komplett und in ursprünglicher Fassung. Gewiss, vom europäischen Gesichtspunkt aus, gehören wir zu jenen vereinzelten Ländern, wo in vielen Lokalitäten noch fast unangetastete Altarensembles mit ursprünglicher mittelalterlicher malerischer und bildhauerischer Ausstattung erhalten geblieben sind (z. B. in Bardejov 10 gotische Altäre mit 125 gemalten Tafeln, in Levoča 11 Altäre mit 77 Gemälden, in Spišská Sobota 6 Altäre mit 64 Gemälden, in Spišská Kapitula 5 Altäre mit 51 Gemälden) und einige Dorfkirchen betreuen jeweils 2 bis 4 gotische Altäre. Zum Grossteil handelt es sich um einen aus der zweiten Hälfte des 15. und vom Beginn des 16. Jahrhunderts stammenden künstlerischen Bestand. Einzelne Stücke stammen sogar aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Das Studium kirchlicher und städtischer Archivalien überzeugt uns jedoch davon, dass wir nur ein Torso des ursprünglichen mittelalterlichen künstlerischen Reichtums vor uns haben. Es ist nötig zu erwähnen, dass einige gotische Tafeln besonders im 19. Jahrhundert auch mehr als einmal übermalt, oder durch restauratorische Eingriffe älteren Datums deformiert wurden. Hier kann man sich an exakte physikalisch-chemische Analysen anlehnen, die mit ihren speziellen Methoden im Stande sind unter die Oberfläche der oberen Farbschicht durchzudringen und die dem Kunsthistoriker helfen unterhalb der Übermalungen gotische Szenen und Malarten zu identifizieren.

Auch wenn die Möglichkeit der Verbreitung des gotischen Kunstensembles in der Slowakei heute schon schwierig ist, gelang es trotzdem der Autorin 5 bisher unbekannte spätgotische Tafelgemälde zu identifizieren (zwei an beiden Seiten gemalte Tafeln 43×52,2 cm, einer Seite gemalte Tafel 84,5×100,5 cm) mit dem Thema der Geisselung, Auferstehung, dem hl. Georg, hl. Paulus und der Eucharistie. Diese Tafeln waren als untere Schupladenplatte einer Kommode in der Sakristei der r.-k. Kirche in Prosiek, Komitat

dem Zyklus der Passionen, die ikonographisch mit dem Bild des Christus-Kindes, zwischen Anna und Maria. In der Darstellung der Passionen bis zum Kreuzabnahme, der Kreuzigung, der Auferstehung, des letzten Abendmahls, oder das der Monstranz, das der üblicherweise von den adorierenden Engeln ergänzte Motiv der leuchtenden Hostie, öfters auch mit der Arma Christi in Erscheinung. An der äusseren Seite der Retabeln wurden meistens Heilige dargestellt, deren Auswahl entweder mit der Verbreitung des Eucharistiekultes oder mit lokaler Determinierung zusammenhängt (Schirmherr der Kirche, Altarauftraggeber, Soziale Struktur der Bevölkerung usw.). Die Stilanalyse dieser spätgotischen Malerei weist auf den bisher unbekanntem mittelalterlichen Meister, von dem wir bisher kein anderes Werk in der Slowakei kennen, obzwar es sich höchstwahrscheinlich um einen einheimischen Künstler, Repräsentanten einer der zahlreichen mittelalterlichen Werkstätten im mittelslowakischen Bergwerkgebiet oder in der Liptau handelt. Man kann ihm vorläufig nur eine Tafel mit dem Vir dolorum — Motiv zuschreiben, die sich aus einem demontierten Retabulum einer unbekanntem Lokalität im Depositar des Szépművészeti Museum in Budapest befindet. Allenfalls handelt es sich hier nicht um rustikale Kunst, das Gemälde trägt offensichtlich Merkmale einer höheren, auch wenn nicht höfischen Kunst. Obwohl die Auffassung des Meisters vom ikonographischen wie auch kompositorischen Aspekt in einem gewissen Mass noch in älteren spätgotischen Modulen wurzelt, ist jedoch seine Christus-Komposition der ideellen Seite nach moderner: sie widerspiegelt bereits Einflüsse des antretenden Humanismus der Renaissance. Zur Zeit des Wirkens dieses Meisters überschneiden sich bei uns mehrere geistige Strömungen, wie auch unterschiedliche Adaptierungen spätgotischer bildnerischer Konzeption mit jenen der Früh- und Hochrenaissance und der des Manierismus. In dieser Relation tritt der Meister der St. Annetafeln als isolierter Künstler in Erscheinung, der weder an den ausklingenden spätgotischen naturalistischen Expressionismus noch an die manieristische Stilisierung der Figuren, und ebenso wenig an die mystischmärchenhafte Farbigeit der sogenannten Donauschule anknüpft. Seine Auffassung von Figur und Raum bringt er vom Standpunkt der Frührenaissance zur Geltung, auch wenn diese sicherlich nicht auf so einer wissenschaftlichen Basis beruht, wie das bei den italienischen Künstlern der Renaissance, oder z. B. bei Dürer bemerkbar ist. Scheinbar sind ihm gewaltsame Kürzungen und Deformationen unsympathisch, er ist eher um eine Veredlung der Form bemüht, die sich im symmetrischen proportionellen Kanon und in der festen aber dabei kalligraphisch wirkungsvollen Konturenlinien zeigen. Er nützt die Prinzipien der Valeurmalerei nicht nur bei Gestaltung von Inkarnaten aus, er überwindet das Dramatische der lokal betonten Farbe einzelner Objekte, womit er bedeutsam zur Überwindung gotischer Stilelemente beiträgt.

Liptau, plaziert. Das gotische Thema der Monstranz mit der Hostie und zwei adorierenden Engeln, die die Arma Christi-Säule der Geisselung und das Kreuz halten, wurde später, (wahrscheinlich in der Zeit, wenn der Kardinal Leopold Kollonich (1695—1707) als ungarischer Primas und Erzbischof in Eger war) mit dem Bild der Mettercia übermalt (wobei einer der Engel in die Figur des knieenden und betenden Donator-Kardinals überwandelt wurde). Dies festzustellen war lediglich mit Hilfe von infraroten Roentgenstrahlen möglich. Laut lokaler Tradition, gelangten diese Tafeln wahrscheinlich noch im vorigen Jahrhundert nach Prosiek aus der unweit gelegenen Siedlung Liptovská Anna, nach einem Brand der dortigen Kirche, die seitdem zu einer Ruine wurde.

Aufgrund der stilistischen Analyse dieser fünf gotischen Gemälde beweist die Autorin sowohl die Zusammengehörigkeit dieser heute schon sehr beschädigten Denkmäler, wie auch die Autorenschaft ein und desselben Künstlers. Die erhaltene Gemälde, die man in die 20. oder 30. Jahre des 16. Jahrhunderts datieren kann, bildeten wahrscheinlich ein mittelalterliches, dem Corpus Christi geweihtes Retabulum. Im Rahmen der heimischen mittelalterlichen Tafelmalerei begegnen wir hier eingetlich zum ersten mal auf einer Holztafel gemalten Motiv der Monstranz mit Hostie und das etwa in der Höhe eines Meters, woraus man schliessen kann, dass die Tafel das Zentrum des Altars bildete. Auch wenn uns über die Existenz von Retabeln dieser Dedikation nicht viel mehr Urkundematerial als eingetliche Objekte dieser Art erhalten blieb, versuchte die Autorin der Studie aufgrund Analogien mit einigen gesamten oder demontierten Altäre in der Slowakei und in Böhmen die ikonographische Zusammenstellung solcher Retabeln zu skizzieren. Gleichzeitig befasst sie sich auch mit ihrer gesellschaftlichen Funktion in der spätmittelalterlichen Gesellschaft. Nebst der unterschiedlichen Variationen der gotischen Darstellungen des Corpus Christi oder des Blutes und dies in figurativer oder symbolischer Art und Weise, machen sich an den inneren Altarflügeln meist der christologische Passionszyklus und öfters auch, im Rahmen der theologischen Doktrine der Konkordanz des Alten und Neuen Testaments, auch Motive der Manna-Einsammlung, der in der Wüste von Vögeln gefütterte Elias u. ä. geltend.

Im Zentrum des Altarschreins tritt stets das in malerischer oder bildhauerischer Wiedergabe gestaltetes Motiv entweder des Vir dolorum, oder der Kreuzigung, der Kreuzabnahme, der Grablegung, der Auferstehung, des letzten Abendmahls, oder das der Monstranz, das der üblicherweise von den adorierenden Engeln ergänzte Motiv der leuchtenden Hostie, öfters auch mit der Arma Christi in Erscheinung. An der äusseren Seite der Retabeln wurden meistens Heilige dargestellt, deren Auswahl entweder mit der Verbreitung des Eucharistiekultes oder mit lokaler Determinierung zusammenhängt (Schirmherr der Kirche, Altarauftraggeber, Soziale Struktur der Bevölkerung usw.). Die Stilanalyse dieser spätgotischen Malerei weist auf den bisher unbekanntem mittelalterlichen Meister, von dem wir bisher kein anderes Werk in der Slowakei kennen, obzwar es sich höchstwahrscheinlich um einen einheimischen Künstler, Repräsentanten einer der zahlreichen mittelalterlichen Werkstätten im mittelslowakischen Bergwerkgebiet oder in der Liptau handelt. Man kann ihm vorläufig nur eine Tafel mit dem Vir dolorum — Motiv zuschreiben, die sich aus einem demontierten Retabulum einer unbekanntem Lokalität im Depositar des Szépművészeti Museum in Budapest befindet. Allenfalls handelt es sich hier nicht um rustikale Kunst, das Gemälde trägt offensichtlich Merkmale einer höheren, auch wenn nicht höfischen Kunst. Obwohl die Auffassung des Meisters vom ikonographischen wie auch kompositorischen Aspekt in einem gewissen Mass noch in älteren spätgotischen Modulen wurzelt, ist jedoch seine Christus-Komposition der ideellen Seite nach moderner: sie widerspiegelt bereits Einflüsse des antretenden Humanismus der Renaissance. Zur Zeit des Wirkens dieses Meisters überschneiden sich bei uns mehrere geistige Strömungen, wie auch unterschiedliche Adaptierungen spätgotischer bildnerischer Konzeption mit jenen der Früh- und Hochrenaissance und der des Manierismus. In dieser Relation tritt der Meister der St. Annetafeln als isolierter Künstler in Erscheinung, der weder an den ausklingenden spätgotischen naturalistischen Expressionismus noch an die manieristische Stilisierung der Figuren, und ebenso wenig an die mystischmärchenhafte Farbigeit der sogenannten Donauschule anknüpft. Seine Auffassung von Figur und Raum bringt er vom Standpunkt der Frührenaissance zur Geltung, auch wenn diese sicherlich nicht auf so einer wissenschaftlichen Basis beruht, wie das bei den italienischen Künstlern der Renaissance, oder z. B. bei Dürer bemerkbar ist. Scheinbar sind ihm gewaltsame Kürzungen und Deformationen unsympathisch, er ist eher um eine Veredlung der Form bemüht, die sich im symmetrischen proportionellen Kanon und in der festen aber dabei kalligraphisch wirkungsvollen Konturenlinien zeigen. Er nützt die Prinzipien der Valeurmalerei nicht nur bei Gestaltung von Inkarnaten aus, er überwindet das Dramatische der lokal betonten Farbe einzelner Objekte, womit er bedeutsam zur Überwindung gotischer Stilelemente beiträgt.

Wie schon erwähnt, kamen — aufgrund der Ortstradition — diese spätgotischen Tafeln in die Sakristei von Prosiek aus der ehemaligen Mutterkirche in Liptovská Anna. Demnach stammen sie vom dortigen, beim Brand vernichteten Altar. Diese Angabe, sowie auch die stilistische und ikonographische Analyse bieten nur beiläufige Anhaltspunkte zur Zeitbestimmung, wann die Übermalung der Mettercia stattfinden konnte (St. Anna mit Jesukind und Marie ist noch in hieratischer und ziemlich starrer Komposition aufgefasst und der skizzierte unklare architektonische Raum ist auch ziemlich handwerklich durchgeführt). Man kann einen neuen malerischen Eingriff schon in der Phase unserer heimischen Renaissance, das heisst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts voraussetzen. Gewiss, die archaisierende Ausgabe der künstlerischen Gestaltung der Renaissance kennen wir in der Slowakei auch im Laufe des 17., ja sogar vereinzelt auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts, als Spezifikum der hiesigen gesellschaftlichen Verhältnisse. Deswegen war die Autorin bei Lösung der Provenienz dieser spätgotischen Tafeln gezwungen kirchliche wie auch andere historische Urkunde beider Lokalitäten zu überprüfen, zu Prosiek und auch zu Liptovská Anna.

Aufgrund der erhaltene gebliebenen kanonischen Visitationen wurde seitens der Autorin festgestellt, dass in Prosiek die ehemalige Hl. Margaretenkirche, später der Hl. Elisabeth eingeweiht wurde. Nirgends wird erwähnt, dass dort irgendein Altar der Mettercia geweiht worden wäre. Nicht nur dass es möglich wäre über den eponymischen Kult der St. Anna in der Siedlung Liptovská Anna zu erwägen; einige katholischen Visitationen vom Ende des 17. und aus dem 18. Jahrhundert — nach der stürmischen Epoche der Reformation, während die Kirche der Siedlung Liptovská Anna den Protestanten diente — erwähnten namentlich einen Altar mit dem Bild der Anna Selbdritt. Auch wenn vom Standpunkt ideologischer Kämpfe es klar erscheint, dass der, dem Corpus Christi geweihte Altar den diesen Kult abweisenden Protestanten ungewünscht gewesen wäre, scheint es, dass die Übermalung der Mettercia an der spätgotischen Tafel mit dem Monstranz — und Hostienmotiv aus der Initiative der Graner Erzdiözese anlässlich der erneuten Zurückgewinnung dieser Pfarre in ihre Verwaltung entstand und dies entweder in der letzten Dekade des 17. oder zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Dieser Altar wurde infolge der Übermalung einer umfangreichen gotischen Seitenflügeln mit dem christologischen Passionszyklus, was ikonographisch mit der Figur des Jesukindes zwischen Anna und Marie zusammenhängen könnte. In der Frage der Provenienz der bisher unbekanntem gotischen Tafeln der Sakristei in Prosiek kam die Autorin zum Resultat, dass diese tatsächlich einen Bestandteil des dem Corpus Christi gewidmeten gotischen Seitenaltars in der Siedlung Liptovská Anna bildete, wo auch die Kirche selbst dem Mettercia-Kult geweiht war.

## Výskum a záchrana pamiatkových objektov v oblasti vodného diela Liptovská Mara

*U súvislosti s výstavbou vodného diela Liptovská Mara sa v rokoch 1972—1976 v jeho zátopovej oblasti uskutočnil výskum viacerých objektov umelecko-historickej a historickej povahy. Spomedzi nich zaujíma jedno z kľúčových miest areál bývalého rímskokatolíckeho kostola Panny Márie v Liptovskej Mare. Na jeho prieskume, zameranom na možnosť budúcej rekonštrukcie objektu v chystanom skanzene v Pribylíne, sa podieľal od začiatku Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody (SÚPSOP) zo stránky historickej, umelecko-historickej a prípravy pamiatkových*

*zásad pre jeho dokumentáciu a možnosť budúceho zhodnotenia. U súčasnosti s touto aktivitou sa postupne pristúpilo k archeologickému výskumu a reštaurátorskému prieskumu spojenému so zhodnotením, ošetrovaním a realizáciou transferu tých častí a článkov objektu, ktoré majú byť v budúcnosti hlavným podnetom oprávnenia na jeho nové dokumentovanie a pamiatkárске využitie.*

*Nasledujúce príspevky sa zaoberajú výsledkami archeologického a reštaurátorského výskumu a ich prínosom pre historické a umelecko-historické poznanie danej lokality.*

*Redakcia*

## Historickoarcheologický výskum kostola v Liptovskej Mare

JOZEF HOŠŠO

Archeologický výskum kostola v Liptovskej Mare uskutočnil SÚPSOP z Bratislavy v letných mesiacoch rokov 1970, 1971, 1973 a 1974. Okrem rozličných stavebných úprav výskum obnažil základy historicky doloženej včasnogotickej stavebnej fázy a najstaršej fázy kostola spreď roku 1200.

Pôvodný kostol mal pravouhlé presbytérium bez triumfálneho oblúka. Základový múr presbytéria, široký 120 cm, z lomových vápencov a travertínov kladených na hlinu ležal v mierne zahĺbenej ryhe do nerovného fľyšového podlažia. V severnom i južnom základovom múre, ktorý porušoval starší hrob, ležal pri vnútornej strane vápencový kameň s vyrytým krížom. Svätyňa dlhá 4,5 m a široká 4,4 m ústila do lode širokej 7,4 m, na základoch ktorej postavili mladšiu včasnogotickú loď. Zo základov lode sa zachovalo čiastočne iba jej severovýchodné nárožie a východná časť južného základu v dĺžke  $\pm 4$  m, ktorý od mladšieho základového muriva, spojeného maltou, delila 10 cm široká medzera. Západné ukončenie lode sa pre mladšie prestavby a pochovávanie v interiéri kostola nedalo zistiť. Okolo kostola sa rozprestieral radový etážový cintorín, z ktorého sa čiastočne alebo úplne zachovalo 51 hrobov.

K najstaršej stavbe kostola sa pravdepodobne viažu i obnažené základy veže za hlavnou loďou, ktorá ich prekrývala. Obdĺžniková veža s vnútornými rozmermi základov  $3,4 \times 4,3$  m bola orientovaná dlhšími stranami v osi hlavnej lode. Základy široké  $\pm 210$  cm boli z lomového kameňa kladeného do riadkov na maltu a spodné dva

riadky boli z veľkých pritesaných kvádrov. Východný základ presahoval do interiéru lode a k jeho východnej strane boli prilepené zvyšky muriva inej časti stavby. Zvonku k severnému základu dosadali torzá oblúkov, pravdepodobne kruhových objektov; ich vnútorný priemer bol 110 cm. Vnútri veže, 10 až 20 cm pod úrovní vnútorného ústupku zúženia nadzemného múru o 40 cm, zachovala sa v juhozápadnom rohu vrstva okruhliakov. Pravdepodobne ide o zvyšky dlážky. Stavba veže ako fortifikujúcej časti architektúry na najexponovanejšom mieste súvisela pravdepodobne s opevnením celého kostola archeologicky doloženou priekopou.

Priestor veže slúžil neznámemu účelu i po jej zborení. Z jej stredu vymurovali schodište, vedúce k vonkajšiemu okraju severného základu, a od lode kostola ho oddelili kamennou stienkou.

Druhou prístavbou (mohla vzniknúť už pred včasnogotickou prestavbou) boli základy pravouhlého priestoru v rohu medzi sakristiou a loďou; porušovali 9 hrobov radového cintorína. Základy  $\pm 70$  cm široké boli z lomového kameňa kladeného na hlinu. Múry mali v pôdoryse tvar L, dotýkajúceho sa kratším ramenom základov lode, od ktorých ich delila široká medzera. Kratšie rameno bolo previazané s múrom sakristie. Na tomto mieste bol základ znížený ostením a schodíkmi vchodu do suterénu sakristie. Vnútorné rozmery prístavby boli  $3,3 \times 5,2$  m.

Včasnogotický kostol zachoval situovanie pôvodnej stavby. Sanktuárium ( $5,5 \times 5,6$  m) s víťazným oblúkom, ktorý ležal v úrovni východnej steny staršieho presbytéria, malo 85 cm hrubý



Liptovská Mara — kostol; základy veže za hlavnou loďou. Fotografia J. Hoššu



Liptovská Mara — kostol; previazanie základov pravouhlej prístavby za západným múrom sakristie a ostenie vchodu do jej suterénu. Fotografia J. Hoššu

obvodový múr z lomového kameňa kladeného do riadkov na maltu. Východná fasáda bola hladko omietnutá a na bielo natretá. K severovýchodnému rohu dosadal oporný pilier; jeho zvyšky sa zistili i v exteriéri medzi sakristiou a svätyňou. Bočné základy, 120 cm od východného ukončenia, prepažili v interiéri múrom širokým 65 cm, oddeleným výraznými cezúrami. K tomuto múru dodatočne pristavali v strede z južnej strany plytkú, 23 cm hrubú stienku. Múr so stienkou pravdepodobne niesli oltárnu menzu.

Bočné múry lode kostola využili čiastočne základy najstaršej stavby, resp. základovú ryhu. Základy lode vo východnej časti po stranách najstaršieho presbytéria tvorilo nezvyčajné blokové až 2 m široké murivo z lomového kameňa, spojeného maltou. Na severnej strane múr porušoval hroby radového cintorína. Základy ostávajúcej časti obvodových múrov lode boli mierne rozšírené. Dodatočne v lodi pristavali k pilierom víťazného oblúka bočné oltáre s obdĺžnikovými kvadratickými základmi.<sup>1</sup>

Neskorogotické prestavby zväčšili stavbu o južnú loď a južným a východným smerom zväčšenú polygonálnu svätyňu. Základy sanktuária

boli staticky zabezpečené šikmým rozšírením smerom k základovej škáre o  $\pm 60$  cm. Východný svah zvažujúceho sa terénu umožnil postavenie krypty s valenou klenbou z plochých travertínov a vápencov, so sekundárnym zamurovaním fragmentov kamenných článkov i kameňov s polychrómiou. Klenba sa prsiami opierala o východnú fasádu včasnogotického sanktuária a o záver neskorogotického polygónu. Poloklenbou zaklenutý vchod do krypty, tvoriaci koridor medzi južnými základmi sanktuárií, bol uzatvorený stienkou. V krypte bolo na seba nahádzaných 20 až 30 rakiev, väčšinou rozpadnutých. Dno krypty vyplňala kyprá zem so zasypanými zvyškami truhiel.

Po uzatvorení krypty pod menzou hlavného oltára postavili menšiu kryptu v strede západnej časti sanktuária. Prsia jej valenej klenby delila od prepážky vo včasnogotickom sanktuárii asi 40 cm hrubá vrstva zeme a západný okraj precez ktorých pravú polovicu bol i vstup, siahajúci po vonkajší okraj víťazného oblúka. Rakvy boli v krypte naukladané husto na seba až po korunu klenby.

V južnej lodi, 10 cm pod pieskovicovou dlažbou

ležalo maltové lôžko staršej dlážky s negatívnymi odtlačkami štvorcových dlaždíc  $40 \times 40$  cm. Pod touto dlážkou 10 a 40 cm ležali ešte dve maltové vrstvy; tri maltové vrstvy boli viditeľné i v profile kontrolného bloku.

Približne pod menzou bočného oltára v juhozápadnom rohu lode ležal na flyšovom podloží blok základového muriva z lomových kameňov spojených maltou, v pôdoryse tvaru obdĺžnika ( $270 \times 185$  cm) orientovaného dlhšími stranami v osi kostola. Spodné riadky z pritesaných kvádrov prekryvali na západnej strane kostru dieťaťa, ktoré malo ruky zložené do lona.

Približne rovnobežne, 11,5 m od západnej steny pretínal priečne južnú loď 105 cm široký základový múr: vchádzal južnou stranou pod obvodový múr lode a severnou stranou sa dotýkal základov západného piliera medzi loďami. Základ piliera rešpektuje dotyk s múrom absenciou šikmého zosilnenia základov smerom ku škáre; základy staticky zabezpečujú druhú stranu piliera a obidve strany východného piliera. (Zosilnenie je podobné ako pri základoch neskorogotického sanktuária.) V juhozápadnom kúte lode, 14 cm pod dlážkou ležala 3 až 4 cm hrubá vrstva malty, pravdepodobne z dlážky.

Obvodové základy južnej lode sú na východnej strane oddelené od základov hlavnej lode zvnútra viditeľnou cezúrou. Západná stena i základ sú z vonkajšej strany tiež oddelené štrbinou a spodná časť steny južnej lode je za ňou rozšírená soklom s rímsou s dvojitým vyžľabením.

Mladšie archeologicky zistené stavebné úpravy sa zamerali predovšetkým na interiér kostola. Pri severnej stene hlavnej lode nad základmi najstaršieho presbytéria ležali základy bočného oltára v tvare širokého U. Približne v strede lode ležala pod dlážkou štvorcová obruba ( $260 \times 260$  cm) z jedného radu trávov, opracovaných do štvorca. Celá plocha lode bola využitá na pochovávanie do neoznačených hrobov i do hrobov pod náhrobnými kameňmi. (Dva hroby s náhrobnými kameňmi prekryvala dlážka.) Voľne pochovávali i v južnej lodi na východ od archeologicky zisteného základu a dva hroby ležali i v severozápadnej časti svätyne.

Najmladšiu prístavbu tvoril 80 cm široký kamenný múr, pristavený v 70 cm odstupe pozdĺž

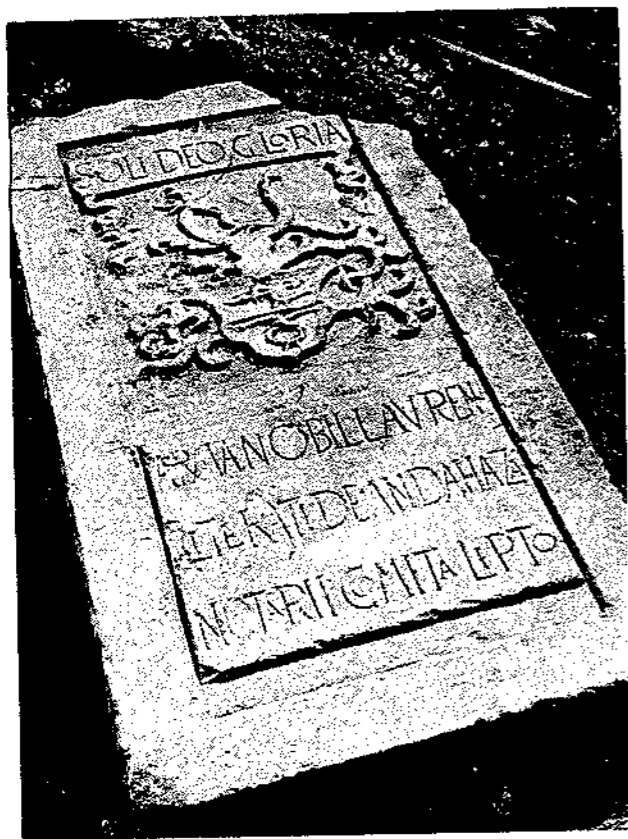


Liptovská Mara — kostol; maltové vrstvy dlážok pod pieskovicovou dlažbou vo východnej časti južnej lode. Fotografia J. Hoššu



Liptovská Mara — kostol; dosadanie základového múru v južnej lodi k západnému pilieru. Fotografia J. Hoššu





Liptovská Mara — kostol; náhrobná platňa pod dlažbou v hlavnej lodi. Fotografia J. Hoššu

východnej fasády veže; 230 cm pred fasádou lode je v pravom uhle zalomený a dosadá k veži. Podľa zachovania na bielo natrenej omietky veže v mieste dosadenia pristaveného základu je zrejme, že ho spravili až po zvýšení terénu do terajšej úrovne.

Archeologicky zistená nadväznosť stavebných etáp a prístavby marského kostola nie je v sakrálnej architektúre ojedinelá. Najstaršou stavbou bol predčasogotický kostol s pravouhlým presbytériom, ktorého forma pred začiatkom gotického stavebného slohu nie je v Maďarsku,<sup>2</sup> Poľsku,<sup>3</sup> Čechách<sup>4</sup> ani na Slovensku typická. Zo slovenských analógií, ktoré poznáme iba z juhozápadného územia, je dôležitý kostol v Kostolčanoch pod Tribečom (azda už z konca 10. storočia) a kostol Najsvätejšieho Spasiteľa na Bratislavskom hrade (začiatok 11. storočia).<sup>5</sup> Podľa vrstiev radového cintorína usudzujeme, že kostol v Liptovskej Mare postavili najmenej tri gene-

rácie pred včasogotickou fázou. Nedoriešené zostáva relatívne datovanie západnej veže a pravouhlej prístavby za sakristiou, o čom rozhodujúce výsledky môže priniesť ďalší výskum v severozápadnom kúte hlavnej lode a v interiéri suterénu sakristie. Potvrdenie postupnej prístavby veže, a najmä priestoru za sakristiou k najstaršiemu kostolu môže posunúť jeho vznik až do 11. storočia. Podľa porušenia hrobu č. 55 základmi presbytéria postavili kostol na mieste staršieho pohrebiska intenzívneho slovanského osídlenia. Hradištné osídlenie Liptova okrem Liptovskej Mary poznáme zo zberov v katastroch obcí Liptovská Štiavnica, Vlchy, Prosiek, Paludza, Podtureň, Bobrovník, Likavka, Partizánska Lupča a Sokolčeb<sup>6</sup> a z výskumov lokalít Liptovský Michal — Lažtek, Liptovské Matiašovce, Pod mníchom a Partizánska Lupča — Ďur.<sup>7</sup>

Dokreslenie obrazu gotickej architektúry a príspevok k datovaniu jednotlivých gotických prestavieb očakávame od dokončenia výskumu interiéru krypty pod menzou hlavného oltára, interiéru južnej veže a otvorenia sondy na mieste dosadenia západnej steny veže k južnej lodi.

#### Poznámky

<sup>1</sup> Analogická je situácia v kostole zaniknutej dediny Zalužany. Pozri POLLA, B.: Stredoveká zaniknutá osada na Spiši (Zalužany). Bratislava 1962, s. 20.

<sup>2</sup> HOLL, I.: Mittelalterarchäologie in Ungarn (1946—1964). Acta archaeologica, 12, 1970, s. 378, 382; KOZAK, K.: XI—XII századi egyházi építészeti Veszprém megyében. In: A Veszprém Megyei múzeumok közleményei, 8, Veszprém 1969, s. 223—234; CZEGLÉDY, I. — KOPPÁNY, T.: A Balatonfüzfőmariái románkori templomrom. In: A Veszprém Megyei múzeumok közleményei, 8, Veszprém 1969, s. 141.

<sup>3</sup> Stuka Polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku. Tom I. Warszawa 1968, s. 163.

<sup>4</sup> MERHAUTOVÁ, A.: Raně středověká architektura v Čechách. Praha 1971, s. 46.

<sup>5</sup> HABOVŠTIK, A.: Archeologický výskum v Kostolčanoch pod Tribečom. In: Monumentorum tutela, 2, 1968, s. 43; STEFANOVIČOVÁ, T.: Bratislavský hrad v 9.—12. storočí. Bratislava 1975, s. 69.

<sup>6</sup> REJHOLCOVÁ, M.: Slovanské osídlenie Stredoslovenského kraja. Slovenská archeológia, 19, 1971, s. 100; PIETA, K.: Slovanské osídlenie Liptova v 9.—12. storočí. In: Liptov, 2, Ružomberok 1972, s. 67.

<sup>7</sup> Autor nepublikovaných výskumov je Hanuliak, V., pracovník Liptovského múzea v Ružomberku.

## Pamiatky Liptovskej Mary vo svetle nových poznatkov a hodnotení

KAROL KAHOUN

Pre stavebné dejiny objektu rímskokatolíckeho kostola Panny Márie v Liptovskej Mare je pre jeho slohový vývin od včasnej gotiky dôležité, aby sa zachytili zvyšky dispozície a základov stavby pochádzajúcej už z doby pred rokom 1200. Tento prvý kostol sa stal predmetom archeologického výskumu. Výskum predchádzal reštaurátorskému prieskumu spojenému s transferom najdôležitejších umelecko-historicky významných častí terajšieho objektu do plánovaného skanzenu.<sup>1</sup> Kostol je hmotným dokladom o osídlení Liptova a o jeho cirkevnej a spoločenskej organizácii už vo včasných fázach stredoveku. Súčasne má jeho dokázaná existencia a dispozícia priamy vplyv na poznanie mladších — gotických fáz celého komplexu. V období rozsiahlej kolonizácie Liptova vznikol na jeho mieste včasogotický kostol ako jednolodová stavba s pravouhlým zakončením štvorcového kňazoviska a so sakristiou na jeho severnej strane. To všetko dokazuje archeologický prieskum i nadväzujúce poznatky, ktoré získal reštaurátorský kolektív,<sup>2</sup> a potvrdzuje to aj umelecko-historické zhodnotenie. Závažnú historicko-spoločenskú a stavebnohistorickú kvalitu predstavuje objavenie častí základového i nadzákladového muriva včasogotického kostola so zachovanou pôvodnou omietkou a úpravou povrchu muriva jeho stien v interiéri i v exteriéri.

Stavba vznikla zrejme pred rokom 1295<sup>3</sup> v súvislosti s utváraním sídelného obrazu Liptova i samej lokality Liptovskej Mary; ako vieme z jej neskorších dejín,<sup>4</sup> mala dlhý čas kľúčové postavenie v danej oblasti. Na základe nálezu dispozície a hmotových prvkov vyzorovaných

v chronologicky mladšom telese objektu možno konštatovať, že ide o ďalší z radu kostolov koncipovaných ako jednolodie spojené so štvorcovým kňazoviskom, sakristiou a vežou na západnej strane, aké vznikali v Liptove v poslednej tretine 13. storočia.<sup>5</sup> Z hľadiska vývinu našej gotickej architektúry je forma založenia tohto kostola ďalším dokladom vedomého používania určitého dispozičného typu včasogotického stupňa, rozšíreného v druhej polovici 13. storočia v hlavných kolonizačných oblastiach Slovenska. Presadil sa v Gemeri, Šariši, Spiši, Turci i v Liptove (t. j. mimo teritória výraznej predrománskej a románskej tradície, akým bol napr. nitriansky kraj, južné Slovensko alebo banskoštiavnická oblasť) povedľa vyžarovania vplyvu väčších centrálnych staviteľských dielní ako akési typologické špecifikum útvaru malého dedinského farského kostola v novovysadených a rozvíjaných vidieckych sídelných organizmoch. Umelecko-historicky ho možno hodnotiť v zásade ako výraz dožívajúcej alebo prežívajúcej neskororománskej tradície a „gotizuje“ sa viac-menej iba tvaroslovím zhrubnutej kamenárskej formy, koncentrovaným do okien svätyne, lode a do portálov a tiež vápenno-pieskovou úpravou stien, neskôr pokrytých maliarskou freskovou výzdobou.

Takýto kostol sa môže dodnes v stavbe Liptovskej Mary zachytiť a vymedziť aj v šírke a dĺžke dispozície a niektoré jeho pôvodné partie sú ešte fixované v severných múroch neskoršieho presbytéria a lode. Zachované fragmenty ornamentálnej úpravy stien z včasogotickej fázy — maľba „rybích šupín“ pri vífaznom oblúku, fragment



Liptovská Mara — kostol, západná strana — stav pred prieskumom. Fotografia J. Rybárika

kvádrovania na južnej stene sakristie — predstavujú prínos pre poznanie stredovekej polychromie a sú príkladom dobového výtvarného dotvárania architektúry. Sivé kvádrovanie na stene sakristie môže sa stať v našich podmienkach príkladom jednej z najstarších polychromií v slovenskej stredovekej architektúre.

Opticky a hmotovo je najdôležitejšia ďalšia — neskorogotická fáza stavby budovy, ktorá vytvorila v terénnej konfigurácii z kostola výraznú dominantu krajiny. Napriek neskorším dodatočným úpravám zo 17. storočia (najmä prístavba veže z južnej strany, architektonické detaily v interiéri),<sup>6</sup> sa neskorogoticky sformovaný stavebný celok — jeho hmoty i plochy — stali preto bezprostrednou východiskovou základňou reštaurátorského prieskumu a určili i program transferu, jeho hlavnú náplň. Neskorogotická stavebná fáza

si vynútila túto pozornosť predovšetkým pre osobitnú realizáciu priestorovo-dispozičnej podoby stavby a slohovo-štýlovej transformácie zásad myslenia neskoršej fázy slohu. Šírkové založenie nového presbytéria, zaklenutého sieťovou klenbou parlérovského typu, a prístavba južnej vedľajšej lode nezvyčajným spôsobom rieši dispozíciu dvoch lodí, v ktorom možno postrehnúť náznaky začiatku nových prvkov prechodu k novému, temer renesančnému pochopeniu priestoru. Z architektonických detailov vystupujú do popredia okrem vstupného portálu, ostiení okien južnej lode a presbytéria ako pozoruhodné sochársko-remeselné práce hlavne hlavice stĺpov, arkády dvojloďi a pastofórium.

Reštaurátorský prieskum sa koncentroval na štúdiu neskorogoticky pretvoreného korpusu stavby na dva základné okruhy poznatkov. Sú to:



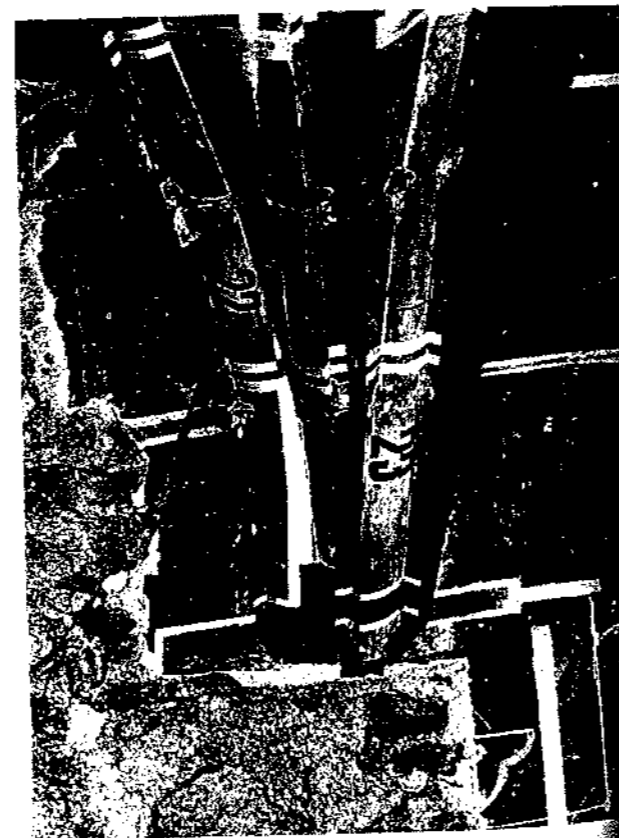
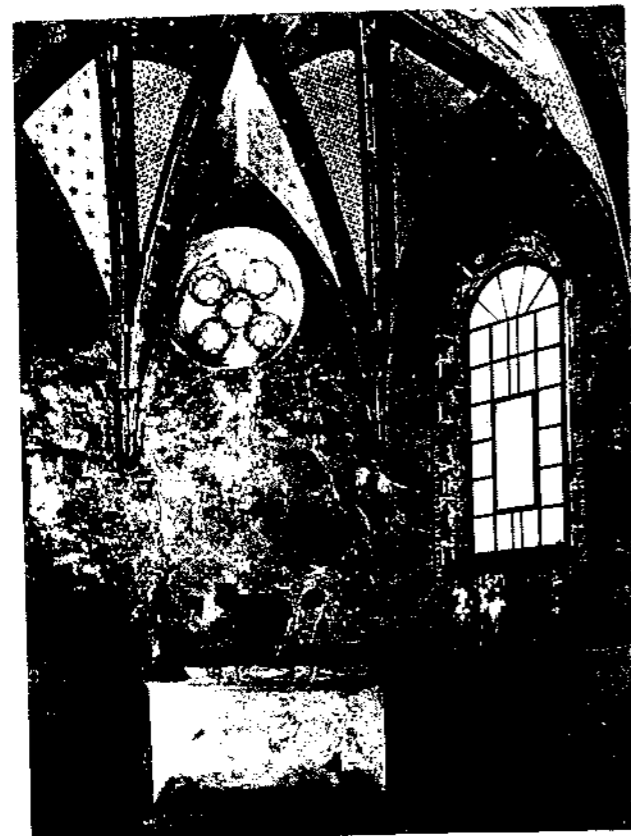
Liptovská Mara — kostol, východná strana — stav počas prieskumu. Fotografia J. Rybárika

- a) nadväznosť prestavby na staršie fázy,
- b) podrobnejšie poznanie vlastnej neskorogotической etapy a novšie zásahy.

Sondy realizované na severnom múre presbytéria dokázali, že portál do sakristie je pozostatkom stavby z 13. storočia a murivo, ktoré k nemu bezprostredne prilieha, súvisí s touto včasnou periódou. Dokazuje to omietka po stranách portálu previazaná s pôvodným múrom. Po pravej strane portálu sa podarilo odkryť štvorcový výklenok vybraný z hmoty múru. Pôvodne plnil funkciu pastofória a zrejme patril k pôvodnej staršej stavbe. V mieste pripojenia sakristie k múru presbytéria, v severovýchodnom nároží sakristie a v príľahlej hmote severnej steny presbytéria dokázal prieskum existenciu nárožného piliera svätyne včasnogotической stavby. Na murivo a obidve vrstvy omietky tohto piliera sa pripája

blok múru zviazaného zo strany exteriéru s hmotou i omietkou sakristie. Tento blok predchádza neskorogotickou stavbu presbytéria.

Na severnom múre svätyne vydutie múru naznačovalo možnosť predpokladu dosadania klenbových rebier včasnogotической stavby, čo spolu s nájdenými časťami muriva pôvodného triumfálneho oblúka (pokrytými včasnou hrubozrnnou omietkou) a zvyškom múru na severnej strane lode dokazuje, že neskorogotická prestavba nadviazala na hmotový základ staršej stavby v miestach prechodu svätyne cez oblúk do lode a využila ho pri rozvedení neskorogotической dispozície, diktovanej širokým rozpätím priestoru presbytéria i lode. K zaujímavým poznatkom — potvrdzujúcim tvaroslovnú hodnotu a relatívne vysokú kamenársku kvalitu staršieho korpusu — sa dospelo pri rozoberaní menzy. Boli v nej zamurované a



Liptovská Mara — profil klenbového rebra z presbytéria, stav po demontáži. Fotografia J. Rybárika

Liptovská Mara — pohľad do dvojlodia; stav pred demontážou kamenných článkov. Fotografia J. Rybárika

Liptovská Mara — pohľad z dvojlodia do presbytéria počas prieskumu. Fotografia J. Rybárika



Liptovská Mara — celkový pohľad na areál stavby pred demontážou. Fotografia J. Rybárika

Liptovská Mara — uzáver presbytéria počas prieskumu. Fotografia J. Rybárika

Liptovská Mara — klenba presbytéria počas prieskumu. Fotografia J. Rybárika

Liptovská Mara — päťka klenby v presbytériu; odkrytie omietkových vrstiev. Fotografia J. Rybárika



Liptovská Mara — medziarkádový stĺp dvojložia počas prieskumu. Fotografia J. Rybáríka

Liptovská Mara — južná stena sakristie; odkrytie gotických omietkových vrstiev a zachovanej časti kvádrovania. Fotografia J. Rybáríka

Liptovská Mara — klenba sakristie; stav počas prieskumu. Fotografia J. Rybáríka

Liptovská Mara — hlavica medziarkádového stĺpa po demontáži. Fotografia J. Rybáríka



Liptovská Mara — detail medziarkádového stĺpa po demontáži. Fotografia J. Rybáríka

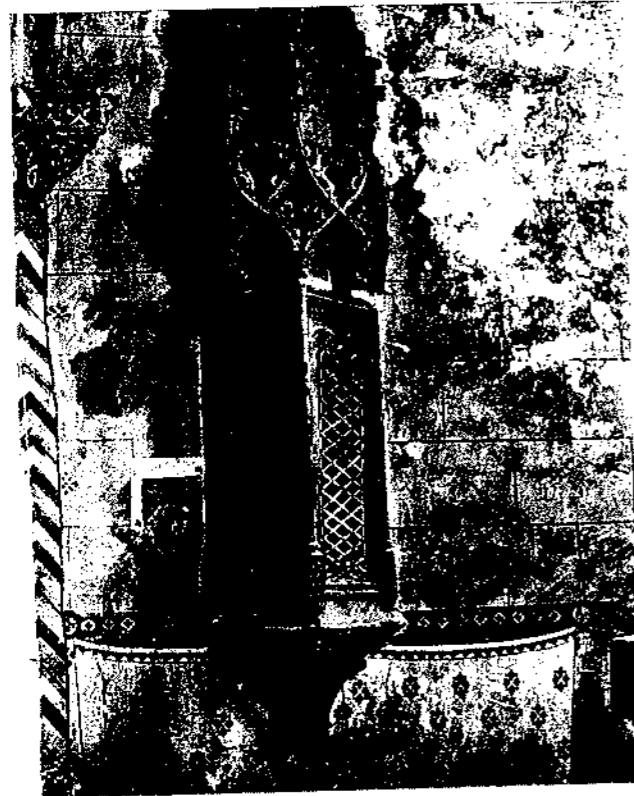
sekundárne uložené opracované a polychrómované viaceré architektonické články, časti klenby, najmä nábežné štítiky, detaily okenných kružieb i pozoruhodný štítový kameň kamenársky štrukturovaný plastickým dekorom a prekrytý malbou Kristovej hlavy so svätožiarou. Malba je založená na kresbovej línii a štýlovo patrí ku skorému gotickému slohovému výrazu.

V sakristii sondy dokázali, že dnešnej predchádzala sakristia staršia. Jej terajšia klenba s klinovým profilom rebier, nábežnými štítkami i spôsobom vyklenutia a uloženia na ploche je zrejme sekundárne použitá a nemožno vylúčiť jej prenesenie z včasnogotického sanktuária.

Prieskum takto prispel k poznaniu prestavby, jej osobitej a dobovej praxi zodpovedajúcej logiky. Mladšia — neskorogotická prestavba síce

funkčne i výtvarne potlačila včasnogotický kostol, nepochopiac podstatu jeho umeleckého zmyslu, predsa však využila existujúce väzby a prvky a zapojila ich do novobudovaného celku.

Skúmanie neskorogotického prestavby sa koncentrovalo na technický stav tejto stavebnej etapy v súvisi s potrebami premiestnenia kamenných článkov, pochopiteľne v úzkej spojitosti s určením jej celkovej výtvarnej koncepcie. Okrem overenia štruktúry stavebného jadra a historicky známych tvaroslovných slohových hodnôt dospel prieskum i tu k niektorým novým faktografickým zisteniam. Kamenársky náročné pastofórium bolo, podľa zistenia prieskumu, premiestnené zo severnej steny presbytéria do polygonálneho zalomenia jeho uzáveru, na čo poukazuje odkrytý otvor a červené lemovanie na mieste pôvodného osade-

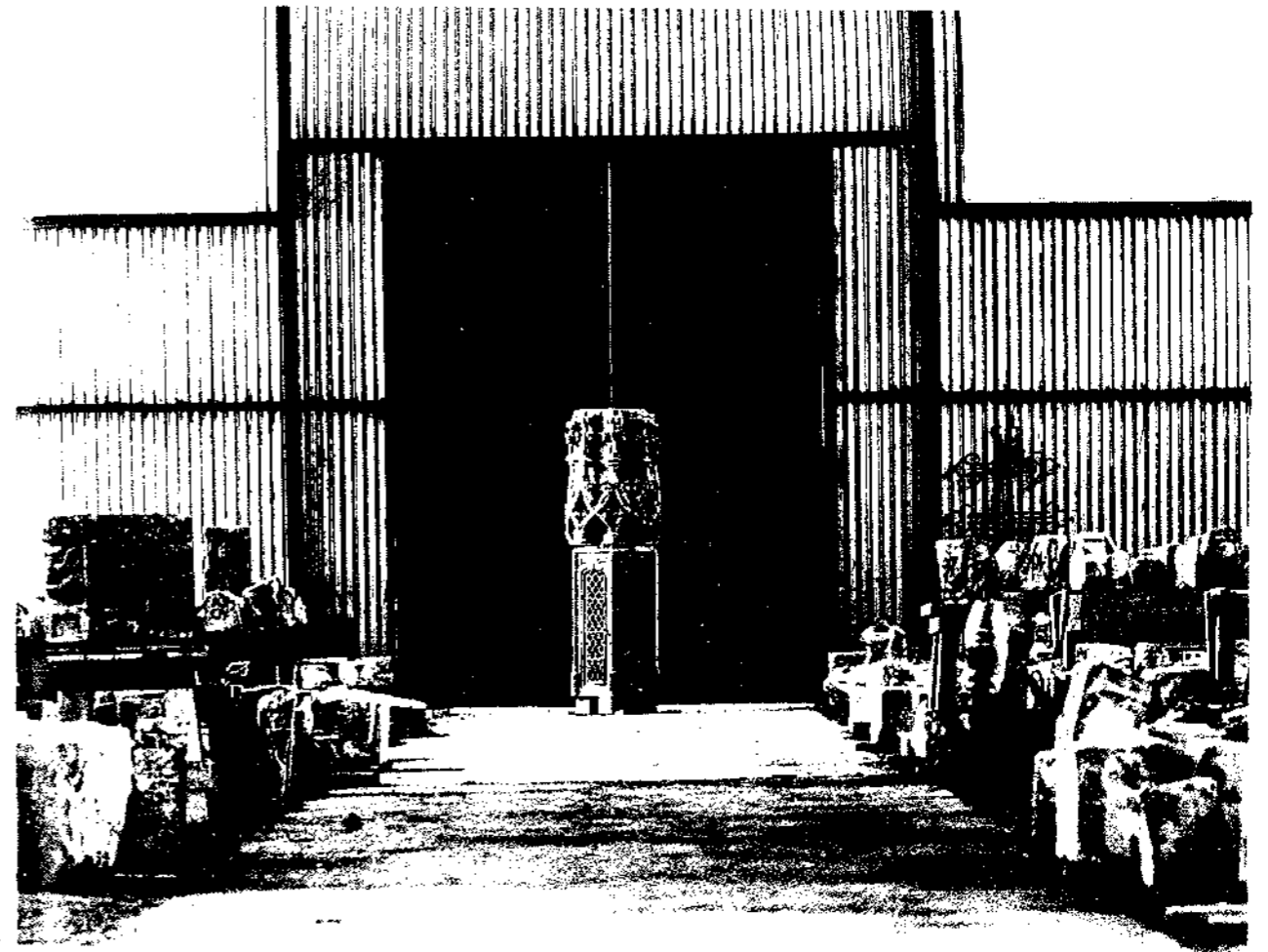


Liptovská Mara — neskorogotické pastofórium v presbytériu; stav pred demontážou. Fotografia J. Rybárika

Liptovská Mara — prieskumom zistený detail neskorogotického pastofória; stav pred demontážou. Fotografia J. Rybárika

Liptovská Mara — renesančná krstiteľnica pred transferom; stav pred demontážou. Fotografia J. Rybárika

Liptovská Mara — sekundárny nález z neskorogotického pastofória v presbytériu; stav po demontáži. Fotografia J. Rybárika



Liptovská Mara — uloženie kamenných článkov po transfere. Fotografia J. Rybárika

nia. Na južnej stene sa odkryli zvyšky sedile a v uzávere konsekračný kríž, dokazujúci okrem faktu svätenia stavby aj fixovanie pôvodnej neskorogotической omietkovej vrstvy. Okrem niektorých ďalších zistení (sekundárne umiestnenie rozety v závere, ktoré by ju mohlo viazať k skorším fázam, a pod.) odhalila sondáž na južnej stene presbytéria neskororenesančnú ornamentálno-figurálnu maľbu, ktorá spolu s konsekračnými krížmi tejto omietkovej vrstvy hovorí o väčších úpravách kostola v prvej polovici 17. storočia, pravdepodobne v období, keď vzniká napr. aj prístavba veže a roku 1647 osadenie epitafu na vonkajšiu južnú stranu lode.

Napriek novšiemu dotvoreniu interiéru<sup>7</sup> i exteriéru objektu tvaroslovnou nomenklatúrou

ďalšieho slohového vývoja zostala jeho neskorogotická perióda určujúcou hodnotou celého umeleckohistorického stavebného organizmu. Výskum ju umožnil vymedziť obdobím bezprostredného záveru 15. storočia a prvých desaťročí storočia 16. Toto obdobie tu predstavuje výnimočný príklad regionálnej architektúry, ktorá pravdepodobne len „z druhej ruky“ reagovala na podnety väčšej dielne (kláštora a kostola v Okoličnom?) a v procese rustikalizácie prehodnotila neskorogotické výrazové prostriedky do jedinečného obrazu stavby. Rozmnožili sa tak naše vedomosti o architektúre neskorého stredoveku tak v samom Liptove, ako aj v širších územných súvislostiach.

Možno konštatovať, že neskorá gotika dala objektu dnešnú tvár, ktorú novšie zásahy už

v podstate nemohli zotrieť a narušiť zafixovanú osnovu dispozície. Neskoršie zásahy, predovšetkým neskororenesančná prístavba veže z roku 1635, zastrešenie, ochranný múrik okolo stavby vymedzujúci jej mikropriestor — to všetko dotvorilo hmotovú skladbu a charakteristickú

### Познámky

<sup>1</sup> Vzhľadom na závažnosť tejto spoločensky exponovanej akcie sa v Slovenskom ústave pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave v rokoch 1972—1973 spracoval elaborát sumarizujúci doterajšie archívne, archeologické, stavebnohistorické i umeleckohistorické poznatky o Liptovskej Mаре. Elaborát sa opiera o terénny i archívny prieskum. Úlohu „Liptovská Mара — rímskokatolícky kostol Panny Márie (umeleckohistorický a architektonický výskum — I. a IV. etapa)“ riešili pracovníci SÚPSOP prom. hist. Blanka Kovačovičová-Puškárová, CSc., Ing. arch. Ludmila Husovská a Sylvia Paulusová.

<sup>2</sup> Archeologický výskum uskutočnil z poverenia SÚPSOP PhDr. Jozef Hoško. Reštaurátorský prieskum urobil akad. sochár Ján Rybárik za spolupráce PhDr. Karola Kahouna, CSc., a podľa zamerania Ing. arch. IIju Skočeka. Prieskum, demontáž, transfer a čiastočné konzervovanie určených častí vykonalo v prvej etape reštaurátorských prác v rokoch 1973—1976 Dielo, podnik SFVU, v Bratislave (autorsky akad. sochár Ján Rybárik).

siluetu kostola. Ovládala opticky časť liptovskej scenérie až do chvíle realizácie veľkého vodného diela, odsúvajúceho kostol Liptovskej Mаре do polôh dokumentárnych a plánovanej budúcej rekonštrukcie.

<sup>3</sup> Najstaršia zmienka o Liptovskej Mаре je z roku 1295. Citované podľa elaborátu SÚPSOP — pozri pozn. 1. JAN-KOVIČ, V.: Z dejín Liptovskej Mаре a tamajšieho kostola (rukopis). Bratislava 1971, s. 6.

<sup>4</sup> Pozri citovaný elaborát SÚPSOP.

<sup>5</sup> Napríklad kostoly v Ludrovej, Martinčeku, Trstenom atď.

<sup>6</sup> Správa o priebehu reštaurátorského výskumu „Liptovská Mара v zátopovej oblasti vodného diela Liptovská Mара“ (Ján Rybárik, Karol Kahoun) zo dňa 5. 10. 1974, určená ako informačný materiál orgánom a administratívnym zložkám podieľajúcim sa na výstavbe stavebného celku vodného diela.

<sup>7</sup> Interiérové zariadenie bolo demontované pred prieskumom, ktorý sa zameriaval výhradne na stavebný korpus a časti bezprostredne spojené s architektúrou, prípadne na diela z kameňa zapojené do architektonického celku (napr. krstiteľnica).

## Исследование и спасение памятников старины в области плотины Липтовская Мара

Археологическое исследование костела в Липтовской Маре, проведенное Словацким институтом по охране памятников старины и природы, подтвердило главное расположение местного церковного центра в бывшей Липтовской жупе. Доказательством является открытие фундаментов костела с правоугольным пресбитерием без триумфальной арки, который был построен в 1200 году. Западный конец нефа не удалось обнаружить. Мы предполагаем, однако, что на западной стороне к нефу пристроили обнаженную массивную башню с двухметровыми по толщине стенами. Костел построили на месте более старого мигильника, после чего хоронить продолжали уже на площади кладбища. Весь костел позже окружили рвом, обнаруженным позже археологами. С этим этапом строительства мы можем связывать, вероятно, пристройку, фундамент которой мы нашли в углу между сакристией и нефом костела.

Раннеготическая пристройка придерживалась характера

предыдущего костела, который увеличила по направлению на восток и, вероятно, на запад с частичным использованием фундаментов или траншей фундамента более старого нефа. Опорный столб триумфальной арки его правоугольного санктуария были перед восточной стороной более старого пресбитерия. Другие более значительные строительные изменения этого периода не были обнаружены.

Позднеготической перестройкой было увеличено пространство нефа с помощью южного нефа и полигональной перестройкой санктуария, в котором под полом расположили полукруглые склепы. В южном нефу с помощью археологического исследования были обнаружены фундаменты северо-южной стены и три слоя более старших полов. Все пространство нефа, кроме западной части южного нефа было использовано довольно интенсивно на захоронение, как и площадь около костела.

Реставрационное обследование, осуществленное на

объекте бывшего римскокатолического костела в Липтовской Маре направлялось на изучение истории строительства, демонтаж каменных и формирующих составных частей с континуальностью трансфера и частичного исследования элементов для целей будущей реконструкции. При этом мы исходили из существующего материального тела постройки так как это сформировалось при позднеготической постройке в последней фазе эволюции. Исследовательские работы показали, что постройке предшествовал раннеготический костел с однонефовой диспозицией, четырехугольный сводчатый пресбитерий, соединенную с сакристией. Этот костел по своему характеру относился к типичным образцам так называемых колозационных костелов, распространенных, кроме Липтова, в Турце, Гемере, Спиши, Шарши. В самом Липтове этот тип тождественен, например, с постройками последней трети 13 века в Мартинчеке или в Людровой. В конце 15 — в начале 16 века — в связи с церковно-административным и общественным значением местности Липтовская Мара — произошла обширная перестройка на двунефие с полигональным

пресбитерием, в котором был образован сетчатый свод парлержовского типа и сложные формы каменотесания, запечатлевшие стилиевой переход от поздней готики к раннему Возрождению (каменные скамейки в нишах готических построек, пастофорий, колоны и капители между нефовых аркад). Кроме этого исследование подтвердило остатки слоев штукатурки раннеготического костела и слоя позднеготической штукатурки с посвященными крестами. Самое большое количество остатков поздневозрожденческих фигуральных и орнаментальных росписей было открыто на южной стене пресбитерия. Физическому корпусу объекта придали окончательную форму некоторые изменения и пристройка башни в первой половине 17 века. В связи с постройкой водного сооружения Липтовская Мара, на основе исследовательских работ был осуществлен демонтаж и перенос каменных частей костела и ставится вопрос о его реконструкции в будущем музее под открытым небом в Приблине, которая должна будет показать его типичный силуэт и художественно исторические качества отдельных стилистических этапов.

# Statuengruppe des Hl. Georg in Bratislava

IVAN RUSINA

## I

Das grundlegende Werk zum Kennenlernen der Statuengruppe des Hl. Georg<sup>1</sup> im Kontext des Gartens des erzbischöflichen Sommerpalais ist Johann Lippays Buch *Posoni kert.*<sup>2</sup> Jedoch ist es für die kunsthistorische Forschung von keinem grossen Wert, weil der Autor seine Aufmerksamkeit auf die fachliche Seite konzentriert und nicht auf die künstlerische Lösung. Das Buch besteht aus drei Teilen, die der Komposition des Gartens entsprechen, aus dem Teil, der esthetischen Fragen gewidmet ist, dann dem Gemüse und schliesslich dem pomologischen Teil des Gartens. Eine wichtigere Ergänzung, die sich freier an dieses Buch knüpft, ist der Rest einiger Graphiken, die der Neffe Georg Lippays im Jahre 1663 anfertigte. Das sind folgende Blätter: 1. Widmung, 2. Gesamtansicht des erzbischöflichen Gartens, 3. südlicher Springbrunnen, 4. westlicher Springbrunnen.

Diese sind die erste Quelle den Garten des erzbischöflichen Sommerpalais kennenzulernen, wenn auch lediglich von einer Sicht, vom Platz der Darstellung aus. Zum Unterschied von der literarischen Beschreibung (Müller, Bel) geben sie jedoch ein Gesamtbild; durch die Kombination dieser graphischen Blätter und der Beschreibung erhalten wir über den Charakter dieses Gartens eine verhältnismässig vollständige Vorstellung.

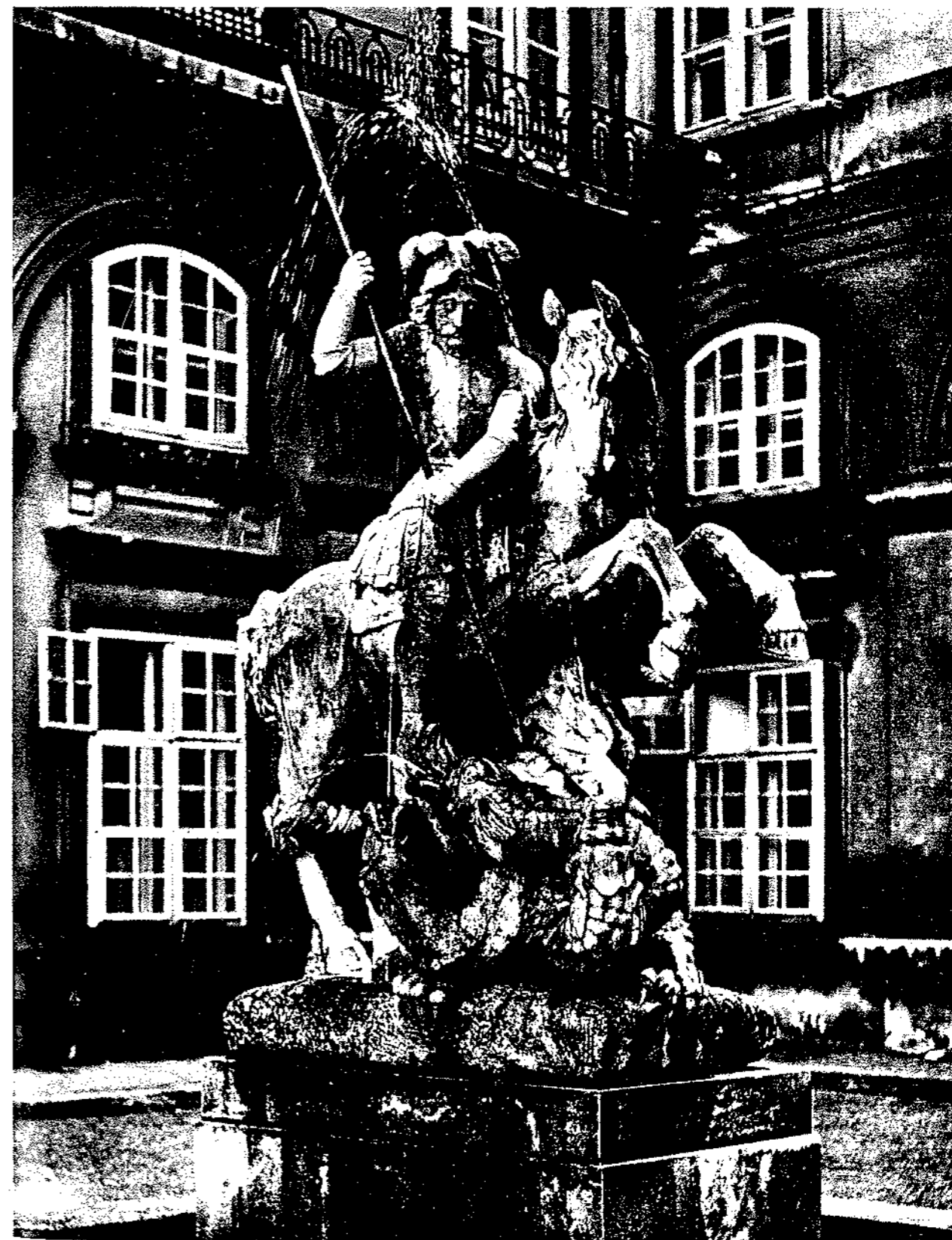
Die Komposition des Titelblattes ist symmetrisch, sein grundlegender Teil bildet eine Draperie, die den Text und die Widmung trägt. Die Draperie wird von zwei ziemlich beleibten Engeln gehalten, sie haben die Draperie um die Schulter

geworfen und nur einer von ihnen hält sie mit der Hand fest. Mit der anderen Hand halten beide das Lententuch mit reicher Girlande; die Girlande des einen Engels ist aus Blumen, die des anderen aus Obst zusammengestellt. Diese symbolisieren den Charakter des Gartens und vom formalen Standpunkt aus füllen sie die Blattfläche aus. Im oberen Teil der Komposition ist eine Kartusche mit dem Wappen des Erzbischofs Lippay, das von beiden Seiten mit den Insignien seines Amtes — Krücke und Kreuz — ergänzt wird.

Das zweite Blatt erfasst den Garten in der Gesamtsicht aus einer mässig erhöhten Sicht. Ihre grundlegende Komposition gibt die Legende des graphischen Blattes wieder, die folgend ist: A. Palais, B. Kapelle, C. Obere Galerie, D. Untere Galerie, E. Bassin, F. Labyrinth, G. Grotte, H. zwei Springbrunnen, I. zwei Sonnenuhren, K. zwei Springbrunnen — jeder in einer Exedra, L. Italienischer Garten, M. Klausen, N. Parnas, O. Haus der Leibwächter, P. Perspektivansichten, O. Obstgarten, R. Ambitus diversi (verschiedene Räumlichkeiten).

Die weiteren zwei Blätter stellen die Details des Gartens und jedes von ihnen einen Springbrunnen mit einer Figuralstaffage dar. Das dritte graphische Blatt bildet einen Teil des Gartens, den Raum in dem der südliche Springbrunnen untergebracht ist ab. Der Raum ist hinten mit Blätterwerk abgeschlossen, das über den Baumgipfeln und dem Grottenturm hervorsticht. Die Dominante

Georg Lippay und ein unbekannter slowakischer Steinmetz, Statuengruppe des Hl. Georg in Bratislava, um 1660





Georg Lippay und ein unbekannter slowakischer Steinmetz, Statuengruppe des Hl. Georg in Bratislava, um 1660. Vor der Restaurierung, um 1923. Fotografie aus dem Werk *A barokk szobrászat Magyarországon* von M. Aggházy

des Ausschnittes bildet der Springbrunnen. Er ist in der Form von Behälter pyramidal komponiert, wobei der untere Behälter in die Erde eingekettet ist. An der Spitze ist als Wasserspeier eine Knabengestalt mit einer Syrinx. Das Wasser rinnt in vier Wasserstrahlen in den mittleren Behälter. Der Rumpf der Fontane ist mit einem Ornament geschmückt. Aus dem mittleren unteren Behälter fällt das Wasser nicht nur in acht Strahlen über den Behälter, aber auch durch das Innere des Rumpfes in der Form von vier Köpfen. Es fällt nicht direkt in den unteren Behälter, nur in die Muscheln die knapp über der Wasserfläche untergebracht sind und von hier erst in den unteren Behälter.

Die vierte Graphik ist formal auf ähnliche Weise wie die vorangegangenen gelöst. Der Springbrunnen ist pyramidal gelöst, er hat zwei Behälter und der Sockel auf dem Speier ist pilz-



Georg Lippay und ein unbekannter slowakischer Steinmetz, Statuengruppe des Hl. Georg in Bratislava, um 1660. Fotografie SÚPSOP, F. Kedro

förmig komponiert. Der Speier hat das Angesicht des Tobias mit zwei Fischen von denen der eine ein Stützglied und der andere ein Wasserspeier ist. Zum Unterschied vom südlichen Springbrunnen ist der Rumpf dieses Springbrunnens reichhaltiger modelliert, wie auch die Öffnungen der Ausflüsse der anderen Behälter (sie haben die Form von Maskarons).

Wir bemerkten, dass die graphischen Blätter nur eine Ansicht von einem Blickfeld aus wiedergeben; erst durch ihre Kombination mit der Beschreibung erhalten wir ein geschlosseneres Bild des erzbischöflichen Gartens. Der übliche Genre in der Barockliteratur ist die Reisebeschreibung, ein Tagebuch, das in Anmerkungsform das Bild einer Reise wiedergibt. Es ist die Summe von Eindrücken, Erkenntnissen, Ansichten, die lediglich bei stärkeren Persönlichkeiten des literarischen Lebens Dokumentationswerte überschreiten



Detail der Statuengruppe des Hl. Georg in Bratislava. Fotografie SÚPSOP, R. Kedro



Detail der Statuengruppe des Hl. Georg in Bratislava. Fotografie SÚPSOP, R. Kedro

Für uns bleiben sie eine Quelle, aus der wir Kenntnisse des zeitbedingten Lebens schöpfen.

Zum Kennenlernen des Pressburger Gartens ist ein Buch von J. J. Müller vorhanden: *Entdecktes Staats Cabinet*,<sup>3</sup> in dem auch der Primatialgarten in Bratislava im Jahre 1658 beschrieben ist. Wir führen den Teil an, der sich auf die bildhauerische Verzierung des Gartens bezieht: „E. Rechts vom Eingang breitet sich ein schön gesäumter viereckiger Teil aus, auf dem sich verschiedene türkische Enten und ein Schwan bewegen, dessen Gefährtin längst schon umgekommen ist. Da der Primas Georg heisst, sehen wir auf der Mitte des Teiches die Statue des Ritters Georg und die des Lanzenträgers in Menschengröße aus Stein gemeißelt, mit Drachen. N. Am Gipfel des Parnas schwebt das Pferd Pegasus unter ihm abseits am Ufer rundherum ist ein Gitter und Waldgötter mit verschiedenartigen Musikinstrumenten: Trom-

meln, Feldtrompeten, Hirtenpfeifen. All dies hält ein künstlerischer Wassermesser in Bewegung, wobei die Musikinstrumente solche Töne von sich geben, als wenn der Mensch richtige Musiker hören würde. Und schon deswegen scheint es so, weil die kleinen Götter bei der Musik ihre Körperteile bewegen.“<sup>4</sup>

Die dritte Quelle, aus der wir Informationen über den Primasgarten von Bratislava schöpfen können, ist die *Notitia* von Bel.<sup>5</sup> Zur Zeit als Mathias Bel seine *Notitia* schrieb, war der Garten nicht mehr in so gutem Zustand als zur Zeit Lippays und verfiel. Deswegen lehnt sich Bel bei der Beschreibung des Gartens in vielem an die graphischen Blätter Georg Lippay junior an.

Er führt eine kurze Geschichte des Gartens an, den Forgách im Jahre 1614 anlegte und ihn dem Hl. Karl Borromäus weihte. Nach seinem Tod wurde im Ausbau des Gartens nicht fortgesetzt.





Seitenansicht der Statuengruppe des Hl. Georg in Bratislava. Fotografie SÚPSOP, R. Kedro



Georg Lippay, Tittelblatt der Gartenbeschreibung

Sein Nachfolger Pázmány widmete seine ganze Energie dem Gegenreformationskampf und zum Bau der Sommerresidenz blieb ihm wenig Zeit. Lósy, so wie Pázmány widmete sich wenig diesem Sitz und so verwirklichte erst Georg Lippay die

Pläne Forgács. Im weiteren Textteil folgt die Beschreibung, die ähnlich wie bei Müller, das Schicksal des Gartens im 18. Jahrhundert ergänzt.<sup>6</sup>

Das erste bedeutende Arbeitsproblem des Gartens aus diesem Jahrhundert ist die Abhandlung von Pigler über den erzbischöflichen Garten in Bratislava.<sup>7</sup> Die Abhandlung beginnt mit einer Zitation aus Müller und nach einem kurzen Verbindungstext führt er ein Zitat aus Bel an. Diese zwei Quellen ergänzen die Anmerkungen zu Lippays Buch. Pigler weist als erster auf die europäischen Zusammenhänge des Pressburger Gartens hin und befasst sich mit den Gärten des ehemaligen Ungarn. Im Nachwort spricht er über das erhaltene Werk des Pressburger Gartens, jedoch äussert er sich nicht eindeutig zu Lippays junior Autorenschaft.

Der Autor des Stichwortes „Lippay“ im Kunstlexikon Thieme-Becker heisst Lyka.<sup>8</sup> Hier wird nur erwähnt, dass Lippay junior (d. i. der Neffe des Erzbischofs Lippay) mit Wachs arbeitete und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte; aus seinem Gesamtwerk wird das Werk *Die vier Jahreszeiten* angeführt, von denen der Frühling mit „Georg Lippay inv: et fecit“ signiert ist. In der Bibliographie wird unter dem Stichwort Piglers Arbeiten *Pozsonyi kert* angeführt, jedoch äussert man sich nicht zur Autorenschaft des Hl. Georg mit dem Drachen.

Die umfangreichste Abhandlung die der Geschichte der Barockplastik in Bratislava gewidmet ist, ist die Arbeit von M. Mariániová.<sup>9</sup> Ihre Ansicht über die Statuengruppe des St. Georg führt sie an zwei Stellen an. Die Beschreibung des Werkes ist im zweiten Kapitel, das den Titel *Säulen, Statuengruppen und Plastiken auf der Kalvarie* trägt; eine Bemerkung über die Autorenschaft ist im zehnten Kapitel das *In Pressburg tätige Bildhauer und Steinmetze* benannt ist. Es ist die einzige Arbeit, die sich mit der Analyse des Werkes befasst, und in der es als typisches Beispiel des frühen Barock bezeichnet wird. Im zehnten Kapitel — das sich mit der Frage der Urheberschaft befasst — hält sich die Autorin ungefähr an Lykas Ansichten im Thieme-Becker.

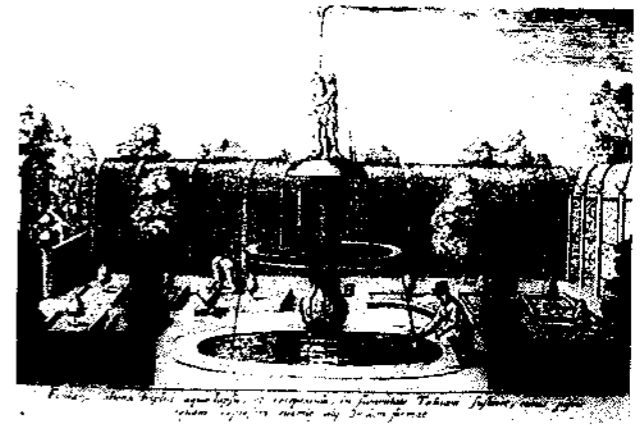
Im Jahre 1962 erschien in Budapest das *Művészeti Lexikon*.<sup>10</sup> Der Autor des Stichwortes „Lip-

pay“ trägt nichts wesentliches zur Charakteristik vom Werk und Schaffen Georg Lippay junior bei. Wir zitieren: „Vielleicht knüpfen sich an seinen Namen die bildhauerischen Verzierungen des berühmten erzbischöflichen Gartens seines Onkels Georg.“ Es wiederholen sich demnach nur die Feststellungen Piglers und die Ansichten Lykas. Dem Pressburger Garten wird grosse Aufmerksamkeit im Artikel von Güntherová-Mayerová und Steinhübel: *Prehľad vývoja sadovníctva na Slovensku (Übersicht der Entwicklung des Parkwesens in der Slowakei)*<sup>11</sup> gewidmet auch wenn die Autoren sich nicht direkt über die St. Georgsstatue äussern. Die grundlegende Teilung der Gärten in der Slowakei entnehmen sie der Publikation von Rapaics, die sich mit den Gärten im ehemaligen Ungarn befasst.<sup>12</sup> Sie wollen jedoch seine Teilung mit dem Begriff Barockgarten erweitern und führen als Beispiel eben den Pressburger Garten an. Laut ihnen geht es nicht um eine manieristische Lösung des frühbarocken Typus eines Parterregartens.<sup>13</sup> Die Beschreibung des Gartens ist von ungefähr, sie führen keine grundlegende Teilung an, die Angaben sind stellenweise ungenau, auch wenn sie Nachweise aus der zeitgemässen Literatur anführen.

In *Dejiny Bratislavy* (Geschichte von Bratislava)<sup>14</sup> wird zu dieser Statue nur ein einziger Satz angeführt: „In seinem (in Lippays — Anm. d. Autors) anspruchsvollen Garten stand der Springbrunnen des Hl. Georg, der sich jetzt im Hof des Primatialpalastes befindet.“<sup>15</sup> Ohne Anmerkung zur Datierung, oder der Autorenschaft.

## II

Das Thema der bildhauerischen Darstellung ist der Kampf des Hl. Georg mit dem Drachen. Von den grundlegenden ikonographischen Lösungstypen (Georg ohne Attribut; Georg mit Drachem dem ohne Pferd; Georg zu Pferde im Kampf mit Drachen) nützte der Bildhauer den dritten Typus der Lösung aus, in der sich Georg im Kampf mit dem Drachen trifft. Von inhaltlicher Seite her war Georgs Kampf nicht nur der Kampf um die Prinzessin,<sup>16</sup> aber auch der Kampf um die Kirche. Dieses Thema tritt auch in der geistlichen Litera-



Georg Lippay, Fontane des Primatialgartens in Bratislava, 1663



Die Roland Fontane in Bratislava. Fotografie SÚPSOP, Fialová

tur des 17. Jahrhundert in der Slowakei in Erscheinung; als Beispiel führen wir einen Abschnitt aus der Legende des Hl. Georg aus dem Jahre 1657 an, der die angeführte Ansicht bestätigt:

*Svatý Jiří znamená Krista Spasitele  
a drak satana zlého nepřitele,  
Panna církev svatú znamená  
kterázto jest krví vykúpená.*

(Der Hl. Georg bedeutet Christus den Erlöser und der Drache Satan den bösen Feind, die Jungfrau bedeutet die Hl. Kirche die durch Blut befreit wird.)<sup>17</sup>

Müller sagt in seiner Beschreibung des Gartens im Jahre 1653, „dass der Primas Georg heisst sehen wir in der Mitte einen Teich mit der Statue des Hl. Georg“.<sup>18</sup> Die Statue ist nicht nur ein Verzierungselement des Gartens, eine Verzierung des Springbrunnens, aber auch die Allegorie Georg Lippays als Kämpfer um die Kirche gegen die Feinde, die die Reformationstendenzen repräsentieren.<sup>19</sup>

Auf einem grob abgeschliffenen Stein das die fundamentale Fläche der ganzen Gruppe bildet, liegt ein dreiköpfiger Drache. Er ist beflügelt, sein Leib erinnert an eine Rieseneidechse mit ausdrucksvoller Modellierung der Einzelteile. Die Flügel sind aus halbkreisförmigen Häuten zwischen den einzelnen fächerförmig ausgebreitetem Flügelskelett zusammengesetzt. Das Maximum von Aufmerksamkeit wird zur Darstellung seines zentralen Teiles — auf die Köpfe konzentriert. Die Köpfe sind in flacher Anordnung gelöst und alle wenden sich Georg zu. Die Köpfform ist märchenhaft; er ist die Verkörperung des Bösen in einem nichtexistierenden Wesen des Tierreiches, er ist aus der Phantasie des Künstlers gebildet.

Auf dem Fundament, und demnach auch über dem Drachen bäumt sich das Pferd hoch auf, mit den Hinterbeinen auf der Erde. Die Modellierung des Körpers als Ganzes ist verhältnismässig vernachlässigt; angespannte Muskeln, Sehnen, Adern treten nicht hervor, die Spannung charakterisieren würden. Hingegen wendet der Autor anderen Details grosse Aufmerksamkeit zu, wie z. B. der Mähne, dem Schweif oder den Hufen.

Auf dem sich aufbäumenden Pferd sitzt Georg. Er ist nicht jung, eher älter, mit Bärtchen und einem dichten Haarschopf. Darin liegt die Änderung der Lösung im Vergleich zu den üblichen Darstellungen Georg des Jünglings. Georg ist

ein Kämpfer inmitten der Kampfbegeisterung; im Antlitz müsste sich Konzentration und Spannung widerspiegeln. Seinem Antlitz fehlt jedoch die Feinheit der anatomischen Modellierung der Einzelteile; desgleichen fehlt ihm der adäquate Ausdruck. In der Hand hält er eine Lanze, mit der er den Drachen angreift. Die Arme hingegen hängen herab, es fehlt ihnen Schwung und sie deuten auch keine Schlagkraft an. Sichtlich ist auch die Unkoordiniertheit des Körpers und der Arme. Der Körper steht den Armen fremd gegenüber und er verhilft nicht in ihrer Gradation zum verstärkten Schlag.

Eine der entscheidenden Bestandteile des Aufbaus der freien Statue ist ihre Lösung im Raum; die Beziehung des Umfangs zur Umwelt. Das Eingreifen der Einzelteile in Richtung nach Ausen und rückwirkendes Einschliessen des umliegenden Raumes in die Statue. Der Hauptzug von Lippays Georg ist jedoch nicht die Räumlichkeit — das Aufrollen der Materie in den Raum, sondern Flachheit und Reliefhaftigkeit. Die Statue wurde dazu bestimmt um an die Mauer gestellt zu werden, d. h. einen Hauptanblick zu bieten. Die Flachheit ist jedoch auch in der Beziehung des Pferdes mit Reiter zum Drachen klar. Die gedachten Ebenen, die ihre Körper durchbrechen, weichen voneinander nur unscheinbar ab; einige Einzelteile der Statuengruppe werden nicht in den Raum, aber lediglich in eine Richtung, in der Ebene der Fläche entwickelt. Der Drache, auch wenn er mehrköpfig ist, wirft sich nicht aus mehreren Richtungen auf Georg. Georg ist nicht vom Körper des Drachens verdeckt und muss nicht nach allen Seiten, nur von der Hauptsicht aus, kämpfen. Infolgedessen auch die Anordnung der Drachenköpfe; sie sind nicht in den Raum komponiert, jedoch in die Ebene, die identisch mit der Fläche des Pferdes ist.

Lippay Junior wählt eine Variante der Begegnung des Hl. Georg mit dem Drachen im Kampfe. Er wählt eine dynamische Komposition, in der das entscheidende Wort Bewegung und Spannung hat. Bewegung heisst die Gleichgewichtsstörung einiger Umfänge vom Aspekt zum Ganzen; eine Gleichgewichtsstörung zur Achse des Statuenschwerpunktes. Der Bildhauer weicht bei der Lösung dieses Problems die Materie vom Schwer-

punkt ab, womit er eine gewisse Spannung zwischen den einzelnen Teilen erreicht. Im Zusammenhang mit dieser Lösung tritt jedoch ein kompliziertes Problem in den Vordergrund. Wie löst man technisch das „Balancieren der Materie“, damit Spannung bleibt; wie hält man die „fallende“ Materie fest und weicht der Schwerfälligkeit aus. Dieses Problem tritt sehr dringend in der Lösung des sich aufbäumenden Pferdes in den Vordergrund. Seine Realisierung ist im wesentlichen zweierlei:

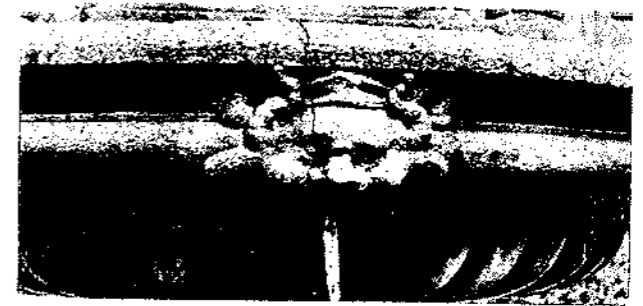
- a) die technische,
- b) die bildnerische.

Unter dem Begriff technische Lösung verstehen wir die Art, die bildnerische Mittel nicht anwendet, z. B. Komposition zur Lösung des Problems. Zum Beispiel dient die Lösung der Hl. Georgsgruppe von Henning von der Heyde. Das Gleichgewicht wird mittels einer Eisenstange erreicht, die das Pferd mit Georg im Sprung stützt. Die zweite Art ist die bildnerische; es ist eine Lösung, die zum Unterschied zur ersten nicht ausgesprochen technische Mittel anwendet (Stütze), aber das Problem aufgrund der Komposition einzelner Teile bewältigt.

Es gibt zwei grundlegende Lösungstypen mit Hilfe von Stützen. Ausser diesen gibt es noch eine dritte Lösung, die ihre Kombination ist und die sich auch beim Pressburger Georg bewährt. In dieser Gruppe sind beide Arten im Erfassen des Pferdes im Aufsprung ausgenutzt — die technische wie auch bildnerische. Die technische Lösung ist durch die Spreize gegeben, durch einen Steinpfeiler der aus dem Fundament herauswächst und den Rumpf des Pferdes knapp hinter den Vorderbeinen stützt. Dieser Steinpfeiler ist eine genügende Stütze zur statischen Lösung des Aufsprungs des Pferdes. Der Bildhauer jedoch begnügte sich nicht mit dieser technischen Realisierung. Er verwendet beide Flügel des Drachens und ein Bein Georgs, wobei die Grundlösung das Dreipunktsystem der Stütze ist.

Ein Bestandteil der mitbildenden Bewegungslösung ist die Auffassung des Aufsprungs. Dem Bildhauer bieten sich Möglichkeiten an, von denen wir die folgenden Grundtypen anführen:

- a) die organische Auffassung,
- b) die konstruktive Auffassung.



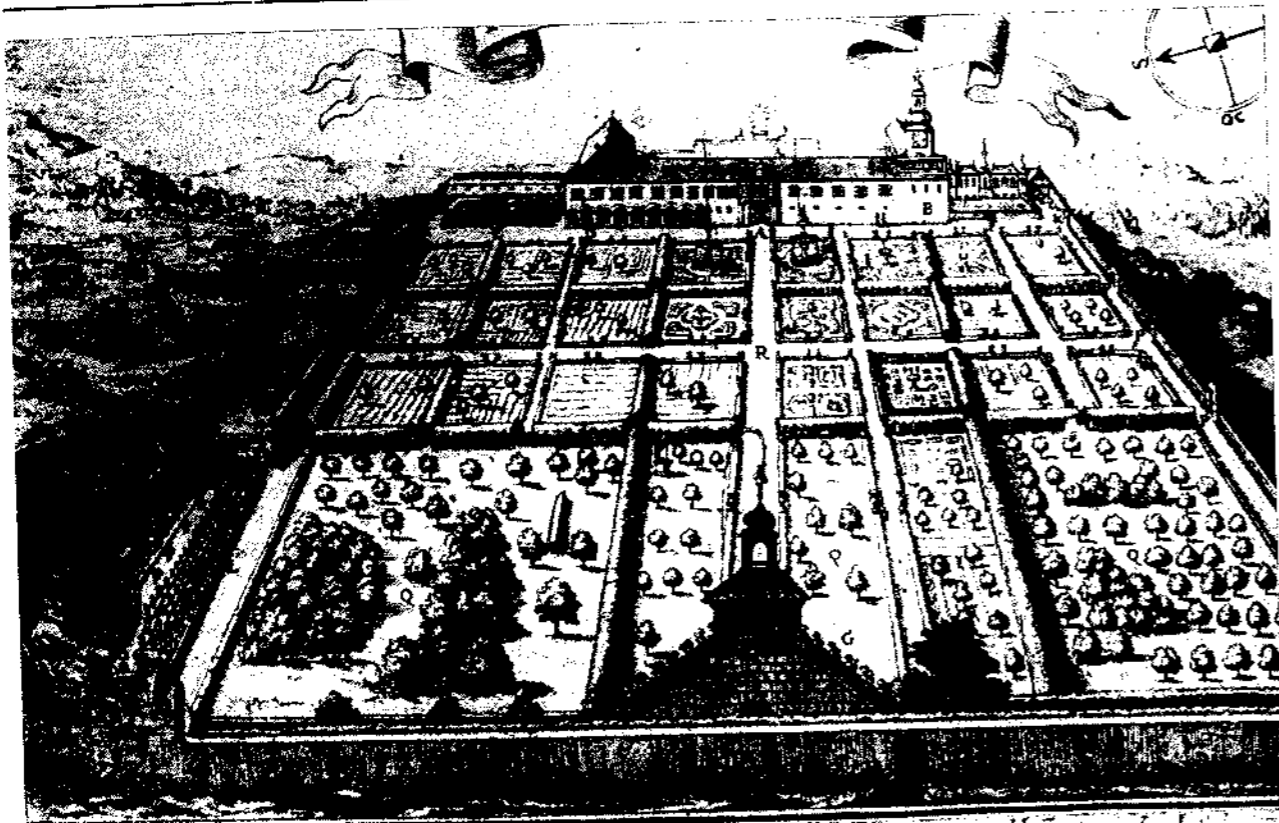
Detail der Roland Fontane in Bratislava. Fotografie I. Rušina

Unter dem Begriff organisch verstehen wir den Einklang der Lösung in den Intentionen der anatomischen Gestaltung und der Bewegung des Pferdes. Als Beispiel dient der Salzburger Pegasus. Damit das Pferd aufgebäumt sein kann und keine mechanische Hilfe braucht, ist es notwendig den Schwerpunkt zu vermindern; dadurch wird die Stabilität des Aufsprungs ohne unangenehme Begleiterscheinungen, wie z. B. Schwerfälligkeit, erhöht. Die zweite, weniger häufige Lösung der organischen Bewegung ist der Fall, wenn das Pferd im Augenblick des Aufsprunges mit gespannten Beinen erfasst ist, die in eine Linie mit dem Körper kommen. In diesem Fall ist es unausweichbar auch die Stütze zu lösen.

In der Lösung, die wir als konstruktiv bezeichnen, wird die Beziehung der einzelnen Elemente nicht organisch als Gesamtheit aufgefasst; der Rumpf des Pferdes ist im einzelnen konstruktiv aufgefasst. Das sich aufbäumende Pferd ist nicht in allen Teilen „einheitlich“ konzipiert, d. h. es hat keinen einigenden Faktor (z. B. Aufsprung). Während der Körper sich der Bewegung und Spannung im Zustand der Aktion ergibt, ist der hintere Pferdeteil, besonders die Beine im Ruhezustand, im Augenblick des Stehens erfasst. Die Konstruktivität liegt eben darin, dass in einem Objekt gleichzeitig zwei nicht nur zueinander aber auch im Hinblick auf die Gesamtheit unlogische Bewegungen erfasst sind und die Gesamtwirkung daher abschwächen.

### III

Den ersten Teil unserer Abhandlung über die Hl. Georgstatue widmeten wir der Literatur. Aus der angeführten Übersicht geht folgendes hervor:



A Palatium B Sarcophagus C Sarcophagus et D inferior gallery E Pyramis F Labyrinthus G Grotta H Fontana d'acqua K Fontana d'acqua L Libanus Italianus M Eremitorium N Parva casa O Domus pro guardia corporis P Propatium R Sarcophagus

Georg Lippay, Zeichnung des Primatialgartens in Bratislava, 1663

1. Alle erwähnten Arbeiten schöpfen aus graphischen Blättern, aus den Beschreibungen von Müller und Bel.<sup>20</sup> Die einzige Ausnahme bildet der kurze Hinweis von Kemény, der über vier Reliefs Lippays ohne Beziehung zum Pressburger Garten schreibt.

2. Alle Arbeiten stellen sich zur Autorenschaft Lippays in Hinblick auf die Hl. Georgstatue (die einzige seiner erhaltenen Statuen) in einer Art, die die Autorenschaft nicht ausschliesst und nicht unterstützt. In weiteren Abhandlungen wird dieses Problem nicht einmal erwähnt.<sup>21</sup>

3. Die Arbeiten charakterisieren überwiegend das Interesse um den Pressburger Garten, um die Beschreibung als Ganzes. Die Hl. Georgstatue wird nicht als Bestandteil einer komplexen Ausschmückung, aber als etwas Selbständiges angesehen. Im Grossteil der Arbeiten ist nachher eine Anmerkung über die Statue am Ende des Textes

als Nachtrag angeführt und sie wird nicht im Kontext des Gartens erläutert.

4. Die Mehrzahl der Arbeiten ist beschreibend, aus den angeführten Quellen hervorgehend. Diese Arbeiten überschreiten nicht den Rahmen der Beschreibung und gelangen weder zu einer Synthese, noch zu einer Analyse. Die kunsthistorische Analyse kommt in diesen Arbeiten minimal zur Geltung (ausser die von Dr. M. Mariániová) und falls sie sich irgendwo geltend macht, dann in Form einer strittigen Bezeichnung. (Steinhübel — Güntherová-Mayerová.)

5. Keine der Arbeiten spricht im grossen und ganzen über den Stil des Gartens, über seinen Charakter, über die Stileinstufung der Einzelteile, über den Stil und Charakter der Springbrunnen und der bildhauerischen Ausschmückung im Kontext des ganzen Gartens.<sup>22</sup>

6. Die graphischen Blätter stellen den Garten

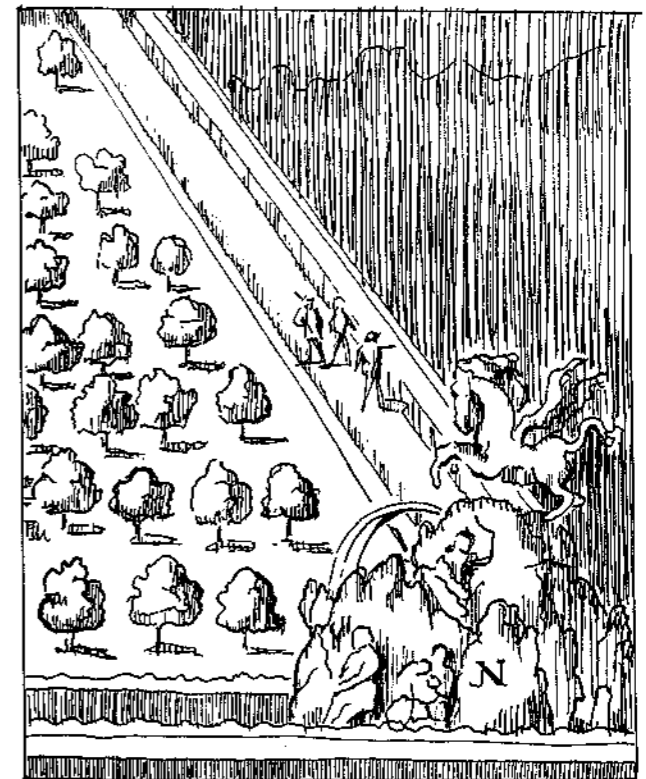
des erzbischöflichen Sommersitzes dar, die üblicherweise in allen Publikationen, allerdings nur als Dokumentation, gegebenenfalls als Beschreibungsergänzung angeführt sind; im Kontext der kunsthistorischen Forschung wurden sie nicht ausgenutzt. Aus ihnen geht folgendes hervor:

a) Über dem Eingang des erzbischöflichen Sommersitzes befindet sich eine Marienstatue (M. Bel führt sie in seinen *Beschreibungen* an). Er weist auf die paradoxe Lösung hin; der ganze Garten ist im Geist der Renaissance mit manieristischen Elementen konzipiert, jedoch ist über das ganze Palais — an der Aussenseite — die Statue der Madonna als gegenreformatorisches und antimanieristisches Element placiert. Die Lösung ist ähnlich nach Art des Pálffy-Palais, das luxuriös eingerichtet war, aber sein Entré von der Gassen-seite war nur ein bescheidenes Portal mit einer Marienstatue.

b) Ausser der Hl. Georgstatue fanden wir in der Literatur keine andere Äusserung über einen weiteren Teil, der in den Garten gehören würde.<sup>23</sup> Aufgrund des Vergleichs mit den graphischen Blättern gelang es uns noch weitere zwei Torsen festzustellen. Das eine von ihnen ist der Mittelbehälter des Springbrunnens, heute als Mittelbehälter des Rolandbrunnens placiert<sup>24</sup> und das andere Torso ist der Rumpf des Springbrunnens vor der ehemaligen Markthalle in Bratislava.

c) Die gesamte Anordnung und der Charakter der Graphiken können wir als frühbarock bezeichnen. Zum Unterschied von der manieristischen Ausschmückung, ist das Blatt nicht dekorativ und die Ornamentalistik der belebteren und schwerfälligeren Engelsfiguren weisen auch auf eine neuere Lösung wie die des Manierismus hin.

d) Die bedeutendste Feststellung ist die Tatsache, dass sich im Pressburger Garten progressive Tendenzen des Barock österreichischer und deutscher Provenienz bewährten. Das Beispiel ist Pegasus, der durch seine Lösung dem Salzburger Pegasus von G. Grass ähnelt und zudem noch vor diesem entstand; das Salzburger Werk entstand im Jahre 1661, das in Bratislava schon im Jahre 1658, da es schon Müller in seiner Reisebeschreibung erwähnt. Die zu Beginn des 17. Jahrhunderts<sup>25</sup> formulierte Lösung bleibt auch im Verlauf des nachfolgenden Jahrhunderts her-



Georg Lippay, Der Primatialgarten in Bratislava, vergrössertes Detail der Zeichnung von 1663 — gezeichnet von L. Karpatová

kömmlich. Als Beispiel können wir den Pegasus von Tietz in Veitshochheim aus den Jahren 1765—1766<sup>26</sup> anführen.

