

**arts**

CS ISSN 0044 — 9008

**2 / 1982**

**z dejín architektúry**

**arts**

71 — 063 — 82  
509/58 09/1  
Kčs 40,— I

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED  
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR

Akademik Ján Dekan

RECENZENTI

Prof. Ing. arch. Daniel Majzlík, CSc.

Ing. arch. Václav Kasalický, DrSc.

ZOSTAVOVATEĽ

Dr. Fedor Kresák

**a r s** 2 / 1982

**z dejín architektúry**

*Schválilo Ministerstvo školstva SSR  
dňa 8. februára 1982,  
číslo Š 1158/1982—32  
ako vysokoškolskú príručku  
pre fakulty architektúry vysokých škôl.*

VEDA  
VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED  
BRATISLAVA 1982

<b>Karol Kahoun</b>	
Stavebný vývin stredovekej Levoče	6
Развитие строительства средневековой Левочи	
Mittelalterliche Bauentwicklung von Levoča	
The Architectural Development of Levoča in the Middle Ages	
Evolution de l'architecture médiévale de Levoča	
<b>Ivan Kuhn</b>	
Renesančná architektúra na Slovensku	16
Ренесансная архитектура в Словакии	
Renaissance-Architektur in der Slowakei	
The Renaissance Architecture in Slovakia	
L'architecture Renaissance en Slovaquie	
<b>Jiří Kostka — Zuzana Ševčíková</b>	73
Renesančný kaštieľ v Radole	
Ренесансная дворянская усадьба в Радоле	
Das Renaissance-Schloss in Radola	
The Renaissance Castle in Radola	
Le châtelet de style Renaissance à Radola	
<b>Fedor Kresák</b>	
Súčasný vývin štadióna	81
Современное развитие спортивного стадиона	
Die gegenwärtige Entwicklung des Stadions	
The Contemporary Development of the Stadium	
Développement contemporaine du stade	
<b>Ján Bakoš</b>	
Úvahy o umeleckohistorickom stanovisku Alberta Kutala	120
Размышления об искусствоведческой точке зрения Альберта Кутала	
Betrachtungen über den kunsthistorischen Standpunkt vom Albert Kutal	
Reflections on Albert Kutal's Art Historical Standpoint	
L'historien de l'art Albert Kutal — reflections sur leur point de vue	

# Stavebný vývin stredovekej Levoče

Karol Kahoun

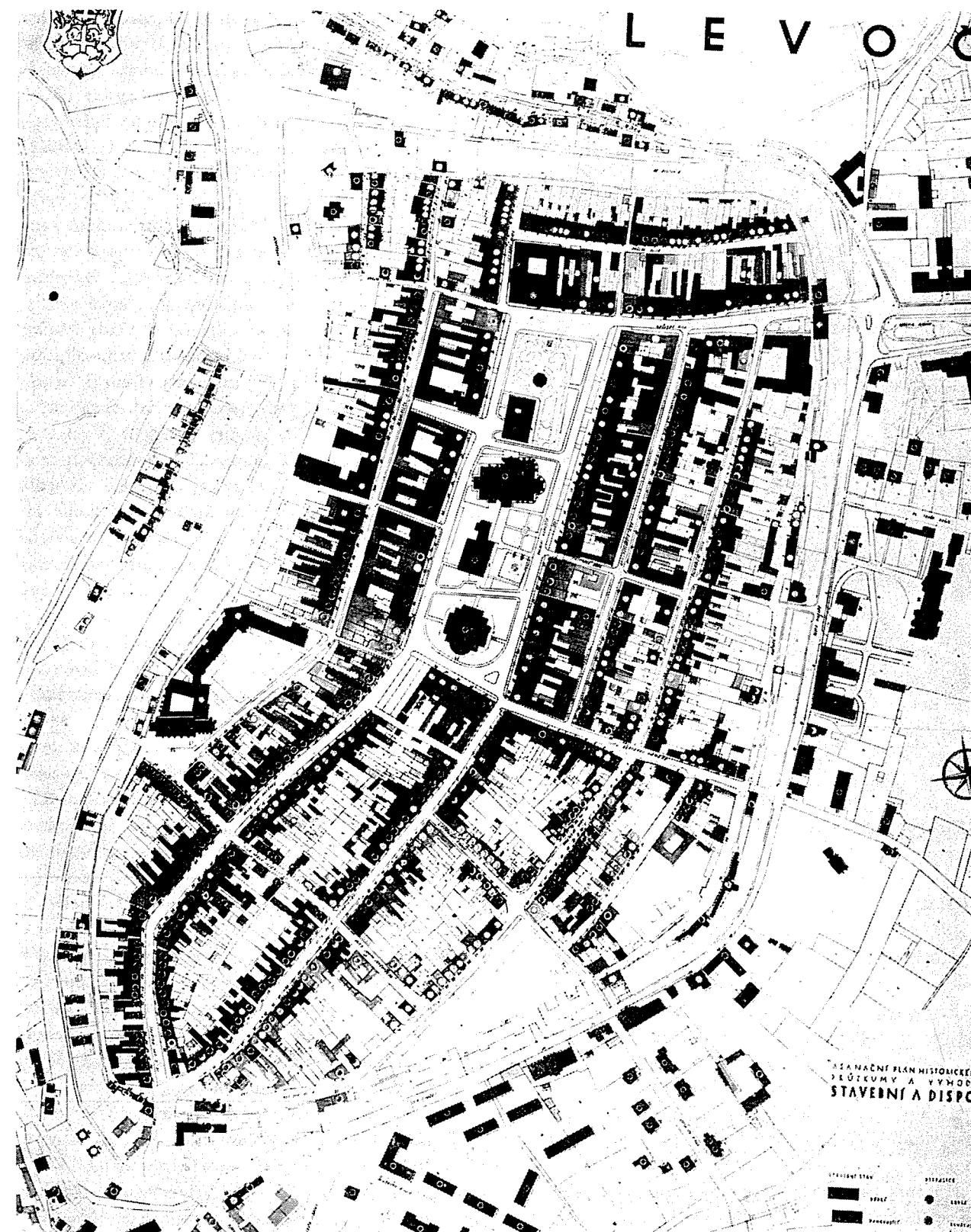
V historickom a spoločensko-ekonomickom vývine stredovekých slovenských miest osobité postavenie zaujímajú mestá v oblasti Spiša. Ak ponecháme bokom počiatky osídlenia tohto územia, o ktorom máme doklady od najstarších čias až po slovanské obdobie, otvára sa dôležitá etapa dejín Spiša od tej fázy stredoveku, v ktorej sa spišskej oblasti, ako hraničnej sféry, zmocnili uhorskí panovníci a v rámci niekoľkých kolonizačných vln tu vytvorili podmienky pre vznik a rozvoj miest. Podnetom pre ich vznik bola zemepisná poloha na severnom okraji územných záujmov uhorského kráľovstva a na dôležitej obchodnej ceste, vedúcej z Uhorska cez Poľsko až na pobrežie Baltu. Svoju úlohu tu zohrala aj nemecká kolonizácia, ktorá mala upevniť územie osídlením, obranou i ekonomikou, najmä vytvorením podmienok pre čulý obchodný styk, opierajúci sa o spomenutú dopravnú trasu. Za panovníka Gejzu II. (1146—1161) vzrástol počet starších strážnych obcí v dôsledku ďalšej kolonizácie už natoľko, že vytvorili samostatný správny okres. Ďalšie obce vytvorili zvláštnu komunitu s osobitnými privilégiami.

Veľká časť nemeckých kolonistov na Spiši pochádzala zo Saska a Durínska, pričom ojedinele sa tu objavili kolonisti až z belgického Flámska. Títo spišskí Nemci neprišli teda z jedného kraja, ani v tom istom časovom období a rovnakou cestou. Nemeckí kolonisti sa čoskoro začínajú organizovať. Už od polovice 12. storočia, pravdepodobne v súvislosti s prisunom cudzieho obyvateľstva, možno hovoriť o vzniku Levoče ako obce, založenej na mieste podľa tradície nazývanom Alte-Leutsch (Stará Levoča). Jej rozvoj, podobne ako rozvoj ostatného Slovenska, zabrzdil tatársky vpád roku 1241.<sup>1</sup>

Po tatárskom pustošení sa i na Spiši vracia obyvateľstvo do zničených obcí. Bolo v nich treba obnovovať život od začiatku. Okrem zemianskej kolonizácie, s ktorou sa spájala vojenská povinnosť voči kráľovi, prichádza dôležitá — a pre ďalší vývin rozhodujúca — kolonizačná vlna, ktorá sa stala významným činiteľom diferenciačného procesu obyvateľstva a rozdelenia Spiša na poľnohospodárske obce a na aglomerácie nadobúdajúce mestský charakter. Opierajúc sa o významné privilégia uhorských kráľov prichádzajú na Spiš noví nemeckí kolonisti a začínajú budovať mestá s rozvinutým systémom hradieb. Aj táto kolonizačná vrstva pozostávala najmä zo saských Nemcov, ktorí sa usadili v osadách mestského typu: popri Kežmarku predovšetkým v Levoči, ktorá — po prvej zmienke o jej existencii z roku 1245 — od konca druhej tretiny 13. storočia začína medzi spišskými osadami nadobúdať rozhodujúci význam.