Von den angeführten Publikationen und Abhandlungen befassen sich nur einige mit dem Charakter und dem Typus des Gartens. Rapaics spricht über den Garten als über einen Parterregarten. Schwer lässt sich seine Behauptung annehmen, dass es sich um einen Parterregarten handelt, da der Garten nicht nur ein Blumen-garten aber auch eine Kombination von einem Gemüse- und Obstgarten ist, was die Möglichkeit ausschliesst ihn als solchen zu bezeichnen. Steinhübel spricht von einem manieristisch-frühbarocken Garten. Diese Behauptung ist auch unhaltbar. Besonders vom Standpunkt der kunsthistorischen Terminologie, die kein manieristisches Frühbarock kennt.<sup>27</sup> Nur im Nachwort der Faksimilausgabe von *Pozsonyi kert* wird der Garten richtig als italienischer Typus charakterisiert. Das ist immerhin eine verhältnismässig undifferenzierte



Georg Grass, Pegasus, 1661 (Salzburg)

Bezeichnung, weil nicht einmal ein italienischer Garten einheitlich war. Wir können in diesem vier Typen unterscheiden:

1. geometrischer Garten,
2. szenaristischer Garten,
3. ikonographischer Garten,
4. didaktischer Garten.

Der Pressburger Garten gehört teilweise zu den szenaristischen Gärten, jedoch hat er noch Überbleibsel aus den mittelalterlichen Gärten. Deswegen können wir ihn als aus den italienischen Gärten hervorgehenden Typ mit heimischen Residuum charakterisieren.

Die Lösung des Pressburger Primatialgartens geht aus den Prinzipien des italienischen Gartens der Renaissance hervor, aus dessen geometrischen Entwurf, aus deren dekorativer Anordnung der Einzelteile und der Anwendung des Wassers, als unabteilbares Element. Es genügt jedoch nicht

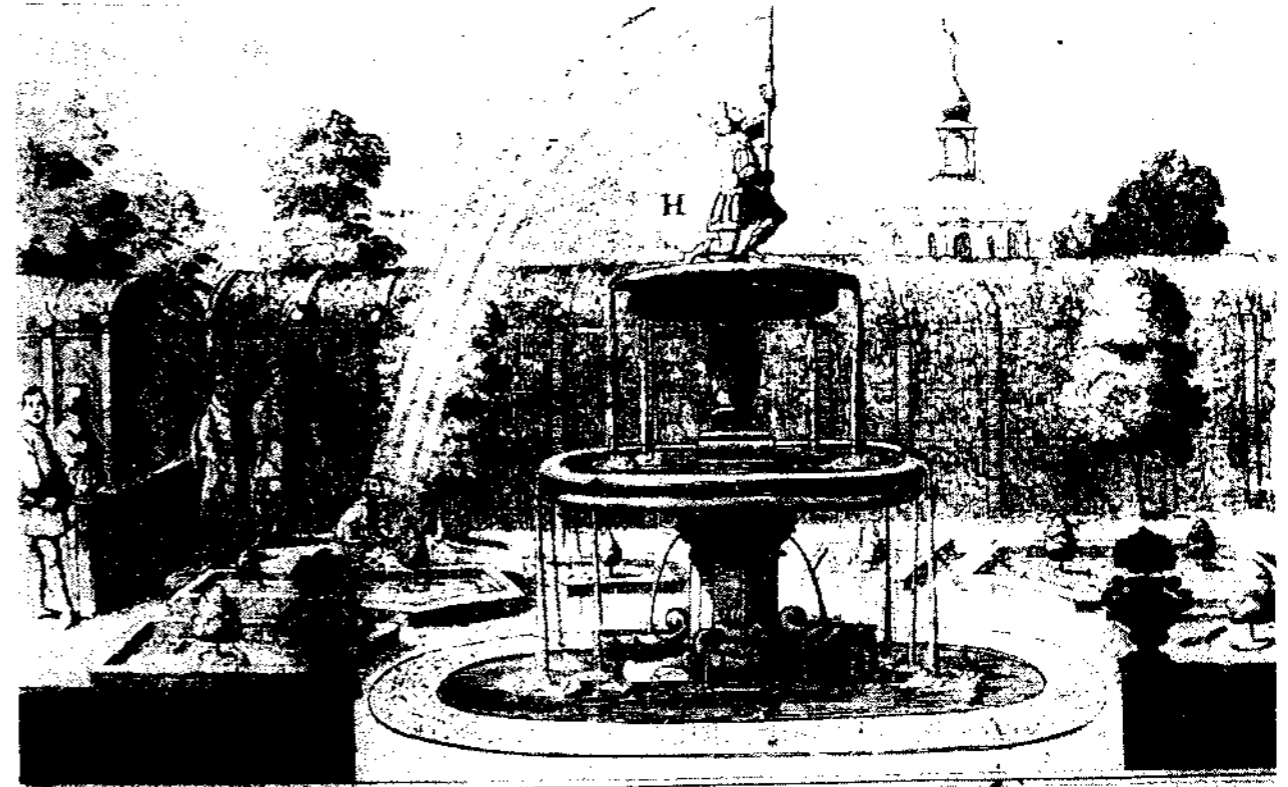
zu sagen, dass der Garten von italienischem Renaissancetypus sei. Wir würden dadurch eine Abweichung zulassen, weil im Garten wie auch im Palais einige Elemente untergebracht sind, die dem Garten seine endgültige Form geben und auf Prinzipien einer weiteren Stilepoche hinweisen — auf den Manierismus. Führen wir einige solche Elemente an, die man aufgrund der Beschreibung belegen kann.

Mathias Bel schreibt in seiner *Notitia*: „... im Inneren aber dort wo hier aus versteckten Röhren mit grosser Schnelligkeit die Wasserstrahlen herausströmten, die wahrlich die nichts ahnenden Besucher entfremdent überraschten.“<sup>28</sup>

Diese „Begiessungsunterhaltung“ ist ein typischer Zug italienischer manieristischer Gärten. Sie war schon zu Ende des 15. Jahrhunderts bekannt, aber in diesen Gärten wurde diese Unterhaltung auf verschiedenartige Weise zu ihrer Vollendung gebracht. Der Besucher ahnte nicht wann ihn die Begiessung erreicht: „ob ihn das im Moment erreicht, wenn er Blumen bewundert (Bagnaia), oder wenn er in die Grotte tritt (Bastello), oder wenn er durch den Tunnel gehen wird (Villa d'Este), oder falls er sich auf eine Bank setzt (Pratolino).“<sup>29</sup>

Im Palais wird daher ein für den Manierismus typisches Element verwendet. Ein weiteres Beispiel kann die Lösung des Spiegelspiels sein das in der Grotte untergebracht war. „Ringsumher sind Spiegel in anderer und wieder anderer Form aufgestellt und jeder von ihnen stellt ein anderes Bild vor unsere Augen.“<sup>30</sup> Und so verändert sich beim Spaziergehen von Spiegel zu Spiegel die Gestalt, einmal hat sie bloss ein Auge, dann einen umgekehrten Kopf, ein anderes Mal hingegen nur einen halben Kopf. Auch diese Lösung, das Spiel mit der Wirklichkeit, das Suchen der Wirklichkeit weist auf den Manierismus hin. Ein charakteristisches Beispiel in der europäischen Kunst des Manierismus ist Parmegianinos *Porträt im konvexen Spiegel*, über das Huyghe sagt: „... so fleissig waren sie bemüht die Realität zu erfassen, dass sie sie um die übliche Ähnlichkeit brachten und ihr ein sonderbares Aussehen verliehen.“<sup>31</sup>

Ein manieristisches Element ist auch die Grotte über die Shearman sagt, sie sei für diese Zeit



*Fontana triplicis aquarum receptaculo, in cuius summitate quidam syringa aquae copiose ad 2 + pedes caculando fridem naturalem repraesentat.*

Georg Lippay, Zeichnung der Fontane im Bratislavaer Primatialgarten, 1663

das „erwünschteste und angemessenste“<sup>32</sup> und setzt in ihrer Charakteristik fort: „Ihre Wände waren aus porösem Tuffstein, mit einem perlenartigen Material, mit Muscheln, oft von Form von Stalaktiten imitierenden Tropfstein oder in klassisch raffinierten Formen ausgelegt.“<sup>33</sup> Und es ist nicht schwierig hinzuzufügen, dass eine ähnliche Lösung sich auch im Garten des Primas bewährte, weil „hier auch verschiedenartige Felsenritze die aus Tropfstein wie in Höhlen entstanden und von alten Weiden umgeben sind...“<sup>34</sup>

Und so können wir im Hinweis auf den Manierismus mit einer Gruppe von Abten und Abtissen, eventuell mit kleinen sich spielenden und sich bewegenden Waldgöttern fortsetzen. Das würde uns jedoch von der Bemühung die Gruppe der Hl. Georgstatue einzureihen und von der

Frage nach dem Stilcharakter des Gartens weit abbringen.

Nebst den Einzelteilen im Garten bewährte sich der Manierismus in der bildhauerischen Ausschmückung der Einzelteile (z. B. der Maskarons, die als Wasserspeier des Springbrunnen dienten).

Das Hauptmerkmal des bildhauerischen Schaffens im Garten ist jedoch nicht der Manierismus, aber das Frühbarock. Die Lösung der Gipfelgruppe der manieristischen Springbrunnen (in Italien und Süddeutschland) charakterisiert die Figura serpentinata. Die Komposition des Werkes ist pyramidal und das andere unteilbare Merkmal ist die spiralenförmige Windung der Einzelteile. Die Figura serpentinata „bietet den Eindruck einer unsicheren, unsteten Situation, die nichtsdestoweniger im klassischen Gleichgewicht hätte umgebildet werden können, falls die unvorher-

gesehene Reaktion der Gestalten eine stabilisierende Kraft beherrschte“.<sup>35</sup>

Mit der Lösung der Gipfelgruppe der Pressburger Springbrunnen lockert sich das Prinzip des Manierismus. Lippay wendet sich mit seinem Entwurf von der pyramidalen Komposition ab, wie auch von den spiralenförmigen Windungen der Figuren; die Gruppe Tobias mit den Fischen löste er in eine gerade, leicht gelockerte Attitüde mit herangezogenen Händen, in denen Tobias die Fischspeier hält. Die Gestalten sind schwerer, ohne Bewegung und Feinheit, die ihnen die gewundene Attitüde verleiht.

Die Einzelteile der Komposition bilden in bezug zueinander keine Spannung, die das Hochbarock charakterisiert, und deswegen bezeichnen wir sie als Frühbarock. Die frühbarocken Merkmale gelten auch für die Hl. Georgstatue: eine zudem noch symptomatische Proportionslosigkeit, Schwerfälligkeit, Ausdruckslosigkeit des Antlitzes und die Art der Steinmetzausführung.

Der ganze Garten des erzbischöflichen Sommersitzes charakterisiert eine stilistische Uneinheitlichkeit. Der Garten ist im Renaissancestil, seine einzelnen Elemente sind manieristisch und der überwiegende Teil der bildhauerischen Verzierung ist im Frühbarockstil.

Die Stiluneinheitlichkeit zeigt sich jedoch direkt in der bildhauerischen Ausschmückung. Formal, wie fern man nach den erhaltenegebliebenen Dingen in der Kombination mit den graphi-

schon Werken beurteilen kann, charakterisiert das Schaffen das Überschneiden älterer manieristischer (Speier, Steinmetzdetails) mit den neueren Barockströmungen (Georg, Pegasus, Figuren am Springbrunnen).

Wir vermuten, dass die Stiluneinheitlichkeit die Beteiligung mehrerer Autoren an der Gesamtheit des Gartens verursachten. Der Autor der inhaltlichen Konzeption des Gartens war wahrscheinlich Erzbischof Lippay selbst, der in Italien weilte, womit sich der italienische Charakter des Gartens erklären lässt. Der Autor der bildhauerischen Entwürfe war der Neffe des Erzbischofs Georg Lippay junior. Er war Modellierer, sein Zyklus, die vier Jahreszeiten, sind erhaltenegeblieben; es ist wahrscheinlich, dass er auch die Modelle des Gartens des erzbischöflichen Sommerpalais schuf. Da der Charakter der Werke auf die süddeutsche und österreichische Kunst hinweist nehmen wir an, dass er seine Ausbildung in diesem Gebiet bekam. Die schwankende Qualität der Werke lässt sich dadurch erklären, dass für die Ausschmückung des Gartens notwendig war eine grosse Menge von Statuen zu meisseln, was nicht in den Kräften eines Einzelnen lag. An der Arbeit beteiligte sich eine Ganze, nach Lippays Entwürfen arbeitende Steinmetzwerkstatt. Die Statuengruppe des Hl. Georgs wurde wahrscheinlich aufgrund Lippays Entwurfes von einem bisher noch nicht festgestellten Pressburger Steinmetz geschaffen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Georg Lippay (Entwurf) und ein slowakischer Steinmetz (Realisierung): Die Statuengruppe des Hl. Georg. 60-er Jahre des 17. Jahrhunderts (spätestens 1658), Sandstein. Ursprüngliche Placierung: Springbrunnen im erzbischöflichen Garten (Pressburger Garten). Heutige Placierung: Hof des Alten Rathauses, Bratislava. Restauriert im Jahr 1957. Die Fotografie des nicht restaurierten Werks brachte M. Aggházy im Werk: *A barokk szobrászat Magyarországon* (Budapest 1959), das auch die grundlegende Bibliographie zu dieser Statuengruppe enthält.

<sup>2</sup> LIPPAY, J.: *Posoni kert*. Wien 1664 (auch Trnava 1664).

<sup>3</sup> Das Buch war nicht zugänglich, darum zitiere ich aus der Abhandlung PIGLER, A.: Bratislavská primaciálna záhrada. *Slovenský denník*, 8, 1925, Nr. 253.

<sup>4</sup> PIGLER, A., *Slovenský denník*, 8, 1925, Nr. 254.

<sup>5</sup> BEL, M.: *Notitia Hungariae novae historica geographica*. Vienna 1753.

<sup>6</sup> BEL, M., z. W. 606.

<sup>7</sup> PIGLER, A., *Slovenský denník*, 8, 1925, Nr. 253.

<sup>8</sup> THIEME, U. — BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. B. 37. Leipzig 1907—1950. Kennwort Lippay.

<sup>9</sup> MARIANOVA, M.: *Baroková plastika v Bratislave*. Bratislava, 5, 18 und 74.

<sup>10</sup> *Művészeti lexikon*. Budapest 1962. Kennwort Lippay.

<sup>11</sup> GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A. — STEINHÜBEL, G.: *Prehľad vývoja sadovníctva na Slovensku*. *Vlastivedný časopis*, 14, 1965, s. 105.

<sup>12</sup> RAPAICS, R.: *Magyar kertek*. Budapest 1940.

<sup>13</sup> Zum Unterschied von ihnen vermuten wir, dass es sich um einen Typus eines italienischen Renaissancegarten mit manieristischen Elementen handelt, besonders inwiefern es um die Ausschmückung geht (Grotte, Springbrunnen, Wasserspiele). Ausserdem besteht der Begriff „manieristisch gelöstes Frühbarock“ bei der kunsthistorischen oder terminologischen Analyse nicht, weil es sich um eine gewalttätige Konstruktion zweier entgegengesetzter Begriffe handelt.

<sup>14</sup> *Dejiny Bratislavy*. Ed. D. Lehotská. Bratislava 1966.

<sup>15</sup> *Ibid.*, S. 144.

<sup>16</sup> Siehe z. B. *Künstles Ikonographie*.

<sup>17</sup> MIŠIANIK, J.: *Antológia staršej slovenskej literatúry*. Bratislava 1964, S. 760.

<sup>18</sup> PIGLER, A., *Slovenský denník*, 8, 1925, Nr. 254.

<sup>19</sup> Die Ansicht, dass das Antlitz Georgs das Porträt des Erzbischofs Lippay sein könnte, ob es wenigstens seine Züge trägt, zeigt sich aufgrund des Vergleichs erhaltenegebliebener Materiale als wenig wahrscheinlich.

<sup>20</sup> Entweder aus dem ursprünglichen Text, oder aus dem angeführten Text in einigen vorangegangenen Arbeiten.

<sup>21</sup> *Dejiny Bratislavy*, z. W., S. 144.

<sup>22</sup> Es geht dabei um einen Garten, der in jener Zeit auf dem Gipfel europäischer Bemühung stand und die Forderungen zeitgenössischer Denker und Theoretiker erfüllte. Siehe z. B. die Arbeit F. Bacons über die Gärten die im Werk: ZŮNA, M.: *Francis Bacon (Praha 1970)* S. 163 angeführt ist.

<sup>23</sup> Laut mündlicher Information von Dr. Güntherová-Mayerová war die Statue vom Tobias-Brunnen im Garten des Ursulinenklosters placiert, heute gilt sie als verschollen.

<sup>24</sup> In der historischen oder kunsthistorischen Literatur wurde nur wenig Aufmerksamkeit dem Roland-Brunnen gewidmet; die tradierte Aufmerksamkeit wurde übernommen, dass das Werk als Gesamtheit im Jahre 1572 entstand und sein Autor Andreas Luttringer sei. Eine Ausnahme bildet der Artikel von HOLČÍK, Š.: *Maximiliánova fontána v Bratislave*. *Ročenka Bratislava*, 7, 1971, S. 341—353. Aufgrund seiner Ansicht sind die ursprünglichen Teile: Statue des Ritters, der kubusförmige Sockel und der walzen-

artige Teil mit den Puttistatuen. Seine Ansicht, dass der Springbrunnen als Ganzes aus einer späteren Zeit ist, bestätigt auch der Mittelbehälter dieses Springbrunnen, der vom Springbrunnen des Gartens aus dem erzbischöflichen Sommersitz stammt (um 1650) und deren jetzige Placierung am Roland-Brunnen nur sekundär sei. Ebenso der untere Behälter — aufgrund der Stilanalogie stammt er aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Deswegen ist es wahrscheinlich, dass das Werk in seinem ursprünglichen Zustand ein oktogonaler Behälter mit einem Mittelpfeiler bildete und an seinen Seiten Speier waren; die Ritterstatue war an der Spitze des Pfeilers so placiert, wie wir dies an österreichischen und deutschen Springbrunnen aus jener Zeit kennen. Mit Holčíks Ansicht, dass zum ursprünglichen Springbrunnen auch der Walzenteil mit den Statuen der Putti, wie auch der Speier gehörte, stimmen wir nicht überein. Vom selben Springbrunnen im erzbischöflichen Garten wurde der mittlere Rumpf für den Springbrunnen am Platz des Slowakischen Nationalaufstandes vor der ehemaligen Markthalle verwendet.

<sup>25</sup> Wir gehen jedoch lediglich von der Beschreibung der Graphiken hervor.

<sup>26</sup> Aus dem Teich ragt der Hügel des Parnas aus Kunststein hervor, auf dem Hang sind verschiedenartige Musengestalten placiert und den Gipfel der Gruppe bildet der Pegasus. Das Werk ist in KEUTNER, H.: *Sculpture Renaissance to Rococo (New York 1969)* reproduziert.

<sup>27</sup> *Umění renesance a baroku*. Red. R. Huyghe. Praha 1970, S. 161.

<sup>28</sup> PIGLER, A., *Slovenský denník*, 8, 1925, Nr. 254.

<sup>29</sup> SHEARMAN, J.: *Manieryzm*. Warszawa 1970, S. 157.

<sup>30</sup> PIGLER, A., *Slovenský denník*, 8, 1925, Nr. 254.

<sup>31</sup> *Umění renesance a baroku*, z. W., S. 234

<sup>32</sup> SHEARMAN, J., z. W., S. 157.

<sup>33</sup> *Ibid.*, S. 156.

<sup>34</sup> PIGLER, A., *Slovenský denník*, 8, 1925, Nr. 254.

<sup>35</sup> Es ist Panofskys Definition der serpentinatischen Figur zitiert in: SYPHER, W.: *Od renesance k baroku*. Praha 1971, S. 123.

## Súsošie sv. Juraja v Bratislave

Najvýznamnejším umeleckým skutkom 17. storočia v Bratislave bola výstavba a výzdoba záhrady letného arcibiskupského paláca. Záhradu založil roku 1614 Forgách, ale jeho plány tvorivým spôsobom uskutočnil až arcibiskup Juraj Lippay okolo polovice 17. storočia. Celok veľkorysostou koncepcie prevýšil súčasné stavby mesta (prestavba hradu, výstavba päťfyoovského paláca so záhradou) a zaradil sa medzi najvýznamnejšie stavby strednej Európy (napr. Mirabell v Salzburgu).

Zo záhrady ostalo len nepatrné torzo (záhrada za budovou vlády SSR na Gottwaldovom námestí); rovnaký osud

stihol i sochársku výzdobu, z ktorej sa zachovali: socha sv. Juraja, stredná vaňa Rolandovej fontány a driek fontány.

Východisko pri spätnej analýze záhrady a jej výzdoby tvoria tri pramene: 1. zachované diela (sv. Juraj, zdobné články fontán); 2. opis záhrady a jej výzdoby v literárnych dielach toho času (Lippay, Müller, Bel); 3. grafické listy synovca arcibiskupa Lippaya (venovanie, celkový pohľad, južná a severná fontána) z roku 1663.

Riešenie Bratislavskej záhrady vychádzalo z princípov talianskej renesančnej záhrady, jej geometrického rozvrhu,

декоратívneho usporiadania jednotlivých častí a použitia vody ako neoddeliteľného prvku. V záhrade a v paláci boli však umiestnené i prvky, ktoré poukazujú na princíp ďalšieho slohového obdobia — na manierizmus („oblievacie zábavy“, „zrkadlové hry“); manierizmus sa uplatnil aj v sochárskej výzdobe jednotlivých článkov (napr. chrličie fontán). Hlavným znakom sochárskej výzdoby v záhrade neboli však manierizmus, ale včasný barok, ktorý môžeme dokázať na vrcholových skupinách fontán (podľa grafík) i na zachovanej soche sv. Juraja. Jednotlivé časti kompozície diela (sv. Juraj, kôň, drak) nevytvárajú napätie, ktoré charakterizuje vrcholný barok, a preto ich označujeme za včasnobarokové. Okrem toho je pre dielo príznačná neproporčnosť, ťažkopádnosť, nevýraznosť tváre a kamenárske spracovanie.

Celú záhradu letného arcibiskupského paláca charakterizovala slohová nejednota. Záhrada bola renesančná, jej

jednotlivé prvky už manieristické a prevažná časť sochárskej výzdoby včasnobaroková, i keď nechýbali ani nábehy k radikálnemu baroku (Pegasus). Slohová nejednota zapríčinila účasť viacerých tvorcov na celku záhrady. Autorom obsahovej koncepcie bol pravdepodobne sám arcibiskup Lippay, ktorý pobudol v Taliansku, čím sa dá vysvetliť taliansky charakter záhrady. Autorom sochárskych návrhov bol synovec arcibiskupa Juraj Lippay ml.; pretože charakter diel poukazuje na umenie juhonemecké a rakúske, predpokladáme, že školenie získal v tejto oblasti. Kolísavá kvalita diel je vysvetliteľná tým, že pre výzdobu záhrady bolo treba vytesať veľké množstvo sôch, čo nebolo v silách jedného človeka. Na práci sa zúčastnila celá kamenárska dielňa pracujúca podľa návrhov Juraja Lippaya ml. Súsošie sv. Juraja bolo pravdepodobne vytvorené podľa návrhu Lippaya ml. zatiaľ nezisteným bratislavským kamenárom.

## Скульптурная группа св. Георгия в Братиславе

Самым известным художественным почином 17 века была в Братиславе постройка и украшение сада летнего архиепископского дворца. Сад был основан в 1614 году Форгахом, но его планы творческим способом осуществил только архиепископ Юрай Липпай в половине 17 века. Своей грандиозностью эта постройка превысила постройки города того времени (перестройка замка, постройка дворца с садом для графа Палффи), став самым знаменитым сооружением средней Европы (напр. Мирабелла в Сальцбурге).

От сада осталась только малая часть (сад за зданием правительства ССР на площади им. Готтвальда); такая же судьба постигла и скульптурное украшение, из которых сохранились: скульптура св. Георгия, средняя часть фонтана Роланда и верхняя часть фонтана.

Исходной точкой для обратного анализа сада и его украшения представляют три источника: 1. сохранившиеся произведения (св. Георгий и украшающие части фонтана), 2. описание сада и его украшений в литературных произведениях того времени (Липпай, Мюллер, Бел), 3. графические письма племянника архиепископа Липпая (посвящение, общий вид, южная и северная сторона фонтана), написанные в 1663 г.

Решение братиславского сада исходило из принципов итальянского сада эпохи Возрождения, его геометрического принципа, декоративного расположения отдельных частей и использование воды как неотделимого элемента. В саду и дворце были, однако, расположены и элементы, которые указывают на принцип следующего стиля словацкого искусства: маньеризма («игры с обливанием» и «игры с зеркалами»); маньеризм проявился и в скульптурных украшениях отдельных частей (например водосток фонтана). Основным признаком украшений скульп-

турамп в саду, однако, не был маньеризм, а раннее барокко, что мы можем доказать главными группами скульптур фонтана (по графикам) и на сохранившейся скульптуре св. Георгия. Отдельные части композиции произведения, (например св. Георгий, конь, дракон) не оставляют впечатление напряжения, которые характерны для расцвета барокко. На этом основании мы считаем эти группы произведениями раннего барокко. Кроме того, для произведений характерна непропорциональность, тяжеловесность, невыразительность лиц, скульптурное исполнение.

Весь сад летнего архиепископского дворца характеризуется стилевым неединством. Сад был в стиле эпохи Возрождения, его отдельные черты были маньеристическими, а основная часть носит элементы раннего барокко, хотя здесь видны следы и радикального барокко (Пегас). Стилиевое неединство объясняется участием нескольких авторов сразу при работе над садом. Автором общей концепции, вероятнее всего, был сам архиепископ Липпай, который побывал в Италии, что и объясняет итальянский характер сада. Автором проектов скульптур был Юрай Липпай младший; поскольку характер произведений был в основном южнонемецким или австрийским, предполагаем, что он получил образование в этих областях. Колеблущееся качество объясняется, вероятно тем, что для украшения сада нужно было сделать много скульптур, что не было в силах одного человека. В работе приняли участие скульпторы из скульптурного цеха, работавшие по эскизам Юрая Липпая младшего. Группа скульптур св. Георгия, вероятнее всего, была сделана по эскизу Юрая Липпая младшего до сих пор еще нам неизвестным братиславским каменотесом.

## Umeleckohistorický charakter renesančnej a barokovej okennej výplne

ZUZANA ŠEVČÍKOVÁ

Poznať stavebné dielo znamená poznať celý komplex problémov — od rýdzo technických, remeselných až po výtvarné: všetky sú však vzájomne v konečnom výraze nerozlučne zviazané. Dnes si už na základe výskumov architektúry a štúdiá zachovaných pôvodných návrhov osvojujeme oveľa hlbšiu, vedeckejšiu predstavu o týchto jednotlivých častiach. Iste sa nemôže obchádzať napr. otázka farby v architektonickom diele. Vieme, ako sa mení jeho charakter, keď sa tektonický zmysel (a to neplatí len pre renesanciu) zdôrazní alebo potlačí farbami: vnímané priestorové opticky odľahčujú alebo zhmotňujú. Práve preto, lebo architektúra ako výtvarný druh nemôže v obraznej konkrétnej forme vyjadriť umelecký obsah a je svojou podstatou odkázaná vo výraze na každý formový článok, je dôležité, aby architekt, resp. špecialista pri pamiatkovej obnove rátať zvlášť starostlivo s týmito faktormi. Tieto otázky sú závažné, veď architektúra je jedným z činiteľov vytvárania životného prostredia a takto sprostredkovane formuje aj ľudskú osobnosť.

Naše predstavy, upevňovanie sa v prostredí, celé to estetické osvojovanie si skutočnosti sa deje aj vžitými náhľadmi, návykmi alebo tradíciami. Je isté, že zmysel a cit pre vytvárané hodnoty nie je nehistorický. Prevažná väčšina ľudí, žiaľ, aj niektorí odborníci, spája predstavu o stredovekom alebo barokovom objekte s najrozmanitejšími formami, ktoré majú svoj koreň v romantizme 19. storočia: napríklad problém okna. Historickosť sa tu zvyčajne potvrdzuje tým, že sa okná nasadzujú na priečelie a krídlami sa otvárajú von. Skutočnosť je však taká, že tento spôsob je his-

toricky veľmi mladý a prechádza, ako technická novinka, do všeobecného používania až v druhom desaťročí 19. storočia a v tomto zmysle sa výhradne používa vo vzťahu k novovytváraným koncepciám priečelí len do obdobia okolo roku 1860. Novorenesancia už v plnom rozsahu používa zdvojené okná za okennou nikou, ktoré sa otvárajú dovnútra.

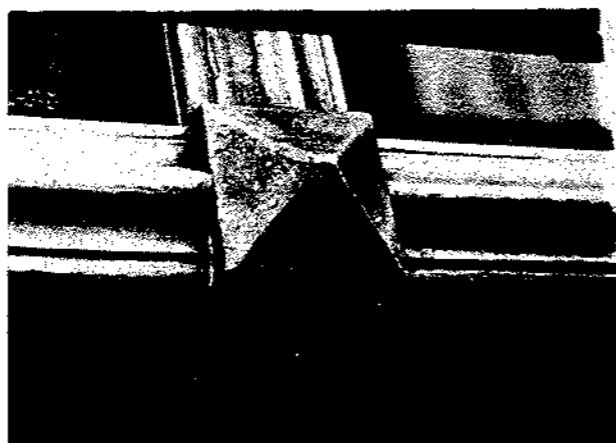
Toto poznanie je veľmi dôležité nielen pre pamiatkovú prax, ale umožňuje nahliadnúť hlbšie do pôvodného výtvarného charakteru architektúry. Z hľadiska architektonickej koncepcie naozaj nie je ľahostajné, že sa v mnohých prípadoch plasticita nasadených okenných rámov dostáva na priestorovú úroveň a výrazovú kvalitu architektonického členenia, tvorí plastickú plochu pred sgrafitovanou plochou múru alebo kamenným rámom, osadením do osekaného kamenného ostenia podstatne mení jeho pôvodné proporcie. Takýchto zmien historickej architektúry v dôsledku rozmanitého spôsobu nasadenia okien je celý rad. Poznanie historického vývinu okna v tomto zmysle je teda rovnako závažné ako napr. vedecké poznanie úlohy farby v architektúre.

\*

Na tému, ku ktorej chceme touto štúdiou prispieť, bolo už napísaných niekoľko zasvätených článkov: v podstate hovoria o hlavných vývinových znakoch okna, predovšetkým ako o súčasť architektúry niektorého slohového obdobia. Poznáme aj práce, ktoré sa zaoberajú vývojovými obdobiami jednotlivých súčastí architektúry,



Bratislava, kostol Sv. Salvátora, južná stena, okno zo 17. storočia. Fotografia A. Karlikovej



Bratislava, bývalý Balassov palác na Nálepckovej ulici, detail okna (1754—1762). Fotografia R. Kedra st.



Bratislava, bývalý kostol klarisiek, iluzívna výmalba kňazoviska (okolo roku 1760). Fotografia R. Kedra st.

i oknom, najmä vo vzťahu k výsledkom výskumu na pamiatkových objektoch. Je však potrebné poznamenať, že všetky zmienky sú v súvislosti s architektúrou mimo územia Slovenska a okrem niektorých článkov<sup>1</sup> sa všetky zaoberajú oknom ako výrezom v architektúre, jeho výtvarnoarchitektonickým stvárnením, a nie jeho vnútorným členením. Ani z hľadiska štúdia umeleckých remesiel sa tomuto prvku, ktorý spoluutvára celkový výraz architektonického diela, nevenovala náležitá pozornosť. V odbornej literatúre nachádzame iba zriedkavé zmienky o vynikajúcich dielach remesiel, ktoré kvalifikujeme z nášho pohľadu ako umelecké remeslá, ale táto oblasť nie je ešte zhodnotená. Vývoj okna z umelecko-historického hľadiska sa zvyčajne usilujeme poznať až vtedy, keď pristupujeme k pamiatkovej obnove architektúry. Musíme si uvedomiť, že práve tu vôbec nie je zanedbateľné, ako bude pôsobiť v celkovom výraze okenný výrez a jeho výplň.

V tejto práci sa nebudeme vracaf a opakovať už poznané skutočnosti o vývoji okna v najširšom zmysle, lebo sú už v dostatočnej miere známe. K týmto všeobecným poznatkom však chceme prispieť niekoľkými konkrétnymi príkladmi, ktoré sa opierajú o praktické výsledky výskumov a doplnia pohľad na historický vývoj okna na našom území.

Vieme, že používanie okenného skla sa rozšírilo v 3. až 4. storočí nášho letopočtu. V Anglicku sa však objavuje až v 7. storočí.<sup>2</sup> Do 14. storočia sa zaskievajú okná iba na kráľovských stavbách,

na sídlach vysokých hodnostárov a na kultových stavbách. V Bratislave sa prvé okná podľa správ zaskievajú skôr než v iných mestách. Už roku 1434 nachádzame zmienku o tom, že napr. dom mestského kata má zasklené okná, hoci vieme, že napr. ostrihomský arcibiskupský palác má ešte aj roku 1520 iba pergamenové a plátnom zastreté okná.<sup>3</sup> Z roku 1441 pochádza správa o poručení istej sumy na sklené okno pre kostol Sv. Mikuláša.<sup>4</sup> Roku 1442 sa na Vodnej veži pri Dunaji opravujú zasklené okná.<sup>5</sup> Zo správy o zasklených oknách bratislavskej mestskej radnice z roku 1451 vyplýva aj to, že boli farebné, zrejme maľované.<sup>6</sup> V mestských účtoch z 15. storočia je doklad o tom, že sa na okná radnice vyhotovila drôtená ochrana.<sup>7</sup> Aj z tejto správy teda možno usudzovať, že boli okná zasklené.

Mreže na oknách mali funkciu ochrannú aj ozdobnú. Z roku 1451 pochádza správa o mreži a drôtenej ochrane okien bratislavského Dómu sv. Martina a mestskej radnice.<sup>8</sup>

Vymenované historické správy nás teda informujú o tom, že v 15. storočí sa u nás (konkrétne v Bratislave) zaskieva už pomerne vo veľkej miere, čo nás ani neprekvapuje, keď si uvedomíme, že najstaršími výrobcami okenného skla na území strednej Európy boli Čechy a Nemecko. Správy však nehovoria ešte o spôsobe zaskievania, o upevňovaní skla ani o jeho členení. O vlastnom výraze okna sa môžeme dozvedieť bližšie zo štúdia obrazového materiálu. Stredoveké maľby pri stvárnení konkrétneho architektonického priestoru, interiéru alebo exteriéru, do ktorého je výjav zakomponovaný, často zachytávajú predmety odpozorované zo skutočnosti, z vlastného životného prostredia. Tak sa stáva, že v snahe sprítomniť a zaktualizovať hoci aj fantastický príbeh, maliar podáva s maximálnou precíznosťou všetky súčasti prostredia a želanú ilúziu priestoru vytvára pohľadom cez otvorené alebo pootvorené okno, na ktorom sú čitateľné aj detaily. Pripomeňme si napr. z českého gotického maliarstva *Zvestovanie*<sup>9</sup> (po roku 1460) v Národnej galérii v Prahe alebo strednú časť *Mérodského triptychu*.<sup>10</sup> Posledný príklad je preto zaujímavý, lebo do jednoduchého výrezu je vsadené okno s dreveným rámom, pričom horná tretina je zasklená do kosoštvorcov, dolné dve tretiny majú vnútornú dreve-

nú okenicu (z vonkajšej strany je pobitá plechom). V dolnej tretine vidieť drevené mrežovanie z vonkajšej strany okna. Ale zasklené okná vidíme aj na dielach Jana van Eycka (*Madona kancelára Rolína* — 1435 — okná so sklenenými šošovkami) alebo spôsob zaskievania priamo do kamenného rámu vidíme na obraze *Spravodlivosť cisára Ota (Boží súd)* od Dircka Boutsu okolo roku 1475. Na flámskych maľbách vidíme aj okná zasklievané fixne v hornej časti (farebné a prievitné bezfarebné puklice či tzv. sklené pupky), pričom dolná časť máva už drevený rám a otvára sa. Podobne tu nachádzame do kamenného ostennia vložené okno s dreveným rámom, zasklené puklicami, opatrené z vnútornej strany ešte celodrevenou okenicou.<sup>11</sup> Tak by sme mohli vymenovať celý rad príkladov z 15. storočia i staršie.

Na našom území je tento spôsob okennej výplne, ako tepelná izolácia, ktorá prepúšťa dostatok svetla, známy predovšetkým z kultových stavieb. Pri výskume *kostola Sv. Michala v Liptovskom Michale* sa v okne s kružbou v dnešnom priestore povaly našla zreteľná stopa po spôsobe zaskievania kružby okna do škáry, vytvorenej pevnou vápennou maltou, ktorá obrubovala otvory. Stavebná fáza objektu s uvedeným oknom sa na základe výskumu dotovala<sup>12</sup> do poslednej tretiny 13. storočia. Ďalším príkladom môže byť zachované puklicové zasklenie pri výskume zisteného okna v *Liptovskej Sielnici* (datované 1494). S takým istým zasklením bolo odkryté aj *okno v podveži Dómu sv. Martina v Bratislave*.<sup>13</sup>

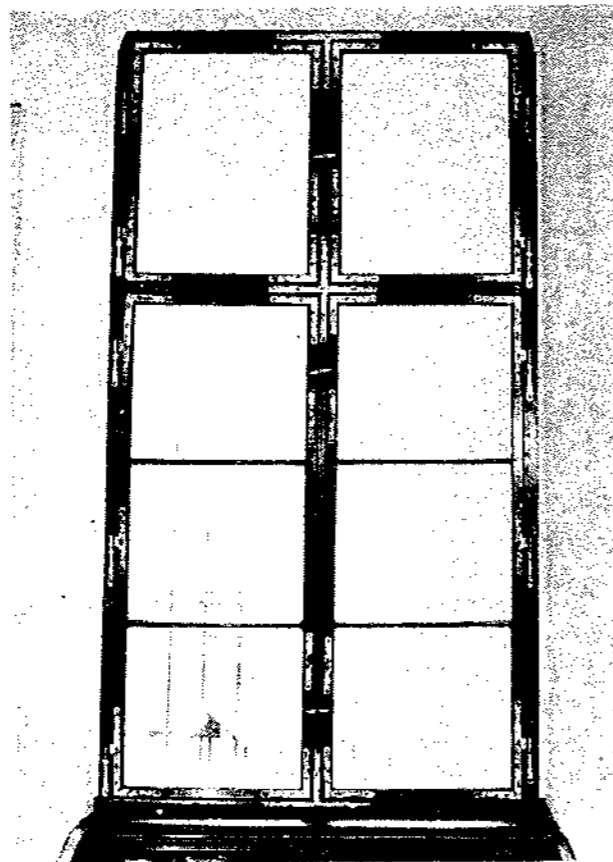
Spôsob zaskievania okien priamo do kamenného rámu okna pomocou železnej výstuže a oloveného spájania jednotlivých častí — puklíc, štvorcov, kosoštvorcov alebo častí v tvare šesťuholníkov, aké vidíme napr. ešte na maľbách z 15. storočia, sa čoskoro technicky zlepšuje. Postupne sa všeobecne zaužíva zasklievanie okien do dreveného rámu, predovšetkým v pohyblivých častiach. Horná časť okien sa však ešte naďalej zaskieva priamo do kameňa, napr. *Stará radnica v Bruggách* — okná na prvom poschodí a v štíte (Vermeerov obraz *Dáma a pán pri virginalu* — z roku 1660). Okenné krídla v kamennom ráme pevne neuzatvárali. Preto je nový spôsob doplnený aj dreveným obložením okennej niky.

Počas adaptačných prác na *dome č. 14 na*



Bratislava, bývalý Balassov palác na Nálepckovej ulici, detail vnútornej strany okna (čiastočná rekonštrukcia). Fotografia R. Kedra ml.

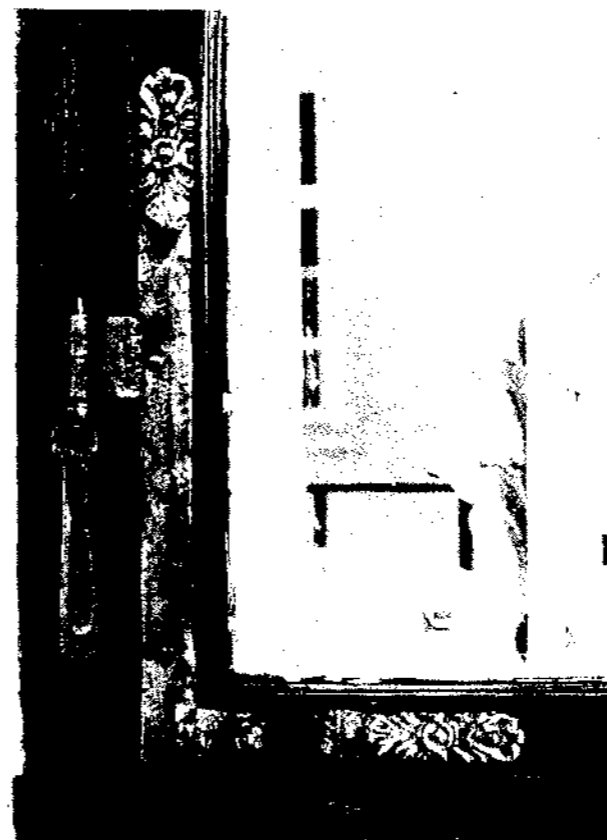
Dibrovovom námestí v Bratislave bolo odkryté zamurované okno. Kamenný rám s obliehajúcou lištou bol zachovaný neporušený spolu s jednoduchými prevliekanými kovanými mrežami. Na vonkajšej strane okna obieha ústupok, na jednej strane sú zreteľné otvory po závesoch a oproti, v strede ľavého ostenia časť z kovového uzáveru. Usudzujeme, že okno bolo z vonkajšej strany kryté okenicou. S podobnou situáciou sme sa stretli aj na iných objektoch. Pôvodne osadené závesy boli zistené aj na renesančnom dome č. 3 na Zelenej ulici v Bratislave (neskoršia úprava z 18. storočia). Spôsob zasklievania okien v 17. storočí v meštianskej architektúre nemáme v širšom rozsahu doložený materiálými dokumentmi. Rovnako závažným dokumentom, ako môže byť nález samotného originálu, sú však iluzívne okná, ktoré opakujú typ okna s detailmi podľa súdo-



Bratislava, bývalý Mirbachov palác, okno na prvom poschodí, vnútorná strana s kovaním (1768—1770). Fotografia R. Kedra st.

bého originálu. Zatiaľ ojedinelým nálezom iluzívnej maľby tohto typu zo 17. storočia na priečelí boli fragmenty odkryté na južnom múre *kúrie vo Urbí*<sup>14</sup> (okres Liptovský Mikuláš). Okná s rámom sú význačne rytou linkou. Vlastné zasklievanie šesťuholníkovými sklíčkami a ich spájanie olovom je vyznačené rytou dvojlínkou s tmavosivou monochromiou. Nevylučujeme pôvodne bohatšiu farebnosť, ktorá sa však už nezachovala v plnom rozsahu.

Z konca 17. storočia (pravdepodobne z čias úpravy v poslednej tretine 17. storočia) pochádzajú okná na bočnej fasáde *kostola Sv. Salvátora v Bratislave*. V prvej okenej osi od záveru objektu sa na prízemí, prvom i druhom poschodí zachovali pôvodné okná s typickým delením na šesť dielov, s plastickým prútom na pevnom okennom kríži a s osadením za ostenie. V prízemí je okno

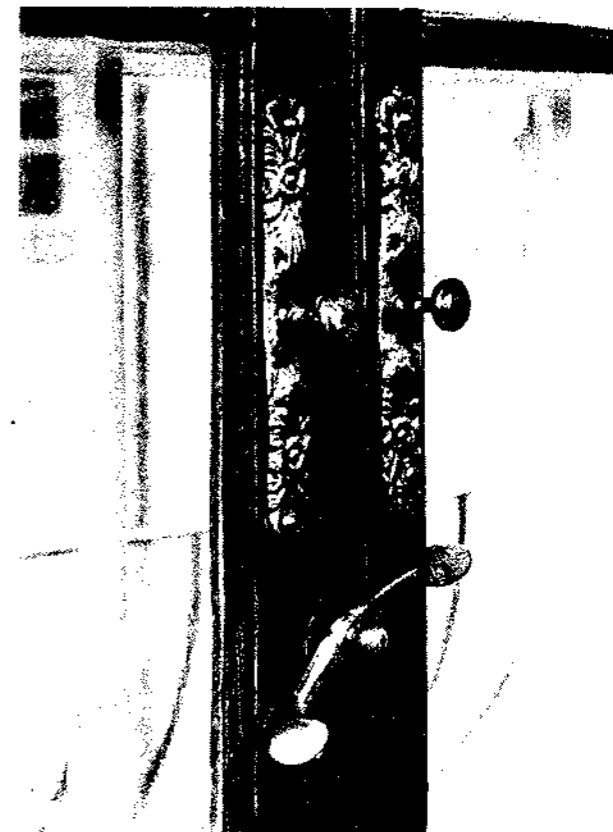


Bratislava, bývalý Mirbachov palác, detail kovania okna. Fotografia R. Kedra st.

chránené pôvodnou mrežou v ostení. Na poslednom poschodí sa v troch poliach zachovalo aj pôvodné zasklenie okenných krídel — okrúhle sklené liate puklice sú spojené olovom. Ostatné okná sa v 19. storočí doplnili ďalším vonkajším alebo vnútorným oknom (prízemie) alebo boli celé vymenené — spolu s rámom.

Roku 1678 bol postavený v Bratislave kláštor *uršulínok*. Z tohto obdobia sú vnútorné okná. Sú osadené na ostenie a v prízemí majú uhlopriečne zamrežovanie. Zachovávajú si dodnes nielen typicky pevný kríž s plastickým prútom, ale miestami aj časti železnej výstuže pôvodného zasklenia do olova. Osadené vonkajšie okná pochádzajú všetky z 20. storočia. Pôvodné okná boli jednoduché.

Aj na *kostole Sv. Mikuláša* (z roku 1661) na hradnom návrší sa zachovali charakteristické profilované rámy.



Bratislava, bývalý Mirbachov palác, detail okna. Fotografia R. Kedra st.

Používanie typu okna s pevným okenným dreveným rámom vloženým do okenného výrezu v múre tak, že sa navonok uplatňuje nika, zachováva sa v celom 17. storočí. V takmer nezmenenej forme, iba s úpravami proporcií okenného výrezu, ktorý vyplýva z výtvarných tendencií architektonického vývinu s variováním vlastného plastického profilu okenného kríža, tento spôsob pretrváva aj v 18. storočí a stretáme sa s ním ešte na začiatku 19. storočia.

Skúmaná oblasť Bratislavy — historické jadro s mestskou pamiatkovou rezerváciou poskytuje celý rad dôležitých poznatkov o umeleckoremeselnom stvárňovaní architektonických detailov v 18. storočí. Toto obdobie znamená pre Bratislavu prudký rozvoj v oblasti výstavby, a to nielen prestavbou starších objektov na priestrannejšie a reprezentatívnejšie meštianske domy, ale charakter mesta určujú predovšetkým rozľahlé mestské





Bratislava, bývalý kláštor uršuliniek, pôvodné okno (1676).  
Fotografia A. Karlikovej



Bratislava, bývalý kláštor uršuliniek, okno na prízemí s vonkajším oknom z 20. storočia. Fotografia A. Karlikovej



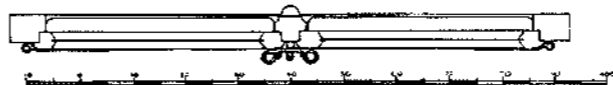
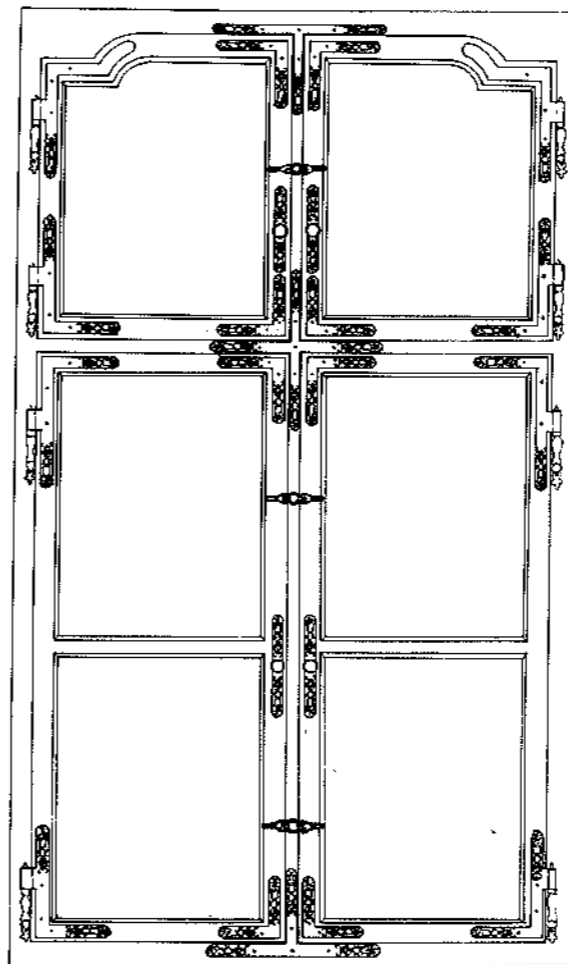
Bratislava, Jiráskova ulica 12, bývalý Pálffyho palác, svetlíkové okno so zasklením v olove a so železnou výstužou (druhá tretina 18. storočia), druhé nádvorie. Fotografia R. Kedra st.

paláce šľachty a bohatých mešťanov. Architektonická koncepcia architektúry je baroková.

Vlastné detaily však už okolo polovice 18. storočia nesú typickú bohatú rokokovú ornamentiku. Vzťahuje sa to na kováčske prvky — mreže vo svetlíkoch a oknách, ale aj na stolárske výrobky, ako sú brány a okná. Ako sme výskumom zistili, nie je vzácnosťou, že sa ornamentálny motív objavujúci sa ako ozdobný článok na fasáde alebo v interiéri domu, resp. paláca, používa aj ako východiskový moment pri stvárňovaní remeselných prác. Možno to sledovať na profiláciách rovnako ako na kovových detailoch, ktoré bývajú bronzové, pozlátené alebo sa uplatňujú svetlým sivým cínovaným povrchom na nenatieranom prírodnom morenom dreve.

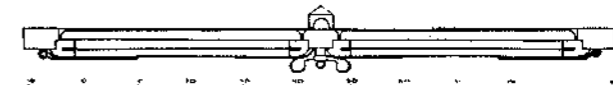
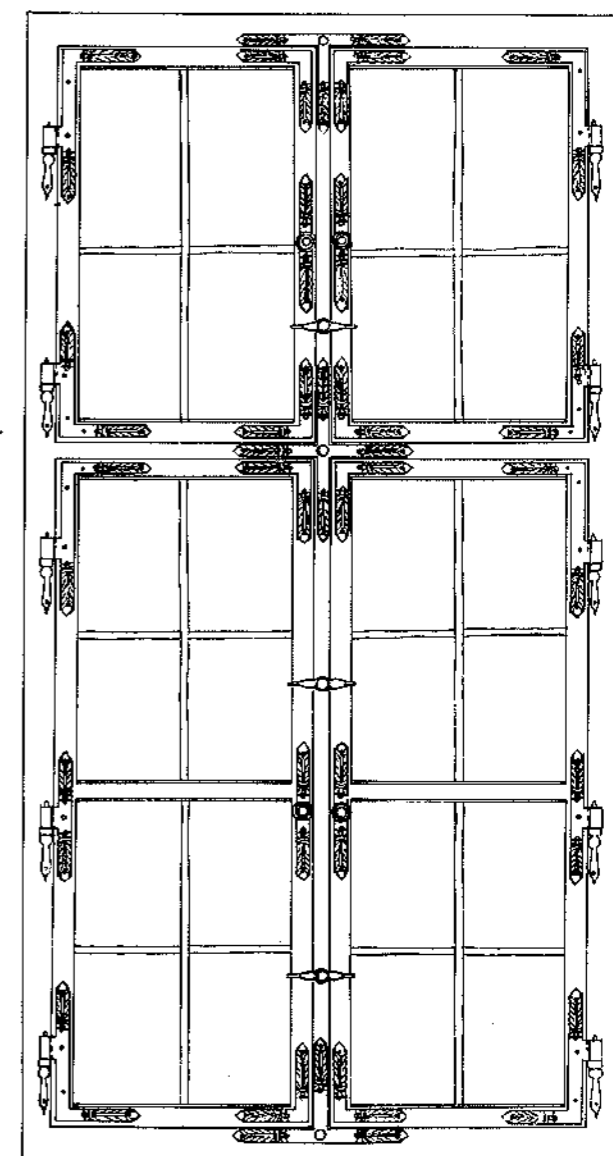
Pôvodný výraz okien v 18. storočí, okrem originálov, ktoré výskumami postupne objavujeme, zachoval sa v Bratislave na dvoch iluzívnych nástenných maľbách. Sú to okná na maliarskej výzdobe stien *knazoviska u klarisiek* zo šesťdesiatych rokov 18. storočia. Znázorňuje okná na všetkých stenách tohto priestoru. Niektoré sú namaľované otvorené a tvoria dokonalú priestorovú ilúziu. Verne zachytávajú podobu svojej dobovej predlohy: vidíme na nich typické členenie i technické detaily, spôsob spájania štvorhranných sklenených tabúľ olovom i železnú výstuž, ku ktorej sú pripevnené. Z maľby je zrejme aj to, že drevené časti majú povrch bez náteru, v prírodnom tóne.

Druhým príkladom z toho istého obdobia je výmaľba okennej niky na priečelí *domu U dobrého*



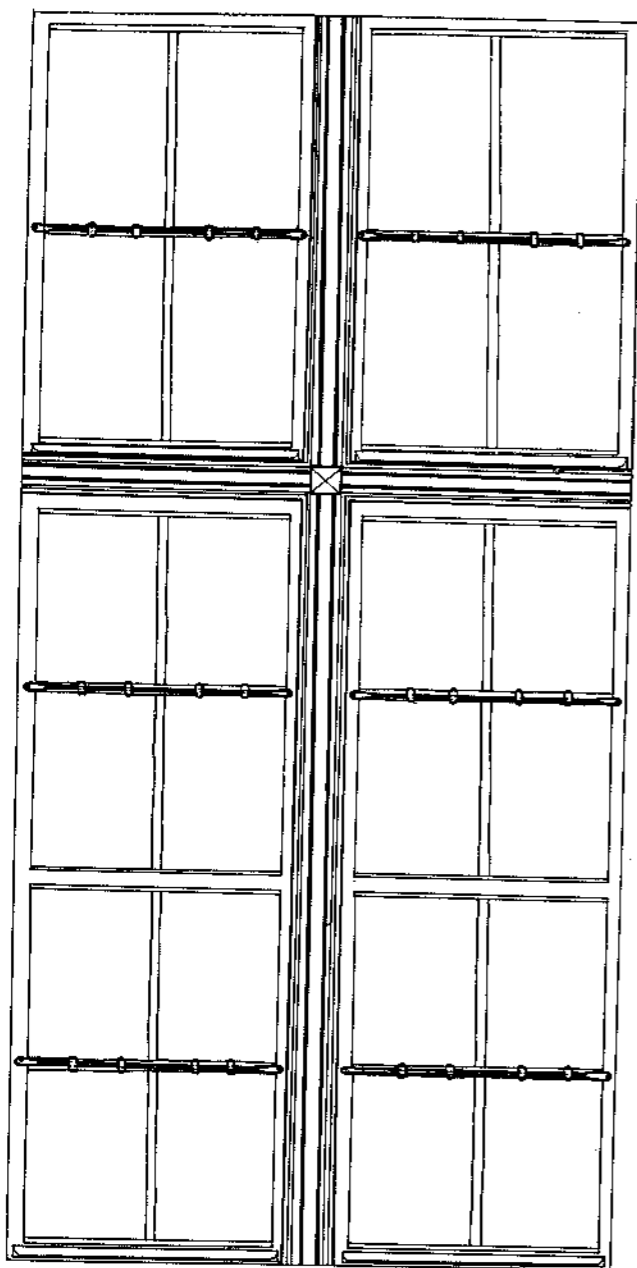
Bratislava, bývalý Pálffyho palác na Jiráskovej ulici, prvé nádvorie, okno na prízemí (zameranie autorky)

Bratislava, Jiráskova ulica č. 12, okno na druhom poschodí (zameranie autorky)



*pastiera* na Židovskej ulici č. 15. Okno je delené pevným krížom z prírodného dreva, sklo je upevnené olovom do drevených rámov. Kým okná u klarisiek utvárajú ilúziu pohľadu von na oblohu, tu je vytvorený opačný účinok: za sklami je tmavý priestor. Maľba spojená s reliéfom kvetinača so zelenou rastlinou (zrejme obľúbená voskovka) de-

tailne sleduje dobovú predlohu, ako sa o tom môžeme presvedčiť pri porovnaní s fotodokumentáciou z rozličných období z 20. storočia.<sup>15</sup> Pôvodné okná (osadené za kamenný rám) s plastickým profilovaným rámom, s ihlancom v krížení, so 4 okennými krídlami sú fotograficky posledný raz zachytené roku 1954. Vonkajšie okná, najprv



Bratislava, Jiráskova ulica č. 12, okno na druhom poschodí z vonkajšej strany (zameranie autorky)

biele žalúziové okenice<sup>16</sup> a neskôr zasklené vonkajšie okná, sú osadené na fasádu v 19. a vymenené v 20. storočí.

Samozrejme, okrem príkladov, ktoré sa zachovali na iluzívnych malbách v okenných nikách dodnes, poznáme v Bratislave aj iné, keď sa do plytkých vpadlín, súčasťou dekoratívneho reliéf-



Vrbie, kúria zo 17. storočia, detail iluzívnej malby na južnom priečelí (fragment). Zátopová oblasť Liptovská Mara. Fotografia J. Rybárika

neho členenia fasády, maľujú iluzívne okná — ako to bolo na priečelí bývalého *Miestodržiteľského paláca na námestí 4. apríla*.<sup>17</sup>

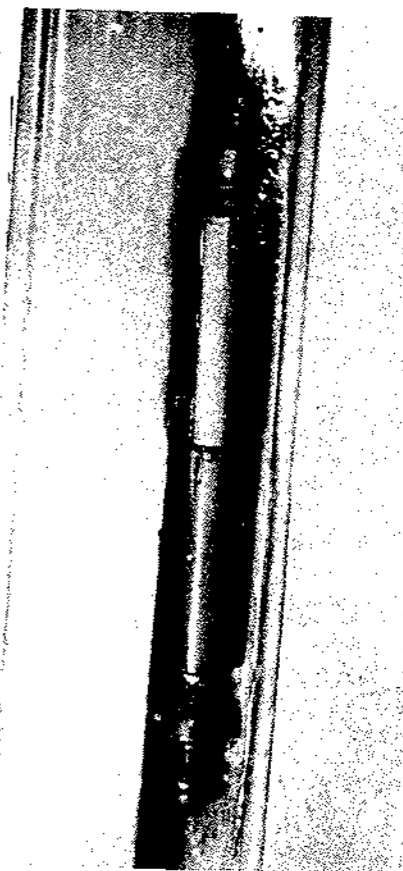
Výskum bývalého *Pálffyho paláca na Jiráskovej ulici č. 12* umožnil zachytiť originály okien z 18. storočia. Keďže sa vývinové premeny a úpravy uskutočnili v niekoľkých etapách, máme tu doklady, ktoré ich dokumentujú aj detailmi. Najstarším zachovaným typom v objekte paláca je časť okenného krídla s akantovým zakončením rohovníkov a tvarovaným okrúhlym držadlom. Drevo bolo pôvodne v prírodnej farbe a kov je pocínovaný.

Iným typom sú okná sledujúce barokové založenie okenného záklenku, ktorý datujeme do obdobia pred polovicou 18. storočia. Okenice sa zavierajú na pevný stredový kríž s vysoko plastickým oblúkovým profilom, ktorý sa uplatňuje navonok. Rohovníky a rohovníkové závesy majú



Bratislava, Primaciálny palác, okno na prízemí, nádvorie (1777—1781). Fotografia R. Kedra ml.

páskovú ornamentiku, rovnako ako oporný štítok závesu. Sú zhotovené zo striebrosivého kovu a výrazne sa uplatňujú na dreve v prírodnom tóne. Všetky okná paláca boli pôvodne jednoduché, osadené za ostenie: niky okien zvyšovali plasticitu architektonického členenia. Jeden z tohto typu okien sa zachoval na prízemí a vo svetlíkoch niektorých dverí. Okrem týchto detailov sme zachytili aj pôvodné zasklenie štvorhrannými sklami v olove (so železnou výstužou). Takýto spôsob zasklenia je evidentný aj pri ďalšom type okeníc a rámov, ktoré sa nachádzajú prevažne na prvom a druhom poschodí dvorných traktov. Kovanie je spôsobom umiestnenia a technickou funkciou v podstate rovnaké ako v predchádzajúcom príklade. Motív dekoratívneho zakončenia je však iný. Má tvar palmety. Okrúhle držadlá sú plastickejšie, vo forme profilovanej puklice. Plastický je aj okrúhly nit, ktorým je v strede zachytené

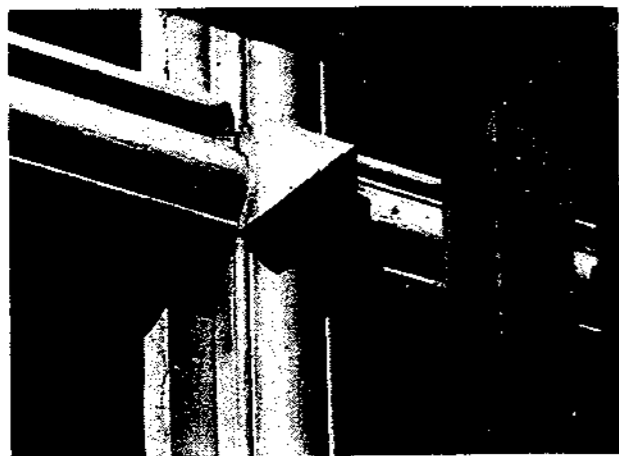


Bratislava, Primaciálny palác, detail okna na druhom poschodí. Fotografia R. Kedra ml.

spevňujúce kovanie na ráme okna. Aj tento typ okna z obdobia klasicizmu 18. storočia zachováva vertikálne členenie na tri rovnaké diely v dreve na obidvoch stranách, pričom okenné krídla v hornej časti pevného kríža sú ďalej delené štyrmi tabuľami skla v olove a priečnou železnou výstužou, rovnako ako dve časti dolného okenného krídla. Je pritom zaujímavé, že vnútorné členenie sklami nevychádza ani natoľko zo symetrie ako skôr z materiálových možností; rozmery tabúľ nie sú rovnaké. K železnej výstuži sú sklené tabuľky, spojené olovom, pripevnené slučkami z oloveného pásu. Drevený kríž z okenného rámu s plastickým prútom má v prieniku ramien plastický ihlanec.

Pôvodné zasklenie všetkých druhov okien z 18. storočia bolo k rámu okien upevnené trojhrannou lištou.

Pôvodné okná, ktoré sú zachované na tzv. *Mir-*



Bratislava, Primaciálny palác, okno na prízemí, detail vnútorného okna. Fotografia R. Kedra ml.

bachovom paláci (Dibrovovo námestie č. 8), dnes Galéria hlavného mesta Slovenska Bratislavy, pochádzajú z druhej polovice 18. storočia a sú výsledkom priebežného vývoja. Podotýkame, že ide, samozrejme, o vnútorné okná, pretože vonkajšie sa všetky nasadili neskoršie, v nasledujúcom storočí.

Prvý typ okien, o ktorých hovoríme, zachoval sa na prvom poschodí v dvornom trakte uličného krídla. Hlavné delenie do tvaru pevného kríža má priečne delenie asi v dvojtretinovej výške. Vlastné okenné krídla sú ďalej delené drevenými priečnikmi na tri tabule skla. Predpokladáme, že pôvodné sklo bolo veľkými tabuľami vymenené neskôr. Drevo malo prírodný tón smrekovca. Na ňom sa uplatňovalo bohaté ornamentálne kovanie rohovníkov, rohovníkových závesov, obrtlíkov, stredných výstuží, ktorých pocinovaný povrch výrazne kontrastoval s prírodným tónom dreva. Detaily boli pripevnené kovovými nitmi.

Klasicistické okná, zachované v uličnom trakte hlavného krídla, majú delenie drevenej konštrukcie do tvaru kríža. Pevnú časť tvorí priečne delenie približne v dvojtretinovej výške. Zvislé stredné rameno kríža je vytvorené profilovanou časťou dolných krídel, ktoré do seba zapadajú po zavretí okeníc a vytvárajú opticky uvedený spôsob delenia. Tieto okná prinášajú technický pokrok — mosadzné kuželové závesy a nový systém zavierania posuvnou zástrčkou. Kovanie je pripevnené na drevo mosadznými skrutkami a poločulatou



Bratislava, Primaciálny palác, detail uzáveru pôvodného okna na druhom poschodí. Fotografia R. Kedra ml.

hlavičkou. Rohovníky sú ploché, zakončené jednoduchým dekoratívnym motívom. Plasticky vystupuje iba kryt mechanizmu zástrčky. Tieto technické prvky sú z technického hľadiska dokonalé a spojením funkcie a estetickej kvality dosahujú vysokú hodnotu ako výraz dobového umeleckého remesla.

V bratislavskom historickom jadre, prevažne v priestoroch, ktoré sa používali menej, zachovali sa, ako sa výskumami postupne zisťuje, rozličné pôvodné technické detaily. *Bývalý Balassov palác na Nálepckovej ulici č. 15* má čiastočne rekonštruované dvere a okná s niektorými časťami pôvodného kovania. Konštrukcia je pôvodná v plnom rozsahu v prízemných priestoroch uličného traktu. Rovnaké kovanie s motívom výrazného plastického akantového zväzku v oblých symetrických tvaroch nachádzame aj z doby barokovej prestavby v interiéri meštianskeho domu na *Zámočnickej ulici č. 9*.



Bratislava, Primaciálny palác, druhé poschodie, systém zavierania vonkajšieho okna zo začiatku 19. storočia. Fotografia R. Kedra ml.

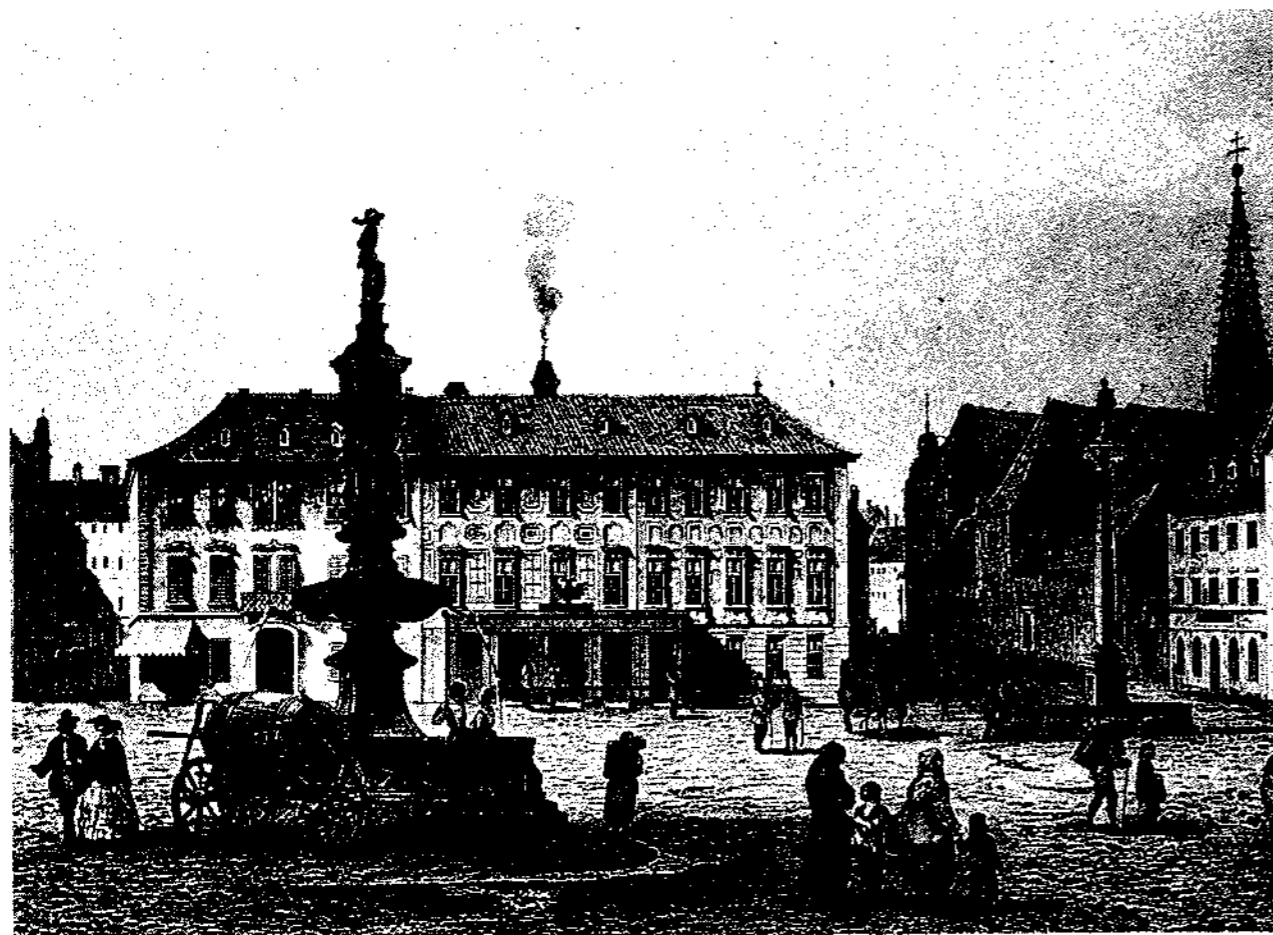
Pavlač v malom nádvorí je uzatvorená dvermi, ktoré sú na spoločnom ráme s príslušným oknom. Obidve časti nesú rovnaké kovanie rohovníkov a rohovníkových závesov ako v bývalom Balassovom paláci na Nálepckovej ulici v rokoch 1754—1762. Pri bližšom datovaní objektov môže byť pri porovnávej analýze aj takáto skutočnosť pomocným datovacím prostriedkom. V meštianskom dome na *Zámočnickej ulici* sa zachovalo aj zasklenie takmer v úplne neporušenom pôvodnom stave — kovová výstuž, zasklenie štvorhrannými tabuľkami skiel do olova. Zatiaľ je to jeden z mála takto zachovaných hmotných dokladov.

Koniec druhej tretiny 18. storočia a zvlášť potom tretia tretina je obdobím, keď vo výraze architektúry nastávajú výraznejšie zmeny. Triezve formy klasicizmu, húsé s abstraktnými farebnými tónmi, s typickými dekoratívnymi ornamentálnymi formami festónov, palmety, puklice



Bratislava, Primaciálny palác, detail pôvodného okna na druhom poschodí, hlavné priečtie. Fotografia R. Kedra ml.

i zmena v rytme profilácie s menšou plasticitou, s obnovenou tektonickosťou oproti rozvratým formám rokokových motívov v priestorovom rozvine sa nevyhnutne objavujú aj v doplňujúcich častiach architektúry. V prebraných detailoch je toto obdobie najmenej preskúmané a prináša najviac polemík. Širšie zovšeobecňovanie v spôsobe osadenia, farebnosti a formy okna bez poznania konkrétneho materiálu je tu zvlášť sporné. Paralelne sa už používajú okná s rohovníkovým závesom, so zavieraním na obrtlík, so zavieraním okenných krídel na pevný rám, ako aj uzavreté kuželové závesy z mosadze a zástrčkový mechanizmus, ktoré sú výdobytkom práve tohto obdobia. Profilácia, ktorá bola predtým v období baroka i rokoka vysoko plastická, s oblým prútom, so sprievodnými tenkými profilmi, sa na konci 18. storočia zjednodušuje vo dvoch formách. Plastický prút je menej vystupujúci, zdobňuje sa, profily sa strácajú, niekedy je pevný rám v krížení už aj bez plastického ihlanca alebo iného svorníka. Druhou formou, ktorá je zaužívaná väčšinou pri oknách, kde sa okenné krídla zavierajú vzájomným prekryvaním bez pevného stredného kríža, sa profil sploštuje do tvaru vlnovky, pričom sa po stranách vytvára skosenie. Obidve tieto formy môžeme sledovať jednak v meštianskych domoch v bratislavskom historickom jadre (*Zelená ulica č. 3, prízemie, Michalská ulica č. 10, nádvorie, Žiškova ulica budova fary pri kostole Sv. Trojice* atď.) i v palácovej architektúre.



Bratislava, bývalý Miestodržiteľský palác na námestí 4. apríla na vyobrazení z roku 1864 — iluzívne okná na prvom poschodí hlavného priečelia. Fotografia L. Sternmüllera. Grafická predloha v majetku Galérie hlavného mesta SSR Bratislavy



Devínska Nová Ves, tzv. Mýtnica, vonkajšie okenice zo začiatku 19. storočia. Fotografia A. Karlíkovej

Analyzovali sme dva typy okien z 18. storočia v Mirbachovom paláci. Takisto pri výskume priečelia *Primaciálneho paláca* sme zistili, že na objekte sa okrem vonkajších okeníc z 19. storočia nachádzajú pôvodné vnútorné okná dvoch druhov. Táto skutočnosť je o to cennejšia, že sú nám známe správy o začatí i o dokončení stavby (1778—1781) a sú datované aj úpravy na paláci v 19. storočí. Dnešné priečelie pôsobí predovšetkým reliéfom architektonického členenia. Okná, vysadené na plochu fasády, však menia pôvodný výraz priečelia; súčasťou dnešného architektonického výrazu sú aj lesklé plochy bielych okien; ako výskum ukázal, viazali sa na zmenu farebnosti fasády na začiatku 19. storočia. Výskumom sa zistilo, že

sa vo veľkom počte zachovali pôvodné okná paláca, osadené za ostiením. Starší typ okien sa zachoval na prízemí. Zavierajú sa na pevný kríž motýľkovým obrtlíkom a majú rohovníky a rohovníkové závesy s plochým, zjednodušeným ornamentálnym zakončením, ako to zodpovedá tretej tretine 18. storočia. Rám okna je v kríži profilmovaný s ihlancovým svorníkom. Na vnútornom okne sa zachovali aj dažďové zvodnice na horných i dolných krídlach. Dobový reprezentačnejší typ okien sa objavuje na poschodiach, kde záves je mosadzný, uzavretý (kuželovitý) a okenné krídla, zavierajúce sa vzájomným prekrývaním, sa zaisťujú ornamentálne zdobeným pákovým systémom. Vonkajší profil vytvára namiesto oblého prútu iba sploštenú vlnovku.

Vonkajšie okná majú síce rovnaký systém zavierania, ale detaily sú vo výtvarnom stvárnení iné, i profily sú zjednodušené a krídla okien majú drevené priečniky, ktoré rozdeľujú krídla na tabuľky.

K zachovaným pamiatkam z konca 18. storočia na území veľkej Bratislavy patrí aj budova *Tridsiatkovej stanice v Devínskej Novej Vsi*, ktorá je z umeleckohistorického hľadiska výrazná zachovanými remeselnými detailmi. Pôvodné okná, osadené za ostenie, nesú na pevnom ráme typický zjednodušený profil. Na prízemí boli pôvodne do kamenného pásového rámu okna zasadené geometricky formované klasicistické košové mreže. Zrejme pri úprave na začiatku 19. storočia sa namiesto mreží upevňujú železné vonkajšie okenice s kovaním s plastickým motívom vavrínového listu.

Na základe výskumu zachovaného materiálu priamo v architektúre môžeme konštatovať, že na území Bratislavy výraznejšia zmena vo výraze priečelia architektúry nastáva najskôr v posledných desaťročiach 18. storočia. Žalúziové okná — okná vysadené na plochu fasády sa zaužívajú ako nový tvárny prvok až v druhom desaťročí 19. storočia. Pri poznaní širšieho materiálu, zvlášť z územia Moravy,<sup>18</sup> môžeme toto poznanie i zo-

všeobecniť pre západnú oblasť Slovenska a Moravu.

Umeleckohistorické bádanie v oblasti vývinu architektúry, ktoré sa zameralo na najrozmanitejšie detaily, a to nielen na tradične skúmané tvaroslovie, rozhodne musí ovplyvniť aj samu prax v oblasti pamiatkovej starostlivosti. Späťne potom, po dokončení realizácií, dáva možnosť ďalej poznávať pôvodné princípy riešenia priečelia. Keď si uvedomíme, že okenné krídla osadzované za rám výrezu pôsobili opticky navyše geometrickým vzorom skladaných sklenených „šošoviek“, resp. šesťuholníkov, dostáva sa celkový dojem do úplne iných relácií, než ako sme na to zvyknutí a ako si to tradične predstavujeme. Jednotlivé okenné sklá, rozdelené len vertikálne alebo ešte priečnikmi, dávajú historickým priečeliám charakter, aký do začiatku 19. storočia vlastne nikdy nemali. Okenné krídla nasadené zvonku, otvárajúce sa von, splošťujú priečelie a potláčajú jeho pôvodný „reliéf“. Ukazuje sa, že tendencie v pamiatkovej starostlivosti, ktoré v spôsobe osadenia a v type okien pri rekonštrukcii nevidia problém a všetko staré jednoducho nahradia novým, nemôžu byť správne, rovnako nemôže byť správny ani architektonický návrh detailov len podľa estetických kritérií architekta, ktorý neráta s využitím poznatkov umeleckohistorického významu.

Tieto otázky musí pracovník pamiatkovej starostlivosti poznať a vyvodzovať z nich príslušné závery. Je to iste úloha zložitá a náročná. Pre historika umenia poznanie historického vývoja okna dáva možnosť presnejšie určovať stavebno-historický vývin objektu.

Rovnako ako sme sledovali jednotlivé časti okna v renesancii a baroku a poznali ich vývinové stupne, je nevyhnutné preštudovať aj systém okna od klasicizmu cez historizujúce slohy až po secesiu. Aj pre tieto obdobia ostáva platné, že forma okna v rámci celkovej koncepcie priečelia má svoju výtvarnú závažnosť. Rozsiahlosť a rôznorodosť zachovaného materiálu však si zasluhuje samostatnú pozornosť.<sup>19</sup>

## Poznámky

<sup>1</sup>JANÁK, P.: Okno jako památkový dokument. Zprávy památkové péče, 3, 1939, s. 31—33; JANÁK, P.: Okná Pražského hradu. Zprávy památkové péče, 14, 1954, s. 9—10; HEROUT, J.: Úpravy oken památkových objektů. Památková péče, 23, 1963, č. 1; HEROUT, J.: Úpravy oken památkových objektů. Památková péče, 23, 1963, č. 2; HERMAN, P.: Obnova oken arcibiskupského paláce. Stáletá Praha. Praha 1967, s. 169.

<sup>2</sup>Wasmuths Lexikon der Baukunst. Bd. 4. Berlin 1932. Heslo Schaufenster je na stranách 289—292.

<sup>3</sup>ORTVAY, T.: Pozsony város története. 2. kt. Pozsony 1895, s. 317.

<sup>4</sup>Tamže, s. 317.

<sup>5</sup>Tamže, s. 317; ORTVAY, T.: Pozsony város története. 2. kt., 1. rész. Pozsony 1903, s. 191.

<sup>6</sup>ORTVAY, T.: Pozsony város története. 2. kt. Pozsony 1895, s. 317.

<sup>7</sup>Tamže, s. 317.

<sup>8</sup>Tamže, s. 317.

<sup>9</sup>Na obraze sú na pravej strane a zadnej stene interiéru okná s dreveným rámom. Okná sa otvárajú okennými krídlami a majú šošovkové zasklenie (v majetku NG v Prahe).

<sup>10</sup>Zvestovanie Panny Márie od R. Campina (okolo roku 1425). Stredná časť Mérodskeho triptychu. Okno v pozadí má hornú časť zasklenú, dole sú drevené vnútorné okenice. Z vonkajšej strany je drevená mreža (mušrabija).

<sup>11</sup>Portrét manželov Arnolfiniovcov od J. van Eycka (z roku 1434).

<sup>12</sup>Umelecko-historický výskum objektu kostola Sv. Michala v Liptovskom Michale roku 1974. Autori: PhDr. J. Kostka, akad. rešt. J. Maták a PhDr. Z. Ševčíková.

<sup>13</sup>Okno odkryté počas výskumu objektu roku 1974 v podveží. Výskum robili akad. soch. J. Rybárik a akad. mal. rešt. J. Mésárošová.

<sup>14</sup>Vlastný výskum autorky v rámci praxe Katedry dejín umenia FFUK roku 1972.

<sup>15</sup>Fotografia po požari roku 1913, z roku 1936 a z roku 1954 (v archíve SÚPSOP v Bratislave).

<sup>16</sup>Fotografia pred požiarom roku 1913 zachytáva na oknách z čelnej strany domu biele žalúziové okenice na druhom poschodí. Na tomto pohľade môžeme ešte vidieť okno menšieho obchodu na prízemí s drevenými rozovretými okenicami. Tento stav jestvoval do polovice 20. storočia.

<sup>17</sup>Stav zachytený na rytine z roku 1864 (v majetku Galérie hlavného mesta SSR Bratislavy).

<sup>18</sup>Napríklad zámok Buchlovica; na niektorých miestach sú zachované pôvodné okná z doby výstavby objektu (koniec 17. storočia). Okná sú osadené za ostenie, majú pevný drevený rám, krídla v prírodnom tóne, ornamentálne kovanie je pobronzované. Prúťový profil okenného kríža dosadá v dolnej časti na pätku v tvare meandra. Najstarší typ okien osadených na plochu fasády môžeme podľa detailov datovať do druhého desaťročia 19. storočia.

Zámok v Kroměříži — okná na prvom poschodí v nádvorí: majú pevný rám; prúťovým profilom sa krížením vytvárajú štyri rovnaké polia, ktoré sa ďalej delia oloveným spájaním skiel. Na základe kovania rohovníkových závesov, rohovníkov, úchytkami na okenných krídlach vo forme krúžkov a ornamentiky, odvodené z tzv. „beschlägu“, usudzujeme, že patria k staršej stavebnej etape zo 17. storočia. Okná sú v prírodnom tmavšom tóne, bez náteru.

Kláštor a kostol v Rajhrade, kde sa zachovali originálne okná z rokov 1722—1739 (Bock, Santini). V kostole je i pôvodné zasklenie v tvare šesťuholníkov, výstuž a kovanie.

Iluzívne okná, ktoré sú namaľované s detailnou presnosťou, nachádzame v barokových interiéroch kostolov pomerne zachované a v porovnaní s profánnou architektúrou vo väčšom počte. Často sa popri nich zachovali v odľahlejších priestoroch aj ich dobové predlohy. Ako príklad môžeme uviesť výmalbu barokového kostola v Šaštíne (od J. J. Chamanta) po roku 1757.

<sup>19</sup>Tento rukopis bol pre Ars vypracovaný ešte roku 1974. Skúmaný problém autorka širšie analyzovala vo svojej doktorskej rigoróznjej práci *Remeselné a výtvarné stvárnenie výplní okenných otvorov*. (Bratislava 1976. Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra estetiky a vied o umení.) Od nastolenia tejto otázky roku 1974 sa na podnet Mestskej správy pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave a Projektového ústavu kultúry v Bratislave venuje problematike okna a ostatných detailov v pamiatkovej praxi čoraz väčšia pozornosť. Výsledkom je aj osadenie rekonštruovaných okien na bývalom Pálffyho paláci na Jiráskovej ulici č. 10 (predtým č. 12) v Bratislave roku 1978.

Vzhľadom na viacročný časový odstup od vzniku rukopisu po jeho uverejnenie chýbajú v ňom novšie výsledky výskumov, ktoré boli medzitým publikované.

## Художественно-исторический характер филенки ренессансного и бароккового окна

При оценке архитектуры имеет первостепенное значение познание всего комплекса вопросов от чисто технических, технологических, ремесленных до изобразительных, потому что они прочно связаны друг с другом и определяют окончательное выражение произведения. Частью выражения архитектуры является и окно. Наша статья, правда, не занимается главным чертами развития окна, как части архитектурной системы. Ее цель заключается в исследовании развития стили филенки оконного проема, которое, как правило не находим отмечены в произведениях, относящихся к лучшим творениям ремесел. Потребность в познании развития окна с художественно-исторической точки зрения возникает лишь тогда, когда встает вопрос о реставрации архитектурных строений. Наша статья хочет добавить к уже известным данным конкретные примеры из практических итогов исследований, которые дополняют общий взгляд на историческое развитие окна в Словакии.

Известно, что использование оконного стекла расширилось в III—IV в. в нашей эры. До 16 века вставлялось только в окна королевских домов и на объектах культов, а также в резиденциях высокопоставленных лиц. В Братиславе уже в 1434 году мы находим упоминание о том, что дом городского палача имеет застекленные окна, хотя знаем, что, например, архиепископский дворец в Острпгоме еще в 1520 году имеет вместо стекла пергамент и тонкую ткань. Целый ряд других свидетельств информирует нас о том, что в XV в. у нас начинают употреблять для окон стекло в больших масштабах.

В памятниках, естественно, не упоминается о технике застекления, приклеплении и членении окна. О том, как собственно, выглядит окно узнаем при изучении картинного материала. Средневековые рисунки при создании конкретного архитектурного пространства, в который включено и действие, часто включают и предметы из непосредственной жизни.

Много раз эти предметы были созданы с максимальной претенциозностью, в интересах приближения действительности к бытию, желанная иллюзия пространства, притом, часто создавалась за счет взгляда через открытое или полуоткрытое окно, на котором были видны и детали. Примером может служить чешское готическое художество «Звестование» (после 1460 г.), которое сейчас находится в Народной галерее в Праге, произведения Яна Ван Эйка «Мадонна канцлера Ролина» (1435 г.) и целый ряд других произведений. На произведениях фламандских мастеров видно окно прочно застекленные, как правило, в верхней части (красочное прозрачное чечевичеобразное застекление), причем нижняя часть представляет собой деревянную раму и открывается во внутрь.

На территории Словакии в ходе исследования было определено, что способ застекления округа окна с помощью твердого известкового раствора в костеле в Липтовском Михале последней трети XIII-ого в., лизовидное застекление окна костела в Липтовской Сиеднице из конца XV-ого в., а так же одинаково было застеклено и окно под башней дома св. Мартина в Братиславе, открытое при современной реставрации.

Способ застекления окон прямо до каменной рамы с помощью железной перекардны и свинцового соединения отдельных частей — линз, квадратов, ромбов, прямоугольников и т. д., с каждым разом технически улучшался. Постепенно везде стало применяться застекление окон и в деревянную раму, прежде всего в движущихся частях. Этот способ можем найти и на картине Яна Вермеера (1660 г.). Техника застекливания окон в 17 веке в документах, основанных на фактическом материале у нас не сохранилась. Однако заставляют обратить на себя внимание иллюзивные окна, которые подражают типу окон с деталями, характерными для предшествующего оригинала. Пока единственной находкой иллюзивной живописи этого типа XVII века являются фрагменты с шестиугольным застеклением в свинце на южной и северной стороне стене курии в Врби (обл. Липтовского Микулаша). Окна XVII века (костел св. Сальватора, монастырь Уршулинок, костел св. Микулаша и другие объекты в Братиславе, до сегодняшнего дня сохранили не только типичный твердый крест с пластическим прутом в деревянной раме, а местами даже части железной перекардны первоначального застекления в свинце.

Использование типа окна с твердой деревянной рамой, вложенной в оконный вырез в стене так, что с внешней стороны применяется ника, встречается с XVII до XVIII века, а местами встречается и в начале XIX века.

Первоначальная форма окна XVIII века, кроме оригиналов, которые открываются в ходе исследований, в Братиславе сохранилась в художественном украшении духовной семинарии костела Кларисек (60-ые годы XVIII века) и на фасаде дома «У доброго пастыря» на Жиловской улице 15. В этих архитектурных памятниках в яркой форме проявляется тип деревянной рамы окон, способ закрывания, комбинация стекла и свинца, а также железнойковки с деревом.

Исследования так называемого дворца Палффи на Ирасковой улице 12 в Братиславе дало возможность исследовать оригиналы окон в песчолжских строительных фазах XVIII века. Типковки с различным поверхностным оформлением и орнаментным окончанием (с ленточным окончанием, окантовкой и пальметой) дает возможность более точно определить время его возникновения. Ред-

костными памятниками являются окна в **Мирбаховом дворце** на Дибровой площади 8, относящиеся ко второй половине XVIII века. Они являются итогом дальнейшего развития двух типов окна с различной ковкой. Одновременно здесь был использован и более древний тип с угловыми петлями, верх которых был луженым и окончен орнаментом в стиле рококо, закрытый петлями с передвижными замками, которые являются предвестниками нового классического типа. Внешние окна во дворце были сделаны только в XIX веке. Они были помещены в фасад, чтобы подчеркнуть их архитектурное значение. Во дворце после ремонта были реставрированы оригиналы окон с деталями.

Профиль, который был во времена барокко и рококо высоко пластичным, с выпуклым пругом в деревянной раме, с сопровождающими тонкими профилями, в конце XIX века упрощается в двух формах. Пластический пруг уже менее выпуклый, уменьшен в размерах, профиль теряется. Второй тип создает нижнюю перекладину среднего креста рамы перекрыванием оконных створок. Оба эти типа находятся на **Примациальном дворце** в Братиславе (1778—1781 г.г.), в котором также встав-

## Kunsthistorischer Charakter der Renaissance- und Barockfensterfüllung

Bei der Architekturwertung ist das Kennenlernen des gesamten Problemkomplexes von den rein technischen, technologischen, handwerklichen bis zu den künstlerischen Aspekten unvermeidbar, weil diese untrennbar aneinander gebunden sind und den resultierenden Eindruck des Werkes bestimmen. Ein Bestandteil des architektonischen Ausdrucks ist das Fenster. Unser Beitrag befasst sich jedoch nicht mit hauptsächlichlichen Entwicklungsmerkmalen des Fensters als Bestandteils des architektonischen Systems, sondern mit der Stilentwicklung der Fensterfüllung der Fensternische, die wir nicht wie herkömmlich unter den hervorragenden Werken des Handwerks verzeichnet finden.

Die Notwendigkeit der Fensterentwicklung vom kunsthistorischen Aspekt zu kennen zeigt sich immer dann, wenn man zur Denkmalerneuerung eines architektonischen Werkes herantreten soll. Zu den allgemein gültigen Erkenntnissen will die vorgelegte Abhandlung mit einigen konkreten Beispielen aus praktischen Forschungsergebnissen beitragen, die die Gesamtansicht auf die historische Entwicklung des Fensters im Gebiete der Slowakei ergänzt.

Es ist bekannt, dass die Anwendung der Fensterverglasung sich erst im 3. und 4. Jahrhundert unserer Zeitrechnung verbreitete. Jedoch wurde bis ins 14. Jahrhundert die Fensterverglasung lediglich an königlichen Bauten, an Palais hoher Würdenträger und an kultischen Gebäuden angewendet. In Bratislava finden wir schon im Jahre 1434

lery внешние окна, насаженные в фасад только в первой трети XIX века.

В XVII и XVIII веках оконная филленка помещена вслед за рамой, что оптически действует на наблюдателя, кроме деревянной рамы, еще и своей структурой стеклянных линз или же другими геометрическими фигурами. Во второй половине XVIII века начинает все более широко применяться членение створок деревянными предплечьями, а также застекление прямоугольными стеклами. В 60-ые годы XVIII века в **Братиславе** начинают удваивать окна путем помещения в фасад другого окна с внешней ковкой (**Баштова ул. 12, дворец Аппони, Раднична 1**). Вероятно, во второй половине XVIII века на нашей территории начинает появляться индивидуальное двойное окно (открываемое вовнутрь и наружу), что становится общим явлением с 20-ых годов XIX века. Таким образом, в архитектуре исчезает оконная ниша в фасаде и начинает употребляется поверхностный рельеф в оконных рамах. Только новое Возрождение своим стилевым выражением и практикой жизни привносит оконную нишу с двойным окном, всеми створками открывающимся вовнутрь.

Erwähnung darüber, dass das Haus des Stadthänkens verglaste Fenster hatte, obzwar wir wissen, dass z. B. die Fenster des erzbischöflichen Palais in Esztergom noch im Jahre 1520 Leinen und Pergament ausfüllten. Eine ganze Reihe weiterer Nachrichten informieren uns, dass im 15. Jahrhundert in verhältnismässig breitem Ausmass Fenster bei uns verglast wurden. Diese Nachrichten berichten jedoch nicht über die Verglasungsweise, über die Befestigung und Gliederung der Fenster. Über den eigentlichen Ausdruck des Fensters erfahren wir lediglich durch das Studium von Bildermaterial. Mittelalterliche Malereien verzeichnen oft bei der Gestaltung eines konkreten Raumes, in das eine Begebenheit einkomponiert ist, Gegenstände aus dem Leben der Umwelt. Häufig sind diese Gegenstände mit maximaler Genauigkeit im Interesse der Vergegenwärtigung der Begebenheit gestaltet; die gewünschte Illusion des Raumes wird dabei oft aus der Sicht eines geöffneten oder halbgeöffneten Fensters dargestellt, an dem auch Details sichtbar sind. Als Beispiel können wir aus der tschechischen Malerei die *Verkündigung* (nach 1460) im Besitz der Nationalgalerie in Prag, das Werk Jan Van Eycks die *Madonna des Kanzlers Rolin* und an weiteren Werken anführen. An flämischen Malereien sehen wir Fenster deren Verglasung im Oberteil festgehalten ist (farbig und durchsichtig — nicht farbig linsenhaft verglast), wobei der Unterteil einen Holzrahmen hat und sich nach innen öffnet.

Durch Forschung haben wir im Gebiet der Slowakei die Art der Masswerkverglasung mit Hilfe von festem Kalkmörtel in der aus dem 13. Jahrhundert stammenden *Kirche in Liptovský Michal*, die linsenförmige Verglasung an der aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts stammenden *Kirche in Liptovská Sielnica* festgestellt und die gleiche Füllung hatte auch das Fenster des *Domturmes zu St. Martin in Bratislava*, das bei der derzeitigen Renovierung freigelegt wurde.

Die Art der Fensterverglasung direkt in einem Steinrahmen mit Hilfe einer Eisenausfüllung und der Bleiverbindung der Einzelteile — Becken (Linsen), Vierecke, Rhomben, Rechtecke oder Sechsecke wurde recht bald technisch verbessert. Nach und nach wurde allgemein die Fensterverglasung in einen Holzrahmen, vorallem in die beweglichen Teile eingeführt. Diese Art der Verglasung ist auch im Bild von Jan Vermeer *Dame und Herr beim Virginal* (1660) zu sehen. Die Fensterverglasung im 17. Jahrhundert ist bei uns aus Dokumenten unbekannt. Ein weiterer wichtiger Beleg sind jedoch die illusiven Fenster, die den Fenstertypus des zeitgemässen Originals wiederholen. Bisher existiert ein einzelner Fund der illusiven Malerei dieses Typus aus dem 17. Jahrhundert. Es sind Fragmente mit sechseckiger Verglasung in Blei an der südlichen und nördlichen Aussenwand in *Urbie (Distrikt Liptovský Mikuláš)*. Fenstern aus dem 17. Jahrhundert (*St. Salvatorkirche, Ursulinenkloster, der Kirche in Liptovský Mikuláš* und weiteren Objekten in Bratislava) sind bis heute aus Teilen der Eisenausfüllung der ursprünglichen Verglasung in Blei erhaltengeblieben.

Die Anwendung des Fenstertypus mit in den Fensterausschnitt in der Mauer so eingesetztem Holzrahmen, dass er von aussen aus eine Nische hat, dauert das ganze 17. und 18. Jahrhundert und manchmal tritt er noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Erscheinung.

Die ursprüngliche Art der Fenster im 18. Jahrhundert, nebst den Originalen, die wir allmählich durch Forschungen entdeckten, sind in Bratislava mit zwei erhaltengebliebenen illusiven Wandmalereien belegt: in der malerischen Verzierung des Presbyteriums der *Klarissenkirche* aus den 60-er Jahren des 18. Jahrhunderts und an der Vorderfassade des Hauses *Zum guten Hirten* Judengasse — *Židovská ulica* Nr. 15. Beide Gemälde erfassen getreu und eingehend den Typus des Fensters mit Holzrahmen, die Verschlussweise, die Verbindung von Glas mit Blei und die Eisenbeschläge auf Naturholz.

Die Forschung des sog. *Pálffypalais* in der Jirásekasse — *Jiráskova ulica* Nr. 12 in Bratislava ermöglichte Fensteroriginale aus einigen Bauphasen des 18. Jahrhunderts zu ermitteln. Der Beschlagtypus mit verschiedenartiger Aus-

gestaltung der Oberfläche und der ornamentale Abschluss (Streifenornamentik, Akantus, Palmette) ermöglichen zeitlich näher seine Entstehung zu bestimmen. Rar in ihrer Gesamtheit sind die ursprünglichen erhaltengebliebenen Fenster des sog. *Mirbachpalais* am Dibrovoplatz — *Dibrovovo námestie* Nr. 8 aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie sind das Resultat der parallelen Entwicklung zweier Typen mit unterschiedlichen Beschlägen. Gleichzeitig wird hier auch der ältere Typus angewendet. Er hat winkelhackige Fensterbänder, dessen verzintte Oberfläche in einem Rokokoornament endet und mit herabhängenden Kupferbeschlägen und Schubriegel abgeschlossen ist, was schon den neueren klassizistischen Typus signalisiert. Das Palais erhielt erst im Laufe des 19. Jahrhunderts in die Fassade eingesetzte Aussenfenster, die ihren ursprünglichen architektonischen Ausdruck verflachen. Nach der denkmalgerechten Erneuerung dieses Objektes kamen alle seine restaurierten Originalfenster mit ihren Details zur Geltung.

Die Profilierung war im Barock und im Rokoko äusserst plastisch mit hervorstehenden Ruten am Holzrahmen, mit begleitenden schmalen Profilen. Zu Ende des 18. Jahrhunderts vereinfachen sie sich in zwei Formen. Die plastische Rute ist weniger hervorstehend, sie verkleinert sich, es verlieren sich die Profile. Der andere Typus wird durch Überdecken der Fensterflügel vom Unterarm des mittleren Fensterkreuzes gestaltet. Diese beide Arten finden wir am *Primatialpalais* in Bratislava (1778—1781) das desgleichen in die Fassade eingesetzte Aussenfenster erst während des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts erhielt.

Im 17. und 18. Jahrhundert wirkt die hinter die Rahmen-nische eingesetzte Fensterfüllung zudem noch ausser den Holzrahmen, durch die Zusammensetzung der Glaslinsen oder weiterer geometrischer Gebilde optisch. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bewährt sich immer mehr die Gliederung der Holzleistenflügel und die Verglasung rechteckiger Tafeln. In den 60-er Jahren des 18. Jahrhunderts stellen wir in *Bratislava* eine Verdopplung durch Einsetzen der Fenster in die Fassade mit Aussenbeschlägen fest (*Baštová ulica* Nr. 2 und das sog. *Apponyipalais, Radničná* Nr. 1). Es zeigt sich daher, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein individuelles Doppelfenster in Erscheinung tritt (nach innen und nach aussen zu öffnen), was in den 20-er Jahren des 19. Jahrhunderts allgemeine Anwendung fand. Aus der Architektur verschwindet die Fensternische in der Fassade und ein flaches Relief des Fensterrahmens findet seine Anwendung. Erst die Neorenaissance bringt mit ihrem Stilausdruck, aber auch aus praktischen Erwägungen heraus, die Fensternische mit Doppelfenster, dessen sämtliche Flügel sich nach innen öffnen.

## Súčasnú umelecké sklo na Slovensku

JARMILA RAČEKOVÁ

Pri sledovaní vývinu umenia v priereze uplynulého tridsaťročia sme nevyhnutne svedkami nového invenčného využitia tradičných materiálov v tvorivej práci. Tvorba v skle, ktorá v súčasnosti prekračuje hranice užitočnosti a vynucuje si v oblasti umenia čoraz väčší priestor, je jedným z prejavov týchto skutočností.

Sklo ako výtvarný materiál ponúka azda zo všetkých hmôt najbohatšie zdroje tvárnych možností a predstavivosti. Už jeho prirodzené vlastnosti — modelovateľnosť i tuhosť, priehľadnosť, koncentrácia či lom svetelných lúčov nesú so sebou podnety k senzitivným dojmom i osobitnú poetickosť.

V súvislosti s novou kvalitou práce v tradičných odboroch sklárskeho remesla i s novým využitím skla vo výtvarnej tvorbe nadobúda dnes pojem umelecké sklo novú oprávnenosť i nové obsahové vymedzenie. Nezahŕňa iba sklárske diela úzko užitočného, dekoratívneho alebo upomienkového určenia, na ktoré sa obmedzovala remeselná sklárska práca v minulosti. V celosvetovom meradle sa najmä v poslednom desaťročí rozvíjajú nové, netradičné formy plastickej tvorby v skle.

Vzniká autonómny výtvarný odbor, v ktorom je sochárske budovanie trojrozmerného tvaru zmožnené o ďalšiu dimenziu — o zviditeľnený vnútorný objem plného alebo dutého tvaru a o dynamický faktor svetelného reflexu. V súčasnom výtvarnom výraze dominuje optická kvalita skla, kinetický efekt, súvisiaci s pohybom svetelného toku, času a pohľadového uhla. I nová podoba sklárskeho umenia dotvára obraz civilizácie

dneška s jej dynamickým životným tempom, novým chápaním životného štýlu i obytného prostredia, a preto i s meniacou sa koncepciou tvorby predmetov.

Slovenská povojnová tvorba v oblasti umeleckého skla oprávňuje — vzhľadom na svoju šírku i kvalitu — na bilancovanie i na pozitívne hodnotenie.<sup>1</sup> Kým do polovice šesťdesiatych rokov bola výtvarná práca v skle sústredená na kultiváciu sériového prototypu, v poslednom desaťročí sa rozširuje základňa a začína sa druhová diferenciácia skúmanej oblasti.<sup>2</sup>

Úplný obraz tvorby v umeleckom skle na Slovensku dotvárajú práce študentov a absolventov oddelenia pre sklo v architektúre na bratislavskej Vysokej škole výtvarných umení, ktoré vypovedajú o výtvarnom názore a programe nastupujúcej generácie sklárskych umelcov.

Celú šírku povojnovej tvorby v umeleckom skle na Slovensku možno z hľadiska funkčných a výrobných špeciálností rozčleniť do troch oblastí, líšiacich sa mierou závažnosti praktickej (predmetnej) funkcie a mierou výtvarnej svojbytnosti diela.

1. *Úžitkové sklo* — sklárske výrobky každodennej potreby, ktoré sú produktmi sériovej výroby. Návrh umelca vo výrobe sa neobmedzuje iba na výtvarné koncepcie, ale berie do úvahy i faktory výrobné, ekonomické a prevádzkové.

2. *Dekoratívne sklo* — unikátne alebo malosériové diela zo skla, ktoré sú svojím výtvarným výrazom zamerané na estetické a emotívne dotvorenie interiérového prostredia.

3. *Sklené plastiky* — unikátne umelecké kreácie

zo skla, ktoré presahujú úzku funkčnosť a sú obsahovo i formálne svojbytné.<sup>3</sup>

Keďže diela každej z uvedených oblastí umeleckého skla podliehajú osobitým výtvarným zákonitostiam, budeme ich svojráznosti a vývin analyzovať jednotlivo.

### 1. Úžitkové sklo

„Priemyselné výtvarníctvo,“ napísal Jozef Vydra bezprostredne po vojne, „oproti bývalému umeleckému priemyslu musí byť síce voľným, ale užitočným a regulovaným poľom činnosti. Opatrovať dodatočne užitočnú formu ornamentom nie je pravým umeleckým priemyslom, pretože užitočnosť i umelecká forma musí vzniknúť súčasne a nerozlučne od seba, a teda každý navrhovateľ umeleckopriemyselných výrobkov musí ovládať i výrobu a má sa zúčastniť tak na výtvarnej, ako aj technickej stránke výroby.“ Jednotlivé druhy umenia „nie sú nadradené, ale žijú svojimi zákonmi nezávisle od seba, sú živými údmi jedného nerozdielného tela“.<sup>4</sup>

Uvedené názory nadviazali na vojnu prerhnutú kontinuitu teoretických proklamácií nového chápania kvality priemyselne vyrábaných produktov. Už hnutie funkcionalizmu teoreticky sformulovalo základné problémy výtvarnej spolupráce vo výrobe, poukázalo na jej nevyhnutnosť

i spoločenský význam.<sup>5</sup> Cesta od teórie k realizácii novo poňatej hmotnej kultúry nebola, prirodzene, priamočiara.

Následky vojny boli citeľné najmä v hospodárskej základni, ktorej rekonštrukcia bola na Slovensku existenčnou záležitosťou. Hnutia povojnovej obnovy neboli však hnané len materiálnymi podmienkami — spolu so základnými ekonomickými zárukami riešili sa postupne i problémy kultúrne.

Priemyselný výrobok mal mať — podľa nových meradiel kvality — estetickú, užitočnú i ekonomickú hodnotu. I preto bolo ťažké obhájiť existenciu priemyselného výtvarníctva vo sfére priemyslu i vo sfére umenia. Na jednej strane sa narážalo na kvantitatívne ukazovatele plánovania, na druhej strane na pomýlené hodnotenie kritériami voľného umenia, ktoré ho vysúvali na perifériu alebo za hranice výtvarných hodnôt. Spoločným menovateľom uvedených ťažkostí bolo nedocenenie výtvarnej spolupráce vo výrobe, nepochopenie úlohy výtvarníka i charakteru jeho práce.<sup>6</sup> Činnosť výtvarníka vo výrobe sa vymyká z hraníc tradičného chápania umeleckej tvorivej práce. Priemyselný výtvarník má mať takú schopnosť syntetickej predstavivosti, aby mohol uvažovať a tvoriť v celej šírke estetických, funkčných, materiálových, technických a ekonomických sú-



Karol Hološko, *Nápojová súprava*, krištál, lúkané sklo, 1957. Fotografia A. Červenej



Jaroslav Taraba, *Pohár na víno*, krištál, fúkané sklo, pantodekor, 1959. Majetok SNG, fotografia A. Cervenej

vislosti. Výtvarníkovi zásah do výroby je teda podmienený ekonomickými danosťami, pričom ideálnym výsledkom je harmónia úžitkovej a estetickej hodnoty.

Z hľadiska našej témy bude dôležité zvážiť význam a vzťah jednotlivých činiteľov, ovplyvňujú-

cich konečnú výtvarnú hodnotu a kvalitu úžitkového sklárskeho diela vyrábaného hromadne.

Každý priemyselny produkt je vyrobený z istého materiálu zodpovedajúcim výrobným postupom, voči okoliu je definovaný tvarom a plní konkrétnu spoločenskú funkciu. Podobu výrobku ovplyvňuje teda návrhár, výrobca a spätne — svojou požiadavkou — spotrebiteľ. Výtvarný zásah dotýka sa tvaru predmetu, prípadne jeho zvýraznenia farbou a môže byť úspešný len do tej miery, do akej rešpektuje závislosť od ostatných činiteľov, tvoriacich hodnotu výrobku v jej jednote úžitkovej a estetickej.

*Materiál* je pri vytváraní umeleckého skla hromadnej spotreby jedným z podstatných činiteľov, keďže si nárokuje výtvarné obmedzenia, vyplývajúce z jeho fyzikálnych vlastností. Výtvarník musí brať do úvahy viskozitu hmoty a jej prudké stúpanie. (Tuhnutie materiálu pri tvarovaní, ktoré nastoľuje základný časový problém pri práci so sklom.) Rovnako nemožno zanedbať krehkosť, ktorú treba rešpektovať z hľadiska použiteľnosti predmetu.

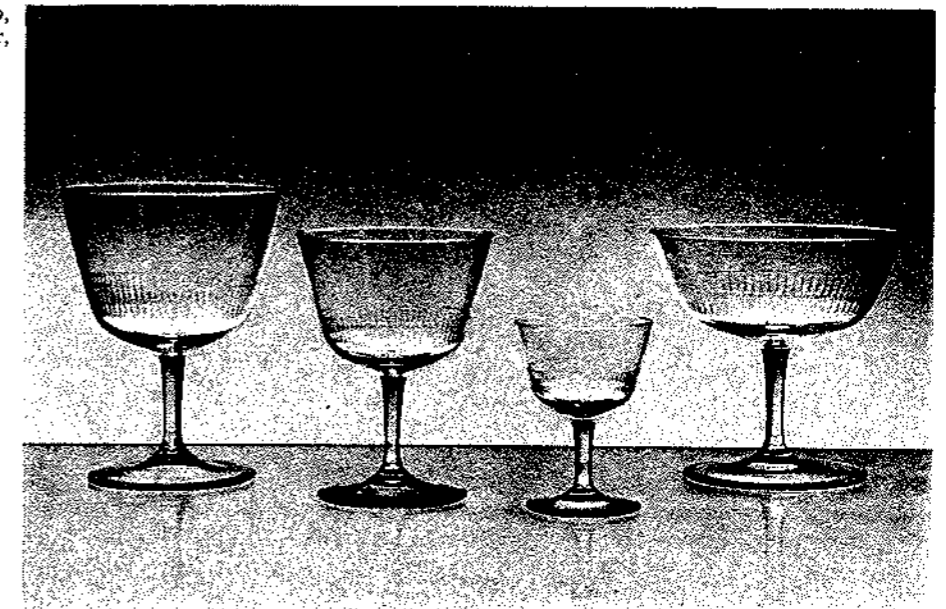
Na druhej strane je výtvarný problém pri práci so sklom ovplyvnený optikou materiálu — jeho priehľadnosťou, leskom, lomom svetelného lúča a zrkadlením. Všetky tieto vlastnosti môžu byť súčasťou inšpirácie a výtvarného zámeru autora.

Podstatným problémom, ktorý má veľkú závažnosť pri tvarovaní a dekoratívnom zušľachfo-



Karol Hološko, *Nápojová súprava*, dymové sklo, fúkané, 1964. Majetok SNG, fotografia A. Cervenej

Karol Hološko, *Poháre na víno*, krištál, fúkané sklo, pantodekor, 1963. Fotografia A. Cervenej



vaní, sú vlastnosti jednotlivých druhov skloviny. Konkrétne, slovenské sklárne využívajú pre hromadnú výrobu dva typy skla — sklo sodno-dra-selné a olovnaté. Prvé z nich sa používa ako viackomponentové sklo pre svoju ľahkú spracovateľnosť, malú hmotnosť a odolnosť na výrobu hladkej fúkanej kalíškoviny bežného typu. Olovnaté sklo je pre svoj lesk, dokonalý lom a disperziu svetla predurčené na spracovanie využívajúce jeho optické kvality. Kým technika brusy je z tohto hľadiska pre sklovinu mimoriadne vhodná, je olovnatý krištál na gravérske práce pre svoju mäkkosť nevhodný.

Materiál a jeho vlastnosti sú teda pre výtvarníka momentom inšpirujúcim i obmedzujúcim. V dôsledku súčasnej tendencie rátať s materiálom ako s estetickým činiteľom vylučuje sa akékoľvek zakrývanie jeho výtvarnej podstaty. Dematerializácia tvaru priehľadnosťou a optické kvality sú hlavnými a všeobecne platnými hodnotami aj úžitkového skla. Priestor pre imagináciu v práci s materiálom je, prirodzene, obmedzený záväznosťou funkčného tvaru, bez ktorého by tento druh sklárskej tvorby stratil svoju podstatu.

*Tvar* výrobku, jeho kvalita, závisí v sklárstve od viacerých faktorov — od funkcie, technológie i od materiálu. Pohár tvarom zameraný na výtvarnú výnimočnosť, bez ohľadu na proces pitia a typ nápoja, stráca svoju opodstatnenosť, ktorá

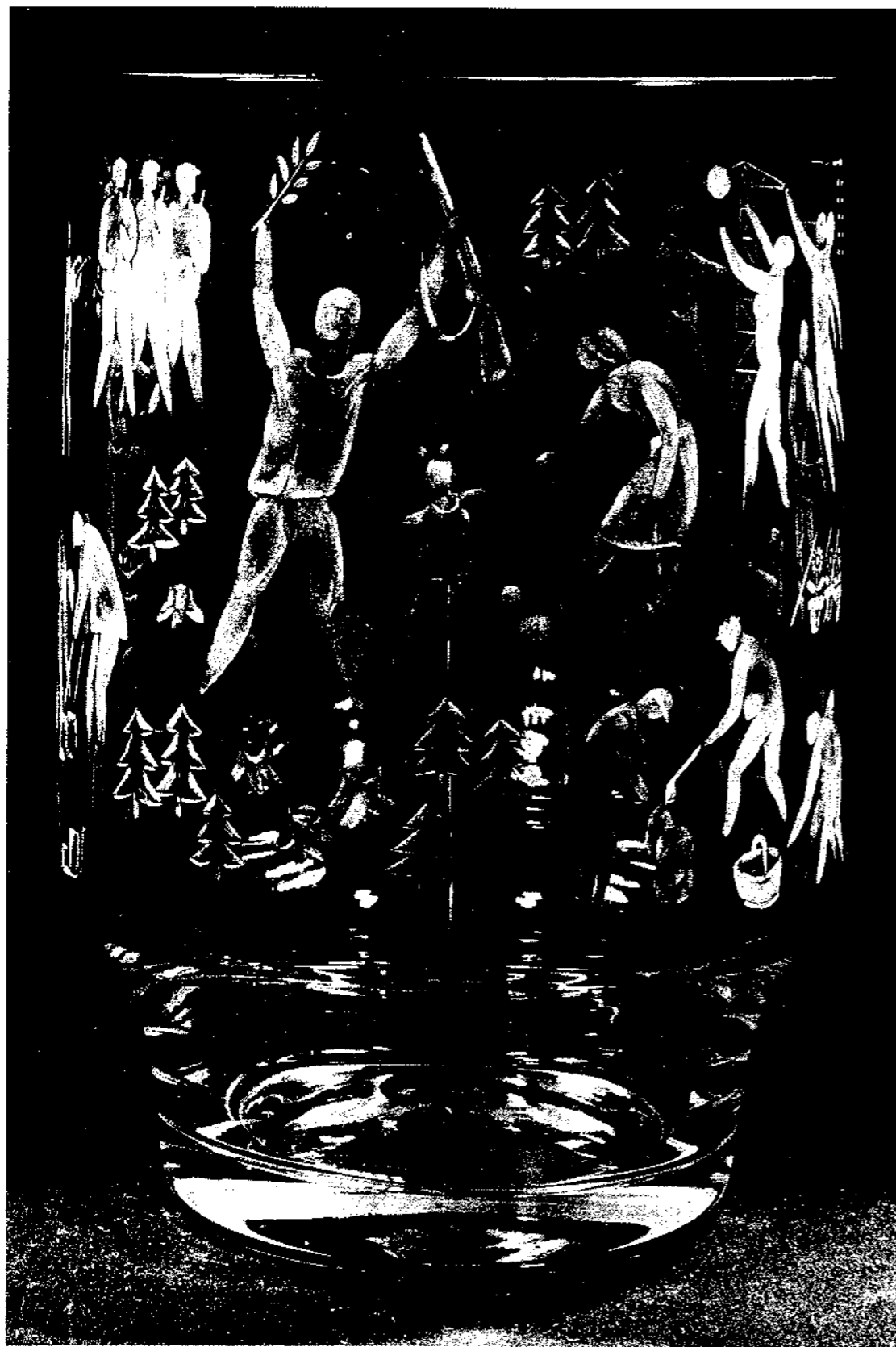
je v použiteľnosti, a stáva sa samotúčelom. Na druhej strane, i keď predmet môže plniť funkciu aj bez výtvarnej formy, predsa, slovami D. Šindelára, „v prípade, že jeho tvar je esteticky negatívny, prestáva byť tým, čím má byť — predmetom s ľudskou mierou“.<sup>7</sup>

*Funkcia* je pre hodnotný návrh úžitkového skla základným východiskom. Kladie preto hranice i požiadavkám nového tvaroslovia tam, kde by sa módnosť stala brzdou prevádzkovej vhodnosti. Týka sa to najmä nápojových súprav, pozostávajúcich z častí tradične tvarovo diferencovaných — podľa zamerania na príslušný nápoj. Nápojová súprava a jej zostava podlieha však dobovým zmenám a akákoľvek zotrvačnosť v typológii by narážala rovnako na problém použiteľnosti. Je pochopiteľné, že obsiahle súpravy (napr. „veľký servis“ s 35—50 základnými tvarmi) možno už dnes zaradiť skôr medzi muzeálne exponáty ako do modernej domácnosti. Napriek tomu netvrdíme, že je tvarová typológia minulosti pre súčasné sklo hromadnej spotreby bez významu. Funkcionalizmus, ktorý sa programovo zaoberal funkčne najvhodnejším typom nápojovej sklenej súpravy na každodenné používanie, vyriešil v podstate dva problémy:

— otázku dokonalého tvaru, vhodného na používanie v domácnosti,

— vytvorenie takého tvaru, ktorý by zachoval





surovine iskrivosť a bol odolný proti opotrebeniu.<sup>8</sup>

Požiadavky na funkčnosť a tým i na zachovanie istej tvarovej typológie nesúvisia len so životným štandardom doby, ale aj s nárokmi a životným štýlom tej-ktorej územnej oblasti, tohto-ktorého národa. Táto okolnosť je pre prácu umelca vo výrobe veľmi závažná, najmä ak si uvedomíme prevažnú orientáciu nášho priemyselne vyrábaného skla na exportnú objednávku.

Dekor a problém jeho vhodnosti v súčasnom sklárskom návrhu súvisí s tvarom a funkciou úžitkového skla. Z hľadiska používania a zrkovéhoho posudzovania nápoja možno považovať za ideál hladkú, číru kupu bez ozdoby. Napriek tomu má dekor i na dnešnom nápojovom skle svoje oprávnenie, pokiaľ nerozbíja, ale podporuje logiku tvaru. Požiadavky na súčasný dekor sa opierajú o jeho pôsobenie vizuálne, haptické a psychologické. Pri vizuálnom pôsobení ide o splnenie estetických nárokov na harmóniu tvaru a dekoru i nárokov na hodnotenie nápoja. Pri haptickom pôsobení pocit drsnosti vyvolaný dekorom pôsobí na úchytých plochách často priaznivejšie než hladká plocha. Z hľadiska psychologického pôsobenia výhodou dekoru je, ak ho porovnáme so sférickou hladkou plochou, istá pečať individualnosti, dávajúca sériovým výrobkom emotívnejšie vyznenie.

Hodnota úžitkového skla závisí taktiež, ako sme už uviedli od výrobného faktora.

V priebehu dvadsiateho storočia pokračuje proces zavádzania strojov a automatizácie vo výrobe a spôsobuje zásadnú zmenu formy predtým ručne vyrábaných vecí. Unikátnosť tvaru, typická pre rukodielnu výrobu, by brzdila a zdražovala hromadnú výrobu, a preto sa nahrádza odlišnými nárokmi na tvarovanie, smerujúce k strojovému štandardu.

Sklárstvo má v rámci priemyselných odvetví na Slovensku osobité postavenie. Odvetvie výroby skla každodennej potreby zachováva si charakteristiku rukodielnej práce a manufaktúrne delenie na jednotlivé pracovné úkony. Kvalita výrobku

Karol Hološko, *Od Povstania k budovaniu*, dekoratívna váza s rytým dekorom, v 23,5 cm, 1971. Fotografia J. Nového



Karol Hološko, *Poháre na víno*, krištál, fúkané sklo, 1973. Fotografia A. Červenej

je závislá od zručnosti sklára, pracujúceho s tradičnými nástrojmi, prežívajúcimi celé stáročia (pišťala, úchytne kliešte, drevená forma atď.). Slovenská výroba úžitkového skla má len máločo z charakteristiky priemyselného odvetvia. Závody existujú v podstate ako spriemyslená remeselná výroba. Možno povedať, že súčasný vývoj sklárstva predstihol možnosti výroby vzhľadom na zrejmy nepomer medzi množstvom kvalitných návrhov a originálov a ekonomickou únosnosťou ich zavedenia do výroby.

Návrh zameraný na hromadnú spotrebu má z výrobného hľadiska brať do úvahy predovšetkým najjednoduchší spôsob tvarovania — má rátať s ekónomiou pracovných úkonov sklára. Má teda vychádzať z tvarovej jednoduchosti a rešpektovať zreteľ úžitkový i výtvarný. Súlad funkcie, tvaru, dekoru s vlastnosťami materiálu a výrobnou technológiou je kritériom kvalitného návrhu úžitkového skla, v ktorom výtvarný zásah nasleduje syntetickú úvahu.

Poslaním výtvarníka vo výrobe je uviesť do súladu požiadavky priemyslu s nárokmi na výtvarný pokrok v oblasti sklárstva. Výtvarný dozor nad hromadnou produkciou by mal byť preto sa-



Karol Hološko, *Poháre na víno, dymové sklo, fúkané, 1973.* Fotografia A. Červenej

mozrejmou. Potreba výtvarníka vo výrobe je naliehavá už preto, lebo meradlom vkusu a životného štýlu národa je nielen nákladný unikát, ale predovšetkým široko dostupný a lacný každodenný úžitkový predmet.

Výsledky, ktoré dosiahlo slovenské úžitkové sklo v poslednom tridsaťročí, dokladajú neľahký odklon od komerčných kritérií a príklon k výtvarnej spolupráci vo výrobe so všetkými jej prínosmi. Práca umelca v priemysle bola po vojne priekopnícka — bez tradície. Jediným pevným základom, o ktorý sa mohla v sklárstve oprieť,

bola cez stáročia dedená zručnosť slovenských majstrov remesla.

Stav sklárskeho priemyslu na Slovensku nebol vojnou podstatne narušený. Po zdĺhavých krízach v hospodárstve za prvej republiky, keď od roku 1930 ani jedna zo slovenských hút okrem Nemšovej nemohla využiť svoju kapacitu, nastal naopak stav konsolidácie. Od roku 1940 sa začala postupne obnovovať výroba vo všetkých hutách a do výrobného procesu bol zaradený plný počet zamestnancov.<sup>9</sup> Po prechode frontu roku 1945 pracovalo osem sklárskych závodov, ktoré boli

v dvoch etapách prevedené do národného vlastníctva.<sup>10</sup> V povojnovom období malo práve úžitkové sklo najlepšie podmienky na to, aby obnovilo produkciu, keďže bolo relatívne nezávislé od mechanizácie a malo dostatok odborných síl i exportnú tradíciu.<sup>11</sup> Celoštátna koncepcia zvýšenia investícií do slovenského priemyslu dávala hospodárske záruky do budúcnosti. Nevyriešené však zostali problémy nedostatočnej výtvarnej úrovne výrobkov, ktoré mali v medzinárodných reláciách význam kultúrnej reprezentácie Slovenska i dosah na udržanie pozícií v exporte.

Ak slovenská tvorba v skle úžitkového zamerania nemala pokračovať v povojnovom eklektizme, bolo nevyhnutné:

— aby sa úžitkové sklo zbavilo úzkych obchodníckych kritérií a chápalo sa ako kultúrny problém;

— aby sa využili domáce tradície a objektívne podmienky pre osobitú produkciu;

— aby sa napokon vytvorilo umelecké sklo takej výtvarnej úrovne, s akou by Slovensko obstálo v medzinárodných reláciách.

Positíva slovenskej povojnovej tvorby v oblasti úžitkového skla sú spojené s činnosťou výtvarno-technického oddelenia sklárne v Lednických Rovniach. Cieľ, ktorý si určil jeho prvý člen Karol Hološko po svojom príchode roku 1947, nebol jednoduchý. Akékoľvek úsilie o obrodu nápojového skla (o ktoré išlo Hološkovi predovšetkým) narážali na zakorenené dedičstvo minulosti.<sup>12</sup> Aby sa dosiahla obroda sklárskeho súboru, bola nevyhnutná cesta k prameňom — k prarodku sklensej bubliny, k definícii tvaru skutočne skleneného. Znamenalo to uchrániť typický charakter sklárskej práce od dekoratívnych nánosov a



Jaroslav Taraba, *Poháre na víno, krištál, fúkané sklo, 1973.* Fotografia A. Červenej



Jaroslav Taraba, *Poháre na vodu*, krištál, fúkané sklo, vybrusovaný dekor, 1963. Fotografia L. Rotta

presadiť sklenené dielo, v ktorom logika tvaru vyviera z rešpektovania funkcie a výrobných špeciálností.

K vyhranenému vlastnému výtvarnému názoru dospieval Karol Hološko postupne v päťdesiatych rokoch. Dôležitý bol — najmä v druhej polovici päťdesiatych rokov — styk s českým prostredím, ktoré ho dokázalo podporiť, lebo malo rovnaké smerovanie.<sup>13</sup>

Veľký význam mali najmä nové idey, ktoré sa zrodili na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe — v ateliéri Jozefa Kaplického — a ktoré sformovali podstatu snažení povojnovej československej produkcie v oblasti úžitkového skla. Okolnosť, že sa tieto myšlienky neživilí výsledkami, ale šli k prameňom, spojovala ich v širších súvislostiach s východiskami moderného umenia.<sup>14</sup> Týka sa to najmä prvého obdobia účinkovania Kaplického ateliéru (1949—1953). Tenkostenné sklo, ako protiváha tradičného masívneho olovnatého krištála, sa tu tvarovalo fú-

kaním do drevených foriem. Výtvarná imaginácia sa podriaďovala vecnosti, funkčnosti a civilnosti. V praxi sa zdôrazňovala maximálna zodpovednosť, disciplinovanosť vo vzťahu k materiálu. Požiadavka až úzkostlivej prepracovanosti návrhu vylúčila akúkoľvek samoučelnú improvizáciu. Profil nádoby a rozdiel sily črepu boli jediným výtvarným prostriedkom a sodno-draselne sklo jediným uznávaným sklom.<sup>15</sup>

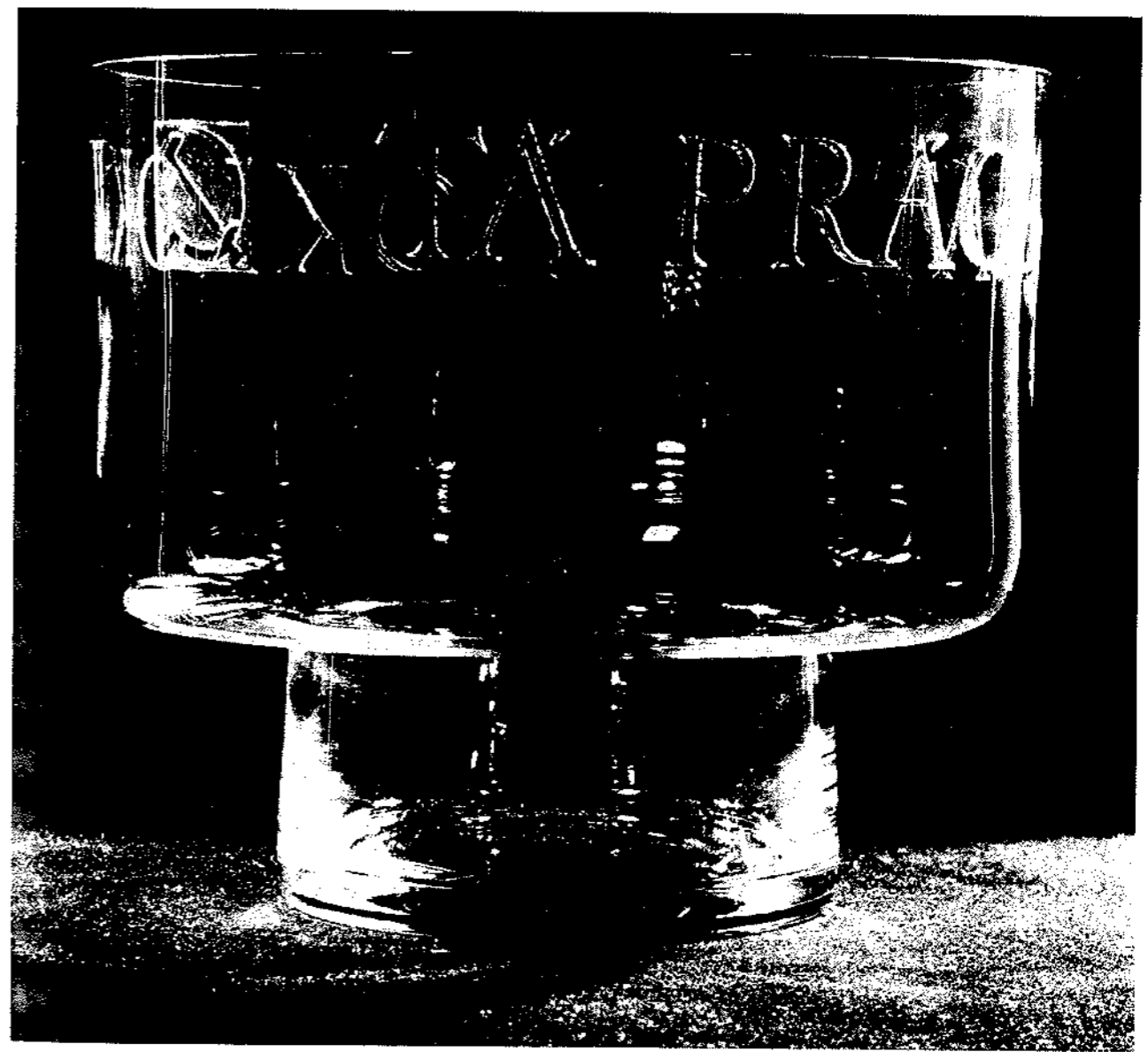
Karol Hološko prispel do tohto dobového úsilia svojím spôsobom a vlastnými názormi. Vedomosti dvojakého druhu — výtvarné i sklárske umožnili mu aplikovať výtvarný cit bez sklonu k samoučelnému formalizmu.

Autorovo názorové vyzrievanie smerovalo — ako to môžeme sledovať na prácach z prvej polovice päťdesiatych rokov — k jednoduchosti obrysovej línie a čistote výrazu. V návrhoch nápojových súprav sa Hološko sústredil na hladký, nedekorovaný tvar, zachovávajúc tradíciu dané členenie pohára (dienko, stopka, kupa). Vystupňoval precíznosť v tvorbe a korekcii návrhu, ktorá šla do desiatín milimetra. Uvedomil si, že výtvarník musí tolerovať nepresnosti, nevyhnutne vznikajúce pri transpozícii návrhu do materiálu, sám návrh však musí rešpektovať absolútnu a kompletnú myšlienku autora.

Smerovanie k jednoduchosti obrysovej línie viedlo od roku 1956 k zavedeniu novej technológie fahanej stopky, predstavujúcej dnes osobitosť sklárne.<sup>16</sup>

Nešlo, prirodzene, len o problém formy, ale rovnako naliehavo aj o problém funkčnosti nápojovej súpravy. Je ťažké navrhnuť súbor založený na novom, pôvodnom tvare bez toho, aby sa prišlo do konfliktu s dôležitou požiadavkou — utvoriť najlepšie podmienky pre konzumáciu rozličných druhov nápojov. Dobrá sklenená súprava zďaleka nie je len otázkou zjednotenia tvarovej koncepcie, ale naopak totožnosť tvarovania a veľkosti ikupy pri jednotlivých častiach súpravy by bola v rozpore s jej presnou a diferencovanou funkciou.<sup>17</sup> Hološko sa snažil vyrovnáť s touto požiadavkou precíznym odlíšením jednotlivých častí súpravy z hľadiska obsahu i základného tvarovania a súčasne zachovať vonkajšiu jednotnosť súboru.

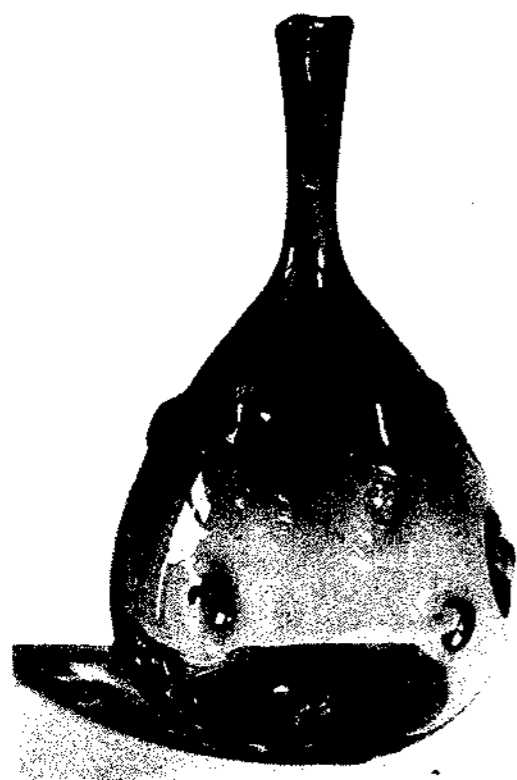
Výsledkom ustavičného precizovania tvaru



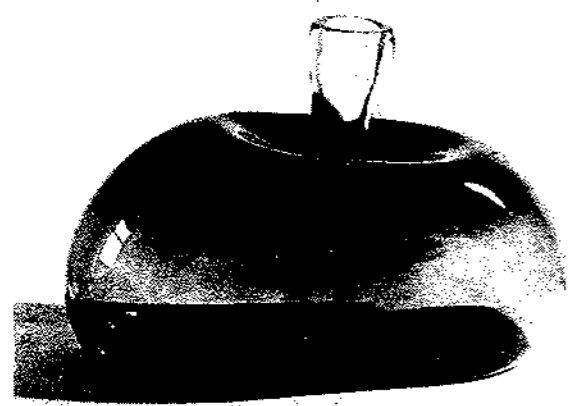
Jaroslav Taraba, *Tá práca, matka...*, dekoratívna váza, krištál, fúkané sklo, rytý dekor, v 19,5 cm, 1972. Fotografia J. Nového

bola nápojová súprava z číreho skla navrhnutá roku 1957; bola vystavená na XI. trienále v Miláne v tom istom roku. Čistota výrazu, ktorú tu Hološko dosiahol, je daná jednoduchosťou obrysovej línie pri maximálnom ohľade na funkčnosť a špecifickosť výrobného postupu. Efekt odhmotneného tvaru dosiahol stupňovaním krehkosti — tenkým sklom kupy, najmä však zmenou výškových pomerov nosnej a objemovej časti v prospech zvýšenia stopky pohára.

Na konci päťdesiatych rokov vzniká ďalšie tvarové riešenie, napovedajúce tvary nasledujúceho desaťročia. V nápojovej súprave z roku 1958 (LR 731) vylúčením tradičného polgulovitého zaoblenia dna kupy, ktoré v obryse odlišovalo stopku od objemovej časti, vytvoril plynulý prechod medzi lievikovite tvarovanou kupou a nadvázujúcou, postupne sa zužujúcou stopkou. Zachoval krehkosť a tenkostennosť, pričom dosiahol aj krajnú obrysovú jednoduchosť. V ďalších



Karol Hološko, *Dekoratívna fľaša*, farebné sklo, fúkané, zdobené nálepmi, v 28 cm, Ø 16 cm, 1968. Majetok SNG, fotografia A. Červenej



Jaroslav Taraba, *Dekoratívna fľaša*, farebné sklo, fúkané, v 19 cm, š 11,5 cm, 1965. Majetok SNG, fotografia A. Červenej

rokoch — do roku 1964 — dominuje v Hološkovej tvorbe tento krehký, tvarovo subtilný typ nápojovej súpravy.

Na druhom póle z hľadiska tvaroslovia stoja súpravy vznikajúce od roku 1964; autor ich navrhuje súčasne s variáciami prvého riešenia. Sú obratom k väčšej tvarovej robustnosti. Masívna stopka akcentuje sklo ako materiál s jeho optickými kvalitami a zdôrazňuje stabilitu. Menia sa výškové pomery — široká nízka stopka prechádza v tenkostennú kupu, ktorá zostáva ako najpriaznivejšia pri hodnotení nápoja. V marci roku 1968 bola súprava tohto typu ohodnotená čestným názvom Dokonalý výrobok roku 1967. Pri výrobku, ktorý porota označila za typický pre priemyselné výtvarníctvo, oceňovala sa najmä funkčnosť, masívnosť — ako priaznivá vlastnosť pre každodenné použitie, spojená s výtvarnou dokonalosťou tvaru a príkladným zvládnutím sklárskej technológie.

V prácach z druhej polovice šesťdesiatych rokov vystupujú obidve tvarové riešenia vo viacerých variantoch.

V posledných rokoch svojej spolupráce s priemyslom (roku 1971 K. Hološko odchádza z aktívnej činnosti v sklárstve) zvažovaním predchádzajúcich výsledkov dospieva k novým prínosom v oblasti tvaru. Nápojovej súprave zachováva tenkostennú kupu, prechádzajúcu do vysokej stopky. V základných výškových pomeroch jednotlivých zložiek tvaru nadviazal teda na rané fragilné riešenia, vyzrievajúce v druhej polovici päťdesiatych rokov (LR 731). Svetelné kvality materiálu zvýraznil žiarivosťou sklonej masy v širokom prechode od kupy k vysokej, dominujúcej stopke. Dôraz na optický efekt skla, zmnosený jeho hrúbkou, prezrádza však už ďalší výskum formy, ktorým prešiel v robustnejších riešeniach z druhej polovice šesťdesiatych rokov (LR 1165). Nápojová súprava navrhnutá roku 1967 (LR 1278) je jedným z príkladov tohto druhu. V nej i v ostatných prototypoch z konca šesťdesiatych rokov uplatňoval rokmi precizované skúsenosti v akejsi syntéze tvorivých zameraní.

Dvadsaťpäťročná činnosť Karola Hološku v sklárskom priemysle predstavuje pre tvorbu slovenského úžitkového skla základný prínos. Zo širších hľadísk treba zdôrazniť jeho neúnavnú



Jaroslav Taraba, *Dekoratívna fľaša*, farebné sklo, fúkané, hutnícky dotvarované, 1967. Majetok SNG, fotografia A. Červenej

organizačnú i výtvarnú aktivitu v sklárstve, kde presadil prísne estetické meradlá na tvorbu predmetu dennej potreby a povýšil ho zo sféry komerčnej do sféry kultúrnych hodnôt. Dokázal obhájiť svoj názor výtvarníka vo výrobe, ktorá nemala vždy pochopenie pre jeho snahu. Napriek tomu sa neutiikal, ako väčšina umelcov, do oblasti voľnej tvorby, a s cieľavedomosťou, jemu vlastnou, dokázal presvedčiť a reprezentovať svojimi výrobkami doma i v zahraničí.<sup>18</sup> Kultivovanosťou svojho výtvarného prejavu tak usmernil tradične vynikajúce slovenské sklárske remeslo a zaradil slovenskú kalíškovinu na popredné miesto i v svetovom meradle.

Úspechy výtvarno-technického oddelenia v sklárni v Lednických Rovniach sa však nestotožňujú len s tvorbou Karola Hološku, i keď je to práve ona, čo dala v začiatkoch výrobkom sklárne typickosť a produkcii výtvarný cieľ. Pod jeho vedením vyzrieval od roku 1948 Jaroslav Taraba, ktorý sa stal ako výtvarník-návrhár Hološkovým rovnocenným partnerom.

Podobne ako u Hološku môžeme aj u Jaroslava Tarabu oceniť predovšetkým dokonalé rešpektovanie funkcie, vzťah k materiálu a jasnú výtvarnú koncepciu. I v krajných póloch tvarového riešenia nápojovej súpravy zachováva tradičné delenie na objemovú a nosnú časť pohára. Využíva



Jaroslav Taraba, *Dekoratívna fľaša*, farebné sklo, fúkané, hutnícky dotvarované, v 40,5 cm, 1968. Majetok SNG, fotografia A. Červenej

pôsobivosť krehkej odhamotnenosti v návrhoch s vysokou, subtilnou stopkou (LR 1135, 1964) i masívnejšie, stabilnejšie tvary pohárov so širokou a nízkou stopkou (LR 1560, 1973). Tvarové rozpätie návrhov Jaroslava Tarabu je vo svojej podstate blízke tomu vývinu prototypu nápojovej súpravy, ktorý sme sledovali v tvorivých výsledkoch Karola Hološku. I on smeroval od polovice šesťdesiatych rokov k robustnejšiemu poňatiu, ktoré však prekračovalo hranice tradičnejších Hološkových riešení. V nápojovej súprave navrhnutej roku 1964 (LR 1117) sa vzdal tradičného

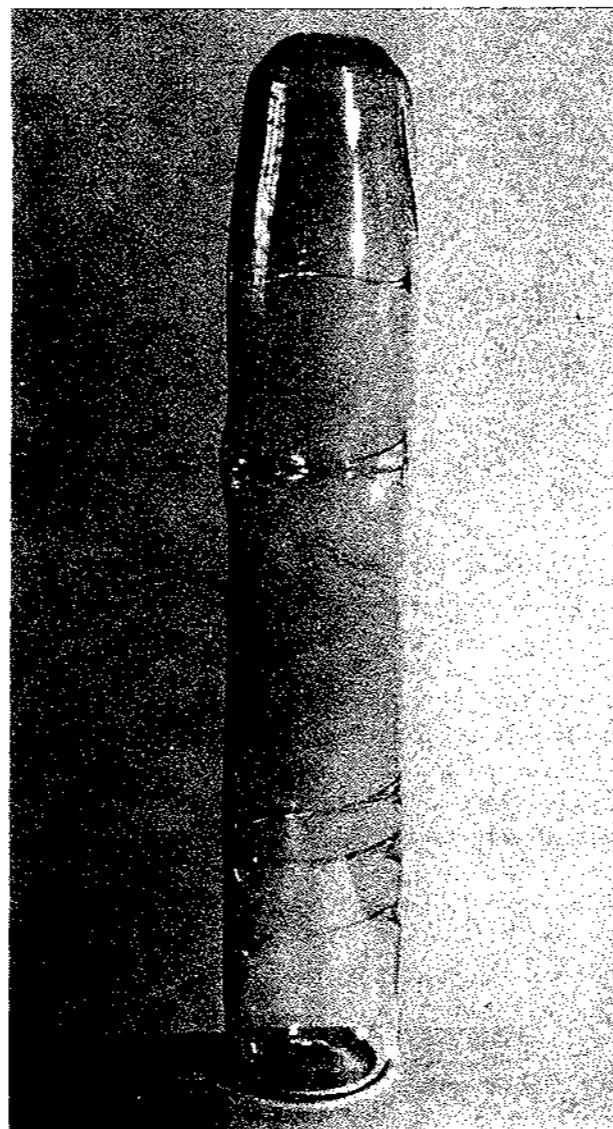


Lubomír Blecha, *Dekoratívna váza*, čire sklo, fúkané, rubín, strihaný na jadro, v 62 cm, 1958. Majetok SNG, fotografia A. Červenej

tvarovania vínového pohára (dienko, stopka a kupa), vnechal dienko a postavil objemovú časť na základňu zo silného ľadu. Využil tak opticko-svetelný efekt skla v spojení s obrysovou jednoduchosťou pri zachovaní hraníc úžitkovej vhodnosti.

Pôvodným prínosom Jaroslava Tarabu, ktorým významne ovplyvnil povojnový vývoj slovenského úžitkového skla, je nové využitie pantodekoru.

Od roku 1959 sa tento výtvarník sústredil na



Lubomír Blecha, *Dekoratívna váza*, krištál, fúkané sklo, v 41 cm, 1966. Majetok SNG, fotografia A. Červenej

oblasť, ktorej najprísnejší zástancovia obrody sklárstva v zmysle tvarovej čistoty nepredpovedali budúcnosť. Sama spolupráca výtvarníka s výrobou núti však, aby prihliadal na zložitejšie podmienky ako pri voľnej tvorbe. V sklárni existovali stroje — pantografy — už od začiatkov výroby. Ich kapacitu bolo potrebné využiť i v súčasnosti. Skláreň chrlila pred vojnou leptané súpravy s florálnymi motívmi, maľovaním, zlátením i s listrovaním; z hľadiska dnešnej estetiky boli

však nevyhovujúce. Jedinou možnosťou bolo vytvoriť dekor, splňajúci nároky dneška.

Pantodekor je poloautomatická výzdobná technika kresbového charakteru — leptaná linka zhodnocuje možnosti materiálu a stáva sa nositeľkou svetelných kvalít. Pri citlivom použití zdôrazňuje krehkosť kalíškoviny.

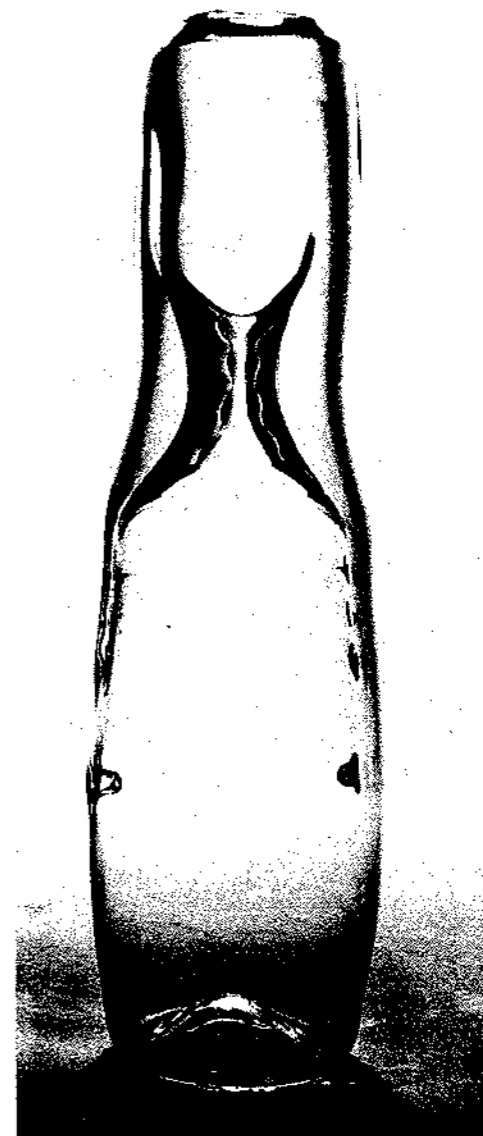
Taraba zvolil koncepciu lineárno-geometrického dekoru tak, aby jeho kompozícia bola v prísnom súlade s tvarom vo výslednom harmonickom celku. V raných riešeniach z prvej polovice šesťdesiatych rokov šrafúra lemuje celý obvod nádoby. V návrhoch posledného desaťročia autor uplatňuje i druhý spôsob leptanej výzdoby: dekor je sústredený na ohraničenej ploške a nadobúda charakter individualizujúceho znaku.

Dekor v koncepcii Jaroslava Tarabu prestal byť pridaným elementom, stal sa zložkou podporujúcou tvar a jeho oblíny, či už umiestnením, voľbou základného výzdobného prvku alebo hustotou čiar. V porovnaní s anonymnou estetickou pôsobivosťou hladkej plochy stal sa citovým vyznením diela.

Jaroslav Taraba dokázal vo svojej doterajšej praxi vytvoriť úžitkové sklo funkčné, materiálovo a technicky rýdze. Pri rešpektovaní súčasných estetických nárokov sa vyhol odosobnenému výrobku a ponechal mu črty rukodielnej, do istej miery unikátnej práce, ktorej výsledkom sklársky výrobok v súčasnosti nevyhnutne ešte je.<sup>19</sup>

Na úspechoch výtvarnej práce v sklárni v Lednických Rovniach sa na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov významne podieľali i spolupracovníci z radov českých výtvarníkov (Dagmar Kudrová a Jozef Turek). Nápojovej súpravy LR 882, ktorú vyvzorovala Dagmar Kudrová roku 1960, bola udelená na XII. trienále v Miláne v tom istom roku zlatá medaila.

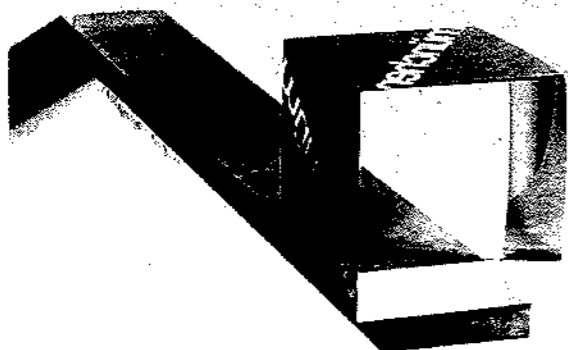
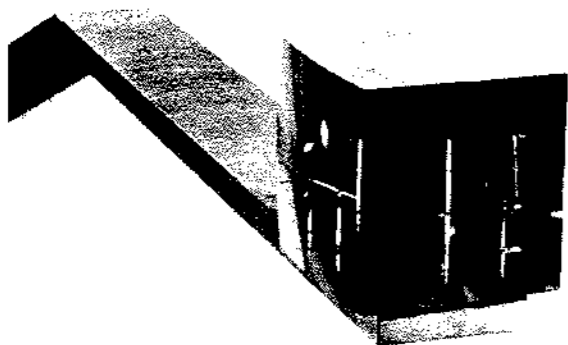
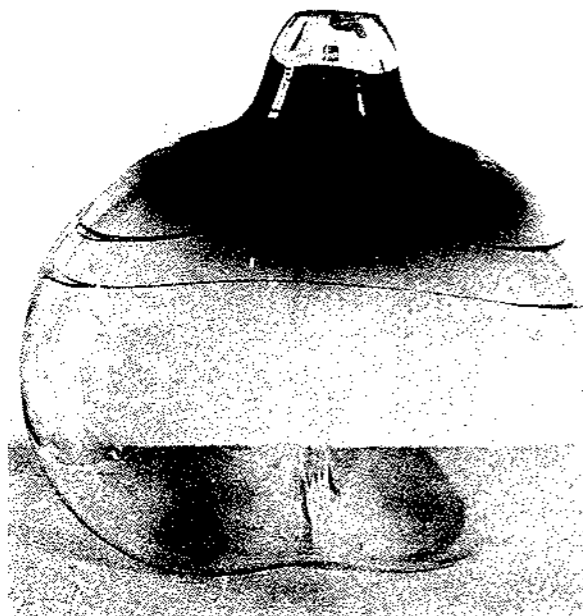
Dnešná činnosť výtvarno-technického oddelenia v Lednických Rovniach má dobré perspektívy v tvorbe Jaroslava Tarabu i talentovaného Jindřicha Rejnarta. Rejnart, odchovanec VŠUP v Prahe, prišiel po predchádzajúcej praxi do závodu definitívne roku 1969. Vo svojich prototypoch úžitkového skla volí robustnejší výraz, využívajúci optické kvality materiálu. Nápojová súprava (LR 1560), ktorú vystavil na Medzinárodnej výstave skla a porcelánu v Jablonci a



Lubomír Blecha, *Dekoratívna váza*, čire sklo, fúkané, v 58 cm, 1966. Fotografia A. Červenej

v Bratislave roku 1973, bola odmenená zlatou medailou. Je to dôkaz, že sa popri nesporných kvalitách svojich rytých dekoratívnych prác, ktoré vytváral na škole, začína úspešne presadzovať i v priemysle.

Výtvarná spolupráca českých umelcov v ostatných slovenských sklárňach bola príležitosťou,



sprostredkovalo ju Výtvarné stredisko skla a jemnej keramiky v Prahe (neskôr ÚBOK). Realizovala sa najmä v druhej polovici päťdesiatych rokov, pre svoju krátkodobosť však podstatnejšie neovplyvnila výtvarnú podobu produkcie sklárni. Od roku 1957 vyrábala skláraň v Katarínskej Hute nápojové súpravy, ktoré boli návrhmi českých výtvarníčok Ludvigy Smrčkovej a Marie Stáhlíkovej.

V povojnovom období uplatnili sa návrhy českých umelcov i v sklárni v Nemšovej; ako jediná na Slovensku vyrábala ručne lisované sklo. Náplň komerčne zameranej produkcie tvorili dnes zdiskreditované aplikácie tvarov vybrusovaného olovnatého skla. Návrhy Václava Hanuša, Rudolfa Jurnikla a Františka Víznera, realizované v prvej polovici šesťdesiatych rokov, dokázali oprávnenosť nového, štrukturálneho, opticky účinného dekoru. Riešenie výzdoby sa neopiera o napodobnenie techniky brúseného krištáľa, je v plnom súlade s technológiou a v úplnej jednote so základným tvarom. Nie je prídavným dekorom, vychádzajúcim z dodatočnej rafinácie suroviny, ako je to pri bruse, ale organickou, definujúcou súčasťou tvaru.

Na formách, ktoré navrhli výtvarníci, tvarovalo sa popri konvenčnej produkcii až do roku 1965.<sup>20</sup>

V Stredoslovenských sklárňach (dnes n. p. Poltár) sa výtvarné premeny sortimentu určovali príležitostným navrhovaním majstrov-sklárov. (Ako najúspešnejšieho môžeme uviesť Jozefa Staníka, ktorý od roku 1959 dával pravidelne návrhy pre sklárňu v Zlatne). Nadväzovali na dobrú tradíciu sklárni v hutníckom tvarovaní číreho i farebného skla a vo výzdobných brusičských technikách, ktorých vyhotovenie má bez výnimky vysokú remeselnú úroveň. V súčasnosti sa produkcia Stredoslovenských sklárni ocitla bokom prínosného výtvarného vývoja, sčasti je to pre prevažnú

Lubomír Blecha, *Dekoratívna váza*, číre sklo, fúkané, nabiehaný rubín, v 41 cm, 1968. Majetok SNG, fotografia A. Červenej.

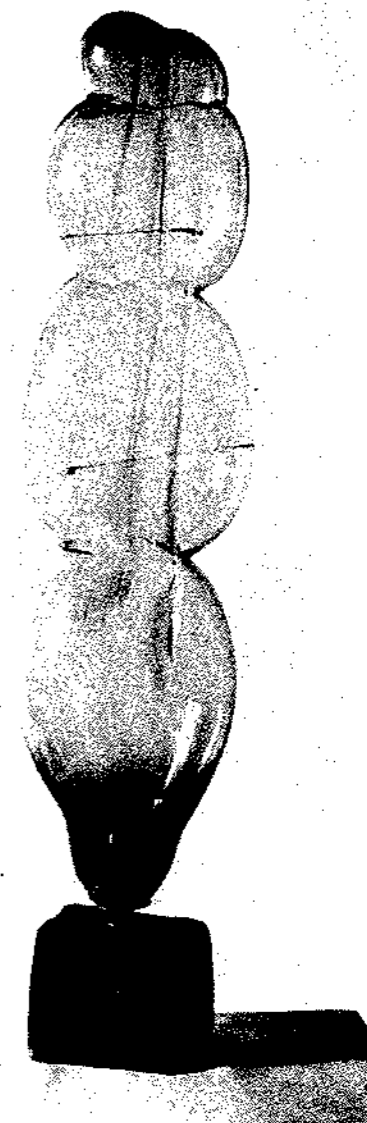
Jozef Tomečko, *Upomienkový predmet* (Mníchov), optické sklo, brúsené, v 15 cm, 1971. Fotografia F. Valenta

Jozef Tomečko, *Upomienkový predmet* (Mníchov), optické sklo, brúsené, 1971. Fotografia F. Valenta

orientáciu na export, ktorému chce vyhovieť. I keď možno aj tu rešpektovať úctu k sklárskej tradícii, veď je v tomto kraji skutočne bohatá, predsa chýba tunajším návrhárskym prácam jasný výtvarný cieľ, vychádzajúci zo súčasných estetických požiadaviek. Máme na mysli vlastnú koncepciu sklárskeho výrobku, ktorá vychádza z potrieb dnešnej civilizácie a smeruje k výtvarnej hodnote, organicky spätjej s logikou tvaru, s jeho plnou funkčnou úmernosťou. Dekor dnes nemožno zamieňať s prizdobovaním, zvýraznenie s tvarovou bizarnosťou. Netvrdíme, že v týchto sklárňach nevznikli i výrobky výtvarne kvalitné, tobôž, nechceme podceňovať snahu návrhárov (M. Číž, L. Višňovský). Tvrdíme len, že výtvarný pokrok by mal mať vlastný smer a jasný súčasný cieľ. Návrh by sa preto nemal uspokojiť iba s vyhovením zahraničnej objednávke, ktorá nemôže byť našim meradlom vkusu. Žiada sa čosi viac, ak nechceme zostať len pri príležitostnom vzorovaní externých výtvarníkov. Obrovský potenciál, ktorý má Slovensko v rukách sklárskych majstrov, bolo by treba zachovať a usmerniť. Je totiž prednosťou, ktorú máme v porovnaní s väčšinou zahraničných štátov, hoci s nimi predbežne nemôžeme súťažiť v zavádzaní automatizácie v sklárstve. Nejde iste o problémy ďalekých perspektív, ale o aktuálny problém, ovplyvňujúci zvyšovanie hmotnej kultúry. Úspechy výtvarnej aktivity v sklárni v Lednických Rovniach dokázali reálnosť týchto cieľov. Prvoradou podmienkou je, aby sa program jednotlivých sklárskych závodov chápal ako príspevok ku kultúre nášho životného prostredia a nepripustila sa stagnácia v komerčnej produkcii. Humanistické ciele socialistickej výroby je totiž možné naplniť iba prekročením kvantitatívnych ukazovateľov v prospech novej kvality.

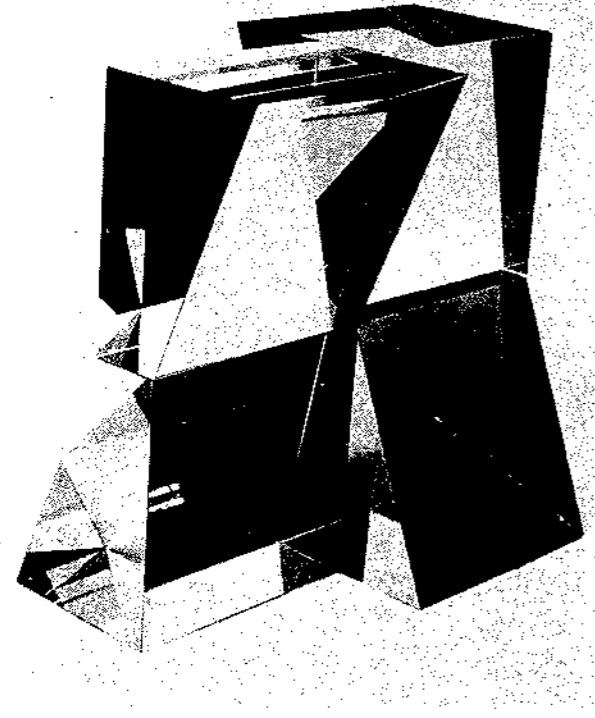
## 2. Dekoratívne sklo

Ludská potreba, ktorá je prvotným impulzom tvorby predmetov, nemôže byť prirodzená, uspokojená tvorbou štandardu. Sklo dáva širší priestor umelcovej imaginácii v tvorbe dekoratívneho predmetu, ktorý dotvára životné prostredie v zmysle jedinečnosti a podčiarkuje jeho emotívny, ľudský charakter.

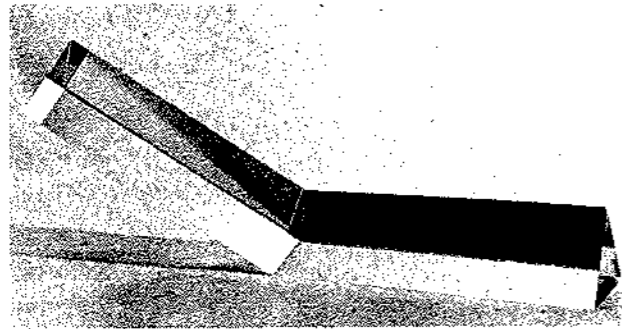


Lubomír Blecha, *Plastika*, krištáľ, nabiehaný rubín, fúkané sklo, v 78 cm, 1966. Majetok SNG, fotografia A. Červenej

Pojem dekoratívne sklo už dnes nie je synonymom ornamentálneho, „ozdobeného“ výtvaru, ktorého tvarové jadro pokrýval nános dekoru. Od dekorativizmu minulosti delí dnešné estetické náhľady lekciami funkcionalizmu; ten šiel až k jadru exaktného systému vecí a rehabilitoval funkciu v súvislosti s tvarom a materiálom. Súčasná tendencia vychádza z estetiky materiálu ako inšpirujúceho činiteľa dochádza v oblasti dekoratívneho skla k naplneniu.



Václav Cigler, *Sklený objekt*, optické sklo, brúsené, 28 cm × 28 cm × 16 cm, 1972. Majetok SNG, fotografia A. Červenec



Jiří Boháč, *Upomienkový predmet* (Mníchov), sodno-draselné sklo, v 50 cm, 1971. Fotografia F. Valenta

Povojnová aktivita v oblasti dekoratívneho skla na Slovensku sa spája s tvorbou troch autorov — Karola Hološku, Jaroslava Tarabu a Ľubomíra Blecha.<sup>21</sup> Spoločným menovateľom ich práce je úcta k tradícii domáceho remesla, ktorého odveký zmysel pre etiku v prístupe k materiálu vyznieva i v novom tvarosloví súčasných diel zo skla. Každá z tradičných sklárskych techník

si vyžaduje odlišné tvaroslovie. Celú šírku povojnovej tvorby v oblasti dekoratívneho skla na Slovensku možno z výrobo-technického aspektu rozdeliť do dvoch oblastí:

Diela fúkané do formy s vyhranenými nárokmi na čistotu materiálu a presne definovaný tvar. Tieto diela sú hladké alebo sa dekoratívne zosťachujú.

Druhú skupinu tvoria diela hutnícky tvarované a zdobené, v ktorých je deformácia tvaru neraz zámerne volenou výtvarnou polohou.

Prvá skupina prác sa svojimi nárokmi na presnú reprodukciu návrhu blíži výrobnej polohe sériového skla.

Štandard získava umelcovým zásahom popri praktickej funkcii i estetickú hodnotu. Pri splnení istých podmienok môže štandardný predmet prekonať významný posun medzi úžitkovým a dekoratívnym sklom a nadobudnúť dominujúci estetický zmysel. Toto odlišné použitie štandardu je sprostredkované jednak zámerným dekoratívnym usporiadaním, jednak vradením do nových súvislostí. Predpokladá jeho výtvarnú kvalitu a je jej spätným dôkazom. Príkladom sú dekoratívne pokály z roku 1962 od Karola Hološku; zámerným zoradením časti nápojovej súpravy manifestujú dekoratívnu sebestačnosť a poetickosť tohto inak všedného predmetu. Z tvarovej a výrobnéj polohy hromadnej produkcie vychádzajú i vazy z roku 1963 (farebné sklo); ich tvaroslovie sleduje základné členenie vínového pohára. O novej funkčnosti vypovedá len zmena proporčných pomerov. Záujem o problém nápojovej súpravy, ktorý bol u Hološku prvoradý, viedol tu k manifestovaniu tvarovej čistoty, úmernosti a elegancie úžitkového skla. Štandard výtvarne kvalitný môže nadobudnúť nový význam v emotívnom dotvorení každodenného životného prostredia. Autor sa to skupinou svojich dekoratívnych prác snažil dokázať.

V tvarových variáciách tenkostenných fúkaných váz z roku 1962—1963 bola hlavným Hološkovým cieľom čistota hladkého a presne vymedzeného tvaru. Krajným pólom exaktne geometrického tvarového smerovania tejto skupiny bola skupina váz z roku 1963, presadzujúca sa striktnou tvarovou určenosťou valca. Hološko tu vychádzal z účelu veci, ktorej chcel dať dokona-

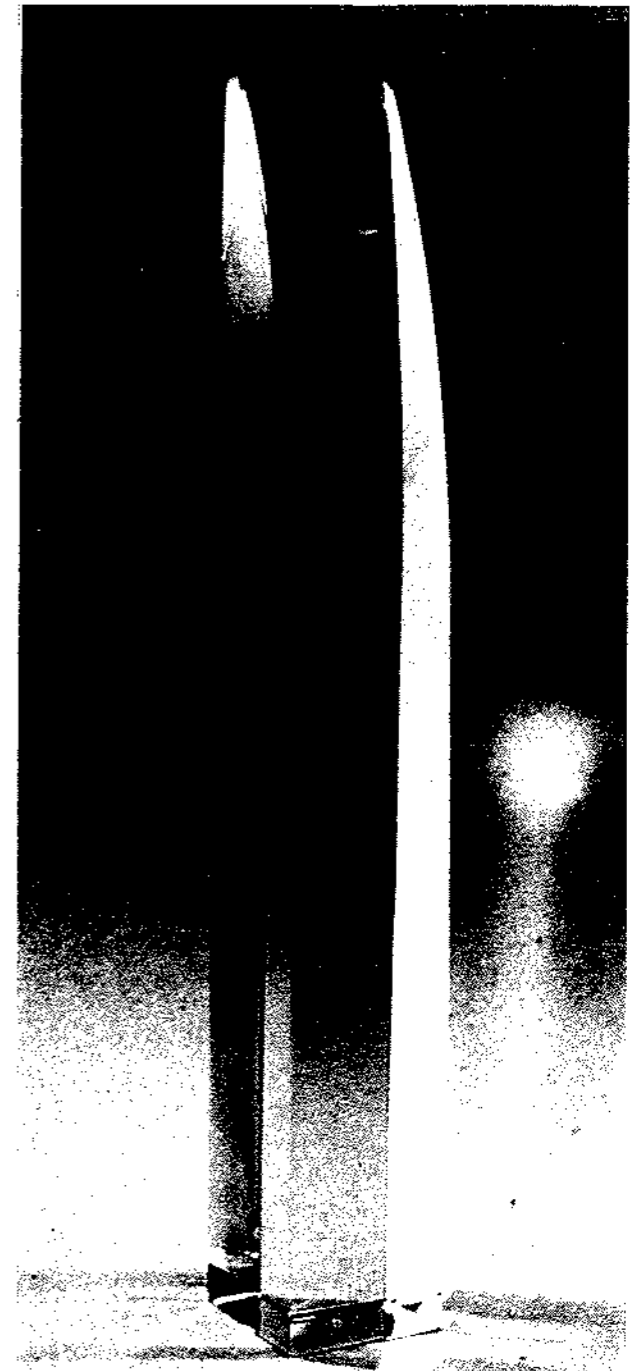
losť ako výraz jednoty myšlienkověj, výrobněj a funkčnej.

Fúkané tenkostenné práce sa objavujú v šesťdesiatych rokoch i v tvorbe Jaroslava Tarabu. V prvých rokoch sa zameriava, podobne ako Hološko, najmä na problém dekoratívne účinnej vázy. Volí prostý, nezdobený tvar, zvýraznený len diskretným, lomeným farebným tónom skloviny. Sleduje predovšetkým nenápadnosť vázy, podporujúcu jej funkciu spoluvytvárajú harmonický celok s kvetom. Tarabove vazy s vložkou, ktoré navrhol roku 1962, vychádzajú zo zostavy základných geometrických útvarov (gule, valca), zameranej na netradičné a zároveň funkčné usporiadanie kvetov.

Popri tvorivom zameraní, ktoré uplatňuje najmä čistotu hladkého skleneného povrchu a precíznosť tvaru, vzniká súčasne v tvorbe obidvoch autorov druhá skupina dekoratívnych sklenených diel — práce ryté a leptané. K vázam a pohárom pridružujú sa dekoratívne tanierne ako ideálny podklad na rytinu plošného kompozičného rozvrhu.

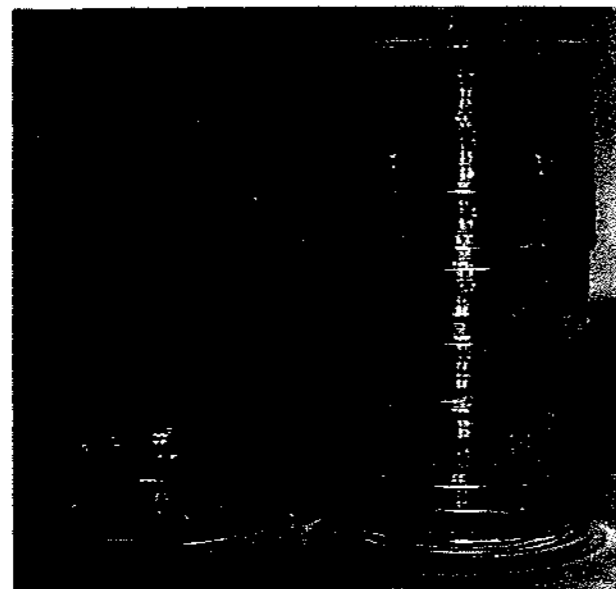
V dekoratívne zušľachťovaných sklenených tanieroch Karol Hološko uplatnil svoj kresliarsky a maliarsky talent, počas rokov štúdia (Escuela de bellas artes, Buenos Aires 1939—1943) vybrusovaný tvorbou v oblasti kresby, figurálnej malby a grafiky. V dekoratívnom skle, zušľachťovanom rytinou, neváhal uplatniť prínosy plošnej kubistickej kompozície. Rytecké práce tohto typu majú tiež najväčšie úskalia. Návrh dekoru, vychádzajúci zo zákonitostí plošného rozvrhu, bolo podstatné uviesť do súladu s tvarovou koncepciou. Problémom bolo vyjadrenie organickej súvislosti medzi geometrizujúcim dekorom a oblinami tvaru. Výsledok nebol vždy prínosný. Ilustráciou je pohár, rytý diamantom, z roku 1965, kde dekor pôsobí ako pridaný, cudzorodý element. Efekt priehľadnosti a brilancie, ktorý je obetovaný plochám šrafúry, nie je dost vyvážený súhrou tvaru a dekoru.

V tomto zmysle sú výtvarne harmonickejšie staršie práce, napr. upomienková váza k 40. výročiu vzniku KSČ z roku 1961, z číreho skla, kde okrem predošlej šrafúry použil autor lister a punktovanie diamantom. Tvarová strohosť valca je vyvážená ústredným figurálnym motívom.



Eva Dolejšiová, *Upomienkový predmet „Exempla“* sodno-draselné sklo, v 50 cm, 1972. Fotografia F. Valenta

Dekor je definovaný voči okoliu listrom, ponechávajúcim sklu priehľadnosť; punktovanie diamantom dáva obrysu svetelnú žiarivosť. (Väzba ku konkrétnej udalosti je zdôraznená číslicou.)



Jiří Boháč, *Miska*, sodno-draselné sklo, v 5 cm, Ø 6 cm, 1973. Fotografia F. Valenta

V prvom type ryteckých prác Karol Hološko zakladal na kontraste plošne šrafovaného dekoru a priehľadného hladkého povrchu. V druhej polovici šesťdesiatych rokov vytvára autor ryté taniere a vázy s lineárne riešeným motívom. Kultivovaná, lyrická kresba má štylizovaný figurálny alebo nezobrazujúci charakter a stavia na čistote a elegancii subtilnej línie, uvažlivo rozvrhnutej v ploche.

Jaroslav Taraba upozornil na seba v oblasti dekoratívne zušľachtovaných prác z číreho skla najmä lineárnym chápaním techniky leptu.

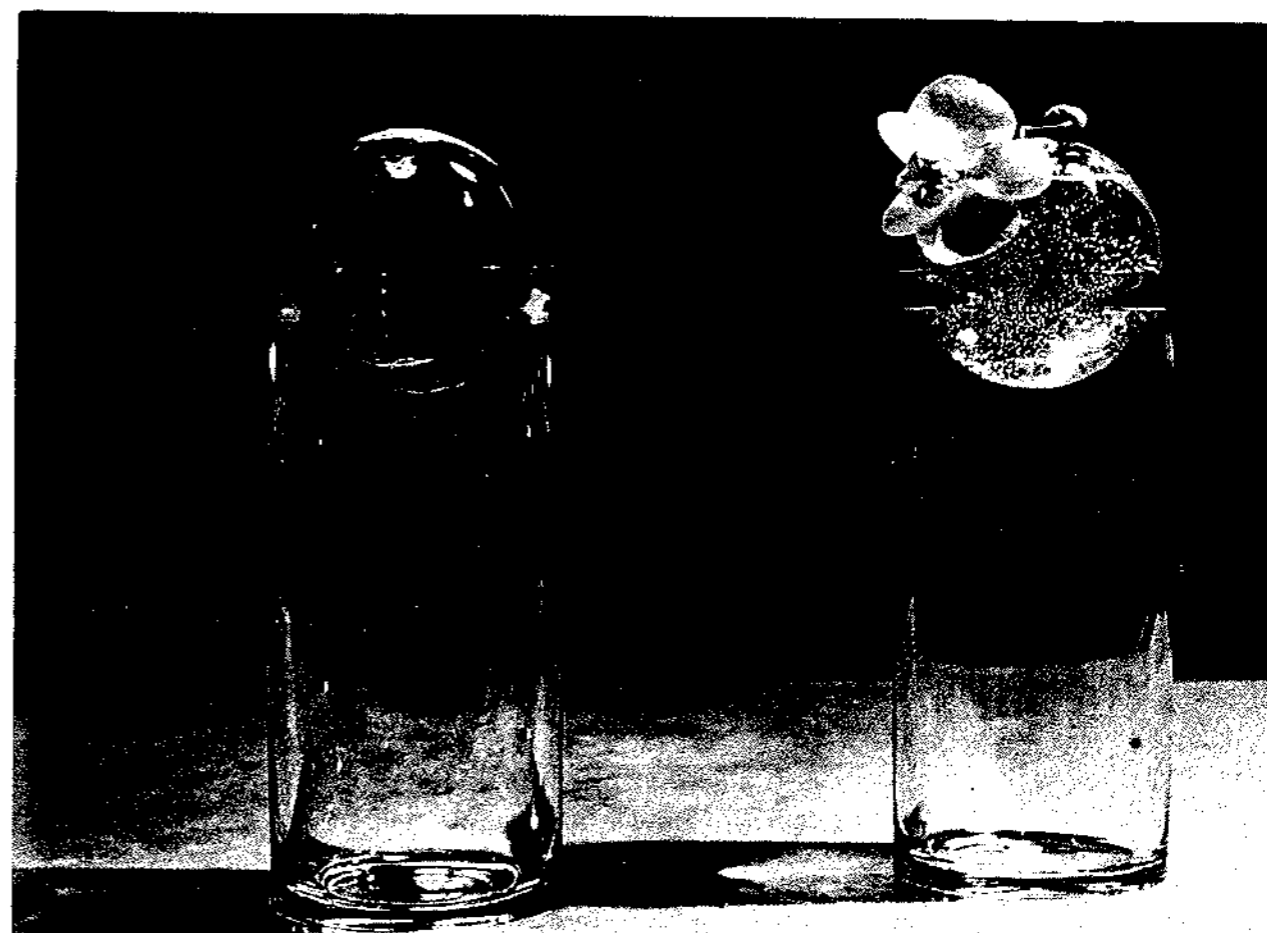
Genealógia jeho dekoratívnych fliaš siaha do polovice šesťdesiatych rokov, keď ešte experimentuje s rozličnými tónmi sýtych farieb a s masívnym hutníckym tvarom. V skupine dekoratívnych fliaš zo začiatku sedemdesiatych rokov precizuje tvar, fúkaný do formy, obetuje farebnosť čírosti krištáľa a sústreďuje sa na problém dekoru. Skúsenosti z poloautomatickej techniky — pantografu prenáša do ručného leptu, kde nie je tvorcovia imaginácia viazaná ohľadom na možnosti mechanického prenášania dekoru. Reprezentatívnym príkladom je váza s kružnicovým leptom, číre sklo, z roku 1971. Svojím racionálnym tvarom precíznej gule s nasadeným valcovitým hrdlom a číroťou krištáľa tvorí protipól jeho

hutníckych sýtofarebných riešení. Dekor sústredných kružníc tu podporuje a dynamizuje základný tvar, využívajúc žiarivé svetelné reflexy materiálu.

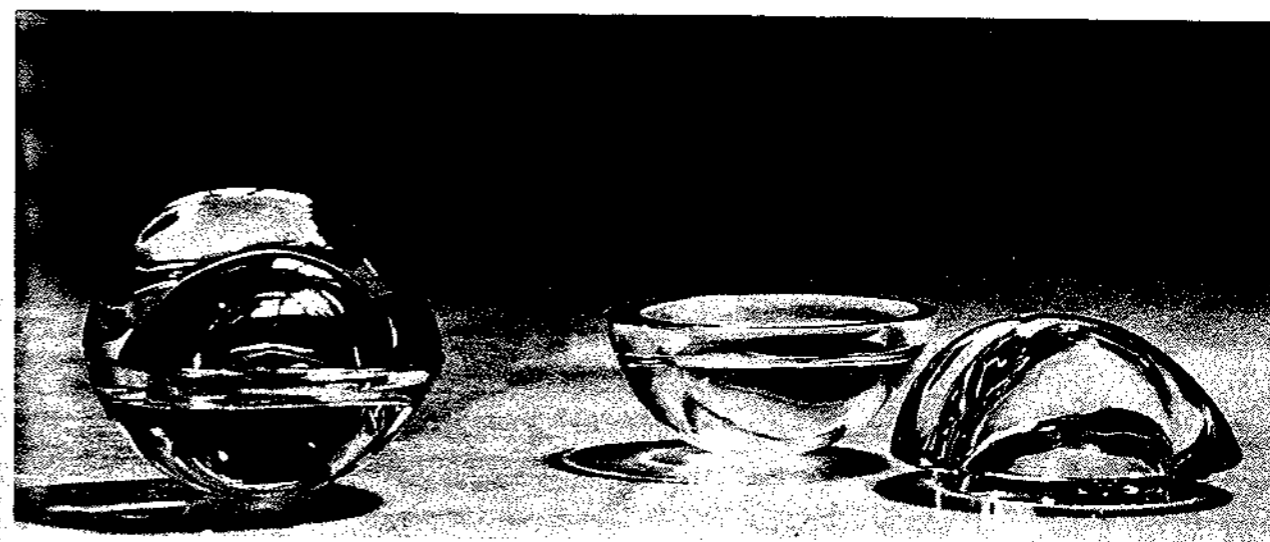
Druhú samostatnú skupinu z hľadiska výrobnotechnického i výtvarného tvoria hutnícke dekoratívne práce zo skla.<sup>22</sup> V tvorbe Karola Hološka a Jaroslava Tarabu sa objavujú početnejšie od polovice šesťdesiatych rokov. Obidvaja autori využívajú vo svojich hutníckych dekoratívnych fliašach fluidnú podstatu skla, v dôsledku ktorej materiál zostáva i v tuhom stave ontogenicky zblížený s kvapalným skupenstvom. Osobité vlastnosti suroviny tu viac ako v ktorejkoľvek inej oblasti predpisujú hranice i možnosti umeleckého cistenia. Výtvarný zásah, rešpektujúci nevyhnutnosť rýchleho tvarovania žeravej masy, nadobúda charakter premyslenej improvizácie. Náhodnosť sa neraz stáva pomocníkom výtvarného výsledku.

Karol Hološko vo svojich hutníckych prácach obmieňa typicky sklárske, klasické tvary nádob — fliaš, ktoré vo svojej tvarovej podstate prežili dejinnú osciláciu medzi účelnosťou a estetickou formou skla. Zdôrazňuje plasticitu povrchu, ktorá je pre hutnícke techniky špecifická. V štruktúrnom spracovaní materiálu usiluje sa predovšetkým zvýrazniť optické kvality skla, podčiarkujúce plasticosť a dekoratívnu lyrickosť mäkkého hutníckeho tvaru. Dynamika účinku spočíva v optickej hre svetiel pohlcovaných, lámavých, zoskupovaných a reflektujúcich v oblínach skla. Jedným z riešení tohto druhu je hutnícka fľaša z roku 1967 s dekoratívnou zátkou z farebného skla. Plasticosť povrchu sa dosiahla technikou optického zdobenia v špeciálne tvarovanej forme. Výtvarný účinok je postavený na zámernej obnaženosti hutníckej technológie. Dokazuje dekoratívnu účinnosť štruktúrneho, optického dekoru, ktorý je v úplnom súlade s technológiou výroby a tvorí jednotu so základným tvarom.

Druhým spôsobom plastickeho stvárnenia povrchu, ktorý dokázal autor využiť, je technika nálepv (zatavenie kvapiek skloviny na žeravé jadro), ktorá zvýrazňuje vlastnosti materiálu v jeho kvapalnom stave. Hološko aktualizuje tento historický postup v dnešných súvislostiach.<sup>23</sup> Príkladom je dekoratívna fľaša s nálepmi, farebné sklo, navrhnutá roku 1967. Výrazná dekora-

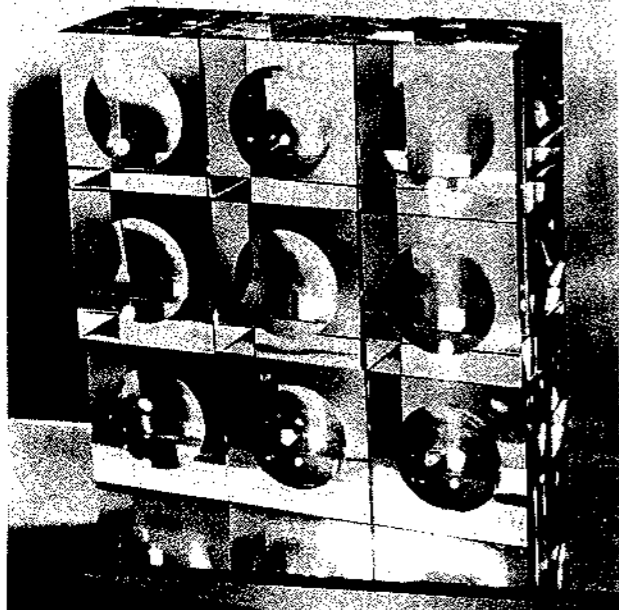
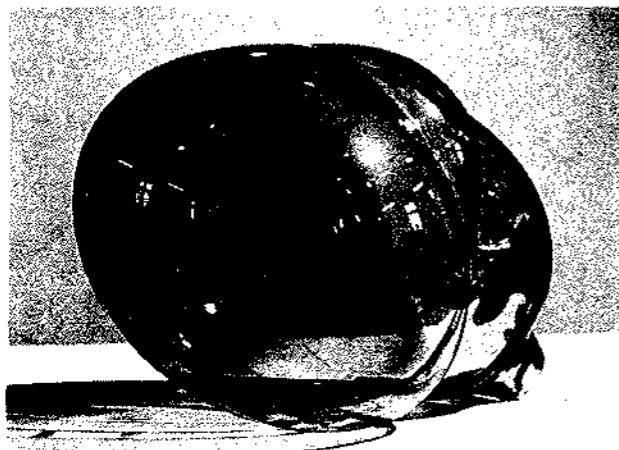


Eva Dolejšiová, *Váza na kvety*, sodno-draselné sklo, 1972. Fotografia F. Valenta



Eva Dolejšiová, *Malá dóza*, sodno-draselné sklo, Ø 6 cm, 1972. Fotografia F. Valenta





tívna svojbytnosť výtvoru je podčiarknutá priaznivým účinkom farby, zintenzívňovanej masívnosťou hutníckeho stvárnenia.

Jaroslav Taraba — rovnako ako Karol Hološko — programovo rešpektuje charakter výrobného miesta a možnosti, ktoré sú vymedzené vlastnosťami tunajšej skloviny.<sup>24</sup> Autor vo svojich dekoratívnych fľašiach volí relatívne tenkostenné riešenia, v ktorých výtvarne využíva vláčnosť, ťažnosť skloviny v plastickom stave.

Na jednej strane vedie táto snaha k jednoduchým, lapidárnym formám bez profilácie, založeným na výrazovej úspornosti. V prácach tohto druhu uplatňuje princíp otvorenej formy a nedofúknutej skloviny. Drevená forma len v základe vymedzuje obrys tvaru, v ktorom sa zámerné zrieka precíznosti. Obmieňa varianty valcovitých, eliptických a štvorhranných tvarov. Z hutníckych výzdobných techník využíva optický účinok plytkého reliéfu na stenách fľaše. Dosahuje sa fúkaním do tvarovanej formy. Rané práce tohto druhu sú sýto farebné — buď jednotónové, alebo kombinované z dvoch farebných tónov, spojených na princípe nabiehavosti. (Nabiehavosť dvoch farebných tónov sa dosiahne prevrstvením dvoch rôznych farieb skloviny, vzájomne do seba prechádzajúcich.)

V druhej skupine dekoratívnych hutníckych fliaš autor využíva možnosť tvarovania v plastickom stave na členitú profiláciu. Tarabovi ide o zámernú deformáciu tvaru za horúca, niekedy kombinovanú s technikou jednoduchého alebo tvarovaného nálepu. Úsilie krajne využiť výrazové možnosti materiálu a techniky vedie autora od viazanosti klasickým tvarom nádoby až po zložité organické tvaroslovie. Farbu viaže prísne na tvar: domýšľa jednotu tektonického a dekoratívneho. Vývin smeruje od sýtej farebnosti prác prvej skupiny k farebnej striedmosti a sústreďeniu na plastickú stránku.

Tarabove dekoratívne fľaše vynikajú progra-

Juraj Opršal, *Plastika hutnícky tvarovaná*, krištáľ stiahnutý modrou farbou, 40 × 50 cm, 1972. Fotografia F. Valenta

Marián Mudroch, *Sklenený variabilný objekt*, optické sklo, brúsené, 31,5 × 31,5 cm, 1971. Fotografia F. Valenta

Eva Dolejšiová, *Sklenená plastika*, liate sklo, dotvarované brúsením, v 30 cm, 1972—1973. Fotografia F. Valenta

movým uplatnením osobitostí materiálu a spracovania, ktoré sa stáva súčasťou výtvarného zámeru. V krajných výrazových polohách sa blížila k plastike — sú schopné uplatniť sa plnohodnotne v interiéri ako solitér.

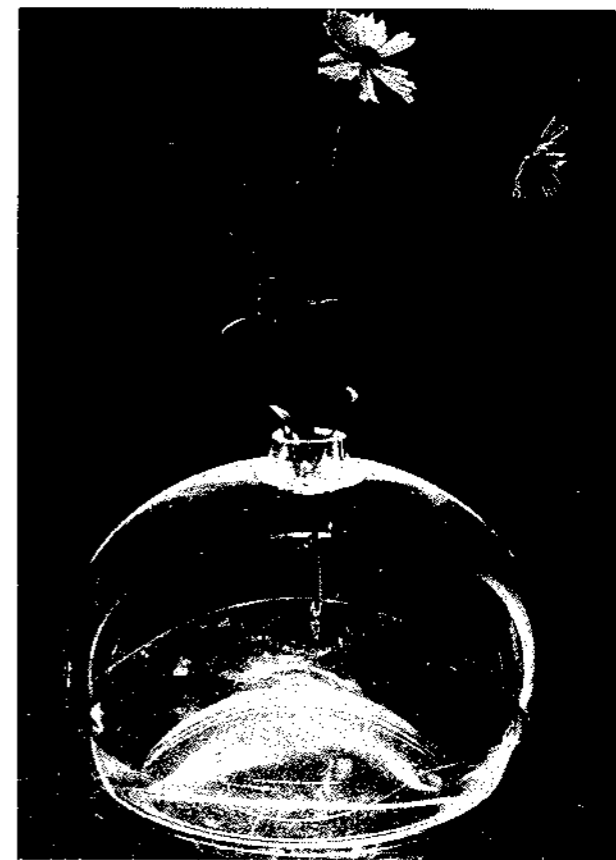
Dekoratívne hutnícke vázy Lubomíra Blechu tvoria súčasť jeho výtvarného programu, súčasť vývinu umeleckej tvorby, ktorej ťažisko leží v novej, objavenej línii sklenej plastiky. Overujú výtvarné a technologické možnosti, ktoré potom sklené plastiky dovádzajú do plného vyznenia, smerujúceho k monumentálnemu pôsobeniu.

Práce, ktoré vznikali pred príchodom na Slovensko (do roku 1962), zrodili sa z veľkej časti v hute v Škrdlovicách; tá mala v tomto období za sebou už vynikajúce výsledky v odbore hutníckeho skla. Od konca päťdesiatych rokov vznikali prvé samostatné Blechove dekoratívne práce zo skla dvoch typov — dekoratívne fúkané vázy a dekoratívne roztáčané terče.