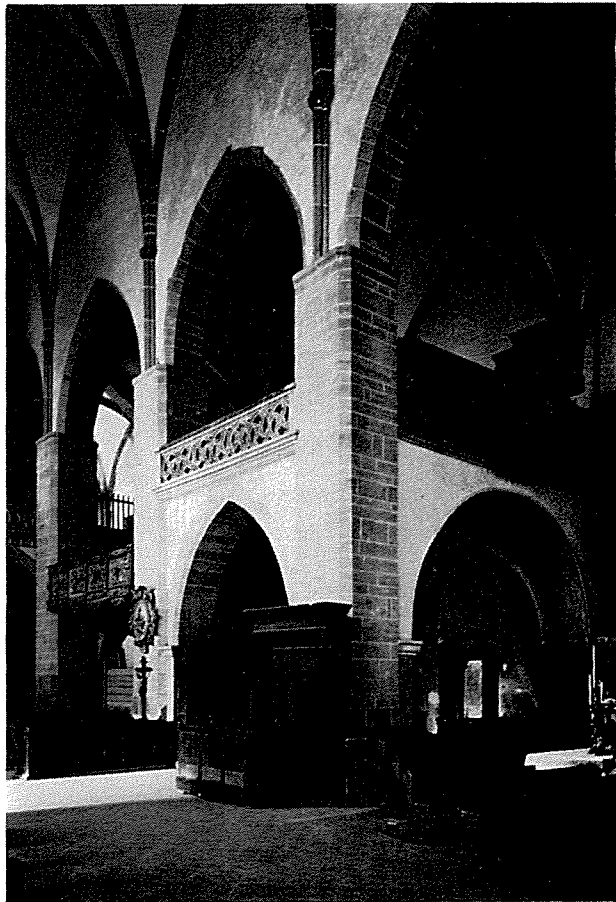
Ak sa v listine Bela IV. z roku 1263 Levoča ešte stále označuje ako „villa“, t. j. bez privilégií, tak v privilégii Štefana V. pre spišských Sasov z roku 1271 sa uvádza už ako „civitas provinciae capitalis“ — mesto ako sídlo provincie saských kolonistov.<sup>2</sup>

Hoci nepoznáme presne dátum udelenia práv slobodného kráľovského mesta Levoči, dôležitým potvrdením ich existencie je údaj v listine Karola Róberta z Anjou z roku 1323, v ktorej sa Levoča označuje ako „civitas nostra regalis“. Pre nás je dôležitá skutočnosť, že nepochybne už na prelome 13. a 14. storočia — teda ešte pred udelením privilégia — bola Levoča na takom stupni spoločensko-ekonomického rozvoja, že bola schopná sa konštituovať urbanisticky a stavebne do takého mestského celku, ktorého štruktúra i z vonkajšej stránky korešpondovala s existen-



Pôdorys Levoče. Zameral Státní ústav pro rekonstrukci památkových měst a objektů, Praha





Levoča, farský kostol sv. Jakuba, interiér lode, okolo polovice 14. storočia. Foto Č. Šíla

ciou udelených a už od konca prvej tretiny 14. storočia plne využívaných práv slobodného kráľovského mesta.

Skutočné mestské slobody, na základe ktorých Levoča vzrastá na stredoveké obchodné mesto, dostala od Karola Róberta. Dozvedáme sa o tom z privilégia Ľudovíta Veľkého z roku 1364, potvrdzujúceho výsady udelené Levoči už Karolom Róbertom.

Rozsiahle — a v dobových reláciách u nás mimoriadne — obchodné výhody umožňovala aj existencia rozvinutej remeselníckej výroby, popri rastúcej sociálnej diferenciácii znásobujúcej majetkové istoty mešťanov, a to nielen patriciátu, ale aj „druhej vrstvy“, podieľajúcej sa na ekonomickej efektívnosti mesta.

Hospodársky, a najmä obchodný vzostup zabrzdila na začiatku 15. storočia zložitá situácia, spôsobená tlakom husitských vojsk, ako aj skutočnosť, že roku

1412 dal Žigmund do zálohu 13 spišských miest svojmu švagrovi, poľskému kráľovi Vladislavovi. Na 360 rokov sa tieto mestá odtrhli od Uhorska a narušila sa jednota 24 spišských miest. Aj keď Levoča a Kežmarok medzi nimi neboli a nestratili na Spiši svoje rozhodujúce postavenie, predsa sa museli čiastočne podriaďovať aktivitám iných obchodných centier. Pravdepodobne s husitskými nepokojmi súvisel aj veľký požiar v Levoči roku 1431, ktorý mestu spôsobil značné straty a narušil aj rozvoj jeho výstavby. Za nástupníckych sporov po smrti Albrechta Habsburského a za Jiskrovho pôsobenia na Slovensku sa tempo vývinu Levoče spomalilo. Až za vlády Mateja Korvína dostalo mesto nové impulzy k remeselnícko-obchodnému rozvoju a k stavebnej činnosti. Vtedy sa začína prestavba pôvodných parciel, zoradených do základných blokov vnútri hradieb. Vyvíja sa nová osnova teraz už kamenných honosných meštianskych domov, ktoré vo svojej dispozícii sústredili obytnú, výrobnú i obchodnú funkciu. Na konci 15. storočia sa kryštalizuje obraz levočského mestského interiéru, ktorý neskôr tak významne obohatili renesančné prestavby, uskutočňované od polovice 16. storočia takmer do konca 17. storočia.

Pre historický vývin mesta je — napriek určitému spomaleniu výrazného progresu v prvej polovici 15. storočia — charakteristické, že silná hmotná základňa, dynamický rozmach mestskej society už v 14. storočí nedovolili — ani v tomto období — úplne zastaviť stavebné akcie, dotvárajúce organizmus Levoče. V opačnom prípade by nebol možný taký prudký nástup staviteľstva, akého sme svedkami približne od osemdesiatych rokov 15. storočia na hmotách meštianskych domov alebo v podobe doslova exkluzívnej činnosti na farskom kostole. Tu dochádza nielen k ďalším a značným stavebným úpravám, ale aj k realizácii veľkého počtu výtvarne náročných sochárskych a maliarskych prác, vrcholiacich po roku 1500 grandióznym dielom Majstra Pavla z Levoče, hlavným oltárom (1508—1517), ktorý svojím významom i umením autora presahuje hranice strednej Európy. Bez tohto rozmachu v období neskorej gotiky nebola by mysliteľná skutočnosť, že roku 1555 mala Levoča 536 domov, t. j. asi 3500 obyvateľov, čo ju zaradilo medzi popredné mestá v Uhorsku i v strednej Európe. Na konci stredoveku sa Levoča rozprestierala na ploche 0,4 km<sup>2</sup>; je to približne rovnaká plocha, na akej vznikli mestá ako Brno,

Olomouc, Znojmo a Jihlava, teda nesporne mestá viac ako regionálneho významu.<sup>3</sup> Toto porovnanie dokazuje, že Levoča bola koncom stredoveku plne vybaveným, spoločensky, hospodársky i stavebne dokonale organizovaným celkom, čomu zodpovedala aj jej kultúrna a umelecká úroveň. Jej významné architektonické a výtvarné diela boli zákonitým odrazom stupňa meštianskeho progresu a aktivity obyvateľov.

Začiatky kamennej architektúry v Levoči sa logicky spájajú s obdobím jej prvotného vzostupu, keď sa mesto vykryštalizovalo ako spoločenský a administratívno-právny útvar, hoci iba regionálneho významu. Vtedy totiž muselo mesto riešiť aj také otázky, ktoré sa dodatočne javia ako sekundárne, ale v jeho rozvoji boli naliehavé. Ak sa roku 1271 Levoča spomína ako civitas provinciae capitalis (hlava provincie, charakterizovaná ako „mesto“ — civitas), nemohla existovať bez najreprezentatívnejšieho dôkazu svojich práv a povýšenia nad ostatné obce, bez kamenného farského kostola. Podľa našej mienky je kamenná stavba farského chrámu prvotným hmotným dôkazom mestskej svojbytnosti, najmä ak berieme do úvahy vtedajšiu funkčnú mnohoznačnosť takejto stavby. Udelenie významných privilégií je právnym aktom, ktorý odráža relatívne vysoký stupeň spoločenskej organizovanosti mesta. Domnievame sa však, že tejto skutočnosti ešte nemusí zodpovedať ustálenie urbanistickej štruktúry, ktorá podlieha dlhému vývinu, závislému od narastania počtu obyvateľstva a jeho ekonomickej sily; formuje sa postupne a prechádza zmenami súbežne s ustaľovaním a prehĺbovaním sa sociálnej diferenciácie obyvateľov. Až v období, keď v dôsledku majetkovej hierarchie sa sformoval patriciát a vytvoril sa systém parciel a blokov v ich významovom zoradení od jadra smerom k okraju, vykryštalizoval sa definitívne útvar námestia a vznikla hranica osídleného celku. Až vtedy — v našich mestách zvyčajne najskôr od polovice 14. storočia — vzniká aj hradobný systém nie ako provizorium, ale ako forma pevného zovretia mesta vencom kamennej fortifikácie. Stavba kostola, aspoň jej prvá fáza, je však už od začiatku kolektívnym aktom reprezentácie a výsledkom schopnosti mesta ju finančne zabezpečiť.

Ak sa z tohto hľadiska pozeráme na začiatky levočského farského chrámu sv. Jakuba, potvrdia jeho najstaršie stavebné fázy, že už koncom 13. storočia stratila na význame časť mesta zvaná Alt-Leut-

schau a že dnešné námestie už tvorilo jednoznačne spoločensky organizovaný útvar mestského celku. To umožní odmietnuť niektoré názory o zhruba jednoliatej výstavbe chrámu v 14. storočí a v súlade s výtvarným charakterom najstarších častí zaradiť začiatok stavby chrámu do obdobia po roku 1271, t. j. do osemdesiatych až deväťdesiatych rokov 13. storočia. Jeho presbytérium prevýšeným priestorom, popretím charakteristickej hĺbkovosti aj založením arkády prvého poľa signalizovalo odklon od konvenčnej bazilikálnej koncepcie a smerovanie k sieňovému, t. j. hľadovému riešeniu, u nás nezvyčajnému, založenému na výškovom vyrovnaní všetkých priestorových zložiek a ich plynulejšom vzájomnom prepojení, vytvárajúcom na rozdiel od bazilikálnej subordinácie nové vzťahy koncentrácie vnútorného priestoru. Dynamiku baziliky tu potláča optická uchopiteľnosť priestorového celku a zvýšená racionálnosť dimenzií interiéru i jeho hmotného obalu.