Dekoratívne vázy sú zhmotneným dôkazom Blechových prvotných snáh o súlad technológie a tvarovania. Oblina — ako najvlastnejší tvar skloviny — je základom tvarovej koncepcie. Zodpovedá obrysovo kvapke žeravej tekutej skloviny, sklenej bubline, utvárajúcej sa na konci sklárskej píšťaly, i tvaru, ktorý sa získa otáčaním žeravého jadra. Toto smerovanie k jednoduchosti obrysu, pri ktorom dielo pôsobilo sférickou plochou skla, bolo sprevádzané výraznou expresívnou tendenciou. Uplatňovala sa v obidvoch tvarových riešeniach — bankovitých vázach i miskovitých terčoch vo výrazovej hodnote farebných škvŕn a čiar rubínov, strihaných na jadro.<sup>25</sup> Farba (najmä prevažujúce tóny červenej) tu vytvárala kontrast k priehľadným plochám, inde postupne nabiehala z krištáľa do sýteho tónu, vytvárajúc polopriehľadné plochy.

Expresivita farebných žiarivých škvŕn mäkkých obrysov dosiahla osobitú dynamiku v terčoch, kde rozmiestnenie v ploche vyplývalo zo samej technológie roztáčania. Vlastnosti skla a jeho viskozita, rýchle stúpajúca, umožnili zvýrazniť moment zastavenia pohybu, prerušenia, stuhnutia stavu, v akom sa farby odstredivou silou rozlievali okolo medzivrstvy skla.

Po príchode do Zlatna sústredil sa Lubomír Blecha programovo na tvorbu tenkostenných skle-



Ivan Polák, *Váza*, krištáľ, fúkané sklo, hutnícky dotvarované, 1969. Fotografia F. Valenta

ných plastík. Dekoratívne práce, vznikajúce na okraji tejto tvorby, pokračujú spočiatku v raných škrdlovických riešeniach (príkladom sú dekoratívne vázy z roku 1966), v ktorých zapája do krištáľového skla zlatý rubín, strihaný na jadro, v podobe škvŕn. Hutnícka váza z roku 1965 overuje dva technologické postupy, využívané paralelne na sklenených plastikách. Je to nabiehaný rubín a tvarovanie oblíny zvonku drôtom.

Dekoratívne práce zapájajú sa do kontextu Blechovej tvorby ako súčasť výtvarných experimentov a cielavedomého smerovania. Dokazujú nové možnosti spojenia tvarovej jednoduchosti s expresívnosťou farby či svetelného žiarivého efektu.

Ak konfrontujeme dve základné skupiny dekoratívnych prác (ich hranice sme vymedzili v predchádzajúcom texte) z hľadiska zastúpenia i z as-



Ivan Polák, *Nápojová súprava na vodu*, krištál, fúkané sklo, 1970. Majetok SNG, fotografia A. Červenej

pektu kvality, dochádzame k nespornému záveru. Prínos a kvalitatívne jadro v tejto oblasti umeleckého skla na Slovensku tvoria tenkostenné fúkané hutnícke práce, zhodnocujúce tvárnosť žeravej masy, rovnako ako emotívny či expresívny účinok farby. Tento zrejmy fakt vyplýva nielen z dobrej tradície majstrovskej rukodielnej práce v hute, akou sa Slovensko môže pochváliť, ale tiež zo zvýšenej pozornosti, aká sa venuje dnes materiálu, jeho vlastnostiam a prirodzenému tvaru, zodpovedajúcemu technológii.

Autori dokázali využiť životaschopné zložky slovenskej sklárskej tradície — spontánny cit pre poetický výraz, zodpovedajúci lyrickej povahe skla, etiku v prístupe k materiálu, ktorá nedovolí tvarosloviu prekročiť vymedzenie dané technológiou a funkciou. V ich dekoratívnych prácach vyznieva i zmysel pre emotívne využitie farebnosti, v slovenskom výtvarnom prejave bytostný. Dali sklenenému dekoratívne predmetu nové oprávnenie — estetickú hodnotu a funkčný význam, adekvátne súčasnej dobe a jej životnému štýlu.

### 3. Sklenená plastika

V sklenej plastike sklo prekračuje hranice svojho pôvodného úžitkového poslania a overuje si novú funkčnosť v oblasti voľnej tvorby. Jeho vlastnosti otvárajú sochárskemu prejavu nové dimenzie — zviditeľnenie priestoru vnútri hmoty, schopnosť registrovať pohyb a optickú zmenu prostredia.

Pri zrode tvaru umožňuje sklo postup plastický i skulpturálny.

Plastická modelácia tvaru, ktorá je vlastná hutníckym sklárskym technikám, zhodnocuje najmä ľahké formovanie skloviny v žeravom tvárnom stave, možnosť rozvedenia hmoty do priestoru, prieniku dovnútra oblíny i subtilného prepracovania povrchovej štruktúry. Plastický princíp tu úzko súvisí s princípom svetelným — stekavým žiarením svetla v odraze na oblinách i vnútri tvaru. V tejto súvislosti možno považovať sklo fúkané píšťalou a dotvarované v hute v rámci sochárskych kategórií za plastiku.

Tradičnému skulpturálnemu postupu sa blíži princíp odoberania skloviny brusom za studena, pre ktorý je príznačná precíznosť tvaru i dekoru; tá spravidla má svoj cieľ v umocnení optického efektu skla.

Uvedené vysvetľovanie sklárskych výtvarných postupov pomocou zaužívaných sochárskych termínov je analógiou, ktorá nerieši základný problém. Oblasť tvorby v skle totiž prekračuje okruh tradičnej terminológie, ktorú možno použiť iba v rámcových vymedzeniach. Relatívnym riešením v niektorých prípadoch, vybočujúcich z rámca tradičných kategórií (diela majúce viaceré samostatné časti), je termín objekt, na ktorý nie je natoľko viazaná predstava zobrazujúcich tendencií. Prínosný sklenený objekt, plastika či skulptúra majú spoločnú podstatu, ktorou je smerovanie k typicky sklenenému tvaru, logicky vyplývajúce z materiálu a zvolenej techniky.

Tvorbou v oblasti sklenej plastiky zaoberá sa na Slovensku programovo Lubomír Blecha.

V Blechových sklenených plastikách, vznikajúcich od polovice šesťdesiatych rokov v sklárni v Zlatne na Slovensku, vyznieva jeho dávny záujem o hutnícke sklo. Vysokoškolské štúdium absolvoval roku 1958 na VŠUP v Prahe v ateliéri J. Kaplického. Usmernilo mladého umelca v prospech zodpovedného, presne premysleného prístupu k realizácii a prehĺbilo citlivý prístup k materiálu. Kaplického škole nešlo však o podriadenie talentov jednému kliše — heslom bola metóda prístupu k hmote, predpokladajúca individuálne tvorivé zámery a podporujúca ich.

Osobitosť Blechových plastik vyviera z jeho názoru na materiál a jeho tvárne možnosti. V tvarovaní spája dva zdánlivo sa vylučujúce — krajné póly. Dosahuje až výlučnosti v technických a výtvarných možnostiach skla; na druhej strane volí prirodzený spôsob práce s hmotou, aby ju neznásilnil.<sup>26</sup>

Umelcovým cieľom je vymaniť sklo z tradičného náhľadu, ktorý chápal tento materiál ako drobnú, šperkovoú záležitosť. Blechova tvorba sa usiluje vydobýť pre sklo väčší priestor rozmerovo i obrazne. Jeho sklenené plastiky sú manifestom schopnosti materiálu zaradiť sa do kontextu modernej tvorby. Nejde o druhové či štýlové zaradenie. Absorbovanie výdobytkov moderného

sochárstva nie je cieľom, ktorému by bola azda matéria trpne prispôbovaná. Prvotná je morálka v prístupe k materiálu. Tvorivý proces je uspokojivý len vtedy, ak dá vznik dielu, ktoré je nielen „zo skla“, ale predovšetkým „sklené“.

„Sklo ako materiál možno v istom zmysle pokladať za biologický fenomén“, píše roku 1967 Lubomír Blecha.<sup>27</sup> Je to ďalšie umelecké krédo — ďalšie východisko. Sklenený tvar jeho plastik narastá prirodzene v mäkkých formách a organických tvaroch, nadobúda neraz antropomorfný výraz. V tušenom pripodobnení necháva dost priestoru imaginácii, pretože sklo je, ako potvrdzujú Blechove plastiky, materiál mnohotvárnny, vnútorne živý, podstatou svetelný, svojou povahou lyrický.

Jednou z osobitých vlastností skla je jeho tekutosť v žeravom stave i nasledujúce rýchle stuhnutie a nadobudnutie tvaru po poklese teploty. V hutníckom skle nesie výtvarný znak tohto zastavenia pohybu, vnášajúceho do tvorby istú náhodnosť. Pohyb má dôležité miesto i v tvorbe Lubomíra Blechu. Prvotnou snahou pri tvarovaní sklenených plastik je „vyjadriť konečným tvarom, ktorý je statický, pohyb ako vlastnosť hmoty — nielen ako niektorú z jej konkrétnych foriem“.<sup>28</sup> Pohyb však nechápe v zmysle mechaniky. Vníma ho v dynamike svetelných reflexov, vznikajúcich pri obchádzaní plastiky alebo pri zmene svetelných pomerov.

V sklárskej tvorbe majú dôležitú úlohu možnosti výrobného závodu, ktoré musel umelec uviesť do súladu s vlastnou výtvarnou predstavou. Technologické podmienky v Zlatne obmedzovali výrobu na tenkostenné tvary. Tieto danosti umelec dokázal autorsky rešpektovať a využiť.

Ak zvolíme za kritérium delenia skúmanej oblasti výrobnotechnického činiteľa, tvoria náplň autorovej tvorby tri typy sklenených plastik — plastiky fúkané, tahané a liate.

Fúkané plastiky predstavujú jadro a najpodnetnejšiu časť tvorby Lubomíra Blechu. Ich vznik sa viaže na jeho príchod do slovenskej sklárskej huty v Zlatne, kde sa zrodili roku 1965 prvé kreácie tohto typu. Už od začiatku vyznievala v nich snaha o tvar vyplývajúci priamo z technologického procesu fúkania, zo základného tvaru bubliny. Vonkajší zásah do tohto sochársky vi-

deného objemu (tvarovanie tenkým drôtom) mal význam najmä pri obraznom definovaní tvaru. V prvých rokoch mali diela jednoduchú podobu tvarovanej vyfúknutej obliny srdcovitého tvaru. (Príkladom je plastika, nabiehaný rubín, z roku 1966.) V ďalšom období pribudli plastiky približujúce asociáciou hlavu alebo telesné obliny v podobe znaku a imaginatívnej premeny, abstrahovania podstaty z javovej skutočnosti (plastika, nabiehaný zlatý rubín, z roku 1969).

Optické hodnoty plastík boli umocnené pomocou sklenených nití, fahaných vo vnútornom objeme; zdôrazňovali typicky sklenú vláčnosť, znepokojujúce napätie oblín svojou svetelnou hodnotou (prvým z riešení s fahanými sklenenými nitami bola plastika, krištál, z roku 1965). Štvoramenná plastika z číreho skla z roku 1971 stavala na zmožnení optického efektu, ktorý Blecha využíval od začiatkov svojej tvorby.

Súčasťou zámeru manifestovať schopnosť skla na rozmernejšie sochárske tvarovanie boli i vertikálne plastiky mohutných vyfúknutých oblín. Vznikali od začiatku sedemdesiatych rokov, ich výška bola 155 až 185 cm. Najnovšie riešenia tohto typu využívajú optické možnosti rozfúknutej šošovky na obliny antropomorfných tvarov, o ktorých sa zvažovalo v plenéri ako o symbole jednoty, symbiózy krajiny a človeka. Výtvarný zámer ráta s novým vzťahom okolia a plastiky, s jej priehľadnosťou a schopnosťou aktivizovať vizuálny zážitok.

Farba mala v raných prácach dekoratívneho typu, realizovaných ešte v škrdlovickej hute, význam predovšetkým pre expresivitu výrazu. Vo fúkaných sklenených plastikách, ktoré Blecha realizoval od roku 1965 v Zlatne, obmedzuje pôsobnosť farby — tlmí jej expresivnosť voľbou tónu. Nejde o výbušnosť kontrastu plôch, ale o rozpiňanosť farby rozličnej tónovej hĺbky — od najintenzívnejšej farby tmavého rubína až po čírosť krištála. V posledných riešeniach (rozmerné vertikálne plastiky, štvoramenná plastika) autor volí diskretný tón dymového skla alebo číry krištál, v ktorom stavia konečný výtvarný účinok na metamorfózach farebných plôch okolitého priestoru, reflektujúcich v oblinách skla.

Fahané a liate plastiky, ktoré Blecha navrhoval už počas pobytu na Slovensku, realizoval

v novoborskej sklárni v Čechách, lebo boli tam možnosti vychladiť diela z masívnejšej skloviny. Plastiky z fahaného skla boli krátkodobým experimentom — overovali výtvarné možnosti expresívneho rozrušeného tvaru skloviny. Čerpali z drsného pôsobenia „nerastnej“ prírodnej formy skla, kde rozbrázdnenie povrchu sklárskym nástrojom vyvolalo sprievodný svetelný efekt. (Plastika, krištál, 1965). K fahanej plastike vracia sa Lubomír Blecha znovu na začiatku sedemdesiatych rokov. Využíva subtilný vertikálny tvar zdvojnenej vytiahnutej skloviny, pripomínajúci rastlinné steblo v jeho chvejivosti. Príroda sa tu znova zjavuje v metamorfózach Blechovho diela.

V liatych plastikách ide o zložitejší problém — technologicky i výtvarne. Konečná podoba diela predpokladá rozdelenie výtvarného zásahu do dvoch nasledujúcich fáz. Modelácia, ktorú možno nazvať vnútornou, vzniká liatím skloviny na kovovú platňu, kde sa chemickým a fyzikálnym procesom získava typicky sklený efekt väčšej či menšej priepustnosti svetla, hry tieňov a bublinatosti. Vopred premyslený program sa môže realizovať i tam, kde má výsledok zdaniivý charakter improvizácie. (Sypaním sódy na určité miesta sa utvára možnosť ovplyvniť umiestnenie vzduchových bublín.)

V druhej fáze, ktorú možno nazvať vonkajšou modeláciou, zasahuje sa do tvaru zvonka drevenými a oceľovými špachtľami. Podstatný je predovšetkým časový moment. Vyžaduje zvládnuť program pri rýchlo narastajúcej tvrdosti skloviny. Vo výtvarnom výsledku je skupina liatych stiel z dymového skla z roku 1969 svojím blokovým charakterom protikladom fúkaných tenkostenných plastík, zároveň však obidve riešenia vychádzajú z jednotného výtvarného názoru. Pociťovanie hmoty ako biologického fenoménu je na jednej strane vtelené do napätých tenkostenných oblín, na druhej strane do organickej, vnútorne životnej celistvej masy.

Plastiky Lubomíra Blechu majú bytostne sklenú kvalitu. Nové súvislosti, do ktorých Lubomír Blecha dokázal sklený materiál uviesť, kladú nové nároky na vnímanie sochárskeho výtvaru, najmä však na jeho hodnotenie v priestorovej väzbe. Výtvarná predstava sa nekončí len precizovaním tvaru, rovnako dôležitá je integrácia plastiky

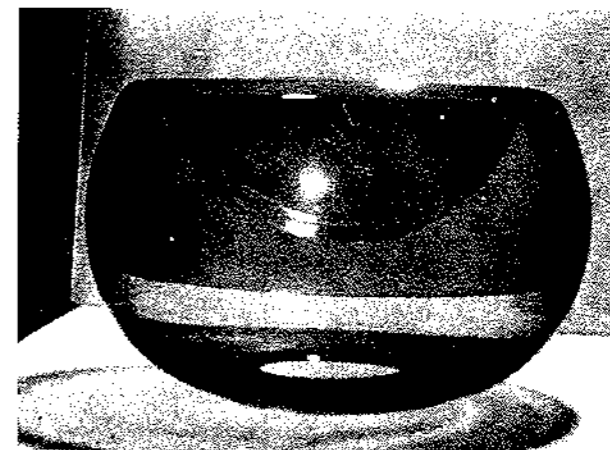
v priestore, ktorá dáva vyniknúť aktívnemu vzťahu skleneného diela k okoliu, s ktorým silýva a pritom registruje jeho pohyb i optickú zmenu. Súčasťou autorovho umeleckého programu je včlenenie plastiky do prírodného rámca.<sup>29</sup> Blechova predstava o plenérovom začlenení plastík úzko súvisí s umelcovým životným názorom. Prírodu chápe ako ideálne prostredie v jej prirodzenosti, nedevastovanej ľudským zásahom. Spojenie sklenej plastiky s prírodou pociťuje Blecha ako harmonické. Dielo nadobúda význam harmonizujúceho symbolu, ktorý je vtelením myšlienky symbiózy ľudského a prírodného.

V nasledujúcej časti štúdie, ktorú sme vyhradili perspektívam, zostáva zhodnotiť tvorbu najmladších sklárskych umelcov.

Generácia, ktorá nastupovala do života v prvom povojnovom dvadsaťročí, nemala na Slovensku v oblasti umeleckého skla nijaké možnosti vzdelania. Základnú abecedu sklárskeho remesla poskytovali po vojne učitelia v Utekáči, Zlatne, Katarínskej Hute a v Lednických Rovniach. Sklárská priemyselná škola v Lednických Rovniach bola zameraná na chemickotechnologické zvládnutie materiálu. Jedinou možnosťou zaneťencov v tejto oblasti bolo štúdium na českých odborných sklárskych školách umeleckého zamerania v Železnom Brode a v Novom Bore alebo na VŠUP v Prahe. Tu sa v ateliéroch profesorov K. Štipla a J. Kaplického rodilo nové chápanie súčasného umeleckého skla z hľadiska tvarového, funkčného i technologického.

Okrem nedostačujúcej školskej základne boli chronickou prekážkou nástupu mladých v slovenskom umeleckom skle malé možnosti uplatnenia či už vo sfére priemyslu, alebo voľnej tvorby. Chýbalo prostredie dielni, ktoré by zabezpečilo zvládnutie základných technologických zručností, chýbala možnosť styku s materiálom či už na úrovni ateliérovej tvorby, alebo vzorovania v sklárni. Jediné vyriešenie týchto problémov mohlo pripraviť priaznivé perspektívy v oblasti sklárskeho umenia na Slovensku.

Založenie oddelenia pre sklo v architektúre na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave roku 1965 bolo preto konštruktívnym činom značného dosahu. Organizačný rámec sa stal základným predpokladom, určujúci bol však výchovný



Ivan Polák, *Úza na nízke kvety*, krištál, fúkané sklo, 1970. Fotografia A. Červencij



Ivan Polák, *Úza na nízke kvety*, krištál, fúkané sklo, 1970. Fotografia A. Červencij

program — jeho metódy a ciele. Vynikajúce výsledky ateliéru Jozefa Kaplického (VŠUP v Prahe) mohli byť príkladom, do akej miery dokáže cieľavedomý umelecký i pedagogický názor profesora podporiť výtvarný program nastupujúcej generácie. Voľba pedagóga bola pre novozaložené bratislavské oddelenie pre sklo v architektúre príslušným dobrých perspektív. Vedenie sklárskeho vyučovania bolo zverené žiakovi Kaplického školy Václavovi Ciglerovi — umelcovi, v ktorom sa ideálne spojilo tvorivé zaujatie pre sklo a výtvarná invencia s citlivým, ľudským prístupom k žiakom. Ako hlava školy presadil takú organizáciu vyučovania, ktorá zodpovedala charakteru živého

ateliéru konfrontácií. Uplatnil v praxi moderný názor na školu umeleckého smeru ako prostredia, kde sa neregistrujú vedomosti, ale sa tvorí. Tvorivé výsledky, ktoré žiaci školy dosahujú, si zaslúžia, aby sme venovali trochu viac miesta ich iniciátorovi ako umelcovi i pedagógovi.

Václav Cigler si vydobyl svojou doterajšou tvorbou závažné miesto v súčasnom československom sklárskom umení. Presadil sa spontánnym citom pre krásu materiálu a výtvarným výrazom, ktorý spája fantáziu s disciplínou. Racionalita tvaru a exaktná plasticita jeho diel nevylučuje, ale naopak sprostredkuje poetický pôvab každodenne videneho, ale málokedy uvedomovaného prostredia.

Ciglerove diela sa pohybujú na hranici medzi smerovaním k nadčasovému a reakciou na súčasné výtvarné tendencie. Tvorivý názor je dôsledkom umelcovej pozitívnej reakcie na dnešnú civilizáciu — s jej rozumovou i citovou stránkou. Nehľadá inšpirácie v určitom filozofickom či umeleckom názore. Tento postup pokladá za obmedzujúci. Jeho presvedčenie umelca prestupuje koncepciou vyučovania. „Pre tvorivého človeka je každá nová úloha (v škole alebo v živote) podnetom zaoberať sa ňou tak, akoby sa pred ním ešte nikto týmto problémom neboľ zaoberal,“ píše roku 1969 v súvislosti s výchovným programom školy.<sup>30</sup>

Ciglerovo dielo je mnohotvárne. Týka sa to použitých techník, výtvarných prostriedkov i výtvarných cieľov. Zasiachlo oblasť skla pre architektúru, úžitkového skla, dekoratívneho skla, sklenej plastiky, špenku i bižutérie. Jadrom jeho umeleckého prínosu sú plastiky z optického skla, ktoré sa stali symbolickým vtelením jeho výtvarného názoru na sklo.

Prvé realizácie v materiáli vznikali od polovice šesťdesiatych rokov paralelne s Ciglerovým pedagogickým účinkovaním v Bratislave. Nový, netradičný názor na optické možnosti skla vo vzťahu k priestoru vplýval i na rané sklárske experimenty jeho poslucháčov.

Výtvarná podoba prác sa rodila postupne z Ciglerovej snahy o plastiky zodpovedajúcu racionálnej, dynamickej, no predsa v jadre poetickej súčasnosti. Východiskom boli možnosti materiálu i vôľa vyjadriť čistý priestorový fakt bez kono-

tácií úžitkových či významových. Úsilie o priehľadovú čistotu a precíznu optiku skla kladlo vysoké nároky na materiál (od roku 1964 kamenicko-šenovské optické sklo) i na spracovanie brusom. Cigler smeroval od začiatkových blokových, zaoblených tvarov so stredovými konkávnymi šošovkami k precizovaniu základných geometrických útvarov kruhu a polgule. Rozmery hladkého bloku skla i polomer šošoviek, rozmiestnených v ploche podľa rôznych stredov v kruhu, vyvažoval s citlivosťou a milimetrovou presnosťou. Optický efekt tu nie je len súčasťou plasticity, ale vyplýva zo skutočných šošoviek, kde sa s ním vopred počítalo. Plastika nie je len krásnym objektom, ale sprostredkuje nový pohľad na prostredie, ktoré sa tu javí ako konfigurácia reality a imaginácie. Geometrický tvar, technicky presný, zachycuje svetlo, sústreďuje ho do seba, lomí a odráža. Priestor a sochárske dielo špecificky korešponduje — nejde len o tradičný kontrast alebo harmóniu s okolím. Plastika vtahuje okolitý priestor v rovine neskresleného priehľadu, deformuje v oblíne šošovky, mení reálne proporcie a rozohráva reflexy vo viacnásobných zakriveniach. Dielo kladie nové nároky na vnímanie — divák je vtiahnutý do hry dynamických opticko-svetelných zmien. Náhoda zhodnocuje fyzikálne pravidlá. Predmet stráca význam ako konečný artefakt, stáva sa prostriedkom nového, dynamickeho zážitku.

Hodnota Ciglerovej tvorby je v uplatnení umelecky pôvodného názoru, nezaťaženého historickými, či súčasnými výtvarnými vplyvmi. Je výsledkom umelcovej tvorivej schopnosti i citlivosti k materiálu v jeho nadčasových hodnotách.

Poukázali sme na zásady Ciglerovej tvorby v oblasti plastiky, ktorá je vtelením jeho výtvarného názoru na sklo. Miesto, ktoré sme tu venovali výsledkom autorovej umeleckej aktivity, má svoje odôvodnenie. Patria do kontextu slovenského umeleckého skla do tej miery, nakoľko dokázali vnieť do prác žiakov metódy v prístupe k materiálu.

Ciglerov názor na pedagogickú prácu vyplýval z presvedčenia o hodnote tvorivej schopnosti v jej jedinečnosti, ktorú treba rešpektovať. „Škola je prostredie sebapoznania, ... musí dávať viac než záruku povolania. Škola musí byť laboratóriom,

experimentálnou dielňou, ... nesmie byť zariadením na lámanie talentu a charakteru. Škola je prostredie, v ktorom sa talent môže rozvíjať,“ píše roku 1969 Václav Cigler.<sup>31</sup> Neoceňuje množstvo vedomostí, ale nezafaženosť vnímania a tvorivého myslenia. Ciglerovi žiaci nenadväzovali na výsledky iných umelcov, akokoľvek vynikajúce. Začínalo sa od elementárneho videnia sveta, prírody, ktoré cielilo k vnímaniu výtvarného i mimovýtvarného činiteľa. Dôležité bolo pociťovať svet ako jednotu a umenie ako jeho neoddeliteľnú súčasť. Znalosť prírodných zákonitostí, prírodných prvkov, schém sa aplikovala na sklo.

Ďalšou podmienkou bolo dokonalé technologické zvládnutie materiálu, ktoré bolo východiskom k ďalšej tvorivej práci. Výsledné „myslenie v materiáli“ umožňovalo zbaviť sa konvenčných foriem a postupov a vytvoriť dielo, ktoré by nevychádzalo z apriórnej predstavy o umeleckom predmete, ale zo znalosti materiálu, z citu pre sklo.

Pôvodné zameranie oddelenia pre sklo v architektúre, vyjadrené názvom, sa stalo v priebehu jeho činnosti len vonkajškovým a nekryje sa s tvorivým programom školy. Práce žiakov zasahujú do oblasti skla pre architektúru, sklenených plastík, skla úžitkového, dekoratívneho, upomienkového, osvetľovadiel. Navrhuje sa pre možnosti výroby veľkosériovej, malosériovej i ateliérovej v celej šírke technologických postupov. Úlohy sú jednak akademické, jednak určené do konkrétneho priestoru realizovaných projektov. Napriek šírke druhového záberu vyhranili sa pre šesťročný náukobeh školy dve základné zamerania:

- práce monumentálno-dekoratívne — s určením pre súčasnú architektúru,
- práce určené pre veľkosériovú produkciu, orientované na nápojový súbor.

Programové zameranie na tvorbu v priemysle rozšírilo pôvodnú špecializáciu — škola dostala možnosť (aspoň perspektívne) suplovať nedostatok výtvarnej spolupráce v tejto oblasti.

Dostatočné sebapoznanie vo výtvarnej oblasti, uvedomenie si povahy vlastného talentu umožňuje spájanie teoretického vyučovania s praxou. Okrem možnosti dielenskej práce vytvorili sa dobré kontakty s viacerými sklárňami (SZTS v Dúbravke, sklárne v Poltári, Katarínskej Hute, Utekáči a v Lednických Rovniach), ktoré umož-



Ivan Polák, *Úaza*, číre sklo, prevrstvené rubínom, fúkané sklo 1971. Fotografia A. Cervenej

nili študentské realizácie počas roka. Uvedené závody dokázali tak aspoň v oblasti tenkostenného skla suplovať trvalú závislosť študentských realizácií od skloviny z českých sklární.

Za desať rokov svojej činnosti dokázalo oddelenie pre sklo v architektúre na VŠVU v Bratislave v študentských prácach i v prácach absolventov dotvoriť obraz tvorby v umeleckom skle na Slovensku osobitým spôsobom. Práce žiakov a odchovancov školy upozornili na možnosti vlastného, plne súčasného názoru v skle. Ich úspechy v konfrontáciách, akými sú výstavy, majú krátku históriu, nový názor sa však manifestoval v najlepšom svetle.

Výstava bratislavského oddelenia pre sklo v architektúre na Betlehemskej námestí v Prahe v júni roku 1970 bola doslovne nečakaným prekvapením.

Slovensko sa už vtedy doma i v zahraničí dokázalo hodnotne presadiť v nápojovom skle dielom Jaroslava Tarabu a Karola Hološku, v dekoratívnom skle dielom Jaroslava Tarabu, Karola Hološku a Lubomíra Blechu a v odbore sklenej plastiky prácami Lubomíra Blechu. Vystavené exponáty boli však novou vlnou, od základu odlišnou od dovtedy navyknutých výsledkov. Odlišovali sa jasne i od českej tvorby, vždy viac-menej sa odvolávajúcej na tradíciu. Nerešpektovali totiž históriu, ale sklo ako materiál.

Zásluhou uvedenej výstavy bol uznaný nástup mladých sklárskych umelcov na Slovensku v československom meradle. Medzinárodné uznanie priniesla expozícia umeleckého remesla — Medzinárodný veľtrh Exempla v Mníchove roku 1972.

Podujatie bolo zamerané na dva kultúrne problémy — otázku najvhodnejšieho nápojového skla a problém výtvarne hodnotného riešenia cien či odmiern za vynikajúce športové výkony. Ciglerovi žiaci vynikli v prvej i v druhej oblasti — bronzová medaila bola udelená nápojovému súboru Ivana Poláka, strieborná medaila trofejám za športové výkony, realizovaným Evou Dolejšiovou a Jiřím Boháčom.

Prínosy však nemožno merať iba úspechmi na výstavách. Kontúry nového slovenského sklárskeho umenia rodia sa už v školských ateliéroch. Tvorivé nadšenie a nezaťaženosť tradíciou sa spája s citom pre sklo, ktorý vylúčil akúkoľvek samoučelnosť formy.

Školské práce úžitkového charakteru sú zamerané na požiadavky hromadnej priemyselnej výroby. Nejde o originalitu unikátu, ale o rešpektovanie meradiel, o jednoduchosť a funkčnú jednoznačnosť výrobku. V nápojových súpravách zo školských ateliérov sa uplatňuje snaha o tvar, rešpektujúci úchopový moment. Priaznivý haptický vnem, súvisiaci s funkciou, je vo výtvarnom účinku umocňovaný ohľadom na maximálne presadenie kvalít materiálu. V tvarovaní sa upúšťa neraz od bežných foriem, ktoré vyžadujú napr. v prípade vínového kalíška tvarové odlišenie nosnej časti od objemovej. Nápojová súprava v kon-

cepčii Ciglerových žiakov je tvarovo zjednotená a často funkčne diferencovaná len veľkosťou, zodpovedajúcou druhu nápoja. Východiskom novej koncepcie je typické úsilie mladej generácie zbaviť sa únavy zo zaužívaného, akokoľvek esteticky kvalitného, predsa však len tradičného predmetu.

Rešpektovanie úchopového momentu je výrazné najmä pri tenkostenných nápojových súpravách zo sodno-draselného skla. V tejto oblasti zaznamenali školské práce viaceré pozoruhodných výsledkov. Nápojová súprava Pavla Tomečku z roku 1972 dosahuje v tvarovaní do zvláštne kontúr dynamiku objemového rytmu, zhodnocujúcu svetelný odraz na oblínach. Optický efekt je sprievodnou známkou tvarovania, zakladajúceho sa na funkčnej manipulácii s predmetom. Poháre z nápojovej súpravy jeho brata Jozefa Tomečku, realizovanej roku 1972, vychádzajú v tvarovaní z elementárneho prvku, ktorého nadstavovanie určilo žiadúce zväčšovanie či zmenšovanie objemu a tým rôznosť zamerania na tenktorý nápoj.

Na realizáciu zo sodno-draselného skla volí sa v školských ateliéroch ako najvhodnejší tenkostenný tvar. Olovnatý krištál je svojimi optickými vlastnosťami, ktoré vynikajú v hrúbke skla, predurčený pre stabilnú, masívnejšiu nápojovú súpravu. Vizualný efekt nápoja je podopretý optikou skla, ktorá čerpá z dvoch základných architektonických prvkov skla — oblíny a šošovky. Príkladom je nápojová súprava z olovnatého skla od Ivana Poláka, realizovaná roku 1969. Stena je komponovaná v oblíne, dno v šošovke v podobe „ladu“, zvyšujúceho stabilitu i optický efekt. Horný okraj zostáva tenký, takže robustnosť skloviny nie je nepriaznivá pri pití.

V študentských realizáciách dekoratívneho charakteru sa odráža snaha o nový pohľad na každodennú vec, ktorú je potrebné zbaviť násosu všednosti a cez jej poetickosť vytvoriť nový citový kontakt medzi človekom a predmetom.

Pre lyrickú podobu všedného predmetu prejavila cit Eva Dolejšiová vo svojich žiarivo svetelne reflektujúcich dózach guľovitého tvaru z číreho skla (z roku 1972). Vázy z toho istého roku umožňujú vtipným nasadením guľovitej nádoby na nosnú valcovitú časť dvojakú úpravu kvetov.

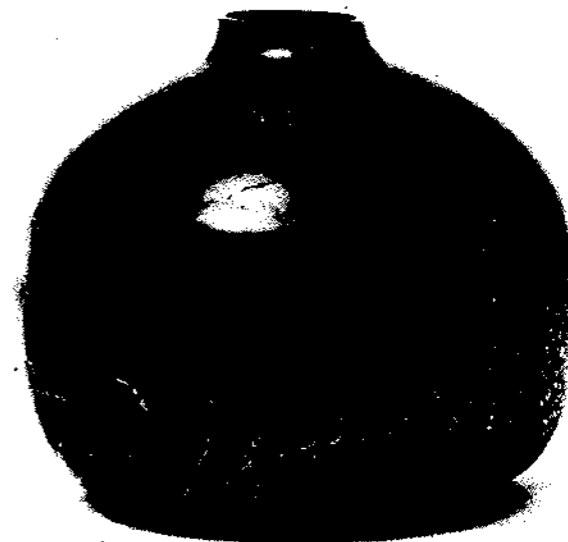
Geometrická ohraničenosť tvaru, charakterizujúca väčšinu prác zo školských ateliérov, nie je motivovaná vyhranene strohým racionalizmom názoru. Cieľom je vylúčiť v tvare i dekore všetko nadbytočné, čo by mohlo zasiahnuť vlastnosti materiálu. Precízna geometria tvaru sa vyvažuje svetelným pôsobením materiálu. Toto napätie medzi racionálnym (ako vychádzaním z podstaty) a poetickým (ako umocnením optických hodnôt materiálu) je jedným z najvlastnejších pôvabov študentských prác. Diela nachádzajú nový vzťah medzi človekom a predmetom. Odcudzenie vecí, ktoré sme pri opakovaní typizovaných tvarov náklonní vnímať len ako všednú skutočnosť, je tu nahradené novým estetickým i emotívnym významom každodenného predmetu.

Najlepšou príležitosťou, ako dať voľný priestor individuálnemu názoru na materiál, bola oblasť plastiky v jej neviazanosti na tenktorý úžitkový tvar.

Pre väčšinu prác je typické tektonicky strohé chápanie, kde tvarovanie vychádza buď z fluidných vlastností skloviny (hutnícke plastiky), alebo je výtvarným zámerom zdôraznenie optických kvalít (diela z vybrusovanej skloviny).

Ako príklad prác prvého typu môžeme uviesť sedimenty od Milana Gašpara z roku 1971 (liate olovnaté sklo) pre ich zámernú obnaženosť technológie. Plastika vystihuje svojsku povahu skla ako tekutiny, pričom výsledný tvar je výsledkom prirodzeného vrstvenia materiálu pri liatí. Štruktúra vzniká bez akéhokoľvek vonkajšieho zásahu — prerušením plynulého pohybu náhlym tuhnutím. Sedimenty sú štúdiom materiálu v jeho bytostných vlastnostiach. Podobným zámerom (cez iné výtvarné prostriedky i technologický postup) je vedená plastika Evy Dolejšiovej z roku 1972 (liate sklo, dotvarované brúsením). Dotvorenie tvaru brusom otvára cez hladký povrch priehľad do vnútorného života plastiky, do mikrosféry, tvorenej svetelnými reflexmi bublín a hmlovín vo vrstve materiálu.

V rámci školy nemožno hovoriť o jednotnom programe ani o závislosti, keďže je to najmä individuálna názoru, ktorá sa tu vedome podporuje. Výsledky školy dokazujú jedine v zásade spoločný sklon k využívaniu svetelnej priestorivosti skla pri zachovaní blokivosti, masívnosti



Ivan Polák, *Váza*, tmavý rubín, fúkané sklo, zdobené kraláždami, 1971. Majetok SNG, fotografia A. Červenej

tvaru. Fúkaná a v hute dotvarovaná plastika stojí všeobecne v školských prácach v tieni obrusovaných, blokových prác, v ktorých sa študenti dokázali reprezentovať viacerými vynikajúcimi výsledkami. Príkladom za všetky sú objekty — trofeje a upomienkové predmety z príležitosti olympijských hier v Mníchove roku 1972, odmenené na Medzinárodnom veľtrhu Exempla v Mníchove v tom istom roku striebornou medailou.

V príprave expozície bola bratislavskému oddeleniu pre sklo v architektúre zverená úloha vytvoriť prototypy objektov vhodných ako významovania pre olympijských víťazov. Sklo bolo zvolené ako materiál typický pre Československo. Stanovená úloha bola teda tematická — predmet vo funkcii odmeny za víťazstvo mal svoju históriu už od antiky. Tradičné amfory sa stáročia buď s rôznou mierou vkusu napodobňovali, alebo nahradzali okázale vybrusovanými vázami.

Študenti si uvedomili, že akokoľvek zotrvávanie v tradíciách by predurčilo pokračovanie v dnes už prežitých tvaroch. Neodvodzovali preto tvar z dekoratívnych, či úžitkových predmetov, ale priamo zo vzťahu k športovej disciplíne.

Východiskom bol kvadratický blok skla, dotvarovaný obrusovaním. Symbol príslušného odvet-

via sa objavil jednak v samej profilácii, jednak vo figurálnej leptanej skratke významu emblému na spodnej časti objektov. Časové a miestne určenie bolo doplnené písmom, sledujúcim tvar, a motívom olympijských kruhov. (Autorkou hlavnej série trofejí bola Eva Dolejšiová.) Profilácia, symbolizujúca v skratke istú disciplínu, dosiahla v precízne obrusovanom bloku skla nový, optický a výrazný sklenený efekt. Jiří Boháč vychádzal vo svojom návrhu z typického gesta, ktorým sa dvíha trofej po víťazstve. To predurčilo jednoduchý, pretiahnutý tvar, kde prehmútie v ťažisku sa stalo ohniskom svetelného reflexu. Tvarové riešenie olympijských trofejí vychádzalo z ich určenia, ktoré vyžadovalo vlastnú zrozumiteľnú symboliku so vzťahom k daktorej športovej disciplíne. I vzhľadom na uvedené hranice zostal tento upomienkový predmet vysoko esteticky účinný svojou tvarovou úspornosťou, zameranou na uplatnenie prirodzených hodnôt materiálu.

Uviedli sme len niektoré z prác poslucháčov oddelenia pre sklo v architektúre na bratislavskej VŠVU. Priibližujú sa základnou metódou prístupu ku sklu, vo výtvarných výsledkoch však nebadaf zviazanosť, nivelizáciu — diela sú osobnou výpovedou o spoločnom materiáli, často smerujú proti tradíciám a uznaným historickým métam.

Súčasník, žijúci v modernom životnom prostredí, má iné ideály ako jeho predchodcovia. Náplňou jeho života je praktickosť, zmena, technický pokrok, precíznosť. Študenti sa usilujú o výraz zovšeobecňujúci pocity súčasnosti. Nadväzujú na dnešnú duchovnú atmosféru, ovplyvnenú technickou civilizáciou. V umení rehabilitujú bytostné, čisté hodnoty materiálu. To je v hrubých črtách tvorivý názor, ktorý je zrejmý pri vnímaní prác žiakov Václava Ciglera. V samom jadre však podstatou i dôvodom úspechov tejto školy je dokonalé pochopenie a vzťah k predmetu štúdia — ku sklu.

Po zhodnotení prác zo školských ateliérov vynára sa otázka uplatnenia absolventa, veď iba tak sa môže presadiť a aplikovať názor, ktorý dokázala podnieť škola. Mladá generácia sklárskych umelcov nastupuje totiž do praxe, kde je zo strany priemyslu trvale malý záujem o spoluprácu s výtvarníkom. Problémy voľnej tvorby v skle spočívajú zas vo finančnej náročnosti materiálu. Ab-

solventi Ciglerovej školy majú všeobecne sklon k robustne sochárskemu prejavu, zdôrazňujúcemu optické kvality masívnej skloviny, čo naráža na Slovensku na technologické ťažkosti. Závislosť od skloviny z českých oblastí znásobuje finančné ťažkosti, ktoré súvisia so vzorovaním v hutách. Problémy s využívaním potenciálu školy dostanú konkrétne črty, ak uvedieme, že sa z doterajších absolventov školy zaoberá sklom sotva štvrtina.

O to viac si treba vážif cieľavedomosť mladých výtvarníkov, ktorí si dokázali napriek objektívnym ťažkostiam utvoriť podmienky pre tvorbu.

Z prvých absolventov oddelenia pre sklo v architektúre pokračuje v realizáciách zo skla Ivan Polák. V úžitkovom skle rozvíja názor, ktorý uplatnil už na škole. Jeho nápojové súpravy sa zakladajú najmä na masívnosti a čistote svetelného lomu olovnateho krištála. Sleduje stabilitu, danú hmotnosťou a hmotou skloviny. Ohľad na maximálny vizuálny zážitok z nápoja vylučuje používanie farebnej skloviny, ku ktorému inklinuje vo svojich dekoratívnych prácach.

Ťažiskom jeho tvorivého záujmu sú dekoratívne vázy, fúkané do drevenej formy, v ktorých sa postupne vypracúva k vlastnému názoru. Tvarovo vychádzajú z čistej elementárnej objemovosti, z prírodných protvarov, v základe geometrických. Tvar je v Polákových vázach základným geometrizujúcim vymedzením objemu — je vo svojej jednoduchosti všeobecný. Farba má úlohu individualizácie tvaru — dáva jednotlivým predmetom osobitú charakteristiku. Farebná intenzita ústi až do nepriesvitnosti vo váze z roku 1971, kde sa použitie tmavého rubína spája s mramorovým efektom krakeláže.<sup>32</sup> V baňatých tvaroch čírych alebo polopriehľadných farebných váz využíva prienik polguľových tvarov dovnútra objemu, ktorý má funkčný význam (váza na nížky kvet, resp. netradičné usporiadanie kvetov). Farba má význam emotívny a je v dekoratívnej funkcii neraz podstatná.

Záver našej štúdie, venovaný prácam absolventov oddelenia pre sklo v architektúre na bratislavskej VŠVU, je skôr úvahou o perspektívach ako bilanciou.

K nádejám slovenského umeleckého skla patrí právom mladý pracovný tím, ktorého členovia sa nedali odradiť objektívnymi ťažkosťami a doká-

zali presadiť tvorbu v skle — v materiáli, ktorý bol najbližší ich umeleckému cíteniu. Boli spojení školskými začiatkami i spoločnou vášňou ku sklu. Askold Žačko a Jozef Tomečko, absolventi školy Václava Ciglera, spolu s Lubomírom Arstom, absolventom železnobrodskéj sklárskej priemyselnej školy, vytvárajú roku 1973 skupinu, ktorej výhodou je spojenie špecializácií na tavenú plastiku (Askold Žačko), rytinu (Jozef Tomečko) a brúsenie skla (Lubomír Arst). Perspektívnou špecializáciou je plastika, tavená vo forme (realizovaná v drobnej, výtvarníkmi prispôsobenej keramickej peci) a obrusovaná. Osamostatnenie umožnilo sklárskym umelcom uskutočniť diela v hmotnom, plastickom cítení, ku ktorému boli vychovaní školou.

Najmä Askold Žačko dokázal po absolutóriu presvedčiť o svojich kvalitách sklárskeho umelca. Zasiahol do oblasti taveného skla (dotvarovaného brúsením) masívnych foriem, ktoré sa zakladajú na čistote a precíznosti tvaru. Žačkove sklenené objekty sú vnútorne harmonické, tvarovo úsporné, ušľachtilé prostotou, ktorá dáva vyniknúť brilancii materiálu. Ich pôsobenie je v dokonalosti tvaru a optiky skla — výnimočne dáva dielu symbo-

### Poznámky

<sup>1</sup> Napriek tomu, že sa umelecké sklo začalo najmä v poslednom desaťročí výrazne presadzovať ako svojbytný odbor výtvarnej práce, je literatúra o tejto téme nepočtetná. Práca slovníkového typu od Dušana Šindelára uvádza stručné informácie o slovenských autoroch jedine v katalógu tvorcov, v texte sa zameriava len na české sklo, jeho typickosť a národnú osobitosť (*Současné umělecké sklo v Československu*. Praha 1970). Problém úžitkového skla na Slovensku nebol vôbec spracovaný, oblasť tvorby dekoratívneho skla bola zhodnotená konkrétnejšie v ojedinelom článku Igora Didova (*Úžitkové tendencie nášho dekoratívneho skla. Výtvarný život*, 12, 1967, č. 1, s. 33). Jedine sklenené plastiky Lubomíra Blecha sa zaslúžene dočkali monografického spracovania (KARA, L.: Lubomír Blecha. Bratislava 1972).

<sup>2</sup> Vývin a postupné presadzovanie sa umeleckého skla na Slovensku dokazovalo zastúpenie sklárskych umelcov na celoslovenských výstavách užitého umenia a priemyselného výtvarníctva. Už prvé tri poveljnové expozície užitého umenia (I. samostatná výstava sekcie KZ ÚZČVU roku 1950, II. samostatná výstava KZ ÚZČVU roku 1952, expozícia užitého umenia na Celoslovenskej výstave výtvarného umenia roku 1954, všetky poriadané v Bratislave) boli v rámci

lický význam v poetickej rovine (predmet pre jeden kvet, čire sklo, 1973). Proces vzniku, vzájomné pôsobenie síl v hmote, technický postup a organizujúce úsilie autora sú prítomné vo výslednom tvare. Svojou snahou o preniknutie k podstate materiálu cez svetelnú priestorovosť sklenej hmoty, ako aj o sprostredkovanie poézie skla cez tvarovú úspornosť sa zaraďuje medzi sklárskych umelcov najmladšej generácie. Cieľavedomosť a jasná koncepcia, s akou uplatňoval dosiaľ umelecký názor vo svojich dielach, je jedným z prísľubov do budúcnosti v oblasti umeleckého skla na Slovensku.

S prácami žiakov oddelenia pre sklo v architektúre na VŠVU v Bratislave a jeho absolventov dostávame sa až na hranice súčasného diania, k problematike perspektív. Štúdia sa stáva preto v istom zmysle otvorenou — bilancovať je tu predčasné. Možno len dúfať, že si tvorivý potenciál, ktorý táto škola každoročne odchováva, nájde v sklárstve širšie uplatnenie ako dosiaľ a že bude mať možnosť presadiť novú, progresívnu líniu v slovenskom sklárskom umení. Tá dnes nadobúda i zásluhou najmladšej generácie reálne kontúry.

celoslovenského výstavného ruču najmä presadzovaním svojbytnosti tohto druhu výtvarnej práce. Sklo zastupoval Karol Hološko ako jediný výtvarník so sériovým prototypom nápojovej súpravy. Na IV. celoslovenskej prehliadke, poriadanej roku 1962 v Bratislave, reprezentovali slovenské umelecké sklo Karol Hološko a Jaroslav Taraba už sériovými prototypmi i dekoratívnym sklom. (Podľa údajov katalógu výstavy 44 prác.) Na VII. celoslovenskej výstave užitého umenia a priemyselného výtvarníctva, pripravenej roku 1971 v Bratislave pri príležitosti 50. výročia založenia KSC, vystavovali za sklo už štyria autori — Karol Hološko a Jaroslav Taraba (sériové prototypy a dekoratívne práce zo skla), Lubomír Blecha (dekoratívne sklo a sklenené plastiky) a absolvent sklárskeho oddelenia bratislavskej VŠVU Ivan Polák (dekoratívne sklo). Výstavy boli obrazom stúpajúcich snáh o využitie osobitých výtvarných možností materiálu na unikátne umelecké výtvary.

<sup>3</sup> Uplatnenie skla vo výtvarnom umení nie je, prirodzene, vyčerpané uvedenými tromi oblasťami. Materiál sa v súčasnosti uplatňuje i v architektúre v prácach monumentálno-dekoratívneho zamerania. Dielo zo skla tu koncepcie dotvára architektonický priestor, k čomu smeruje jeho ob-



формой, привлекательность более массивного формирования сервизов для напитков, которое акцентирует оптическое качество стекломассы.

Ярослав Тараба развил новое применение украшения при помощи техники традиционного пантографа. В качестве исходной характеристики выдвинул чистоту формы очертания, которой подчинил экономное линейно-геометрическое распределение линий. Благодаря успешному сотрудничеству художников с производством в стекольном заводе в Ледницких Ровнях, словацкое стекольное творчество преодолело узко коммерческую точку зрения, приобрело более высокое эстетическое качество и сумело оправдать себя и на международном форуме.

2. Декоративное стекло — уникальные или малосерийные изделия из стекла своей обработкой направлены на эстетическое и эмоциональное завершение интерьера. Создатели современного декоративного стекла в Словакии оценивают главным образом стекольную традицию в области плавленного стекла, украшенного в раскаленном состоянии. Уникальные и малосерийные стекольные изделия, проектированные Карлом Голошком и Ярославом Тарабой, используют эстетическое действие деформации формы, которая подчеркивает пластичность горячего материала. Украшение или полностью отождествляется со структурой поверхности, которая достигается вдавливанием раstra в раскаленном состоянии или используется техника наклеивания (многоцветная тридцатилетняя традиция в Словакии). Оба автора используют эмоциональное и индивидуализирующее действие цветной стекломассы. В более поздних послевоенных работах Карла Голошки массивная стекломасса и простая форма соединяются с интенсивной красочностью. В творчестве Тарабы в последних десятилетиях доминирует эффект деформированной формы при одновременном сокращении шкалы красок и интенсивности. Любомир Блеха использует контраст красочного стекла с прозрачной стекломассой для экспрессивного воздействия. Для моделирования декоративных стекольных изделий, украшаемых в холодном состоянии внес свой вклад главным образом Ярослав Тараба. Автор сумел оценить всю тонкость при украшении, которая динамизирует форму и подчеркивает световые качества материала.

3. Стекольная скульптура — уникальные художественные изделия из стекла, которые переходят за узкие

рамки функциональности и относятся к самобытным с точки зрения формы и содержания.

Скульптуры из стекла как самостоятельная специальность искусства относятся к беспримерным в традиции словацкого художественного вкуса. Развитие в этой области художественного стекла относится к последнему десятилетию. Созданием стекольной скульптуры в Словакии уже долгое время занимается Любомир Блеха. Его цель состоит в следующем — избавить стекло от излишнего украшения и связанности с бытовой функцией. Ядром творчества Л. Блехи является выдувная — при помощи проволоки формованная скульптура (?), иногда вытяжные или литые скульптуры. Качество изделий Любомира Блехи состоит в использовании естественных свойств материала (текучесть в раскаленном состоянии) соблюдение взаимосвязанности технологии и формирования, а также в интеграции стекольной скульптуры с пространством.

Переломный момент наступления самого молодого поколения стекольных художников — это было начало 70-ых годов. В этот период поступали на практику первые выпускники Отделения для стекла в архитектуре ВУЗИИ в Братиславе. Школьным центром художественного стекла в Словакии руководит Вацлав Циглер. Этот известный стекольный художник создал широкую концепцию обучения, включающую все области художественного выражения на стекле. Несмотря на короткий временной период, можно констатировать, что выпускники школы Вацлава Циглера представляют новую, формирующуюся волну в современном художественном стекле в Словакии. Творчество стекольных художников направленно против усталости от традиционных принятых форм. К исходному пункту художественного мышления относятся естественные эстетические качества материала. В многих модификациях оценивают оптические свойства стекла в прозрачности и преломлении лучей, относящихся к поэтизирующим элементам, контрастирующей с геометрически точной и рациональной формой. Самостоятельность художественного взгляда молодых художников (которая поддерживается школой), выкристаллизованность целей и достигнутые результаты дают надежную основу для нового прогрессивного направления в словацком художественном стекле, форма которого меняется от своего основания благодаря молодому поколению.

## Эстетические ценности природы (формы природы и формы искусства)

Владимир Баленок

Ценностный подход к природе сегодня становится знаменем времени.

Под влиянием научно-технического прогресса современный человек все более натурализуется, возрастают его потребности в освоении всей природы, в познании всех естественных связей и закономерностей. Стремясь избавиться от издержек цивилизации, он все больше поворачивается лицом к природе, к ее гармонии и благотворности и ищет спасения в создании такого — коммунистического общества, которое базировалось бы на глубоком равновесии во взаимодействии с естественной средой, которое было бы «осуществленным натурализмом человека» и «осуществленным гуманизмом природы» ([1], стр. 590).

Обычно под ценностями подразумевают объекты, которые обладают способностью благотворно воздействовать на жизнь человека, его мироощущение и мировоззрение. Это — объекты для человека, человеческие объекты. При этом заметим, что они представляют собой как то, что уже воздействует на человека и реализует себя в нем (ценности—результаты), так и то, что обладает объективной возможностью такого воздействия (ценности—возможности).

Фундаментальной основой марксистского понимания ценностей является учение К. Маркса о стоимости, ее меновой и потребительской разновидностях. Если меновая стоимость товаров всецело представляет собой продукт общественных отношений и существует только в обществе и для общества, то стоимость пот-

ребительская, «подпирающая» меновую, сплошь и рядом оказывается «готовым продуктом природы» ([2], стр. 124) — это чистый воздух и чистые водоемы, зеленые луга и девственные леса, богатый растительный и животный мир, плодородные почвы и драгоценные минералы. Человеческая полезность таких продуктов нередко бывает совершенно тождественной с их естественными свойствами, и только выявление и реализация их осуществляется в процессе общественно-исторической практики ([2], стр. 14; [4], стр. 45—46, 50).

Практика не оставляет никакого места для сомнений в том, что природа, сама по себе взятая, является средоточием ничем незаменимых человеческих полезностей = гуманистических ценностей. Природа гуманистична как среда возникновения и развития человечества, как источник всевозможных благ, как система взаимосвязей, детерминирующих бытование этих благ. Она гуманистична и в более непосредственном смысле — как прообраз многих форм, характерных для облика человека, для его поведения и деятельности.

Как известно, материалистическая диалектика не признает жестких разграничительных линий между качественно своеобразными состояниями материи, не признает рассуждений по типу «или — или, а что сверх того, то — от лукавого»: явление может быть либо только естественным, либо только социальным... Диалектика принимает во внимание всю глубину генетических связей между старым и новым качествами, все многообразие, общность



и взаимопроникновение форм между ними. Материальное единство мира, распространяющееся также и на единство его форм, служит объективным основанием для научных аналогий, которые дают возможность познавать как подлинную меру общности между природой и человеком, так и подлинную меру качественных различий между ними.

Природа — мать, а труд — отец человека. И понятно, что мать творила свое дитя по формам и признакам, присущим ей.

Непосредственным лоном, из которого при помощи труда выделилось человечество, был животный мир. И не случайно современная наука о поведении животных — этология — открывает удивительное обилие фактов, подтверждающих близость животного мира к человеку. Близость даже в таких решающих проявлениях человеческого бытия, как общение, труд, речь, мышление, этика, искусство, зачатки которых в той или иной форме обнаруживаются у отдельных биологических видов.

Нет ничего удивительного, если бы для подтверждения этой мысли мы привели наблюдения и суждения современных этологов — К. Лоренца, Р. Шовена, А. Яблокова, Г. Сележинского и других. Но с особым благоговением и признательностью мы должны будем указать суждения классика марксизма — Ф. Энгельса, который задолго до самоопределения этологии предвосхитил ее идеи. «Нам общи с животными, — писал он в «Диалектике природы», — все виды рассудочной деятельности: индукция, дедукция, следовательно, также абстрагирование... анализ незнакомых предметов..., синтез... и, в качестве соединения обоих, эксперимент...» [3].

Многим видам животных присущи формы совместного стадного существования, которое в отдельных своих проявлениях может быть намеком на человеческое общежитие. Тут наблюдается определенная организация отношений между членами общности. У обезьян, пчел, муравьев можно обнаружить своих «вожачков» и «рядовых», «разведчиков», «часовых», «работников», «солдат» и других «специалистов».

Отдельные животные в своей жизнедеятель-

ности применяют простейшие неорганические орудия. И это дает основание говорить о наличии у них элементов самого важного человеческого качества — труда. Белые африканские стервятники, например, систематически используют камни весом до полукилограмма для разбивания очень крепких страусиных яиц; некоторые птицы в национальном парке США подбирают потерянные посетителями таблетки-приманки и бросают их в воду, с тем чтобы затем ловить устремившуюся к ним рыбу [15].

Сегодня ученые все увереннее говорят о наличии у многих видов животных своеобразного «языка» — звуковой, мимической, ароматической и иной сигнализации. Оказывается, что почти каждый вид животных имеет свою систему сигналов. С их помощью они информируют друг друга об опасности и безопасности, о наличии или отсутствии пищи, о своем расположении, любви или, наоборот, враждебности, о движении и остановке и т. д. У обезьян уже удается проследить до сорока содержательных сигналов, причем не только инстинктивных, но и прижизненно приобретенных. Конечно, в сравнении с человеческой речью, с ее богатой членораздельностью, абстрактной логичностью «язык» животных является всего лишь застывшим эмбрионом. И все же животным способам передачи информации присуще одно из основных языковых свойств — быть условным сигналом первых сигналов, образованных при непосредственном воздействии предметных ситуаций на чувства и психику. Это дает возможность ученым читать языковые знаки животных и использовать их на практике, например, отгонять птиц от садов и огородов сигналами опасности [13].

В жизни животных наблюдается своеобразная воспитательная деятельность и этикет. Взрослые звери, в частности медведи, долгое время воспитывают малышей, учат их охотничьим примерам, умению быть осторожными. К этой деятельности привлекаются также старшие братья и сестры. Главные методы воспитания очень просты и эффективны: это — личный пример, одобрение полезных действий и осуждение недостойного поведения, иногда весьма красноречивая «выволочка» [17].

Об элементах искусства в жизнедеятельности животных мы еще будем говорить. Но в данном случае хочется остановиться на ярком примере из книги К. Лоренца «Кольцо царя Соломона», где описывается естественное подобие поэтического творчества, рассказывается о своеобразной трагической «балладе», которую творила осиротевшая галка. Потеряв во время бури соплеменников, галка погрузилась в воспоминания и стала воспроизводить в своем воображении дорогие для нее сцены жизни. Она произносила сигналы симпатии, приглашения, заботы, предупреждения об опасности, возвращения домой, производила соответствующие жесты, и, подобно поэту, удваивала жизнь, создавая ее новый, уже идеальный, образ [14].

Вряд ли можно считать случайностью, что в специальных биологических исследованиях, таких, как монографический очерк «Киты и дельфины» А. В. Яблокова, В. М. Бельковича, В. И. Борисова, появляются разделы с весьма симптоматическими названиями: «Социальная структура стада», «Взаимопомощь и сотрудничество взрослых китообразных», «Игровое поведение китообразных» [27]. Познакомившись с этими разделами, читатели убедятся, что их названия — отнюдь не поэтические преувеличения, а научные обобщения фактов весьма человекоподобного поведения животных.

При этом, разумеется, не может быть и речи о каком-то тождестве между животными и человеком. Там, где у животных имеется лишь элемент человечности, застывший, не развивающийся «эмбрион» признака, там у человека господствует емкое, многогранное, постоянно развивающееся качество, которое опирается на самый важный показатель общественного бытия — способ производства материальных благ. Так, от жизнедеятельности животных, применяющих неорганические орудия, труд человека отличается не только количественно — систематичностью, массовостью, мощностью и сложностью орудий труда, но и качественно — непрерывным производством и совершенствованием самих орудий деятельности, их неизбежным коллективным применением, их

органической включенностью в материальную основу общественной жизни.

То же самое нужно сказать и о других проявлениях человекоподобия животных, в частности, об их рассудочной деятельности, об элементах индукции, дедукции, анализа, синтеза, абстрагирования, эксперимента. Рассудок человека превосходит рассудок животных не только в количественном, но и в качественном отношении, ибо включен в общественное мировоззрение и диалектическое мышление, порождаемое только общественным бытием [3].

Совершенно очевидно, что при таких условиях речь может идти лишь о неполной аналогии — совпадении отдельных признаков, отдельных сторон жизни животных и человека, об элементах нового, человеческого качества в старом, животном качестве. Но и этих элементов, «зародышей», «намеков» вполне достаточно, чтобы не воздвигать непроходимых границ между естественным и социальным миром, чтобы не отказывать природе в определенной гуманистичности, а человеку — в определенной естественности.

Гуманизм пробуждает у современников глубокое преклонение перед природой, перед ее эстетическими ценностями. Это имеет большое природоохранное значение. «У человека вполне достаточно объективных причин, чтобы стремиться к сохранению дикой природы. Но в конечном счете природу может спасти только его любовь. Природа будет ограждена от опасности только в том случае, если человек хоть немного полюбит ее просто потому, что она прекрасна, и потому, что он не может жить без красоты, какую бы ни была та форма ее, к которой он по своей культуре и интеллектуальному складу наиболее восприимчив» ([9], стр. 405).

Для того, чтобы любить и беречь красоту природы, как великую эстетическую ценность, нужно отчетливо представлять, в чем она заключается. Опираясь на классические определения и синтезируя современные взгляды, можно было бы определить красоту, как целостное состояние предметов и явлений действительности, своеобразный, порой неповторимый комплекс конкретно-чувственных свой-

ств, которые приятно сообщают о разносторонней благотворности объектов, их полезности (прямой или опосредованной) для расцвета человеческой жизни; свидетельствуют о соответствии прогрессивным, объективно-истинным идеалам и, вследствие этого, пробуждают в людях чувство бескорыстной радости, любования, наслаждения.

Понятно, что общие свойства прекрасного, зафиксированные нами в определении, по-разному проявляются в различных сферах действительности, на различных ступенях эволюционного развития природы и общества. В неживой природе положительной эстетической ценностью обладают прежде всего предметы и явления с признаками симметрии, ритма, гармонии, цветовой выразительности, за которыми кроется закономерная организованность, столь необходимая людям для ориентации, бытия и творчества. В живой природе к указанным признакам красоты присоединяются признаки целесообразности, совершенства, соответствия формы организма функциям и условиям существования. Во «второй», преобразованной трудом человека природе к признакам, общим с красотой неживой и живой природы, добавляется как ведущий — признак повышенной гуманистичности вещей. Красоту человека как социальной личности характеризует прежде всего равновесие между естественным, пластическим и социально-духовным совершенством. В искусстве прекрасное проявляется преимущественно как единство формы и содержания при воспроизведении эстетических ценностей (положительных и отрицательных) действительности. Наконец, высшее выражение красоты — идеал коммунизма, концентрирует в себе представления о гармонии общественных отношений, всестороннем развитии личности и равновесии во взаимодействии общества и природы.

Особое внимание привлекает то, что на ряде ступеней эволюционной лестницы красоты — в неживой, живой и «второй» природе, одним из самых впечатляющих признаков красоты является признак общности форм природы и форм искусства.

Уже вещества неживой природы демонстрируют богатейшие формотворческие возможности, своеобразно превосходящие художественное творчество человека. Кристаллы, например, принимают формы живописных растений и цветов, как это имеет место в кристаллах-дендритах, сферолитах, казахстанском кальцитините, принявшем форму белой гвоздики и др. Море вытачивает из песчаников, сланцев, известняков удивительные фигурки, которые по своей пластической изобразительности и выразительности порой не уступают созданиям скульпторов. При желании можно отыскать среди бесчисленных морских камешков формы животных, людей, предметов человеческой деятельности. Горы и скалы под воздействием геологических и атмосферных процессов иногда принимают формы, оправдывающие названия — «Гора-медведь», «Гора-шатер», «Скала-парус» и др. (характерные названия отдельных гор и скал Крыма). Облака, находясь в постоянном движении, нет-нет да и выглядят как художественные образы:

*Летели по небу тучки.  
Тучек четыре штуки.  
От первой до третьей — люди,  
Четвертая была верблюдица.  
(В. Маяковский)*

Замечательный литовский художник Чюрленис успешно пересмысливал подобные формообразования природы в своих живописных символических картинах «День», «Перуи» и др.

Впрочем, и в самой неживой природе, особенно в формообразованиях цветных камней, можно найти то, что напоминает живопись [7]. В нашей личной коллекции имеется отшлифованная орская яшма, плоскость которой имеет стихийно возникшую форму пейзажа на тему «Багряная осень»: на ярком фоне осенней листвы красуются белоствольные березы. А совсем недавно на всемирной выставке ювелирных «Яблоней-77» в Братиславе нам удалось встретить медальоны с вделанными в них пластинами камней-самоцветов, напоминающих пейзажные произведения. Одна из пластин имела стихийный рисунок: черная сеть ветвей на фоне сиреневого неба. Не приходится особенно много говорить о декоратив-

ной живописности морских цветных камней, обработанных морем, — это предмет давних увлечений многих людей, источник замечательных мотивов для прикладного и декоративного искусства. С целью простого напоминания о бытовании таких эстетических ценностей природы приведем снимок московских камешков, собранных нами в Крыму под Алуштой. При переходе к царству живой природы аналогии между естественными формами и произведениями искусства еще более усиливаются. В отдельных случаях здесь приходится говорить даже о намеках на функции искусства и творческую психологию.

В трудах Брема есть интересное свидетельство о наличии у птиц-шалашниц элементов архитектурного и декоративного украшения игральные беседки ([5], стр. 364). С поэтической взволнованностью пишет об этом и советский биолог Г. Сележинский ([21], стр. 38). Вся беседка птицы-шалашницы обвивается стеблями архидаи, которые долгое время остаются живыми. Около входа в беседку создается своеобразный цветник из мха, который содержится в идеальной чистоте и порядке. На зеленом ковре цветника разбрасываются свежие цветы и плоды, разноцветные насекомые, грибы. Сзади беседки размещается мусорник, на который выбрасываются увядшие растения. Только свежие цветы дарит своей супруге пернатый муж!

Танцы, своеобразное хореографическое творчество птиц, в особенности журавлей, давно стали эмблемой красоты живой природы.

Яркое впечатление производят коллективные танцы журавлей-красавок, обитавших в зоне от низовьев Дуная через степной юг Украины и Казахстана к верховьям Амура. Правда, к великому сожалению, в настоящее время на Украине они практически исчезают. Во время брачных игр собираются все красавки, гнездящиеся в округе. Они образуют круг, и, если птиц собралось много, становятся в два-три ряда. В середине круга начинают танцевать несколько «энтузиастов», которые при этом издают характерные трубные звуки. Потом они входят в ряды «зрителей», а на их место выходят другие солисты ([10]; [5], стр. 252).

Известный советский журналист-путешественник В. Песков был счастливым свидетелем художественного действия венценосных журавлей в африканском заповеднике Нгоро-Нгоро — птиц, гармонически расцвеченных, украшенных венцом из золотистых иголок:

«Четыре красивые птицы танцевали метрах в тридцати от машины. Обычно они подпускают гораздо ближе. Но мы застыли, боясь потерять редкое зрелище. К четырем журавлям подлетел пятый, по-видимому, самка. Зато четверо кавалеров, раскинув крылья, пустились возле нее по кругу. Один из танцоров был отменно усерден. Кроме плавных ритмических движений, он вдруг, перебирая ногами, подпрыгивал и приседал, как подбитый... Танец сопровождался криком птиц, лаем неполадившей с кем-то зебры и ритмичным, как удары по барабану, кваканьем из воды... [16].

Какова природа подобных действий? — Песков справедливо отмечает общие истоки танцевальных ритмов и жестов у животных и у людей: желание продемонстрировать здоровье, силу, жизнеспособность, привлекательность. Правда, у животных танцы порой весьма непосредственно призывают к продолжению рода, тогда как в человеческой танцевальной культуре эротические мотивы могут либо совсем отсутствовать, либо по крайней мере сопровождаться глубокими этическими соображениями и действиями. При этом, конечно, нельзя не учитывать, что и танцам людей не противопоказана функция эстетизации эротических отношений.

В связи с вышесказанным богатством фактов, свидетельствующих о близости многих форм и явлений природы к искусству человека, возникает вопрос об их научно-теоретической квалификации.

Что это такое? — Поверхностные аналогии с искусством человека или, может быть, своеобразное искусство природы, проявление общности законов творчества природы и творчества человека?

Перед тем, как предложить свое решение поставленной проблемы, хочется обратиться к соображениям выдающегося естествоиспытателя Э. Геккеля, к его знаменитому альбому

«Красота форм природы». Демонстрируя в таблицах альбома изощренность, изобретательность естественных форм, достойных гения самого великого ювелира, Геккель заключал, что природа имеет свои произведения, превосходящие по красоте и разнообразию все созданные искусством человека формы»; что подражание произведениям природы положило начало искусству человека, и что обращение художников к мотивам произведений природы может и сегодня обогащать их собственное творчество [8].

Нашему стремлению квалифицировать известные формы и явления природы как своеобразное искусство благоприятствуют и мысли древнейшего поэта-энциклопедиста Лукреция Кара, писавшего в знаменитой поэме «О природе вещей»:

*Звонкому голосу птиц подражать научились  
устами  
Люди задолго пред тем, как стали они  
в состояньи  
Стройные песни слагать и устам доставлять  
наслажденье.  
Свист же Зефира в пустых стеблях камышовых  
впервые  
Дуть научил поселян в пустые тростинки  
цевницы.*

*Живопись, песни, стихи, ваянье искусное  
статуй —  
все это людям нужда указала, и разум  
пытливый  
Этому их научил в движеньи вперед  
постепенном.*

С точки зрения современной науки, именно потребности (нужды) общественного бытия побуждали человека создавать художественные образы, необходимые для общения между людьми, для закрепления и передачи соплеменникам важной информации. Природа же своими собственными образами, возникшими стихийно и произвольно, своими выразительными звучаниями и изобразительными формами подсказывала человеку реальный путь для материализма образов сознания.

Для того, чтобы утвердиться в мнении, что природа имеет свое искусство, не тождественное с творчеством человека, но и не лишённое признаков общности с ним, необходимо остановиться на важнейших параметрах, определяющих искусство человека, с тем, чтобы сравнить по ним естественные формообразования.

Не вдаваясь в дискуссии, которые бы слишком далеко увели нас от темы статьи, остановимся на самых распространенных характеристиках искусства, имеющих место в традиционной материалистической и марксистско-ленинской эстетике.

В самом широком смысле под искусством понимается всякое мастерство, искусность (zručnost), умение (umenie) создавать совершенные вещи, добиваться на практике совершенных результатов. Там, где человек, мастер своего дела, добивается полного соответствия формы и содержания, конструкции и функции, структуры и назначения, там говорят о его искусности = искусстве.

Но в потоке искусных созданий, вызванных к жизни мастерством человека, особо выделяются объекты, называемые художественными произведениями, — в них посредством образов отражается и познается окружающая действительность. Хорошо известно высказывание В. Г. Белинского об искусстве как мышлении в образах, как повторенном, вновь созданном мире. И действительно, реалистический художественный образ всегда выступает, с одной стороны, как средоточие чувствуемых мыслей художника, как обобщение и идеализация свойств реальности. А с другой стороны, он является предметным «повторением мира», материализацией мыслей о действительности в конкретных и индивидуальных формах, присутствующих самому предметному миру. Благодаря такой своей сущности искусство и отражает действительность, и выражает мысли и чувства людей, и выполняет многочисленные функции, среди которых важную роль играют познавательная, оценочно-эстетическая, коммуникативная и др.

Параметры отражения, выражения, функциональности вместе с более широким параметром

ром человеческого творчества — мастерством, как раз и дают нам возможность провести четкий сравнительный анализ форм природы и форм искусства и, при обнаружении в этих формах общих совпадающих черт, квалифицировать определенные формообразования как искусство природы.

Представим себе естественные формообразования в виде светлого круга, а искусство человека в виде более насыщенного по цвету круга, и второй начнем налагать на первый в такой мере, в какой обнаруживается совпадение характеристик сравниваемых объектов (табл. 1). Тогда совпавшие части кругов (объектов) будут символизировать общность, которая собственно и дает основание называть формотворчество природы и творчество человека искусством, а несовпавшие части будут символизировать отличительные признаки искусства природы и искусства человека, предупреждая о неправомерности полного их отождествления.

Сравнение по параметру мастерства (табл. 2) приводит к выводу, что в природе, особенно живой, очень много совершенных, изобретательных и изощренных форм, соответствующих жизненно важным функциям и условиям существования организмов, — это многочисленные живые летающие, плавающие, роющие «аппараты», «приборы» ориентации и передачи информации и т. д. В этом плане произведения творчества природы не только совпадают по многим признакам с изделиями труда и творчества человека, но и служат для последних трудно достижимыми образцами. На такой базе формируется бионика — современная наука о математическом и техническом моделировании совершенных живых систем [12; 19]. Скажем, и сегодня полет журавля, летучей мыши и других существ по многим показателям является предметом самых идеальных мечтаний авиаконструкторов. В истории своего развития люди начинали создавать летающие аппараты, подражая полету птиц, и сейчас они пытаются создать самый экономичный и маневренный самолет по естественному образцу — аппарат с машущими крыльями («махолет»).

Если говорить о различиях между мастерством природы и мастерством человека, то следует учитывать, что природа творит всегда объективно, тождественно со стихийным действием законов материального мира. Человек же творит еще и субъективно, в соответствии со своей волей и целями, добиваясь регулярной и массовой реализации своих замыслов.

Но и эта разница не абсолютна.

Нельзя не учитывать, что для осуществления замыслов человек неизбежно обращается к материалам, формам и весьма активным силам природы и вынужден согласовывать с ними свою творческую деятельность. «Человек в процессе производства, — писал К. Маркс, — может действовать лишь так, как действует сама природа, то есть может изменять только формы веществ. Более того. В самом этом труде формирования он постоянно опирается на помощь сил природы» ([4], стр. 53).

В конечном счете человеческая субъективность, воля и цели сильны своей объективностью — соответствием реальным возможностям природы. При этом, с одной стороны, природа не лишена активности, отражения, реализации естественных программ существования живых организмов, а с другой стороны, творчество человека не лишено стихийности, интуитивности, более того, отдельные художники «пользуются охотней методами интуитивными, чем расчетливыми» [25]. Решающим параметром, в соответствии с которым только и можно завоевать право на термин «искусство природы», является отражение (табл. 3).

Хорошо известно, что искусство человека — это форма общественного сознания, которая отражает действительность и материализуется в художественных образах. Для отражения всегда присуще, во-первых, отражаемое тело, явление, ситуация, процесс, объект, и во-вторых, отражающий образ — посторонний материал, принимающий формы, в которых с той или иной мерой адекватности повторяются формы отражаемого объекта.

Имеются ли в природе такие формообразования, которые в одних материалах, скажем, неживой природы, повторяют (воспроизводят или превосходят) признаки объектов, взя-

тых из других материальных сфер? — Как уже было показано, таких формообразований весьма много и самые убедительные среди них — кристаллы, морские камешки, скалы и горы, стихийно принявшие формы деревьев, цветов, животных, людей, продуктов человеческого труда и творчества.

Совпадение признаков таких естественных формообразований и характеристик произведений искусства бывает настолько поразительным и полноценным, что вполне возможны ситуации, когда произведение природы принимается за художественное произведение, созданное человеком, и помещается в музей изобразительного искусства. Во всяком случае, вполне возможно создание отделов формотворчества природы при музеях искусства.

Однако для квалификации естественных формообразований как проявлений отражения и художественного творчества требуется теоретическое преодоление многих возражений.

Одно из них касается того, что так называемые художественные формообразования природы случайны и стихийны, а произведения искусства человека — закономерны, осознанны и всегда целенаправлены волей человека.

Случайны ли? — Думаем, что нет, ибо произведения природы являются результатом материального единства мира.

Диалектико-материалистическая философия показала, что мир един в своей материальности, что одни виды материи и движения генетически обуславливают возникновение и существование других видов, что новое всегда возникает на базе старого и имеет свои элементы и признаки в нем, что поступательное развитие, появление нового включает в себя повторение старого и как бы возврат к нему на более высоком, качественно обогащенном уровне.

Было бы удивительным и в самом деле случайным, если бы это генетическое единство материального мира не находило никакого выражения в формах неживой и живой природы, в формах порожденных общественной жизнью. И то, что из неживой природы возникает живое, доказываемое не только всей совокупностью внутренних законов существования и развития

материи. Это доказывается также наличием многочисленных пластических форм неживой природы, которые как бы предвосхищают появление живых существ и, во всяком случае, свидетельствуют, что неживая природа имеет достаточно формотворческих возможностей, чтобы из нее возникла живая.

Как видно, материальное единство мира может быть понято и как единство (общность) форм всей материи, что имеет немаловажное значение для понимания искусства.

Следует учитывать, что человек в процессе художественного творчества творит не только идеально, но и материально. — Как в том смысле, что формы, в которые он облакает в своем воображении мысли и чувства, носят конкретно-чувственный характер и являются особыми психофизическими следами, аналогами предметов и явлений материальной действительности их частей. Так и в том смысле — и это главное — что он объективирует художественные образы сознания в материи, ее материалах — мраморе, красках, звуках и т. п. И это неизбежно ведет к стихийному или осознанному использованию законов формообразования самой природы, к повторению определенных естественных форм и, так сказать, принципиальных схем их возникновения, к более или менее полным аналогиям между результатами творчества человека и результатами формотворчества природы.

Любопытным подтверждением этих мыслей является наблюдение, сделанное Тарасом Штефеком. Оказывается, что и художники, не ставящие перед собой цели осознанного воспроизведения действительности и все творчество сводящие к самовыражению личности, неизбежно приходят в своих произведениях к повторению определенных форм материальной действительности. «Человек, как часть предметов мира, окружающего его, обладает способностью создавать интеллектуальные ценности (среди них имеют свое особое место ценности художественные), которые материализуются в большинстве случаев в материальных формах, и в таком случае общее подобие форм является лишь подтверждением материального единства мира» [25].

Конечно, человек способен творить художественные образы сознательно и целенаправленно, тогда как природа создает нечто подобное стихийно и нерегулярно. И там, где в природе на бесконечное множество вариантов формообразований приходится какой-то один образец с художественным достоинством, там в творчестве человека торжествует осознанное постоянство, массовость, бесконечное совершенствование образов на определенную тему. Но это все же разница количественного, а не качественного порядка.

Серьезным возражением против того, чтобы трактовать изобразительные формы природы как отражение, является указание на отсутствие прямых временных и причинно-следственных связей между «отображаемым» (действительным голубем, зайчиком, барашком и т. п.) и его предполагаемым «отражением» (каменным или другим зооморфным подобием). Между тем и другим в природе наблюдается простой параллелизм, тогда как в искусстве человека художественный образ и по времени и по содержанию представляет собой следствие сознательного отражения определенных объектов.

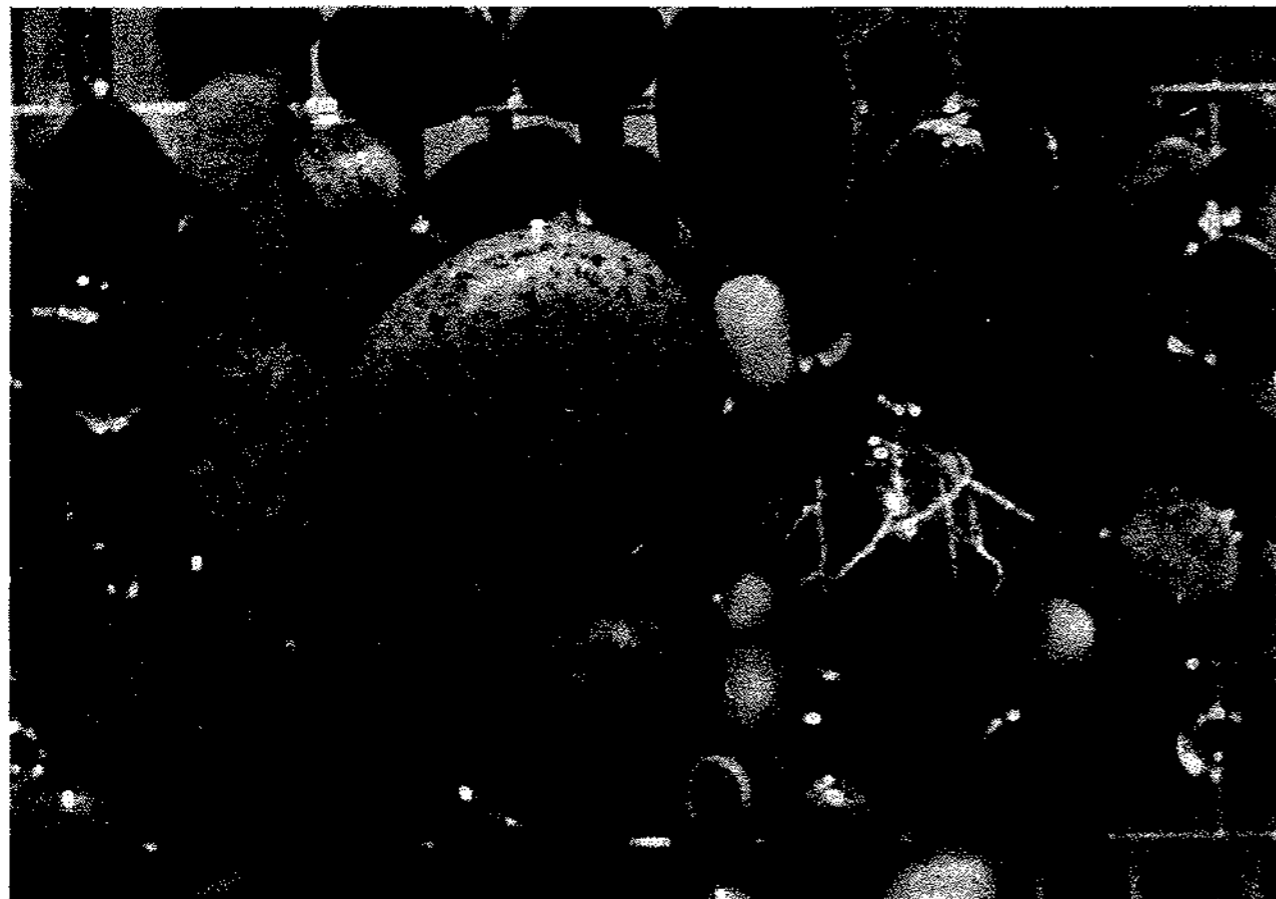
Но при более внимательном рассмотрении и это различие не кажется таким уж очевидным. Дело в том, что в отражении действительности человеком также могут быть значительные временные и причинно-следственные смещения. Хорошо известны факты «опережающего отражения действительности» (Анохин), когда отражение, скажем художественный образ летающего аппарата — сказочного ковра-самолета, космического снаряда в романе Ж. Верна «Из пушки на луну», задолго предшествует появлению действительных самолетов и ракет. Более того, какая-нибудь анималистическая или другая мраморная скульптура, созданная человеком, отнюдь не является результатом прямого и непосредственного воздействия отражаемого объекта, животного например, на мраморную глыбу или другой материал художественного творчества. Объект художественного изображения непосредственно отражается лишь в сознании художника, который затем стремится объективировать идеальный образ в каком-то материале, том

же мраморе, и сознательно добивается того, чего природа достигает стихийно — совпадения форм одних («отражающих») объектов с формами других («отражаемых») объектов. Как видим, и искусство человека в конечном счете приходит к характерному для природы параллелизму форм.

Очевидная общность в результатах формотворчества природы и творчества человека, наличие в них такого элемента отражения, как изобразительное совпадение форм одних объектов с формами других, вселяют уверенность в том, что трудности в обосновании мысли об искусстве природы современем будут преодолены.

При квалификации того или иного формообразования как произведения искусства немаловажное значение имеет параметр выразительности (табл. 4). Под последней можно понимать выражение в пластике, цвете, ритмике, интонациях того или иного художественного образа чувств художника, его эмоционального отношения к действительности. В архитектуре, декоративном искусстве, музыке часто бывает так, что образ непосредственно не изображает определенного объекта и ситуации, но при помощи особого соотношения и упорядоченности элементов формы намекает на характерные жизненные ситуации и передает утонченные чувствования человека.

Конечно, если бы в выразительных образах прямо и непосредственно бытовали чувства человека, трудно было бы даже ставить вопрос о существовании каких-то аналогов этого, например, в неживой природе, которая конечно же не мыслит и не переживает. Но все дело в том, что произведение искусства, само по себе взятое, никогда не содержит (за исключением произведений исполнительского искусства) чувств человека — чувства всегда остаются в человеческом интеллекте. В произведении фиксируются лишь формообразования и формоизменения, являющиеся сигналами этих чувств, могущие быть возбудителями их в психике людей. И поскольку, как это нетрудно установить, законы формотворчества у человека и у природы в принципе общие, нет ничего удивительного, что природа нам дарит мно-



Морские камушки. Черное море, Алушта

жество выразительных формообразований — цветных камней, красочных состояний неба, естественных украшений живых существ и др. — способных быть сигналами сложнейших человеческих чувствований. От этих формообразований произведения искусства человека порой отличаются лишь тем, что созданы не стихийно, а сознательно и целенаправленно.

Гораздо больше отличий между искусством природы и искусством человека в функциях (табл. 5). Известно, что в обществе искусство выполняет целый комплекс содержательнейших функций — познавательную, эвристическую, просветительскую, воспитательную, суггестивную, эстетическую, коммуникативную, социально-преобразовательную и др. В неживой природе не существует даже отдаленных намеков на это. В живой — удается обнару-

жить слабое напоминание о функциональности художественного творчества, проявляющееся в функции эстетизации эротических отношений (брачные танцы журавлей, декорирование птицами-шалашницами игральные беседки и др.).

Наконец, искусство природы и искусство человека существенно отличаются по данным процессу художественного творчества (табл. 6). У человека этот процесс сопряжен с осознанной активностью, целенаправленностью и избирательностью и проявляется в таких субъективных формах, как мировоззрение, воображение, вдохновение, творческий труд. Уже сами по себе взятые, такие формы являются высочайшей гуманистической ценностью — игрой духовных сил, дающей человеку радостное ощущение полноты и полноценности своего



«Багряная осень» — Орская яшка

бытия. В отличие от этого в животном мире лишь у отдельных биологических видов удастся обнаружить простейшие предварительные эмоции эстетического порядка (наслаждение процессом песнопения у птиц) и единичные, весьма отдаленные аналогии, подобные рассказу К. Лорена о «балладе» галки.

Скорее всего, здесь можно только предполагать, что подобие результатов творчества — стихийных формообразований природы и художественных произведений человека, не может не вести к какому-то, пускай самому незначительному подобию в самом процессе творчества. Во всяком случае, весьма вероятно соприкосновение между процессами формотворчества природы и психологией художественного творчества человека.

При этом заметим, что находить в природе

процессы и результаты, в чем-то подобные творчеству человека, совсем не означает одухотворять и пантеизировать природу. Совсем наоборот, это означает открывать материальные истоки человеческого сознания, понимать его как проявление отражательного свойства высокоорганизованной материи — свойства, имеющего мощную базу во всей материи.

В заключение повторим основные идеи статьи.

Современное состояние науки и практики делает не только возможным, но и необходимым гуманистический подход к природе, к осознанию ее родства и близости к человеку, к освоению ее гуманистических, в том числе эстетических ценностей.



Морские камушки. Черное море, Алушта

Постановка вопроса о гуманистических, эстетических и художественных ценностях природы опирается на обилие фактического материала, в том числе такого, который представлен естественными формообразованиями, весьма аналогичными с результатами художественного творчества человека.

Сравнительный анализ формообразований природы и произведений художественного творчества человека позволяет обнаружить в них много общего и много различного. Общее дает основание употреблять в обоих случаях слово «искусство», различное же вызывает необходимость пользоваться двумя нетождественными понятиями — «искусство человека» и «искусство природы».

Введение в лексикон эстетики и искусство-

ведение понятия «искусство природы» встречается, несмотря на обилие подтверждающих фактов, с большими теоретическими трудностями, требующими продолжения сравнительного анализа формообразований природы и художественного творчества человека.

Не только фактические, но и многие теоретические данные вселяют уверенность, что непротиворечивая теория, утверждающая права гражданства для термина «искусство природы», со временем будет создана. Особое место здесь занимает то обстоятельство, что художественное творчество человека материализуется в естественных материалах и с неизбежностью использует законы, свойства и процессы самой природы, повторяет многие схемы ее формообразований. Опираясь на материальное един-

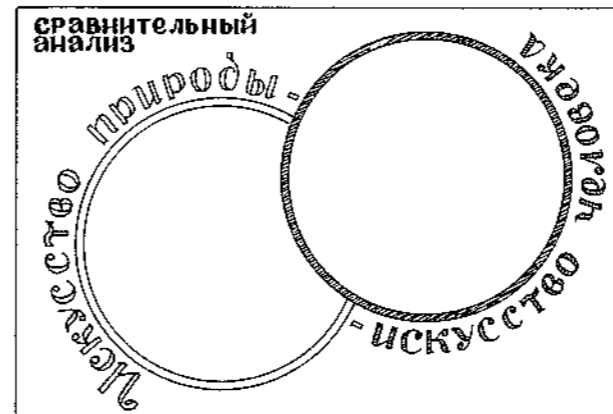


Табл. 1.

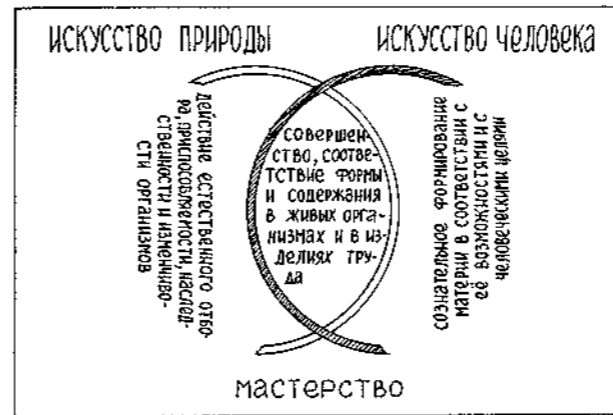


Табл. 2.



Табл. 3.

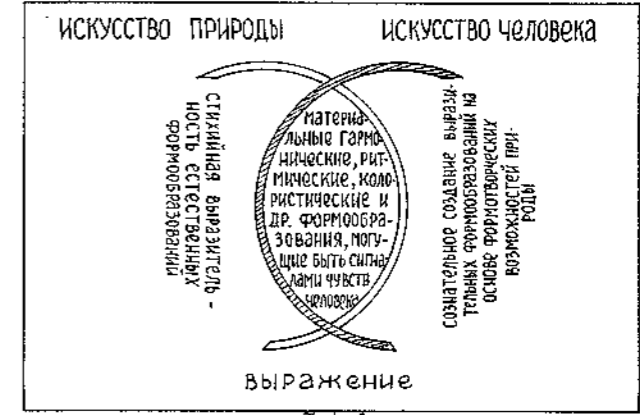


Табл. 4.

ство мира и на общность форм природы, человек сознательно повторяет и дополняет естественные процессы, ведущие к совпадению форм одних (отражающих) объектов с формами других (отражаемых) объектов.

То, что можно было бы назвать искусством природы, является яркой частью естественных эстетических ценностей, пробуждающих гуманное отношение к окружающей среде, содействующих утверждению мировоззрения и практики, которые бы полностью согласовались с законами и возможностями природы.

## Литература

1. МАРКС, К. и ЭНГЕЛЬС, Ф.: Из ранних произведений.
2. МАРКС, К. и ЭНГЕЛЬС, Ф.: Собрание сочинений, т. 13.
3. МАРКС, К. и ЭНГЕЛЬС, Ф.: Собрание сочинений, т. 20.
4. МАРКС, К. и ЭНГЕЛЬС, Ф.: Собрание сочинений, т. 23.
5. БРЕМ: Жизнь животных, том 9, Петроград, Русское книжное товарищество «Деятель».
6. ВИЛЬЧЕК, Лех: Красочные встречи. Варшава, Изд-во «Спорт и туристика».
7. ВОРОНЬКО, П.: Алмазный ключик, «Україна», 1969, № 6.
8. ГЕККЕЛЬ, Э.: Красота форм в природе. С.-Петербург, Товарищество «Просвещение», 1903.
9. ДОРСТ, Ж.: До того как умрет природа. М., «Прогресс», 1968.

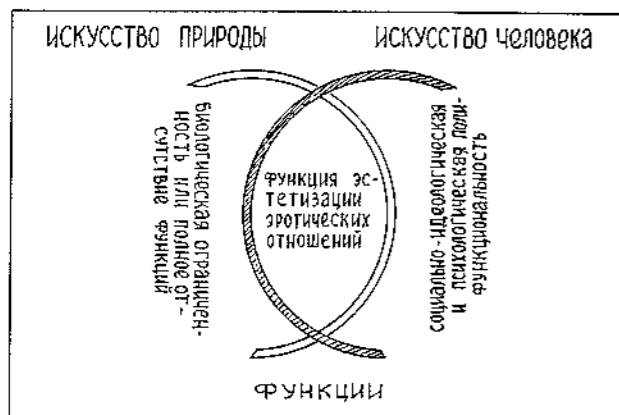


Табл. 5.

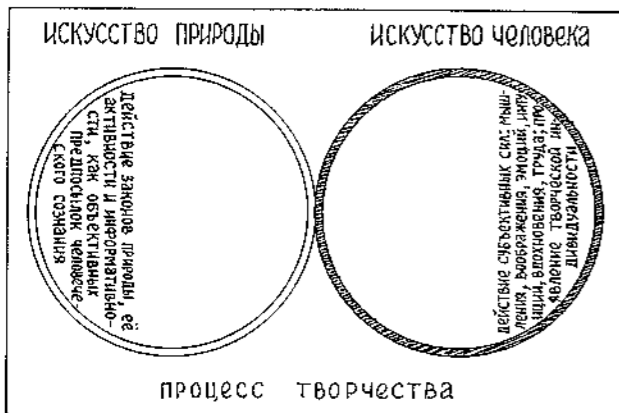


Табл. 6.

10. Жизнь животных, в 6-ти томах. „Просвещение“, 1968—1971.  
 11. КОРНИЕНКО, В. С.: О законах красоты. Харьков, Изд-во Харьковского университета, 1970.

12. ЛИТИНЕЦКИЙ, И. Б.: Беседы о бионике. М., «Наука», 1968.  
 13. ЛИТИНЕЦКИЙ, И.: Диалог с животными: что он может дать? Журн. «Вокруг света», 1970, № 9.  
 14. ЛОРЕНЦ, К.: Кольцо царя Соломона. М., 1970.  
 15. ПЕСКОВ, В.: Смекалка кормит. «Комсомольская правда», 15 февраля 1970.  
 16. ПЕСКОВ, В.: Журавлиные пляски. «Комсомольская правда», 17 мая 1970.  
 17. ПЕСКОВ, В.: Воспитание. «Комсомольская правда», 28 июня 1970.  
 18. Проблема ценности в философии. М.—Л., «Наука», 1966.  
 19. ПРОХОРОВ, А.: Инженер учится у природы. М., «Знание», 1967.  
 20. РОМАНЕНКО, В. Т.: Тревожная радость. Харьков, «Прапор», 1972.  
 21. СЕЛЕЖИНСКИЙ, Г. В.: Животные-строители. Киев. «Наукова думка», 1971.  
 22. СТОЛОВИЧ, Л. Н.: Природа эстетической ценности. М., Политиздат, 1974.  
 23. ТИНБЕРГЕН, Н.: Осы. Птицы. Люди. М., «Мир», 1970.  
 24. ШОВЕН, Р.: От пчелы до гориллы. М., «Мир», 1965.  
 25. ШТЕСЕК, Т.: Твары природы а фотографии. In: „Revue fotografie“, 3, 1976.  
 26. ШУБНИКОВ, Н. В., ПАВРОВ, В. Ф.: Зарождение и рост кристаллов. М., «Наука», 1969.  
 27. ЯБЛОКОВ, А. В., БЕЛЬКОВИЧ, В. М., БОРИСОВ, В. И. Киты и дельфины. М., «Наука», 1972.  
 28. БАЛЕНКО, В. С.: Эстетичне і природа. Київ, «Мистецтво», 1973.  
 29. БАЛЕНКО, В. С.: Гуманістичні та естетичні аспекти, екологічного виховання. — В книзі «Науко-технічний прогрес і комуністичне виховання студентської молоді». Львів, «Вища школа», 1977.

## Estetické hodnoty prírody (Formy prírodné a umelecké)

Humanistický prístup k prírode je charakteristickým znakom našej doby. Na program dňa sa dostáva utváranie ekologického svetonázoru, ktorý pochádza z hlbokého pochopenia jednoty človeka a prírody, napomáha ochranný vzťah k všetkým prírodným, resp. prírodno-estetickým hodnotám a vedie k likvidácii prehlbujúceho sa konfliktu medzi spoločnosťou a prírodou. Predstavy o „realizovanom naturalizme človeka“ a „realizovanom humanizme prírody“ (K. Marx) organicky vyúsťujú do vedeckého ideálu komunistického spoločenstva.

Dnes sa stáva očividným, že príroda je stredobodom mnohých humanistických hodnôt, nezriedka totožných s prírodnými vlastnosťami predmetov.

Špecifický svet hodnôt odhaľuje súčasná etiológia — veda

o správaní živočíchov — svet, v ktorom nachádzame javy viac alebo menej bezprostredne pripomínajúce prácu, jazyk, myslenie, morálne normy a zvyky i umeleckú činnosť človeka.

Humanizmus je prítomný v samej existencii estetických hodnôt prírody (v krásy) — v celkových stavoch, ktoré svedčia o mnohostranne blahodarnom pôsobení predmetov, ich korešpondovaní s progresívnymi, objektívne pravdivými ideálmi a o ich schopnosti vyvolávať pocity radosti, potešenia, rozkoše.

Vo vývinových stupňoch krásy — v neživej, živej i „druhej“ prírode pretvorenej ľudskou prácou — objavujú sa analógie prírodných foriem s tvarmi umeleckej tvorby človeka. Rozmanité tvary kryštálov, drahokamov,

morských kamienkov, hornín, stromov, oblakov majú jasnú výtvarnú a výrazovú pôsobivosť. Sem sa zaraďujú aj skutočnosti, ktoré svedčia o niektorých podobnostiach tvorby v ríši živočíchov — dekorovanie vtáčích hniezd, tanec žeriavov atď. Z toho vyplýva možnosť položiť si otázku o existencii svojského umenia prírody.

Porovnávací analýza tvaroslovia prírody a umeleckej tvorby človeka odhaľuje mnohé vzájomné podobnosti aj odlišnosti. Spoločné vlastnosti oprávňujú používať v obidvoch prípadoch pojem „umenie“, odlišnosti si vyžadujú uplatniť dva rozličné termíny: „umenie človeka“ a „umenie prírody“.

Porovnávanie z hľadiska *majstrovstva* dáva možnosť nájsť v prírode, najmä v živej, veľa objavných foriem, ktoré zodpovedajú funkciám a podmienkam života organizmov. V tomto zmysle sa diela prírody v mnohom nielen zhodujú s výtvarmi ľudskej práce (lietajúcimi strojmí, lokátormi a pod.), ale slúžia človeku ako ťažko dosiahnuteľné vzory. Pravda, príroda tvorí živelne a celkom objektívne, kým človek tvorí aj subjektívne, v zhode so zákonmi a možnosťami materiálneho sveta.

Pri porovnávaní z hľadiska „odrazu“ možno povedať, že tak umeleckým dielam človeka, ako aj tvarosloviu prírody patria zhodné tvary jedných (odrážajúcich) predmetov s formami predmetov druhých (odrážaných). V prírode je takáto zhoda výsledkom živelného pôsobenia zákonov materiálnej jednoty sveta. V tvorbe človeka je to však výsledok uvedomelého zhmotňovania spôsobov vedomia, ktoré sa opiera o využitie tvarotvorných možností prírody.

Dielam prírody i dielam umenia je vlastná *výrazovosť* — prítomnosť harmonických, rytmických, koloristických a plastických hodnôt tvaroslovia, ktoré môžu byť signálom osobitostí rýdzo ľudskeho čítania.

Na rozdiel od spoločensko-ideologickej a psychologickej

polyfunkčnosti umenia človeka je tvaroslovia prírody vo svojich *funkciách* buď biologicky ohraničené (funkcie estetizácie erotických vzťahov), alebo celkom nefunkčné.

Umenie prírody a umenie človeka sa od seba podstatne odlišujú *procesom tvorby*, ktorý je u človeka spätý so svetonázorom, obrazotvornosťou, inšpiráciou, tvorivou prácou. Človek-umelec však jednako zhmotňuje svoje vedomie a nevyhnutne sa opiera o formotvorné možnosti prírody, čo vedie k istým dotykom medzi procesmi prírodného tvorenia foriem a psychológiou umeleckej tvorby ľudí.

Pojem „umenie prírody“ bez ohľadu na množstvo doložených faktov naráža na veľké teoretické ťažkosti, ktoré si vyžadujú pokračovať v komparatívnej analýze tvorby foriem v prírode a umeleckej tvorby človeka.

Očividná spojitost vo výsledkoch tvorby foriem v prírode a tvorby človeka, prítomnosť takých elementov odrazu, ako je výtvarná zhoda foriem istých predmetov s inými, možnosť viesť analógie v oblasti majstrovstva výrazu alebo funkcie, vzbudzujú nádej, že ťažkosti s obhajovaním myslenia o umení prírody budú v súčasnosti prekonané.

Metodologickým základom pre nastolenie a riešenie otázky o umení prírody je dialekticko-materialistické učenie o tom, že svet je jednotný vo svojej materiálnosti, že isté druhy hmoty a pohybu geneticky podmieňujú vznik a existenciu iných druhov, že nové vzniká vždy na báze starého a v ňom sú jeho prvky a znaky, že postupný vývin, vznik nového (napr. umenia človeka) v sebe zahŕňa opakovanie starého (umenia prírody), akoby sa k nemu vracal, no na vyššej, obohatenej úrovni.

To, čo by sa dalo nazvať umením prírody, je výraznou súčasťou prírodných vzácností, ktoré vyvolávajú humánnu vzťah k okolitému prostrediu, napomáhajú upevnenie svetonázoru umeleckej tvorby i praxe a sú v úplnej zhode so zákonmi a možnosťami prírody.

## Príspevky k vývinu slovenskej vedy o výtvarnom umení

Umenovedný ústav Slovenskej akadémie vied usporiadal v dňoch 4.—6. júna 1976 vedecké sympóziium na tému „Päťdesiat rokov slovenskej vedy o umení“. Podujatie bolo síce v propozíciách deklarované ako interná, pracovná záležitosť uvedeného ústavu, ale v skutočnosti sa stalo verejnou vedeckou konferenciou, ktorá sa stretla so živou pozornosťou celej slovenskej odbornej verejnosti. Odzrkadlilo sa to medziiným v diskusnej časti sympózia, v ktorej aktívne vystupovali nielen interní pracovníci a štipendisti ústavu (interní aspiranti a spolupracovníci na študijnom pobyte), ale aj poniektorí pedagógovia umenovedných katedier a pracovníci rozličných rezortných ústavov a zariadení. Pozoruhodnou črtou sympózia bolo, že sa na ňom v nevednom počte zúčastnili mladí adepti a reprezentanti odboru, pričom išlo zväčša nie o ich pasívnu, ale naopak, o ich aktívnu účasť.

Na úvodnom spoločnom zasadnutí člen korešpondent SAV Ján Dekan, riaditeľ Umenovedného ústavu, načrtnol zameranie a úlohy spoločenských vied a celého odboru v súčasnej etape rozvoja socializmu u nás zo zorného uhla uznesení XIU. zjazdu Komunistickej strany Československa, ako aj z hľadiska intencií pripravovaného XV. zjazdu KSČ. Ucelku odznelo 36 referátov a koreferátov, pričom každý z príspevkov bol sprevádzaný živou diskusiou. V nasledujúcich dvoch dňoch sa vlastné sympóziium uskutočnilo v troch oddelených zasadnutiach, a to v sekcii výtvarnovednej, hudobnovednej a divadelnovednej. Na konci bolo spoločné zhrňujúce zasadnutie.

Vo výtvarnovednej sekcii odznelo 19 referátov a koreferátov, ktoré zasiahli nielen historiografické problémy vývoja výtvarného umenia a architektúry na Slovensku, ale predovšetkým otázky teoreticko-metodologické. Zasadnutie výtvarnovednej sekcii viedol Ladislav Saučín, ktorý mal otvárací referát o niektorých problémoch slovenskej vedy o výtvarnom umení v uplynulom polstoročí s osobitným zreteľom na vývin danej vednej disciplíny v období po nastolení socializmu u nás.

Blok príspevkov, ktoré uverejňujeme na tomto mieste pod súhrnným názvom „Príspevky k vývinu slovenskej vedy o výtvarnom umení“, je výberom z niektorých referátov a koreferátov, prednesených na sympóziu — ostatné príspevky, ktoré boli medziasom uverejnené v rozličných periodikách, alebo budú zaradené do iných publikácií, z úsporných dôvodov už neopakujeme.

Napokon netreba azda osobitne pripomínať, že niektoré príspevky majú najmä vzhľadom na stav prebádania niektorých odborných otázok polemický osten a ich poslaním je pohnúť stojatými vodami našej výtvarnej teórie a dejepisu. Týka sa to medziiným príspevku I. Rusinu o slovenskej umenovede a umení vo vzťahu k prelomu 16. a 17. storočia. Pochopiteľne, až ďalšie analýzy konkrétneho umeleckohistorického materiálu ukážu, či a v akej miere má, alebo nemá opodstatnenie napríklad Rusinovo spochybnenie bežne používanej schémy vývinu nášho umenia v spomenutom časovom úseku.

Redakcia

## Cesty slovenského dejepisu umenia — zákonitosť alebo náhoda?

JÁN BAKOŠ

Predkladaný príspevok<sup>1</sup> nebude príspevkom prísne vedeckým. Nečakajte od neho k objektívite smerujúcu analýzu niektorého úseku našich snáh. Miesto vecnej analýzy a hodnotenia chcem ponúknuť len niekoľko veľmi voľne spojených hypotéz. Mohla by vzniknúť otázka: Či je práve toto fórum najvhodnejším miestom pre takýto druh „hry“? Isteže nie. Ale odhliadnuc od toho, že nie som si celkom istý, či by našej disciplíne nezaškodilo pri riešení vážnych vedeckých problémov viac hravosti, je tu i faktický dôvod, ktorý azda ospravedlní impresívnosť referátu. Budem sa totiž zamýšľať nad sférou, nad ktorou sa nezamýšľame príliš často, v dôsledku čoho nemám poruke dostatok oporných bodov a som odkázaný na aproximatívne hypotézy a prvé dojmy. Chcel by som vašu pozornosť upriamiť na otázku samej existencie našej vednej disciplíny. Položme si otázku: Čím sa vyznačuje, čo sú jej charakteristické črty, ako vznikla, kedy, prečo práve v danom okamihu, ako sa rozvíjala a ako sa rozvíja? Je pochopiteľné, že nemôžem a ani nechcem tieto a im podobné otázky na tomto mieste riešiť. Mojim cieľom je otázky klásť, získavať vaše sympatie pre ich budúce skúmanie.

Domnievam sa totiž, že neprávom oddeľujeme dejiny umenia od dejepisu umenia. Zabúdame na bytostnú dialektiku, ktorá medzi poznatkami a poznaním jestvuje. Z tohto hľadiska je aj naša disciplína historickým fenoménom. Aj ona môže byť chápaná ako svojbytný predmet. Práve tu začína „hra“, pre ktorú vás chcem získať: Vyjdime na chvíľu z ponorenosti do našich vedeckých problémov. Pozorujme nás samých ako historický jav, vyznačujúci sa črtami, ktoré ho odlišujú od všetkého ostatného. A keďže sme his-

torikmi a teoretikmi umenia, „hrajme sa“ v rámci tejto „hry“, že slovenský dejepis umenia je čosi podobné ako stredoveké maliarstvo či baroková architektúra; že je konkrétnym historickým fenoménom, pri ktorom sa možno pýtať na jeho charakteristické črty, jeho dejinný rozvoj a funkcie. Inými slovami, pokúsme sa v rámci našej „hry“ aproximatívne aplikovať metódy, ktoré používame na skúmanie nášho vlastného vedného predmetu — umenia a jeho dejín — na nás samých. Ako by sa nám javil obraz našej disciplíny, keby sme sa pýtali: Aké vývinové fázy prekonal náš dejepis umenia? Do koľkých vývojových období ho možno rozčleniť a čím sa vyznačujú? Aké témy a funkcie v nich prevládali? Má tento vývin nejaký rytmus, nejaké konštanty? Má nejaký celkový zmysel a cieľ? Aké faktory spôsobili tento pohyb? Aké vplyvy sa v ňom uplatnili? V akom vzťahu bol tento vedecký pohyb k historickej skutočnosti? Alebo inými slovami: Ako by sa nám javila naša vlastná vedná disciplína, keby sme ju skúmali rovnako ako skúmame umenie, keby sme si nastavili vlastné zrkadlo, obrátili zbrane proti sebe samým a pokúsili sa skúmať rozvoj slovenského dejepisu umenia z hľadiska vývojovo-genetického, štýlového, vplyvologického, kultúrohistorického, svetonázorového, štruktúrneho, sociologického, ikonografického alebo ikonologickeho?

Oblúk, ktorý sme tu opísali, je, ako vidieť, obrovský. Tak ako samo umenie a jeho dejiny i naša disciplína by si vyžadovala pomerne obsiahle a namáhavé rozbor. Nepredložím ich, pretože ich proste nemám. Načrtnem len niekoľko skutočne predbežných téz. Zdôrazňujem: téz v rámci našej „hry“, teda takých, ktoré sú bez ctižiadosti



byť dokonalými — zámerne, aby provokovali či k doplneniu či k nahradeniu. A to sa, samozrejme, týka, nezapieram, i základného návrhu — zamýšľal sa nad touto sférou kultúry vo forme „hry“. Bez toho, aby sme preceňovali význam teórie a dejín umenia pre súčasnú kultúru, je jej účasť na živote spoločnosti a tým i jej funkcia nesporná.<sup>2</sup> „Hra“ sa s ňou možno len preto. Vedomie hypotetickosti platí rovnako neúprosne aj o ďalšom návrhu — skúmať seba samých vlastnými metódami. Snaha „hrať“ sa v tejto súvislosti má jedinou funkciu: Získať vás pre to, čomu sa človek tak rád vyhýba — pre sebareflexiu.

Začneme banálne ale historiograficky — zamýšľaním sa nad začiatkami slovenskeho dejepisu umenia. Nejde o jeho históriu vo vlastnom slova zmysle. Veľa poučného nájdeme k tejto otázke v štúdiách Ladislava Saučina a Vendelína Jankoviča.<sup>3</sup> Moje skúmanie bude len synchronické. Na myslí mám teda otázku konštituovania sa dejepisu umenia na Slovensku ako svojbitej disciplíny. Prečo k nemu dochádza so storočným oneskorením oproti ostatným európskym krajinám,<sup>4</sup> alebo inak povedané — prečo k nemu nedošlo skôr? Príčin je veľa, nepochybne k nim patrí i skutočnosť nevelikého kultúrneho rozvoja nášho národa, nepočítanej vrstvy inteligencie v 19. storočí. Do úvahy treba vziať aj skutočnosť, že praktické umelecko-historické úlohy — ako bolo zachovávanie najvýznamnejších pamiatok — boli obhospodarované zo strany uhorskej a čiastočne rakúskej. Ale či tu nerozhodla, a práve to chcem zdôrazniť, absencia užšieho vzťahu k umeleckej minulosti v povedomí slovenského národa? Či staré umenie nefigurovalo v našom kolektívnom podvedomí ako znak historickej nadvlády iného národa? Ako atribút cudzej moci a tým i svedectvo cudzích, nie našich vlastných dejín?<sup>5</sup>

Výtvarné umenie na rozdiel napríklad od literatúry už svojím základom je umením oveľa reprezentatívnejším. K jeho primárnym funkciám patrila v minulosti javová oslava a tým aj glorifikácia.<sup>6</sup> Javilo sa preto ako symbol moci, ba dokonca ako moc sama. To bol i dôvod, prečo sa proti nemu často obracal hnev obrazoborectva. Hnev, ktorý ničenie umeleckých diel symbolicky ničil moc, ktorá sa nimi obklopila a oslavovala.<sup>7</sup>

Domnievam sa, že tieto javy treba vziať do úvahy i vo chvíli, keď hľadáme odpoveď na otázku, prečo sa dejepis umenia na Slovensku rozvíjal tak pomaly a ťažko i potom, čo bol už ako samostatná a národná disciplína konštituovaný.<sup>8</sup> Skutočnosť, že sme nemali takmer žiadnu vlastnú štátnu minulosť spôsobila, že naše staré výtvarné umenie, ktoré, ako sme si povedali, je bytostne spájané s jej oslavou, nebolo pocitované ako naše. To bol i dôvod, prečo nepritahovalo najlepších duchov národa — neposkytovalo im satisfakciu konečného zmyslu historiografickej práce, ako ju naopak štedro poskytovalo maďarským bádateľom. Satisfakciu, ktorá plynie z toho, že privádzanie k uvedomeniu (v prípade dejepisu — pripomenutie, vzbudenie pamäti) znamená posilnenie životnej sily, sebavedomia society, ku ktorej bádateľ patrí.

Tým sa vysvetľuje aj skutočnosť, prečo sa na rozdiel od dejepisu umenia literárna veda a história začala rozvíjať relatívne skoro a prečo pritahovala i pritahuje taký počet najtalentovanejších jedincov. Jazyk jednoznačne oddelil vlastné od cudzieho. Vylúčil akúkoľvek možnosť omylu. Záujem o literárnu minulosť nemohol zablúdiť do oslavy veľkosti cudzej minulosti. Prispieval výlučne k sebauvedomeniu a sebavedomiu len toho celku, ktorému patrilo. Výtvarné umenie túto jednoznačnú príslušnosť nikdy bezo zvyšku neposkytovalo.

A tak mýtus nevlastnosti nášho starého umenia dlho ohradzoval túto časť našej kultúry. Táto bariéra nie je, domnievame sa, dodnes rozbitá. Sebavedomé prisvojenie si starého umenia Slovenska maďarskou vedou k tomu prispieva. A predsa, zdá sa, že tento komplex voči vlastnej minulosti, zvlášť umeleckej, začal byť v posledných desaťročiach pomaly prekonávaný. Slovenský národ začal naohádzal vnútorný vzťah k vlastným dejinám, ktorý sa často nezaobíde bez typických novoromantických znakov, najnovšie dokonca ani bez historizujúceho ochranárskeho purizmu, resp. bez sklznutia do nových pseudohistorizmov. Táto skutočnosť nie je len dôkladom toho, že isté vývinové štádiá sebauvedomenia národa nemožno preskočiť, ale má to i hlbokú vnútornú logiku, oprávnenosť a spoločenský význam. Vzťah k vlastným dejinám sa ne-

zaobíde bez významu sebauvedomenia a sebavedomia, bez ktorého nemôže existovať žiaden národný, štátny ani kultúrny organizmus, tiež bez sebaglorifikácie, ku ktorej logicky patrí aj mýtus historickej veľkosti a oprávnenosti. Veď či slávna minulosť nie je predpokladom veľkej prítomnosti, alebo aspoň nádejou na ňu?

A opäť: Ak je pravdou, že slovenský národ ako celok nachádza vzťah k svojej výtvarnej minulosti, nie je to, domnievam sa, len dôsledok rastu kultúrnej úrovne v posledných desaťročiach a z nej plynúcej špecializácie. Možno tu popri obdivuhodných výkonoch archeológie, ktorá odhalila začiatky a vysokú úroveň našej štátnosti a všeobecnej historiografie, ktorá dôrazom na sociálne a kultúrne dejiny ukazuje, že veľkosť minulosti nemožno stotožňovať so štátnymi politickými dejinami a už vonkoncom nie s dejinami panovníkov, svojím dielom prispela i sama naša disciplína. Prostriedkom k tomu jej začína byť pomaly kryštalizujúci pojem domácej umeleckej špecifiky ako výsledku stretnutia konkrétnych historických faktorov na konkrétnom území, pojem domácej tradície ako špecifiky kultúry istého historického územia. Ale oživenie vzťahu k nášmu umeniu a do istej (i keď nie totálnej) miery i k jeho dejinám za veľa vďačí, domnievam sa, aj obdivuhodnému a inšpiratívne fenoménu moderného slovenského umenia. Svojou očividnou svojráznosťou založenou v domácej tradícii na jednej strane a nepopierateľnou európskou úrovňou na strane druhej je nezvratným svedectvom hlbokého talentu národa a ako také podnecuje k hľadaniu historických koreňov. Nie je to síce priama cesta k obnoveniu vzťahu k vlastnej výtvarnej minulosti — ide cez ľudové umenie, ku ktorému naša moderna ako k svojmu inšpiračnému zdroju odkazuje. Ale od ľudového umenia vedie už priama línia k dejinám nášho umenia — k umeniu barokovému, renesančnému i gotickému. V ich rámci sa „vysoká“ a ľudová sféra tak prelínali, že vytvorili špecifickú kultúru.<sup>9</sup> Bola to práve ona, ktorá sa dostala i do najzapadlejšej dedinky, ktorou umenie zasahovalo priamo do jadra života.

Fascinujúcej sile našej moderny na jednej strane a v hĺbke prežívajúceho komplexu nevlastnosti výtvarnej minulosti na strane druhej možno

pripísať aj fakt, že kritika a teória súčasného umenia dlho (až donedávna, či až dodnes?) prevažovali nad dejepisom umenia — prinajmenšom kvalitatívne. Je známe a pochopiteľné, že v tom zavážila i spoločenská požiadavka, dôraz na prítomnosť umenia. Ale ako to, že v iných krajinách tomu tak nebolo a nie je? Ako to, že napríklad v Čechách, Maďarsku alebo Poľsku je dejepis umenia prinajmenšom rovnocenne rozvíjaný ako kritika a teória súčasného umenia? Či sa v spoločenskom dôraze na prítomnosť u nás opäť neprejavuje onen spomínaný nevykryštalizovaný, „ukomplexovaný“ vzťah k vlastnej výtvarnej minulosti? Oná nerozhodnosť považovať ju za vlastnú?

Náš vedecký umelecko-historický vzťah k minulosti sa zrodil, ako je všeobecne známe, po vzniku samostatného Československa. Nebol len dôsledkom praktickej potreby starostlivosti o pamiatky, ktoré po rozpade Rakúsko-Uhorska stratili svojho pána. Úzko súvisel so začínajúcim procesom prisvojovania (či obnovovania) vzťahu k vlastnej minulosti. Tento proces bol veľmi zdĺhavý a vlastne dodnes nie je celkom ukončený. V medzivojnovom období úzko súvisel s teóriou „čechoslovakizmu“. Preto v tomto procese sebauvedomovania výtvarnej minulosti zohrali tak významnú úlohu českí historici umenia, či už na Slovensku priamo pracovne pôsobiaci, alebo spracovávajúci a propagujúci naše umenie externe.

Tým sme sa dostali k jednej zo základných črtí našej disciplíny. Objasním na podobenstve čo mám na myslí: V umelecko-historickom bádání sme si zvykli na také generalizácie ako napríklad — „Gotické tabuľové maliarstvo na Slovensku sa rozvinulo pod českým vplyvom“. Či v rámci našej „hry“ nemožno niečo podobné konštatovať aj o našej disciplíne? Či české pôsobenie nebolo pre vznik teórie a dejín umenia na Slovensku rozhodujúcim faktorom? A či ním nie je dodnes? Podobne ako takzvané vplyvy v umení i ono sa prejavovalo a prejavuje rozmanite. Jednak priamym pracovným či pedagogickým pôsobením českých vedcov na Slovensku (Polák, Mencl, Žákavec, Dostál, Volavka, Zykmond, Kostka, Bureš atď.), jednak, a to úzko súvisí s prvým spôsobom, ale nie je s ním celkom totožné, — spracovávaním

našich výtvarných dejín českými historikmi umenia. Stačí uviesť dôležitú výstavu a publikáciu *Umění na Slovensku, odkaz země a lidu* už z konca tridsiatych rokov,<sup>9</sup> na ktorej sa podieľali takí bádatelia ako K. Šourek, V. V. Štech, E. Poche, V. Mencl a ďalší; početné práce Václava Mencla o našej stredovekej architektúre;<sup>10</sup> prvé československé dejiny nášho umenia od J. Hofmana a J. Poláka;<sup>11</sup> alebo z posledných rokov práce mladej českej bádateľskej generácie, ktorá dospe- la až k takým impozantným syntetickým dielam, ako je Homolkova práca o neskorogotickom sochárstve Slovenska<sup>12</sup> alebo korpus stredovekej nástennej maľby, ktorého autormi sú dlhoroční bádatelia tohto úseku našej výtvarnej minulosti — V. Dvořáková, K. Stejskal a J. Krása.<sup>13</sup>

Keď hovorím o „českom pôsobení“, nemám na mysli len tieto dve formy výpomoci a podielu českej umeleckohistorickej vedy na tvorbe našej historiografie umenia. Jeho tretím veľmi dôležitým faktorom je školenie. Nejde len o priame školenie na českých umeleckohistorických katedrách, ktoré vychovali také postavy našej disciplíny, ako bol Vladimír Wagner alebo ako je Karol Vaculík, a ktoré dodnes vychovávajú umeleckohistorický dorast. Ide predovšetkým o to uvedomiť si, že sama bratislavská stolica dejín umenia bola vlastne založená českými vedcami (Žákavec, Dostál), ktorí na nej dlho pôsobili (najmä Václav Mencl), a že je dodnes vlastne dedičkou matějčkovskej a menclovskej tradície (Kostka, Kahoun) a prostredníctvom V. Wagnera i tradície birnbaumovskej. V tom zmysle — ak teda pripočítame Wagnerovo pražské školenie — vlastne všetci jej odchovanci sú viac-menej žiakmi českej umeleckej historiografie. Nebude, myslíme, príliš vzdialené pravde, ak poviem, že naša teória a dejiny umenia sú v takom bytostnom vzťahu k českej vede, že tvoria v istom zmysle jej vetvu. Ak by aj toto tvrdenie mohlo byť prehnané, domnievam sa, že subštruktúrou, do ktorej naša disciplína patrí, je práve československý kontext. Česká umenoveda zohrala rozhodujúcu úlohu pri obnovovaní vzťahu k našej výtvarnej minulosti a pri zakladaní našej historiografie umenia ako vednej disciplíny, dnes sa priamo alebo sprostredkovane podieľa na spracovávaní našich výtvarných dejín i na výchove vedeckého dorastu a je inherentne prí-

tomná (ako metodické prostriedky získané vzdelaním), dovoľm si povedať — v nás všetkých. Slovenská výtvarná umenoveda sa rozvíjala ako súčasť československého kontextu i v tom zmysle, že sa pohybuje v problémovom poli rozvíjanom českou vedou, berie ho za svoje, prijíma mnohé jeho riešenia ako vlastné, cíti sa v ňom doma. Česká umenoveda vystupuje voči našej nielen ako učiteľ a pomocník, ale aj ako sprostredkovateľ výdobytkov svetovej vedy.

Týmto genetickým zistením sa však, ako by povedala nezabudnuteľná Alžbeta Güntherová, „vonkoncom“ nevyčerpávajú rozmery našej disciplíny. Naš dejepis umenia nemá len svoj organický kontext — má i svoj kontext dialektický. Je ním vzťah k maďarskej historiografii umenia. Je daný známou skutočnosťou, že základy poznania našej výtvarnej minulosti položili práve maďarskí bádatelia, že vedecky spracovali všetky vrcholné úseky našich dejín umenia a že ich s vervou a dôsledne spracovávajú dodnes. Ich podiel je pri poznávaní našej výtvarnej minulosti v porovnaní s naším prinajmenšom kvantitatívne celkom prevažujúci. Chtiac-nehtiac je teda naša disciplína v existenčnom vzťahu k maďarskej umenovede. Predstih, kvalita i dôslednosť, s ktorou maďarská umenoveda spracováva naše výtvarné dejiny, nemali za následok iba nevyhnutnosť vážne sa s jej výsledkami vyrovnávať, ale fakt, že naša umenoveda neraz upadla a upadá do komplexov menejcennosti voči maďarskej strane. Tak sa dialektický vzťah, ktorý k nej naša disciplína nevyhnutne a logicky zaujíma, často nerozoznateľne prelína s pasívnym prijímaním jej vplyvu. Dialektickosť pomeru k maďarskému dejepisu umenia nevyrástla na našej strane len ako kompenzácia politickej minulosti. Je i dôsledkom faktu, že maďarská umenoveda dlho zaujímala pozíciu jediného právoplatného dediča celouhorskej tradície. To si vynútilo trvale polemický pomer k jej výsledkom.

Okrem toho maďarská umenoveda zaujala i pozíciu takrečeno štátotvornú — traktujúcej dejiny umenia zo zorného uhla panovníckej moci. Ale či je to skutočne jediné a najoprávneniejšie hľadisko? Či bola panovnícka moc skutočne vždy a za každých okolností rozhodujúcou kultúrnou silou? Či nie je sociálnokultúrny proces práve

procesom napätia medzi mnohými zložkami a prúdmi? A či sa ich pomer a štruktúra historicky nemenia?

Protiváhu a oporu voči maďarským nárokom hľadal a nachádzal slovenský dejepis umenia práve v českej umenovede. Nielen v jej priamej pomoci — cestou spracovávania nášho umenia českými znalcami — ale aj opieraním sa o vyvinuté metodické postupy a hľadiská v priebehu podobného sváru s nemeckou historiografiou. Pritom však neraz došlo k naivnej simplifikácii — k úsiliu osamostatniť sa od maďarského bádania, od jeho sebavedomého traktovania nášho umenia ako fenoménu výlučne uhorského alebo dokonca maďarského, prevádzaním celých úsekov našich dejín umenia na aprioristicky prijatý, domnele konštantný vzťah k českému umeniu.<sup>14</sup> Českou umenovedou rozvíjaná dialektická metodika zjednocujúca celoeurópske hľadiská so snahou o postihnutie domácej špecifiky, chápanej teraz v novom, geograficko-historickom zmysle,<sup>14a</sup> zostáva, domnievam sa, u nás len veľmi málo využitá. A tak naša disciplína dodnes kolíše medzi púhym negativizujúcim vzťahom k výsledkom maďarskej vedy a vzťahom obdivným, pasívne preberajúcim. Či však nie je treba hľadať cestu k vlastnému stanovisku voči celouhorskej perspektíve? Či i my nie sme právoplatnými dedičmi celouhorskej minulosti: Či by sme i my nemali spracovávať dejiny umenia v celouhorskom rozmere — ibaže na rozdiel od maďarských kolegov — tentoraz z nášho slovenského, zvláštnym postavením našej krajiny v historickom Uhorsku oprávneného hľadiska?

Spočíva však svojráznosť slovenského dejepisu umenia, povedané umeleckohistorickou hantýrkou — len v krížení českých a maďarských vplyvov? Posledné tri desaťročia znamenali nepochybne nielen rapídne vzrastajúci vzťah k vlastnej výtvarnej minulosti, ale, domnievam sa, i (prinajmenšom) smerovanie k väčšej sebestačnosti našej disciplíny. Nedá sa poprieť, že sa však dosiaľ nachádzame v začiatočných fázach tohto procesu. Osamostatňovanie sa slovenského dejepisu umenia prebiehalo predovšetkým vo sfére „základne“: Vytvorením umenovedných inštitúcií ako základného predpokladu rozvoja vedy, a rastom počtu kádrov. Inak povedané — cestou zhora — vy-

tvorením materiálnych podmienok. Je s tým smerovanie zdola k samostatnosti a sebestačnosti v rovnováhe? Boli a sú obidva tieto faktory — materiálne podmienky a vnútorné potreby vedy vždy harmonizované?

V očiach historika umenia jedným z rozhodujúcich znakov svojbytnosti nejakého celku je jeho vlastný vývinový rytmus, vnútorná vývinová kontinuita, schopnosť rozvíjať svoje vlastné potenciality. Keby sme sa týmito očami pozreli na našu disciplínu, ako by sa nám javila? Podľa geniálneho viedenského bádateľa Aloisa Riegla sa odohráva rozvoj dejepisu umenia, obdobne ako rozvoj umenia samého — autonómne a cyklicky: Štádiá analýz a špecializácií bývajú po vyčerpaní všetkých svojich možností vystriedané štádiami univerzálneho a syntetického chápania, aby zase tie po obdobiach skepsy a skeptikovej deštrukcie boli nasledované novými a hlbšími analýzami.<sup>15</sup> Tento Rieglov hegelianizmus však treba niekoľkokrát doplniť: 1. Vývinový rytmus dejepisu umenia nemusí začať nevyhnutne štádiom analýzy. Východiskovým štádiom — ako dokladajú „okrajové“ územia, ako je naše, na ktorých dochádza k prelínaniu sa rôznych podnetov — môže byť i štádiom predbežných prehľadov. Štádium prvého zmapovania. Až potom môže nasledovať sústreďenie sa na špeciálne problémy a ich hĺbkové spracovanie, aby vyústilo do zhrňujúcich syntéz a od nich, aby postúpilo nielen smerom k syntézam, opúšťajúcim uzavretosť disciplíny a usilujúcich sa o prepojenie a spoluprácu s inými oblasťami, ale aby vyrástlo i do hlboko založenej popularizácie. Je však niektoré územie tak ideálne čisté, aby v ňom nedochádzalo ku kríženiu rôznych podnetov? 2. Dejiny umenia, tak ako aj dejiny vedy, nikdy neprebíhajú rieglovským ideálnym rytmom, neprebíhajú výlučne autonómne cyklicky. Sú výsledkom stretania mnohých, často protismer- ných tendencií. Vnútorný rytmus a identita je len intenciou každého celku, každého organizmu. Historická konkrétnosť vzniká až ako výsledok sporu tejto autonómnej intencie, vnútornej logiky s ostatnými, vonkajšími dejinnými intenciami a tendenciami. Vedný organizmus vtedy dokazuje svoju tvorivosť a nezastupiteľnosť, keď si v tomto spore, v tomto vpáde vonkajších vplyvov dokáže zachovať svoju identitu, ba vývinovú intenciona-

litu, nech akokoľvek poznamenanú. Vonkajšie vplyvy vchádzajú do vnútra vedy, a hoci pozmeňujú charakter organizmu, samy sa menia: Organizmus si zachováva svoju identitu tým, že vonkajšie vplyvy mení na svoje vlastné, vnútorné, organicky zdôvodnené požiadavky. Teda ich začleňuje do svojho fungovania.

Keby sme sa z tohto hľadiska pozreli na vývin našej disciplíny — ako by sa nám teraz javil? Dokázal si v stretaní vnútornej intencie s vonkajšími požiadavkami udržať svoju identitu? Prebiehal rytmicky od prehľadov k analýzám a od nich k vyšším syntézam? Naplnil možnosti a potencialitu každého z týchto štádií? Neopúšťal ich skôr, než dokázal vyčerpať ich obsahy? A dokázal zapojiť spoločenské požiadavky do svojho vlastného organizmu, do logiky svojho vývinu? Dokázal syntetizovať požiadavky vedeckého vývinu s potrebami a požiadavkami society? Dokáže si svoju spoločenskú autoritu vydobýť práve svojou nezastupiteľnou aktivitou? Schopnosťou transformovať spoločenské potreby do ničím nenahradiateľného umeleckohistorického pohľadu na život?

Či sa vývin nášho dejepisu umenia nebude raz z vtáčej historickej perspektívy javiť ako neustále začínanie odznova? Ako sled prehľadov, alebo ako sled skokov od nedotiahnutých heuristik hneď k nedostatočne podloženým popularizáciám? Nedoplňajú na to práve nenahradiateľné štádiá špecializácie a hĺbkových monografických analýz? Nie sú opúšťané hneď po prvých pokusoch bez toho, aby boli dovedené dokonca i do maximálneho vyčerpania látky? A nie je to práve dôslednosť a čo najväčšia úplnosť analýz, od ktorých závisí nielen úroveň syntéz, ale aj závažnosť popularizácií a tým i váha sociálnej funkcie našej disciplíny? Či sa u nás nepresadzuje extenzita na úkor intenzity bádania? U zakladateľskej generácie V. Wagnera a A. Güntherovej analytická špecializácia nevyhnutne ustúpila do pozadia v dôsledku primárnej potreby predbežných a popularizujúcich prehľadov, hoci nám jej predstavitelia zanechali diela tak vzornej bádateľskej špecializácie, ako sú dejiny vrcholného gotického drevorezárstva alebo stredovekej knižnej maľby.<sup>16</sup> V generácii Jaroslava Dubnického a Karola Vaculíka závažné úsilie o hĺbkovú analýzu (vzorom je Dubnického monografia o trnavskom univerzitnom

kostole)<sup>17</sup> logicky ustúpili vážnym spoločenským úlohám — predovšetkým — inštitucionálnemu fundovaniu výtvarnej umenovedy. Nasledujúce umeleckohistorické generácie, často práve pod vedením svojich starších kolegov, prispeli dvoma spôsobmi: Zaslúžili sa o uskutočnenie monumentálneho súpisu pamiatok,<sup>18</sup> ktorý napriek nedokonalosti zostane heuristickým východiskom všetkých špeciálnych prác; na druhej strane nastúpili vážny trend k špecializácii.<sup>18a</sup> Či práve dnes, vďaka rastu počtu historikov umenia nie sú dané kvantitatívne predpoklady nielen na prehlbenie, ale aj na dovtvšenie procesu špecializácie? A či aj v tom nám českí kolegovia už dlho nekľesnia a neukazujú cestu? (Stačí spomenúť už uvádzané práce V. Mencla, J. Homolku, V. Dvořákové alebo J. Bureša.) Cestu, ktorá by mala viesť od špeciálnych analýz k špecializovaným syntézam?!

Predseda takéto konštatovanie, viera, že nastal pravý a zrelý čas na sústredenie sa na analýzu a špecializáciu práve dnes, celkom neobstojí. Či analytická fáza nemala byť už dávno za nami? Či o tom jednoznačne nesvedčia dva opačné tlaky — závažné volanie spoločnosti po syntéze dejín umenia na Slovensku na jednej strane a svetový trend historiografie umenia protikladným smerom oproti špecializáciám — smerom ku kultúrnohistorickým syntézam a k spolupráci susedných disciplín na strane druhej? A to všetko vo chvíli, keď sa nám nepodarilo dospieť ešte ani k analytickým a špecializovaným syntézam. Nezameškalo sa tu čosi? Neformujú tvár našej disciplíny práve napätia, ktoré plynú z dialektiky doháňania a zaostávania, vnútorných potrieb a vonkajších požiadaviek, alebo presnejšie povedané — z dialektiky troch prvkov: a) vnútornej logiky vývinu disciplíny, odohrávajúcej sa, ako sme videli, v rozporuplnom vyrovnávaní sa s maďarskou umenovedou; b) dobových požiadaviek a podmienok spoločnosti a c) stavu poznania a kultúrnych trendov vo svetovom meradle, sprostredkovaných nám hlavne českou vedou!<sup>19</sup> Ktorým z týchto smerov však pokračovať? Na ktorý položiť dôraz? Smerom k špecializovaným analýzám, k popularizáciám a prehľadom, alebo ku kultúrnohistorickým syntézam? Je možné preskočiť nižšie štádiá, alebo ich možno všetky zosúladiť bez toho, aby to nebolo na úkor všetkých a bez ukončenia kaž-

dého z nich? Aj keď nie je jasné, či rozhodnutie máme celkom v rukách, nikto nás nenahradí v úsilí.

Možno namietnete, právom, že tézy, ktoré som predložil — či už o prevládajúcom českom pôsobení, o kolísavom vzťahu k maďarskej umenovede, alebo o neustálom začínaní odznova — sú prílišnými generalizáciami. Ale skutočnosť nášho dejepisu umenia je oveľa zložitejšia. Či to však nevrhne späť svetlo aj na naše umeleckohistorické postupy? Či aj pri nich nepostupujeme často príliš zjednodušujúco?

Ale na druhej strane, či poznanie, najmä historické, je bez zovšeobecnení (prinajmenšom do pojmov) vôbec možné? Či poznanie nie je „hrou“ práve v tom zmysle, že v „hre“ je vždy viacero faktorov a možností, že každá téza a každý poznatok nielenže nie je posledný, ale je úplný až vo vzťahu k svojej protiváhe? Nie je veda svojou podstatou, ako dobre vedel Marx, dialektická, dynamická a dialogická?<sup>20</sup> Vnútorný dialóg nie je práve znakom samostatnosti, vyzrelosti a životnosti každého, teda i vedného celku? Či jeden

z koreňov našich slabín nespočíva práve v nedostatku vnútorného dialógu? Nezávisí od neho kontinuita vývinu? Netreba vytvoriť pravidelnú platformu pre tento dialóg?

Odpovede na tieto otázky si vyžadajú účasť nás všetkých. Verím, že uvedomenie a pochopenie vlastnej situácie sa môže stať faktorom jej riešenia. Veď dejinný obraz nejestvuje vo vzduchoprázdne — je funkciou prítomnosti, ktorá sa ale v našom prípade hlási o slovo cez našu disciplínu. Uvedomiť si to, znamená pochopiť vlastné miesto v spoločnosti, práva i povinnosti voči sebe i voči nej.

„Hra“, pre ktorú som sa vás usiloval získať, by mohla nadobudnúť mnoho podôb — od periodizácie nášho dejepisu umenia, cez jeho ikonografiu až po sociológiu a ikonológiu. Bez dialogickosti, ako každý organizmus, by naša disciplína len živorila. A nezabúdajme: „Hrá“ sa tu o veľa. Je to „hra“ na pravdu. „Hra“, ktorá, či sa jej vedome zúčastníme alebo nie, sa odohrá. Lebo je to tiež hra života.<sup>21</sup>

## Poznámky

<sup>1</sup> Tento referát bol prednesený na konferencii o umenovede, usporiadanej Umenovedným ústavom SAV v dňoch 4.—6. júna 1975. V predkladanej podobe je len mierne pozmenený a doplnený o poznámkový aparát.

<sup>2</sup> BAKOŠ, J.: O potrebe teórie v slovenskom dejepise umenia. *Ars*, 75/76, 1—4, s. 182—183.

<sup>3</sup> SAUČIN, L.: Dejiny umenia — ich vznik a rozvoj s osobitným zreteľom na Slovensko. *Ars*, 1967, č. 1, s. 24—37; SAUČIN, L.: Veda o výtvarnom umení na Slovensku. Prehľad jej vývinu a problémov. *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 8, s. 338—351; SAUČIN, L.: Die slovakische Kunstgeschichte, Versuch einer Erläuterung dieses Begriffes. In: *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art II*, Budapest 1972, s. 511—514. Slovenská verzia vyšla pod názvom Slovenská výtvarná historiografia. Pokus o vymedzenie pojmu. *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 8, s. 2—7; JANKOVIČ, V.: Dejiny pamiatkovej starostlivosti na Slovensku v rokoch 1850—1950. *Monumentorum tutela — Ochrana pamiatok*, 10, 1973, s. 5—80. Tejto problematiky sa autor čiastočne dotkol aj v referáte *Spíšská historiografia*, prednesenom na konferencii o stredovekých mestách na Slovensku, ktorá sa konala 4.—7. októbra 1971 v Levoči.

<sup>4</sup> O dejinách európskej historiografie umenia pozri KULTERMANN, U.: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*. Wien—Düsseldorf 1966.

<sup>5</sup> Inak nepochybne správna námietka, že jednou z príčin, prečo sa u nás historiografia výtvarného umenia nerozvinula, bol i štúrovský, výlučne na slovesnosť sa sústreďujúci koncept národa a jeho dejín, zložitosť otázky nevyčerpáva, a nie je v rozpore už so spomínaným. I fakt, že štúrovci do svojho programu obnovy národného vedomia nezaraďili výtvarné umenie a jeho minulosť totiž treba chápať ako dôsledok pocíťovania starého umenia v slovenských kostoloch a kostolíkoch ako príliš úzko spätého s maďarskou stranou. Príliš asociujúceho maďarskú štátnu a cirkevnú moc.

<sup>6</sup> K tomu pozri WERKMEISTER, O. K.: *Ende der Ästhetik*. Frankfurt am/M., 1971. Z iného nesociologického hľadiska myšlienku oslavnej funkcie výtvarného umenia rozvinul i BADT, K.: *Feiern durch Rühmung*. K. B., *Kunsttheoretische Versuche*, Köln 1968, s. 103—140.

<sup>7</sup> Najnovšie o problematike obrazoborectva pozri zborník *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973.

<sup>8</sup> Najväčšiu zásluhu na tom má práve Vladimír Wagner. Pozri GÜNTHEROVÁ, A.: Vladimír Wagner, V. Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s. 9—12. KAHOUN, K.: Úvod. In: V. Wagner, *Umenie dávne i nedávne*, Výber z diela Vladimíra Wagnera. Bratislava 1972, s. 5—12.

<sup>9a</sup> Práve to nás núti urobiť revíziu rozsahu pojmu umenie.

Tejto problematike je venovaná nepublikovaná diplomová práca V. Hrona, Kultúra neskorého baroka na Slovensku, FFUK Bratislava 1974.

<sup>9</sup> Umění na Slovensku, odkaz země a lidu. Praha 1938.

<sup>10</sup> MENCL, V.: Středověká architektúra na Slovensku. Praha—Prešov 1937. MENCL, V.: Středověká města na Slovensku. Bratislava 1938 a mnohé ďalšie články a štúdie.

<sup>11</sup> HOFMAN, J.: Staré umění na Slovensku. Praha 1930. POLAK, J.: Výtvarné umění na Slovensku. In: Slovenská čítanka. Praha 1925. HOFMAN, J.: Štúdia o stredovekom umení na Slovensku. Československá vlastivěda, 8, Praha 1935.

<sup>12</sup> HOMOLKA, J.: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava 1972.

<sup>13</sup> Publikácia V. Dvořáková, J. Krása, K. Stejskal, Středověká nástenná malba na Slovensku, Bratislava—Praha 1978, ktorej predchádzalo množstvo analytických i syntetických štúdií (o tom pozri BAKOŠ, J.: Gotické nástenné maliarstvo na Slovensku do polovice 15. storočia — Náčrt premien celkového obrazu, 1974 — rukopis, nachádzajúci sa v Umenovednom ústave SAV).

<sup>14</sup> K tomu pozri napr. BAKOŠ, J.: Stav bádania o začiatkoch gotického tabuľového maliarstva na Slovensku. Ars, 1972/74, s. 27—28.

<sup>15</sup> Pozri recenziu syntetickej publikácie Gotik in Böhmen, München 1969 v časopise Umění roč. XIX, 1971, s. 358 a n. od J. Pešinu, V. Kotrbu, J. Homolku, K. Stejskala a J. Krásu.

<sup>16</sup> RIEGL, A.: Kunstgeschichte und Universalgeschichte. A. R., Gesammelte Aufsätze, Augsburg—Wien 1929, s. 5—9.

<sup>17</sup> WAGNER, V.: Vrcholne gotická drevená plastika na

Slovensku. Zborník Matice slovenskej, 14—História. Martin 1936. GÜNTHEROVÁ, A. — MIŠIANIK, J.: Středověká knižná malba na Slovensku. Bratislava 1961.

<sup>18</sup> DUBNICKÝ, J.: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava 1948.

<sup>19</sup> GÜNTHEROVÁ, A.: Súpis pamiatok na Slovensku I—III. Bratislava 1967—1969.

<sup>20a</sup> Podrobnú bibliografiu zostavil F. Kresák. Rukopis sa nachádza vo VEDE, vydavateľstve SAV. K nahliadnutiu je v Umenovednom ústave SAV. Veľkou prednosťou tejto bibliografie je, že autor prvý zahŕňa i nepublikované diplomové a kandidátske práce, na ktoré sa neprávom zabúda. Často sa im nedostáva publikovania práve v dôsledku prílišnej podrobnosti a vedeckosti. Predstavujú nezanedbateľnú položku našej umelecko-historickej spisby.

<sup>20b</sup> Hypotéza o rozvoji vedného odboru teória a dejiny výtvarných umení do roku 2000. Ars, 1972/74, 1—6, s. 309.

<sup>21</sup> Práve to má za následok, že nejestvujú definitívne ukončené poznatky. Táto neukončenosť však nie je len časovou obmedzenosťou, ale aj prejavom životnej funkčnosti poznania. Je zaangažované do životných úsilí, a teda i svárov. Preto jestvuje veda len ako obrovský dynamický celok, zahrňujúci všetky protirečivé prúdy. Nie ale tak, aby ich zosúladzovala do akejsi nezainteresovanej objektivity, ale práve tak, že žije ich vnútorným sporom, je dynamická, otvorená voči životu a je jeho súčasťou práve v dôsledku tohto sporenia.

<sup>22</sup> O tomto ontologickom chápaní hry pozri BUYTEN-DIJK, F. J. J.: Das menschliche Spielen. Kulturantropologie, Beue Antropologie Bd. 4, Stuttgart 1973, s. 88—122.

г) единственным национально сознательным слоем населения была интеллигенция из среды духовенства, в основном из рядов протестантов, традиционно связанных с чешской культурой. В результате этого, как и в результате протестантского пуризма, уклоняющегося от всего чувственного и демонстративного (тем самым и от изобразительного искусства), как, впрочем, бесспорно и в результате стремления интеллигенции держаться на расстоянии от всех атрибутов венгерского господства, народный миф не формировался на базе культуры, а лишь языка; не формировалось, тем самым, сознание славянского культурного прошлого, а вневременного фольклорного единства. Лишь в современности можно говорить о последнем национальном самосознании и на базе исторического мифа.

2. Современное состояние истории искусства Словакии во многом является наследником упомянутых исторических специфических черт. Современное состояние образовало свою институционную базу; однако, в качестве самобытной, специализированной научной дисциплины с внутренним логическим развитием проблем и с незаменным общественным авторитетом до сих пор еще не сформировалось. Оно расположено на полях нескольких — внутренних и внешних — противоречий и напряжений:

а) между научными нуждами дисциплины (оформиться как специфическая наука, которая бы могла полностью решать основные вопросы) и неотложными требованиями общества (необходимость популярных и обобщающих работ);

б) между стремлением к аналитическому подходу и специализации и необходимостью синтетической обработки;

в) между тенденцией мировой истории к междисциплинарному исследованию и необходимостью конституировать словацкую историю искусства прежде всего как относительно самостоятельную дисциплину;

г) история словацкого искусства находится на полях двух противоречивых тенденций словацкой культуры в ее отношении к прошлому:

Между поворомантическим культом искусства и прошлого, ведущего к пуризму в отношении к памятникам старины, и «инженерским» недооценением памятников прошлого, понимающим искусство как прагматическое орудие;

д) с одной стороны, словацкая история искусства — наследник и ответвление чешской истории искусства (до сих пор функционирует в системе чешского искусствоведения), с другой стороны, находится в диалектическом контексте с венгерской историографией искусства: имеет до значительной меры общий с ней предмет, но понимает его с другой точки зрения.

3. Для того, что бы история словацкого искусства полностью и окончательно сформировалась в качестве самобытной и общественно значимой научной дисциплины, она должна открыть и удержать внутренний и внешний научный диалог со своим прошлым и со своим настоящим. Отношение к венгерскому искусствоведению нужно сознательно построить как свою диалогическую систему и как критическое сотрудничество.

## Пути словацкой истории искусства - закономерность или случайность?

Статья представляет собой попытку размышления о внутренней и имманентной ситуации истории искусства Словакии. Автор анализирует три круга проблем.

1. Исторические корни современного состояния данной дисциплины, которые модифицированные в иной форме, существуют и сегодня.

2. Современная ситуация и проблемное поле дисциплины.

3. Методологические последствия, вытекающие из настоящего состояния.

1. Запоздавше утверждение истории искусства как смотреть на дисциплину в Словакии является следствием нескольких факторов:

а) неразвитость национальной буржуазии, а также вытекающее из этого обстоятельства неразвитое национальное искусство: без заказа не было национального искусства, без национального искусства не было необходимости его исторического обоснования;

б) неразвитость крупной национальной буржуазии повлияла на несовершенные формы исторической живописи и обусловила ненужность истории искусства. Без национальной буржуазии не было необходимости в мифизации славянского национального прошлого. История искусства в других странах возникала в значительной мере именно как орудие исторического обоснования претензий национальной буржуазии;

в) древнее искусство Словакии было использовано венграми в качестве символа славянского прошлого венгерского народа, что в сознании словацкого народа оставило травму: древнее искусство не воспринималось словацким населением в качестве своей традиции, а в качестве атрибута чужой власти. Это было логично: искусством как непродуктивным феноменом окружали себя богатые и состоятельные, в основном венгерские, господствующие слои населения. Рецидивы этой травмы чувствуются и сегодня;

## Stav a problémy bádania o novovekom výtvarnom umení na Slovensku

ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

Vyššie štvrtstoročie, ktoré uplynulo od času, keď strana v oslobodenom Československu prevzala moc a začala prakticky uskutočňovať vlastnú kultúrnu politiku, predstavuje časové rozpätie, ktoré vykonanú prácu slovenskej výtvarnej historiografie dovoľuje bilancovať už nielen v celkovom úhrne, ale aj v jednotlivých čiastkových úsekoch. Naša konferencia je príležitosťou zamyslieť sa nad výsledkami — kladmi a nedostatkami — i ďalšími objektívnymi potrebami a nad perspektívnym zameraním výskumu aj v oblasti novovekých dejín výtvarného umenia.

Socialistický kultúrny program, ktorý rozvinutím galerijnej, muzeálnej a pamiatkovej siete, zintenzívnením pamiatkárskoho výskumu, výchovou kádrov, ako aj zriadením špecializovaného vedeckého pracoviska pri SAV vytvoril po prvý raz priaznivé predpoklady pre systematické vedecké umelecko-historické bádanie z hľadiska potrieb slovenskej národnej kultúry, oprel sa, pochopiteľne, o predchádzajúce práce a výsledky. So vzťahom k novovekým výtvarným dejinám, presnejšie k etape zahrňujúcej výtvarný prejav približne od roku 1520, t. j. zhruba od začiatkov renesancie až po koniec 19. storočia, resp. po rok 1918, ktorá je predmetom nášho hodnotenia, ich bolo poskromne. Už úvodom treba povedať, že naša stručná bilancia je sumárna, nerobí si a nemôže si robiť nároky na úplnosť a vedome necháva bokom hodnotenie výskumu novovekej architektúry, ktorému mal byť pôvodne venovaný iný príspevok.

Možno bez zveličenia konštatovať, že novovekému výtvarnému umeniu sa ani v minulosti ne-

dostalo zďaleka takej pozornosti, ako napr. často diskutovaným aktuálnym otázkam moderného umenia, alebo gotike, ktorá už samým časovým odstupom získavala na bádateľskej príťažlivosti a navyše sa cenila ako doklad starobylosti a svojbytnosti národnej kultúry. Vzťah k novoveku nebol preto realizovaný takým programovým záujmom, ako tomu bolo u medievalistiky.

Už záujem historikov umenia bývalého Uhorska — Imricha Henszlmana (1813—1888), Arnolda Ipolyiho (1823—1866), Viktora Myskovszkého (1838—1909) a neskôr i Kornela Divalda (1872—1931), ktorí mali výtvarné pamiatky Slovenska permanentne v stredobode svojej pozornosti, sa upínal predovšetkým na pamiatky gotiky. Sporadickejší, neskôr prebudovaný záujem o novovek sa sústreďoval na kapitoly a úseky 19. storočia, ktoré spracúvali Tamás Szana (1844—1908) a po ňom Károly Lyka (1869—1956), zatiaľ čo vybrané otázky baroka a renesancie, ako napr. otázka vzťahov k európskemu baroku, dostali sa na poradie bádania až u predstaviteľov nasledujúcej generácie — Antala Heklera (1882—1940), Jánosa Kaposyho (1894—1952) a Andora Piglera (napr. 1899). Príslušníci tejto generácie vrstvy sa pokúsili tiež o prvé syntézy väčšieho či menšieho rozsahu, ktoré v kontexte výtvarného umenia Uhorska zahrňovali aj obraz novovekého výtvarného Slovenska.

Situácia vo výskume uvedenej etapy novoveku sa podstatne nezmenila ani po prvej svetovej vojne. Z českých historikov umenia, ktorí prišli na Slovensko po roku 1918, prispel k osvetleniu novovekého umenia výstavníckou a publikačnou

činnosťou riaditeľ košického múzea Jozef Polák (1886—1945). V celkovom orientačnom prehľade zhrnul náčrt novovekého umenia na Slovensku Jan Hofman. Vybrané kapitoly slovenského umenia publikovali aj František Žákavec (1878—1937), Karel Šourek (1909—1950) a Václav V. Štech (1885—1974).

Skupina týchto českých bádateľov pripravila už v spolupráci s nastupujúcou generáciou slovenských historikov umenia — najmä s Vladimírom Wagnerom (1900—1955) a Alžbetou Güntherovou-Mayerovou (1905—1973) — roku 1937 v Prahe aj rozsiahlu prehliadku starého umenia na Slovensku, ktorá okrem maliarskych a sochárskych pamiatok zahrňovala aj umelecko-remeselné artefakty. Veľkorysostou koncepcie a počtom exponátov — najmä čo sa týka novovekého umenia — táto výstava dodnes nebola prekonaná. Jej prínos, ktorý nadchádzajúci súmrak fašizmu nedovolil detailnejšie vyhodnotiť, zostal uložený predovšetkým v príkladne vybavenej fotografickej časti publikácie *Staré umění na Slovensku* (Praha 1938), predstavujúcej cennú príručku aj pre dnešných bádateľov.

Priekopníci slovenskej národnej výtvarnej historiografie si pri množstve naliehavých neriešených problémov a úloh nemohli dovoliť úzku špecializáciu. Vladimír Wagner, individuálnymi záujmami skôr gotikológ a kritik moderného umenia, sa otázkam novoveku venoval sporadicky a okrajovo. Množstvo poznatkov o novovekom umení zhrnul v prehľadných *Dejinách výtvarného umenia na Slovensku* (Trnava 1930) a po vojne prehĺbenou formou vo *Úývine výtvarného umenia na Slovensku* (Bratislava 1948). Niektoré vybrané otázky barokového maliarstva našli svojho povolného interpretu v Alžbete Güntherovej-Mayerovej, ktorá v *Príspevkoch k dejinám výtvarného umenia v Turci* (Sborník MSS, roč. 34—35, Turč. Sv. Martin 1941) a v *Dejinách a v súpisie výtvarných pamiatok Oravy* (Turč. Sv. Martin 1944) nastolila problematiku novovekého umenia v meradle širšieho regiónu. Z nemecky a maďarsky píšúcich bádateľov, ktorí spolupôsobili pri osvetlení tohto obdobia, treba spomenúť predovšetkým Giselu Weydeovú zameranú na objasnenie čiastkových otázok bratislavského baroka. Drobnými príspevkami v dennej i odbornej tlači prispeli

k poznaniu novovekého umenia Bratislavy aj Ludovít Kemény a Ján Csákos, spracovaním syntetickejšieho úseku práca Nagy Barnu *Pozsony plasztikája a Donner és Messerschmidt közötti időszakban* (Komárno 1936). Košiciam platil záujem miestneho archívára Ludovíta Keménya a Bélu Wicku. Základy k poznaniu novovekého maliarstva a sochárstva Spiša položil Elemír Kőszeghy (1882—1954), zatiaľ čo k spracovaniu novovekej architektúry prispeli výskumy Václava Mencla (1905—1978) a Dobroslavy Menclovej (1904—1978).

Na výskum novovekého umenia, najmä maliarstva a grafiky sa programovo orientoval až Jozef Cincík. Do dejín renesancie nazrel Július Kálmán, ktorý sa v ďalšom venoval najmä predstaviteľom slovenského národnoobrodeneckého maliarstva.

Po druhej svetovej vojne sa novoveké umenie dostalo síce do popredia pracovných záujmov historikov umenia, no jednotlivým jeho úsekom nebola venovaná rovnomerná pozornosť. Povoynové, ale najmä päťdesiate a začiatky šesťdesiatych rokov v snahe vyjsť v ústrety aktuálnym spoločenským požiadavkám sa sústredili predovšetkým na výskum 19. storočia. Išlo v podstate o dva pracovné aspekty — o odkrytie tzv. pokrokových tradícií a v ďalšom o vysledovanie koreňov národnej školy. Períoda začínajúca zhruba rokom 1780 bola tak zahrnutá vlnou intenzívneho zaujatia, ktoré zmapovalo v podstate celé územie Slovenska a vynieslo na povrch mnohé nové a zaujímavé zistenia. Výskumná práca Ústavu teórie a dejín umenia SAV bola v tomto smere podnietená a neskôr účinne podporená zberateľskou a výstavnou aktivitou Slovenskej národnej galérie a postupne aj ostatnej galerijnej a čiastočne aj muzeálnej siete. Pripomenieme tu aspoň také akcie ako boli výstavy — *Umenie 19. a 20. storočia na Slovensku*, dlhodobá expozícia *Umenie 19. a 20. storočia na Slovensku*, výstavy Ladislava Mednyánszkeho, Rudolfa Scheidlina, kresieb Ludovíta Csordáka, či expozícia *Umenie 19. storočia na východnom Slovensku* alebo monografické výstavy rodiny Klimkovičovcov a Jána Rombauera, Viktora Tilgnera či Ferdinanda Lütgendorfa alebo tematické výstavy Okolie Bratislavy, Devín a pod., z ktorých mnohé sprevádzal náročne spracovaný katalóg.

Výsledky bádateľského záujmu o 19. storočie sa odzrkadlili v relatívne bohatom počte publikácií. Po prehľadných prácach Karola Vaculíka (*Umenie 19. storočia na Slovensku*, Bratislava 1952; *Maliarstvo 19. storočia na Slovensku*, Bratislava 1956) nasledovalo monografické spracovanie života a diela niektorých ústredných zjavov a osobností. Vojtech Tilkovský publikoval monografiu o D. Skuteckom (Bratislava 1954), od Eleny Dubnickej vyšla obsiahla detailná monografia o Petrovi M. Bohúňovi (Bratislava 1960), Anna Petrová spracovala *Maliarstvo a sochárstvo Bratislavy 1800—1850* (Bratislava 1958) a problematiku spišského maliarstva reprezentovaného Jozefom Czuczukom a jeho okruhom *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve* (Bratislava 1961). V menších štúdiách a v štúdiách stredného rozsahu, ktorých počet sa publikačnými možnosťami v zborníkoch, muzeálnych ročenkách, ale najmä v odbornom umelekohistorickom časopise *Ars* očividne rozrástol, boli hodnotené život a dielo Karola Tibellyho, Rudolfa Scheidlina, Jozefa Miklošika, Jána Jakuba Stundera, Jána Rombauera, problematika slovenskej krajiny v diele L. Mednyánszkeho, práce sochárov Jána Roidtnera, Jozefa Neuschla-Faragóa, Jána Schimsera atď.

Pamiatky 19. storočia spracovávala prevažne aj materiálová štúdia Kataríny Jančovej — *Bratislava v grafike minulých storočí* (Zo starších výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1965). Problematike výtvarného prelomu 19. a 20. storočia boli venované monografie Ladislava Saučina o maliarovi E. Halászovi-Hradilovi (Bratislava 1952), Várossova monografia o J. Augustovi (Bratislava 1956) a práca o prvom slovenskom výtvarnoumeleckom združení — o Grupe uhorsko-slovenských maliarov (Z novších výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1962), štúdia Vojtecha Mensatorisa o Jozefovi Hanulovi (tamže). O nový náčrt otázky začiatkov slovenskej národnej školy vo výtvarnom umení sa pokúsila publikácia A. Petrovej-Pleskotovej — *Slovenské výtvarné umenie obdobia národného obrodzenia* (Bratislava 1966), spracúvajúca prevažne obdobie prvej polovice až šesťdesiatych rokov 19. storočia, kým štúdia L. Saučina uverejnená vo výťahu v časopise *Ars* a v širšej verzii ako vysokoškolské skriptá (*Slo-*

*venské maliarstvo, grafika a sochárstvo*, Bratislava 1973) sa venuje problematike druhej polovice 19. storočia. Podobne ako vysokoškolská učebnica (*Výtvarný život na Slovensku začiatkom 20. storočia*, Bratislava 1971) a v skrátenej úprave v revue *Ars* vyšla syntetická práca Mariana Várossa o slovenskom výtvarnom umení rokov 1900—1918. V rukopise je pripravená štúdia V. Luxovej o sochárstve 19. storočia.

Zatvu nových výskumov ľudového umenia tohto obdobia prezentovali materiálovo bohato fundovanými výstavami a expozíciami najmä Slovenské národné múzeum v Martine a v Bratislave. Publikačne našla odozvu najmä v prácach Sone Kovačevičovej (*Ľudová plastika na Slovensku*, Bratislava 1971; *Knižný drevorez v ľudovej tradícii*, Bratislava 1974), Ireny Pišútovej (*Ľudové maľby na skle*, Martin 1969) a Pavla Michalidesa (*Ľudové hračky*, Bratislava 1972; *Ignác Bizmayer*, Bratislava 1972). Zatiaľ sa venovalo relatívne málo pozornosti interakcii slohového a ľudového.

Niekoľko výstav z oblasti umeleckoremeselnej práce pripravilo Slovenské národné múzeum v Bratislave (*Bytová kultúra baroka a klasicizmu* atď.). Tematickými výstavami, resp. špeciálnou trvalou expozíciou prispelo k osvetleniu jej problematiky Mestské múzeum v Bratislave. Toto odvetvie výtvarných umení čaká ešte tak na čiastkové, ako aj na celkovú súhrnnú expozíciu a na komplexné spracovanie. Určité základy k nemu položila A. Güntherová-Mayerová prehľadným náčrtom dejín nábytkového umenia, umeleckých manufaktúr, holičskej fajansy a E. Toranová spracovaním zlatníctva, no postupne k nim prispievajú drobnejšími prácami aj mladší bádatelia. Mimo pozornosti zostávajú zatiaľ textil, sklo, ale aj ďalšie odvetvia.

Práca na výskume a hodnotení 19. storočia, na ktorej vyrástla veľká časť dnešnej strednej generácie historikov umenia, nesie, pochopiteľne, niektoré stopy nedostatkov rastu, metodologických neujasneností, či jednostranného zjednodušujúceho osvetlenia skúmaného obdobia. Vývojové tendencie, ktoré poznamenali toto obdobie, stavali sa proti sebe často ako nezlučiteľné, nezmieriteľne antagonistické, i keď sa v skutočnosti v dialektickej protikladnosti podmieňovali a na seba nadväzovali. Na úkor estetických kritérií

sa napríklad často jednostranne prihliadalo k národnému hľadisku.

Uprednostňovanie výskumu 19. storočia bolo, samozrejme, na úkor bádania ostatných období a po prvotnom zaničení vyvolalo až určitú averziu, pokles záujmu o celé obdobie, ktorý sa prekonáva až v posledných rokoch. (Dôkazom toho bola napr. výstava — *Kresba 19. storočia na Slovensku* — usporiadaná Slovenskou národnou galériou). V chápaní a hodnotení 19. storočia sa vo svete odohralo medzičasom veľa zmien. Osvetlili sa znova niektoré vedúce osobnosti (Ingres, Spitzweg a i.), vytýčili sa nové periodizačné medziny, nazerá sa vôbec novo na jeho zmysel. Oceňuje sa napr. dlho zaznávané historické maliarstvo, stierajú sa štýlové hranice. Francúzsky bádateľ M. Brion rozšíril pojem romantizmu takmer na celé storočie, znovu sa prehodnocuje romantizmus aj v Sovietskom zväze. A. N. Čegodaev odmieta schému priamočiareho vývoja v ohraničených kategóriách a podstatu romantizmu vidí v ideovospoločenských súvislostiach. V Čechách bola výrazom pokusu o prehodnotenie výtvarného umenia minulého storočia výstava inštalovaná roku 1971 na Pražskom hrade.

Relatívne najlepšie prebádané 19. storočie nie je takisto bez medzier vo výskume a v spracovaní. Biele miesta sú nielen v poznatkoch o umeleckých remeslách a o ľudovom umení. Chýbajú ešte viaceré základné monografie o jeho popredných predstaviteľoch — tak napr. o Jozefovi B. Klemensovi, o Ladislavovi Mednyánszskom, o umeleckej rodine Klímkovičovcov, o Jánovi Rombauerovi, ale aj súborné práce o jednotlivých slohových či štýlových fenoménoch — tak napr. o secesii na Slovensku, o romantizme, či o jednotlivých žánroch — o portréte, zátiší, o krajinomáľbe a pod.

Ešte medzerovitejší je výskum obdobia baroka. Okrem niekoľkých ojedinelých výnimiek, ku ktorým patrí napr. nezanedbateľná monografia Jaroslava Dubnického *Univerzitný kostol v Trnave* (Bratislava 1948), monografia o J. R. Donnerovi spracovaná kolektívom poslucháčov pod vedením Juraja Kostku (Bratislava 1954), štúdia Ruženy Hrbkovej o holičskej fajanse (Bratislava 1954), prehľadná stať Alžbety Güntherovej *Barokové umenie na Slovensku* (Pamiatky a múzea, 4, č. 4, s. 145—166), jej knižná publikácia o komplexe

jasovského kostola a kláštora (Bratislava 1958) a niektoré drobnejšie príspevky (E. Lintnerovej-Toranovej o maliarovi Antonovi Schmidovi v Zborníku Filozofickej fakulty UK, Bratislava 1958, č. 77, s. 233—139) možno povedať, že sústredený obnovený programový záujem o baroko sa datuje zhruba až od začiatku šesťdesiatych rokov. Publikačne sa odzrkadľuje zatiaľ prevažne v glosách, drobnejších príspevkoch a v štúdiách stredného rozsahu. Charakterizuje ho vo všeobecnosti úsilie o osvetlenie čiastkových problémov pri využití pramenných materiálov. Sem patria štúdie o Jasove a diele Antona Krausa, o portrétovej tvorbe Franza X. Messerschmidta, štúdia o sochárskych pamiatkach Kremnice (všetky uverejnené v Zborníku Zo starších výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1965), niektoré štúdie a príspevky uverejnené v Zborníku Slovenského národného múzea, *Baroková plastika v expozícii Slovenského národného múzea* od E. Toranovej (Historia, roč. LVII, 1963, s. 32—42), *Správa o reštaurovaní plastik a obrazov zo zbierok Slovenského národného múzea* (Historia, 11, 1971, s. 223—2) od D. Učnickovej. V revue *Ars* — štúdia Antona Bagina a Ladislava Šáškyho *Umelecký vývoj kostola vo Uišňovom* (*Ars*, 1967, č. 1, s. 38—50), príspevok M. Malíkovej *Neznámy obraz z Maulbertschovej dielne v Pruskom* (*Ars*, 1967, č. 1, s. 124—131), rozbor reliéfov kaplnky sv. Jána Almužníka od J. R. Donnera (*Ars*, 1969, č. 1, s. 19—30) od Michaela Schwartza, štúdia L. Saučina *Podobizeň Mateja Béla od Jána Kupeckého* (*Ars*, 1969, č. 1, s. 105—114), príspevky A. Petrovej-Pleskotovej *K problematike maliarskej rodiny Zallingerovcov* (*Ars*, 1969, č. 1, s. 31—51) a o Jánovi Lukášovi Krackerovi a jeho okruhu na Slovensku (*Ars*, 1971, č. 1—2, s. 93—120), Viery Luxovej a Márie Malíkovej *K životu a tvorbe Jána Messerschmidta* (tamže, s. 52—62), Márie Aggházyovej-Gyulásovej *Niekoľko pamiatok z dielne G. B. Barberiniho na Slovensku* (tamže, s. 141—148). Existencia zborníka a neskôr umelekohistorického časopisu *Ars* umožnila publikovať aj niektoré archívne pramenné materiály. Viaceré príspevky a štúdie uverejnil tiež Vlastivedný časopis (A. Güntherovej-Mayerovej o trnavskom baroku a jeho majstroch, o maliarovi Johannovi Priwitzerovi atď.).

Ako samostatné knižné publikácie vyšli v poslednom období E. Toranovej *Zlatníctvo na Slovensku* (Bratislava 1975) a publikácia K. Závadovej o grafických vedutách slovenských miest 16.—18. storočia (*Uerný a pravý obraz biedy a utrpenia slovenských miest a hradov ako ich zobrazili rytci a ilustrátori v 16., 17. a 18. storočí*, Bratislava 1974). Na získanie prehľadu o materiáloch zo starších období, samozrejme, výdatne napomohlo vydanie trojzväzkového *Súpisu pamiatok na Slovensku* (Bratislava 1967—1969) a súpisov movitých pamiatok stredoslovenského a východoslovenského kraja, ktoré sa zaradili medzi základné diela našej umelecko-historickej literatúry a sú dôležitým orientačným vodidlom ďalšej práce.

V záujme získania adekvátneho obrazu o barokovej výtvarnej kultúre Slovenska bude treba popri dokončení heuristiky a intenzívnom pokračovaní v archívnom výskume objasniť ešte množstvo otázok. Na upresnenie čaká periodizácia, pri ktorej najmä stanovenie začiatočného medzníka do značnej miery komplikuje pre Slovensko špecifická symbióza raného baroka s renesanciou. Takisto bude treba podrobiť detailnej analýze rozhraničenie vrcholného a neskorého baroka, zatiaľ čo napr. vyústenie neskorého baroka v jeho dvoch podobách — klasicistickej a rokokovej — sa do značnej miery osvetlilo. V súvislosti s rokokom bude potrebné bližšie vysvetliť príčiny jeho zdomácnenia v dvoch relatívne samostatných enklávach na východnom a na západnom Slovensku.

Okrem problematiky architektúry renesancia je publikačne aj výskumovo najviac zanedbávaná. Zatiaľ nebol podrobený špeciálnemu rozboru ani fenomén manierizmu, ktorý sa ohlasuje najmä v umení spojenom s evanjelickým cirkevným kultom. Čo sa týka renesancie zo starších prác tu popri Wagnerových súhrnoch možno spomenúť prehľadnú prácu doc. Güntherovej *Renesančné umenie na Slovensku* (Pamiatky a múzeá, 4, č. 3, s. 97—114), vysokoškolskú učebnicu Rudolfa Hornáka (Bratislava 1954), *Renesančnú plastiku Júliusa Kálmána* (Bratislava 1944) a *Renesančné portály Ivana Kuhna* (Bratislava 1954). Novší výskum postupuje v tejto oblasti iba pozvoľna, po objektoch, či užšie vymedzených problémoch. Otázkam renesančnej plastiky sa v poslednom

čase venovali o. i. Nora Hrašková (Umení a řemesla, 1969, č. 5) a Ivan Rusina vo svojej doktor-skej dizertačnej práci (FFUK 1974). K významným objavom patria napr. fragmenty renesančných malieb uverejnené zatiaľ informatívne v zborníku bratislavskej Mestskej galérie (1965). Prevažne renesančné obdobie zahrňuje práca M. Vilčekovej-Gerhátovej *Kremnické medailérstvo 16. a 17. storočia* (Ars, 1970, č. 1—2, s. 75—108) a sčasti sem spadá aj spomínaná práca E. Toranovej.

Súčasne s výskumom slovenských historikov umenia pokračuje aj záujem cudzích, najmä maďarských umenovedcov o novoveké umenie na Slovensku, ktorí staršie slovenské pamiatky chápu ako integrálnu súčasť pamiatkového bohatstva bývalého Uhorska. Ich úsilie charakterizované popri využití staršej literatúry aj novšou heuristikou narastá v období druhej polovice päťdesiatych a v šesťdesiatych rokoch do celého radu štúdií menšieho či väčšieho rozsahu a do viacerých syntetických diel. Medzi takéto práce patria známe publikácie Dénesa Patakiho, Kláry Garasovej, Márie Aggházyovej, Denesa Radocsaiho, Eleméra Révhelyiho, Pála Voita atď., ako aj kolektívne spracované dvojzväzkové dejiny umenia v Uhorsku, ktoré vyšli už v štyroch postupne rozšírených a prepracovaných vydaniach.

Slovenská umelecko-historická veda, ktorá dokončuje syntetické dejiny umenia na Slovensku, je zaviazaná takto k splneniu vysokých požiadaviek a kritérií nielen v domacom, ale aj v medzinárodnom meradle.

Popri základnej povinnosti podať čo najpresnejší obraz dejín domáceho výtvarného vývinu, ktorá sa vydaním týchto dejín nekončí a končí ani nemôže, zostáva tu ešte úloha sprístupniť a odborne spracovať fondy výtvarných diel cudzích majstrov novovekého umenia, nachádzajúce sa v zbierkach slovenských štátnych kaštieľov a múzeí. Vyše dvadsaťročná zberateľská činnosť Slovenskej národnej galérie utvorila takisto predpoklady na prezentáciu podobných väčších alebo menších súborov najmä zo stredoeurópskeho umenia.

Na to, aby sa zodpovedali početné otázky, na ktoré pri dnešnom stave bádania dejepis novovekých výtvarných dejín Slovenska nie je

schopný jednoznačne a uspokojivo odpovedať, bude treba dokončiť a zavŕšiť nielen heuristiky a vyčerpáť možnosti archívneho výskumu, ale bude potrebné vrátiť sa aj k známemu materiálu, a predovšetkým bude treba zjemniť a prehĺbiť jeho analýzu a osvetlenie. Ak buržoázna výtvarná historiografia prvej republiky vo svojich faktografických prácach oscilovala medzi pozitivistickým dejepisom umenia, formálnou analýzou, silne zastúpenou kultúrno-historickou koncepciou a idealistickým, i keď heuristicky zameraným chápaním viedenskej školy, ideový a spoločenský prelom sa po roku 1948 odzrkadlil v novom zameraní a v hľadani nových metód práce aj v oblasti novovekých výtvarných dejín. Prvé roky budovania disciplíny spájali intenzívny zber faktografického materiálu a jeho v podstate pozitivistickú registráciu a datovanie so sústredeným záujmom o sociologický výklad umenia, ktorý pramenil z úsilia výtvarné umenie vysvetľovať ako spoločensky podmienený jav. Mechanická aplikácia zásad historického materializmu sa však najmä v päťdesiatych rokoch neobišla bez vulgarizácií; v mnohých prácach sa dostatočne neprihliadalo k špecifickosti umenia a zanedbávali sa subjektívne čini-

tele umeleckého vývoja. Napriek uvedeným negatívnym črtám táto etapa má pre vývoj disciplíny zásadný význam. Posilnila historickosť metódy dejín umenia a ukázala na obmedzenosť pozitivizmu i rôznych idealistických koncepcií. Po prekonaní dogmatických tendencií absolutizujúcich zjednodušujúci sociologický výklad, postupne sa prehľbovala a spresňovala marxistická metóda. Dejiny umenia sa pritom vymanili z izolácie, nadviazali kontakt s príbuznými disciplínami a venovali tiež pozornosť novým výsledkom, ku ktorým došiel odbor vo svetovom meradle. Pre budúcnosť bude musieť marxistický dejepis umenia hľadať pružnejší spôsob osvojovania si nových poznatkov sovietskej umenovedy, no nebude môcť obchádzať ani pozitívne i keď parciálne výsledky, ktoré prináša napr. rozvíjanie ikonologickej metódy, psychologický výklad umenia a pod. Musí, naopak využiť prínosy týchto špeciálnych metód, ale súčasne prekonať jednostrannosť čiastkových postupov a dospieť ku komplexnému chápaniu umenia vo všetkých jeho vzťahoch ku spoločnosti, k realite, k tvorcovi i k zákonitému procesu jeho vlastného vývoja.

## Состояние и проблемы исследования изобразительного искусства в Словакии в период Нового времени

Изобразительное искусство в период Нового времени (1520—1918) в целом относится в сравнении с древнейшими периодами и периодом от 1918 г. к наименее исследованной области словацкой изобразительной историографии. (В статье сознательно обходятся проблемы архитектуры, которым будет уделено особое внимание.)

Социалистическая программа в области культуры, разработанная после победы трудящихся в феврале 1948 г., могла опереться только на спорадические результаты (одиночные разборы и грубые суммаризирующие заметки) — это касалось исследований не только венгерских и чешских специалистов, но и основателей словацкой изобразительной историографии.

В стремлении пойти навстречу актуальным общественным просьбам исследования прежде всего были сосредоточены после мировой войны на период 19 в., причем в большинстве случаев разбирались вопросы передовых

традиций и вопрос открытия новых корней словацкой народной школы в изобразительном искусстве. Работа, проведенная общими силами сотрудников Института теории и истории САН, сети галерей во главе со Словацкой национальной галереей, работников Словацкого института охраны памятников и природы, а также других институтов (музеев) привела к целому ряду вновь объявленных экспозиций, монографических публикаций и представительных синтезов.

Работа по исследованию и оценке 19 в., благодаря которой выросла большая часть среднего поколения историков, конечно, имеет в себе следы недостаточного роста, методологических неясностей, касается ли это одностороннего упрощающего объяснения исследуемой эпохи, или картографии периода — там остаются до сих пор неисследованные места.

Еще больше белые пятна имеет период барокко,

систематические исследования которого начались практически только в шестидесятые годы. Результаты пока отражаются в публикационных комментариях, маленьких заметках и монографиях среднего размера. Уточнения здесь также ожидает и периодизация, для которой установление переломного момента затрудняется специфическим симбиозом раннего барокко и Ренессанса, характерным для Словакии.

Не учитывая проблематику архитектуры, Ренессанса с точки зрения исследований и публикаций является малоразработанной эпохой. Еще не был специально разработан даже феномен маниеризма, отзвуки которого мы находим в искусстве в связи с евангелическим церковным культом.

Одновременно с исследованиями в области искусств словацкими историками наблюдается интерес в отношении изобразительного искусства Нового времени со стороны зарубежных, прежде всего венгерских историков, которые древнесловацкие памятники рассматривают как интегральную частицу памятникового богатства

бывшей Венгрии. Словацкая художественно-историческая наука, целью которой является подать в как можно короткий срок синтетическую картину истории изобразительного искусства в Словакии, ориентируется на выполнение высоких требований и критериев не только в отечественном, но и международном масштабе. Этой основной обязанностью ее работа, правда, не ограничивается. В решении некоторых вопросов, при которых исследование находится в состоянии, когда на все нельзя однозначно и удовлетворительно ответить, будет необходимо не только завершить эвристику и исчерпать возможности архивных исследований, но и нужно возвратиться к известному материалу. Необходимо будет упростить и углубить его анализ и объяснение в контакте с близкими дисциплинами, с использованием специальных методов и подходов, к развитию которых уже готова специальность в последнее время и прежде всего благодаря углублениям и уточнениям марксистского метода, воплощающего в жизнь исторический и диалектический материализм.

## Problémy slohovej interpretácie a periodizácie slovenského výtvarného umenia na prelome 16. a 17. storočia

IVAN RUSINA

Ani v období uplynulých tridsiatich rokov sa nevenovala slohu umenia na prelome 16. a 17. storočia, jeho charakteristike, znakom a periodizácii priveľká pozornosť. Skôr naopak. Ak odhliadneme od drobných či čiastkových správ a článkov, môžeme vlastne uviesť iba tri základné príspevky: 1. Güntherová-Mayerová, A.: *Renesancia na Slovensku* (Pamiatky a múzeá, 1954); 2. Jankovič, V.: *Renesančné Slovensko* (Krásy Slovenska, 1968); 3. Hrašková, E.: *Renesančné náhrobníky a epitafy na Slovensku* (Umění a řemesla, 1969).

Cieľom nášho príspevku je zistiť stav bádania o umení tohto obdobia, zamyslieť sa nad platnosťou, objavnosťou či nosnosťou názorov a myšlienok troch uvedených prác. Bude to pokus určiť, ako sa slovenská umenoveda za posledných tridsať rokov vysporiadala s problémom, ktorý spojila s pojmom „slovenská renesancia“.

Metodickým východiskom je konfrontácia lubovoľne zvoleného diela z tohto obdobia s názormi v týchto troch článkoch. Na porovnávacom základe chceme jednotlivé názory a myšlienky potvrdiť či vyvrátiť. (Lubovoľne zvolené dielo musí byť však zastupiteľné a nahraditeľné iným tak, aby závery, odvodené z jedného, boli platné i pre druhé, pre celú skupinu diel; slovom musí byť reprezentatívnu vzorkou.)

Pre analýzu sme si zvolili epitaf Daniela Hirschlera (Hirschera) z roku 1608 z levočského farského kostola sv. Jakuba. Bez ohľadu na východiská práce, všetci traja autori zaraďujú epitaf Daniela Hirschlera medzi renesančné diela, t. j. určujú ho ako renesančné dielo.

Podľa názoru A. Güntherovej sú v Levoči zastúpené skoro všetky bežné typy renesančných epitafov, a medzi nimi ako príklad uvádza aj epitaf Daniela Hirschlera. V. Jankovič vo svojom článku tvrdí, že obdobie od roku 1530 do roku 1620 je „klasickým obdobím renesančného umenia u nás“. Keďže epitaf Hirschlera vznikol roku 1608, teda v tomto časovom rozmedzí, musí byť logicky svojím charakterom renesančný. Podľa E. Hraškovej je dielo tiež renesančné, lebo ho výslovne uvádza medzi renesančnými epitafmi a náhrobkami na Slovensku slovami: „K najstarším epitafom tohto druhu (t. j. renesančným) patrí epitaf Daniela Hirschlera z roku 1608 a Lorintza Greffa z roku 1609.“

Uviedli sme názory autorov troch základných článkov. Nasledujúci text tvoria heslovité poznámky k slohovej analýze diela, ako východiska pre konfrontáciu názorov na otázku: Je uvedené dielo skutočne renesančné?

Z hľadiska formálnej analýzy Hirschlerov epitaf netvorí jednota renesančných výtvarných znakov, ale prelínanie štyroch zložiek, z ktorých žiadna neexistuje sama osebe „čistá“. Je to: 1. doznievajúca staršia domáca tradícia, 2. renesančné princípy výstavby, 3. manieristické tendencie a 4. baroková orientácia.

Staršia domáca tradícia sa prejavuje v realizácii. Je to maľba temperou, hrubá stolárska práca. Vo výtvarnom riešení sa autor priklonil k staršej tradícii spájaním časovo nesúvisiacich scén, v určovaní vzťahov na základe obsahových súvislostí, a nie priestorových, v násilnom spájaní zložiek výstavby, vo vzťahu krajiny a postáv.



Renesančné princípy — druhá zložka výstavby — sa prejavujú v dolnom obraze (kľačiaci rodina pod krížom) prvkami lineárnej perspektívy a priestorovým utváraním obrazu. Okrem toho čiastočne aj skladobnosťou architektúry epitafu a ornamentikou.

V epitafe ako celku sa tretia zložka — manieristické tendencie — plne prejavili v obidvoch kľúčových obrazoch epitafu (Jakubov sen, Kristus so stotníkom) riešením kompozície, priestoru i farebnosťou. Slohové východiská obrazu tvorí výtvorný názor nizozemského manierizmu (napr. okruh Valckenborchov), pričom levočské obrazy sa odlišujú remeselnosťou prevedenia a zvýrazňovaním postáv. Druhou charakteristickou črtou je manieristické chápanie architektúry v rozklade tektoniky, hromadení detailov, zdvojovaní článkov, ďalej v porušovaní symetrie a v povyšovaní výtvorného riešenia nad funkčné.

Barokovú orientáciu celku určuje ikonografia. Po prvý raz v dejinách slovenského maliarstva nachádzame tu obrazy s námetom zátišia (kvetinové zátišie, zátišie typu vanitas) ako samostatnú kompozíciu. Druhým náznakom barokovej orientácie je ornamentika, ktorá sa prelína ešte so staršou.

Aký je vzťah medzi uvedenými štyrmi zložkami? Sú skladbou rovnocenných častí, alebo je niektorá zložka (zložky) dominantnou, ktorá si ostatné podriaďuje, vtlačá im výsledný ráz, určuje slohový charakter?

Renesančné princípy, ktoré sa uplatnili v obraze kľačiacej rodiny, nie sú podstatnou zložkou utvárania slohu epitafu, lebo majú podradné postavenie, sú umiestnené pod hlavnou rímou epitafu. Podobne nie je rozhodujúca ani baroková ikonografia obrazov bočných krídiel medzi stĺpmi architektúry epitafu. Slohový charakter epitafu určujú manieristické obrazy epitafu spolu s manieristicky koncipovanou architektúrou. Manierizmus je teda slohom, ktorý analyzovanému epitafu vtlačá charakter, je jeho slohovou dominantou. Nie ale sám, ale za súčinnosti prvej zložky — domácej tradície. Dielo je význačné svojím námetom, kompozíciou, ale jeho realizácia je natoľko slabá, že dostáva prívlastok „domáca, remeselná“; môžeme preto celkom smelo povedať, že ide o „remeselný manierizmus“. To je dôvod,

prečo vypadá kvalitou z kontextu stredoeurópskej tvorby umenia okolo roku 1600, hoci námetom a rozvrhom stojí v popredí dobových európskych snáh.

Po ukončení analýzy sa môžeme vrátiť k pôvodným otázkam. Je dielo renesančné? Sú uvedené názory historikov umenia platné? Na základe slohovej analýzy sme určili, že dielo nie je renesančné, ale má slohové znaky manierizmu modifikovaného domácou tradíciou. Konfrontáciou vzniká, slovom, viditeľný rozpor medzi názormi historikov umenia na slohový charakter diela, a samým slohom diela. A to nielen v práci, ktorá vychádza zdola, od jedinečného renesančného diela (Hrašková), ale aj v syntetických pohľadoch na umenie tejto epochy (Güntherová, Jankovič).

Analyzovaný epitaf nie je len detailom, ale aj „reprezentatívnou vzorkou“ podobných diel (Levoča, Štítňik, stredoslovenské banské mestá). Preto môžeme tvrdiť, že autori troch citovaných príspevkov nevystihli niektoré závažné slohové problémy umenia na prelome 16. a 17. storočia.

Detail je súčasťou celku. Venovali sme mu prvú časť nášho výkladu. V druhej časti sa vraciame k celku formou dvoch poznámok. Prvá sa bude týkať vzťahu renesancie a meštianstva, druhá renesancie a jej znakov.

1. Citovaní autori spájajú renesanciu so svetom meštianstva a tvrdia, že meštianstvo si vytvorilo v renesancii svoj nový sloh, resp. že v tomto slohu našlo svoje najvlastnejšie vyjadrenie. Téma nie je platná v plnom rozsahu, pretože:

a) renesancia v Uhorsku má — ako je to už dávno známe — dve fázy, pričom prvá (na prelome 15. a 16. storočia) je spojená s dvorskou aristokratickou kultúrou na dvore Mateja Korvína, a nie s meštianstvom. Bola to väzba na florentskú renesanciu quattrocenta a jej stopy nachádzame nielen v uhorských strediskách (Budín, Ostrihom, Visegrád-Vyšehrad), ale aj na Slovensku (Lipany, Sabinov, Rožňava, Brezovica);

b) v druhej vlne, ktorú by sme mohli označiť ako meštiansku, už nejde o prebratie (1560—1620) foriem z Talianska. Je to renesancia, ktorá prichádzala z Nemecka a Nizozemska, avšak „špatne asimilovaná, pozmenená, jej vliv je povrchný a zdánlivý“. Renesancia nie je slohom, je vlastne len prúdom, ktorý existoval vedľa ma-



Levoča, rím. kat. farský kostol sv. Jakuba. — Epitaf Daniela Hirschlera od neznámeho maliara, 1608.

manierizmu a domácej tradície, a je preto otázkou, či celé toto obdobie môžeme označiť a viesť pod záhlavím „renesancia“;

c) pri analýze predmetného epitafu levočského mešťana a obchodníka sme teda zistili, že epitaf nie je renesančný, ale manieristický. Dielo nie je výnimkou, a vzťah mešťan — manieristická forma potvrdzujú i ostatné slohovo manieristické epitafy (napr. Greffov, Rompauerov). Naopak, konzervatívnych renesančných foriem talianskej renesancie sa držia šľachtické epitafy (napr. v Slovenskej Ľupči alebo Tribelliovci v Levoči);

d) okrem toho z druhej polovice 16. storočia nepoznáme žiadny figurálny kamenný náhrobok mešťana (existujúce náhrobky sú šľachtické a cirkevné) a kamenné epitafy z konca tohto storočia sú v meštianskych kruhoch zriedkavosťou.

2. Z pojmu či označenia renesancie plynie bezproblémovosť. Renesančné diela sú tie, ktoré vznikli v renesancii (definícia kruhom). Čo však bola renesancia na Slovensku, aký bol jej model, aké boli jej znaky, ako prichádzala, či bola slohom alebo prúdom, aké bolo jej postavenie v rámci stredoeurópskej renesancie — to všetko sú otázky, ktoré ostali na okraji doterajšieho bádania.

Pre spomenutých autorov sloh nie je postojom k svetu, jeho odrazom i modelom, ale udalosťami i pomermi (politiokými, hospodárskymi, sociálnymi), ktoré sa v renesancii udiali. Preto sa prevažná väčšina úvodných textov venovala práve týmto udalostiam. Keďže sme ukázali, že renesancia nie je výhradným kontextom daného obdobia, ale len jedným z prúdov, treba sa pýtať, čo zaručuje, že pomery, ktoré autori uvádzajú, sú pomermi renesancie, a nie napr. manierizmu? Ich istota spočíva v datovaní, t. j. v triedení, že všetko, čo

vzniklo v rokoch 1530—1620, je renesančné. No samé umelecké dielo, v našom prípade epitaf Daniela Hirschlera, rozkladá zvnútra túto istotu.

V európskej umenovede bolo a je toto obdobie podnes problémom a predmetom diskusie. Mnohí autori sa pokúšali o jeho charakteristiku. Hedicke napríklad razil pojem „sloh dekoratívnosti“, Forsmann „severský manierizmus“, Shearman „bizarný domácky klasicizmus“, Białostocki „rodina“.

V slovenskej umenovede problém slohového charakteru diel na prelome 16. a 17. storočia nebol riešený, ani formulovaný ako napríklad v Čechách názvom príspevku Jarmily Krčálovej: „Byl v našich zemích vůbec manýrizmus?“ Autori troch citovaných slovenských príspevkov sa uspokojili s tým, že diela, ktoré vznikli v rokoch 1530—1620, vydávali za renesančné.

Jediná cesta bádania je návrat k samému dielu, k jeho rozboru, ako východiska: nielen ku charakteristike jednotlivého, ale aj ku charakteristike celku. Slovenská umenoveda nielenže zvyčajne nerozvíjala materiálové bádanie a analytické sondy, ale ani teóriu a bádanie o celku. V konkrétnom prípade sa uspokojila prouto s pojmom „renesancia“.