Okolo roku 1340, keď už presbytérium bolo hotové, prebieha v plnom rozsahu stavba lodí. Ich dispozícia sa zakladala na princípe haly, útvaru, ktorý sa na našom území v tejto podobe objavuje po prvý raz. Vývin kostolnej dispozície sa u nás tradične orientoval smerom rozvíjania bazilikálnej schémy — od neskororománskych stavieb, napr. na strednom Slovensku, až po prvú vyhranenejšiu podobu baziliky z poslednej tretiny 13. storočia, ako ju poznáme v Liptovskom Mikuláši. Táto schéma potom na Slovensku plne zodpovedá potrebám mestského farského chrámu až do konca 15. storočia. V Levoči a súčasne aj v niektorých ďalších lokalitách na Spiši (Gelnica, Spišská Nová Ves) sa odklon smerom k halovej schéme v doterajšej literatúre nateraz dostatočne — a podľa našej mienky analyticky presvedčivo — vysvetlil orientáciou levočských staviteľov na umelecké zásady čerpané z nemeckého, najmä sasko-vestfálskeho prostredia, s ktorým bol levočský nemecký živel úzko spojený už od čias kolonizácie. Cez Sliezsko sa na Spiš odovzdávali poznatky súvisiace práve s priestorovým typom haly, uskutočneným v Sasku v celom rade stavieb, najmä v Meissene. Kým V. Mencil<sup>4</sup> dôslednou slohovo-kritickou analýzou dokladá uplatnenie schémy, spojenej aj s charakteristickým tvaroslovím, ako príklad aplikácie zásad slohového myslenia, ktoré v sliezskom prostredí našlo na viacerých stavbách prirodzenú základňu (Vratislav) a ktoré potom smerom na východ rozvíjalo

jednotlivé stupne architektonickovýtvarného myslenia v krakovskej oblasti a prirodzene aj na Spiši, O. Schürer a E. Wiese<sup>5</sup> na konci tridsiatych rokov interpretujú túto skutočnosť z pozícií nacionalistického výkladu spišského umenia ako „nemeckého“ v jeho celku, chápajúc toto územie a jeho kultúru ako enklávu „nemeckého ducha“ v našom prostredí. Je pochopiteľné, že takéto tvrdenie — a na ňom založená koncepcia publikácie obidvoch autorov *Deutsche Kunst in der Zips* (1938) — je neopodstatnené a zjavne tendenčné. Je prirodzené, že nemeckí kolonisti si vďaka stykom so saskými a sliezkymi kultúrnymi okruhmi povolávali do Levoče staviteľov pravdepodobne z týchto oblastí. Na druhej strane si treba uvedomiť, že už predtým — v rokoch 1250—1280 — na Spiši, ale aj v Liptove, v Turci aj v Gemeri sa tvorí domáca základňa ranogotickej architektúry malých dedinských kostolíkov, akejsi „zľudovenej“ gotiky spojenej bezprostredne s domácim etnikom, ktorá je dielom miestnych murárov a kamenárov.<sup>6</sup> Táto činnosť, dodnes zafixovaná v obraze slovenských dedín v oblastiach kolonizovaných po tatárskom vpáde, neraz časovo predchádza aktivitu možných cudzích dielní v mestách a zľudovením výtvarnej výrazovej reči má pre vytváranie našej stavitelskej tradície zásadný význam. Toto zľudovenie nemožno vysvetliť iba procesom rustikalizácie dobovej slohovej formy. Ide o úsilie pretaviť ju do podoby zodpovedajúcej sociálnej a kultúrnej skutočnosti poddanských obcí slovenských horských oblastí. Len na samom Spiši vzniká takto vyše dvoch desiatok dedinských kostolov typologicky totožných s ostatnými spomenutými oblasťami a bez akéhokoľvek ohlasu na normatívne zásady významných dobových centier, pôsobiacich mimo nášho územia a odovzdávajúcich preto i našim mestám svoje „slohovité“ zásady iba sprostredkované a s pochopiteľným časovým odstupom.<sup>7</sup>

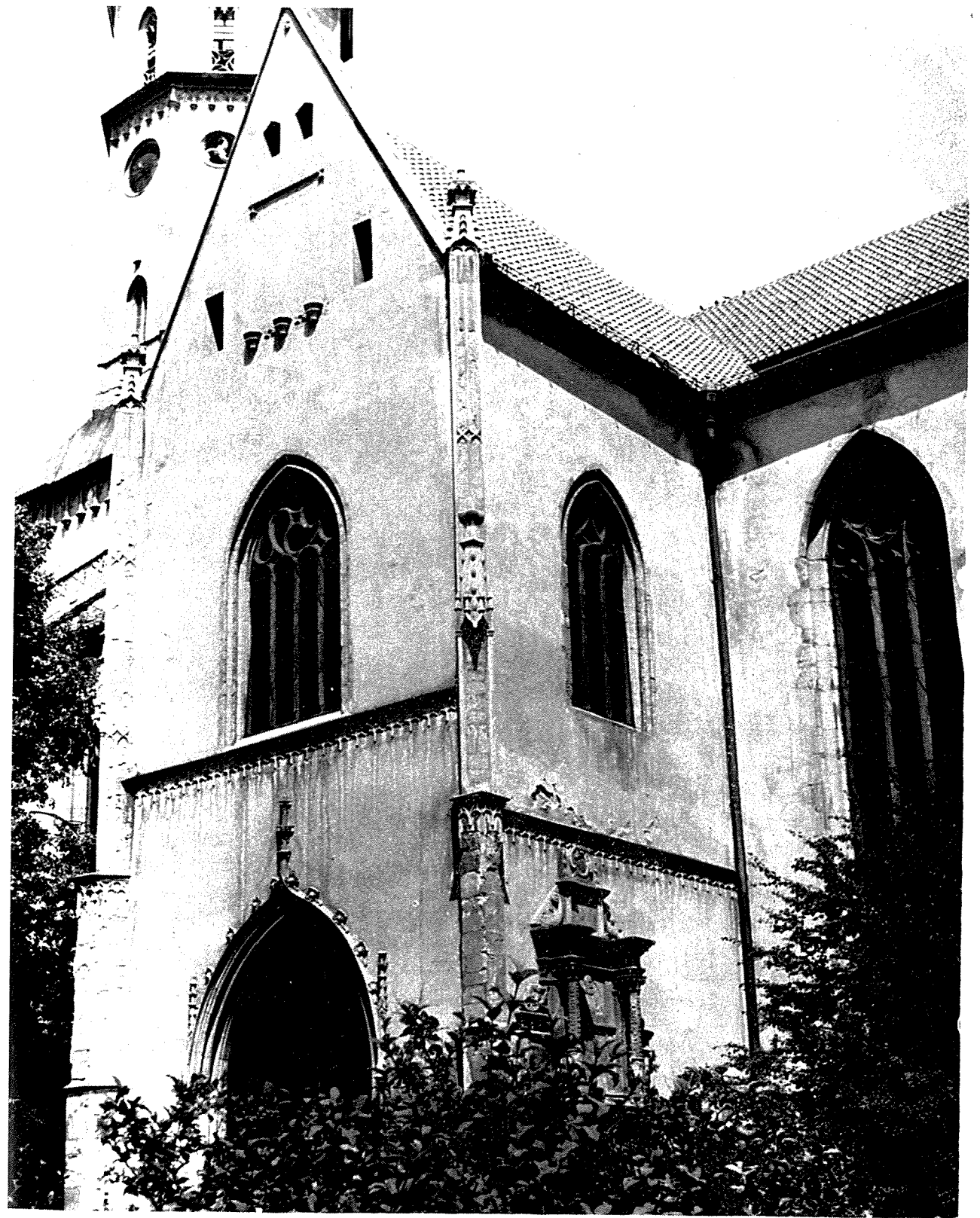
Existujú však aj názory, podľa ktorých treba vychodiská pre pochopenie spišských halových stavieb hľadať — najmä s prihliadnutím na súbežne budovaný halový kostol levočských minoritov — skôr v oblasti podunajskej, najmä rakúskej. Už sama skutočnosť, že výtvarné zdroje levočskej architektúry 14. storočia možno hľadať na pomerne širokom priestore, naznačuje, že vlastný typ k hale smerujúcej dispozície bol v strednej Európe vtedy taký rozšírený (najmä pri kostoloch žobravých kazateľských reholí),

že sa mohol principiálne uplatniť hocikde, teda aj v Levoči, ktorá v dôsledku svojich hospodárskych i spoločenských stykov bola schopná absorbovať mnohé aktuálne impulzy z vyspelých stredísk i dieľenských okruhov. V strednom Nemecku môžeme uviesť ako príklad veľkoryso založenej haly kostol sv. Severa v Erfurte (od roku 1270) s piatimi lodami a minimálnou hmotou nad medzilodovými arkádovými oblúkmi, ďalej priamo zo Saska dóm v Meissene (založený ako hala na začiatku 14. storočia) a na pôde Sliezska, odovzdávajúceho poznatky ďalej na východ, ako logický medzičlánok hala kostola sv. Križa vo Vratislave (presbytérium 1288—1295, výstavba trojlodia v rokoch 1320—1350).

Nie je bezvýznamné, že v čase ukončenia výstavby levočského farského chrámu, t. j. najneskôr do roku 1380, v detaile sa objavuje už reagovanie na výdobytky českej architektúry luxemburského obdobia, keď sa Vratislav stáva pre východ po druhý raz sprostredkujúcim centrom. Pred zakončením výstavby levočského trojlodia sa v pätkách bočných lodí pod výbehom rebier a konzolou objavuje náznak tzv. podložky, typickej pre českú architektúru od polovice 14. storočia.