Stručne a krátko treba teda znovu formulovať otázku o charakteristike diel z prelomu 16. a 17. storočia. Táto formulácia je súčasne otázkou, či bol na Slovensku manierizmus, a ak bol, aké sú jeho znaky, jeho štruktúra, spoločenské predpoklady, jeho vzťah k renesancii a baroku? Už nie iba na základe jednotlivého diela, ako sme to urobili na začiatku, ale na základe zovšeobecnenia, nielen ako detailnú analýzu, ale aj ako pochopenie celku.

## Проблемы интерпретации стиля и периодизации словацкого изобразительного искусства конца 16 и начала 17 века

В статье коротко анализируются взгляды трех авторов статей по искусствоведению на проблематику искусства второй половины 16 — начала 17 века. (Алжбета Гюнте-рова-Майерова: «Ренессанс в Словакии», 1954 г.; Венделин Янкович: «Словакия эпохи Возрождения», 1968 г.; Элеонора Грашкова: «Надгробия и эпитафии эпохи Возрождения в Словакии», 1969 г.). Их взгляды сравниваются с эпитафией Даниэла Гиршлера (1608 г., Левоча), которая представляет собой «образец искусства» на границе 16 и 17 веков. В результате сравнения этих взглядов и стилистического анализа произведения вы-

ясняется, что авторы указанных статей не отметили некоторые важные стилистические проблемы словацкого искусства той эпохи. Искусство исследуемого периода они отождествили с Возрождением, из течения сделали стиль, не отметили разнообразие течений, параллельное существование Ренессанса, отечественной традиции, маньеризма и пробарокковых элементов. В своей статье автор стремился сформулировать вопросы о характере искусства того периода, и тем самым подготовить почву для нового синтеза искусства готики и барокко.

## K začiatkom teoreticko-kritickej interpretácie výtvarného diela

ZORA HANÁKOVÁ

Každý písomne sformulovaný názor týkajúci sa súvekej výtvarnej produkcie tej-ktorej historickej epochy, ktorý odráža aspoň čiastočne istý stav myslenia v príslušnom období a jeho vzťah k umeniu vo všeobecnosti, ako aj konkrétnu skúsenosť jednotlivca danú vnímaním umeleckého diela, je svojou povahou teoreticko-kritickým dokumentom. Teoretickým do tej miery, do akej miery je výrazom úrovne abstrahovania od konkrétnych javov v umeleckej oblasti, úrovne syntetizujúceho pojmového uvažovania, zdanlivej alebo objektívnej platnosti istých noriem a typov, meradiel, všeobecných ideí, zovšeobecnení a pod. Sám osebe zastupuje teda teoretický element spoločnosť s jej stupňom vývinu vo sfére filozofických, estetických a etických predstáv a zároveň tvorí aj bázu pre kritický postoj. Poskytuje kritikovi priestor na uplatnenie konkrétneho súdu, ale aj orientáciu v často neprehľadných súvislostiach výtvarnej tvorby jeho súčasnosti. Podiel obidvoch zložiek — teoretickej i kritickej — v interpretácii umeleckého diela však nezávisí len od osobnosti interpreta a jeho subjektívnych daností, resp. inklinácií k tomu alebo onomu aspektu. Je podmienený širšími súvislosťami. Čím slobodnejší a väčší priestor na realizáciu má tvorivá individualita v istej spoločnosti, čím viac je umenie ozajstným výrazom jej potrieb, čím plnoprávnejšie je jeho poslanie a docenenie jeho funkcia, tým špecifickejšia je problematika teórie umenia ako samostatnej disciplíny, tým tesnejší je vzťah medzi umelcom a konzumentom, tým bezprostrednejší je prístup posudzovateľa k výtvarnému dielu a tým širšie pole sa otvára i kritickej činnosti.

Pri interpretácii výtvarného diela vystupujú do popredia tri hlavné faktory: umelec, umelecké dielo a konzument čiže v našom prípade interpret. Všetky tri faktory, ktoré zohrávali v priebehu dejín rôzne dôležité úlohy, predstavujú veličiny, za ktoré si každá spoločnosť na základe svojho vzťahu k umeniu dosadzovala vlastné, kvalitatívne odlišné obsahy. Kým sa umelec nepokladal za tvorivú individualitu, ale len za remeselníka vdedeného z oblasti vzdelania (starovek, stredovek), nebolo možné zhodnotiť skutočný pokrok v umení. Pokiaľ výtvarné dielo slúžilo len ako prostriedok na pochopenie filozofických poučiek alebo na tlmočenie náboženského obsahu, prípadne bolo väzňom zdedených kategórií a noriem, v rámci ktorých sa posudzoval jeho význam, nemohla byť docenená jeho skutočná funkcia v spoločenskom živote, ani nemohlo byť pochopené ako autonómny umelecký výtvor. A do tretice, zatiaľ interpretom bol iba niekto z radov filozofov, rétorikov, znalcov umenia, historikov, prípadne umelcov samých, kým sa k slovu nedostalo laičtvo ako právoplatný element výtvarného života so svojím nárokom na úsudok o umeleckom diele, dovtedy nemohla vzniknúť kritika ako samostatný literárny druh. K tomu došlo však až po mnohých vývinových premenách. O tom, ako sa tieto premeny odzrkadlili v kategóriách a kritériách, ktoré sa používali pri literárnej interpretácii výtvarného diela v staroveku, chceli by sme podať aspoň stručný obraz.

Naším cieľom bude ukázať, do akej miery sa v týchto časoch postoj k výtvarnému dielu zakladal iba na jeho chápaní ako zdroja príjemných

a nepríjemných pocitov, alebo na hodnotení funkcie, akú v spoločnosti zohrávalo a do akej miery bolo prípadne výrazom esteticky cenného úsudku.

V klasickom období antiky sa nestretávame so samostatnou literatúrou, ktorá by sa venovala len výtvarnému umeniu. Zaoberajú sa ním však čiastočne práce technického, historického alebo filozofického charakteru. Až v období helenizmu vznikajú rozpravy o maliarstve, sochárstve, resp. architektúre. Zachovali sa v encyklopedickom diele Plínia staršieho, v *Historia naturalis*, ktoré obsahuje texty Xenokratove a Pasiklove, ale aj samostatne, ako napr. Filostratov spis *Obrazy*, Kallistratove opisy sôch, alebo Lukianove poznámky o výtvarnom umení. Okrem toho existovali aj práce laikov, ktoré sa zaoberali prevažne osobou umelca z historického hľadiska, ako napr. práca Plínia, resp. Dura zo Samu. Informatívny a opisný charakter mali tzv. periegesa, literárny druh, ktorý slúžil ako sprievodca po pamiatkach. Najznámejší pochádza od Pausania, ale s názormi na umenie v podobe hlbšej analýzy sa v ňom nestretávame.

Metóda interpretácie umeleckého diela je v období staroveku prevažne záležitosťou vecného výkladu, opisu jeho obsahu pomocou bohatej znalosti antickej mytológie. Pozornosť je zameraná predovšetkým na problémy techniky a technológie umelcovho postupu a z tohto zorného uhla sú charakterizované i výtvarné prostriedky. Pri hodnotení diel a osobností je najbežnejší komparatívny postup, ktorý sleduje najmä vyspelosť zručnosti, s akou sa autor zmocnil foriem skutočností.

Umelec je pre svoju manuálnu činnosť ponímaný ako remeselník a umelecká tvorba je tak vylúčená z oblasti duchovnej sféry. Aj potom, keď Aristoteles voviedol výtvarné umenie do okruhu vzdelania, malo právo na existenciu v ňom iba do tej miery, do akej miery súviselo s mravným a politickým životom. Až v helenizme našlo viac zástancov v radoch vzdelancov, ktorí ho chápali ako slobodné umenie, pretože slúžilo pochopeniu pravdy. Tak k nemu pristupuje Filostratos, Maximos z Tyru, Dion Chrysostómos, Kallistratos, Cicero a i. Ak sa v klasickom období antiky dostal najďalej v ocenení umenia Aristoteles, ktorý ho označil za tvorivú činnosť, pred-

pokladajúcu nadanie, intelekt tvorcu, a opierajúcu sa o pravidlá, zavíril Plotinos chápanie umenia v helenizme. Umenie je zrkadlom ducha, je poznaním, pretože uchopuje ducha, ktorý je ozajstným bytím. Umeleckú činnosť chápal transcendentálne, pristupoval k nej z pozícií metafyziky, ale postihol pritom tvorivú činnosť umelca, keď hovorí: „Umenie je z tohto sveta, pretože má vzory zmyslové, riadi sa viditeľnými formami a proporciami, ale je z onoho sveta, pretože vychádza z myšlienky umelca, ktorá je odrazom božieho vzoru.“

Najdôležitejšou kategóriou teórie umenia staroveku je mimesis. Vo výtvarnom umení predstavuje prístup k racionálne videnej skutočnosti a jej tlmočenie v zmysle napodobňovania. Jej obsahom je prírodná pravdivosť a vernosť javovému, ale jej formou je tvorivé spracovanie.

Demokritos ju chápe ako spôsob, činnosť, nie vo vzťahu k obsahu. Ľudia stavajú a ťkajú spôsobom, aký odpozorovali v prírode u zvierat. Sokrates vidí mimetický princíp v slobodnom výbere. V rozhovore s maliarom Parnhasiom tlmočí svoj názor takto: „... pretože je ťažké nájsť postavu bez chyby, viac čerpáš z mnohých modelov, berúc z každého to, čo má v sebe najlepšie, aby si tak dosiahol dokonalý celok“. Platón zahrnul do poňatia mimesis napodobňovanie vzhľadu vecí v zmysle kopírovania. Jeho pohľad na výtvarným umením súvisí práve s chápaním mimesis ako imitátorstva. Pýta sa: „A či maliara môžeme nazvať vykonávateľom a tvorcom? Nijako. Najlepšie by bolo nazvať ho napodobňovateľom toho, čoho iní sú vykonávateľmi...“ A na inom mieste, v *Sofistovi* sa dočítame: „Keď niekto tvoju postavu pomocou vlastného tela odkopíruje, alebo svojím hlasom tvoj hlas napodobní, tak taký spôsob stvárnenia klamných vzhľadov sa môže nazvať imitátorstvom.“ Ak podľa jeho názoru je základným cieľom umenia pravdivosť, tak výtvarné umenie ju nemôže dosiahnuť, pretože umelec síce vytvára obraz skutočnosti, ale iba javovej, čiže tento obraz je nereálny. V *Republike* hovorí: „Je maliarstvo napodobňovaním vzhľadu alebo nasledovaním pravdy? Vzhľadu. Napodobňujúce umenie je ďaleko od pravdy.“ Mimetické umenia sú teda hodné opovrhnutia. Inak pristupuje k problému mimesis Aristoteles, ktorý ho chápe

nielen ako prostriedok, ale aj ako cieľ umenia. Priznáva mu tvorivý aspekt, keď tvrdí, že: „... napodobňovatelia predstavujú ľudí lepších, ako všeobecne sú, alebo horších, alebo takých, akí sú. Tak postupujú maliari. Polygnotos ľudí robil krajšími, Pausanias ich zohyžďoval, Dionýzos ich maľoval podobných sebe... Možno nie sú možní takí ľudia, akých maľoval Zeuxis, pretože ich maľoval krajších, ale je potrebné, aby to, čo má byť vzorom, prevyšovalo to, čo je“.

V helenizme sa princíp mimesis chápe aj vo význame vernosti prírode, aj v zmysle jej tvorivého tlmočenia. Prvú líniu zastupuje Plínius, ktorý sa domnieva, že verné portréty boli počas mnohých pokolení najväčšou ambíciou umenia. Vernosť prírode, „živosť“ diel vysoko oceňuje i Pseudo-Aristoteles. Viac sa o slovo hlási však i hodnotenie subjektívnych činiteľov umeleckej tvorby, a pretože sa na dielo už nenazerá len ako na záležitosť čisto technickej zručnosti, ale aj ducha, dostáva sa aj slobodné uchopenie prírody na jedno z popredných miest hodnotenia. Tak Kallistratos je presvedčený, že umelecké dielo nie je zviazané s napodobňovaním prírody, ale je jej rivalom. A Proklos píše: „Ten, kto tvorí podľa skutočnosti, pokiaľ ozaj na ňu dbá, ten, samozrejme, nevytvára krásu... Skutočnosť je plná disharmónie, a nie je pravou krásou... Aj Feidias urobil postavu Dia, neprihliadajúc na skutočnosť, ale pri myšlienke na Dia Homérovho.“ Plotinos dovršuje tento pól emancipovanejšieho vzťahu k prírode a prakticky sa stavia proti mimesis, pretože ako tvrdí, nestačí na uchopenie pravdy: „Umenia nenapodobňujú veci prírody, ale prenikajú do zákonov, v ktorých je prameň prírody, a taktiež umenia tvoria veľa samy zo seba, pretože ak je niekde chyba, tak samy zo seba dodajú krásy.“

Druhou kategóriou spojenou tesne s hodnotením umeleckého diela je v období staroveku krásu. Nebola chápaná ani tak v zmysle kvality ako v zmysle vzťahu niečoho k niečomu a navyše predstavovala i hodnotu etickej povahy. Až v helenizme sa chápe nielen v zviazaní s dobrou morálkou, ale aj ako estetická kvalita. Táto skutočnosť súvisí najmä s prevládajúcimi spiritualistickými a idealistickými tendenciami v oblasti filozofie, ktoré našli svoj odraz aj v umelecko-

teoretických názoroch Plutarcha, Dia Chrysostóma, Maxima z Tyru, ale najmä Plotina. Najväčšmi ovplyvnili svojím poňatím krásy staroveké myslenie pythagorejci. Krásne je len to, čo má dokonalé proporcie a tie spočívajú v číslach. Na základe predstavy, že krásu je vypočítateľná hodnota, ktorá existuje v zrozumiteľnej, preskúšanej forme, je dokonalá forma ako ideál krásy kritériom na posúdenie výtvarného diela. Je normou a zlepšovať ju je poslaním umelca. „Dobré proporcie majú mieru a rytmus,“ píše Sokrates. Nazýva ich eurýtmickými. Eurýtmia je predpokladom krásy umeleckého výtvoru. Aj Platón vidí všetko, čo je „dobré a krásne“, v miere, proporciách, symetrii, harmónii. „Zvláštnosť umeleckého diela spočíva vo vhodnom usporiadaní častí, vo vnútornom súzvu, dobrej kompozícii a štruktúre,“ hovorí. Aj Aristoteles sa prikláňa k všeobecnému názoru, že krásu je záležitosťou proporcií, súladu častí, harmónie. Jej predpokladom je však i veľkosť a ohraničenie, dodáva. Nič totiž, čo je malé, nemôže byť krásne, takisto ako nič, čo nie je ohraničené, nemôže byť dokonalé. Tento názor sa v období helenizmu vynára v koncepciách stoikov, Ciceróna, Lukiana, ale až u Plotina sa stretávame s kvalitatívne novým chápaním tejto kategórie. Chápe krásu nielen ako vzťah, ale aj čosi bytostné a podstatné, čo spočíva vo výraze. V prvom zväzku *Enneidy* píše: „Prečo sochy, ktoré majú v sebe viac života, sú krajšie od iných, hoci by tie boli lepších rozmerov? A prečo živý človek, hoci menej krásny, je krajší ako pekný človek na obraze? Preto, že je predmetom lásky. A to zasa preto, že má dušu.“ Plotinos tak vníma krásu nielen ako mŕtvu sklad častí v zmysle pythagorejcov, ale ako živú kvalitu, nie nemenného a statického charakteru, ale ako pretvárajúci sa obsah, expresiu. Krásu predstavuje podľa neho bezprostredne danú mieru umenia, je jeho cieľom. Symetriu charakterizuje ako vonkajškový jav krásy, nie jej podstatu, tou je duch, ktorý ňou „presvitá“.

Pojem duchovnej krásy nie je novou kategóriou, ktorá by bola Plotinovou invenciou. Objavuje sa už u Platóna ako idea abstraktnej povahy, ktorá je prakticky umeleckými prostriedkami, aké poskytuje výtvarný prejav, nedosiahnuteľná. Duchovná krásu je síce podľa jeho predstáv vyššou

krásou ako krásu telesnú, viazanú na proporcie, ale najvyššou krásou je krásu idey. Miera krásy umeleckého diela závisí od jeho priblíženia k idei.

Aj Zenon, ako aj všetci stoici, oceňoval popri formálnej krásu, krásu duchovnú. V poňatí stoikov sa však kategória krásy spája s etickou výrazovosťou, nadobúda teda špecifickejší obsah. Tak Filon sa domnieva, „že krásu tela je v proporciách častí, zároveň v krásnej farbe i sile a krásu mysle, v harmónii názorov a symfónii cností“. Odrazom filozofického učenia stoikov v oblasti teórie umenia je presvedčenie, že umelecká tvorba musí sledovať užitočné, morálne ciele.

Kritérium užitočnosti v inom zmysle sa stalo krédom umelecko-teoretických názorov epikurejcov, ale aj Lukiana a Quintiliána. Nie duchovná krásu, ale príjemnosť a pôžitok sú podľa nich cieľom umenia. Etické kritérium duchovnej krásy a cnosti súviselo i s kritériom pravdy. Platón pokladá pravdivosť za základný cieľ umenia: to, čo umenie robí, musí byť „zodpovedajúce, výstižné, príslušné, bez odchýlok ku krajnosti...“ Odmietá iluzívne umenie, na ktorého strane stojí Georgias, vidiac v ňom neodpušiteľný klam. V *Politike* vyjadruje presvedčenie, že „všetky napodobňujúce umenia sú iba hrou, nič v nich nie je seriózne, všetko len pre zábavu“. V období helenizmu požiadavka pravdivosti výtvarného diela súvisela u niektorých autorov s chápaním umenia ako vedy, cesty k pravde. „Pravda víťazí nad napodobňovaním. Keby si však sama stačila na vyjadrenie, umenie by sa stalo úplne nepotrebným,“ vyjadruje radikálne Ciceró vo svojom spise *De oratore*.

Podľa racionalistickej koncepcie umenia klasickeho Grécka predstavoval dôležité kritérium na posúdenie výtvarného diela vzájomný vzťah častí a celku. Platón pokladá za nevyvrátenú tú skutočnosť, že jedine „podávajúc zodpovedne každú časť, robí maliar krásny celok“. Pre Aristotela táto otázka predstavuje základný problém v jeho teórii poézie i tragédie, ale aj v hudbe a vo výtvarnom umení. Sformuloval ho takto: „V umeleckom diele nie je dôležitý predmet, ktorý autor sleduje, ale nový celok, ktorý vytvára. Tento celok sa nehodnotí v porovnaní so skutočnosťou,

ale berie sa do úvahy jeho vnútorná stavba a konzekventnosť. Každé dielo musí byť ohraničené a musí byť jednotou.“ Ak takto Aristoteles vyslovil jeden zo základných postulátov teórie umenia klasickej antiky, došiel Plínius v období helenizmu ešte ďalej, keď zrovnoprávnil fragment, časť celku s jednotou diela. Píše: „Vidiac odtrhnutú hlavu alebo dajaký iný kus sochy, nemôžeš, samozrejme, za takých okolností posúdiť súzvu a jednotu celého diela, ale môžeš zhodnotiť, či sám ten fragment je dosť krásny... pretože istá časť môže sa zdať krásnou aj v odtrhnutí od iných.“

Čo sa týka obsahu a formy, ako dvoch základných determinánt výtvarného diela, bolo ich chápanie dané predovšetkým týmito skutočnosťami: 1. Umelec bol so svojou témou len tlmočníkom všeobecne záväzného zobrazovaného materiálu, ktorý predstavoval človeka ako fyzický typ a neindividualizovanú prírodu, transponovanú v období klasickej do sveta božstiev. Až v helenizme sa do obsahovej zložky prebojováva námet „atypizovaný“, subjektívne prehodnotený, s individualizovanými psychickými črtami. 2. Umelecká činnosť spočívala vo variovaní foriem, v akých sa preberal statický obsah, pozornosť sa sústredila na formu a na zručnosť, s akou umelec zlepšoval daný formový kánon. 3. Až v helenizme sa plnšie docenila duchovná zložka umeleckojej činnosti. Ak sa však hodnotila idea umelca, jeho nápad a predstava, tak viac-menej v zmysle formy než obsahu. 4. Ak sa venovala pozornosť obsahu výtvarného diela, tak len do tej miery, do akej miery bolo výrazom morálnych právd, filozofických a náboženských požiadaviek a do akej miery sa tento obsah pridržal javovej reality, resp. ju prekračoval, čiže do akej miery spĺňal kritérium vernosti prírode.

V obsahovej zložke sa hodnotilo najmä postihnutie charakterových vlastností a výraz duše. Sokrates v rozhovore s Parrhasiom hovorí: „To je v sochárstve najzaujímavejšie, najpríjemnejšie, najpôvabnejšie, najúchvatnejšie, že ono predstavuje nielen telá, ale i duše.“ Kladie maliarovi otázku, či sa „... pýcha, sloboda, nízkosť, poníženosť ducha, múdrosť a rozvaha, drzosť a hrubosť“ dajú vyjadriť v tvárach a postavách zobrazovaných osôb. Keď Aristoteles v *Etičke* rozoberá myšlienku, že „všetko umenie sa spája so

vznikáním a vynachádzavým vymýšľaním toho, aby vzniklo niečo z vecí, ktoré môžu a nemusia byť a ktorých žriedlo leží vo vytvárajúcom, a nie vo výtvore“, a dodáva, že „vďaka umeniu vzniká všetko, čoho forma je v duši“, zaoberá sa aj otázkou subjektívnej účasti umelca na utváraní obsahovej zložky výtvarného diela.

Idea, myšlienka, ako svojbytný prvok, korešpondujúci s javovou realitou a nepostrádateľné východisko umeleckej tvorby, našla odraz v mnohých formuláciách helenistických autorov. Cicero ideu vymedzuje vo vzťahu ku krásnej forme a vznešenosti, nezávisle od prírodnej pravdivosti. „Keď Feidias tvoril postavu Dia ... tak iste sa na nikoho nepozeral, komu by formu pripodobnil, ale v jeho mysli mal miesto istý vzor krásy, ktorý sledoval a do ktorého ponorený riadil svoje umenie a svoje ruky.“ Alkinoos rozumie pod ideou tiež vzor, náčrt toho, čo bezprostredne predchádza vytvoreniu výtvarného diela, keď vyjadruje svoj názor v myšlienke, že „nesporne každý umelec má vzor v sebe a jeho tvar dáva matérii“. Je to akási anticipácia renesančného termínu „designo“ ako jedného z hlavných stimulov tvorivej činnosti umelca.

Chápanie idey ako výrazu subjektívnej účasti umelca na procese výtvarnej tvorby bolo najzastúpenejšie v spiritualistických koncepciách filozofie a estetiky helenizmu, v ktorých je idea ponímaná ako transcendentný prvok, vrozený umelcovi súčasne s večnou predstavou boha. Tak o nej uvažuje Dion Chrysostómos, keď vyhlasuje, že „umelec vlastní ju i vďaka svojej analógii s bohom. Idea bola pred ním, on je len jej tlmočníkom a učiteľom“. Kallistratos pri hodnotení práce sochára poukazuje na to, že sochárve ruky, „obdarené dobrodením božieho vnučnutia, zaplavené vzrušením, tvoria geniálne diela“. V Plotinových predstavách je idea prejavom transpozície nadzmyslového sveta do sveta zmyslového, kde umelec je prostredníkom. „Kameň, ktorému dalo umenie peknú formu, je pekný nie preto, že je kameňom, pretože rovnako pekný by bol i druhý kameň, ale pre formu, akú mu dalo umenie. Táto forma však netkvie v materiáli, ale v myšlienke umelca a vďaka nemu vojde do kameňa.“

Ak spiritualistické tendencie, počínajúc Platónom a končiac Plotinom, obohatili teóriu ume-

nia o kategóriu idey ako výrazu účasti umeleckého subjektu na procese tvorby na základe abstrakcií, a to akousi „cestou zhora“, prispeli stoici svojím utvorením kategórie predstavu a fantázie k pojmosloviu takrečeno „cestou zdola“, na základe skúseností s praktickou psychológiou života. Keď sa Filostratos pokúša vo svojom opise maliarskej galérie o definíciu predstavu, píše: „... predstava je umelcova myšlienka o napodobnení... je múdrejšou tvorkyňou ako napodobňovanie, pretože napodobňovanie vykonáva to, čo videlo, a predstava aj to, čo nevidela, opierajúc sa o analógiu s bytím“. Predstava má teda akési intelektuálne jadro, obsahuje tvorivý prvok, je obrazom, ale aj myšlienkou. Podobný názor má Chrysispos, keď tvrdí, že „z predstav sa jedny opierajú o znalosť umenia, iné sú pozbavené tejto znalosti. Inak sa pozerá na obraz umelec, inak ten, čo sa v umení nevyzná“. Chrysispos tak urobil dôležitý krok vpred. Posúva psychologický moment z oblasti tvorby do oblasti vnímania výtvarného diela divákovi a jeho schopnosti posudzovať ho. Súčasne tento jeho výrok stelesňuje dobovú skepsu k otázke, kto je kompetentný hodnotiť výtvarné dielo. Tak Lukianos vyhlasuje, že on si dovoľí oceniť len krásu umeleckého diela a problémy spojené s výtvarnými otázkami necháva na posúdenie samým umelcom. Prevládajúcou mienkou je, že ten, kto v danom odbore pracuje a kto sa v ňom vyzná, môže hodnotiť výtvary, patriace do jeho oblasti. „Tak ako jedine mudrc môže prehliadnúť mudrca... tak o maliarstve, rezbe a sochárstve môže súdiť len umelec,“ píše Plínius. Táborov však boli dva. Na strane druhého stáli tí, ktorí sa opierali o vieru v zmyslové poznanie. „Každý človek má osobitný zmysel pre krásu a umenie. Vďaka nemu chápe a hodnotí umenie. Jemu vďačí za schopnosť rozlíšenia, čo je v umení dobré, správne a čo je mylné,“ tvrdí Cicero. Je to prevratná myšlienka nielen v oblasti estetiky, ale aj kritiky umenia a vďaka tomu, že bola v nasledujúcich storočiach zasunutá do úzadia, i právo laičtva posudzovať výtvarné dielo bolo znova aktuálne až oveľa neskôr. Sporadicky tieto problémy vystupovali na povrch v období talianskej renesancie a skutočné riešenie si vyžiadali až v 18. storočí vo Francúzsku, v súvislosti s usporadúvaním pravidelných výstav.

Sami umelci v antike často rešpektovali viac kritiku laikov ako umelcov. Tak Plínius v *Starších kapitolách o prírode* píše, že maliar Apelles vystavoval svoje diela v obchode a skrytý za nimi počúval kritiku okoloidúcich.

Keďže sme prenikli do oblasti vnímania výtvarného diela, pokúsime sa osvetliť, čo sa vôbec od diela v skúmanom období požadovalo a z akých pozícií sa hodnotilo jeho pôsobenie na diváka.

Demokritova veta: „Veľké radosti pochádzajú z pozorovania krásnych diel,“ je svojou lapidárnosťou a stručnosťou vyjadrením raných estetických pocitov gréckej klasiky. Čo však z radosti z krásy, ak za ňou nie je nič reálne, pýtajú sa sofisti a Alkidamas ich názory formuluje takto: „Sochy sú napodobnením ozajstných tiel, keď sa na ne dívame, vzbudzujú v nás radosť, ale úžitok človeku nedajú nijaký.“ Sofisti na rozdiel od esteticky chápaného pôžitku hľadajú účel, praktické poslanie výtvarného diela, a nenachádzajú ho. Aj epikurejci oceňujú výtvarné dielo z praktického hľadiska a nevidia v ňom nič, čo by im mohlo poskytnúť okrem príjemného zážitku. Ariston, jeden zo stoikov, zastáva názor, že umelecké dielo pôsobí na zmysly, oči, uši, ale nie na rozum. Intelektuálna komunikácia je tak vylúčená z oblasti vnímania diela divákovi. Výtvarné dielo je len estetickou kvalitou. Ak sa Chrysispos domnieva, že krásne veci sú hodné uznania samy osebe, čo platí aj pre výtvarné dielo, vyjadruje tým všeobecne rozšírenú požiadavku na hodnoty výtvarného diela, ktoré nie sú výrazom jeho skutočných hodnôt ako výtvoru spoločenskej povahy, ale ako luxusného predmetu mimo reálnej skutočnosti, mimo zmyslu života. Toto utilitaristické stanovisko je akýmsi jednostranným, okliešteným prebráním Aristotelovho poňatia estetického zážitku, ako sa ním zaoberá v *Etike*: „Nenazývajú sa ani umiernenými, ani prostopašnými ľudia, ktorí cítia rozkoš z toho, čo vyplýva z funkcie zraku, či sú to farby, tvary alebo obrazy, hoci možno pripustiť, že vo vzťahu k týmto veciam existuje súčasne akási špecifická rozkoš...“

Estetický zážitok spojený s krásou a príjemnosťou na jednej strane a pôžitok spojený s účelom a funkciou na druhej strane sú takto dvoma pólmami, v ktorých sa pohybuje vnímanie umeleckého diela v tomto období.

Oproti klasickej ére gréckej antiky sa v helenizme spolu s premenami v oblasti umenia objavujú aj nové, často svojou povahou subtilnejšie kritériá na posudzovanie výtvarného diela, ktoré súvisia najmä s nestatickým chápaním umenia ako tvorivého procesu, kde popri účasti objektívnych zákonov má právo na vyjadrenie aj subjekt umelca. Ak sa v klasickej dobe oceňuje vernosť kánonu, typovosť, teraz sa hodnotí viac i originalnosť, individuálne prvky, citovosť, nápaditosť. „Výtvor je vždy nejakým spôsobom objav tvorcu. Kto by, uvádzaj sochu alebo obraz, nepomyslel ihneď na tvorcu sochára alebo maliara,“ pýta sa Chrysispos. Je to značný krok vpred, ak si spomenieme na Plátónovo popieranie tvorivej účasti umelca v procese umeleckej tvorby.

Charakteristickou črtou helenistických autorov je, že nepísali o umení svojej doby, ale vracali sa pri svojich interpretáciách do obdobia gréckej klasiky, v ktorej umení videli stelesnené všetky požiadavky, ktoré na výtvarné dielo kládli. Bola to predovšetkým skromnosť materiálu, ale pritom bohatosť výrazu, rozmanitosť podania, elegancia ducha. „Za Perikla vznikli diela udivujúce veľkosťou, neporovnateľné, čo sa týka tvaru a výzoru, keď tvorcovia navzájom súperili, aby sa nad remeslo povznieslo krásne umenie,“ vyjadruje svoj obdiv Plutarchos. Maximos z Tyru spája požiadavku novosti s vernosťou klasickým hodnotám v zaujímavom postrehu: „Sochy nepodliehajú jednej forme, nie sú jedného rodu, nie je v nich jedno umenie a nie je jeden materiál... Gréci vedeli, že bohov treba ctíť tým, čo je na zemi najkrajšie, čistou materiou, ľudskou postavou, dokonalým umením.“

„To, čo vznikne, vzniká buď na základe zmeny tvaru, ako socha z bronzu, alebo na základe pridania hmoty, ako v tom, čo vyrastá, buď ubratím toho, ako keď z kameňa vznikne postava Hermesa, alebo skladbou toho, ako pri budovaní domu, alebo napokon prostredníctvom kvalitatívnej premeny, ako keď niečo mení svoju látku,“ napísal Aristoteles vo svojej *Fyzike* a po prvý raz tak urobil pokus o základné definovanie a odlíšenie postupu práce sochára od postupu práce v plastike a architektúre. Neskôr, v renesancii, naňho nadviaže Alberti so svojou koncepciou uberania materiálu v sochárstve a pridávania v práci s hli-

nou. Citovaná Aristotelova myšlienka však predstavuje prvé zamyslenie nad tvorivým procesom ako metodologickým postupom v oblasti výtvarnej tvorby vôbec. Jej princípmi sa antickí autori nezaoberali do tej hĺbky, aby bližšie špecifikovali rozdiely v oblasti maliarstva a sochárstva, predsa však sa zamýšľali, pokiaľ im to len dovoľovala úroveň myslenia doby, nad umeleckou činnosťou, podmienenou istými špecifickými podmienkami a danosťami.

„Umenie je schopnosť vytyčujúca cestu, to znamená, že vytvára svoje diela pevnou, istou cestou a za pomoci metódy,“ hovorí stoik Zenon a dodáva: „... je súhrnom vnemov, daných skúsenosťou a slúžiacich na úžitok pre život celku“. Psychologizujúcu charakteristiku podáva i Chrysipos, ktorý píše, že „umenie je súborom a súhrnom vnemov a postrehov“. Usilovnosť, bdelosť, vytrvalosť, úvaha popri talente a zručnosti sú hlavnými čnosťami, ktoré umelec uplatňuje pri svojej práci, domnieva sa Cicero. Analogicky k dvom zákonom, príčinnému a materiálom, ktoré riadia deje v prírode, chápu stoici aj povahu výtvarnej činnosti. „Socha predpokladá materiál opracovaný umelcom a umelca, ktorý jej dal tvar. Materiál je v nej obraz a príčina majster,“ uvažuje nad problémom Seneca.

Najvýznamnejším činom v tejto oblasti bolo však rozlíšenie sochárstva a poézie ako dvoch druhov umenia rozdielného charakteru, o ktoré sa pokúsil Dion Chrysostómos: „Básnici môžu svoje umenie poézie vykonávať na základe vyvolania predstáv všetkého, čo im príde na myseľ, naše zasa (diela sochárske) nevyjdú za hranice predstáv ľudskej postavy... rozum a myslenie samo osebe ani sochár, ani maliar nemôže predstaviť, pretože nijaká miera ho nemôže uchopiť, ani opísať... (naše umenie sochárske) pracuje s námahou a vysilením, postupuje stupňovite a pomaly, pretože sa musí potýkať s kamenným, odpor kladúcim materiálom... možnosti nášho

umenia vzhľadom na kvantitu a veľkosť sú tesne ohraničené, kým básnici ich môžu zväčšovať do vôle.“ Najdôležitejšie rozdiely medzi obidvoma umeniami vidí teda Dion Chrysostómos v momente časovom, materiálom, v rovine výrazových prostriedkov a v povahe tvorivého procesu samého, danej odlišnou spolupracou so zmyslovými orgánmi. Predznamenáva tak o niekoľko storočí neskorší Lessingov pokus o rozlíšenie obidvoch druhov umení.

Na záver by sme mohli stručne zhrnúť toľko: otázky umenia staroveku sa riešili v úzkej súvislosti s otázkami, ktoré boli v tom období aktuálne v oblasti filozofie, estetiky, ale aj teórie slovesných umení. V klasickom období kritériá na posudzovanie výtvarného diela úzko súviseli s racionálnym prístupom ku skutočnosti, ktorý sa odzrkadlil aj v gréckom umení a v jeho podriadení systému kánonov spočívajúcich na vypočítateľných hodnotách. V období helenizmu zohrávajú dôležitú úlohu aj koncepcie iracionálne a spiritualistické, ktoré prispievajú konkrétne do oblasti teórie umenia svojimi kategóriami duchovnosti a idey, ale aj koncepcie materialistická, senzualistická a empirická, ktoré tým, že sa priblížili k reálnej skutočnosti prostredníctvom skúsenosti a praktickej psychológie, obohatili teoreticko-kritické myslenie o pojmy vnemu, predstavy a fantázie. Keďže však problematika estetického vnímania samého osebe nebola hlbšie spracovaná, nemohla sa ani špecifickejšie precizovať v oblasti vnímania umeleckého diela a jeho interpretácie.

Napriek mnohým výhradám, ktoré mala staroveká literatúra o výtvarnom umení voči umeniu svojej doby, zostáva svojím ocenením zmyslov v procese vnímania umeleckého diela, pojmoslovím a požiadavkami, aké na dielo kladla, svedectvom epochy, ktorá živým kontaktom medzi oblasťou umenia a inými sférami spoločenského života patrí medzi najvýznamnejšie v dejinách kultúry.

## К истокам теоретико-критической интерпретации произведений изобразительного искусства

Истоки теоретико-критической интерпретации произведений изобразительного искусства уже можно искать в период средних веков и это в связи с актуальной проблематикой в области философии и возникновения теории словесного искусства.

В классической эре античности критерии в характеристике художественного произведения являлись выражением всеобщих рациональных тенденций подхода к действительности, которые нашли свое отражение в сфере изобразительного искусства в системе канонов, основывающихся на вычислительных ценностях. С этой точки зрения художественное произведение понималось только как средство к пониманию философских поучений или перевод религиозного содержания. Благодаря этой действительности в античный период нет самостоятельной литературы, которая бы уделяла особое внимание вопросам изобразительного искусства. Или авторы занимаются специфичными проблемами в узкопрофильных работах — техника, история или же в их работах господствует философская риторика. Только в эллинистический период, когда на первое место выдвигаются мировоззренческие концепции иррационалистического и спиритуалистического характера, возникают и самостоятельные труды о живописи и скульптуре. На основе использования данных практического империализма и психологии в область теории искусства проникают попытки

материалистически и сенсуалистически выразить впечатления о художественном произведении.

Метод интерпретации художественного произведения в период средних веков опирается прежде всего на деловое изложение содержания произведения при использовании богатых знаний из античной мифологии. Большое внимание уделяется проблемам техники и технологии в продвижении художника, с точки зрения которых и характеризуются изобразительные средства. При оценке произведений и художественного мастерства самой распространенной являлся компаративный метод, наблюдавший прежде всего за зрелостью сноровки, с какой автор отобразил формы действительности. Художник понимался в своей физической деятельности как ремесленник и в результате этого изобразительное искусство было исключено из области духовных дисциплин.

В эллинистический период расширяются тесные границы понимания художественного творчества, благодаря тому, что на искусство стали смотреть как на науку, ища путь к истине. Полнее оцениваются духовные качества художественного творчества, к этому же стремится и субъективное представление художника, а также способность приспособлять к границам мнимического подхода к действительности черты реальных явлений. Большая тяжесть в этой связи кладется на категории субъективного характера — такие как оригинальность, индивидуальность, осязаемость и фантазия.

## Ľudové výtvarné umenie a dnešok

ZITA KOSTROVÁ

Existencia ľudového výtvarného umenia, súčasných vedomostí o ňom, jeho dnešné chápanie, odborné etnografické a umeleckohistorické spracovanie predstavujú jeden z najnáročnejších problémov našej súčasnej vedy o výtvarnom umení.

Ťažkosti sa začínajú už vymedzením pojmu ľudového výtvarného umenia. Vo všeobecnosti možno povedať, že prevládajú názory, ktoré pod týmto pojmom rozumejú tú časť hmotnej ľudovej kultúry, ktorá okrem svojej pôvodnej a prvoradej úžitkovej funkcie — magickej alebo obradnej — spĺňa aj funkciu estetickú. Menej sa už kladie dôraz na špecifickosť umeleckej funkcie ľudového výtvarného umenia, prípadne na osobitosti jeho poznania a vyjadrenia vzťahu k okolitému svetu. Tie sa stávajú predmetom výskumu až v súčasnosti.

To, že jednotlivé funkcie v ľudovom umení nemajú stabilný charakter, často sa zamieňali a zamieňajú, že úžitková funkcia im všetkým pôvodne predchádzala, ako aj to, že ľudové výtvarné umenie v prevažnej miere nevznikalo ako dôsledok špecializovanej činnosti profesií zameraných na umenie, ale zväčša ako vedľajší produkt dedinských alebo mestských remeselníkov, prípadne iných zamestnaní, je príčinou toho, že v ľudovom výtvarnom umení neexistujú, alebo sa aspoň dosiaľ nepodarilo zistiť a presne definovať hranice a rozdiely medzi umením, umeleckým remeslom a remeslom vôbec. Je otázka, či je to v tomto prípade vôbec možné. Z dejín umenia poznáme niekoľko podobných príkladov, napr. v orientálnom umení, v umení tzv. prí-

rodných národov a inde. Tieto hranice sú neurčité aj v niektorých odboroch súčasného moderného umenia, napr. v designe. V ostatnom čase nastáva v ľudovom umení veľmi často presun, ba dokonca i zánik niektorých jeho funkcií. Najtypickejším javom je zanikanie úžitkovej a náboženskej funkcie a presúvanie dôrazu na funkciu estetickú, umeleckú alebo celkom inú, napr. zábavnú (fašiangové masky), komerčnú (suvenityry a pod.). Nemôže tu potom existovať podobná diferenciácia na voľné a úžitkové umenie, ako to nachádzame v umení slohovom (oficiálnom, profesionálnom, vysokom a pod.) alebo súčasnom. Preto nemožno automaticky aplikovať systém kritérií tohto umenia na ľudové umenie. V tomto prípade sa zmyšľilo aj viacero významných umeleckohistorických bádateľov. A v tom spočíva i príčina, prečo sa umeleckohistorická veda bráni zahŕňať ľudové výtvarné umenie do celkového rámca výtvarného prejavu u nás. Napríklad pri príležitosti veľkej reprezentačnej výstavy *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku* v Slovenskej národnej galérii v Bratislave roku 1967 nebola ani zmienka o tomto druhu výtvarného prejavu u nás. Na tomto konštatovaní nič nemení ani to, že práve v tom istom čase Slovenské národné múzeum v Bratislave usporiadalo výstavu *Ľudová plastika na Slovensku*, ani úvod v katalógu tejto výstavy od dr. S. Kovačevičovej, ktorá píše, že táto výstava ľudového umenia so súčasnou výstavou *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku* v Slovenskej národnej galérii má demonštrovať kontinuitu a typickosť výtvarného prejavu v celej šírke, hĺbke a problema-

tike. Práve naopak, aj tento úvod potvrdzuje dnes už neudržateľnosť takéhoto názoru a stavu. V tomto zmysle bola názorove ďalej predvojnová výstava *Staré umění na Slovensku* v Prahe roku 1937, ktorá obsahovala, i keď nie v plnej šírke, aj ukážky slovenského ľudového výtvarného prejavu. K zmene tejto názorovej situácie došlo aj v Slovenskej národnej galérii, kde sa otvorilo a postupne sa buduje samostatné oddelenie pre ľudové umenie, ako aj pre insitné umenie,

ktoré sa podľa niektorých názorov pokladá za pokračovanie, podľa iných za premenu ľudového umenia v 20. storočí. Vzťah ľudového a insitného umenia napriek širokej diskusii o medzinárodnom *Trienále insitného umenia* v Bratislave (publikovanej v zborníkoch *Insita*) zostáva naďalej nevyjasnený a otvorený.

Z mechanického porovnávania ľudového a profesionálneho, resp. oficiálneho, alebo školeného výtvarného prejavu vyplynuli viaceré chybné zá-



Neznámy ľudový rezbár: Madona, polychrómované drevo, rozhranie 18. a 19. storočia, SNM, Bratislava



Neznámy ľudový rezbár: Madona (pôvodne s dieťaťom), polychrómované drevo; druhá polovica 19. storočia. Pôvod: okolie Banskej Stiavnice, SNM, Martin

very v neprospech ľudového výtvarného umenia a dosiaľ sa niektoré z nich, ako o tom svedčí aj spomínaná výstava, nepodarilo prekonať. Medzi týmito dvoma oblasťami výtvarného umenia sú mnohé rozdiely. Nemajú však taký charakter, ktorý by vylučoval akékoľvek možnosti porovnávania.

V súčasnosti možno situáciu z hľadiska dnešného odborného spracovania, z hľadiska vzťahu k ľudovému umeniu a jeho významu pre dnešok pomocne rozdeliť na dve základné oblasti:

1. oblasť etnografického, umelecko-historického a teoretického spracovania;
2. oblasť ochrany, sprístupnenia, využitia a možnosti pôsobenia ľudového výtvarného umenia v súčasnom praktickom živote a perspektívy jeho ďalšieho rozvoja.

Zdôrazňujeme, že delenie je iba pomocné na študijné účely. Obidve oblasti sa v skutočnosti navzájom prepletajú a podmieňujú. Pokiaľ v prvej oblasti ide o stupeň a rozšírenie poznatkov a vedomostí o ľudovom výtvarnom umení, v druhej oblasti sú zahrnuté problémy záchrany ľudového výtvarného umenia, zberateľstvo, sprístupnenie verejných a súkromných zbierok, výstavy a pod. Sem patrí aj existencia ľudového výtvarného umenia v súčasnosti, v praxi skôr ľudového umeleckého remesla, jeho dnešné existenčné a organizačné podmienky a perspektívy ďalšieho rozvoja. Medzi týmito dvoma oblasťami je ešte špecifický vzťah profesionálnych výtvarných umelcov k ľudovému umeniu. Nie je bez významu ani záujem najširšej verejnosti. Všetky tieto problémy nemožno v jednej štúdií vyčerpať, preto sa sústreďujeme iba na tie, ktoré pokladáme za najakútnejšie a najaktuálnejšie.

Oblasť vedeckého výskumu a jeho teoretického spracovania ľudového umenia je veľmi nerovnomerne vyvinutá. Napriek tomu, že záujem o ľudovú kultúru má už svoju vyše storočnú tradíciu a v oblasti folklórneho prejavu i viac, odborné, na profesionálnej umelecko-historickej a teoretickej úrovni nie je ľudové výtvarné umenie u nás na Slovensku spracované vôbec. Okrem niekoľkých čiastkových prác dr. A. Güntherovej sa ním zo slovenských historikov umenia systematicky nezaoberal nikto, a to aj napriek tomu, že pri spracúvaní moderného slovenského výtvar-

ného umenia musel naň naraziť každý, kto sa pokúsil hľadať jeho zdroje. Toto konštatovanie treba vysloviť, i keď sa na prvý pohľad zdá neuveriteľné, pretože literatúra o ľudovom výtvarnom umení je u nás pomerne veľmi bohatá. Najmä v posledných desiatich rokoch vyšlo niekoľko zaujímavých prác, z hľadiska celku však iba čiastkových, dalo by sa povedať monografických. Také sú práce o ľudových soškách, sklomalbách, náhrobníkoch, o ľudovej architektúre, modrotlačí, čipkách, výšivkách, o ľudových hračkách a pod. Tieto práce, ktorých autormi sú v prevažnej väčšine etnografi, chápajú ho stále ako „doklad o živote ľudu“. Nechýbajú, najmä v ostatnom čase, ani pokusy prekročiť toto obmedzenie, ale sú to skôr výnimky. Vinou nedostatočného teoretického spracovania ľudového umenia ešte dodnes existuje spor o tom, kam vlastne ľudové výtvarné umenie patrí. Tak ako na jednej strane je súčasťou celku ľudovej kultúry, na druhej strane ako umenie je tiež časťou celku výtvarného umenia vôbec. Preto je možné, ba v dnešnej situácii nevyhnutné merať ho takými istými kritériami, ktoré kladieme na umenie všeobecne.

Predmetom našej štúdie je iba výtvarné umenie. Preto súdy o ňom si nenárokujú všeobecnú platnosť. Najmä preto, lebo niektoré iné oblasti ľudového umenia sú na celkom inej úrovni vedeckého spracovania, napr. ľudové rozprávky, poézia, pieseň, hudba a pod. Z týchto dôvodov sa iba okrajovo dotkneme i vzťahu ľudového výtvarného umenia a ostatných druhov ľudového umenia v nevyhnutných styčných plochách. Vzťah jednotlivých druhov ľudového umenia voči sebe navzájom by si zaslúžil osobitnú pozornosť, pretože je najcharakteristickejším znakom a podmieňuje, dalo by sa povedať, „slohovú“ jednotu ľudového umenia. Bude treba prehodnotiť i tie názory, ktoré za základ slovenskej národnej kultúry pokladajú iba tradície slovenského ľudového folklóru.

Vo všeobecnosti je dosiaľ najširšie a najbohatšie spracované a preskúmané slovenské ľudové výtvarné umenie z etnografického hľadiska. Súvisí to, prirodzene, s rozvojom národopisu ako samostatnej vedeckej disciplíny, ktorá systematicky zaznamenáva a skúma s rovnakým záujmom všetky doklady a fakty súvisiace s existenciou



Neznámy ľudový umelec: Archanjel Michal, podmalba na skle, prvá polovica 19. storočia, SNM, Bratislava



Neznámy ľudový umelec: Sv. Juraj, podmalba na skle z Detvianskej Huty, rozhranie 18. a 19. storočia, SNM, Bratislava

života ľudu. To má pre pochopenie, objasnenie a vysvetlenie ľudového umenia ako umenia svoje nevýhody a obmedzenia. V komplexe ľudovej kultúry sa, pochopiteľne, ľudové umenie vysvetľuje predovšetkým z hľadiska funkcií, ktoré v tomto celku malo, t. j. sčasti ako magicko-obradové a náboženské a sčasti ako úžitkové. Umelecká funkcia nie je tu uvedomelá a jasne vydeľovaná, i keď je dnes nepochybné, že plnilo aj túto funkciu. S podobnou situáciou sa stretávame aj v umení tzv. prírodných národov. Pred súčasnou teóriou stojí úloha objasniť a určiť, v čom spočívala v minulosti umelecká funkcia ľudového umenia a čo v nej pretrváva dodnes, teda, v čom spočíva jeho umelecká hodnota. Súčasná teória umenia dnes už bez ťažkostí môže dokázať, že i keď témy ľudového výtvarného umenia sú zväčša náboženské, obsah tohto umenia sa s nimi nekryje, ale je oveľa širší a bohatší. A práve vďaka tomu, čím ho presahuje, mohlo pretrvať a pôsobiť

ďalej, i keď jeho náboženská alebo úžitková funkcia stratila reálne opodstatnenie.

Iné ťažkosti vyplývajú z toho, že v etnografickom metodologickom systéme výskumu je ľudové výtvarné umenie rozptýlené v rozličných skupinách, vyplývajúcich z potrieb vnútorného rozdelenia vlastnej národopisnej vedy, napr. už len z jej základného delenia na etnografiu a folkloristiku. Táto rozdielnosť metódy výskumu, spracovania a kritérií hodnotenia spôsobila, že sa dosiaľ nepodarilo zjednotiť a utvoriť presnejšiu predstavu o tom, čo všetko treba pod pojem ľudového výtvarného umenia zahrnúť. Skutočnosť, že ľudové výtvarné umenie prerastá takmer všetky odvetvia ľudovej hmotnej kultúry a svojimi vzťahmi a účinkami zasahuje aj do oblasti ľudovej slovesnosti, hudby alebo tanca (napr. uplatnenie krojov ako formotvorného a farebného prvku pri tanci), inokedy je zase súčasťou ľudovej výroby alebo remesla (napr. keramika a pod.), raz



zas časťou sídelných foriem (napr. architektúra) alebo významnou zložkou zvykoslovných a obradných ceremónií, svedčí o tom, že zasahuje prakticky veľmi podstatne všetky prejavy ľudového života, a je teda neodmysliteľnou súčasťou tvorby ľudového životného prostredia, nielen hmotného, ale aj duchovného vrátane svetonázoru, vedomia a poznania sveta, ktoré sa najviac prejavujú práve v umeleckej tvorbe, a tak prispieva k vytváraniu vzťahu k svetu. Na túto tému píše napr. sovietsky filozof L. A. Kogan.<sup>1</sup> Vysvetľovanie ľudového výtvarného umenia iba ako dokladu

o schopnostiach a živote ľudu v rámci etnografického bádania je príliš všeobecné určenie. Ako umenie ho etnografia nevie a ani nemôže vedieť svojimi spôsobmi a cieľmi bádania vysvetliť. To môže urobiť iba všeobecná teória umenia v úzkej



Neznámy ľudový umelec: Krištof hrob, začiatok 19. storočia, SNM, Martin

spolupráci s vedou o výtvarnom umení. Mnohé, dosiaľ nejasné a nevysvetlené otázky týkajúce sa ľudového výtvarného umenia si vyžadujú syntetický prístup z viacerých hľadísk. Na adresu slovenskej vedy o výtvarnom umení treba povedať,



Neznámy ľudový maliar (baník?): Zadný prospekt vianočných jaslí s pastierskymi výjavmi, akvarel, 19. storočie. Pôvod: východné Slovensko, Východoslovenské múzeum, Košice



Neznámy ľudový maliar (baník?): Zadný prospekt vianočných jaslí s pastierskymi výjavmi, akvarel, 19. storočie. Pôvod: východné Slovensko, Východoslovenské múzeum, Košice

že sa o vlastné stanovisko k tomuto nie malému a dôležitému javu našej kultúrnej minulosti, ale aj súčasnosti dosiaľ nepokúsila. Takáto situácia okrem niekoľkých na jednotlivé problémy zameraných výnimiek (A. Güntherová, J. Dubnický, L. Saučin, M. Városov, P. Michalides) nemá analógiu ani v literárnej, ani v hudobnej vede.

Čo o ľudovom výtvarnom umení vieme, nám sprostredkovali zväčša dosiaľ iba národopisní bádatelia. K vytvoreniu celkového obrazu prístupujú najskôr vydelením a samostatným skúmaním jednotlivých výtvarných prejavov, ako napr. maľby na skle, ľudové sošky, náhrobníky, úle, výšivky, čipky, ľudová architektúra, keramika, knižný drevorez a ďalšie. No tieto monotematicky zamerané štúdie jednoduchým mechanickým priradením k sebe celkový správny obraz nevytvoria. Toho sú si vedomí aj sami národopisní bádatelia. Napr. M. Leščák<sup>2</sup> píše na adresu vedy o výtvarnom umení najviac, ale aj na adresu literárnej vedy, že zanedbávajú skúmanie problematiky ľudového umenia. Východisko zo súčasnej stagnácie vidí správne predovšetkým v interdisciplinárnom výskume. Podobný, hoci, domnievame sa, menej reálny je aj návrh na utvorenie samostatnej „vedy o ľudovom výtvarnom umení“, no aj on svedčí o naliehajúcej potrebe hľadať východisko zo súčasnej neuspokojivej situácie.<sup>3</sup> Riešenie tejto situácie si vyžaduje nový prístup k ľudovému umeniu ako celku, no zároveň z rôznych stránok a hľadísk. Je tu navyše i potreba syntetického pohľadu a širšej konfrontácie s ľudovým umením v iných krajinách. Tejto medzinárodnej konfrontácie sa najmä v ostatnom čase dovoľávajú sovietski bádatelia, najmä preto, aby sa mohli špecifikovať národné princípy a prvky v ľudovom umení. Napríklad v sovietskom časopise *Dekoratívnoje iskusstvo* od roku 1973 prebieha široká diskusia o rôznych problémoch ľudového výtvarného umenia. No skôr ako sa môže takáto syntéza a medzinárodná konfrontácia uskutočniť, treba preskúmať naše súčasné poznanie ľudového výtvarného umenia a medzery o neznalosti čím skôr vyplniť. Okrem iného aj z týchto dôvodov treba kriticky zhodnotiť napr. vývin našich názorov na ľudové umenie, prehľadnou formou zhrnúť výsledky poznatkov, ku ktorým sa dospelo v jednotlivých druhoch ľudového vý-

tvárneho umenia. Citelne nám napr. chýba predstava o slovenskom ľudovom textile ako o celku, o tkanine, výšivke a čipke osobitne, ale aj o keramike, skle, o celkovom charaktere a šírke sochárskeho prejavu v ľudovom umení. Chýba medzinárodným spracovanie ornamentu, ktorý je v našom ľudovom umení veľmi bohatý a rôznorodý. Nejde teraz o úplný výpočet, iba skôr o náhodne vybrané najvýznamnejšie príklady, ktoré treba spracovať tak z hľadiska historického, ako aj umeleckého. Vôbec veľkým nedostatkom je už spomínaná absencia umelecko-historických a teoretických analýz takmer všetkých druhov ľudového výtvarného umenia. Etnografickí bádatelia donedávna iba do istej miery právom odmietali umelecko-historické kritériá pre ich jednostrannosť, lebo sa mechanicky prenášali a aplikovali zo slohového umenia na ľudové umenie a zdôrazňovali jednostranne iba jeho súvislosti, resp. závislosti od umenia oficiálneho alebo slohového. Tieto názory sú dnes už tiež zväčša prekonané. Aj umelecko-historická veda prešla najmä v druhej polovici 20. storočia metodologickým a svetonázorovým vývinom a jej dnešný stav dovoľuje predovšetkým na princípoch marxisticko-leninskej filozofie a metodológie odkryť v ľudovom umení dosiaľ neznáme poznatky a významy pre dnešok. Píše o tom napr. sovietsky bádateľ C. Vagner.<sup>4</sup> No takýto prístup k ľudovému umeniu si musíme ešte iba vytvoriť. Aktuálnosť týchto výskumov vidí Vagner najmä v tom, že ľudové umenie svojím úsilím „pochopiť svet vcelku“ zodpovedá súčasným tendenciám vedeckého myslenia tak, že si to ani lepšie nemožno predstaviť.

Keďže nie je vypracovaná teória ľudového umenia, existuje nejednotnosť v používaní pojmov a termínov. Najčastejšie sa napr. pri ľudových soškách zamieňajú termíny plastika a soľptúra. Nie sú synonymá a predstavujú výsledky dvoch rôznych sochárskych procesov (z lat. *plasso* — pridávanie, *sculpo* — uberám). Tieto dva rozdielne postupy sú neraz podstatnou charakteristickou črtou jednotlivých talentov, ale niekedy určujú aj charakter celých kultúr. Tak napr. egyptské a grécke sochárstvo má soľpturálny charakter, kým mezoopotámske a veľká časť rímskeho sochárstva, tá, ktorá má svoje korene v etruskom umení, má plastický charakter, s čím súvisí najmä vznik a vývin

realistického portrétu a reliéfu. S rozlišovaním týchto sochárskych postupov súvisí napr. aj názor na problémy priestoru a priestorového citenia, ktoré sa v ľudovom umení veľmi často mylne interpretujú. V ľudovom umení sa vyskytuje veľké množstvo rozličných prvkov, ktoré sa objavujú až v umení 20. storočia. V tom tkvie aj príčina, prečo sú to práve výtvarní umelci, ktorí ľudové výtvarné umenie ako prví tvorivo zhodnocujú a rozvíjajú a prostredníctvom svojej vlastnej tvorby zapájajú do rámca komunikácie súčasných umeleckých hodnôt. Dosiaľ sa tento vzťah hodnotil iba z hľadiska významu ľudového umenia pre tvorbu profesionálnych umelcov ako zdroj domácich inšpirácií a nadväzovanie na domáce tradície. No nemenej významný je aj opačný vzťah. Prínos týchto umelcov pre zachovanie, prechovávanie a ďalšie rozvíjanie hodnôt ľudového umenia a v ňom najmä jeho národnej svojbytnosti a špecifickosti. Čiže vytváranie kontinuity hodnôt, bez ktorej neexistuje nijaká národná kultúra. Tento prínos sa v súčasnosti oceňuje ako podklad, ako východisko pre rôznorodosť jednotlivých národných škôl v súčasnom umení socialistických krajín.

K tomuto zhodnocovaniu ľudového výtvarného umenia našimi výtvarnými umelcami nedošlo až po prvej svetovej vojne na základe poznania moderného európskeho umenia, ako sa o tom veľmi často nesprávne píše, ale došlo k nemu už oveľa skôr. Výtvarní umelci týmto svojím činom urobili z ľudového umenia živú hodnotu na rozdiel od etnografických zbierok múzeí, kde sa prezentuje iba ako mŕtvy doklad kedysi živej funkcie, veľmi často bez diferenciácie jeho estetických a umeleckých hodnôt. Takýto charakter má väčšina muzeálnych zbierok dodnes. A to je ešte ten lepší prípad, keď je ľudové umenie aspoň vystavené. Zväčša je uskladnené v depozitároch, širokej verejnosti prakticky neprístupných. Aj v tom sa v ostatných rokoch dejú podstatné zmeny, ale ešte stále nie sú dostačujúce.

Z viacerých dôvodov nám dnes o to viac prichodí oceniť martinskú iniciatívu poslednej tretiny minulého storočia, keď z podnetu spolku Živena bola v Martine roku 1887 usporiadaná veľká výstava slovenských ľudových výšiviek. Túto výstavu možno pokladať u nás za začiatok organizovaného záujmu o ľudové výtvarné umenie.

V súvislosti s touto výstavou sa okrem záujmu o výšivky objavuje aj záujem o širšie súvislosti jednotlivých prejavov ľudového umenia a ľudovej kultúry vôbec. Myšlienku usporiadať výstavu slovenských ľudových krojov prijalo valné zhromaždenie Živeny už roku 1874. Táto myšlienka súvisela s celkovou vlnou zvýšeného záujmu o národopisné výstavy v druhej polovici 19. storočia v kultúrnych metropolách Európy, hoci sa vtedy a potom neskôr zdôrazňoval, najmä u odporcov a neprajníkov slovenskej národnej kultúry, jej skrytý nacionálny, politický a protimaďarský podtext. Toto pozadie výstava skutočne mala, ale tým sa jej význam nevyčerpával. Už vtedy sa okrem obratnosti, zručnosti a usilovnosti vyšiváčiek oceňoval aj ich vysoko vyvinutý zmysel pre formy, tvary a farebnú kompozíciu.

Najviac pre propagovanie tohto podujatia urobil Svetozár Hurban Vajanský, ktorý sa prejavil ako horlivý spoluorganizátor výstavy. Vajanského záujem o výtvarné umenie je všeobecne známy. V jeho literárnej tvorbe sa často objavujú výtvarné témy alebo postavy umelcov. Ešte častejšie sú príklady obrazného výtvarného videnia. V profesionálnom výtvarnom umení jeho vkus bol skôr konzervatívny. O to viac nás udivuje Vajanského nadšenie a obdiv k ľudovému výtvarnému umeniu, ktoré prejavil pri spomínanej martinskej výstave výšiviek.

Svoju podporu a oslavný hlas dáva tejto výstave básnik P. O. Hviezdoslav v básni *Eleusiny*, uverejnenej v Národných novinách pri príležitosti otvorenia výstavy. Maliar, fotograf, zberateľ a etnograf P. Sochán, ktorý má na výstave osobitnú miestnosť pre svoju zbierku, vystavoval okrem výšiviek i ľudovú keramiku, čnpálky a rozmanité predmety ľudovej výroby. Okrem iného aj to svedčí o potrebe širšieho prezentovania ľudového umenia, teda ešte živé vedomie súvislosti a vzájomných vzťahov medzi jednotlivými druhmi nielen výtvarného, ale ľudového umenia vôbec. Veľa sa popísalo o nekritickom nadšení a nevedeckom prístupe týchto začiatkových záujmov a prístupov k ľudovému výtvarnému umeniu. V mnohom to bola pravda. Predovšetkým v kritike nesprávnych názorov o autentickosti a absolútnej nezávislosti ľudového výtvarného prejavu, alebo v kritike názoru o nemennom stároč-



Z. Palugyay: V búrke, olej, pred 1934

nom pretrvávajú tvarov, foriem a obsahov ľudového výtvarného umenia. Nebolo by múdre so zamietnutím omylov odmietat všetko. Naopak, treba vyzdvihnúť tie pozitívne fakty, ktoré mali význam pre ďalší vývin vzťahu k ľudovému umeniu. Kritika a prehľad názorov na ľudové umenie by si zaslúžili takisto samostatnú pozornosť, dôkladné štúdium a spracovanie. Dodnes niektoré z týchto mylných názorov pretrvávajú, a práve preto by mali byť v súčasnosti predmetom dôkladnej vedeckej analýzy. Medzi nimi najdôležitejšie miesto zaujímajú problémy vzniku ľudového umenia, jeho príčiny a národná špecifickosť.

V súvislosti s martinskou výstavou výšiviek dodnes nebol ocenený jeden významný čin tohto podujatia, ktorý nezostal bez ďalšieho vplyvu. Je to stavba drevenej veže ako vchodu do budovy výstavy od martinského architekta B. Bullu, rodáka z Ústia, z hornej Oravy. Celá stavba tejto veže bola inšpirovaná prvkami oravskej drevenej architektúry a možno ju v tejto súvislosti pokladať za začiatok uvedomovania významu ľudovej architektúry ako východiskového, základného organizujúceho prvku hmotnej ľudovej kultúry. Na dokreslenie predstavy, v akej sa martinská výstava výšiviek odohrávala, treba dodať, že bola

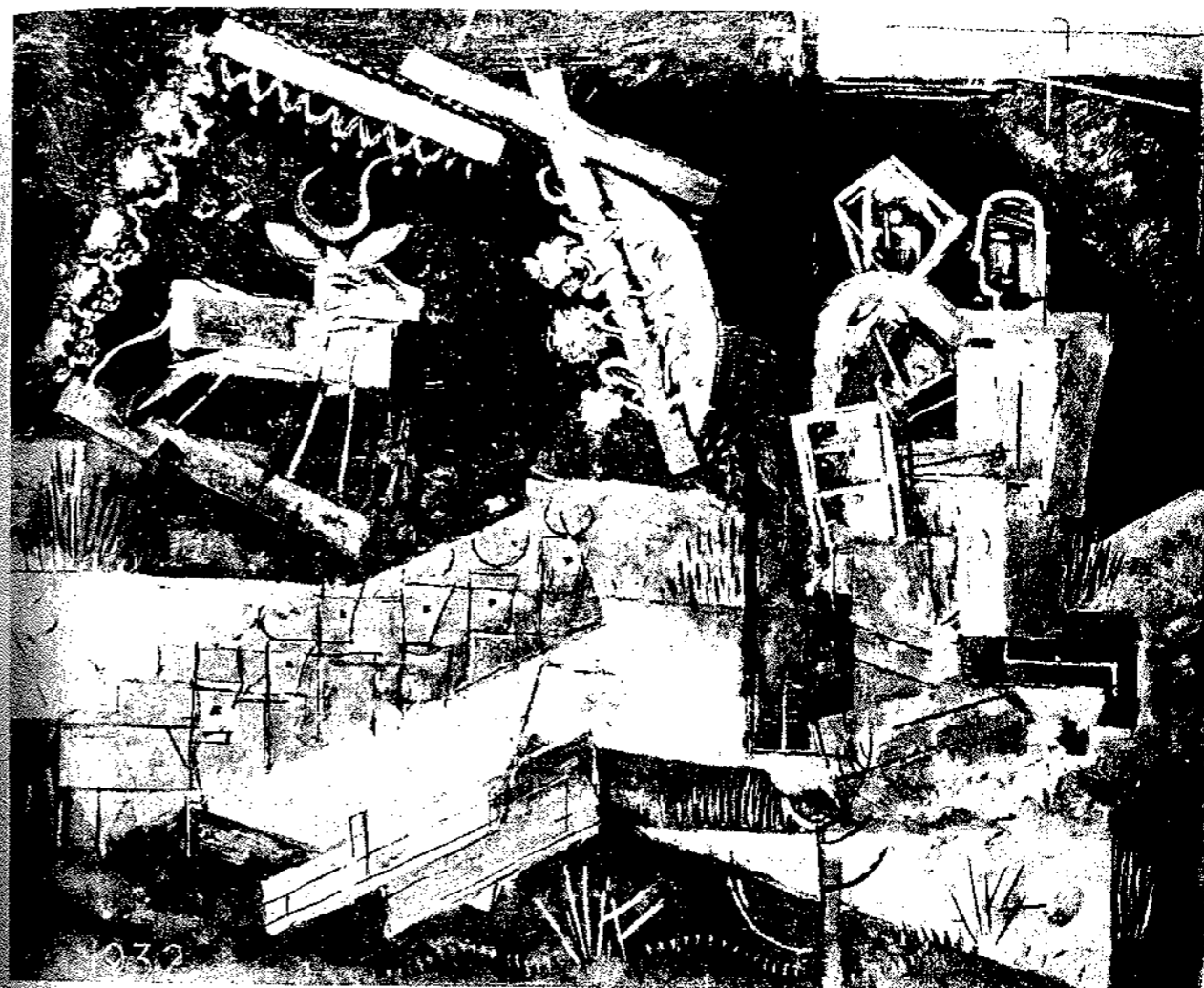


M. Bazovský: Suhaj, olej, Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy

otvorená 3. augusta, keď sa konali aj matičné slávnosti. Zúčastnilo sa na nich veľa ľudí v krojoch. I sám B. Bulla bol oblečený do oravského kroja. Pri tejto príležitosti sa prejavil nielen ako architekt, ale aj ako zberateľ ľudových piesní. Pre slávnosti pripravil *Kyticu slovenských piesní*, zväčša ľudových, ktoré predniesol martinský spevácky spolok a sám Bulla sa na slávnostiach zúčastnil ako spevák a tanečník. Keď roku 1919 B. Bulla zomiera, Národné noviny v nekrológu zdôrazňujú jeho zásluhu na vzbudení záujmu o ľudové umenie u svojho praktikanta, neskôr architekta, národného umelca Dušana Jurkoviča. Prednadvádom opäť na to upozornil arch. I. Thurzo<sup>5</sup> pri príležitosti výstavy D. Jurkoviča v Bratislave roku 1971 v recenzii tejto výstavy. Túto udalosť spomína tiež F. Žákovec v doteraz jedinej monografii D. Jurkoviča z roku 1929.

Dušan Jurkovič sa na martinských slávnostiach zúčastnil ako študent a po skončení štúdií sa hlási za praktikanta u B. Bullu. Nadšenie, ktoré vzbudila v ňom martinská veža, malo vplyv na jeho neskoršiu tvorbu. Prejavilo sa to už aj pri jeho účasti na Národnej výstave v Prahe roku 1895, kde spolu s arch. M. Urbánkom vystavujú originálnu valašskú dedinu a Jurkovič ešte navyše čičmianske gazdovstvo. Ako vidíme, na začiatku cieľavedomého záujmu o ľudové výtvarné umenie majú veľký podiel práve výtvarní umelci, v tomto prípade u nás najmä architekti. Isté prvky tohto záujmu možno sledovať ešte skôr, napr. u maliara P. M. Bohúňa. Okrem toho, že sa zaujímal o témy z ľudového prostredia, to, že v nich uprednostnil viac-menej statické krojované postavy, nás vedie k úsudku, že ho priťahovala najmä výtvarná zaujímavosť a kvalita jednotlivých ľudových krojov. Ostatne aj P. Sochán bol pôvodne vyskolený maliar a fotograf, až neskôr sa preorientoval na etnografiu. Záujem o výtvarné ľudové umenie je doložitelný aj u umelcov z iných oblastí umenia, ako napr. u spomínaného už Sv. H. Vajanského, P. O. Hviezdoslava alebo u ďalších kultúrnych činiteľov, ako bol A. Pietor a P. Mudroň.

Najväčšiu zásluhu na začiatku rozvíjania tohto vzťahu má však predovšetkým architekt D. Jurkovič. Vo svojej architektonickej tvorbe tvorivo využíva nielen dekoratívne prvky ľudovej architektúry, ale najmä jej základné dispozičné a priestorové princípy. Tieto veci sú sčasti, hoci nie v plnej šírke, známe. Menej známe je už dnešné Jurkovičovo teoreticko-praktické a organizačné stanovisko k problému zachrany ľudového výtvarného umenia. Svoje názory na tento problém a konkrétne plány vypracoval ako vedúci pracovník odboru ochrany pamiatok za prvej republiky.<sup>6</sup> Z hľadiska jeho funkcie má tento jeho prístup, pochopiteľne, konkrétny charakter, no práve v tom je doklad jeho prenikavého perspektívneho chápania uchovania ľudového výtvarného umenia i ľudového remesla pre budúcnosť. Pri architektonických pamiatkach vidí možnosť zachrany dvojakým spôsobom. Tam, kde je to možné z hľadiska ďalšieho využitia, zachovať na mieste vzniku, a tam, kde to z rôznych dôvodov nie je možné, navrhuje vytvoriť špecializované múzeá a skanzeny v prírode. Pri stavbách, ktoré



E. Fulla: Požehnanie statku, olej, 1932, SNG, Bratislava

nemožno takto zachrániť, navrhol urobiť dôkladný súpis, vyfotografovanie a dokumentáciu. Dnešné naše názory ani pamiatkárská prax veľmi ďalej od týchto názorov nepokročili. O niektorých ľudových stavbách u nás Jurkovič hovorí, že sú na veľmi vysokej technickej a umeleckej úrovni, dokonca vyššej ako stavby vo Švédsku a Nórsku, hoci sú to krajiny najväčších drevených stavieb. Veľmi zaujímavý je Jurkovičov projekt zachovania a ďalšieho pestovania remesla na odborných školách ľudového priemyslu. Mal pritom na mysli využitie stáročných skúseností vývinu ľudových remesiel pre modernú priemyselnú dobu. Bolo to veľmi príbuzné tomu, na čom sta-

vala o niekoľko rokov neskôr Škola umeleckých remesiel, založená roku 1928 v Bratislave. Presadenie myšlienky pestovať umelecké remeslo v nadväznosti na domácu ľudovomeleckú remeselnú tradíciu sa však viac pripisuje ako zásluha riaditeľovi a zakladateľovi tejto školy J. Vydrovi. Jurkovičove názory na túto problematiku boli však zverejnené niekoľko rokov predtým, preto ich v tejto súvislosti nemožno jednoducho prejsť mlčaním. V súvislosti so zriaďovaním odborných remeselných škôl Jurkovič navrhoval popri nich budovať menšie múzeá ľudových remesiel, aby žiaci mohli kedykoľvek študovať na konkrétnom materiáli a „aby duch nového tvorenia išiel

v dobrej a krásnej tradícii". Jurkovičov projekt bol teda viac a širšie napojený na pomery domáceho prostredia, tradície, majúcej pritom, prirodzene, na zreteli moderné súčasné i perspektívne potreby.

Nie je nezaujímavé, že sa dožadoval veľmi rázne vydania zákona proti vývozu starších umeleckých pamiatok. Pokiaľ boli takéto pamiatky už vyvezené, najmä po prvej svetovej vojne (1914—1918), navrhuje, aby sa žiadalo ich vrátenie späť. Jurkovičov vzťah k ľudovej hmotnej kultúre je, ako z uvedeného vidieť, široký a všestranný. Má rozpätie od nadšeného obdivu cez umelecké a teoretické zhodnotenie až k širokému praktickému využitiu a k zapojeniu do súčasného života a do systému umeleckých a kultúrnych hodnôt. Celý Jurkovičov prínos do vzťahu k ľudovému výtvarnému umeniu nie je dodnes náležite docenený. Ak sa uvažuje o význame ľudového umenia pre moderné slovenské umenie, hodnotí sa predovšetkým najviac v oblasti maľby a po druhej svetovej vojne i v slovenskom modernom sochárstve. Na architektúru sa zabúda, hoci ako ukazujú príklady B. Bullu a D. Jurkoviča, stojí na samom začiatku tohto záujmu. Málo známe je napr. spracovanie a vydanie albumu 140 foto-reprodukcí z diel ľudového výtvarného umenia, ktoré vybral a zozbieral D. Jurkovič na začiatku nášho storočia. Album vydal A. Schroll<sup>7</sup> v trojazyčnej mutácii. Je to album neobyčajne cenný, pretože zachytáva ľudové prostredie ešte v autentickom, modernou civilizáciou takmer nedotknutom stave. Sú v ňom vo výbere zachytené takmer všetky prejavy ľudového výtvarného umenia: architektúra, exteriér a interiér, maľby na skle, výšivky, cintoríny, náhrobníky, predmety z kovu, dreva, textilu a pod. Je úplne zrejmé, že táto práca zapôsobila podnetne aj na vydanie Vydrovej<sup>8</sup> knižky o slovenskej ľudovej architektúre. Mnohé z reprodukovovaných diel sú totožné s prácami uverejnenými v Jurkovičovom albume. V obidvoch spomínaných prácach (v Jurkovičovom albume, ako aj vo Vydrovej knižke) je najviac ukážok z Oravy, čo nás opäť uvádza do súvislosti s B. Bullom. Podrobná a konkrétna analýza významu ľudového umenia pre tvorivú architektonickú činnosť D. Jurkoviča tiež čaká na odborné zhodnotenie. Výstava tvorby národného

umelca D. Jurkoviča roku 1971 v Bratislave priniesla zaujímavý dokumentačný materiál i k tomuto problému, žiaľ, nemala sprievodný katalóg vystavených exponátov, čo je pre ďalšiu systematickú výskumnú prácu veľká škoda.

Po prvej svetovej vojne sa slovenské ľudové umenie alebo ľudové prostredie stáva prirodzeným programovým východiskovým bodom tvorby takmer všetkých zakladateľských osobností slovenskej modernej maľby. Skoro celá základná umeleckohistorická literatúra zhodne konštatuje, že sa slovenská moderná maľba vyvíja v dvoch hlavných smeroch. Na jednej strane vo vzťahu k domácej národnej tradícii, pod ktorou sa rozumie predovšetkým ľudové umenie, a na druhej strane vo vzťahu k európskemu vývinu moderného umenia. Túto všeobecnú charakteristiku možno doložiť rozborom diel jej všetkých významných predstaviteľov. Sú to diela M. Benku, G. Mallého, M. Bazovského, J. Alexyho, Z. Palugyaya, neskôr L. Fullu, M. Galandu i mnohých iných. Ich prínos a vzťah k ľudovému umeniu bol už viackrát hodnotený a je viac-menej známy. Kvôli kontinuite sledovaného problému všimneme si teraz aspoň základnú orientáciu ich záujmu. Pri Benkovej tvorbe sa zvyčajne zdôrazňuje jeho východisko viac v ľudovej slovesnosti, vo folklóre, čo prirodzene, súvisí s epickým a naratívnym zameraním jeho tvorby a talentu. No na jeho farebnosť nepochybne mala vplyv aj farebnosť ľudového kroja a výšivky, v detaile, ale aj v celkovej kompozícii a výslednom dojme. Benkove maľby sú nezriedka komponované na bielom podklade a využívajú nielen štruktúru, ale aj bielu farbu plátna. Kompozícia i farebnosť jeho niektorých obrazov výrazne pripomienajú farebnosť výšivky na bielom plátne. Benka obdivoval celú ľudovú kultúru. Dokladajú to jeho ilustrácie slovenských ľudových povestí, rozprávok, uspávaniek, ľudových piesní, ale aj zbierka keramiky, sklomalieb, hudobných nástrojov, najmä husiel, výšiviek a pod. v jeho ateliéri. G. Mallý popri témach z mestského prostredia pravidelne cestuje za témami po slovenskom vidieku. M. A. Bazovský farebnosťou svojich obrazov, ich psychickým a emocionálnym pôsobením má najbližšie k slovenským ľudovým baladám a piesňam. Bol známy aj ako vynikajúci spevák ľudových piesní

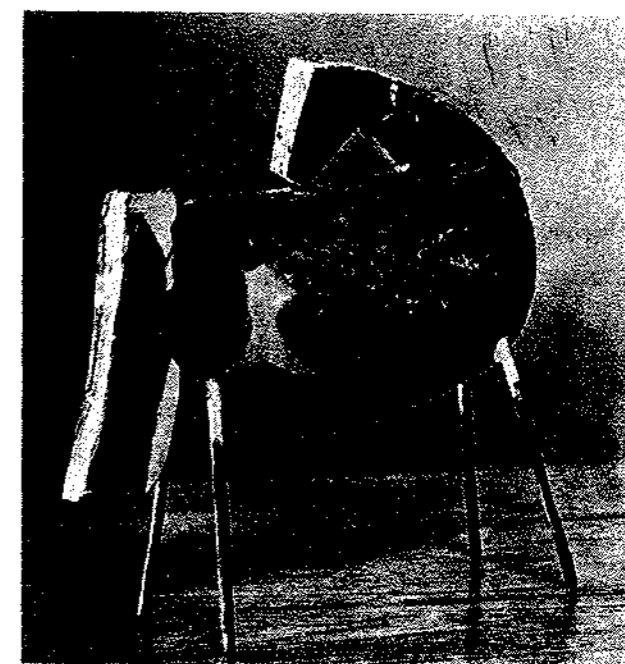
a túto spevnosť, lyrickosť a baladickosť ľudovej piesne má i vo svojich obrazoch. Aj tematicky je prevažne viazaný na ľudové prostredie ako celok. To podstatné z potreby a súdržnosti ľudového prostredia prešlo do jeho obrazov. Niektoré sú akoby uhnetené z jednej celistvej hmoty. Bazovský najviac maľoval na Orave, kde ho zrejme okrem iného priťahoval predovšetkým baladický charakter oravskej krajiny a celého oravského prostredia. Z podobných zdrojov vychádza tvorba M. Galandu. Jej pretvorenie ide však iným spôsobom. Okrem piesne a balady podmieňuje ju farebnosť a kresba na ľudovej keramike.

Tvorba L. Fullu je azda najvýrečnejším dokladom toho, že niektoré základné princípy moderného európskeho umenia sú v mnohom príbuzné princípom obrazovej skladby a umeleckého myslenia, ktoré nachádzame v ľudovom výtvarnom umení. Preto jeho syntéza domácich zdrojov a svetovosti aj vďaka jeho mimoriadnemu talentu môže pôsobiť tak samozrejme a veľkolepo. Preto môže byť súčasne domáci a svetový.

J. Alexy oživuje v modernej slovenskej maľbe a gobelíne jánošíkovskú tému, ktorá sa ako jedna z mála nenáboženských tém v ľudovom umení vyskytuje najmä v maľbe na skle. V Alexyho tvorbe sa táto, v skutočnosti historická téma mení na moderný mýtus a legendu. Tejto obsahovej premene zodpovedajú aj premeny formálne. Sú zrejme na prvý pohľad pri porovnaní Alexyho prác s pôvodnými maľbami na skle.

Osobitnú kapitolu predstavuje v týchto súvislostiach tvorba národného umelca Ferdiša Kostku. Je zužitkovaním najlepších stáročných tradícií keramického remesla a dielom citlivého človeka veľkého farebného i plastického nadania; prekročila hranice ľudového remesla a prešla prirodzenou cestou do umenia profesionálneho.

V tvorbe umelcov tridsiatych rokov sa objaví nový prístup k ľudovému umeniu, presnejšie k téme z ľudového prostredia. Je to kritický pohľad na ľudové prostredie i sociálna parafráza



E. Zmeták: List z Ezopových bájok, dvojfarebný drevorez, 1965

V. Kompánek: Koník, sadra, 1963



J. Kulich: Repa, bronzová plaketa

ľudových tém. Stretneme sa s nimi najmä v tvorbe C. Majerníka, K. Sokola alebo J. Želibského a iných.

S písaným vyjadrením vzťahu výtvarného umelca k ľudovému umeniu sa stretneme pomerne zriedka. Po Fuňovi a Galandovi v ich spoločných *Súkromných listoch* je to najmä štúdia Š. Bednára,<sup>9</sup> ktorá je skôr výnimkou ako pravidlom. Obdivuje v ľudovom výtvarnom umení okrem jeho farebnosti, formových výtvarných prvkov a neobyčajne vynaliezavej kompozičnej schopnosti to, že sa v ňom prejavuje „akási kolektívna vôľa národa“. Porovnáva ho aj s umením tzv. prírodných národov a ľudové umenie vidí sa mu citovnejšie a preduchovnenejšie. Potreba nadviazať kontakty s ľudovým umením sa prejaví opäť z iniciatívy umelcov ihneď po druhej svetovej vojne, keď obnovená Umelecká beseda slovenská na čele s J. Mudrochom pripraví v Bratislave roku 1948 veľkú výstavu slovenského ľudového umenia. To sú iba hlavné prejavy vzťahu výtvarných umelcov k ľudovému umeniu. Existujú ešte u mnohých ďalších (napr. v keramike J. Horová, D. Rosůlková alebo z najmladších M. Polonský), no teraz nejde o úplné preskúmanie tohto vzťahu, ale o postihnutie vývinovej tendencie.

Dodnes zostáva otvoreným problémom nezaujím slovenských sochárov medzi dvoma vojnami o ľudové výtvarné umenie. Udivuje to tým viac, že ľudový výtvarný prejav je nesmierne bohatý na rozmanité druhy sochárskeho prejavu od nízkeho reliéfu až po plnoplastickú sochu. Reliéf sa napr. vyskytuje v obidvoch základných formách — plastický a hĺbkový (relief en creux). Najmä hĺbkový sa v slovenskom ľudovom umení vyskytuje neobyčajne často, čo je veľká zvláštnosť v dejinách sochárstva. Ľudové sochárstvo je zároveň veľmi bohaté pri používaní a kombinácii rozličných materiálov, čím sa najviac približuje umeniu tzv. prírodných národov, hoci ako celok sa od neho podstatne líši.

Niekedy sa tento nezáujem o priestor odôvodňuje málo vyvinutým zmyslom pre priestor v slovenskom umení. Napríklad aj v modernom slovenskom maliarstve.<sup>10</sup> Je to iba sčasti pravda. Začiatky slovenského moderného sochárstva sa stretávajú s európskym akademickým chápaním priestoru, ktoré bolo len veľmi ťažko prijateľné pre plastické a priestorové cítenie formované ľudovým životným prostredím (teda i ľudovým umením), z ktorého pochádzala väčšina moderných slovenských umelcov. I keď nepochádzali vyslovene z ľudového prostredia a pokúsili sa prijať európsky spôsob sochárskeho myslenia, ako napr. Ján Koniarek v nadväznosti na A. Rodina, išlo to aj napriek veľkému Koniarkovmu sochárskemu talentu iba veľmi ťažko. To však neznamená, že tu nebolo nijaké priestorové cítenie. Bolo iba iné, také, ktoré môže nájsť svoje uplatnenie až dnes pri komplexnom syntetickom chápaní tvorby životného prostredia. V stretaní týchto dvoch rôznych priestorových koncepcií možno hľadať aj príčinu ťažkého zrodu slovenského moderného sochárstva. V maľbe je otázka tvorby priestoru o niečo iná, či už ide o perspektívnu alebo farebnú ilúziu.

Iba vinou nedostatočných poznatkov o ľudovom umení ako celku sa mohol takýto názor objaviť a dodnes ešte pretrvávať. Lebo keď sa dívame na ľudové výtvarné umenie ako celok, ako na tvorbu životného priestoru alebo prostredia, objavíme v ňom naopak vysoko a dokonale vyvinutý zmysel a cit pre priestor a navyše i pre jeho vnútorné väzby a súvislosti. Platí to rovnako



L. Konkoš: Podvečer, drevo, 1964

pre priestorové čítanie vnútorného i vonkajšieho priestoru. A platí to takisto aj pre plastické čítanie v súvislosti väzby architektúry a krajiny. V ľudovej hmotnej kultúre nachádzame vysoko vyvinuté a vypestované vzájomné vzťahy jednotlivých druhov výtvarného prejavu, dokonalosť a samozrejmosť ich spájania nás dodnes neprestávajú udivovať. Zaujímavé je napr. najrôznejšie uplatnenie farby. Nachádzame ju v architektúre, na soškách, na kroji, na rozličných úžitkových predmetoch a pod. Tieto vzájomné väzby a vzťahy majú svoje korene pravdepodobne ešte v slohovej jednote gotiky a neskôr i baroka. Najmä gotika podobne ako neskôr barok najviac zasiahli do formovania výtvarného videnia, čítania i myslenia ľudí v živote nášho prostredia a prakticky dodnes pôsobia v priestoroch cirkevných stavieb.

Ľudové sošky majú kompozíciu, rozmery aj tvary prispôbené na umiestnenie v architektúre. Napríklad jednopohľadovosť sošiek v nikách kaplniek alebo fasád domov má nielen svoje formálno-kompozičné, ale aj obsahové opodstatnenie. Keď ich porovnáme napr. so sochami Egypta alebo Grécka, ich podživotná mierka je ľudskej prirodzenosti bližšia ako majestátna veľkosť egyptských alebo gréckych sôch. Navyše tieto antické sochy, aj keď neboli určené pre pohľad ľudí v neprístupných svätyniach, boli dokonale opracované zo všetkých strán, pretože boli určené na komunikáciu s božstvami. To, že sa nakoniec predsa len stali prostriedkom komunikácie medzi ľuďmi, časovo i priestorovo veľmi vzdialenými, je už celkom iný problém. No ľudové sošky sú naopak opracované z tej strany, z ktorej očakávajú pohľad človeka. To, domnievame sa, robí z nich jeden z najľudskejších prejavov umenia vôbec. Teda i napriek svojej náboženskej téme neprihovárajú sa bohu, ale človeku.

Ľudová architektúra má tiež veľmi často výrazné sochárske kvality. Hlínená architektúra na južnom Slovensku má plastické kvality a drevená na strednom a východnom Slovensku konštruktívne. Suverénne a neomylné pracuje s kombináciami materiálov, ktoré sa odlišujú farbou i štruktúrou a je dokonale zrástena s krajinou. K tomu ešte pridajme účelnosť a priestorovú vnútornú vynachádzavosť. Práve v tom všetkom ako celku je dokonale vyvinutý zmysel pre pri-

stor v rámci daných možností a vedomostí, poučný aj z nášho súčasného moderného hľadiska. Je v tom jednota v mnohosti a rôznorodosti. Čo ju určuje a podmieňuje? Na túto otázku hľadá odveď aj naša súčasnosť.

Po druhej svetovej vojne sa opäť v novej podobe nastoľuje problém aktuálnosti ľudového umenia ako východiskového bodu pre rozvíjanie domácej tradície a inšpiračného zdroja pre súčasnosť. Je to prirodzený dôsledok marxistického chápania kultúry v súvislosti so spoločenskými, sociálnymi, politickými a triednymi zmenami v živote našej spoločnosti, ku ktorým dochádza po februári 1948. Komunistická ideológia a kultúrny program robotníckej triedy ako vládnúcej triedy socialistickej spoločnosti, prirodzene, vyzdvihnú do stredu svojho záujmu ľudové umenie ako prejav kultúry a umeleckých schopností najširších vrstiev našej spoločnosti. Po začiatkových omyloch, často netvorivých mechanických aplikáciách najmä ornamentov, začiatkom päťdesiatych rokov sa tento vzťah postupne zameriava na hlbší zmysel a obsah ľudového umenia. I keď sa formové bohatstvo začína účelnejšie a tvorivejšie rozvíjať a obohacovať, táto tendencia sa vo výtvarnom umení nevyhne v istom, našťastie krátkom období až akejsi „presile folklóru“. Svojou začiatkovou manifestačnosťou dosiahne sa takmer opačný výsledok, ako sa pôvodne zamýšľalo.

No na druhej strane, a to opäť u výtvarných umelcov, záujem o ľudové umenie sa začína v tomto období znova rozširovať a prehĺbovať. Tak napr. výtvarní umelci okrem formálnej inšpirácie sa obracajú k najvnútornejšiemu obsahovému zmyslu a etickému posolstvu ľudového umenia. Práve tento postoj k ľudovému umeniu v súčasnosti nadobúda veľký význam. Tak napr. sochár Ján Kulich, ktorého lyrická poloha má úzku súvislosť s ľudovou piesňou, poéziou a tancom, celým svojím dielom aktualizuje etický a sociálny zmysel jánošíkovej témy. Túto tému Kulich, čo je pre moderné umenie typické až neskôr, nie v jeho začiatkoch, tlmočí modernou realistickejšou rečou. Na rozdiel napr. od Janka Alexyho ju takto zrealizuje a skonkrétňuje, a tým zdôrazňuje naliehavosť a aktuálnosť jej etického zmyslu.

Z tvarového a formálneho bohatstva ľudového výtvarného umenia čerpali viacerí slovenskí vý-

tvarní umelci. V súčasnosti najdôslednejšie z neho vychádza ďalší sochár Vladimír Kompánek. Podnety z formálneho bohatstva ľudovej hmotnej kultúry vo svojej sochárskej tvorbe ďalej kultivuje a rozvíja tým, že ich spája s moderným obsahom a súčasne hľadá ich nové spojenie v súčasnom živote a životnom prostredí. Okrem spomínaných sochárov pribúdajú v období po druhej svetovej vojne aj ďalší umelci, ktorí majú podiel na tvorivom rozvíjaní ľudového výtvarného umenia. Vnásajú do súčasného slovenského umenia niektoré materiály a techniky, ktoré nachádzame v ľudovom umení alebo remesle. Napríklad drôtenú drotársku techniku Pavol Binder. Ale najčastejším sochárskym materiálom zostáva naďalej drevo, ktoré stáročia tvorilo základný materiál slovenského ľudového výtvarného umenia (Ludwik Korkoš).

Nové nadväznosti sa objavujú napr. na ľudovú grafiku, na tlač a ornament. Po Fullovi je to napr. E. Zmeták, R. Dúbravec, V. Chmel, J. Baláž a iní. Ale ešte stále zostávajú niektoré oblasti a odvetvia ľudového umenia neobjavené a výtvarne nezhodnotené. Je to napr. textil, hoci aj tu by sme mohli uviesť príklad E. Holéczyovej, ktorá tradičnú paličkovanú čipku priviedla do modernej monumentálnej polohy. Podobne M. Rudavská využila starú techniku domáceho tkania handričkových koberec na tkanie moderných textilných závesov s veľmi perspektívnym využitím v súčasnom životnom prostredí.

V uvádzaní a vypočítavaní príkladov by sa dalo ešte pokračovať. No aj tie stačia na ilustráciu toho, že príklad a tradície ľudového umenia majú stále živý a významný podiel na tvorbe súčasného umenia. V skutočnosti niet vari slovenského výtvarného umelca, ktorý by sa nebol vo svojej tvorbe pokúsil zaujať stanovisko k tomuto najživšiemu odkazu našej národnej kultúrnej minulosti. Preto sa v tejto súvislosti veľmi naliehavo, nie po prvýkrát, vynára otázka, ako sa mohlo stať, že tento národný umelecký poklad, ktorým ľudové výtvarné umenie nepochybne je, podobne ako sú ním slovenské ľudové rozprávky alebo celá ľudová slovesnosť, nie je dosiaľ náležitou formou, v príslušnej šírke a na úrovni dnešnej výstavnej techniky sprístupnený verejnosti? O koľko poznania a zážitkov prichádzajú nielen

nastupujúce generácie mladých výtvarníkov, ale aj my všetci.

Za posledných 7—8 rokov sa síce objavilo niekoľko zaujímavých pokusov sprístupniť ľudové výtvarné umenie výstavnou formou, ako napr. v Slovenskom národnom múzeu v Martine, alebo v Slovenskom národnom múzeu v Bratislave. Spoločná výstava obidvoch týchto múzeí na Bratislavskom hrade roku 1968 sa najviac priblížila spôsobu, akým by sa trvalá expozícia ľudového výtvarného umenia mohla uberať. No zároveň nás tieto výstavy utvrdili v názore, že prechodné a dočasné riešenie výstavou nie je dnes už nijakým riešením. Je najvyšší čas zriadiť v hlavnom meste Slovenska trvalú expozíciu ľudového výtvarného umenia! Presvedča nás o tom aj trvalá expozícia Oravskej galérie v Dolnom Kubíne, špecializovanej na ľudové výtvarné umenie. Táto expozícia inštalovaná na Slanickom ostrove na Oravskej priehrade od roku 1971 sa teší neobyčajnému záujmu domácich i zahraničných návštevníkov.

Ľudové výtvarné umenie tvorí a ešte dlho bude tvoriť spoľahlivé zázemie a jeden zo základných pilierov kontinuity domácej výtvarnej tradície, nevyhnutnej i pre súčasnú výtvarnú tvorbu. Lákal a priťahuje záujem nielen umelcov, ale aj širokých vrstiev našej spoločnosti pre svoju umeleckú, estetickú hodnotu, etické posolstvo a v neposlednom rade najmä svojím špecifickým, súčasným myslením veľmi blízkym skratkovitým obrazovým myslením. Ľudové umenie tvorí spoľahlivý a významný základ demokratického charakteru slovenskej národnej kultúry. Práve preto ešte aj dnes môže najmladšia generácia v ňom objavovať stále nové podnety. I keď prognózy pre ďalší vývin umenia predpokladajú v súvislosti s charakterom rozvoja súčasnej civilizácie narastanie internacionálneho v umení s možnosťami šíriť informácie, rozširovať spoluprácu a viac zblížovať jednotlivé národné kultúry.

Napokon treba povedať, že na tomto prerastaní ľudového umenia do súčasnosti majú podiel aj stále sa rozširujúce rady ďalších odborníkov a záujemcov, napr. architektov, pamiatkárov, filmových a televíznych režisérov. Veľa pre poznanie a šírenie poznatkov o ľudovom umení znamená aj pôsobenie masovokomunikačných prostried-

kov, ako je napr. televízia. O jeho životaschopnosti svedčia i pravidelné slávnosti ľudového umenia.

Nebolo naším cieľom obsiahnuť a vôbec už nie

\* Štúdia bola v skrátenej forme prednesená na konferencii k 30. výročiu oslobodenia, ktorú usporiadal Umenovedný ústav SAV v dňoch 3.—4. 6. 1975.

## Познámky

<sup>1</sup> KOGAN, L. A.: Ľudový svetozázor. Voprosy filosofii, 1963, č. 2, s. 83—85.

<sup>2</sup> LEŠČÁK, M.: K niektorým problémom slovenskej folkloristiky. Slovenský národopis, 20, s. 632—635.

<sup>3</sup> KALESNÝ, F.: O mieste ľudového umenia v štruktúre národopisnej vedy. Slovenský národopis, 18, s. 291—297.

<sup>4</sup> VAGNER, C.: Ťažkosti skutočné a imaginárne. Dekoratívnoje iskusstvo, 17, č. 8.

<sup>5</sup> THURZO, I.: Výtvarný život, 17, č. 1.

<sup>6</sup> JURKOVIČ, D.: Záchrana a podpora ľudového výtvarného umenia na Slovensku. Prúdy, 1925.

riešiť všetky problémy, ktoré pred nás kladie existencia a význam ľudového umenia pre dnešok. Išlo iba o pokus uvedomiť si tie najnaliehavejšie z nich.\*

<sup>7</sup> SCHROLL, A.: Práce lidu našeho. Slowakische Volksarbeiten. Les ouvrages populaires. S podtitulom: Lidové stavby, zařízení a výzdoba obydlí, drobné práce. Wien 1905—1913.

<sup>8</sup> VYDRA, J.: Lidové stavitelství na Slovensku. Praha 1925.

<sup>9</sup> BEDNÁR, Š.: Tvary a farby ľudových svätých. Elán, 1941.

<sup>10</sup> VOLAVKA, V.: Ján Mudroch. Bratislava 1958.

## Народное изобразительное искусство и современность

Существование народного изобразительного искусства и необходимость его комплексной обработки с точки зрения этнографии, а также с точки зрения исторического и художественного аспектов представляет собой одну из самых сложных задач в проблематике современной науки об изобразительном искусстве. До сих пор достаточно хорошо не определено само понятие народного изобразительного искусства. В большинстве случаев оно не возникало как продукт художественно специализированных профессий, а как побочный продукт деятельности крестьян и ремесленников. Поэтому отдельные функции народного искусства не несут стабильного характера, в результате чего часто происходит замена. До сих пор не удалось точно определить границы между искусством, художественным ремеслом и ремеслом как таковым. В последнее время можно наблюдать в народном искусстве частые изменения и даже исчезновение некоторых его функций, например, прикладных и религиозных; подчеркивается функция эстетическая, или художественная, развлекательная и т. д. Потому не отвечает требованиям разделение на свободное и прикладное творчество, как в словесном искусстве, а система критериев, подходящих для выражения стиля, невоз-

можно механически и автоматически переносить на народное искусство. Конечно, это не означает, что народное искусство у нас в своей основе не входит в общие рамки изобразительного искусства. Однако, вопрос внутренних связей между профессиональным и народным, а также, инстинктивным изобразительным проявлением все еще относится к неясным проблемам словацкого искусствоведения.

При современном отношении нашего общества к народному искусству, т. е. при марксистско-ленинском понимании его значения для современности, можно интерес к нему разделить на две, взаимно связанные области:

1. комплексная теоретическая обработка всех соответствующих научно-общественных точек зрения;
2. охрана, популяризация и использование народного изобразительного искусства в современной жизни; перспектива его развития.

Между двумя этими основными областями конвергирует еще и специфическая связь между профессиональными художниками и народным искусством, как и интерес к последнему у самых широких слоев населения.

Область исследования народного искусства у нас раз-

вивалась довольно неравно. Хотя интерес к народному искусству насчитывает у нас более, чем столетие, народное искусство у нас до сих пор не рассмотрено на должном художественно-историческом уровне. В последние годы, правда, появилось несколько монографий, но большинство из них касается поисков и находок документов о жизни народа и в них нет попытки найти место народного искусства в общем контексте словацкой истории искусства.

Спрашивается: куда вообще относится народное искусство? С одной стороны оно считается составной частью народной культуры, а с другой — является определенной частью нашего изобразительного искусства вообще.

Следует пересмотреть взгляды, сторонники которых считают, что фундаментом словацкой народной культуры можно считать исключительно традиции словацкого народного фольклора. Но с другой стороны этому мнению мы сегодня обязаны за то, что словацкое искусство было рассмотрено хотя бы с точки зрения этнографии. Перед современной теорией стоит задача выйти из узких рамок этнографических аспектов и определить, в чем заключалась в прошлом художественная функция искусства народного, что из нее сохранилось до настоящего времени и в чем состоит его непреходящая ценность. Многие до сих пор еще неразъясненные вопросы требуют синтетического анализа с помощью нескольких дисциплин. Более того, есть необходимость сравнения более широких участков, например, с народным искусством других стран.

В результате отсутствия теории народного искусства царит разноречие в использовании терминов и понятий, а из этого вытекает и неправильность выводов. До сих пор, например, коммуникация между традиционными и современными ценностями искусства понималась однобоко: народное искусство как источник вдохновения для профессиональных художников; забывалась о том, что профессионалы могут оказывать влияние на народное искусство, особенно его специфические стороны. Таким образом, налицо сложное диалектическое взаимоотношение, дающее континуум ценностей, без которого нет никакой национальной культуры. Процесс формирования континуума не начался в период между двумя мировыми войнами, как это часто пишут о Словакии, добавляя к этому, что только на основе контактов с европейским искусством. Начало этого процесса можно считать организацией выставок в Мартине, где одновременно с празднествами Матицы словацкой была открыта

экспозиция народных вышивок. Это было в 1887 году. Это мероприятие повлияло на дальнейшее отношение отечественной публики и профессионалов к народному искусству.

Особую роль в этом, кроме мартинского архитектора И. Буллы, сыграл его ученик, позже ставший народным художником, Д. Юркович. Его взгляды, в частности опубликованные в статье «Охрана и поддержка народного искусства в Словакии» («Пруды», 1925) до настоящего времени не потеряли своей актуальности. В связи с этими вопросами автор высказал идею создания специальных школ народного искусства, т. е. на несколько лет вперед, чем эту мысль реализовал основанием «Школы художественных ремесел» в Братиславе И. Выгра (1928).

После первой мировой войны словацкое народное искусство становится естественной точкой отправления почти всех основателей современной словацкой живописи.

В творчестве художников 30-х годов появляется новый аспект в подходе к народному искусству или к теме народной среды: критический взгляд и парафраза народных тем.

До сих пор остается непонятным факт безразличия словацких скульпторов к народному творчеству в период между двумя войнами, это тем более удивительно, что народное искусство отличается в этой области исключительным богатством. Объяснение этого факта неразрывным чувством пространства словацкого народа неубедительно.

В новой форме проблема актуальности народного искусства снова становится актуальной после Февраля 1948 года. Это естественное явление при марксистском понимании культуры. Кроме формального восприятия народного искусства как источника вдохновения и черпания из народной технологии, художники обращаются к внутреннему содержанию искусства и его эстетическому посланию.

Народное искусство — надежный фундамент демократического характера словацкой национальной культуры. Именно поэтому молодое поколение может искать в нем все новые и новые элементы, поэтому мы видим интерес к нему у архитекторов, а также людей, занимающихся охраной памятников искусства. Поэтому народному искусству уделяют время и средства массовой информации и оно занимает прочное место в жизни нашего общества.

# Vývin estetiky na Slovensku v rokoch 1945—1975

EVA BOTŤANKOVÁ

Oslobodenie našej vlasti 9. mája 1945 otvorilo novú cestu ďalšieho vývinu Československej republiky, vedúcu od víťazstva národnej a demokratickej revolúcie k revolúcii socialistickej, k budovaniu a rozvíjaniu socializmu. Keď sa dnes zamýšľame nad uplynulými tromi desaťročiami socialistickeho mierového budovania Československa a usilujeme sa komplexne zhodnotiť všetky dosiahnuté výsledky a úspechy, osobitne výsledky a úspechy dosiahnuté počas týchto tridsiatich rokov na pôde umenovedných disciplín, nemala by nám v tomto hodnotení chýbať ani estetika, ktorá má na Slovensku ako samostatný vedný odbor už vyše 150-ročnú tradíciu.

Novšia tradícia estetiky na Slovensku je veľmi úzko spätá s Filozofickou fakultou Univerzity Komenského v Bratislave. Ešte pred druhou svetovou vojnou tu na sklonku svojho života pôsobil prvý historik slovenskej estetiky Pavol Bujnák (1882—1933) a dvaja významní českí esteticí — Jan Mukařovský (1891—1975) a Mirko Novák (nar. 1901). Pedagogická a vedecká činnosť Jana Mukařovského a Mirka Nováka na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v rokoch 1932—1939 sa uskutočňovala najmä v rámci seminára estetiky. Mukařovský bol v rokoch 1932—1936 jeho riaditeľom. M. Novák v ňom pracoval v rokoch 1936—1939. Vojna prerušila a znemožnila im ďalšiu činnosť. S obnovením mierového života sa však utvorili nové, priaznivé podmienky na obnovenie tohto seminára a progresívne nadviazanie na predvojnové i staršie tradície tejto disciplíny u nás.

Existencia seminára estetiky na FF UK v Brati-

slave bola po oslobodení spätá s menom a prácou literárneho vedca Mikuláša Bakoša (1914—1972), ktorý bol jeho riaditeľom v rokoch 1948—1958. Od roku 1950 sa estetika na FF UK v Bratislave prednášala ako jedna z disciplín na Katedre vied o umení. Po zániku tejto katedry roku 1960 estetika u nás dočasne stratila základnú bázu svojej inštitucionálnej existencie. Nové pedagogické estetické pracovisko na FF UK vzniklo znova až roku 1969 — ako samostatná Katedra estetiky a estetickej výchovy pod vedením Eugena Šimúnka. K tejto katedre bol pričlenený aj osobitný kabinet (alebo oddelenie) estetiky ako vedecké pracovisko. Po prvý raz v histórii FF UK sa tu estetika (resp. estetická výchova) začala študovať ako samostatný diplomový odbor. V koncepcii štúdia zameraného na prípravu stredoškolských profesorov estetickej výchovy sa uplatnilo komplexné poňatie estetickej výchovy, aké u nás presadzoval Mikuláš Bakoš.<sup>1</sup> Novú fázu v činnosti tejto katedry znamenalo aj otvorenie študijného odboru estetika—filozofia v školskom roku 1973/74. Dnes existuje estetika na FF UK v Bratislave v rámci Katedry estetiky a vedy o umení pod vedením Vladimíra Brožíka.

To bola v stručnosti jedna stránka osudov estetiky, jednotlivé štádiá a formy jej inštitucionálnej existencie v období 1945—1975. Hoci estetika, ako jedna z disciplín prednášaných na FF UK, iste plnila a plní dôležité pedagogické úlohy, predsa nedáva táto jej história úplný obraz o jej rozvoji, predovšetkým nehovorí nič o povahe prevládajúcich estetických teórií a estetického myslenia tohto obdobia. Aby sme si mohli urobiť

konkrétny obraz o vývinových tendenciách estetiky na Slovensku po oslobodení, musíme analyzovať knižné publikácie, články a štúdie z oblasti estetiky, uverejnené v rokoch 1945—1975.

Pokiaľ ide o knižnú produkciu z oblasti estetiky, možno súhrnne povedať, že kým v prvej polovici tohto obdobia malo prevahu vydávanie prekladovej literatúry, v druhej polovici, naopak, tvorili väčšinu pôvodné slovenské práce. Na celkovom počte vydaných kníh mali pôvodné slovenské práce podiel približne 25 %, preklady ruských a sovietskych autorov 27,2 %, preklady nemeckých autorov 15,9 %, francúzskych autorov 13,6 %, českých a bulharských autorov 4,5 % a preklady poľských, maďarských, talianskych a anglických autorov po 2,3 %. Väčšina estetickej literatúry vychádzala v päťdesiatych rokoch v edíciách *Umenie a život* a *Otázky umenia*, od roku 1961 aj v *Knižnici estetickeho vzdelania*. Preložené boli výbery názorov na umenie z diel klasikov marxizmu-leninizmu,<sup>2</sup> niektoré práce ruských a sovietskych autorov,<sup>3</sup> ako aj niektoré významné diela európskej estetiky.<sup>4</sup>

Celkovú charakteristiku v tomto období preferovaných tém a jednotlivých hľadísk však dokresluje pomerne veľké množstvo článkov a štúdií publikovaných v odborných časopisoch i v dennej tlači. Z analýzy týchto materiálov vyplýva, že spočiatku, asi do roku 1950, prevládali v nich diskusie o umení — o podstate a úlohách umenia, o ideovosti a perspektívach nového umenia, z ostatných tém napr. problematika estetickeho vkusu a estetickej výchovy. V päťdesiatych rokoch prevládala najmä klasická problematika marxistickej estetiky — problematika spredmetnenia, osvojenia skutočnosti umením, zovšeobecnenia a typizácie v umení, problematika umeleckého odrazu skutočnosti a pod. Vcelku možno povedať, že pozornosť sa sústreďovala najmä na gnozeologické stránky umenia, a vôbec prevládali gnozeologické tendencie v chápaní a vysvetľovaní podstaty a funkcie umenia.

Šesťdesiate roky priniesli hlboké premeny a diferenciáciu v tendenciách a hľadáiskách i v štruktúre traktovanej problematiky. Na šesťdesiate roky pritom pripadá celá polovica knižných prác, štúdií a článkov, publikovaných v odbore estetiky za posledných tridsať rokov (a sú to prevažne práce

domácich autorov) — hoci podľa slov Eugena Šimúnka v šesťdesiatych rokoch estetika u nás nemala priaznivé podmienky rozvíjať sa ako filozofická disciplína, začala odumierať a smerovať k svojmu zániku.<sup>5</sup> Čo bolo vlastne príčinou tejto situácie? Šimúnek vidí túto príčinu najmä v jednostranne empiristickej orientácii estetickeho skúmania, v uplatňovaní ontologických a fenomenologických hľadísk pri skúmaní umeleckých diel.<sup>6</sup>

Domnievame sa, že prevládnutie týchto tendencií v našej estetike malo vážne vnútorné dôvody, ale malo aj nemenej vážne dôsledky pre celý jej ďalší vývin. Súviselo to predovšetkým s istým ústupom estetiky z jej vlastných pozícií a nasledujúcim rozdelením úloh estetiky medzi filozofiou a umenovednými disciplínami, čo malo napokon za následok stratu jednotného chápania predmetu estetiky a divergentný vývin jednotlivých tendencií. Umenovedné disciplíny, sledujúce z pochopiteľných dôvodov svoje vlastné potreby, redukovali estetiku na teóriu umenia, presnejšie na špeciálne teórie jednotlivých umení, a tak zúžili jej predmet. Sama estetika, ako sa zdá, predsa len nemala ešte na Slovensku takú silnú základňu, aby mohla byť skutočne samostatná a nezávislá, a preto v podstate rezignovala na rozvíjanie systému všeobecnej estetiky a všeobecnej teórie umenia. Navyše práca s konkrétnym materiálom, na ktorú sa orientovali umenovedné disciplíny, jej dávala záruku, že sa estetika takto vyhne úskaliam špekulatívne konštruovaných teórií. Tento stav, zdanlivé pohltenie estetiky umenovednými disciplínami, nie je ničím nezvyčajným, v dejinách európskej estetiky sa s ním stretávame viackrát; je však zaujímavé, že k tomuto rozptylu záujmov estetiky u nás dochádza v čase, keď napr. v Sovietskom zväze, ale aj v Čechách dochádza, naopak, ku koncentrácii.

Nedostatok všeobecnej estetiky a všeobecnej teórie umenia sa prejavil množstvom rôznych tendencií a koncepcií, obchádzajúcich klasickú problematiku estetiky. Filozofia tiež participovala na rozpracovaní niektorých čiastkových otázok estetiky a prispela najmä v prácach Vladimíra Brožíka<sup>7</sup> a Teodory Kuklinkovej<sup>8</sup> k rozvinutiu marxisticky chápanej teórie estetickej a umeleckej hodnoty,<sup>9</sup> k utvoreniu axiologickej tendencie v slovenskej estetike. Pre samu estetiku sa práve akceptovanie axiologickeho hľadiska javilo ako



nadviazanie na predvojnovú tradíciu, založenú Janom Mukařovským a Mirkom Novákom. Štrukturalistická orientácia bola druhou tendenciou, ktorá vo filozofii tiež dlho doznievala ako tradičná, napr. v niektorých štúdiách Igora Hrušovského. Ako k svojej tradícii sa k nej kriticky hlásili aj literárna veda a estetika a usilovali sa transformovať jej základné princípy, napr. v „estetike výrazu“ Františka Míku.<sup>10</sup> Z oblasti estetiky výtvarných umení vyšla antropologická orientácia; tvorila vlastne súčasť širšej tendencie, smerujúcej u Mariána Várossa<sup>11</sup> k metodologickému pluralizmu.

Pravdaže, každá z týchto orientácií alebo tendencií, ktoré sa prejavili v našej estetike v šesťdesiatych rokoch, potrebovala by pre svoje pochopenie a zhodnotenie plnšiu charakteristiku a analýzu, na ktorú nie je dosť miesta v stručnom, informatívnom prehľade, o aký sa práve pokúšame.

Na záver by hádam bolo možné vzhľadom na perspektívy ďalšieho vývinu slovenskej estetiky povedať ešte toľko. Estetika má charakter filozofickej disciplíny, lebo problém podstaty estetickej a podstaty umenia je organicky spätý so základnou otázkou filozofie o vzťahu hmoty a vedomia, prírody a ducha, a vždy, v každej estetickej teórii závisí od spôsobu riešenia tejto otázky. Na druhej strane je estetika takisto úzko spätá s umením, ktoré je jej vlastným empirickým materiálom. Domnievame sa preto, že skutočne vedecká estetika, ktorá má byť istým uceleným systémom poznatkov, musí zachovávať istú proporciu v rozvíjaní všeobecnej, „filozofickej“ estetiky a teórie umenia, ako aj špeciálnych,

„praktických“ estetik. Ale nemala by byť iba reflexiou filozofie a umenovedných disciplín, ktoré parciálne reagujú na jej vlastnú problematiku, ako to bolo v poslednom čase u nás. K úplnosti modernej estetiky patrí popri týchto dvoch klasických súčastiach aj jej vlastná história. V tejto oblasti má estetika v podstate dvojité úlohy: poznať a spracovať svoju vlastnú „národnú“ históriu a sprostredkovať dejiny svetového estetického myslenia. Kým napr. v Sovietskom zväze a v Poľsku vznikli vlastné veľké systematické práce o dejinách európskej estetiky<sup>12</sup> aj špeciálne štúdie o estetike niektorých období<sup>13</sup> ešte počas šesťdesiatych rokov, u nás sa v tomto smere doteraz neurobilo takmer nič. Kritická situácia je, aj pokiaľ ide o dejiny estetiky na Slovensku. Väčšina pôvodných materiálov, najmä zo staršieho obdobia, je dnes prakticky nedostupná: existuje iba v starých vydaniach, niekedy dokonca len v rukopisoch. Ich zastaraná jazyková forma — keďže sú to traktáty napísané po latinsky, maďarsky, resp. biblickou češtinou — ešte zväčšuje ich nedostupnosť a je prekážkou poznania nášho estetického myslenia v 19. storočí. Hoci už máme viacero parciálnych štúdií, začíname dnes pociťovať akútny nedostatok systematicky spracovaných dejín estetiky. Nemalo by sa práve v tom niečo urobiť? Myslíme si, že najmarkantnejšie sa nedostatok základných prác z tejto oblasti prejavuje ako nedostatok študijných materiálov pri príprave mladých estetikov-špecialistov, na ktorých by nám malo čo najviac záležať.

<sup>7</sup> BROŽIK, V.: Človek a krásno. Bratislava 1965; BROŽIK, V.: Hodnoty, normy a projekty sveta. Bratislava 1969.

<sup>8</sup> KUKLINKOVA, T.: Hľadanie meradiel estetickej hodnoty. Bratislava 1971.

<sup>9</sup> Z oblasti taxiológie umenia je tiež práca ŠIMONEK, E.: Teória umeleckej hodnoty. In: Musaica, zborník FFUK, 19. Bratislava 1968, s. 367—442.

<sup>10</sup> MÍKO, F.: Estetika výrazu. Bratislava 1969; MÍKO, F.: Text a štýl. Bratislava 1970; SUS, O.: Jan Mukařovský a dnešná slovenská estetika. Slovenské pohľady, 87, 1971, č. 12, s. 102—107, vo svojej štúdií označuje Míku za prvého slovenského systematického „metaštrukturalistu“ a jeho

prístup k literárnemu textu za „empiristicko-neoštruktúrnu teóriu“.

<sup>11</sup> VAROSS, M.: Marxistická estetika a problémy jej metodológie. Estetično, umenie a človek. Bratislava 1969, s. 15—20.

<sup>12</sup> Istorija estetiky. Pamiatniki mirovoj estetičeskoj mysli. Zv. 1—5. Moskva 1962—1970; TATARKIEWICZ, W.: Historia estetyki. Zv. 1—3. Wrocław—Krakow 1960—1967.

<sup>13</sup> ASMUS, F. V.: Nemeckaja estetika 18. veka. Moskva 1962; MORAWSKI, S.: Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku. Warszawa 1961.

## Развитие эстетики в Словакии в 1945—1975 гг.

В период 1945—1975 гг. в Словакии были благоприятные условия для развития эстетики главным образом на Философском факультете Университета им. Коменского в Братиславе. Она исходила из довоенной традиции, основанной Павлом Буйнаком (1882—1933 гг.), Яном Мукаřовским (1891—1975 гг.) и Мирко Новаком (1901 г.). Еще с предвоенных времен здесь существовал семинарий по эстетике, которым в 1948—1958 гг. руководил Микулаш Бакош (1914—1972 гг.). С 1950 по 1960 годы эстетику в Философском факультете Университета им. Коменского читали на кафедре наук об искусстве, в 1969 г. здесь возникла самостоятельная кафедра по эстетике и эстетическому воспитанию, а в 1973 г. кафедра эстетики и наук об искусстве. В период 1945—1975 гг. в Словакии было опубликовано значи-

тельное количество отечественных и переводных трудов, научных статей в специальных журналах. В то время как в 50-ые годы преобладали гносеологические направления в понимании сущности искусства, то 60-ые годы принесли гораздо большую дифференциацию мнений: преимущество получили ориентации аксиологическая (В. Брожник, Т. Куклинова, Е. Шимунек) и антропологическая (М. Варосс) несмотря на то, что еще была жива структуралистическая тенденция (И. Грушовски, Ф. Мико). Однако отсутствовали труды из области общей эстетики и общей теории искусства, а также синтетические труды из области истории мировой и отечественной эстетики. Перед словацкой эстетикой стоит еще много трудных и сложных задач, от решения которых будет зависеть и формироваться ее дальнейшее развитие.

### Poznámky

<sup>1</sup> BAKOŠ, M.: Estetická výchova na strednej škole. Jednotná škola, 3, 1947/48, s. 199—207.

<sup>2</sup> MARX, K., ENGELS, F.: O umení. Bratislava 1950; LENIN, V. I.: O literatúre a umení. Bratislava 1965.

<sup>3</sup> ČERNÝSEVSKIJ, N. G.: O umení. Bratislava 1953; TOLSTOJ, L. N.: Čo je umenie? Bratislava 1957; PLECHANOV, G. V.: Umenie a spoločnosť. Bratislava 1957; NEDOŠIVIN, G.: O vzťahu umenia k skutočnosti. Bratislava 1951; BUROV, A. I.: Estetická podstata umenia. Bratislava 1957; VANSLOV, V. V.: Problém krásna. Bratislava 1959.

<sup>4</sup> LESSING, G. E.: Lakoon a iné estetické štúdie. Bratislava 1961; DIDEROT, D.: Skutočnosť v umení. Výber z estetických štúdií a kritik. Bratislava 1959; HEGEL, G. W. F.: Estetika. Zv. 1, 2. Bratislava 1968, 1970; GUYAU, J. M.: Umenie ako výraz života. Bratislava 1955; TAINÉ, H.: Filozofia umenia. Bratislava 1957; BERGSON, H.: Smiech. Bratislava 1968.

<sup>5</sup> ŠIMONEK, E.: V štádiu regenerácie. Súčasný stav a úlohy slovenskej marxistickej estetiky. Nové slovo, 11, 1973, č. 45, s. 11.

<sup>6</sup> Tamže.

## Výstavba Slovenska v rokoch 1945—1975 v zrkadle architektúry

FEDOR KRESÁK

Rok 1945 bol míľnikom vo vývine sveta i Slovenska. Svet si vydýchol od fašistických hrôz a slovenský národ vďaka Povstaniu stal sa po prvý raz v obnovenej republike politicky rovnocenným partnerom. Košický vládný program mu sľuboval industrializáciu, a teda aj stavebný rozmach.

Aby sme mohli vyhodnotiť uplynulých 30 rokov výstavby Slovenska, treba si uvedomiť, z čoho začínala. Prvá republika bola z architektonickej stránky štátom na vysokej úrovni, ale vo väčšej miere to platí o českých krajinách ako o chudobnejšom Slovensku. Vrcholné diela popredných slovenských alebo na Slovensku pôsobiacich architektov (D. Jurkovič, M. Harminc, E. Belluš, J. Tvarožek, B. Weinwurm, A. Balán), ako aj niektoré projekty architektov z českých krajín, realizované na Slovensku (B. Fuchs, F. A. Libra, J. Krejcar), boli vynikajúce. Tradícia tu teda bola. Ale úroveň bývania na Slovensku bola nízka. Ešte v tridsiatych rokoch model slovenskej domácnosti tvorila 6-členná rodina v jednoizbovom byte s kuchyňou bez hygienického zariadenia. Niekoľko rokov tzv. slovenského štátu bolo obdobím stavebného úpadku z kvalitatívnej i kvantitatívnej stránky a na danom stave nič nezmenilo. Ešte roku 1945 bola na Slovensku polovica domov iba z hlíny a kameňa, štvrtina pokrytá slamou, šindľom alebo inou nehodnotnou krytinou, vodovod malo len 7 %, kanalizáciu 4 % a ústredné kúrenie iba 0,4% domov.

Do obnovenej republiky vstupovalo Slovensko s ranami spôsobenými vojnou, nie však zničené tak ako väčšina východoeurópskych krajín oku-

povaných nemeckými fašistami. Prvou úlohou bolo obnovenie železničnej a cestnej siete. Jej prekvapujúco rýchle zvládnutie bolo dôkazom schopností i nádejí, ktoré slovenský ľud vkladal do novej, sociálne spravodlivejšej republiky.

Povojnová dvojročnica (1946—1947) sa zamerala na zacelenie vojnových rán. Architektúra sa usiluje nadviazať na predvojnové funkcionalistické tradície, ale pri vtedajšom nedostatku architektov dosahuje dobrú úroveň skôr kvalitou realizácie než kvalitou projektu. Zastavujú sa vojnou spôsobené medzery, stavia sa ešte do uličnej čiary, urbanistické problémy sa zanedbávajú. Nedostatok architektov sa má riešiť založením oddelenia architektúry na Slovenskej vysokej škole technickej v Bratislave roku 1946; slovenský vysokoškolský dorast tak po prvý raz dostáva možnosť študovať tento odbor doma.

Ústrednou postavou slovenskej architektúry sa stáva Emil Belluš ako organizátor, aj ako výkonný architekt. Jeho vodojem v Trnave, hotel Devín, citlivo do stredovekého jadra Bratislavy vkomponovaná Nová radnica, ale najmä budova teoretických ústavov SVŠT, patria medzi vrcholné realizácie prvých povojnových rokov. Inou výraznou postavou bol Eugen Kramár. Jeho náprotivná Nová pošta, projektovaná vedno so Štefanom Lukačovičom, bola vynikajúca. Kramár bol aj projektantom administratívnej budovy na Dostojevského rade, takisto vysokých kvalit.

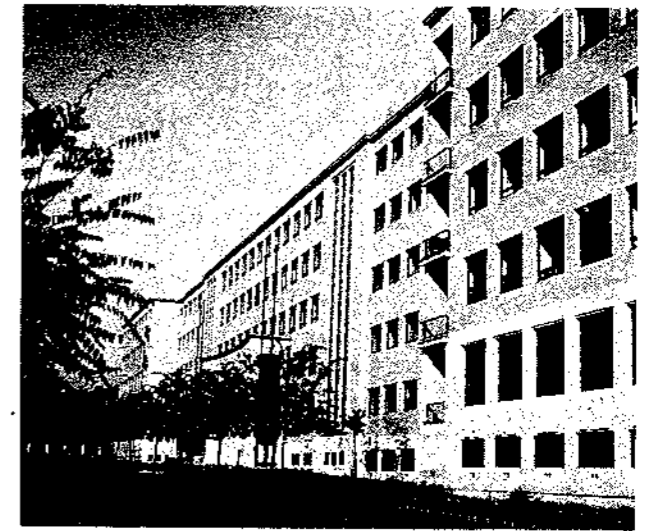
Úlohou dvojročnice bolo predovšetkým dať bezprístrešným strechu nad hlavou, najmä na strednom a východnom Slovensku. Malo sa s ňou vyrovnáť vyše 4 tisíc súkromných stavebných

podnikov, prevažne malých, nevybavených strojovým zariadením, pracujúcich na úrovni murárskeho remesla. Staval ten, kto na to mal. Súkromné firmy sa neraz vyhýbali verejným objednávkam a uprednostňovali nelegálne stavby. Výsledky bytovej výstavby v 2. roku dvojročnice boli povážlivé. Nápravu mohol priniesť iba radikálny zásah.

Došlo k nemu znárodnením stavebníctva dňa 28. 4. 1948. Onedlho nato z podnetu samých architektov sa utvoril aj socialistický projekčný sektor. Znárodnenie koncentráciou výrobných síl a prostriedkov utvorilo predpoklady na prechod od sezónneho murárskeho remesla k priemyselnej veľkovýrobe a vyradilo zo stavebníctva podnikateľskú špekuláciu. Ale popri nedostatku odborníkov, strojov, materiálu i personálnych problémoch nastali čoskoro ťažkosti aj z vtedajších ideologických dôvodov.

V období začiatočného tápania rokov 1949—1950 sa stavali jednoduché, neradostné až primitívne typizované stavby, dispozične podriadené konštrukčnému systému, jednotvárne radené tam, kde bolo miesto, bez ohľadu na situáciu a terén. A keď na jar 1950 bol uznaný za všeobecne záväznú tvorivú metódu socialistický realizmus, v oblasti architektúry sa to vysvetlilo ako nastolenie nefunkčného formalizmu, pripomínajúceho výtvarné smery 19. storočia. Kopírovala sa najmä vtedajšia sovietska architektúra, nadväzujúca na odkaz ruského predrevolučného klasicizmu.

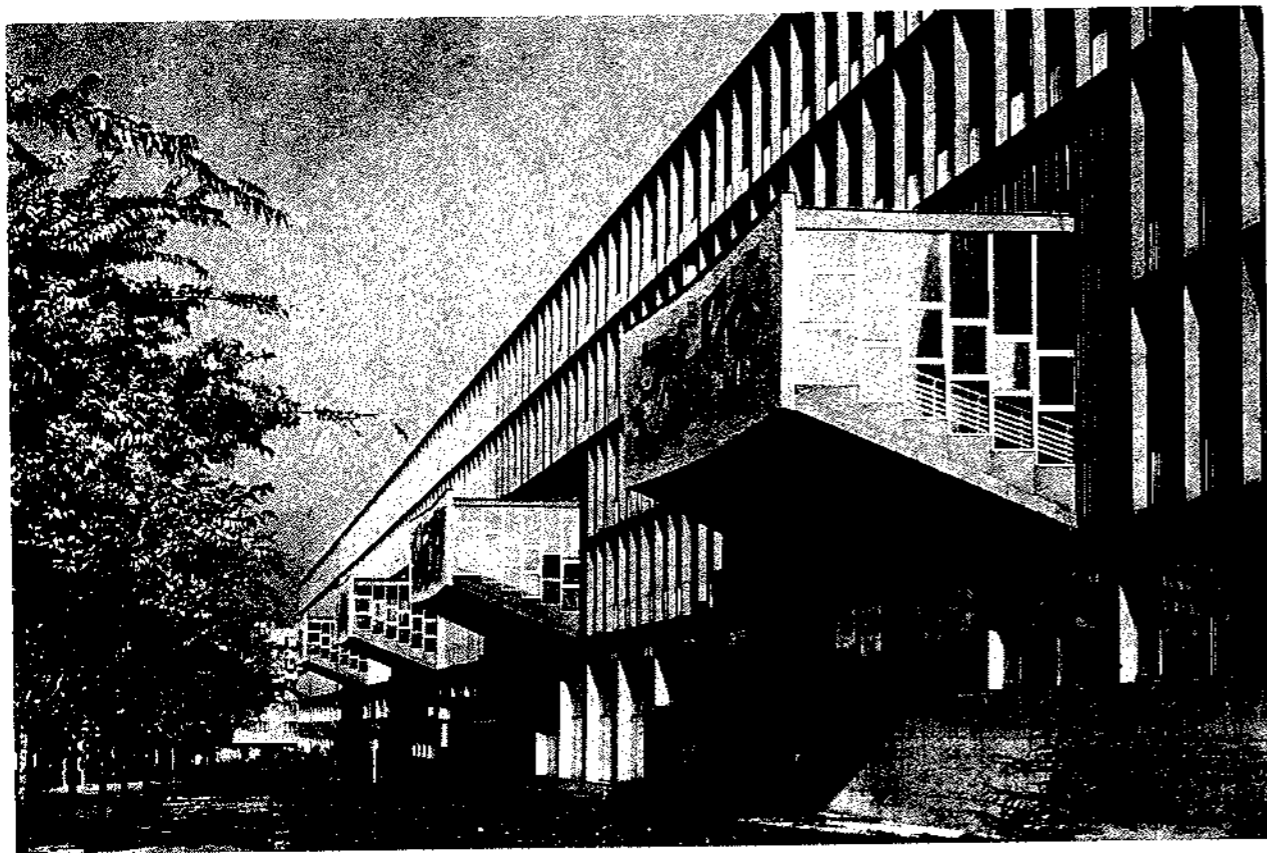
Od prvej päťročnice (1948—1953) dochádza k intenzívnej industrializácii Slovenska s dôrazom na ťažký priemysel. Spriemyslenie Slovenska, túžba niekoľkých generácií, bolo nevyhnutným predpokladom pre vzrast životnej úrovne. Priemyselné podniky sa však budovali neraz na nevhodných miestach a bez dostatočných zariadení na čistenie odpadu, takže zahatili ďalší rozvoj miest, resp. znížili podstatne kvalitu ich životného prostredia. Stačí spomenúť bratislavský Závod mieru, Závod SNP v Žiari alebo cementáreň v Banskej Bystrici. Byty sa v tých časoch stavali najmä v novozaložených sídliskách pri závodoch: odstraňovalo sa tým jednak únavné cestovanie robotníkov do práce a z práce, jednak poskytnutím bytu si závody viazali zamestnancov. Intenzívna bola i výstavba v oblasti poľnohospodár-



Stavebná fakulta SVŠT v Bratislave. Projektoval E. Belluš. Fotografia z archívu ZSA

stva, kde bolo treba vybudovať objekty, potrebné pre spoločné gazdovanie. Výstavba sídlisk najviac podliehala dekoratívnemu formalizmu, združujúcemu, zdržujúcemu a znehodnocujúcemu výstavbu. Dokonca aj pôdorysné kompozície podliehali spomenutému dekoratívnemu. Utvárali spravidla prísne osovo symetrický ornament bez ohľadu na konfiguráciu a tvary terénu alebo prírodné prostredie, ba aj pôdorysy domov sa násilne vtisňovali do ornamentu (Nová Dubnica, Handlová). Nie div, že najvydarenejšie stavby týchto čias boli priemyselné podniky. Na ne sa nekládli pseudoestetické nároky. Vyžadovala sa od nich dobrá organizácia pracovného procesu, teda funkčnosť, preto lepšie zodpovedali aj požiadavke pravdivosti architektúry. Vrcholné dielo prvej päťročnice (1948—1953) bratislavský Závod mieru s celým komplexom pridružených stavieb od Vladimíra Karfíka nebolo ešte poznačené nastupujúcim formalizmom.

Okolo roku 1956 nastáva prudký vzrast stavebných investícií. Kým prvá päťročnica sa zamerala na kľúčový priemysel, v druhej päťročnici sa ťažisko industrializácie presúva smerom k spotrebnému priemyslu a výrazne sa zintenzívňuje bytová výstavba. Byty sa už nestavajú pri závodoch, ale v novozaložených sídliskách na okraji veľkých miest a priemyselných centier, nadväzujúc na ich staré zastavanie a inžinierske siete. Rozvoj vý-



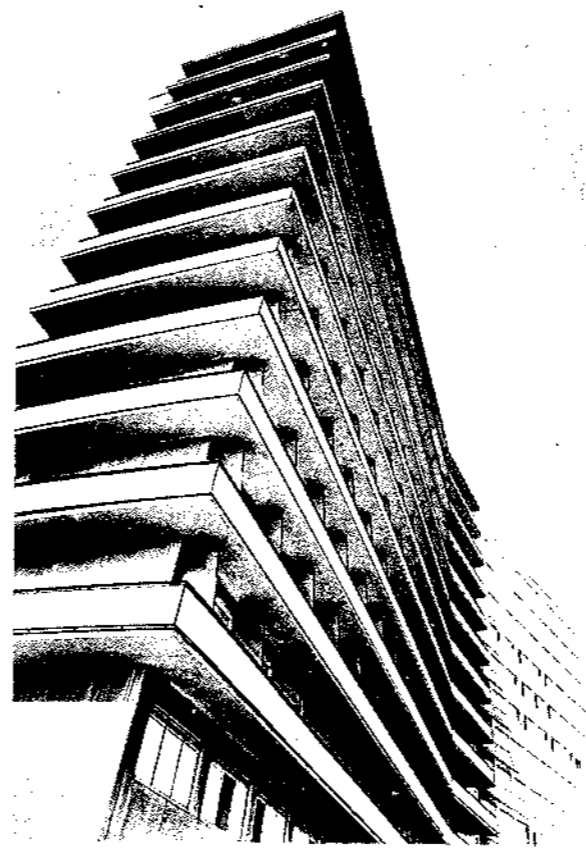
Strojnícka fakulta SVŠT v Bratislave. Projektoval M. Kusý. Fotografoval J. Čeněk

stavby súvisí aj s rozvojom typizácie a prefabrikácie a s výrazným pokrokom v stavebnej technológii. Kým do roku 1956 možno hovoriť len o typizácii tradičnej tehlovej výstavby, roku 1956 sa stavia prvý montovaný panelový obytný dom v Bratislave na Kmeťovom námestí (G. Tursunov, J. Harvančík, K. Šafránek, V. Karfík) a o rok neskôr liatym betónom už celé bratislavské sídlisko na ul. Februárového víťazstva (V. Houdek, Š. Svetko, O. Dukát). Súčasne vznikajú i prvé bratislavské vežiaky — na Miletičovej ulici (K. Paluš) a experimentálny bodový dom v Bratislave-Rači (M. Krukovská, Š. Svetko). Panelová výstavba postupne prevláda. Väčšia pozornosť sa venuje pôdorysu bytu a jeho vybaveniu. Pokrok badať aj v koncepcii sídlisk. Opúšťa sa prežitý spôsob utvárania uličného frontu a obytné domy sa zasúvajú do zelene. Aj tu značí prelom výstavba sídliska na ul. Februárového víťazstva.

Nové stavebné metódy prinášajú aj premenu

architektonických tvarov. Opúšťa sa neekonomický dekorativizmus, forma sa vyvodzuje z konštrukcie a funkcie. Architektúra sa stáva úprimnejšou, pravdivejšou. Príčinu tejto premeny nemožno hľadať iba v zmene materiálnej základne, v ekonomii alebo atmosfére doby: SVŠT v Bratislave v päťdesiatych rokoch vyraduje prvých absolventov architektúry, ktorí v nasledujúcom období výrazne ovplyvnili tvár Slovenska. Do života vošla početná generácia architektov a je prirodzené, že sa kvantita časom premenila na kvalitu.

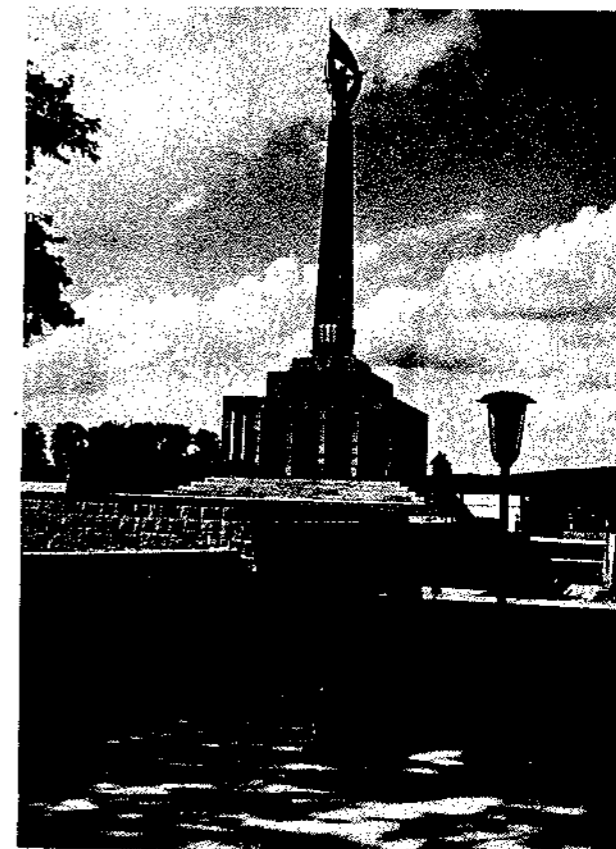
Na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov začínajú sa budovať obrovské sídliská nielen na okraji Bratislavy, ale aj Košíc — Ružinov a Terasa — obidve pre 60 tisíc ľudí, teda s počtom obyvateľov, aký mala roku 1918 celá Bratislava. Na rovine stojaci bratislavský Ružinov (D. Kedro, T. Gebauer, Š. Ďurkovič, L. Pinkalský) staval sa ešte na stredovú hĺbkovú os, kým košická Te-



MŮNZ, Bratislava-Kramáre. Projektovali Š. Imrich, O. Černý, R. Pastor, J. Rajchl, M. Šavlík. Fotografoval M. Michalovič

rasa (F. Gašparík, F. Grobauer, B. Hornung) nepravidelnou zástavbou sa už prispôsobuje tvarom terénu. Nedostatkom sídlisk z päťdesiatych a šesťdesiatych rokov všeobecne bola ich nedokončenosť; postavili sa síce byty, nie však primerané sociálne vybavenie a úprava okolia sa celkom zanedbala. V dôsledku toho domovom bol len byt, nie sídlisko, ktorému chýbal spoločenský život, a teda aj vzťah obyvateľov k nemu. Príčinou nedokončenosti a nekvalitnej realizácie sídlisk bola situácia, do ktorej sme sa dostali po páde dekoratívneho formalizmu. Cieľom sa teraz stala len kvantita výstavby, nie jej kvalita. Projektant sa dostal do bezmocnej závislosti od stavebníctva a následky tohto stavu prekonávame podnes.

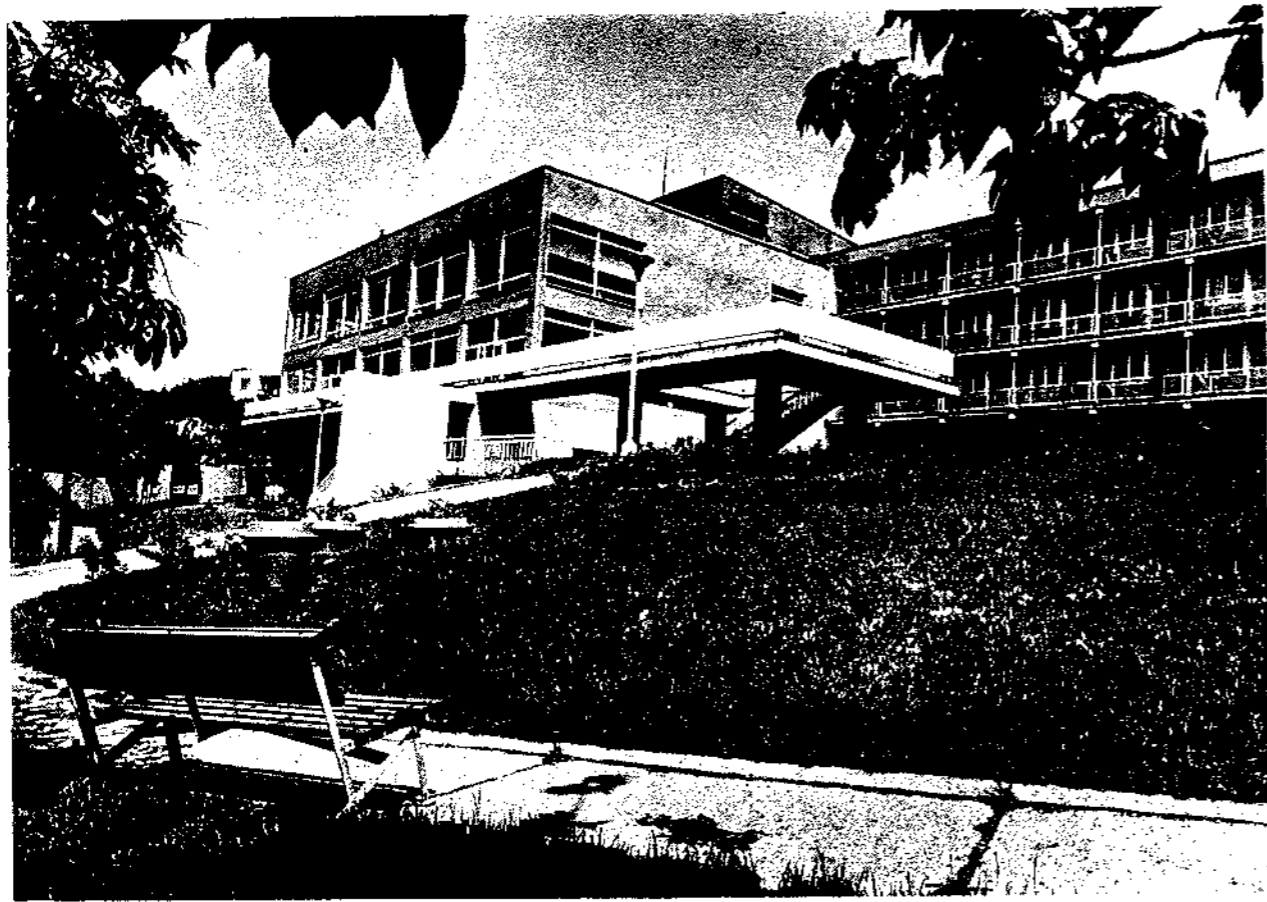
Okolo roku 1960 sa dosiahol výrazný pokrok vo výstavbe škôl, spojený najmä s menami Vladimíra Dedečka a Rudolfa Miňovského. Pri výstavbe škôl 1. a 2. stupňa sa prechádza na pavilónový typ, umožňujúci vekove diferencovanú,



Pamätník padlých sovietskych vojakov v Bratislave na Slavíne. Projektoval J. Svetlík. Fotografoval I. Kozáček

navzájom nerušenú výchovu mládeže, výborné presvetlenie miestností a pohyb na čerstvom vzduchu. Experimentálne sa overujú aj iné typy škôl. Stúpa náročnosť na vybavenie škôl družinami, dielňami a športovými zariadeniami. Rovnako výrazný pokrok sa začiatkom šesťdesiatych rokov prejavuje vo výstavbe vysokých škôl. Vynikajúcimi realizáciami sú najmä Strojnícka fakulta SVŠT v Bratislave od Martina Kusého a areál Vysoké školy poľnohospodárskej v Nitre od Vladimíra Dedečka a Rudolfa Miňovského, dielo naozaj na svetovej úrovni. Aj vedecký výskum v rámci Slovenskej akadémie vied dostáva svoj primeraný stánok v podobe areálu na Patrónke (M. Kusý, L. Lýsek, S. Talaš, K. Paluš).

Vo výstavbe nemocníc sa v šesťdesiatych rokoch opúšťa zavedený pavilónový typ, nevyhovujúci už funkčne; pokrok v medicíne si vynútil koncentrovanie liečebného procesu do mohutných blokov s oddelením spravidla horizontálnej po-



Dom kultúrnej rekreácie ROH v Bratislave. Projektovali F. Konček, J. Skoček, L. Titl. Fotografia z archívu ZSA

likliniky a vežiakovej lôžkovej časti. Prvou veľkou realizáciou bola Mestská nemocnica v Bratislave na Kramároch (Š. Imrich, O. Černý, R. Pastor, J. Rajchl, M. Šavlík). Jej riešenie, výhodné z hľadiska lekárskeho vyšetrenia a ošetrovania, má však aj svoje nevýhody: vytráca sa intimita, úzke chodby pôsobia stiesneným dojmom. Pôvodný zámer bol veľkorysejší; nedostatky vyplynuli prevažne zo zlej realizácie, do značnej miery spôsobenej jej separovaním od projektanta. Psychologicky značne lepšie pôsobí prístavba detského pavilónu nemocnice v Žiline (M. Šavlík).

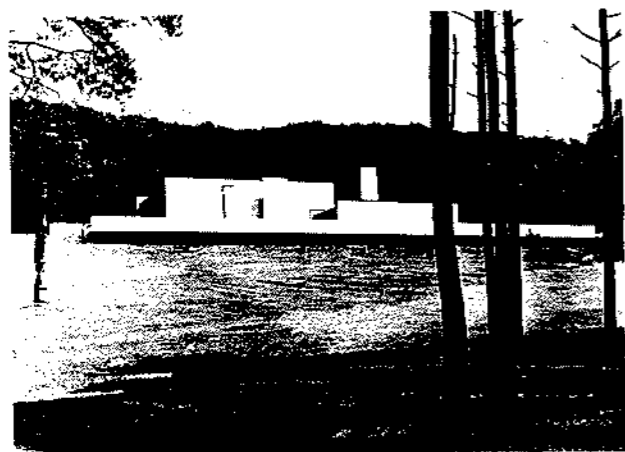
Pamätníková tvorba povojnových rokov, pozostávajúca z väčšieho počtu ekonomicky menej náročných realizácií, vrcholí na sklonku päťdesiatych rokov v Bratislave Slávinom od J. Svetlíka. Monumentálna stavba klasicky vyvážených proporcií značí skôr vyvrcholenie a ukončenie

jednej epochy než východisko pre ďalší vývin.

Koncom päťdesiatych rokov oživa aj výstavba rekreačných oblastí, najmä Vysokých a Nizkých Tatier. Z vydarených realizácií treba spomenúť zotavovňu Partizán v Jasnej od A. Cimermanna a E. Hejtmánka, no najmä lahkú, radostnú architektúru funkčne výborne riešeného Domu kultúrnej rekreácie ROH pod Bratislavským hradom od F. Končeka, I. Skočka a L. Titla; spomenutí architekti na nej uplatňujú svoj osobitý štýl, ktorý neskôr badať aj na Dome odborov, na sídlisku Dúbravka-Záluhy a na iných bratislavských stavbách. Vedno s L. Jendrejákom navrhli aj dispozične i esteticky veľmi dobrý Internát Jura Hronca v Bratislave s výrazným členením hmôt podľa funkcií; ubytovacia časť je v doskovom vežiaku, kým všetok spoločenský život sa odohráva v horizontálnej časti, doriešenej funkčne i výtvarne.



Sídlisko Nitra-Chrenová. Projektoval M. Scheer. Fotografoval V. Belický



Krematórium v Bratislave. Projektoval F. Milučký. Fotografia z archívu ZSA



Administratívne budovy na ul. Čs. armády v Bratislave. Projektoval I. Matušík. Fotografia z archívu ZSA

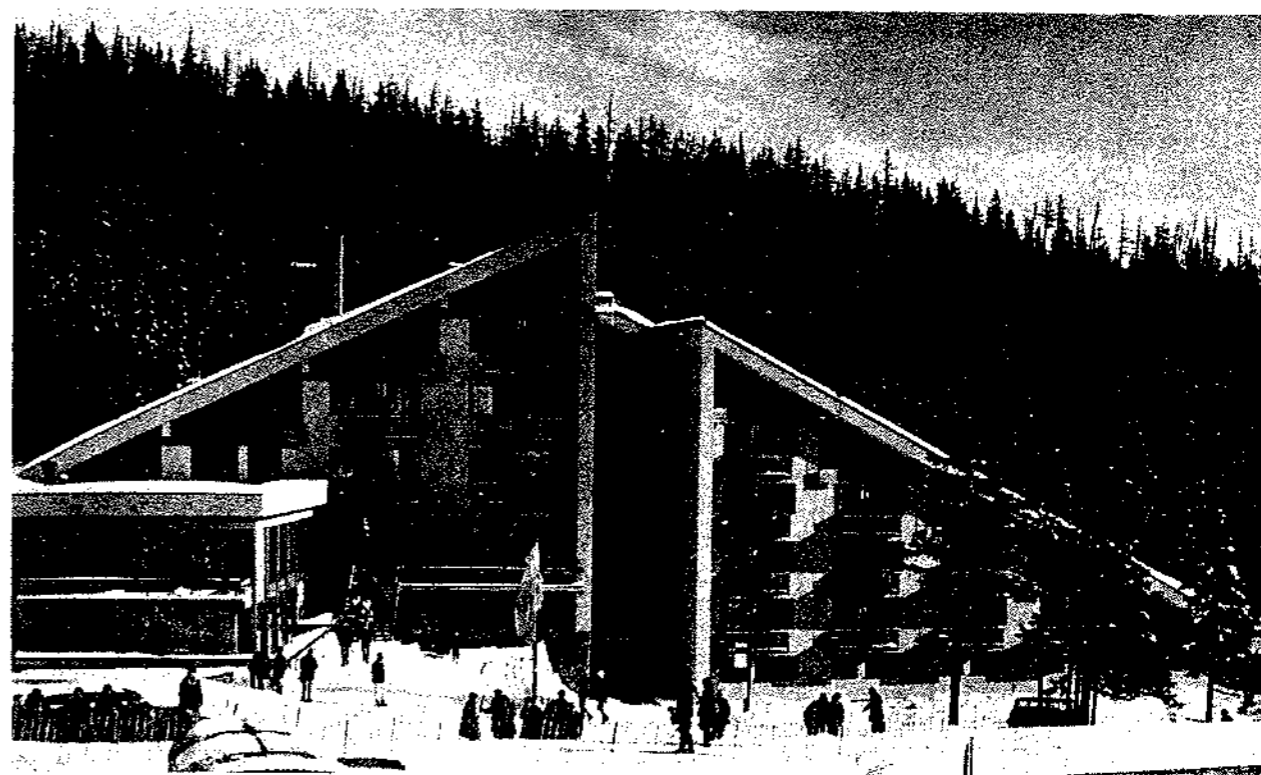
I. Matušík, projektant bratislavského sídliska na Hostinského ul., pokúša sa koncom päťdesiatych rokov obchodným domom Slímák po prvý raz veľkorysejšie riešiť otázku obchodného vybavenia našich sídlisk.

V telovýchove dochádza v päťdesiatych rokoch k výstavbe množstva drobných ihrísk, no iné sa zase — často bezdôvodne — zrušili. V Bratislave

sa zastrešuje Zimný štadión (celý zakrytý roku 1958) a buduje sa niekoľko ďalších na vidieku. Vo výstavbe zimných štadiónov sa koncom päťdesiatych rokov dostáva ČSSR na prvé miesto v Európe. Naproti tomu vo výstavbe krytých i otvorených plaveckých bazénov sa v týchto časoch veľmi zaostalo. Vrcholnou športovou realizáciou tohto obdobia je krytá hala v Bratislave na Pásienkoch od J. Chovanca, zastrešená zaveseňou konštrukciou na dvoch navzájom zaklenutých parabolických rámoch; ten istý systém použil neskôr J. Čejka pri zakrytí zimného štadióna v Prešove.

Typizácia a prefabrikácia umožnili uskutočniť sen architektonickej avantgardy dvadsiatych rokov, masovú bytovú výstavbu, a v podmienkach socialistickej spoločnosti pomohli zotrieť sociálne rozdiely, vyplývajúce z odlišných možností bývania. Pozornosť architektov sa teraz zamerala na riešenie celých sídlisk. V Bratislave sa výstavba obracia do lesnatých západných častí mesta, teda do zdravšieho prostredia. Sídlisko Karlova Ves-Kútiky (S. Talaš, J. Fabianek, K. Ružek), ako aj novšie sídlisko Dúbravka-Záľuhy (F. Konček, I. Skoček, L. Titl) prispôsobujú sa tvarom terénu; najmä druhé z nich ľahkosťou a eleganciou patrí medzi najvydarenejšie v ČSSR. Takisto Michal Scheer v Nitre-Chrenovej vedel z typizovanej výstavby vyťažiť maximum a meandrovým zoskupením architektonických hmôt vyhnúť sa jednotvárnosti. Platí to aj o novej výstavbe košickej Terasy, aj o vežiakovom sídlisku Nad jazerom, takisto v Košiciach (F. Grobauer). V období 1965—1975 sa dosiahol značný pokrok v sociálnej vybavenosti sídlisk, no napriek tomu hádam ani jedno naše sídlisko nie je ešte vybavené tak, ako to zamýšľal pôvodný projekt.

Kým šesťdesiate roky na vidieku boli ešte v znamení živej individuálnej výstavby, odzrkadľujúcej skôr životnú úroveň než nové socialistické vzťahy, na ich sklonku aj v súčasnosti sa presadzuje hromadná bytová výstavba, pravda, najmä v blízkosti priemyslu. Ojedinelým sídliskom u nás je Dedinka mládeže v Trenčíne-Zlatovciach (P. Brtko, L. Režucha). Z architektonickej a urbanistickej stránky zjednotená, radostným dojmom pôsobiaca, vyjadruje dobre socialistické vzťahy medzi ľuďmi.



Hotel FIS, Štrbské Pleso. Projektovali E. Kramár, J. Šprlák. Fotografia z archívu ZSA

Vo výstavbe škôl sa prešlo od pavilónového typu znova k ucelenejšej hmote s nadväznosťou na voľné, zazelenené priestranstvá. Začala sa výstavba škôl vybavených plaveckými bazénmi, zväčša ešte špeciálnych a internátnych. Nedostatkom bazénov i telocviční je však ich poddimenzovanosť, vyplývajúca neraz skôr z požiadaviek výroby než z ekonomických dôvodov (Bratislava-Dúbravka, sídlisko Záľuhy). Ojedinelým dielom je ZDŠ v Nemeckej (J. Lupták, P. Csellágh), ktorá sa pokúša spojiť výhody škôl blokového a pavilónového typu a byť zároveň pamätníkom 900 obetí, umučených v neďalekej vápenke po ústupe Slovenského národného povstania. Autorom sa podarilo úspešne vyriešiť dispozíciu školy z funkčnej stránky a kosouhlým kladením hmôt navodiť dramatickú atmosféru exteriéru, pripomínajúcu tvrdé časy po dočasnom ústupe SNP.

Koncom šesťdesiatych rokov sa v Bratislave nadväzuje na 40-ročnú myšlienku univerzitného mesta pri Karlovej Vsi výstavbou areálu Prírodovedeckej fakulty v Mlynskej doline. Areál má

charakter campusu, miestne sústreďujúceho výučbu, prax i bývanie. Veľkorysý projekt pozostáva z vertikálnej (O. Černý, J. Švaniga) a horizontálnej zástavby (V. Dedeček), terasovite členenej. Z bratislavských výskumných ústavov tohto obdobia vyniká Ústav ekonomiky a organizácie stavebníctva od K. Paluša, ľahkých a čistých tvarov, originálne riešený z hľadiska dispozície.

V pamätníkovej tvorbe, kde je projektant menej viazaný požiadavkou funkčnosti, dosiahla slovenská architektúra svojimi dielami naozaj svetovú úroveň. Máme na mysli dramatické, až sochársky chápané Múzeum SNP v Banskej Bystrici od D. Kuzmu, jemné, zmierlivé, do prírody sa otvárajúce bratislavské krematórium od F. Milučkého a Pamätník padlým v SNP v Kováčovej od A. Cimermanna, originálne riešený a citlivo vkomponovaný do prírody. V kultúrnej oblasti si zaslúži pozornosť nová knižnica Matice slovenskej v Martine od D. Kuzmu a A. Cimermanna i prestavba Slovenského národného divadla od R. Hirtha.



Most SNP v Bratislave. Projektovali L. Kušnir, L. Lacko, I. Slameň, statika A. Tesár. Fotografoval T. Škandík

Zo zdravotníckej výstavby treba spomenúť polikliniku v Bratislave na sídlisku Trávniky od J. Ščepána, no najmä veľkorysé projekty Fakultnej nemocnice v Košiciach (O. Černý) a Krajskej nemocnice v Banskej Bystrici (Š. Imrich). Je iróniou, že napriek nedostatku nemocničných lôžok sa okolo roku 1970 ich počtom v pomere k počtu

obyvateľstva dostávame na čestné 5. miesto v Európe. Po desaťročiach oživa i kúpeľná výstavba; treba tu spomenúť najmä výstavbu troch sanatórií v Piešťanoch od V. Uhliarika. Zvýšený turistický ruch podnecuje aj k výstavbe veľkých, komfortne vybavených hotelov; za najvydarenejšie realizácie tu možno pokladať Bellevue

v Smokovci (K. Király), Lux v Banskej Bystrici (D. Boháč, I. Druga) a Kyjev v Bratislave od I. Matušika, ktorý je autorom projektu prestavby celej oblasti Kamenného námestia a ul. Čs. armády. Okrem obchodného domu Prior na trojuholníkovom pôdoryse navrhol tu aj trojkridlovú administratívnu budovu so závesnou stenou, pripomínajúcu hmotu lietadla. Za vynikajúcu bratislavskú realizáciu možno označiť aj Dom slovenskej odborovej rady na Vajnorskej ul. od F. Končeka, I. Skočka a L. Titla. Architektonicky zaujímavou, hoci opticky trochu nevyrovnanou stavbou je nová budova Podnikov zahraničného obchodu na Štrkovi od L. Jendrejáka.

Popri Bratislave druhým centrom výstavby koncom šesťdesiatych rokov boli Vysoké Tatry, dejisko Majstrovstiev sveta v lyžovaní 1970. Jediný tzv. Areál snow na Štrbskom plese, pre-

važne od E. Kramára a J. Šprláka, patrí k najkrajším a najlepšie vybaveným lyžiarskym strediskám na svete. V šesťdesiatych rokoch sme znova pokročili aj vo výstavbe umelých klzísk, pohla sa z miesta výstavba krytých hál a napokon i dávno požadovaných krytých plaveckých bazénov.

Za charakteristické črty budovania Slovenska v posledných rokoch možno pokladať posun ťažiska z výstavby bytov smerom k výstavbe sociálnych a kultúrnych zariadení, ako aj koncentráciu výstavby do veľkých centier s uprednostnením Bratislavy, ktorá sa má dobudovať na reprezentatívne hlavné mesto Slovenskej socialistickej republiky. Bratislava si rieši predovšetkým dopravný problém, desaťročia viditeľne zanedbávaný. Veď hlavné smery dopravy sa od začiatku storočia až do šesťdesiatych rokov nemenili, a ešte



Sídlisko na ul. Februárového víťazstva v Bratislave. Fotografoval I. Kozáček



Sídlisko Štrkovec v Bratislave. Foto: I. Kozáček

podnes napr. všetky linky električiek prechádzajú spodnou časťou námestia SNP. Budúca výstavba 150-tisícovej Petržalky, najkolosálnejší podnik komplexnej výstavby v celej ČSSR, vynucuje si prepojenie Dunaja mostmi v množstve a kapacite, ktorá postačí pre rýchly styk medzi obidvoma mestskými celkami aj pre tranzitnú dopravu. Najväčší z nich, dynamických línií, most SNP (L. Kušnýr, J. Lacko, I. Slameň) už stojí. Vybudoval sa televízny areál v Mlynskej doline (J. Struhař, O. Maňková, V. Čurilla) i nová televízna veža na Kamzíku (J. Tomašák, S. Májek, J. Kozák a i.) a buduje sa komplex Slovenského rozhlasu (Š. Ďurkovič, B. Kyzlink, Š. Svetko) s hlavnou budovou tvaru prevrátenej pyramídy. Začala sa výstavba nového kultúrneho centra v oblasti býv. Apolky (I. Barta, J. Steller).

Vývin slovenskej architektúry v období 1945—1975 sa neraz uberal kľukatými cestami. Ak ju však máme vyhodnotiť celkovo, ani si neuvedomujeme, aká je vo svojich vrcholných dielach

#### Literatúra

KUSY, M.: Päťdesiat rokov slovenskej architektúry. Projekt, 1968, č. 10, s. 208—219.

dobrá. Kritizujúc jej nedostatky, posudzujeme spravidla chyby jej realizácie, a nie chyby projektu. A či skutočne používa architektúra tvorivú metódu socialistického realizmu? Architektúra je užité umenie. Realistická architektúra je taká, ktorá dobre plní svoj účel, ktorá je funkčná. Socialistická má byť svojím obsahom, má teda slúžiť socialistickej spoločnosti, sociálnej rovnosti, zodpovedať socialistickým vzťahom medzi ľuďmi. Vrcholné diela slovenskej architektúry — či už spomenieme areál VŠP v Nitre alebo bratislavský Dom kultúrnej rekreácie ROH, Múzeum SNP alebo krematórium, Chrenovú alebo Štrbské Pleso — plne zodpovedajú obidvom týmto požiadavkám. Dôvod na sebauspokojenie to však nie je. Život ide ďalej a s ním aj vývin architektúry. Architektúra ľuďom organizuje život, utvára ich náladu, ovláda ich pohyb a čas — a tu sme predsa len našim novým sídliskám stále čosi dlžní. Navyše, i u nás sa stretávame so stavbami, ktoré necitlivými tvarmi alebo neľudským meradlom ničia krásu v ich okolí. Sebakult architekta sa môže prejaviť aj neprimeranými dimenziami, resp. samoučelným, nefunkčným tvarom. Svojskosť našej architektúry sme kedysi mylne hľadali vo vypožičiavaní si ľudových foriem bez toho, že by sme si boli uvedomili, že ľudové umenie samo čerpá z profesionálneho umenia, spravidla minulej epochy. Svojskosť našej architektúry by mala spočívať v čomsi inom. Máme to šťastie, že žijeme v krajine krásnej ako málokto na svete. Špecifikum našej architektúry by malo tkvieť v jej citlivom, nevtieravom dotváraní. Mala by to byť architektúra ľahká, slnečná, nepatetická, pestrá, zrozumiteľná, rešpektujúca prírodu už pri svojom vzniku, architektúra rozdáajúca ľuďom radosť zo života. Tak si napokon predstavujeme architektúru socialistickej spoločnosti.

Vývoj architektúry na Slovensku od roku 1945. Upravil K. G. Projekt, 1959, č. 8—9, s. 106—109. Rozličné monografie v časopise Projekt, 1959—1975.

## Строительство Словакии в 1945—1975 гг. в зеркале архитектуры

В период послевоенной реконструкции словацкая архитектура ориентировалась на функционалистические традиции первой республики. Выдающейся личностью был не только Эмиль Беллуш, но также и Э. Крамар, Шт. Лукачович, Вл. Карфик создали тогда свои замечательные произведения.

В первой пятилетке (1948—1953) большое значение уделялось строительству тяжелой промышленности. Вначале строились простые, строгие дома. Примерно в 1950 г. настал эклектико-историзирующий формализм, который продолжался до 1955 г.

После 1956 г. началось небывалое развитие жилого строительства благодаря типизации и полуфабрикации. Архитектура вернулась к современным формам. Стремление как можно быстрее разрешить жилищный вопрос вело, однако, к большим недостроенным кварталам, но возникли и качественные постройки. В Bratislave был построен первый квартал, засаженный зеленью за преде-

лами уличных построек. Вырастали первые высотные здания, внимание уделялось и строительству школ.

В шестидесятые годы наша архитектура приобрела особые формы. Так, например, скульптурный памятник Словацкому национальному восстанию в Банской Быстрице, динамический Ареал Института сельского хозяйства в Нитре и квартал Нитра-Хренова, чувствительно влияющий в природу крематорий, функциональный Дом культурного отдыха профсоюзов в Bratislave, лыжный Ареал снов на Штрбском плесе или же детский городок Тренчин — Златовце — все это характеризует этот период. В семидесятые годы Bratislava перестраивается на представительную столицу ССР. Разрешается ее транспортный вопрос и начинается строительство Петржалки, самого колоссального района комплексного жилого строительства в ЧССР. Мост Словацкого национального восстания динамичностью своих форм и ареал факультета Природоведных наук являются лучшими произведениями начала этого периода.

## Aufbau der Slowakei im Zeitabschnitt 1945—1975 im Spiegel der Architektur

In der Zeit der Nachkriegsrekonstruktion hat die slowakische Architektur an die funktionelle Tradition der ersten Republik angeknüpft. Führende Persönlichkeit dieser Zeit war Emil Belluš. Auch E. Kramár, S. Lukačovič und V. Karfik haben damals hervorragende Bauten geschafft.

Der erste Fünfjahrplan (1948—1953) konzentrierte sich auf den Aufbau der Schwerindustrie. Anfangs wurden einfache, schroffe Bauten gebaut. Um das Jahr 1950 kam der eklettische, historisierende Formalismus, der dann bis ca. 1955 überdauerte.

Nach dem Jahre 1956 kam es als Folge der Präfabrizierung und Typisierung zur raschen Entfaltung des Wohnungsbaues. Die Architektur kehrte zu modernen Formen zurück. Das Streben nach einer schnellen Lösung des Wohnungsproblems führte zwar zu grossen, unvollendeten Siedlungen, es wurden aber auch hervorragende Werke geschafft. In Bratislava ist die erste Siedlung im Grünen ausserhalb der Strassenflucht entstanden. Erste Hochhäuser wurden gebaut. Grosse Aufmerksamkeit wurde dem Schulbau gewidmet.

In den sechziger Jahren bekam unsere Architektur mehr individuelle Formen. Das fast bildhauerisch empfundene Museum des Slowakischen Nationalaufstandes in Banská Bystrica, das dynamische Areal der Landwirtschaftlichen Hochschule in Nitra und die Siedlung Nitra-Chrenová, das empfindlich in die Natur eingesetzte Krematorium und das Haus für Kulturrekreation der Gewerkschaften in Bratislava, das Ski-areal von Štrbské Pleso oder das Kinderdorf in Trenčín-Zlatovce sind Höhepunkte dieses Zeitabschnittes.

In den siebziger Jahren wird Bratislava zur repräsentativen Hauptstadt der Slowakei aufgebaut. Verkehrsprobleme der Stadt werden schrittweise gelöst. Aufbau von Petržalka, das grösste Unternehmen des komplexen Wohnungsbaues in der Tschechoslowakei, wird begonnen. Die Brücke des Slowakischen Nationalaufstandes mit ihren dynamischen Formen und das Areal der Naturwissenschaftlichen Fakultät sind vielleicht Höhepunkte des Aufbaues von Bratislava anfangs dieser Periode.

# Priemyselné výtvarníctvo alebo priemyselný design?

(K obsahovému vymedzeniu a vzťahu pojmov)

JARMILA RAČEKOVÁ

V súčasnom období sa stále ešte stretávame s nevyriešenými problémami obsahového vymedzenia niektorých pojmov a kategórií, ktoré majú vplyv na naše chápanie štruktúry a funkcií jednotlivých druhov umenia i celej výtvarnej kultúry. Bolo by zrejším omylom pokladať tento jav iba za prejav slabosti teoretického myslenia.

Naša súčasnosť je obdobím kvalitatívne nových vedecko-technických premien, ktoré sa odzrkadľujú vo všetkých sférach sociálneho života ľudí. Tieto ustavičné zmeny sa nemôžu neprejavovať aj v oblasti teórie. Pojmy nie sú večné, stabilné a nemenné vo svojom obsahovom vymedzení a pri zmenách objektívnej skutočnosti sa nahrádzajú inými pojmami. Tak vzniká situácia, že sa v jednom a tom istom období používa jeden a ten istý pojem v inom význame, obsahovom vymedzení, rozsahu a vzťahu. Prípadne pretrvávajú v teoretickej spisbe pojmy, ktoré nevyjadrujú plne objektívnu realitu súčasného historického okamihu, ale pociťujeme ich ako vžitú a tradičnú.

Jedným z prejavov týchto skutočností je aj používanie a vzťah pojmov priemyselné výtvarníctvo a priemyselný design v slovenskej a českej estetike a teórii umenia.

Presadenie pojmu priemyselné výtvarníctvo súviselo s prejavom nového úsilia medzivojnového pokolenia o zjednotenie estetických a hospodárskych snáh. (Z teoretikov ho zaviedol do všeobecného povedomia Jozef Vydra.) V bezprostredne povojnovom období, keď sa jeho používanie stabilizovalo, pojem sa vzťahoval na formotvorný proces výrobku v priemysle s cieľom utvoriť estetickú hodnotu s ľudskou mierou. Pojem prie-

myselný design sa v prácach našich teoretikov objavuje najmä od druhej polovice šesťdesiatych rokov, po založení Rady výtvarnej kultúry výroby (neskôr premenovanej na Inštitút priemyselného designu). Medzinárodný orgán ICSID, ktorého je Rada riadnym členom, používal tento termín ako záväzný. Na návrh predsedu ICSID sa precizovalo obsahové vymedzenie pojmu s tým, aby definícia bola prijateľná v medzinárodnom meradle. Znie takto: „Priemyselný design je tvorivá činnosť, ktorej cieľom je tvorba formálnych kvalít predmetov, vyrábaných priemyslom. Tieto kvality sa netýkajú iba vonkajšieho vzhľadu, ale sú v podstate späté predovšetkým s konštrukčnými a funkčnými charakteristikami, ktoré premieňajú akýkoľvek systém na jeden celok — tak z hľadiska výrobcu, ako aj z hľadiska používateľa. Priemyselný design zahŕňa všetky aspekty prostredia, ktoré nás obklopuje, pokiaľ súvisí s priemyselnou výrobou.“<sup>1</sup> Pojem a definíciu československá delegácia neprijala, napriek tomu sa v súčasnosti v teoretických prácach uvádza podľa pojmu priemyselné výtvarníctvo aj pojem priemyselný design. Obidva pojmy pretrvávajú v teoretickej spisbe v týchto reláciách:

1. Pojem priemyselný design sa chápe ako nový, ktorý svojím obsahom precizovaným definíciou zodpovedá súčasnej praxi a nahrádza pojem priemyselné výtvarníctvo.

2. Pojem priemyselný design sa popiera ako nevhodný, pretože šírka jeho obsahového významu v akom sa používa v zahraničí (najmä v kapitalistických štátoch), nie je odrazom tvorivej práce u nás.

Keďže naším cieľom je dosiahnuť isté vymedzenie, bude užitočné konfrontovať typické teoretické koncepcie, ktoré sú rozšírené a reprezentujú dôležité poňatia.

Podľa významovej štruktúry znamená pojem design rozvrh, plán, zámer, úmysel, vzor.<sup>2</sup>

Podľa obsahu, ktorý sa pojmu v zahraničnej literatúre prisudzuje, môžeme globálne vymedziť dve skupiny definícií:

1. Skupina, ktorá uvádza spravidla len istú zložku celého tvorivého procesu. Príkladom je názor Tomasa Maldonada,<sup>3</sup> ktorý definuje obsah pojmu „industrial design“ ako určovanie vlastností tvarov predmetov, ktoré sa majú vyrábať v priemyselnom meradle. Úzko vymedzuje priemyselný design aj S. Spadolini,<sup>4</sup> ktorý ho chápe ako „vytváranie priemyselných foriem, ktoré môžu byť vytvorené v ľubovoľnom množstve, neštrácajúc pri tom svoj vonkajší výraz“. Tieto koncepcie zdôrazňujú iba čiastkovú zložku priemyselného designu (v prvom prípade tvar, v druhom formu), pričom ostatné z komplexu vlastností výrobku nechávajú nepovšimnuté. Osobitnou ekonomickou, v jadre ahumánnou koncepciou je tzv. styling. Niektorí autori ho pokladajú za jednu z metód priemyselného designu. Ide o činnosť, ktorá sleduje formálne stránky predmetu z hľadiska ich efektu vizuálneho vnímania, bez ohľadu na zákonitosti komplexu komunikačných väzieb voči človeku.

2. Druhá skupina definuje obsah priemyselného designu v neprimeranej šírke a rezignuje na jeho špecifické vlastnosti, čím sa vystavuje riziku konfúznosti a ľahkej zraniteľnosti. Týka sa to najmä vedeckých prác anglosaského kultúrneho okruhu, ktoré sa zaoberajú problematikou priemyselného designu v najširšom význame projektovania komplexu predmetového prostredia spoločnosti. Príkladom je názor L. B. Archera,<sup>5</sup> ktorý definuje priemyselný design ako „predpis alebo model, ďalej stelesnenie artefaktu a tvorivý čim“. Doslova píše, že táto definícia zahŕňa „ústrednú oblasť architektúry, väčšinu foriem strojárstva, niektoré odbory vedy, celé priemyselné návrhárstvo a väčšinu užitých umení a umeleckých remesiel“. Tu je zrejme, že sa pojem stáva vzhľadom na značne široký obsah a rozsah diskusným. Krajnosťou je koncep-

cia tzv. totálneho designu, ktorá zahŕňa pod jeden pojem vznik, vývin, realizáciu priemyselného návrhu, ďalej obchodné aspekty, marketing, propagáciu a všetky zložky realizácie výrobku. (Koncepcia sa propagovala na Medzinárodnom kongrese o priemyselnom designe v Londýne roku 1966.) Je výrazom prakticistického poňatia cieľov designu, ktoré je vlastné kapitalistickej ekonomike. Racionálnym jadrom tejto teórie je komplexný prístup k utváraniu výrobku v zmysle spojenia jeho výroby a odbytu až po jeho odvedenie k spotrebiteľovi.

Významové premeny pojmu priemyselný design sú z chronologického hľadiska odrazom neprestajného rozširovania obsahovej sféry tejto oblasti, ktorej činnosť sa dnes opiera o integráciu viacerých vedných odborov. Tvorivá činnosť v priemysle smeruje od individuálneho a prevažne intuitívneho formotvorného procesu ku komplexnému tímovému prístupu, opierajúcemu sa o interdisciplinárne poznanie. Dôraz na ucelené projektovanie celého životného prostredia človeka je výrazom nových humanizačných tendencií vo vedecko-technickom procese.

Pojem priemyselné výtvarníctvo obsahovo spočíva v zúženom poňatí úlohy výtvarníka v tvaroslovnom procese, ktorá sa v minulosti obmedzovala na dodatočné a v podstate intuitívne estetické dotváranie výrobku. (Týmto — možno povedať sochárskym — prístupom k tvarovaniu sa vyznačovala i začiatková etapa činnosti Zdeňka Kováča.)

Súčasní teoretici, ktorí stotožňujú priemyselný design s priemyselným výtvarníctvom, vymedzujú napr. odbor takto:

ako „komplexnú tvorbu umeleckých hodnôt výrobkov ako súčasti úžitkových hodnôt v oblasti priemyselnej výroby a kontextu životného prostredia“ (Miroslav Klivar),

ako „druh výtvarnej práce, ktorá využíva industriálnu techniku a technológiu na formotvorné zámery“ (Zdeněk Kostka),

ako „činnosť, smerujúcu k tvorbe tvarov, ktoré dávajú ľudské meradlo typovej podstate výrobku alebo výrobného nástroja“ (Dušan Šindelář).

Pre komparáciu vráťme sa k definícii navrhovanej Medzinárodnou radou pre priemyselný design. Vo svojej prvej časti jednoznačne charak-



terizuje design ako špecifickú tvorivú činnosť, ktorá sa venuje formotvorným a vzhľadovým problémom výrobku. Zmyslom druhej časti je tvrdenie, že vzhľad výrobku nie je samoúčelný, ale naspäť, je podmienený funkčnými, úžitkovými, konštrukčnými a výrobnými charakteristikami pri rešpektovaní všetkých aspektov prostredia. Toto všetko je chápané ako celok — ako jednotný optimalizovaný systém. Obsahový význam definície je v odlíšení designu od stylingu ako formalistického tvarovania so zameraním na komerčný efekt. Ďalej v tom, že výtvarne tvorivý proces definovania tvaru a vzhľadu definíciu podmieňuje logickým, racionálnym argumentom, opierajúcim sa o najnovšie poznatky vedy a techniky. Napokon v tom, že každý výrobok chápe a podmieňuje ako prvok makrosystému, ako súčasť hmotného prostredia s celým jeho spoločenským významom.

Uvedené obsahové vymedzenie pojmu priemyselny design možno pokladať za úmerné praxi, pretože súčasný tvarotvorný proces v priemysle zahŕňa ekonomické, technologické, výrobné, sociologické i estetické faktory v ich zjednotení. V teórii aj praxi je spojitým medzi vedou, technikou a umením. Tvorivý pracovník v priemysle — designer je (alebo skôr — mal by byť) typom interdisciplinárne školeného špecialistu, ktorý využíva poznatky z oblasti vied technických, prírodných, humanitných a medzi odborov (ergonómia). Intuitívna tvorba je tu iba voľbou z viacerých racionálne zdôvodnených variantov. Preto tu estetická kvalita tvorí len jednu z komplexu vý-

znamných vlastností výrobku vo vzťahu k človeku a jeho životnému prostrediu.

Z predchádzajúcej analýzy vyplývajú preto tieto závery:

1. Zavedenie pojmu priemyselny design v jeho obsahovom vymedzení, prijatom Medzinárodnou radou pre priemyselny design, zodpovedá zmene obsahu a hraníc danej tvorivej oblasti.

2. Vzhľadom na nejednotnosť vo vymedzení obsahu pojmu v zahraničnej literatúre, ako sme spomínali v prvej časti nášho príspevku, nemožno jednoznačne hovoriť o príliš širokom poňatí designu vzhľadom na jeho stav a tvorivú prax u nás. Z hľadiska humanistického poňatia tvorby predmetov pre človeka, ktoré je socializmu vlastné, treba posúdiť koncepcie zamerané na úzko komerčný cieľ (styling).

3. Uvedený obsahový význam pojmu priemyselny design v komparácii s obsahom pojmu priemyselny výtvarníctvo objektívnejšie a najmä komplexnejšie odzrkadľuje súčasný stav daného odboru vzhľadom na prítomnosť i perspektívu.

4. Pojem priemyselny výtvarníctvo (ako to vyplýva z citovaných definícií) kladie dôraz na formotvorný zámer a výtvarnú zložku, ktorá je jednou z relevantných etáp činnosti designera.

5. Vzťah jeho obsahu k obsahu pojmu priemyselny design nie je vzťahom totožnosti, ale vzťahom časti k celku, osobitného k všeobecnému.

Podľa nášho názoru možno iba v tomto ohraničení a vo vzájomnom vzťahu pokladať používanie oboch pojmov za oprávnené a zmysluplné.

## Poznámky

<sup>1</sup> ŠTEJN, J.: Průmyslový design. Design v teorii a praxi, 1968, č. 5—6, s. 2.

<sup>2</sup> OSÍČKA—POLDAUF: Anglicko-český slovník. Praha 1957, s. 115.

<sup>3</sup> MALDONADO, T., Dekorativnoje iskusstvo ZSSR, 7, 1974.

<sup>4</sup> SPADOLINI, S.: Dispense del corso di progettazione artistica per industrie. Florencia 1960.

<sup>5</sup> ARCHER, L. B.: Systematická metoda pro návrhářce. Průmyslové návrhářství v zahraničí, 2, 1967, s. 24.

## Промышленное изобразительное искусство или промышленный дизайн?

(К разграничению содержания и взаимосвязи понятий)

Предлагаемая статья является реакцией на постоянно в употреблении и содержательном разграничении понятий промышленное изобразительное искусство и промышленный дизайн в чешской и словацкой специальной литературе. Приведение понятия нередко считают синонимами, чаще понятие промышленный дизайн считается неподходящим для широты своего — за границей же ограниченного содержательного значения, которое является неадекватным в творческой работе у нас.

Конфронтация расширенных и репрезентативных теоретических концепций промышленного дизайна в мировой специальной литературе указала на отсутствие единства в содержательном ограничении понятия. Исследованное понятие в крайнем случае понимается или узко (определение подчеркивает в своем содержании только часть творческого процесса), или приобретает большую широту (переходит границы предлагаемой работы и мешает уяснению ее специфики).

Понятие промышленное изобразительное искусство, которое в чешских и словацких специальных теоретических работах считается уже прижитым, содержит в узком понятии задачи художника в творческом процессе, которые в прошлом ограничивались на дополнения, в сущности на интуитивно-эстетическое доработки и подчеркивание, в сегодняшнем же употреблении являются только одним компонентом комплексного подхода при создании произведения.

С целью создания международного единства в содержательном разграничении понятия промышленный дизайн международной организацией ICSID, в которой СССР является действительным членом, было сформулировано определение, берущее во внимание современное положение и перспективу предлагаемой работы в промышленной области. В нем промышленный дизайн

понимается, как специфическая творческая деятельность, которая направляется на формирование задач, обуславливаемых функциональными, потребительскими, конструктивными и производственными характеристиками при учете всех аспектов окружающей среды. Каждый продукт понимается как черта макросистемы материи и обуславливается его общественным значением.

Сегодняшний творческий процесс в промышленности направлен от индивидуальной и в большинстве случаев интуитивной формосоздающей деятельности к такому подходу, который опирается на интердисциплинарное познание. В теории и практике находим совместимые черты между наукой, техникой и искусством. Размышляя над развитием, которое прошла эта область творческой работы за последнее десятилетие, можем считать содержательное ограничение понятия «промышленный дизайн», данное определением ICSID-а за адекватное в современной практике.

Приведенное содержательное значение понятия «промышленный дизайн» в сравнении с употребительным содержанием понятия промышленное изобразительное искусство объективнее и прежде всего комплекснее отражает современное положение данной специальности относительно действительности и перспектив.

Понятие «промышленное изобразительное искусство» (как вытекает из определений, цитируемых в тексте) большое внимание уделяет формосоздающему намерению и творческой части, которая является одним из относительно этапов деятельности промышленного дизайнера. Отношение его содержания к содержанию понятия промышленный дизайн является не тождественным, а как, отношении части к целому.

В приведенном ограничении и взаимоотношении считаем употребление двух понятий правильным.

# Viedenský blíženec jurského oltára III

JULIUS KALMÁN

Až donedávna prevládala u nás vo všeobecnosti mienka, že renesančný kamenný oltár v ranogotickom kostole v Jure pri Bratislave je stredo-európsky unikát. Na území Slovenska je iste ojedinelý svojím vekom, rozmermi a najmä materiálom, pretože viac podobných diel tohto druhu z bieleho vápniťého pieskovca v našej oblasti skutočne niet.

Ako pokračoval výskum umenia v prvej štvrtine 16. storočia na našom území, strácal vierohodnosť tradovaný údaj, že oltár vytesal sochár, ktorého priviedol jeden z miestnych grófov koncom 15. storočia do Jura až z Neapola, kde „bol kráľovi po nevestu“.

Hľadanie autora oltára na juhu vychádza z faktu, že renesanciu udomácnili u nás talianski umelci. Táto orientácia má korene ešte v stredoveku, a to len v nedávno potvrdených predpokladoch, že nástenné maľby v našich najstarších kostoloch (napr. Kostolany pod Tribečom) v polovici 12. storočia vytvorili taliansko-byzantskí majstri. Charitatívno-osvetové pôsobenie reholí prichádzalo tiež z juhu od konca 13. storočia, keď sa v Bratislave usadzujú františkáni a klarisky (ktoré tu potom pôsobili takmer 500 rokov). Vieme, že na uhorskom tróne kráľ Ľudovít I. (Veľký) z rodu Anjouovcov taliansko-francúzskeho pôvodu pri svojich mecényských počinoch zamestnával talianskych umelcov a dvor Mateja Korvína nadväzoval v každom smere na vtedajšie vzory talianskej renesancie. V stopách panovníka hľadala osvedčených majstrov pre výzdobu svojich sídel aj šľachta. Grófi zo Svätého Jura a z Pezinka — jeden z najbohatších rodov v zá-

padnom Uhorsku — vlastnili už v 13. storočí Skalicu, Čeklís (dnešné Bernolákovo), Eberhard (dnešné Malinovo), v 15. storočí Plavecký hrad i hrad Devín na sútoku Moravy a Dunaja.<sup>1</sup> O členovi tohto rodu Jurajovi II. sa zachovalo, že bol až dvakrát v Taliansku (v rokoch 1452 a 1476), že dal v Jure rozšíriť pevnostný farský kostol, z čoho vznikla domnienka, že mal podiel na vzniku vzácného kamenného oltára. Slohové znaky tohto výnimočného diela vzbudili pozornosť historikov a iných odborníkov už v 19. storočí.<sup>2</sup> Ich výskum, ktorý sa začal štúdiom genealógie a pokračoval štýlovým rozborom, kládol však dlho vznik oltára na koniec 15. storočia.

Dnes sa nám jurský oltár javí ako dielo pretvárajúce do kameňa gotické drevené krídlové oltáre. V jeho konštrukcii je zvisle päť osí a vodorovne päť pásem nad sebou. Zvisle ich tvoria pilastre zdobené reliéfnym ornamentom „stromu života“ a hlavicami, vodorovne ich delia od seba rímsy zdobené rastlinným dekorom a len rímsa nad predelou je zdobená perlovcom a vajcovým ornamentom (tento prvok sa traduje od gréckeho staroveku cez ranú renesančnú architektúru v Taliansku). V strede oltárnej archy je vysokým reliéfom stvárnený sv. Juraj na koni, odetý v pančieri, ako vráža kopiju do tlamy šarkana zvíjajúceho sa pod kopytami koňa. Po obidvoch stranách stredného pola sú menšie tiež reliéfné predstavené výjavy zo života sv. Juraja, a to v ľavom poli hore výjav, ako sa na orodovanie svätého rúca modla, pod ním jeho mučenie v kotle; vpravo hore státie sv. Juraja, dole koleso na mučení zabíja kata. V každom poli zvýraznil sochár i po-

zadie deja náznakom krajiny, skál, hradov medzi lesmi, domov, kostolov. Na obidvoch stranách archy samostatne stoja sochy sv. Krištofa a sv. Leopolda (tento stredoveký rakúsky pohraničný gróf bol vyhlásený za svätého roku 1485, čo zároveň datuje hornú medzu vo veku oltára). V prvom nadstavci je reliéf predstavujúci sv. Juraja pred cisárom Diokleciánom. Na obidvoch stranách štvorcového nadstavca sú sošky sv. Barbory a sv. Kataríny, v prvej štvrtine 16. storočia na dobových oltároch často stvárňovaných svätíc. Na spomenutých nadstavcoch je v archivolte reliéf zobrazujúci *Mučenie sv. Sebastiana*. Oltár do výšky ukončieva soška sv. Michala archanjela, ktorá pripomína najvyššiu vežičku fiálového nadstavca drevených vyrezávaných gotických oltárov, podobne ako štíhle fiály stredovekých oltárov pripomínajú dva kamenné stĺpy vedľa sošiek sv. Barbory a sv. Kataríny s plamenným ukončením. Dekoračným doplnkom všetkých polí s reliéfmi sú ťažké rastlinné girlandy (na krajných reliéfoch sa objavuje aj ovocný motív). O niečo ľahšie girlandy dotvárajú priestor nad modelovanými figúrkami v dvoch krajných nikách na predele oltára s námetmi *Narodenia v Betleheme* a *Úteku do Egypta*. V strede predely bol pôvodne reliéfný výjav *Kľaňania Troch kráľov* (na začiatku 20. storočia však tento reliéf premiestnili zo stredu oltára, kde liturgické predpisy určujú miesto pre sviatosť oltárnu, do južnej časti svätyne).

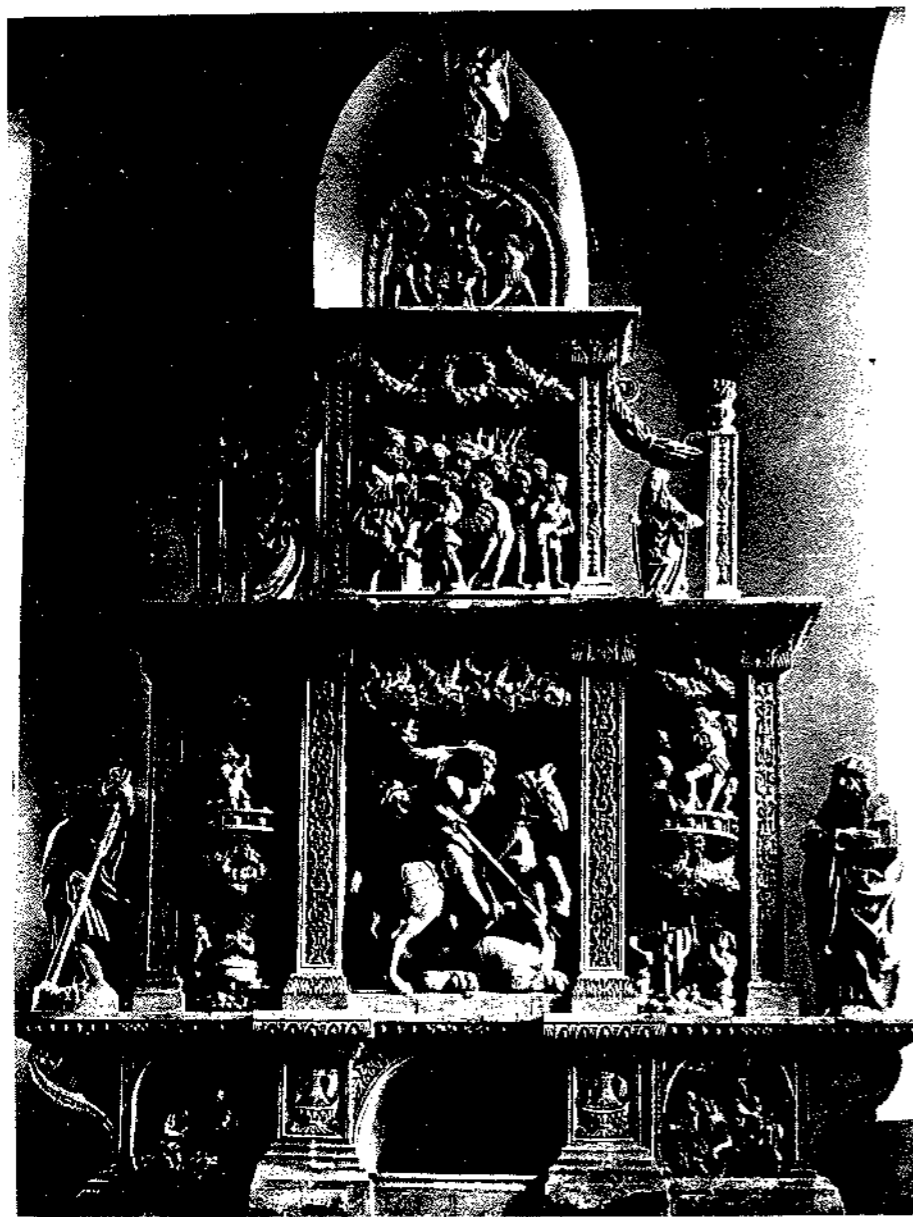
Za prvej svetovej vojny sa otázkou proveniencie oltára zaoberal maďarský historik umenia L. Éber (1871—1935).<sup>3</sup> Porovnal jurský oltár s dovtedy známymi pamiatkami z tohto obdobia a usúdil, že oltár v Jure — hoci je zo všetkých najrozmernejší, ale aj trocha provinčne stvárnený — nemohol byť dielom severotalianskych sochárov (Como), ani majstrov, ktorí sa vyznamenávali práve subtilitou v dielach zo začiatku 16. storočia na území dnešného švajčiarskeho kantónu Ticino (Tessin), konkrétne v Lugane. Podľa jeho mienky náš oltár patrí do skupiny diel, ktoré vznikli v Dolnom Rakúsku. Kládne ho vedľa oltára v kaplnke Všetkých svätých v kostole obce Altmünster pri jazere Traun v Hornom Rakúsku vedľa hlavného oltára v kostole obce Sierndorf v Dolnom Rakúsku, ale najmä do blízkosti náhrobníka Johanna Keckmanna v dome sv. Štefa-

na vo Viedni, všetko z prvej štvrtiny 16. storočia.