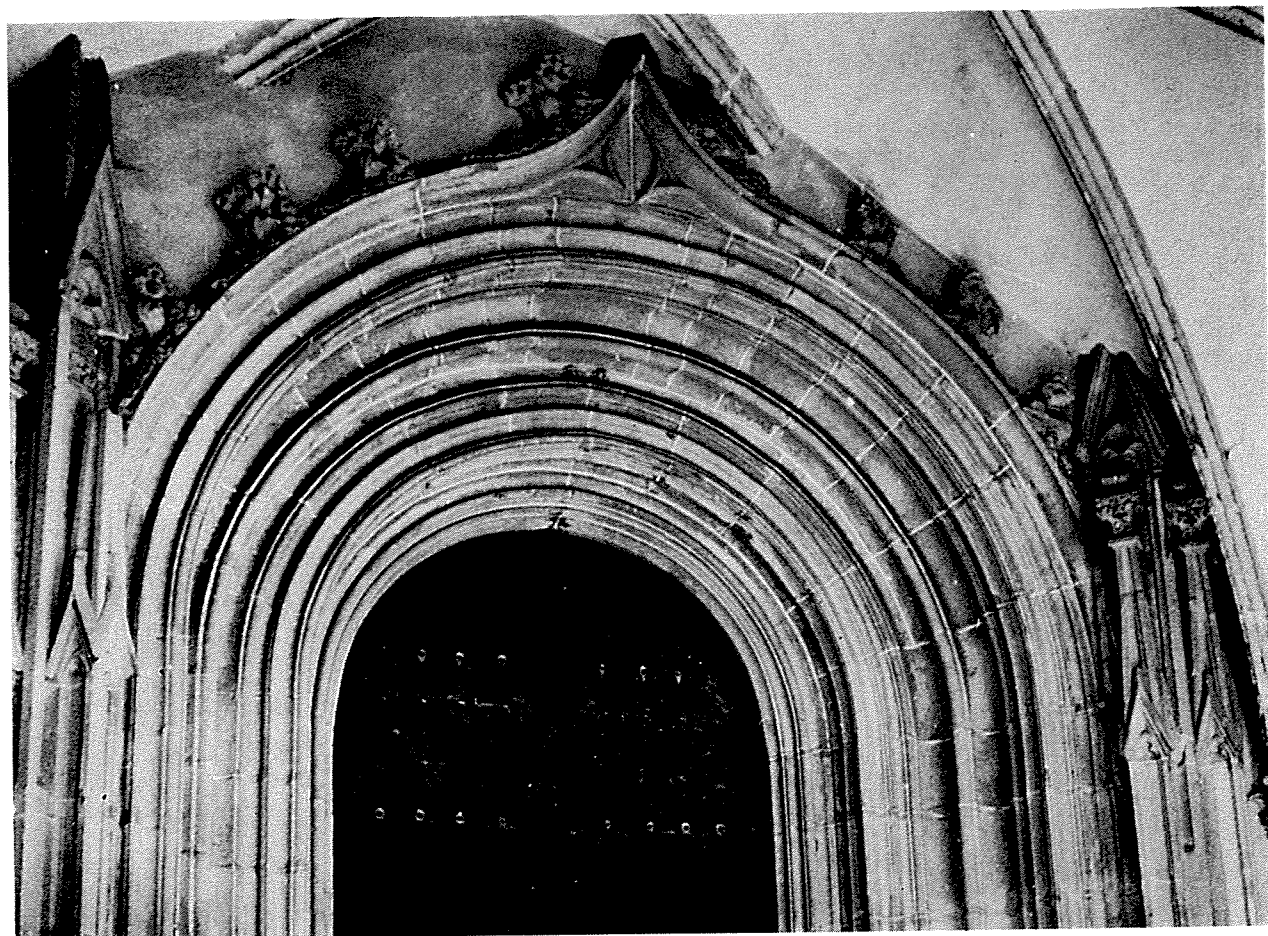
V priebehu 14. storočia sa tak v Levoči realizovali stavby (od roku 1309 aj kláštor minoritov), ktoré dokázali receptívnu schopnosť nášho prostredia voči vyspelým architektonickým koncepciám už vtedy, keď vlastný proces rozvoja gotického umenia na Slovensku ešte hľadal spôsob naplnenia objektívnych spoločenských funkcií vyspelou slohovou normou a výtvarno-umeleckou formou.

Levočské stavby spolu s farským kostolom v Gelnici (ktorý sa začal stavať už roku 1275—1280) a neskorším v Spišskej Novej Vsi — pravdepodobne vo vzájomnom úzkom spojení — vytvorili svojou typologickou osnovou haly ojedinelú skupinu v kontexte našej architektúry 14. storočia. Potvrdili bohaté a mnohoznačné kontakty rozvíjajúceho sa mesta s centrami strednej Európy aj na poli kultúrnej aktivity, aj schopnosť rýchlejšie a pružnejšie reagovať na tvorivé impulzy ako iné oblasti a mestá Slovenska. Potreba reprezentácie mesta sa v Levoči saturovala v podstate už v 14. storočí; preto sa Levoča, na rozdiel od miest iných oblastí Slovenska, na riešení progresívnych architektonických úloh v 15. storočí aktívne nepodieľala a ťažisko jej významu v procese rozvoja neskoršej gotiky sa presunulo skôr na pole rezbárske



Levoča, farský kostol sv. Jakuba, južná predsieň, po roku 1500. Foto M. Smoláková





Levoča, farský kostol sv. Jakuba, vnútorný portál južnej predsieni, okolo roku 1500. Foto F. Kresák

a maliarske. Niektoré dostavby tu boli odvodené z príkladov, čerpaných v dielni kráľovského staviteľa Štefana z Košíc v osemdesiatych rokoch 15. storočia.<sup>8</sup>

Po roku 1500, keď sa v Levoči znovu rozbieha intenzívnejšia stavebná činnosť prístavbami vo farskom kostole, pristupuje Levoča k výstavbe radnice ako tretieho najvýznamnejšieho stánku mesta. Jej administratívno-právnu funkciu ešte prevýšila potreba vyjadriť moc a význam mestského patriciátu. Samozrejme sa jej miesto — podobne ako v Bardejove — hľadá na námestí. Pravidelné založenie námestia a jeho veľká rozloha umožnili postaviť budovu na voľné priestranstvo vedľa kostola, a tým ešte viac zdôrazniť mestské slobody a práva. Pred výstavbou radnice, asi od polovice 15. storočia, existuje v meste zrejme rozsiahlejšie stavebné podnikanie — dotvára sa veniec fortifikačného systému, predstavujú sa domy na jednotlivých parcelách, pravdepodobne sa stavia

aj niekoľko domov verejnoprospešného charakteru — avšak nie sme o tom bližšie informovaní a ani v stavebnom materiáli z obdobia do roku 1500 nenachádzame detaily a prvky, ktoré by to dokumentovali.

Obdobie po roku 1500 je zrejme pre Levočanov finančne mimoriadne priaznivé. Prejavuje sa tu možno aj snaha vyrovnat sa s vlnou rozsiahlej stavebnej činnosti, ktorá na Slovensku prebiehala od banských miest až po východ. Roku 1501 sa ponúkol Bardejovu na výstavbu radnice poľský staviteľ Tomáš z Nového Sączu, ale mesto ju po roku 1505 stavalo s domácim majstrom Alexandrom, Jánom z Prešova a Alexiom. To dalo Levoči podnet, ale aj vzor na realizáciu podobnej stavby. O bardejovskej radnici vieme, že je syntézou neskorej gotiky a renesancie, pričom renesančné prvky ako „módne“ si mesto žiadalo priamo v zmluve. Vieme aj to, že vplyv tvorby majstrov prichádzajúcich z Talianska na vý-



Levoča, radnica, južný portál, okolo roku 1510. Foto L. Borodáč

chodné Slovensko cez Dubrovnik a Budín zanechával stopy aj vo forme takej dispozície, ktorá mala korene v tradícii rímskych tržníc, a preto sa zrejme mohla stať bezprostredne po Bardejove predlohou aj Levoči.

Nesporná dispozičná a tvaroslovná príbuznosť obidvoch stavieb nevyučuje možnosť činnosti jednej dielne, ani vzájomné úzke umelecké kontakty staviateľov obidvoch podujatí.

Na začiatku 16. storočia sa skončila aj prvá fáza vývinu levočského obytného domu, ktorý v svojej dispozícii, hmotovom vývine a tvaroslovnej štruktúre odrážal životné záujmy a pracovné, obchodno-remeselnícke potreby obyvateľov. Dnes možno sledovať pozostatky jeho stredovekého výzoru ešte v značnom počte pamiatok, predovšetkým v blokoch okolo námestia. Keďže aj stredoveké levočské domy prešli rozsiahlymi stavebnými úpravami, ktoré do značnej

miery zotreli ich pôvodný charakter, možno v mnohých prípadoch už len ťažko odkryť ich prvotnú dispozíciu.

Dnešný stredoveký základ meštianskych domov nie je ľahké datovať, hoci vieme, že organizácia prízemnia a podjazdov i zistiteľné časti pôvodných priečelí sú nesporne neskorogotické. Zostáva teda ako doklad kamenný tvaroslovný článok, najmä portálov a okených ostení, ktorý nás jednoznačne informuje o dobe svojho vzniku, a to približne začiatku 16. storočia. Keďže sme poukázali na značnú kamenársku aktivitu v tomto období okolo dostavieb farského chrámu a pri budovaní radnice, možno predpokladať činnosť týchto majstrov aj na dotváraní meštianskych domov. Svojou prácou uzavreli celý takmer dvestoročný proces formovania gotickej Levoče, aby vo chvíli, keď pri posledných z nich doznieva tvaroslovná základňa stredoveku, ohlásil sa nástup renesančného, zatiaľ len v detaile poznaného architektonického tvorenia. Túto novú slohovú epochu otvára v Levoči portál na poschodí domu č. 40 na Mierovom námestí, v ktorého doznievajúcej neskorogotickej profilácii sa objavujú nové renesančné prvky; dátum jeho vzniku 1530 hovorí o začiatkoch éry, v ktorej Levoča prežila svoju druhú slohovú kulmináciu.

Za svoje osobitné miesto v dejinách nášho stredovekého umenia Levoča vďačí intenzívnemu vývinu od nezvyčajne rýchleho spojenia svojich historických začiatkov s veľkorysým stavebným programom až po záver stredoveku, fixovaný v našom kultúrnom povedomí jediným realistickým prejavom jedného z najväčších a najosobitejších rezbárov celého gotického sveta — Majstra Pavla. Levoča bola mestom, ktoré vedelo nájsť priestor pre pohotové zhodnotenie umeleckých poznatkov doby. Preto bola už v stredoveku schopná ponúkať mnohé impulzy aj mimo hraníc vlastných hradieb a v priebehu celej epochy spoluplytvárať umelecký obraz širšieho teritória Slovenska.

## Poznámky

<sup>1</sup> Dejinám stredovekej Levoče sa už viac ráz venoval Pavo Horváth. Z hľadiska výtvarného umenia pozri predovšetkým HORVÁTH, P.: Z minulosti stredovekej Levoče. Pamiatky a múzea, 5, 1956, č. 3; HORVÁTH, P.: Spoločenské a kultúrne pozadie stredovekej Levoče. In: Majster Pavol z Levoče. Bratislava 1961.

<sup>2</sup> Novšie pozri SUCHÝ, M.: Dejiny Levoče I. Košice 1974.

<sup>3</sup> Levoča a okolie. Košice 1971, s. 14. Pozri aj porovnávacie konštatovania: GÁCSOVÁ, A.: Spoločenská štruktúra Bardejova v 15. storočí a v prvej polovici 16. storočia. Bratislava 1972, s. 51.

<sup>4</sup> MENCL, V.: Vzťahy východného Slovenska ku gotike sliezsko-poľskej vetvy. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s. 38—51.

<sup>5</sup> SCHÜRER, O. — WIESE, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Brunn—Wien—Leipzig 1938.

<sup>6</sup> Pozri aj KAHOUN, K.: Gotika. Architektúra. In: Slovensko 4. Kultúra — 1. časť. Bratislava 1979, s. 634 a n.

<sup>7</sup> K otázke dedinských spišských dvojloďových kostolov, interpretácie vzťahu ich staršieho dispozičného základu a neskoršieho zaklenutia, ako aj stredo-európskych súvislostí tohto stavebného typu pozri napr. MIŁOBEDZKI, A.: Zarys dziejów architektury w Polsce. Warszawa 1968. Novšie ŽÁRY, J.: Dvojloďové kostoly na Spiši. Dipl. práca, Karlova univerzita, Praha 1977.

<sup>8</sup> KAHOUN, K.: Neskorogotická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu. Bratislava 1973.

## Развитие строительства средневековой Левочи

Важный этап истории Спиша, как области играющей чрезвычайно важную роль в ходе истории Словакии, начинается — если оставить в стороне засвидетельствованное древнее заселение дослованское — в тот период средневековья, когда эту пограничную область захватили венгерские монархи и в рамках нескольких колонизационных волн создали здесь предпосылки для развития жизни в сторожевых населенных пунктах, а позже и городах, имевших важное значение при охране торговых путей, проходящих через Спиш с юга к побережью Балтийского моря. Приход, главным образом, немецких колонистов (из Саксонии и Дюрингии) перед татарским нашествием 1241 года, но в особенности после него, означает не только укрепление территории с точки зрения оседлости, оборонной и экономической, но становится также важным фактором процесса общественного расслоения населения и разделения Спиша на сельскохозяйственные населенные пункты и агломерации, приобретающие городской характер.

В период кристаллизации средневекового феодализма на территории Спиша — после 1271 года — главным образом город Левоча занял ведущую позицию в спишской области. Привилегия Штефана V для спишских саксонцев от этого года упоминает ее уже как „civitas provinciae capitalis“ и таким образом создает предпосылку ее всеобщего прогресса и доминирующего положения в культурной структуре Спиша и помимо его рамок. С восьмидесятых годов 13 века до половины последующего столетия в Левоча ведутся работы по сооружению приходского храма св. Якуба (Якова) и костела миноритского монастыря св. Ладислава, постройкой которых занялась видная строитель-

ная контора, которая сюда через Силезию привносит художественные принципы искусства саксонско-вестфальской среды и тип горизонтальной проекции трехосного трапезного зала, зависящего что касается формы от выразительной структуры послеклассической готики. Ее экспрессивные принципы в этой среде проявились на высоком средневропейском уровне также в планировке костелов в Гелнице и Спишской Новой Вси, где были применены формотворческие принципы послепарлеровской готики, развиваемой в чешских землях, в Придунайской области, в Силезии и краковской области Польши.

О широкой ориентировке на принципы средневропейской среды свидетельствуют и более поздние постройки и перестройки храмов в период поздней готики. На закате средневекового искусства, в конце 15 и начала 16 века, осуществляется широкая перестройка всего архитектурного организма городского ядра. Кроме ратуши — перестроенной в эпоху Ренессанса и отделанной в духе неоренессанса в 19 веке — в рамках участков городских кварталов возникают каменные двухэтажные мещанские жилые дома, которые еще перед характеристическими переоборудованиями ренессансных дворов с галереями обогащают архитектурный образ города изящными позднеготическими фасадами, окнами и порталами. Их структура на высоком уровне своего времени подготовила почву для проникновения элементов нового, ренессансного стиля в художественную систему позднеготической практики каменотесов, доказывающей и в светской архитектуре приоритетное положение Левочи среди словацких городов, как и связи ее художественного образа с готическим искусством всей Средней Европы.

## The Architectural Development of Levoča in the Middle Ages

An important stage in the history of Spiš as a region unusually advanced within the context of the history of Slovakia, begins at that stage of the Middle Ages when this border province was occupied by Hungarian rulers who within several colonizing waves set up conditions here for the development of life in the outpost villages and later also the towns, having in mind the importance of the trade routes passing from the south through Spiš up to the shores of the Baltic Sea. The arrival of German colonists in particular (from Saxony and Thuringia) prior to the Tatar incursion in 1241, but especially after it, meant not only a fortification of the territory from the settlement, defensive and economic aspect, but became also an important factor of the social differentiating process of the population and a division of Spiš into agricultural localities and agglomerations acquiring an urban character. At the time of a crystallization of medieval feudalism on the Spiš territory, after the year 1271, the town of Levoča in particular emerged as the leading town in the entire Spiš region. Stephen V's privilege from that year to Spiš Saxons already records it as "civitas provinciae capitalis" and thus forms a precedent of its overall progress and its dominant position in the cultural structure of Spiš and outside its framework. From the eighties of the 13th century until the middle of the following century a building guild worked on the construction of the parish church of St. James and St. Ladislaus's church in the Minorites' cloister. These builders brought here, across Saxony, creative principles of art from the Saxon-Westphalian environ-

ment and also the dispositional type of threenave pseudohall, architecturally dependent on the expressionist structure of post-classical Gothic. Its expressive principles in this environment became manifest on a high Central-European level also in the hall-like dispositions of the churches in Gelnica and Spišská Nová Ves, taking on the architectural principles of the post-Parler's Gothic developed in Bohemia, the Danubian lands, Saxony and the Cracow region of Poland. A broader orientation to the principles of the Central-European environment is also seen in the later completions and additions to churches from the period of late Gothic. Towards the end of the medieval art at the turn of the 15th—16th century an extensive rebuilding of the entire construction organism of the urban core took place. In addition to the townhall — rebuilt during the Renaissance and adapted in the neo-Renaissance style in the 19th century — storeyed burgher houses in stone were built, which enriched the architectonic image of the town even before the characteristic adjustments of Renaissance built-on galleried courtyards, with sophisticated late-Gothic façades, windows and portals. Their architectonic structure of a high standard for their times helped to prepare the grounds also for the penetration of elements of the new, Renaissance style into the creative system of late-Gothic stone-cutting practice which does also in profane architecture demonstrate Levoča's dominant position among Slovak towns, as well as affinities between its creative image and the Gothic art of the whole of Central Europe.

# Renesančná architektúra na Slovensku

Ivan Kuhn

Niekďajšie Uhorsko bolo prvou krajinou na sever od Álp, kde sa v druhej polovici 15. storočia objavila architektúra ovplyvnená talianskou renesanciou.<sup>1</sup> Centrom humanistickej kultúry bol predovšetkým kráľovský dvor Mateja Hunyadiho-Korvína (1458 až 1490) v Budíne. Na Budínskom hrade si dal Matej talianskymi majstrami v slohu florentskej renesancie vybudovať palác s príslušnou záhradou. Okrem toho vzniklo niekoľko ďalších kráľovských stavieb — veľkoryso založené letné sídlo na Vyšehrade, vila Marmorea v budínskej hradnej záhrade, vila v Nyéku, v Pešti a pod.

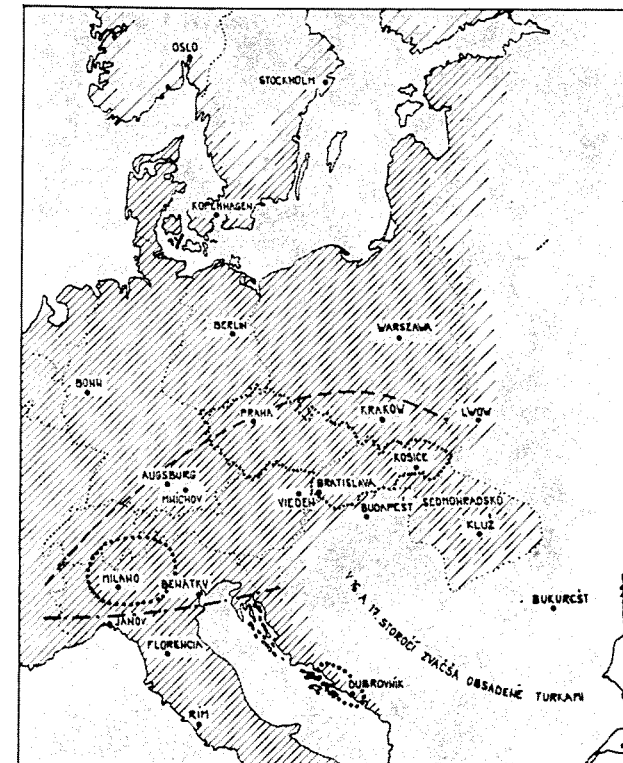
Vo svojom úsilí utvoriť silné centralizované Uhorsko a rozšíriť jeho hranice najmä na západ, opieral sa Matej Korvín predovšetkým o mestá, nižšiu a strednú šľachtu. Získal si aj sympatie roľníckeho ľudu najmä preto, lebo podporoval slobodu sťahovania. Ekonomický význam banských miest, najmä na strednom Slovensku, a obchodných a remeselníckych miest na východnom Slovensku v druhej polovici 16. storočia bol značný, čo súviselo okrem iného s rozvojom a zdokonaľovaním banskej ťažby a čiastočne s presunom severojužných obchodných ciest už od prvej polovice storočia z územia nepokojných husitských Čiech na Slovensko. Ako hlavné zázemie stupňujúcich sa bojov s Turkami malo Uhorsko, a v jeho rámci čoraz viac aj Slovensko, významnú vojenskú úlohu.