Na altmünsterskom oltári si Éber všimá podobnosť s jurským oltárom, pokiaľ ide o výstavbu, postoj i umiestnenie figúr v hornej časti oltára, ale najmä spôsob, akým sú tesané vzájomne sa prepletajúce festóny nad hlavami postáv. Na oltári v Sierndorfe pobadal analógiu v architektonických jednotlivostiach, v tvare predely, v členení a ornamentike hlavnej rímsy i v reliéfe, ktorý je hore tiež v zaokrúhlenom poli. Na reliéfe rozmerného náhrobníka statského farára J. Keckmanna (umrel roku 1512) našiel Éber podobnosť v zriadení rúcha diakona, no najmä v type jeho tváre, v štylizovaní vlasov, v držaní hlavy, ktoré sú priam totožné s týmito prvkami na bočných reliéfoch jurského oltára. Na rakúskych oltároch sa vyskytuje dekoračný motív u nás zriedkavého delfína, na jurskom je zasa pre našu oblasť typická váza na predele.

Roku 1933 do radu stredo-európskych renesančných kamenných oltárov zrazu pribudol ďalší, dovtedy v odbornej literatúre neevidovaný. Tento nečakaný objav bol pre historikov umenia v nemeckej oblasti prekvapením a ani naši odborní pracovníci pre stále sa zhoršujúce medzinárodné pomery v strednej Európe nestihli ho vtedy zaregistrovať.<sup>4</sup> Podobnosť novoobjaveného viedenského oltára s jurským je až nápadná.

Podľa hlavného výjavu v arche, kde sú reliéfné stvárnené postavy sv. Anny, P. Márie a dieťaťa Ježiša, dostalo toto dielo v rakúskej odbornej literatúre meno Annenaltar.<sup>5</sup> Od vydania knihy K. Oettingera, ktorá sa najdôkladnejšie zaoberá jeho genézou, uplynulo už tridsať rokov, ale jej zistenia ešte neprenikli až k nám. Jej autor sochárovi tohto oltára pripisuje aj tzv. Klett-Epitaf z roku 1513 v krížovej chodbe kláštora v Klosterneuburgu, ďalej výjav *Martyria sv. Barbory* z roku 1510 uložený v Diecéznom múzeu vo Viedni a — podobne ako už pred ním Éber — aj oltár Všetkých svätých v Altmünstri z roku 1518. O týchto všetkých Oettinger tvrdí, že vyšli z dielne hlavného predstaviteľa renesančného prúdu viedenského sochárstva po roku 1510. Do okruhu jeho tvorby zahŕňa aj oltár v Jure pri Bratislave. Do obrazovej časti svojej bohato ilustrovanej knihy zaradil Oettinger fotografiu ústredného výjavu jurského oltára s figúrou dra-



Jur pri Bratislave: Hlavný oltár vo farskom kostole, vápnitý pieskovec, okolo 1526—1530

kobijcu s ospravednením, že celkovú snímku oltára (a teda ani snímku detailov) nemal k dispozícii.

Vzájomná podobnosť obidvoch oltárov spočíva v ich architektonickom členení, v rytme pilastrov a ríms zdobených renesančným ornamentom. Na obidvoch stranách stoja figúry sv. Barbory a sv. Kataríny (vo Viedni sú vytesané reliéfne, v Jure priestorovo). Festóny nad ústredným výjavom viedenského oltára sú doplnené figúrkami anjlikov. Podobný je aj tvar konzol na obidvoch

stranách predely. Viedenský oltár je trojosový a mal pôvodne štyri pásma nad sebou, ale najvyššie umiestnený reliéf, podľa Oettingera s výjavom *Korunovania P. Márie*, sa nezachoval. Ostala iba na bokoch ho podopierajúca dekorácia s delfínmi. Aj pásmo pod ním má motív s rybami. Spodobovanie Jonáša, vystupujúceho z tlamy veľryby, od starokresťanských čias symbolizuje zmŕtvychvstanie, ale na oltári sv. Anny súvisí s menom pôvodného donátora Jonáša Kumpfa. Podľa Oettingera figúra stojaca na

Viedeň: Oltár sv. Anny v Diecéznom múzeu (pôvodne v kostole augustiniánov), breitenbrunnenský vápnitý pieskovec, 1512—1530



opačnom kraji oproti Jonášovi predstavuje sv. Margitu. V poli medzi týmito dvoma symbolmi je reliéf znázorňujúci *Zjavenie sv. Jána*. Stredná plastika na predeli s výjavom *Kľaňania Troch kráľov* je značne poškodená. Na kraji predely vľavo celkom chýba konzola s rodovým erbom Jonáša Kumpfa (na opačnej strane predely sa zachoval na konzole erb jeho manželky Margarety Ernstovej). Poškodenie možno pripísať aj pohromám pri obliehaní Viedne Turkami v rokoch 1529 a 1683. Oltár stál pôvodne v kostole

augustiniánov a pri obnove sakristie roku 1719 ho premiestnili do krypty pod kostolom. Na podnet dvoch viedenských občanov roku 1933 oltár z krypty vyniesli, dali ho reštaurovať a umiestnili ho v Diecéznom múzeu pri dome sv. Štefana. Oltár sv. Anny sa zo všetkých známych diel tohto druhu a veku najviac podobá jurskému, a tak možno hovoriť o tom, že jurský má bližnca alebo naopak.

V pomerne dobrom stave sa zachoval jeho ústredný reliéf. Autor oltára na pozadí náznaku

honosného sedadla stvárnil hlavné sediace postavy, ktoré tvoria uzavretú kompozíciu smerujúcu do trojuholníka. Na jemne tesanom reliéfe z breitenbrunnského vápnitého pieskovca bohato zriadené rúcho figúr vyvoláva ihravý, priam maliarsky rytmus svetla a tieňa. Modelovanie drapérie pripomína virtuoziťu rezbárov neskorej gotiky a K. Oettinger vidí v ňom vzor diela norimberského Vita Stossa... Táto sochárska drobnokresba adekvátne sleduje scénu, kde sv. Anna podáva dieťa Ježiša P. Márii, ktorá mu stavia pred oči otvorenú mušľu. Aj festón nad nimi, dotvárajúci priestor, je subtilnejší ako jurské festóny. Práve pri porovnaní tohto stredného výjavu vystupuje robustnosť drakobijcu jurského oltára (provinčnosť jeho pôvodcu sa prejavuje i v nesúmernosti častí figúr v krídlových výklenkoch a v nadstavci, kde sú prehnané najmä dolné končatiny postáv). Obidva oltáre sú si však podobné aj v rozmeroch: odlišujú sa len desiatkami centi-

### Poznámky

<sup>1</sup> ILA, B.: A szentgyörgyi és bazini grófok birtokainak kialakulása. Turul, Budapest 1927, zoš. 3—4.

<sup>2</sup> JEDLICKA, P.: A pozsonymegyei Szentgyörgyi egyház leírása. Magyar Sion, 7, 1869, s. 514 a n.; HENSZLMANN, I.: Magyarország csúcs-íves stílű műemlékei. Budapest 1880, s. 195—196.

<sup>3</sup> ÉBER, L.: A pozsonyszentgyörgyi oltár. Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyve, 1, 1918, s. 135—150.

<sup>4</sup> Objavom sa zapodieval v rokoch 1934 a 1935 rakúsky časopis pre sakrálne umenie Kirchenkunst, 6, č. 2, s. 27—28 a 7, č. 1, s. 23—25. Fotografiu oltára zaradil do svojej

metrov. Výška stredného cyklu na jurskom je 155 cm, na viedenskom 144 cm. Celková výška jurského oltára je 450 cm, viedenského 420 cm. Iba v šírke je väčší rozdiel, keďže po bokoch jurského oltára stoja navyše voľné sochy nad predelou. Tak je jurský oltár široký 348 cm, viedenský iba 257 cm. Na ich vek možno usudzovať iba z indícií. Zachoval sa záznam, že oltár sv. Anny konsekrovali roku 1512, ale jeho dokončenie sa datuje až do roku 1530, ako to uvádza katalóg Diecézneho múzea. O jeho autorovi Oettinger zistil, že patril do okruhu sochára A. Pilgrama z kamenárskej huty pri stavbe svätoštefanského dómu. Pokiaľ ide o jurský oltár, možno predpokladať, že aj jeho pôvodca pochádzal z niektorej z týchto dolnorakúskych sochárskych dielní, kde v prvej štvrtine 16. storočia vytvorili tieto analogické sakrálne diela ovplyvnené prácou severotalienských majstrov.

publikácie SCHMIDT, J.: Wien (3. ed. Wien 1941, s. 53) a uviedol tu aj jeho základné dáta. Neskôr pribudli ďalšie práce, a to SIEBERL, H.: Über einige Bildhauerwerke der Wiener Donauschule. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen N. F., 13, 1944, s. 230 n. a najnovšie Gotik in Österreich. Ausstellungskatalog. Krems 1967. Na tieto posledné tituly ma láskavo upozornila dr. Eleonora Nischetrová, vedecká pracovníčka Diecézneho múzea vo Viedni.

<sup>5</sup> OETTINGER, K.: Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan. Wien 1951, s. 56, 57, 72, 81, 111.

## Венский близнец Юрского алтаря

На южном подножии гребня Малых Карпат в одиннадцати километрах северо-восточнее Братиславы в прекрасных окрестностях лежит городок Сваты Юр (Св. Георгий), принадлежавший в средние века могучему графскому роду из Св. Юра и Пезинка.

Во второй половине 15 века представитель этого рода Юрай II привел в лучшее состояние находящийся там меценский приходской костел. Являясь союзником короля Матея Корвина, он дважды был в Италии, что отразилось на традициях этого приходского костела.

Авторством алтаря уже занимался искусствовед Эбер в 1918 году в ежегоднике «Орсагош Семпювесет Музеум Эвкеньве», выходящим в Будапеште. Исходя из традиции и определенной провинциальности в моделировании фигур Эбер исключил ту возможность, что алтарь был сделан итальянскими скульпторами. Из своих размеров, возраста и материала (известковом песчанике) алтарь в Юре еще два с половиной века считался среднеевропейским уникалом. В 1933 году инициативе двух граждан из склепа костелов августинцев

в Вене был вынесен, законсервирован и помещен возле собора Св. Стефана подобный каменный алтарь.

Фоторепродукция этого алтаря эпохи Возрождения была опубликована с основными данными в иллюстрированной публикации Г. Сиберла (Вена, 1941 г., стр. 53). Хотя общественность и была информирована таким образом о находке, но в связи с военным временем не возбудила у специалистов соседних государств достойного внимания. Алтарь перед этим не был зафиксирован австрийской литературой, т. к. еще в 1719 году его перенесли во время обновления костела августинцев в склеп, где он и пролежал долгое время.

В соответствии с главными мотивами о ковчеге его назвали Анен-алтарь. Своей архитектурой, размерами,

орнаментом колонн и карнизов, некоторыми рельефами и материалом (брайтбургский песчаник) этот алтарь настолько похож на Юрский алтарь, что о нем можно говорить как о двойнике. Особое внимание Аненалтарю уделил искусствовед из Австрии К. Оэттингер в своей книге.

В ней он сравнивает объявленный алтарь с другими известными произведениями Возрождения в Австрии и приходит к заключению, что автор алтаря походил из мастерской главного представителя нижнеавстрийского стиля эпохи Возрождения в венской скульптуре, которая распространялась в первой четверти 16 века и на территорию Св. Юра.

## K problematike barokových oltárov v Trnave

PETER MIKLOŠ

Od konca 16. storočia až do druhej polovice 18. storočia výsadné postavenie v krajinách Rakúsko-uhorskej monarchie zaujala vysoká šľachta a cirkevná hierarchia, ktorá využila svoju politickú a hospodársku moc vo svoj prospech a na úkor ostatných vrstiev obyvateľstva. V ideologickom boji zvíťazila katolícka protireformácia, ktorá použila na dosiahnutie svojich cieľov všetky možnosti poskytované cirkevnou organizáciou, prostredníctvom ktorej prenikla do všetkých horizontov barokovej kultúry a umenia.

Na Slovensku, a práve tak v celom Uhorsku, stala sa centrom rekatolizácie a veľkým strediskom barokového umenia Trnava, kde sa pred tureckou rozpínavosťou roku 1543 uchýlilo ostrihomské arcibiskupstvo. Už v rokoch 1561—1567 tu pôsobí misia jezuitov, ktorá na protestantskom slovenskom území má spočiatku neúspechy. Pozície katolíckej cirkvi sú ešte slabé a väčšina šľachty je nekatolícka.

Jezuiti začali systematickú činnosť až za Petra Pázmánya, keď roku 1616 otvorili v Trnave jezuitské kolégium. Katolícka cirkev si uvedomila, že jej úspech závisí predovšetkým od ideologickej, výchovnej a kultúrno-osvetovej práce, ktorá by prinavrátila vysokú šľachtu „pravej viere“ a posilnila cirkevnú moc. Vymenovanie Petra Pázmánya za kardinála roku 1629 znamenalo posilnenie protireformácie v Uhorsku. Dňa 12. mája 1635 podpísal Pázmány v Bratislave zakladaciu listinu katolíckej trnavskej univerzity, ktorú zveril do jezuitských rúk. Jej účel a cieľ bol jasný — spočiatku mala iba filozofickú a teologickú fakultu, až roku 1667 otvorili právnickú fakultu

a roku 1748 lekársku fakultu. Tak ako na všetkých vysokých školách „katolíckeho baroka“, aj tu bolo všetko určené duchom protireformačného katolicizmu.

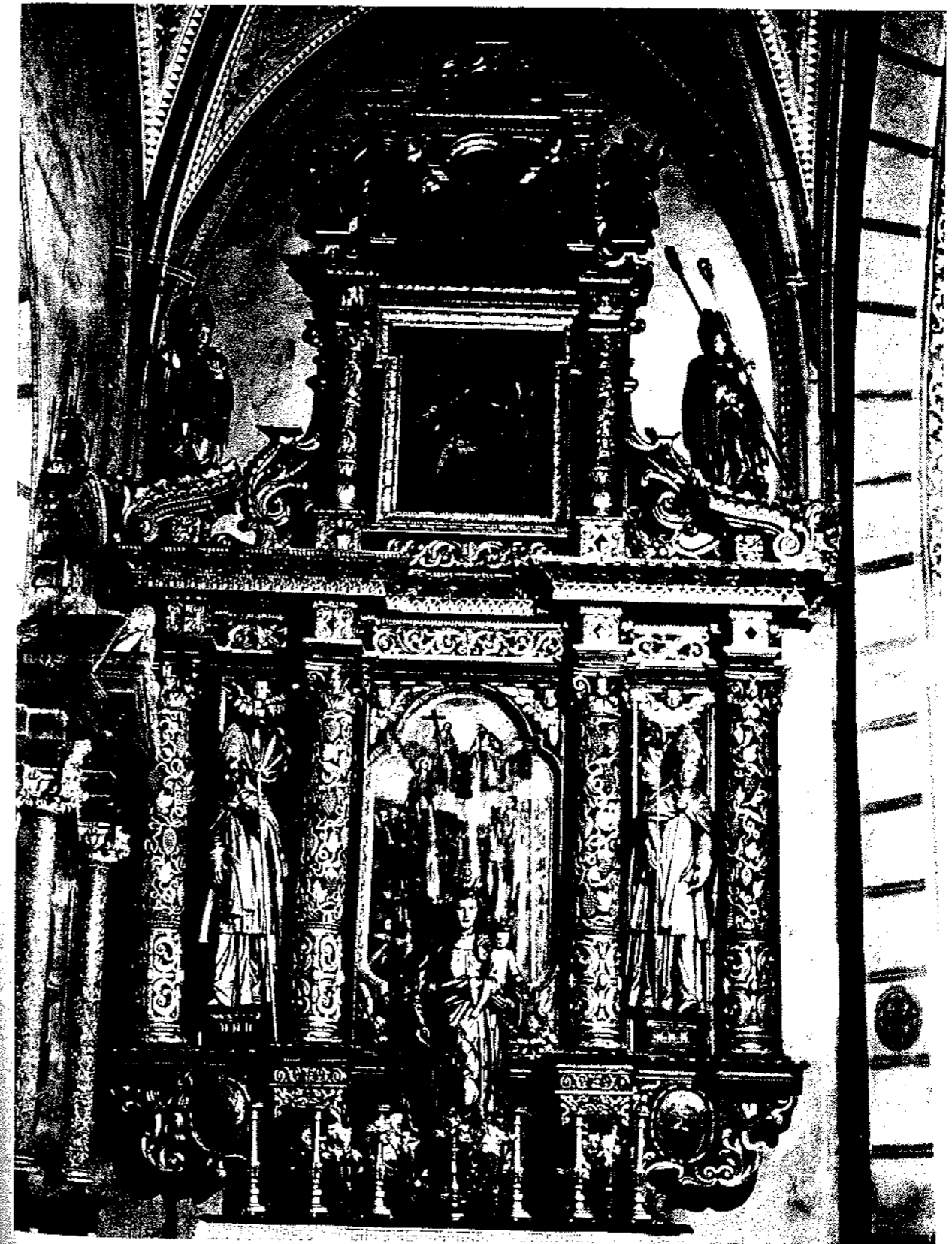
Počas stavovských povstaní sa jezuiti stretli s nepriateľskými postojmi nekatolíkov; napr. za Imricha Thökölyho ich roku 1683 vyviezli za mesto.<sup>1</sup> Tieto a podobné, v podstate málo významné incidenty nemohli ohroziť ich rozhodujúci vplyv na niekoľko tisíc študentov univerzity a na tisíc gymnazistov.

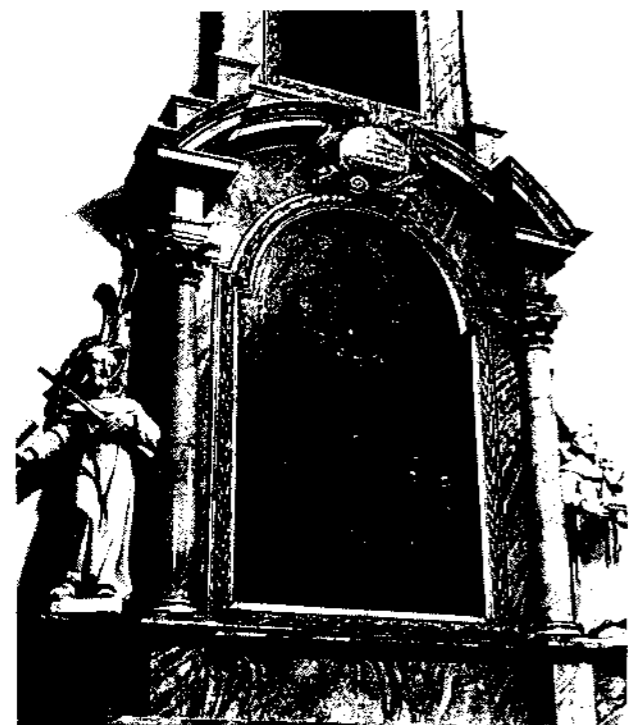
V Trnave sa jezuiti udržali až do roku 1773, keď ich rehoľa bola za Márie Terézie zrušená a univerzita roku 1777 preložená do Budína.

V 17. a v 18. storočí nastáva v Trnave v dôsledku vhodných spoločensko-ekonomických podmienok veľká stavebná aktivita. Peter Pázmány roku 1629 venoval 140 000 zlatých na úpravu kostola sv. Mikuláša, ktorý používalo ostrihomské arcibiskupstvo. V druhej polovici 17. storočia prestavovali veže kostola a v prvej polovici 18. storočia za arcibiskupa Imricha Esterházyho pristavali k severnej strane trojlodia barokovú kaplnku.

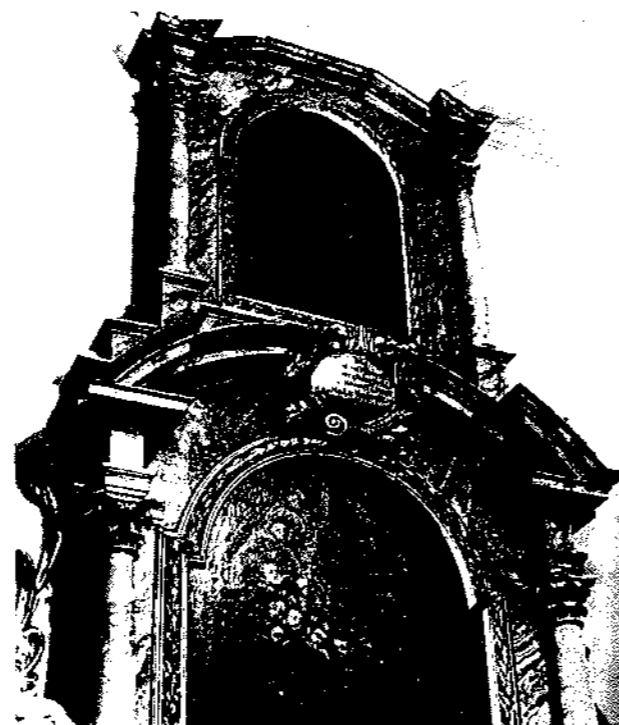
S menom Petra Pázmánya a palatína Mikuláša Esterházyho je spojená realizácia plánu jezuitskej rezidencie v Trnave. Najprv sa z tohto plánu uskutočnila stavba jezuitského univerzitného kostola v rokoch 1628—1637, ktorý zasvätili sv. Jánovi Krstiteľovi. Súčasne prebiehala prestavba františkánskeho kostola v barokovom slohu

<sup>1</sup>Trnava, kostol sv. Mikuláša, neskororenesančný oltár Všetkých svätých. Autorom všetkých fotografií je P. Mikloš





Trnava, kostol sv. Heleny, oltár Čiernej P. Márie, koniec 17. storočia



Trnava, kostol sv. Heleny, oltár Čiernej P. Márie, koniec 17. storočia

(1632—1637), prestavba kláštora klarisiek, budoval sa kláštor pri univerzitnom kostole (1653—1657), neskôr trinitársky kostol sv. Trojice (1710—1729), kostol a kláštor uršulínok (1730—1776).

Aj kalvínom sa po rozličných prekážkach podarilo roku 1646 postaviť svoj kostol, ktorý však napokon prideliť paulínom, tí ho roku 1701 prispôsobili svojim potrebám.

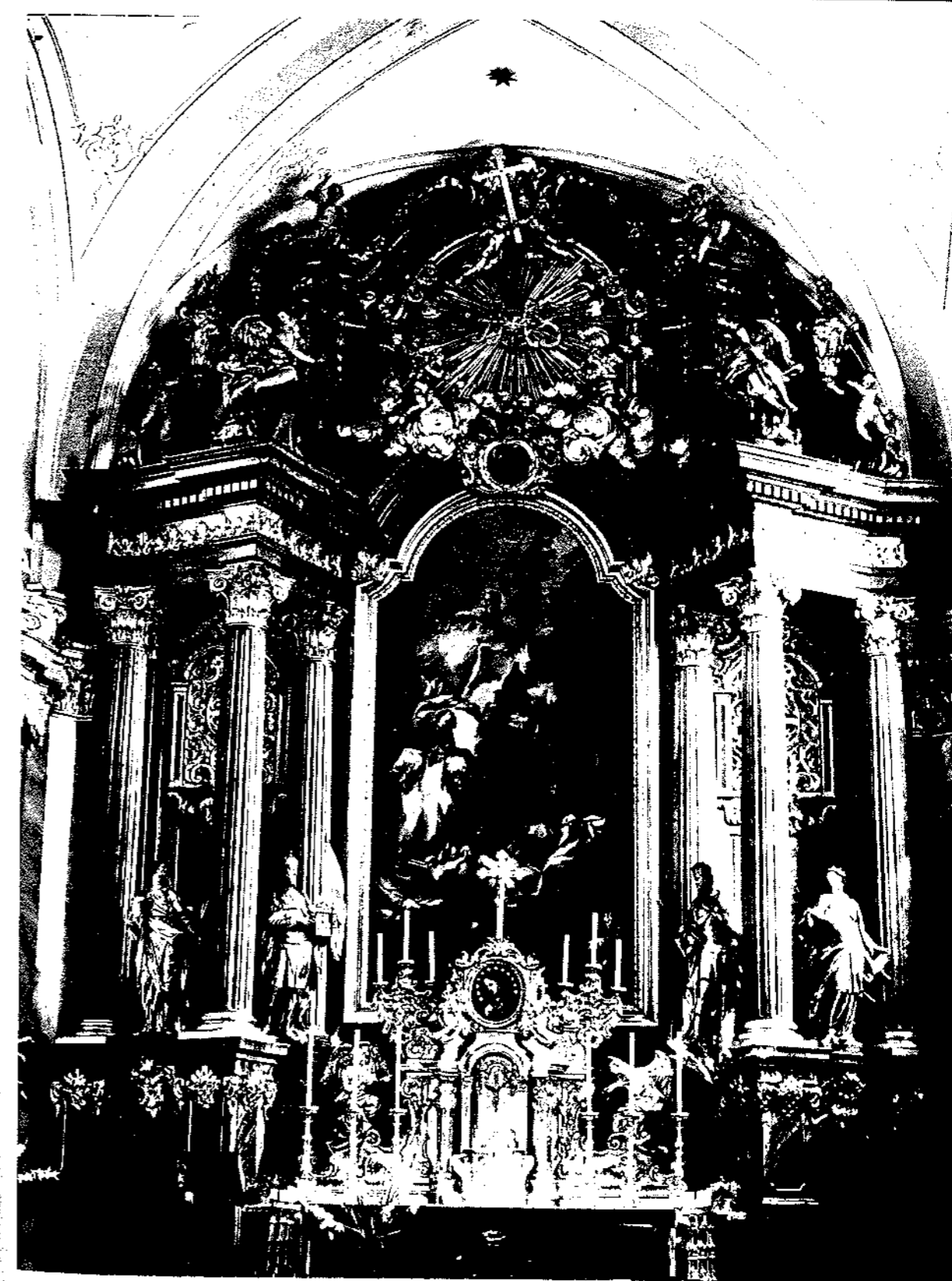
Ako ukazuje len strohé vymenovanie najdôležitejších stavebných akcií, baroková výtvarná kultúra Trnavy je neodmysliteľne spojená s dvoma určujúcimi historickými danosťami — s presídlením ostrihomského arcibiskupstva na jej teritórium a s pôsobením jezuitov a univerzity. Dokazuje to aj 18. storočie, v ktorom Trnava dosiahla vrchol, ale aj úpadok svojho významu. Keď zrušili jezuitský rád a univerzitu preložili do Budína, stáva sa Trnava obyčajným provinčným mestom. Bodkou za všetkým je návrat ostrihomského arcibiskupstva z Trnavy do Ostrihomu.

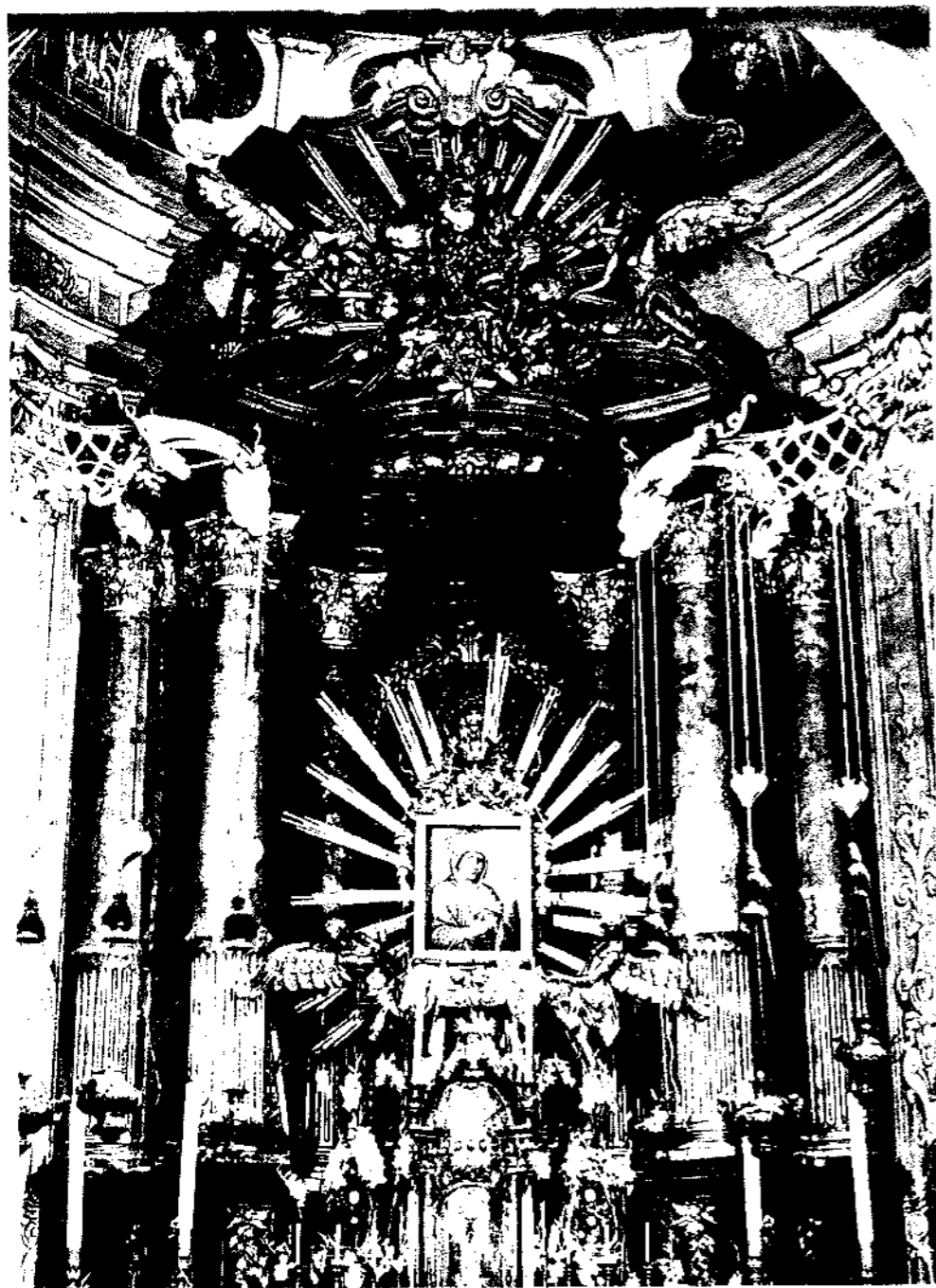
Chrámové stavebné akcie v Trnave podmienili vznik bohatého interiérového zariadenia. Vo výtvarnej kultúre baroka priam zákonitú úsilie

o syntézu umeleckých druhov našlo jedno zo svojich špecifických uplatnení v interiéroch sakrálnych stavieb. Táto črta je príznačná najmä pre územie Slovenska, kde sa výtvarné ambície baroka sústreďujú v tomto zmysle prevažne do interiéru.

Skutočným dielom barokovej syntézy je oltár, ktorý vytvoril také vzájomné vzťahy medzi svojou architektúrou, plastikou, obrazom i okolitým priestorom a optickými možnosťami svetla, že vo svojej vrcholnej perióde vytvára organický malebný priestorový objekt. Z tohto hľadiska je nesporné zaujímavé sledovať cestu jeho vzniku a vývinu až po jeho rozklad, vývin jeho architektonickej koncepcie, premenu vzájomných vzťahov jednotlivých elementov v ich spoločnom pôsobení, a v tomto zmysle možno vypracovať istú typológiu samotného vývinu oltára, ktorá môže mať i širšiu platnosť pre celé územie Slovenska. Pritom treba mať na zreteli, že s čistým prejavom vrcholného slohového obdobia sa na Slovensku stretávajú

Trnava, kostol sv. Trojice, oltár sv. Trojice





Trnava, kostol sv. Mikuláša, kaplnka P. Márie, oltár P. Márie

zriedka, že zvyčajne nachádzame artefakty, ktoré obsahujú už kvalitu novších tendencií. Okrem iného jednou z príčin tohto javu je aj časovo oneskorené uplatňovanie výdobytkov slohu.

Počas druhej polovice 17. storočia a v priebehu 18. storočia vzniklo v interiéroch trnavských kcs-

tolov viac ako štyridsať oltárov, v podstate reprezentujúcich všetky vývinové vrstvy, ktoré sa nachádzajú na území Slovenska.

Pri rekapitulácii formových výdobytkov renesančného oltára a pri uvedení si funkčných zmien niektorých prvkov oltárnej stavby jasne

Trnava, kostol sv. Trojice, bočný oltár P. Márie, 1730



vystúpi do popredia vykryštalizované cítenie inšpirované tektonikou skutočnej architektúry, akcentujúce predovšetkým statické horizontálne línie, zdôrazňované značnou plasticitou. Oltárny celok je stavebným spôsobom zreteľne delený, architektúra vymedzuje akési edikuly pre plasti-

ku alebo reliéf a oddeluje strednú časť s predelou, preloženú na menze, od nadstavca.<sup>2</sup>

Oltár v období baroka nadväzuje na vývin, ktorý môžeme pozorovať už od konca 16. storočia a ktorý mal význam pre budúci slohový názor. Obdobie 1580—1630 môžeme nazvať prechodným.



Trnava, kostol sv. Trojice, hlavný oltár, plastiky z roku 1740

Začiatok zápasov o nové čítanie, prejavujúce sa najzreteľnejšie v jednotlivostiach, reprezentuje oltár Všetkých svätých (okolo 1630) vo farskom kostole sv. Mikuláša. Jeho predela nadobudla zložitý obrys určený vydutostou vedľa seba kladených ušnic. Zo strednej časti oltára ukončenej zalomeným frontónom sa dvíha dvojťážový nadstavec opakujúci tektoniku strednej časti oltára danú voľnými stĺpmi, nad ktorými sa zalamuje trámovic. Architektúra oltára budovaná na princípoch prísnej tektoniky sa dostáva do rozporu s plošne redukovanou ornamentikou, ktorá je pasívnou dekoráciou, obopínajúcou objemy všade tam, kde je to len možné, a svojou hustotou priamo tlmí tektoniku architektúry. Farebnosť ornamentiky vychádza z renesančnej tradície, miestami evokuje reminiscencie na neskorogotický kolorit, ale zároveň počíta už s optickými efektmi zlatých a strieborných plôšok. Ako prejav pokusu o iluzívne prehĺbenie priestoru vyznie-

vajú plytké, vysoké a neúmerne úzke niky s mušlou v konche, nefunkčne chápané, bez možnosti zasunutia plastiky. Napriek tomu, že jednotlivé prvky — architektonické články, ornamentika — sú typicky neskororenesančné, oltár tým, že včleňuje do svojej štruktúry maľovaný obraz, že vystáva pred svoju zadnú stenu voľné stĺpy, už pripravuje príchod nového názoru a stáva sa predzvestou hlavného oltára univerzitného kostola sv. Jána Krstiteľa, ktorý naplno otvára barokovú epochu v Trnave. Koncepcia výstavby oltára Všetkých svätých zachováva dovtedy tradičné delenie celku (menza, predela atď.). Úsilie o iluzívne prehĺbenie priestoru posúva ho však o krok vpred.

Hlavný oltár sv. Jána Krstiteľa (dokončený roku 1640) v univerzitnom kostole predstavuje už typ, ktorý na rozdiel od predchádzajúceho plne uplatňuje novú koncepciu, ale zachováva ešte isté anachronizmy neskororenesančného obdobia. Do mohutných rozmerov vyrastá samostatná architektonická kulisa so soklom, dvoma etážami a nadstavcom, výrazne horizontálne delená rímsami a trámovic.<sup>3</sup> Menza s tabernáku- lom sa dostávajú ako samostatné prvky pred takto budovanú stavbu. Vertikálne delenie zachováva tradičnú trojosovú schému a nadstavec v zmenšenej mierke opakuje etáže, i keď v tomto prípade nie je toto delenie také jednoznačné ako na neskoršom hlavnom oltári bývalého paulínskeho kostola sv. Jozefa z roku 1699.

Pozornosť tvorcov oltára sa orientovala jednak na iluzívne poňatie architektúry oltárnej kulisy a na evokovanie priestorovej ilúzie prelomením oltárnej steny obrazom, ktorý napriek dominantnému postaveniu architektúry zohráva významnú úlohu v rámci celku. Postupným zmenšovaním rozmerov etáží, sôch a obrazov vo vertikálnom smere utvára sa optický klam perspektívy a zvyšuje sa monumentálny účinok. Oltár sv. Jána Krstiteľa po prvý raz vedome uplatňuje barokové princípy iluzívneho chápania architektúry. Do kulisy oltára sa organicky včleňujú sochy a výsledok ich pôsobenia sa rovná účinku ornamentiky. Produkt renesančného čítania zaznieva z plastik Melchizedecha, Mojžiša, Dávida a Árona, narúšajúcich jednotvárnosť architektúry sokla s veľmi striedanou ornamentikou, ktorá sa naplno rozví-

nie až v prvej etáži. Po oboch stranách prvej etáže oltára sú v interkolumniách niky so sochami svätcov. V druhej etáži sa počet ník na bočných stranách zdvojnásobí a stredný obraz dostane vedľa seba na ľavú i pravú stranu niku, aby stredné pole zníženej druhej etáže svojim príliš pozdĺžnym tvarom nenarúšalo celkový ráz oltára. Nadstavec opakuje tento motív a navyše okolo neho a nad ním sú malebným spôsobom rozmiestnené plastiky. Zo stavebných častí oltára sa definitívne prestala používať predela.

Oltár sa doteraz ešte nezbavil plošnosti — niky sú plytké, pod nimi a nad nimi sú miesta, ktoré sa uplatňujú plochou a poskytujú možnosť použiť ornamentiku.

Zlätaná ornamentika, kontrastná voči čierne- mu pozadiu, poplatná ešte renesančnému čítaniu, je podriadená plošnej redukcii, z ktorej sa vyníma iba plasticky stvárnený vinič s plodmi, ovinutý na torčovaných stĺpoch. V porovnaní s oltárom Všetkých svätých v kostole sv. Mikuláša je však zreteľne badateľný úbytok ornamentiky i redukcia jej farebnosti v prevažnej miere na zlatú a čiernu.

V konfrontácii dvoch spôsobov myslenia, v dožívaní neskororenesančného názoru a súčasne v zrode nového slohu, v hromadení rôznorodých prvkov vzniká nesúrodé dielo, ktoré už uplatňuje novú koncepciu, ale nevie sa zbaviť starých prežitkov.

Oltár sv. Jána Krstiteľa je začiatočným typom ranobarokového oltára na Slovensku, ktorý sa uplatňuje až do konca 17. storočia.<sup>4</sup>

V nasledujúcom vývine zohráva rozhodujúcu úlohu architektonika oltárnej stavby so svojou jasnou logickou štruktúrou. Hlavný oltár bývalého paulínskeho kostola sv. Jozefa v Trnave<sup>5</sup> stelesňuje typ, s ktorým sa stretávame v druhej polovici 17. storočia, súbežne s predchádzajúcim typom. V tomto prípade sa stretávame už s vykryštalizovaným názorom, nepoznačeným znakmi prechodu z jednej slohovej koncepcie do druhej.

Oltár tvorí stena delená rímsami a trámovic s voľnými stĺpmi na sokloch. Jednoznačné oddeľenie etáže od nadstavca doslovne opakujúceho prvú etáž — v tomto prípade mierne narušené oblúkovým segmentom — je charakteristické pre



Trnava, kostol sv. Trojice, hlavný oltár, plastiky z roku 1740

celú druhú polovicu 17. storočia. Dominantnosť architektúry určuje funkciu ornamentálnej dekorácie, ktorá prestáva „oblepovať“ celé architektonické objemy a atektonicky sa prikladá na architektúru, atektonicky, ale s istou dávkou logiky. Je tam, kde je ornament skutočne „na pravom mieste“ (rámuje obraz, na „hluchých miestach“ ohraničí pravouholník a doň vpisuje línie ornamentu a pod.).

Problém farebnosti sa koncentruje na dve dominujúce farby — čerň a zlato — ako na základný farebný kontrast. Čierny náter oltárnej steny utvára vhodné prostredie na využitie optických účinkov zlata. Kontrastnosť farieb v architektonickom vyjadrovaní zdôrazňuje tektonické princípy oltárnej architektúry (farebné odlíšenie stĺpov atď.).

Zdá sa, akoby bol začiatočný nápor na zmyslovú a emotívnu sústavu človeka zmenil smer a prísna architektonika zamerala svoju orientáciu



predovšetkým na racionálnu stránku ľudskej skúsenosti.

Popri tomto vývinovom rade treba si povšimnúť istú rustikalizáciu ranobarokového výtvarného názoru. Oltár Čiernej P. Márie v kostole sv. Heleny eklektickým spájaním nesúrodých prvkov, miešaním renesančných a barokových tvaroslovných prostriedkov, grafickou redukciou niektorých architektonických článkov, pôsobiacich svojou lineárnosťou, iba predstiera princípy ranobarokovej tektoniky.<sup>6</sup>

Architektúra, ktorá v rámci ranobarokového názoru nadobudla dominantné postavenie pri tvorbe oltárov, v období vrcholného baroka sa stáva organizátorom a tvorcom oltárneho priestoru, ideovo ovládaného oltárnym obrazom. Ako sme už spomenuli, na našom území niekedy ťažko kategoricky vymedzovať jednotlivé obdobia a zaradiť diela do istých slohových vrstiev. Hlavný oltár kostola sv. Trojice v Trnave je nesporne dielom vrcholného baroka, doby, ktorá nastupuje po roku 1711, keď utíchli stavovské povstania v Uhorsku. Je to zároveň obdobie, keď v niektorých európskych krajinách barok prechádza do svojej poslednej fázy, jednostranne rozvíja maľbnú obraznosť a potláča stavebnú tektoniku, keď vášnivá emocionalita chladne, až napokon ustrnie vo vyumelkovannej hre foriem. Oltár sv. Trojice je poznačený týmito novými poznatkami, ktoré z neho vylúčili pátos „ťažkého“ baroka. Oltár pochádza z obdobia okolo roku 1740 a jeho architektonická osnova utvára priestorový organizmus prepojený s okolitým chrámovým priestorom, všetky stavebné časti sa spojili do novej skutočnosti; architektúra sa odpútala od oltárnej steny. Vzájomné prepájanie architektúry a okolitého priestoru utvára prieniky, priehľady a priechody. V interkolumniách oltára sa ako na galériách grációzne a elegantne pohybujú figúry svätých a ľúbivými gestami nadväzujú so vzdušnou a presvetlenou atmosférou chrámového interiéru úzky kontakt. Za sochami svätcov v interkolumniách sú akési okná, ktoré stupňujú predstavivosť a evokujú dojem nového priestoru. Samy plastiky sú aktívnymi účastníkmi „oltárneho sveta“, kým v paulínskom kostole sv. Jozefa sú predovšetkým symbolmi. Maľbný výraz zdôrazňuje zmena funkčnosti ornamentiky, ktorá sa prikladá na

miesta, kde je výskyt ornamentu logicky nezdôvodniteľný a prekvapivý. Ornamentika podľahla zákonu maľbnej atektoniky.

Celok oltára sa farebne zjednocuje, namiesto čiernej kulisy nastupuje mramorová architektúra v hnedastých tónoch, kontrast zlata a černe je nahradený kvalitatívne odlišným účinkom trblietania a lesku zlatých ornamentov a matných farebných premien mramorovania. Sokel svojím tmavým tónom je opticky pevným podkladom pre svetlejšiu, ľahšiu stĺpovú architektúru a prudko zalomené trámovie v sýtom hnedom tóne nadsťahuje svetlejšia farba vlysu so zlatou akantovou ornamentikou a husto kladený zuborez rytmizuje rímsu trámovia.

Iluzívne priestorotvorné princípy naplňa oproti oltáru sv. Trojice starší oltár P. Márie v centrálnej kaplnke P. Márie v kostole sv. Mikuláša. Princíp perspektívnej ilúzie vyjadruje pôdorysná osnova vybudovaná štvrtkruhom, z ktorého po bokoch vybiehajú smerom do stredu kruhu sokle so stĺpovou architektúrou nesúcou zalomené trámovie s rozloženým frontónom.

Bočný oltár P. Márie v kostole sv. Trojice rozširuje škálu tvaroslovných prvkov o baldachýn zdôrazňujúci význam oltárneho obrazu, spoza ktorého vychádzajú na všetky strany zlaté lúče. Dynamické barokové zásady prehýbajú plochy trámovia do konvexných a konkávných kriviek. Celá oltárna architektúra je pozlátená a posiatá rytou brokátovou ornamentikou.

Tento oltár spolu s bočnými oltármi v kostole sv. Jakuba v Trnave reprezentuje zrustikálnenie formy, jej transformovanie, podmienené rozličnými danosťami, ale aj možnosťami. V bočných oltároch kostola sv. Jakuba sa využíva princíp priameho zapojenia reálneho svetla do architektúry, v tomto prípade uplatneného v dvoch podobách v nadstavcoch oltárov.

Nadstavec oltára Piety je postavený pred vitráž okna, na pozadí ktorého sa črtajú tmavé línie nadstavca ako kresba hrubých kriviek.

Oltár Božského srdca opakuje presne túto zásadu, ale je postavený k stene, oddeľujúcej chrámový priestor od krížovej chodby, a tak do nad

Trnava, kostol sv. Mikuláša, oltár sv. Jána Nepomuckého



stavca je pojaté okno ambitu. O účinku intenzívneho reálneho svetla však nemožno hovoriť, pretože ide o uplatnenie nepriehľadnej vitráže s farebnými plochami, orámovanej širokou drevenou kulisou.

Takto oneskorene, takmer o sto rokov neskôr s veľkou dávkou nepochopenia nachádzame na Slovensku to, čo Bernini objavil v Ríme.

Ešte v prvej polovici 18. storočia, ale najmä v prvých desaťročiach druhej polovice 18. storočia, je prekročená miera malebnosti až k rokokovým extrémom. Oltáre svojou architektúrou, plastikou, maľbou, ornamentikou utvárajú v podstate jeden obraz, čo znamená koniec triezveho architektonického myslenia a ústupok od priestorových koncepcií vrcholne barokových oltárov. Postupne sa do takto chápaných diel vtláčajú prvky klasicizujúcich tendencií.

Vývinovú etapu, v ktorej sa začína eliminovať priestorotvorná funkcia architektúry (a vôbec význam architektúry pri tvorbe oltárov) a súčasne vzrastá úloha maľovaného obrazu, reprezentuje hlavný oltár v kostole sv. Jakuba, pochádzajúci z rokov 1775—1780. V architektúre oltára síce zostávajú voľné stĺpy a medzi nimi plastiky na vysokom piedestáli, ale interkolumniá začíname vnímať ako negovanie architektúry, ale nie v zmysle návratu ku kulise, ako ju vidíme v kostole sv. Jána Krstiteľa alebo v kostole sv. Jozefa. Teraz vedie cesta k popieraniu architektúry, na ktorej však hlavný oltár v kostole sv. Jakuba nedospel ešte tak ďaleko. Ešte stále sa tu barokovým spôsobom využíva prenikanie reálneho svetla oknami do interkolumnií. Mízne samostatnosť nadstavca ako prvku a vedľa neho sa objavujú typické rokokové vázy s kvetmi, na oltár sa dostáva ornamentika štýlu Ludovíta XVI., medzi stĺpmi sú zavesené festóny, trámovie má anticky chápaný zuborez, na stranách obrazu sú lišty, používajú sa ružice s klincami. Nadstavec už nezopakuje motív etáže a ornamentika sa znova dostane na miesta, ktoré sú pre ňu logicky určené.

Oltár je priesečníkom viacerých tendencií, v ktorom sa stretáva sklon baroka k dramatizovaniu s rokokovým cítením a elegantným štýlom

Ludovíta XVI. V tomto zmysle tu logicky dochádza ku konfliktu a znova sa pocíti heterogénnosť skladby oltárneho celku.

Zaujímavé porovnanie začiatkov i konca barokového oltára umožňuje kostol sv. Mikuláša. Oltár Jána Nepomuckého pochádzajúci z roku 1798 spredmetňuje klasicistické tendencie štýlu Ludovíta XVI. Totálny zánik „barokovej inscenácie“ zbavil oltár architektúry a sôch. Zostal iba veľký obraz, menza a tabernákulum. Jedine ornamentika dostáva životný priestor vymedzený rámom obrazu a plochami tabernákula. Rám obrazu má bohatú profiláciu a ornamentiku s perforovaným pletencom, astragálom, na okraji je lemovaný lištou, tvorenou zväzkom prútov previazaných maľbou. V rohu rámu sú rozety s klincami, používajú sa akantové zvonce akoby pribité klinčekom. Festóny siahajú za obraz a znova sa dostávajú pred obrazový rám. Svätostánok je na stranách podopretý zalamovanou volútou, zatočenou hranatým meandrom, nad ktorým vyrastajú vázy s perlovcom, dekorované dvoma radmi za sebou radených lístkov. Namiesto nadstavca je nad obrazom dekoratívne zviazaná maľba. Architektonika sa uplatňuje iba na samej výstavbe tabernákula.

Za týmto štádiom okolo roku 1790 už nastupuje klasicizmus, ako ho nachádzame v Banskej Štiavnici.

Takýto veľmi stručný prehľad typologického charakteru je pokusom zamyslieť sa nad vývinom barokového oltára, nad vývinom istého druhu a typu, ktorý možno chronologicky situovať. Slovenské umeleckohistorické práce sa touto otázkou osobitne nezaoberali. Celú problematiku sme zámerne zúžili, aby poskytla čo najzreteľnejší prehľad, ukazujúci hmatateľným spôsobom iba niektoré najdôležitejšie slohové vrstvy, a teda i sám výber diel mal iba ilustratívnu povahu. Zámerne sme sa zaoberali iba formovými znakmi, čo neznamená, že si neuvedomujeme prílišnú jednostrannosť tohto pohľadu.\*

\* Práca vznikla v rámci ŠVOČ na Filozofickej fakulte UK v Bratislave roku 1975.

## Poznámky

<sup>1</sup> Trnava 1238—1938. Na pamäť 700-ročného jubilea. Trnava 1938, s. 37.

<sup>2</sup> Ako jeden z príkladov možno uviesť oltár sv. Juraja v Jure pri Bratislave.

<sup>3</sup> Podrobnú analýzu oltára sv. Jána Krstiteľa možno nájsť v publikácii DUBNICKÝ, J.: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava 1948.

<sup>4</sup> Do tej istej slohovej fázy patrí aj hlavný oltár gymnaziálneho kostola v Levoči z rokov 1694—1700, ktorého autorom je švédsky rezbár Olaf Engelholm. Okrem iného jednou zo zaujímavostí nesporne je, že majster Engelholm

rešpektoval aj existenciu starších diel, čo nie je pre barok jav typický. Ide o gotickú Madonu z 15. storočia v strednej nike oltára.

<sup>5</sup> Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 3. Bratislava 1969, heslo Trnava, uvádza, že pri reštaurovaní sa našla signatúra: Sebastián Jäger Gleiwitz 1699.

<sup>6</sup> Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 3. Bratislava 1969, heslo Trnava, problematcky datuje oltár Čiernej P. Márie podľa oltárneho obrazu, na ktorom je v signatúre uvedený rok 1725.

## Literatúra

DUBNICKÝ, J.: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava 1948.

GÜNTHEROVA-MAYEROVA, A.: Trnavský barok a jeho majstri. Vlastivedný časopis, 15, č. 4, s. 163—165.

CHALOUPECKÝ, V.: Univerzita Petra Pázmány a Slovensko (1635—1935). Bratislava 1935.

JANKOVIČ, V. — DOROTJAK, D.: Trnava a jej historické pamiatky. Pamiatky a príroda, 1971, č. 1—2, s. 3—9.

JURSA, A.: Trnava v pamiatkach. Martin 1956.

KOLÁŘ, A.: Osudy trnavské univerzity a její význam pro Slovensko (1635—1935). Bratislava, Rektorát Univerzity Komenského 1935.

KUZMIK, J.: Bibliografia k miestnym a všeobecným dejinám Slovenska. Martin, Matica slovenská 1962.

LOUBAL, A.: Krátke dejiny architektúry, sochárstva a maliarstva v Trnave. Trnava 1938.

PŮSTĚNYI, J.: Slovenský národný život v Trnave v rokoch 1488—1820. Trnava 1943.

Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 3, písmená R—Ž. Bratislava 1969.

Trnava 1238—1938. Na pamäť 700-ročného jubilea. Trnava 1938.

WAGNER, V.: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Trnava 1938.

## К проблематике алтарей в стиле барокко в городе Трнава

В 17 и 18 веке под влиянием экономическо-общественных условий и переселением остригомского архиепископа в Трнаву в 1543 году, целенаправленной деятельностью иезуитов, основанием трнавского университета, Трнава становится центром реакционных антиреформаторских и рекатолических сил не только в Словакии, но и во всей Венгерской монархии. В упомянутом периоде в городе начинается бурное строительство, во время которого в нескольких этапах также восстанавливаются старые здания храмов.

Типичным явлением для Словакии периода развития культуры барокко является то, что характерные для барокко стремления отдельных изобразительных дисциплин находят свое специфическое применение в интерьере. Этот факт — одна из причин анализа проблемы алтаря в стиле барокко, который воплощает весь-

ма ошутимое стремление к органическому единству в связи архитектуры, пластики и изобразительного искусства. В трнавских костелах находится более чем 40 алтарей, возникших в период барокко и представляющих все стилистические слои. Поэтому в Трнаве можно наблюдать типологическое развитие алтаря в стиле барокко, который типичен и для всей территории Словакии.

В 17 веке ситуация в упрощенном виде выглядит следующим образом.

В период первой половины 17 века еще строятся позднеренессансные типы алтарей, что мы видим, например, в костеле св. Николая (алтарь Всех святых, около 1630), который однако несет признаки раннего барокко. Вторая половина 17 века наиболее характерно представлена двумя типами алтаря.

Первый из них воплощает конфронтацию уходящих позднеренессансных взглядов и порождение нового стиля и устанавливается в Словакии до конца 17 века. Его временное существование ограничивает алтарь св. Иоанна Крестителя в университетском костеле в Трнаве (закончен в 1640 г.) и главный алтарь костела гимназии в Левоче (1694—1700 гг.). Здесь речь идет о иллюзорном понимании архитектуры, которая получила доминирующее положение и образует за зданием столовой плоскую кулису с цоколем, среднюю часть — этаж, с надставкой, создающей такой же этаж. Архитектура черного цвета и с богато позолоченным орнаментом.

Второй тип алтаря, представленный в костеле св. Иосифа (главный алтарь св. Иосифа) точно также сделан как и плоская черная архитектурная кулиса с позолоченным орнаментом. Однако, архитектура уже ограничена строгой тектонической логикой и отдельные части (цоколь, этаж, надставка) однозначно разделены.

В период расцвета барокко, наступивший в Словакии после 1711 г., архитектура становится организационным элементом, управляемым идеей алтарного образа. Архитектоническая основа главного алтаря в костеле св. Троицы образует организм пространства, органически связанный с окружающей средой храма. Красочность архитектуры алтаря отходит от предыдущих кон-

трастов черной и золотой краски и является преимущественно простой с точки зрения решения красок: коричневатый тон мраморования архитектуры и позолоченной орнаментальности.

В алтарях рококо трезвое архитектурное мышление полностью теряется и алтарь своей архитектурой, живописью и пластикой создает впечатление единого живописного элемента.

Главный алтарь в костеле св. Якова прокладывает дорогу к отрицанию архитектуры, заимствует элементы рококо и стиль Людовика XVI и при такой целостности наступает определенный конфликт между отдельными разнородными элементами. Эта дорога ведет к периоду, когда возник алтарь св. Яна Непомуцкого (конец 18 века), состоящий в сущности из алтарного образа, мензы и табернакулы. Этот тип находит свое применение не только в интерьерах, как в данном случае, но и в таких монументальных замыслах, как, например, главный алтарь. Алтарь Яна Непомуцкого сделан в стиле Людовика XVI.

Анализ данной проблематики был сознательно сужен, чтобы мы коротко могли указать на некоторые изменения концепции формы, которые дают возможность, выделит, не принимая во внимание разные нюансы, определенный тип, хронологически точный.

## Zur Problematik der Barockaltäre in Tyrnau (Trnava)

Im 17. und 18. Jahrhundert wird Tyrnau unter dem Einfluss der gesellschaftlich-ökonomischen Bedingungen, die vor allem durch die Übersiedlung des Graner (Esztergom, Ostrihom) Erzbistums nach Tyrnau im Jahre 1543, durch die systematische Tätigkeit der Jesuiten und nicht zuletzt durch die Gründung der Universität in Tyrnau im Jahre 1635, zum Zentrum gegenreformatorischer und re-katholisierender Kräfte, und dies nicht nur in der Slowakei, sondern auch im gesamten ehemaligen Ungarn. In der erwähnten Epoche entfaltet sich in der Stadt eine reiche Bauaktivität, in deren Rahmen, im Verlauf einiger Etappen die schon existierenden Kirchenbauten renoviert werden und auch neue entstehen.

Für das Gebiet der Slowakei in der Epoche der Barockkultur gilt, dass für den Barock die synthetische Bemühung einzelner künstlerischer Disziplinen kennzeichnend ist, die ihre spezifische Anwendung vor allem im Interieur findet. Diese Tatsache ist eine der Ursachen, warum wir uns beim Problem der Barockaltäre aufhalten, die sehr lapidar die Bemühung um die organische Einigung und das Ineinanderschalten der Architektur, Plastik und der Malerei verkörpert. In den Kirchen von Tyrnau finden wir mehr als vierzig Altäre, die in der Barockepoche entstanden sind und die alle wichtigen Stilrichtungen repräsentieren. Deswegen ist es möglich in Tyrnau die typologische Ent-

wicklung des Barockaltars zu verfolgen, der gleichzeitig eine breitere Gültigkeit für das Gebiet der Slowakei hat. Im 17. Jahrhundert sieht, nach einer gewissen Vereinfachung, die Situation folgend aus:

Während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts klingt der Typus des Altars der Spätrenaissance, wie wir ihn in der St. Nikolauskirche kennen, aus (Allerheiligen-Altar um 1630), der jedoch schon Merkmale des frühen Barocks trägt. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts ist sehr charakteristisch und wird durch zwei Altartypen repräsentiert.

Der erste materialisiert die Konfrontation der ausklingenden Auffassungen der Spätrenaissance und mit der Entstehung des neuen Stils kommt er in der Slowakei erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts zur Geltung. Zeitlich begrenzt die Existenz dieses Typus der Altar des Hl. Johannes des Täufers in der Universitätskirche in Tyrnau (beendet im Jahre 1640) und der Hauptaltar der Gymnasialkirche in Levoča (1694—1700). Hier befindet sich schon die illusiver Auffassung der Architektur, die eine dominante Stellung erreicht und hinter der Mensa eine flache Kulisse mit einem Sockel bildet, mit dem mittleren Teil — der Etage mit Bild und Ansatz, das wörtlich die Etage wiederholt. Die Architektur ist von schwarzem Anstrich und einer reichhaltig vergoldeten Ornamentik.

Der andere Altartypus, den wir in der St. Josephskirche

vorfinden (der Hauptaltar des Hl. Joseph) ist genau so wie eine flache schwarze architektonische Kulisse mit goldener Ornamentik gestaltet. Die Architektur ist jedoch an die streng tektonische Logik gebunden und die einzelnen Teile — Sockel, Etage, Ansatz — sind eindeutig voneinander abgeteilt.

In der Epoche des Hochbarocks, das in der Slowakei nach dem Jahre 1711 antritt, wird die Architektur zu einem organischen Element, das ideell vom Altarbild beherrscht wird. Der architektonische Entwurf des Hauptaltars in der Dreifaltigkeitskirche gestaltet den räumlichen Organismus organisch mit dem umgebenden Kirchenmilieu. Die Farblichkeit der Architektur lässt von der vorangegangenen Kontrastierung von schwarz und gold ab und bevorzugt eine einheitliche Farblösung. Töne der bräunlich marmorierten Architektur und goldener Ornamentik herrschen hier vor.

Beim Altar des Rokoko verliert sich vollständig die nüchterne architektonische Auffassung und der Altar macht mit seiner Architektur, Malerei und Plastik den Eindruck eines einheitlichen Bildes.

Der Hauptaltar in der St. Jakobskirche fängt den Weg der Negation der Architektur an, er nimmt Elemente des Rokokostils und die des Louis-seize an und im Rahmen dieser Gesamtheit kommt es zu einem gewissen Konflikt zwischen einzelnen unterschiedlichen Elementen. Dieser Weg führt logisch bis zur Periode, in der der Altar des hl. Johann von Nepomuk entstand (Ende des 18. Jahrhunderts), der im Grunde genommen allein von einem Bild, der Mensa und des Tabernakels besteht. Dieser Typus bewährt sich nicht nur im intimen Interieur, wie es in diesem Falle ist, aber auch als Hauptaltar in der monumentalen Absicht. Der Altar des Hl. Johann von Nepomuk ist ein Produkt des Stils Louis-seize.

Dieser Blick auf die Forschung dieser Problematik war absichtlich begrenzt, damit wir in Kürze auf einige Veränderungen der Formkonzeption hinweisen können, die es ermöglichen ohne Rücksicht auf verschiedene Nuancen einen gewissen chronologisch situierbaren Typus abzugrenzen.

## Tézy a posudky kandidátskych dizertačných prác

KAROL KAHOUN

### Neskorogotická architektúra na Slovensku a stavitelia východného okruhu

Tézy kandidátskej dizertačnej práce

Problematika neskorogotickej architektúry na Slovensku, najmä jej vrcholné obdobie, bola doteraz predmetom odbornej pozornosti skôr iba v rámci prehľadných článkov alebo štúdií, ktoré sa venovali regionálnym a čiastkovým otázkam materiálu z aspektu monografického spracovania významných pamiatok. Keďže v slovenskej umeleckohistorickej literatúre chýba pokus o globálne zhrnutie staviteľstva poslednej tretiny 15. a prvej tretiny 16. storočia, usilovali sme sa o analýzu práve tejto fázy s tým, že hlavný dôraz kladieme na východ našej krajiny, kde architektúra na prelome storočí má v našich podmienkach azda najzaujímavejšie lokálne zafarbenie. Za vlády Mateja Korvína (1458—1490) nastáva totiž v mestách stredného, severného a východného Slovenska značný spoločensko-kultúrny pohyb, ktorý sa prejavil osobitne vo sfére výtvarného prejavu.

Svoje prvoradá vyjadrenie nachádza najmä v staviteľskej činnosti, v rýchlom napredovaní fortifikačných a verejných prác, v budovaní sakrálnych objektov, sústreďujúcich na seba pozornosť stavebníkov i vzrastajúceho počtu staviteľov, realizujúcich dobový program aj vďaka kontaktom s vedúcimi umeleckými centrami strednej Európy. Istá výtvarná diferenciácia sa v tomto období prejavila i v slovenskom materiáli, v rámci ktorého sa tvorili regionálne dieleňské okruhy, odovzdávajúce svoje poznatky — i v procese rustikalizácie — širšiemu vidieckemu prostrediu. Aj zo stránky kvantitatívnej prekryva v tomto období neskorogotický materiál staršie slohové vrstvy.

Predložená práca sa usiluje zachytiť čo najväčší počet realizovaných stavieb pri akcentovaní záverečnej etapy, v ktorej sústredená kvalita realizovaných podujatí dovoľuje načrtnúť jednotlivé okruhy a v ich rámci tie diela, ktoré určili základný charakter najmä staviteľstva banských miest, na Spiši a v Šariši, a kde súčasne táto oblasť najintenzívnejšie reagovala na proces goticko-renesančnej premeny prácou známych staviteľov a jednotlivých kamenárov.

V prvej kapitole sa poukazuje na to, aký význam pre začiatky neskorkej gotiky u nás má prostredie stavebných hút v dome sv. Martina v Bratislave a sv. Alžbety v Košiciach. Pri reagovaní na umelecké princípy viedenského diela Michaela Chnaba a neskôr Hansa Puchspauma sa tieto stavby stali sprostredkujúcim článkom výtvarného poznania dobovej problematiky pre mnohé stavby až zhruba do polovice storočia. Ak sú Košice spočiatku spojené aj s architektúrou sliezsko-poľskou a potom sa napájajú bližšie na umenie podunajské, ponecháva si Bratislava úlohu podnetného vzoru pre príslušné okolie až vyše polovice storočia.

Druhá kapitola naznačuje novú interpretáciu dvojloďových spišských siení, najmä dedinských kostolov, ktoré podľa našej mienky nenachádzajú typologické východisko priestoru a motívu obkročnej klenby v rakúskom prostredí, ale v úzkych dotykoch s podobnými stavbami Malopoľska a Krakovska.

Využívajú poznatky z českej architektúry druhej polovice 14. storočia tak, ako sa stali príkladom pre Sliezsko i sám Krakov.

Tretia kapitola sleduje už priamo architektúru stredného Slovenska a Spiša v posledných desaťročiach 15. a na začiatku 16. storočia. V dôsledku predpokladaných stykov banských miest s južným Nemeckom v rozličných oblastiach spoločenskej a kultúrnej činnosti dochádza aj vo výtvarnom umení k priamej recepcii podunajských a bavorských zásad neskorkej gotiky bezprostredným poznaním diela popredných nemeckých staviteľov (napr. Hansa Stettheimera, Konrada Roritzera atď.) a hádam aj k účasti príslušníkov ich širšieho okruhu na našich stavbách. Tento názor sa opiera o charakter použitého tvaroslovia, ako aj o skutočnosť sledovateľných predlôh, na aké sa naša architektúra viaže najmä v klenbách. V Kremnici a na Spiši (kaplnka Zápoľskovcov vo Spišskom Štvrtku) možno nájsť priame kontakty s tvorbou už spomenutých viedenských staviteľov.

Vo štvrtej kapitole ide predovšetkým o činnosť jednotlivých umelcov, ktorých na východnom Slovensku poznáme podľa mena, a tak môžeme sledovať ich individuálny výtvarný profil viazaný, pravda, všeobecne záväznými zásadami slohovej reči. Špecifikom tohto východoslovenského okruhu je význam záverečných etáp dostavby košického chrámu sv. Alžbety pre pravdepodobné školenie nových staviteľov u dôležitej osobnosti Štefana z Košíc, ktorý — ako sa nazdávame — bol aj vedúcim architektom obdobia neskorkej gotiky na kráľovskom Budíne. Okrem ďalších majstrov v Šariši — bardejovského Mikuláša, Urbana, Frankina Stemaseka a viacerých prešovských kamenárov — sa do dejín tohto okruhu

jednoznačne zapísal Ján z Prešova. Svojimi stavbami v tamojších mestách, dedinách, ale aj v Gemeri sa tento staviteľ stal u nás dovŕšiteľom slohových tradícií. Na jeho prestavbe prešovského farského chrámu sv. Mikuláša doznieva v rokoch 1502—1515 neskorogotická architektúra celej východnej oblasti európskej stredovekej kultúry. Jeho súčasníci — ranorenesanční kamenári, s ktorými sa stretávame priamo na stavbách — k nám už prinášajú ohlas novej slohovej orientácie, najmä v tvaroslovnom detaile.

V charakteristickej symbióze a prepletaní, podmienenom napokon aj rustikalizáciou obidvoch prekrývajúcich sa slohových vrstiev, utvára sa na východnom Slovensku jedno z ohnísk stredoeurópskeho goticko-renesančného prechodu, v ktorom sa vlastná základňa zdomácnenej neskorkej gotiky pod tlakom nového rozpadáva a rozkladá sa jej vyjadrovacia tvaroslovná sústava. Pritom však aj sám nový renesančný článok ešte podľahne jej štruktúrálnej väzbe a prispôsobí sa často staršej kompozičnej osnove a rytmu.

Tento prechodný charakter staviteľstva trvá na Slovensku až do konca tridsiatych rokov 16. storočia a v dôsledku zložitej historickej situácie nenachádza svoje logické pokračovanie ani nadväznosť v bezprostrednom vývine renesancie na našom území. Tá sa výraznejšie presadzuje až v poslednej tretine storočia, ak pravda, nemáme na mysli úžitkové, najmä fortifikačné staviteľstvo, riešiace úlohy aktuálnej obrany proti tlaku tureckého nebezpečenstva.

Karol Kahoun

### Neskorogotická architektúra na Slovensku a stavitelia východného okruhu

KAROL KAHOUN

Posudok kandidátskej dizertačnej práce

Obdobie okolo roku 1500 — keď v strednej Európe doznieva neskorá gotika a začína sa renesancia — dostáva sa v súčasnosti do popredia záujmu umeleckých historikov, ale aj architektov

a iných umelcov. Je to azda preto, že sa pociťuje analógia s dneškom, keď sa v príznačne naturalistických prejavoch končí obdobie architektúry, ktorá nebezpečne vybočila zo svojich limitov, aby sa zasa vrátila od iracionality k racionálnym východiskovým štádiám? V histórii badáme zaujím-

mavé analógie: po neskorej, iracionálnej, dekoratívnej a často naturalisticky zafarbenej gotike (Astwerk) nastáva racionálna, neabstraktná renesancia, po dekoratívnom, často naturalistickom rokoku racionálny klasicizmus, po eklektických pseudoslohoch z konca 19. storočia naturalistická secesia a po nej racionálna moderná architektúra. Aj dnes cítime tieto rozpory a protiklady, túto bipolaritu v novej architektúre aj v ostatných výtvarných umeniach, a azda preto sú nám blízke obdobia, ktoré vyjadrujú, pravda, celkom iným spôsobom tie myšlienky a túžby, ktoré sú príznačné pre našu bipolárnu prítomnosť.

Lež toto všetko vôbec nie je témou autorovej práce, hoci som presvedčený, že obrátenie jeho aktívnej pozornosti na neskorogotické umenie by mohlo mať a má niečo z týchto príčin a podnetov, že mohlo byť nimi vyvolané. Autor akoby nadväzoval vo svojej práci na materiállové a historicko-analytické štúdie Václava a Dobroslavu Menclových: *O účasti Slovenska na vzniku pozdne gotické architektúry*. Ich prínos je nesporný, a ako píše, má zakladateľský charakter. Nepolemizuje s ich vývodmi, často ich cituje a ďalej rozvíja problémy, ktoré naznačili. Presvedčivo dokladá, že sa doteraz nevenovala staviteľstvu z druhej polovice 15. storočia a začiatku 16. storočia na Slovensku taká pozornosť, akú si slovenská gotika zasluhuje.

Autor zisťuje, že v procese pretlmočenia, redukcie a rustikalizácie sa aj u nás realizuje základný princíp neskorej gotiky: vzťah priestoru, vyrovnávajúceho svetelné a plošné hodnoty interiéru s bohato figurovanou klenbou pri využití tých tvarových problémov, aké boli na programe úsilí v 15. a na začiatku 16. storočia. Aj keď Slovensko, ako píše autor, neprináša nové zásadné hodnoty, jeho prínos spočíva v práci staviteľov nášho východného okruhu, v ktorom značná časť umelcov sa už od začiatku 15. storočia primkla k myšlienkam viedenských vzorov, jednotlivci sa prepracúvali k relatívnej samostatnosti a ich dielo dostalo zaujímavé zafarbenie najmä až po roku 1500, keď pribúdajú tvaroslovné prvky renesancie.

Najmä je to staviteľstvo banských miest, na Spiši a na východe, kde súčasne šarišská oblasť najintenzívnejšie a najskôr zaznamenala goticko-

-renesančný prechod podľa mena známych staviteľov a kamenárov. Z týchto umelcov sú to najmä Štefan z Košíc a Ján z Prešova. Druhý z nich sa svojou prácou stal popri renesančne orientovaných umelcoch posledným ohnivkom refaze nielen slovenskej neskorogotickéj architektúry, ale na východe Európy najvzdialenejším staviteľom, ktorý riešil „neskorogotickú problematiku na výške európskeho programu“.

Svoju prácu autor rozdelil na štyri kapitoly. V prvej naznačuje význam, aký malo pre začiatky neskorej gotiky prostredie stavebných hút v Bratislave a v Košiciach ako sprostredkujúcich článkov umenia vyžarujúceho z Viedne na prelome 14. a 15. storočia. V druhej kapitole interpretuje spišské dvojloďové siene dedinských kostolov, ktoré nenachádzajú podľa autorovej mienky východisko v rakúskom prostredí, ale majú úzke dotyky s podobnými stavbami malopoľskými a krakovskými. Tretia kapitola sleduje architektúru stredného Slovenska a Spiša v posledných desaťročiach 15. a na začiatku 16. storočia. Hovorí sa v nej o priamych stykoch banských miest s južným Nemeckom a o priamej recepcii podunajských a bavorských zásad neskorej gotiky bezprostredným poznaním diel nemeckých staviteľov. Vo štvrtej kapitole sleduje autor diela jednotlivých staviteľov na východnom Slovensku. Špecifikom tohto východoslovenského okruhu je do stavba košického domu sv. Alžbety pre pravdepodobné školenie mnohých umelcov, predovšetkým Štefana z Košíc. Majster Ján z Prešova sa predstavuje ako dovŕšiteľ slohových tradícií. Jeho súčasníci, renesanční kamenári, otvárajú cestu novej slohovej orientácii. Tak obsiahlo východné Slovensko záver celej slohovej epochy a stalo sa jedným z centier presadenia renesančného umenia v strednej Európe.

V prvej kapitole, ako som už povedal, zmieňuje sa autor o neobyčajnom rozvoji architektúry od začiatku 15. storočia v Bratislave, čo bolo dôsledkom priameho záujmu Žigmunda o toto mesto, o prestavbu hradu a o rozsiahle fortifikačné stavby v ňom. Intenzívne styky Bratislavy sa však neobmedzili v tomto období iba na západné Slovensko, ale znamenali aj posunutie neskorogotického juhonemeckého a podunajského staviteľstva ďalej na východ, azda až do Košíc,

kde sa ohlasuje začiatok stavby domu sv. Alžbety, ktorý svojimi zložitými dejinami a umeleckými hodnotami zaujal prvoradé miesto v slovenskom stredovekom umení. Trojica portálov domu predstavuje výtvarne najhodnotnejší prínos pre slovenské umenie v prvej polovici 15. storočia. Autor polemizuje s Vladimírom Wagnerom, ktorý charakterizoval vtedajšie úsilie o malebnosť ako prejav štýlového úpadku. Wagnerom vyčítaná malebnosť sa mu javí ako výsledok umeleckého cítenia košickej dielne. Pre slovenskú neskorú gotiku je to príklad dokonalej syntézy stavebnej plastiky a architektúry. Opticky pútavá hra a impresívne vyznenie členitých vchodov do domu, to sú už akoby signály nových výtvarných tendencií na našom území.

Stavebná huta bratislavského domu sv. Martina, podnecovaná priamymi stykmi s viedenskými hutami, dokončuje halové trojlodie. Ako už ukázal Václav Mencl, ide tu o prvé prejavy ohýbania rebier, ktoré nepotláčajú pravidelnosť rytmu rebrových polí, ale naznačujú výtvarné akcentovanie rebrovej siete. Halové trojlodie, rozdelené štíhlymi polygonálnymi piliermi zachytávajúcimi veľjare klenbových rebier, to je do polovice storočia najvyspelejší príklad riešenia neskorej priestorovej formy. Reč posledného rozmachu neskorogotického staviteľského myslenia, jeho expanzívna dynamika zasiahla až na sám východ európskej gotickej kultúry. Pred týmto rozmachom doznievalo na Slovensku poznanie a zužitkovanie výtvarného odkazu českého umenia druhej polovice 15. storočia v poslednej vlne poparlérovského umenia tak, ako sa s ním oboznamovalo cez bratislavské prostredie Krakovsko a Malopoľsko.

Druhá kapitola má názov Spišská architektúra v prvej polovici 15. storočia a jej výtvarné zdroje. Pražská huta Petra Parléřa bola nepochybne jedným zo základných zdrojov. Jej princípy prechádzali na Slovensko Vratislavou a Poľskom a podmienili celý rad prestavieb malých dedinských a mestských kostolov na Spiši, na čo poukázal už Mencl. Poľské stavby sa hlásia k vzdialenému centru českého tvorivého prínosu. Autor hovorí o rýchlej recepcii parlérovskej obkročnej klenby, o sprostredkovaní niektorých zásad českej architektúry z obdobia po polovici 14. storočia a o reagovaní na dobový prínos pri sieňovej dis-

pozícii. Autor spomína zaklenuté klenby dvojloďových kostolov na jeden stĺp a na dva stĺpy na východnom Slovensku. Výskyt trojdielných dvojloďových kostolov poukazuje na paralely poľských kostolov, v prípade ktorých sa prebrali české princípy na Krakovsku a Malopoľsku. Na základe autorových dokladov sa nám takáto cesta uplatňovania javí logicky zdôvodnená viac ako doteraz uplatňované prenikanie sieňovej dispozície na Spiš cez vzdialenejšie a inými zásadami podmienené prostredie rakúskeho Podunajska. Posúva sa tým aj časová hranica dosahu parlérovského a poparlérovského umenia na Slovensku až k polovici 15. storočia, keď sa už začína prejavovať vlastné neskorogotické umenie.

Tretia kapitola — Architektúra poslednej tretiny 15. a začiatku 16. storočia na strednom a severnom Slovensku. V tomto období neskorogotického umenia badáme nové umelecké princípy, ktoré rozširovali zo Švábska a Bavorska majstri najmä z burghausenského okruhu. Krakov aj dielne českého staviteľstva strácajú predchádzajúci význam. Badateľný rozvoj staviteľstva profánneho i sakrálneho, dynamický vzostup slovenského umenia v záverečnej fáze neskorého stredoveku a jeho intenzívne prenikanie do života. Príklad diela Pavla z Levoče je toho svedectvom. Uvedomujeme si, že sme na prahu renesancie, cítime jej humanizmus, prepuká túžba zobrazit človeka živého, konkrétneho, realistického, mohli by sme povedať, až naturalisticky podaného. To sa prejavuje aj v naturalizácii dekoratívnych motívov v neskorogotickéj architektúre. Vedie to k istému lokálnemu zafarbeniu slovenského staviteľstva v poslednej tretine 15. a na začiatku 16. storočia a k istej rustikalizácii. Objavuje sa úsilie hľadať nové dispozičné, priestorové, konštrukčné a tvaroslovné vzťahy. Vzniká akýsi „predstupeň nového slohu“. Umenie tohto veku odráža „rozporný myšlienkový svet predovšetkým mešťana, jeho túžbu po bohatosti výrazu a zmyslovej uchopiteľnosti sveta“. Takto výstižne charakterizuje autor toto obdobie blížiacej sa atmosféry renesancie. Konečnou výslednicou a vyvrcholením slovenskej neskorogotickéj architektúry v tomto období goticko-renesančného prechodu sa stalo dielo vynikajúceho majstra Jána z Prešova. Autor podrobne analyzuje a opisuje tvaro-

slovné zmeny, napr. spôsob odpojenia rebra zo stredovej osnovy, a mnohé iné klenbové štruktúry, konštruktívne veľmi náročné, ktoré sú charakteristické pre tvaroslovný vývin v tomto období. V tomto období sa jasne vykryštalizoval aj stavebný obraz banských miest stredného Slovenska, kde útvar mestského hradu utvoril ústrednú dominantu.

Štvrtá kapitola — Staviteľia východného okruhu a prvé prejavy renesančného umenia. Ohnivkom a základným centrom najvýchodnejšieho okruhu neskorogotickej architektúry bol dóm sv. Alžbety v Košiciach. Najmä zovrubné skúmanie jeho portálov ukázalo dovŕšený proces rozpadu neskorogotickej slohovej formy a prestupovanie do nového slohového chápania. Košické klenby sa pripisujú majstrovi Štefanovi, ktorý má nepochybne kľúčové postavenie v dejinách východoslovenskej architektúry v druhej polovici 15. storočia. Autor rieši otázku výtvarnej orientácie východoslovenských staviteľov, ich kontakty s okruhmi strednej Európy a cudziny i závislosti od nich. Mnohí z nich sa pohybujú svojím cítením na línii Krakov—Budín a vyjadrujú lokálne zafarbené ohlasy na podnety neskorogotickeho umenia. Tak bardejovský Mikuláš sa úzko pripútava ku krakovskému okruhu, iní zasa majú orientáciu sliezsku alebo nemeckú. Poznanie Budína poukazuje na prejavy tamojších majstrov z Talianska, aj keď sa ich dielo ešte neodráža v umení východného Slovenska. Stavba bardejovskej radnice je významným prejavom prvých renesančných staviteľov Alexiusa a Alexandra, prejavom prechodného slohu na východnom Slovensku. A tak roku 1509, keď v Taliansku bola už vrcholná renesancia, zaklenul Ján z Prešova arkier bardejovskej radnice klenbou v podobe hrčovitých konárov (Astwerk), naturalistického neskorogotickeho motívu. Naturalistické neskorogotické tvaroslovie badáme v tomto období nielen v Poľsku, ale aj v Čechách — kráľovské oratórium v chráme sv. Víta, hrad Bechyně a i. Vplyvom prenikajúcich myšlienok humanizmu stráca gotika transcendentálne črty, typické pre ňu pri riešení priestorových vzťahov, ako o tom veľmi výstižne píše autor. Prežívajúca gotika s nastupujúcou renesanciou dáva architektonickej tvorbe v tomto období špecifický stredo-európsky ráz. A renesančná archi-

tektúra ešte dlho u nás neprestáva mať stredo-veký, v podstate nerenesančný charakter — napr. Riedove okná Vladislavskej sály na Pražskom hrade z roku 1493 a iné detaily portálov na Pražskom hrade.

V závere svojej práce sa autor zapodieva stavom po historicky významnom roku 1526, ktorý znamenal zložité udalosti a mocenské konflikty (Ján Zápoľský a Ferdinand Habsburský), ako aj definitívny záver gotického umenia na Slovensku. Neskorogotická základňa sa rozpadáva, kombinujú sa gotické motívy s renesančnými. Autor presvedčivo vysvetľuje, prečo vďaka tureckému nebezpečenstvu a s tým spojenému rozvítiu renesančného fortifikačného staviteľstva sa nerozvinulo renesančné tvaroslovie na Slovensku, naproti tomu, čo „pri neexistencii nebezpečenstva priameho tureckého útoku“ mohol v Čechách Benedikt Ried z Pístova geniálne vytvoriť diela slohového prechodu jedinečnej dynamiky a originality.

Na záver by som chcel poznamenať, že práca Karola Kahouna je veľmi podrobná, je bohato dokumentovaná a sprevádzaná početnými citáciami, z čoho je zrejme, že každé jeho konštatovanie je pevne fundované. Ovláda problematiku dokonale, takisto ako príslušnú literatúru. Autor sa často obracia na Václava Mencla. Hovorí o jeho význame s veľkým uznaním a priamo vraví, že jeho prínos má zakladateľskú povahu. Menclova periodizácia platí aj dodnes, ako aj zaradenie slovenskej architektúry do európskej kultúry. Je otázka, či by nebolo dnes treba urobiť isté doplnky alebo korektúry jeho vývodov. Na túto otázku ťažko odpovedať. V. Mencl dôkladne preštudoval a analyzoval gotické tvaroslovie a vyhodnotil ho. K. Kahoun naproti tomu kladie dôraz na dispozično-priestorové vzťahy, ktoré sú z architektonického hľadiska hádam ešte podstatnejšie. Jeho významný prínos spočíva v poznaní a analyzovaní dekoratívnych tendencií klenby, najmä neskorogotickej, a v konštatovaní, ako pokračuje v neskorogotike tektonizácia steny.

K urbanistickým vzťahom, ktoré sa rozvíjali koncom 15. storočia na Slovensku, možno poznamenať, že sa drevené mestá menia v tomto období na kamenné a že sú vybudované aj s fortifikáciami. Pôvodné osídlenie pred príchodom kolonis-

tov možno badať na šachovnicovom usporiadaní niektorých miest, napr. Levoče. Zásah kolonistov zisťujeme v istých nepravidelnostiach, ktoré deformovali pôvodné osídlenie. Bolo by azda potrebné všimnúť si urbanistický vývin, ktorý bol pred etapami uvedenej kolonizácie, a hľadať tak stav pred niekoľkými storočiami, ako je etapa neskorogotickej architektúry.

Oblasť východného Slovenska je najvýchodnejšia oblasť, kam prenikla gotika. Ďalej na východ sa jej už nepodarilo preniknúť. Napriek tomu, že východoslovenská neskorá gotika je na periférii z hľadiska geografického, nemá rustikalizovaný charakter, ale je plne na úrovni stredo-európskej. Oblasť spišská a oblasť slovenských banských miest sa podstatne nelíši od podunaj-

skej, pokiaľ ide o architektúru. Ale o východoslovenskej oblasti možno hovoriť ako o oblasti s originálnym poňatím gotiky. Vplyvom domácich tvorcov nadobudla tamojšia gotika lokálne zafarbenie a domáci ľudia tam prejavili značnú zručnosť. Napríklad dielo Jána z Prešova má takú kvalitu, že obstoje veľmi čestne vedľa významných cudzích kamenárov.

Vzhľadom na uvedené vývody vrele odporúčam, aby predložená práca Karola Kahouna *Neskorogotická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu* bola pripustená na obhajobu a aby kandidát po jej úspešnom obhájení bol vymenovaný za kandidáta vied o umení.

J. E. Koula

## Neskorogotická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu

KAROL KAHOUN

Posudok kandidátskej dizertačnej práce

Základným kladom Kahounovej práce je okrem obširnej znalosti problematiky už sám záujem o túto kategóriu umeleckej činnosti na Slovensku, ktorá sa doteraz nedostala do centra odbornej a publicistickej pozornosti, hoci ide o jedno z najvýznamnejších období vývinu slovenského umenia. Vychádzajúc z mimoriadneho postavenia neskorogotickeho úsilia na Slovensku, zameriava sa Kahoun veľmi správne na oblasť architektonickej tvorby, bez ktorej si nemožno predstaviť ani intenzívny vývin iných umeleckých disciplín; napr. maliarstva a sochárstva, ktorým sa doteraz venovala oveľa väčšia pozornosť ako architektúre.

Pomerne širokú a mnohotvárnú látku, pre ktorej syntézu azda ešte ani nedozrel čas, rozdeľuje autor na niekoľko problémových okruhov, ktoré tvoria jednotlivé kapitoly jeho práce. Tak v zvyčajnom úvode sa pokúša objasniť pojem neskorogotiky, sprístupňujúc najmä novšie názory viacerých bádateľov (Jantzen a Bialostocki), pričom sa vzhľadom na neprepracovanosť a zloži-

tosť témy nepokúša o osobné formulácie, ktoré autor pokladá za predčasné. Podáva — ako je to zvykom v takýchto prácach — prehľad o situácii vo výskume a o interpretácii slovenskej neskorogotickej architektúry, pričom — ako mimoriadne významný prínos — oceňuje najmä vedecký podiel Menclovcov na riešení tejto otázky, ktorý má základný a zakladateľský význam. V tejto úvodnej úvahe sa Kahoun zmieňuje aj o celkovom význame neskorogotickej architektúry na Slovensku a najmä o jej sociálnych, ekonomických a politických aspektoch (vývoj miest, otázka obchodných centier a banického podnikania, otázky spoločenskej diferenciacie atď.).

Vlastnú problematiku slovenskej neskorogotickej architektúry rozdeľuje autor do štyroch kapitol, ktoré sú v podstate aj názorovým a chronologickým utriedením materiálu.

V prvej kapitole hodnotí význam rozsiahlych a závažných stavebných hút v Bratislave a v Košiciach, ktoré sú v podstate viazané na príklad Viedne (prelom 14. a 15. storočia). Kahoun sle-

duje dosť podrobne tento prúd a jeho vyznievanie na západnom Slovensku (okrem Bratislavy — Trnava, Jur, Pezinok, Častá, Skalica, Hlohovec, Marianka atď.). Pri analýze problematiky v širších súvislostiach by nepochybne vyšiel plastickejšie na povrch aj podiel parlérovej pražskej huty, na ktorú bolo viedenské stavebné podnikanie bezprostredne viazané. Vyplýva to aj z celkovej orientácie žigmundovského obdobia a jeho osobitného záujmu o stavebný a umelecký rozvoj Bratislavy. Poukaz na spojenie so sliezsko-poľskou oblasťou pri dobudovaní košickej katedrály na začiatku 15. storočia je obmenou týchto relácií v iných geografických súvislostiach. Bratislavské stavebné podujatia okolo polovice 15. storočia, najmä sieňové trojlodie domu sv. Martina, ktoré výstižne označuje autor za nový, progresívny vývinový prvok, uzatvára túto kapitolu, pokúšajúcu sa zhrnúť začiatky a nástup myšlienok neskorogotiky v oblasti architektúry.

S parlérovskou problematikou sa autor dostáva viac do styku v druhej kapitole, kde ju — transponovane cez Sliezsko pokladá za iniciátora vzniku malých dvojloďových siení, takých typických pre skupinu spišských kostolov v druhej štvrtine 15. storočia. Sprostredkovateľom tu boli podľa Kahouna predovšetkým oblasti Krakovska a Maľopolska.

Obsahom tretej kapitoly sú kvalitatívne nové tendencie okolo polovice 15. storočia, ktoré značia obrat smerom k vývinovým problémom švábskej a podunajskej oblasti, takých typických a rozhodujúcich pre povahu a smerovanie stredoeurópskej neskorogotической architektúry. S novou ekonomikou a spoločenskou situáciou, s rozmachom banského podnikania a rozvojom miest vznikajú nielen nové úlohy (urbanistické riešenie miest, stavba obytných domov, radníc, nemocníc, fortifikačných stavieb, hradov a zámkov atď.), ale aj nové estetické a architektonické postupy (odklon od bazilikálnych dispozícií, uzatvorená rytmizácia klenieb atď.). Stavebný vývin Kremnice, Banskej Štiavnice, Banskej Bystrice a ďalších banských miest, mestečiek alebo osád je oprávnené stredobodom autorovej pozornosti. Nie je náhodným úkazom, že v tomto období — na začiatku 15. storočia — ako naniajvyš aktuálna sa vynára aj problematika meštianskeho domu ako samostat-

ného stavebného typu, pričom aj tu panuje podľa autora diferenciácia na mestský (príznačné pre väčšie konglomeráty ako Bratislava, Košice) a vidiecky typ (menšie mestečká, ako Levoča, Banská Bystrica, Kremnica, Zvolen, Trenčín), pre ktoré je charakteristický typ trojdielneho domu, typický pre ľudovú architektúru.

Súčasťou tejto kapitoly je aj rozsiahla a veľkorysá stavebná aktivita Zápoľského na východnom Slovensku (Spišský Štvrtok, kaplnka v Spišskej Kapitule, prestavba Kežmarského hradu).

Kvalitatívnym i rozsahovým ťažiskom Kahounovej práce je nesporne posledná, štvrtá kapitola. Zaoberá sa v nej záverečnou fázou neskorogotického vývinu a najmä činnosťou jednotlivých, podľa mena známych staviteľov. Na základe doteraz známej literatúry a prameňov, ale aj z vlastného poznania podrobne analyzuje tvorbu Mikuláša z Košíc (jeho účasť na stavbách v Košiciach, v Bardejove, Gelnici a na dnešnom maďarskom území) a jeho žiaka Jána z Prešova, ktorý pracoval najmä v Šariši, ale aj v Gemeri (Prešov, spoluúčasť na bardejovskej radnici, levočská radnica, Lipany, Sabinov, Rožňava). Kahoun tohto autora asi oprávnené stotožňuje s Jánom Brengiszeynom, ktorý sa objavuje v archíváliach. Najmä v tejto kapitole, v ktorej vyratúva — konkrétne analyzujúc ich tvorbu — celý rad mien staviteľov, osvedčuje Kahoun svoju znalosť literatúry a prameňov, ako aj svoju erudíciu a odborné schopnosti.

Metodicky správne koncipovaná práca Karola Kahouna prináša celý rad nových poznatkov a údajov, hoci je miestami predimenzovaná do prílišných detailov a opisností a hoci autor dostatočne nevyužíva možnosť, ba nevyhnutnosť syntetizujúcich záverov, ktoré by zvýraznili myšlienky, ku ktorým svojou podrobnou analýzou jednotlivostí dospel, pokladám jeho prácu za závažný pokus o nastolenie a riešenie rozsiahlej problematiky našej neskorogotической architektúry, a preto odporúčam jej prijatie ako podklad pre obhájenie kandidátskej hodnosti.

*Karol Vaculík*

Obhajoba sa uskutočnila v Bratislave dňa 25. júna 1969 v Ústave teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied.

## **ars** umelecko-historická revue Slovenskej akadémie vied — 77/81

Hlavný redaktor: Ladislav Saučín, redakčná rada: Ján Dekan, Elena Dubnická, Anna Petrová-Pleskotová, Karol Vaculík

Výkonná redaktorka: Katarína Biathová

Recenzenti: Daniel Majzlík, Ján Dekan a Ludmila Peterajová

Vydal Umenovedný ústav SAV vo VEDE, vydavateľstve Slovenskej akadémie vied, v Bratislave roku 1981 ako svoju 2238. publikáciu. Strán 284. Zodpovedné redaktorky publikácie Magda Baštovanská, Eva Hapčová, Beatrix Princová a Ludmila Prokopová, výtvarný redaktor Oto Takáč. Rozširuje poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — ústredná expedícia tlače, odd. vývozu tlače, Praha I, Jindřišská 14. — Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin. AH 31,57, VH 32,18 (text 21,73, ilustrácie 9,84). Náklad 600 výtlačkov.