Matej Korvín bol výraznou osobnosťou. Humanisticky vychovaný (najprv veľkoveradínskym biskupom a ostrihomským arcibiskupom Jánom Vitézom a potom, počas svojho núteného pobytu u Jiřího Poděbradského v Prahe, českými a poľskými humanistami) snažil sa byť v každom ohľade moderným vládcom. Mal záľubu v umení a v literatúre a veľmi

ich podporoval. Písal si s Lorenzom Medicim a Lodovicom Sforzom, mal živé styky s rodinami Visconti, d'Este, Malatesta. Sprostredkovali mu aj umelcov a umelecké diela. Spojenie s Talianskom, najmä v umení, viedlo často cez Dalmáciu, ktorá patrila k Uhorsku. Aj Matejovo manželstvo s Beatricou, dcérou neapolského kráľa Ferdinanda Aragónskeho, posilňovalo tieto styky.

Zo svojho sídla v Budíne si Matej Korvín postupne vybuďoval dvor podľa vzoru talianskych šľachtických dvorov. Spočiatku mali tu hlavnú úlohu uhorskí humanisti, Ján Vitéz a Janus Pannonius, obaja chorvátskeho pôvodu, Ján Filipec, kancelár kráľa Mateja, pôvodom Čech, a ďalší. Iba po rozchode s Vitézom a Pannoniom Matej sústredil v Budíne predovšetkým talianskych humanistov. Povolal si celý rad umelcov, architektov, literátov a vedcov, napr. Chimentia Cammiciu, ktorý bol dvorným architektom v rokoch 1478—1491 a staviteľom paláca v Budíne a pravdepodobne aj sídla na Vyšehrade, Verrocchioho žiaka Giovanniho Dalmatu (Ivan Duknovič), Giovanniho Riccu a Aristotela Fioravantiho, ktorý bol v Budíne ako vojenský staviteľ už v rokoch 1458 a 1467 (stavba mosta cez Dunaj) a roku 1475 odišiel do Ruska na dvor Ivana III., kde v moskovskom Kremli postavil Uspenský chrám (1475—1479) a i. Vasari píše o návšteve Benedetta da Majana a Andrea Ferruciho da Fiesole v Uhorsku. V Budíne sa sústredil aj veľký počet knižných umelcov, iluminátorov, zlatníkov, hudobníkov atď. Väčšina z týchto umelcov patrila k toskánskemu okruhu, niekoľkí aj k lombardskému.

Matej Korvín ovládal niekoľko jazykov. Jeho knihovník a vedec Marzio Galleotti píše o ňom, že



1. Renesančná architektúra v strednej a východnej Európe  
rozšírenie renesančnej architektúry  
--- približné rozmedzie renesančnej architektúry stredomorského (talianskeho) a severomorského (nemeckého) charakteru  
- - - približná hranica medzi toskánskou a lombardskou (severotalianskou) architektúrou  
.... oblasti, z ktorých pochádzali početní renesanční stavitelia na Slovensku

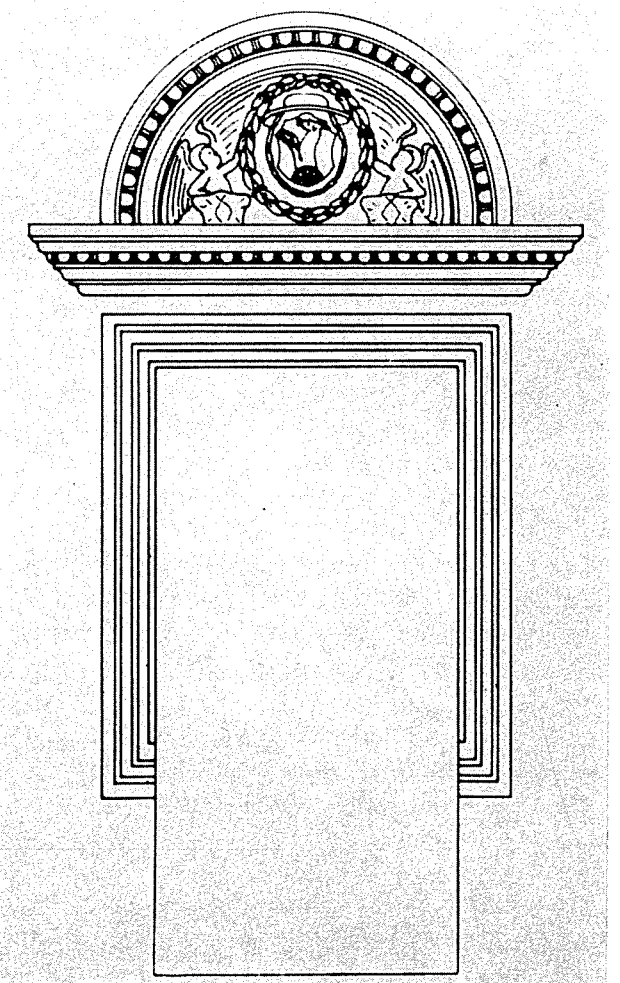
„vie po latinsky, bulharsky... s Čechmi, Poliakmi, Rusínmi, Dalmatíncami, Bulharmi, Chorvátmi, Srbmi... Rusmi a inými premnohými kmeňmi hovorí bez tlmočníka“, pretože ovláda slovanský jazyk — myslí sa tým reč uhorských Slovanov — ktorý sa „považuje za matku všetkých týchto“.<sup>2</sup>

Aj ďalšie fakty ukazujú, že s nástupom humanizmu za Mateja sa slovenský národný pohyb posilnil. K národnému povedomiu sa prebúdzali všetky národy Uhorska: Maďari, Slováci, Chorváti atď. Vtedajšie Uhorsko nebolo ešte neskorším Maďarskom a jednotného národa ani vtedy v ňom nebolo. Národnostná otázka — pravda — nebola ešte vyhranená ako o 400 rokov neskôr.

U nás domáci slovenský živel začínal práve vtedy získavať určité pozície a práva aj v mestách, a to napriek prekážkam, ktoré mu kládol nemecký patriaciát. Matej Korvín, presvedčením humanista, podporoval tieto nové, dynamické tendencie nastupujúcich domácich národností.

Po Matejovej smrti toto kultúrne vzopätie, podnietené jeho osobnosťou a jeho dvorom, prestáva aj v architektúre; budínske centrum sa rozpadáva, zostali z neho len rozptýlené zlomky, najmä v strediskách cirkevných hodnostárov. Napríklad v Ostrihome, kde sídlil kardinál Tomáš Bakócz, uchádzač o pápežský tiaru, nazývaný aj „druhým kráľom uhorským“.

Český a nový uhorský kráľ Vladislav II. Jagelovský



2. Rožňava, portál Bakóczovej kaplnky, nárys, Vincent z Ragusy, 1516 (M=1:33)





3. Sabinov, juhozápadný portál farského kostola, 1523

sa usiloval v architektúre podporovať nastúpený smer; prestavby na Pražskom hrade od deväťdesiatych rokov 15. storočia boli ovplyvnené Budínom. No podmienky boli tu už iné, aj architektúra je odlišná — Benedikt Rejt celkom osobito mení gotické tradície a spája ich s renesančnými prvkami. Vidieť to na ucelenom poňatí priestoru Vladislavskej sály (1486—1502), veľdiele neskorej gotiky, s jej renesančnými článkami (okná 1493, zaujímavé portály). Zavčas sa objavili renesančné detaily na Morave, patriacej už od roku 1478 do zväzku s Uhorskom (portál zámku v Moravskej Třebovej a zámku v Tovačove, obidva z roku 1492).

Pri zaslúženom obdive prológu renesančnej architektúry v Uhorsku treba pokladať za prehnaté tvrdenie dvorného historika Marca Antónia Bonfiniho, že Matej udomácnil v Uhorsku antickú, teda renesančnú architektúru. Udomácnenie predpokladá hlbšie a širšie korene v dozretých domácich podmienkach.<sup>3</sup> Renesancia za čias Mateja Korvína sa málo šírila mimo dosahu jeho dvora a úzkej vládnúcej



4. Brezovica, portál kostola, Vincent z Ragusy, 1520

vrstvy dvornej a cirkevnej šľachty. Najmä ešte nestačila vyrásť z jej najvlastnejšej živnej pôdy — z meštianstva. Preto jej ojedinelé diela museli vo vtedajšom prostredí pôsobiť izolovane, až cudzo.

Neznižuje sa tým historický fakt, že za Mateja Korvína došlo k veľkému vzopätiu kultúrnych síl, ba zvýrazňuje to jeho osobnosť a skutočnosť, že vedel predbehnúť dobu. Navyše humanistické ovzdušie a začiatky renesancie v druhej polovici 15. storočia kladne stimulovali ďalšiu premenu spoločenskej a kultúrnej klímy v celom Uhorsku. Preto sme podrobnejšie spomenuli tento prológ, hoci sa architektúry Slovenska viditeľne nedotýkal — lebo len v súvislosti s ním možno pochopiť a zhodnotiť prvé prejavy renesančnej architektúry na Slovensku<sup>4</sup> zo začiatku 16. storočia.

Tento prvý humanistický a renesančný impulz v 15. storočí sa na Slovensku prejavoval skôr v rozvoji humanistickej kultúry a vo výtvarnom umení v zaujímavom prechodnom slohu (epitafy, oltárne obrazy a drevené plastiky).

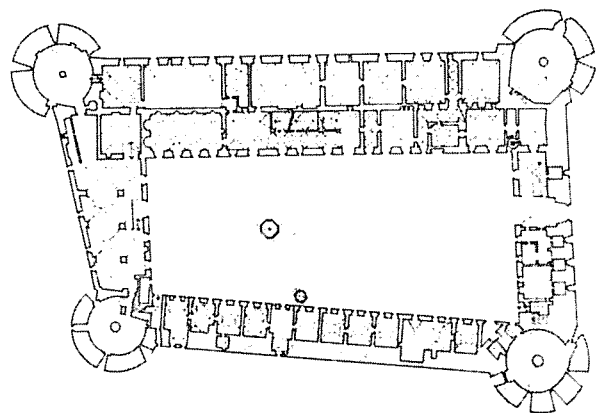
V druhej polovici 15. storočia sa začína postupne



5. Bardejov, arkier radnice, Majster Alexius, 1508



6. Bardejov, portál na prvom poschodí radnice, Majster Alexius, 1508

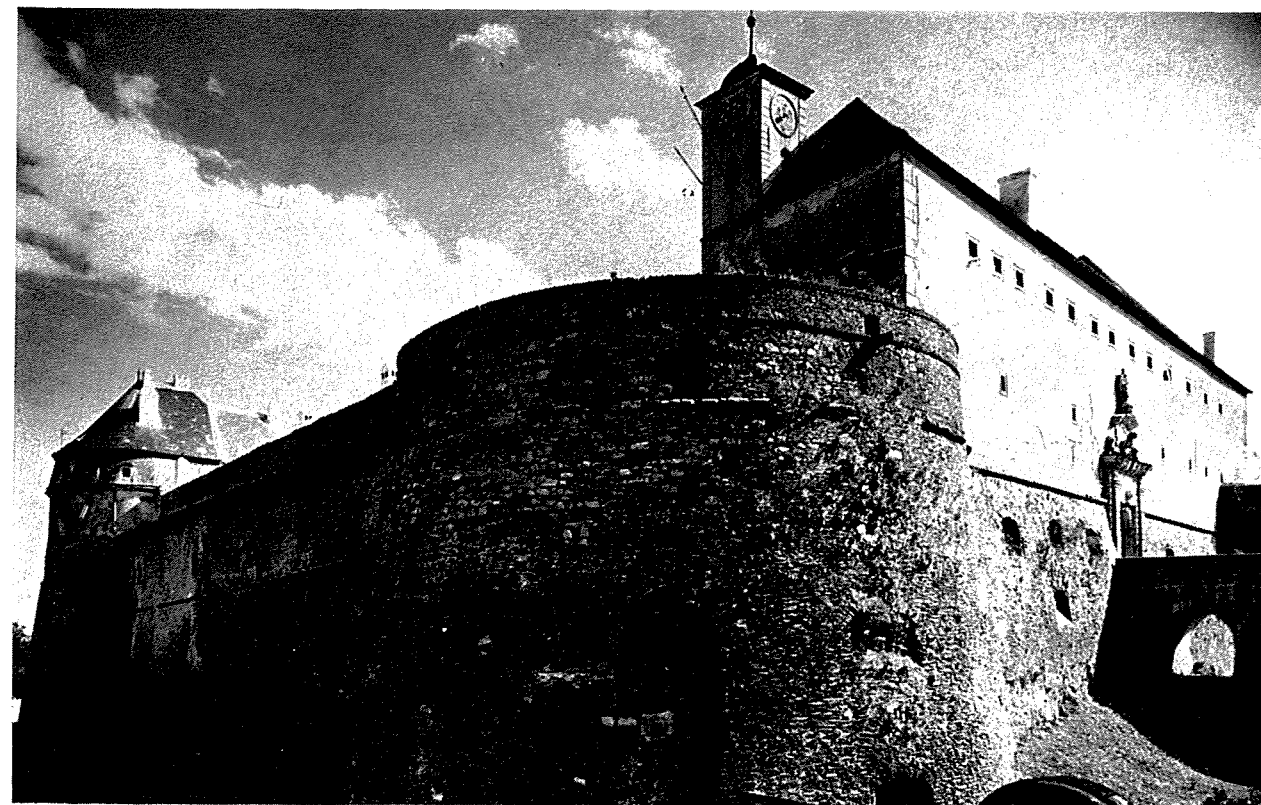


7. Červený Kameň, hrad, 16. storočie, pôdorys prízemnia, neskoršie prestavby (M=1:1000)

uplatňovať slovenčina v civilnom a cirkevnom živote — v písomnostiach je to vlastne čeština s početnými slovakizmami, ktorá zdomácnela vtedy u nás ako spisovný jazyk (od roku 1451 záznamy v Žilinskej knihe, potom aj v iných mestách; Spišské kázne 1479—1480; Matej Korvín píše roku 1483 aj neskôr po česky do Trnavy; zemianstvo koncom 15. storočia tiež používa v písomných stykoch češtinu atď.). V mnohých mestách a mestečkách, najmä na východnom Slovensku, zakladali sa farské a mestské školy. Na univerzitách v Prahe, Krakove, vo Viedni, ba i v Bologni študuje značný počet študentov aj zo Slovenska. Humanistická vlna podnietená Korvínom sa prejavila aj založením prvej uhorskej univerzity, Academie Istropolitany (1465) v Bratislave Jánom Vitézom.

Nové kvality sa vyvíjali rýchlejšie a prejavili sa na Slovensku v poslednej štvrtine 15. a na začiatku 16. storočia zreteľnejšie v maliarstve a v sochárstve ako v neskorogotickej architektúre. Zaujímavý je tento vývin maliarstva a sochárstva pre náš výklad aj preto, lebo sa v nich kryštalizujú podobné vlastnosti ako potom postupne aj v architektúre: tendencia k racionalizmu, k vecnému, presnému a logickému videniu a chápaniu sveta; rozšírenie pohľadu, simultánnosť vnímania; schopnosť vidieť priestor a v priestore, čo sa často spája s objavením perspektívy a dáva sa oprávnene aj do širších súvislostí — s objavením priestoru i nových svetových priestorov a s rozšírením znalostí o prírode a svete ako dôsledok i predpoklad ďalšieho spoločenského vývinu, počnúc od ekonomických momentov po kultúrne.

Nový, prenikavejší pohľad na človeka, zachytenie jemností jeho výrazu a individuálnej psychiky — a nie už prevažne typizovaná symbolika — charakterizujú napr. tri šľachetné chudobné panny z oltárneho obrazu v Lúčkach pri Kremnici (1476). Rovnako až takmer zmyselná sv. Katarína z Banskej Štiavnice (drevená plastika, 1506) alebo Navštívenie Panny Márie od Majstra MS (Martin Salius?, 1506), obraz, ktorý nie je len kompozíciou v prírode s hlbokým pohľadom do krajiny, ale predovšetkým aj úžasným zachytením prchavého okamihu. A najmä obraz Narodenia Krista (MS, 1506), ktorý tak názorne zvyrazňuje nové videnie priestoru — dej s konajúcimi osobami sa odohráva v troch hlbokých rovinách, v perspektíve — a čoraz viditeľnejšiu sekularizáciu cirkevného umenia prenikaním žánrových scén do



8. Červený Kameň (Častá), hrad, 16. storočie, prestavby v 17. a 18. storočí

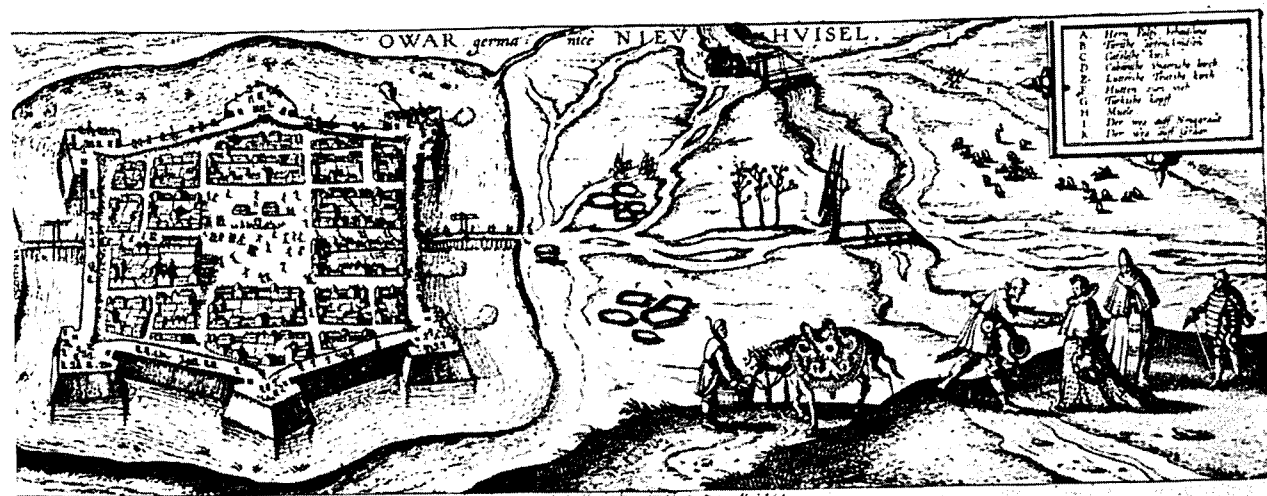


9. Banská Štiavnica, Nový zámok, 1564, v pozadí kalváriový kostol z rokov 1744—1751





10. Banská Štiavnica, mestský hrad, prestavba kostola, 1546—1559



11. Nové Zámky, prvé ideálne renesančné pevnostné mesto v Európe, 1573—1581. Veduta J. Houfnaglia, 1595



12. Krupina, protiturecká pozorovateľňa — vartovka, 1564

neho. Tak je do banického prostredia osadená tzv. banícka madona v Rožňave (Matercia, Majster L. A. 1513). Nehovoriac o vrchole tohto prechodného slohu — a jeho tvorivá sila je v nových momentoch — o diela Majstra Pavla z Levoče (hlavný oltár v kostole sv. Jakuba v Levoči 1508—1517 a ďalšie jeho práce).

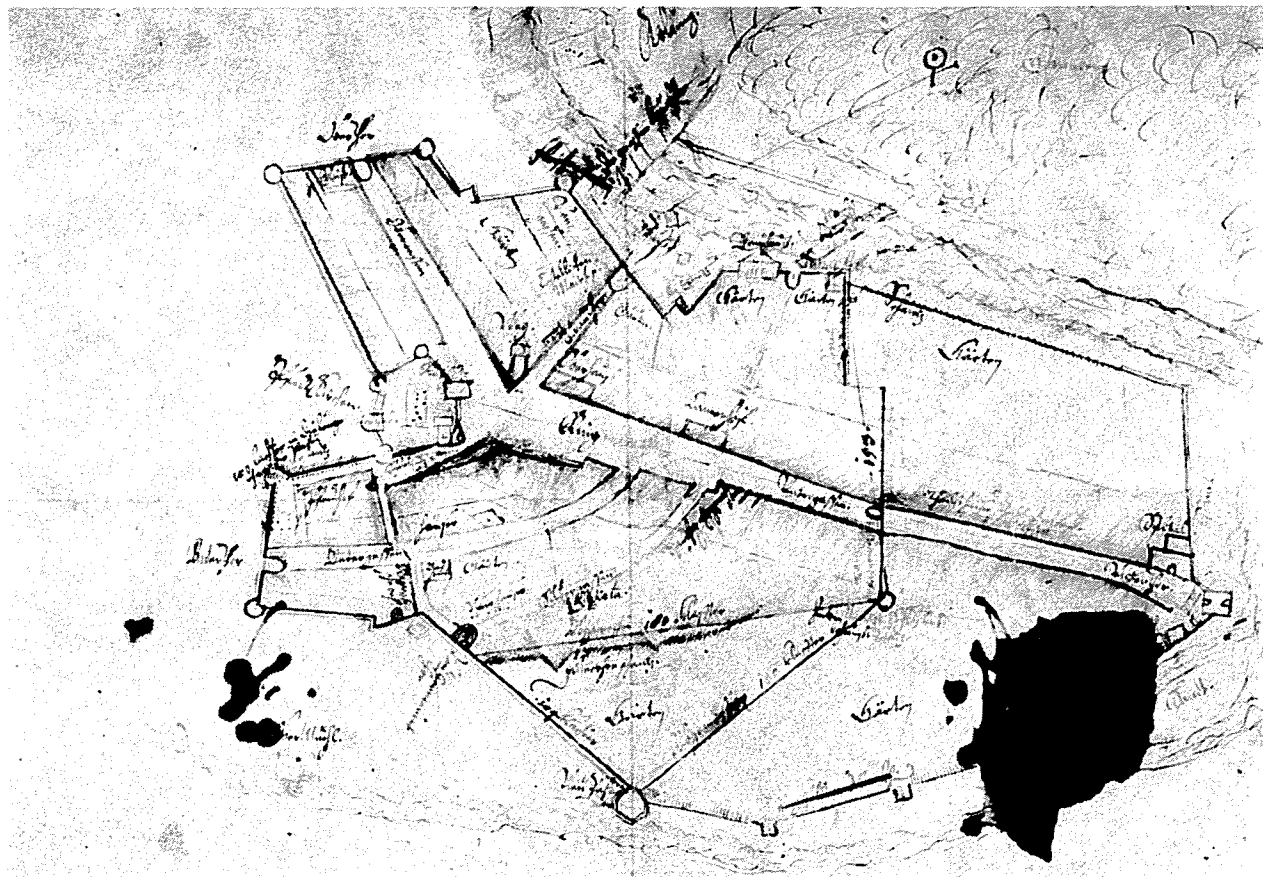
Premenu vidieť aj na epitafoch viazaných stredovekou tradíciou. Už bratislavská socha prepošta Schomberga v dome sv. Martina, stojaca vo výklenku, uvoľňuje v zmysle vývinu neskorogotickej plastiky tradičný spôsob podania (1470). Ornamentikou a kompozíciou výrazne renesančná je pamätná doska päťkostolského biskupa Juraja Szakmáryho v Košiciach (1492). Veľmi pevne na zemi stojí postava Tomáša Tarczaya na epitafe v tarzayovskej kaplnke v kostole sv. Martina v Lipanoch (1493). Obidva epitafy Zápoľskovcov (Imrichov z roku 1487, Štefa-

nov z roku 1499) v katedrále v Spišskej Kapitule tiež patria k týmto vrcholným dielam prechodu. Postavy na nich, ešte v stredovekom brnení, napriek tradičnému postojú sa vyzdvihujú do popredia, detaily sú realisticky podané, mení sa ornamentika, mení sa písmo — čoraz viac nastupuje rímska antikva. Na epitafe Štefana Zápoľského, ktorý vznikol na prahu 16. storočia, je v ľavom hornom rohu znázornená renesančná archivolta, polkruhový oblúk, ktorý sa u nás v architektúre o niekoľko rokov naozaj začal používať.

V prvej polovici 16. storočia sa na Slovensku končí neskorá gotika a súčasne v nej i popri nej sa začína renesančná architektúra. Tento súvťažný vývin podmienil osobitosť architektúry prechodného obdobia.

Premena gotickej architektúry sa odohrávala





13. Banská Bystrica, návrh na opevnenie mesta (Giulio Ferrari, 1589). Jeden z variantov predpokladal opevniť len časť mesta, bez banického Dolného mesta

v dvoch krajných podobách a v ich početných variáciách. Jednak sa menila veľká forma gotického priestoru, svojou pôvodnou štruktúrou a proporciami prevýšeného, vertikalizujúceho. Z bazilik a vysokých lodí sa postupne stávali široké neskorogotické siene, smerujúce k horizontalite, k jednotnému, ucelenému a racionálnejšiemu priestoru. Pravdaže, nemožno v každom znaku racionality v stredovekej architektúre vidieť predzvesť renesancie, akúsi protorenesanciu. Povrchná predstava, že gotika, napríklad gotické mesto sa vyznačuje nepravidelnosťou, nevyhnutnou samorastlosťou, je celkom nepresná. Mnoho založených stredovekých miest má prísne pravidelnú pôdorysnú osnovu, veľká časť stredovekých stavieb má aj celkom geometricky pravidelné dispozície (napr. Zvolenský zámok, 1370—1380; iba nadstavba dvoch poschodí je z polovice 16. storočia). Nepravidelnosť hradov — i pôdorysov miest — je zväčša logický

dôsledok terénnych podmienok a postupnej, dlhotrvajúcej výstavby.

Pravda, neskorá gotika už uvoľnením pôvodných logických väzieb v architektúre pripravovala pôdu pre nové väzby a predstavy. V tomto zmysle chystala predpoklady nového slohu, pre ktorý jednak dozrievali vnútorné spoločenské podmienky a ktorý sa súčasne vedel obohatiť impulzmi tých krajín, ktoré sa vtedy rýchlejšie vyvíjali.

Pri premenách koncepcie priestoru sa často zachováva staré tvaroslovie, no uvoľňuje sa jeho statická a tektonická väzba a zvyšuje sa jeho ornamentálny význam, napríklad kružbových rebier klenby. Tým ľahšie sa takéto články dajú potom nahradit novými.

Druhá podoba premeny, keď sa veľké priestorové formy a celková hmota nemenia, alebo sa menia pomaly, no pridávajú sa dosť radikálne nové rene-

sančné detaily, portály, arkádové empory, kazateľnice a pastofóriá, je vizuálne nápadnejšia, dá sa ľahšie opísať a presne datovať. Nesmeruje však k ucelenému novému slohu. K tejto podobe premeny patria prvé črty renesančnej architektúry na Slovensku v prvej polovici 16. storočia. Iba od polovice 16. storočia vznikajú u nás v širšom prúde stavby uceleného renesančného slohu, v ktorom celková koncepcia priestoru a hmoty harmonizuje s jednotlivými časťami a detailmi.

Prvým výrazným a najzaujímavejším dielom prechodného obdobia je bardejovská radnica (1505 až

1509). Zlätie gotického charakteru celkovej hmoty stavby s renesančnými detailmi tvorí svojrázny súzvuk, ktorý možno azda nazvať harmonickým kontrastom. Jej prízemie staval roku 1505 Majster Alexander, poschodie okolo roku 1508 Majster Ján z Prešova, renesančné portály — jeden z nich s polkruhovou archivoltou a mravoučným nápisom „Iustum est auxiliari pauperi“ — a krásna arkierová kaplnka, podobne ako portály, tiež ešte s gotizujúcimi prvkami, sú dielom Majstra Alexia. Bardejovskí mešťania vedeli, čo chceli: výslovne si tu priali aj talianske okná — „fenestrate italicae“.

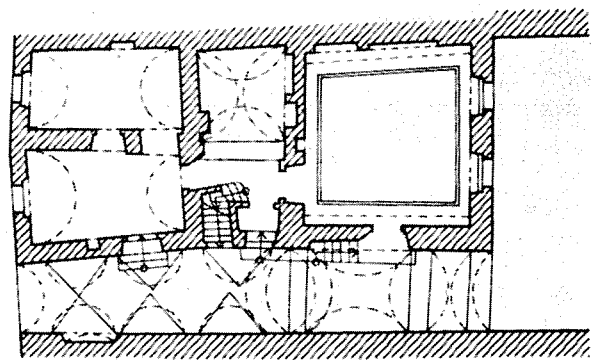
Ucelenou renesančnou časťou radnice, vtedy u nás



14. Poprad — Spišská Sobota, rad meštianskych remeselníckych domov na námestí



15. Poprad — Spišská Sobota, meštiansky dom č. 111, 16. storočie



16. Poprad — Spišská Sobota, pôdorys meštianskeho domu č. 111, 16. storočie ( $M=1:300$ )

ojedinelou, je arkier s kaplnkou, osadený na stred východného priečelia.

Na východnom Slovensku v pomerne rýchлом slede

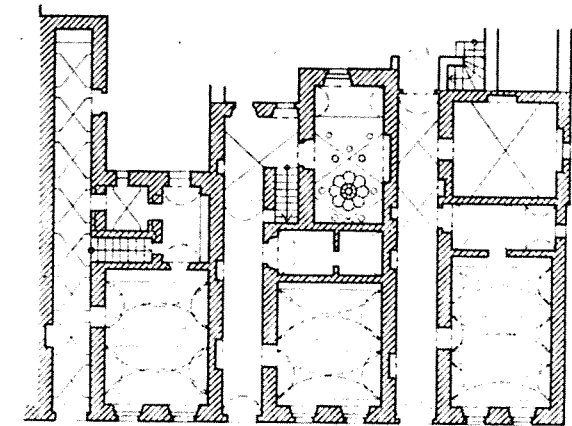
sa objavili ďalšie renesančné architektonické prvky, pridané k starším kostolným stavbám. V Lipanoch Vincent z Ragusy (Dubrovníka), pôsobiaci pravdepodobne v dielni Jána z Prešova, stavia renesančné portály, pastofórium a arkádovú galériu (1513). V Rožňave postavili portál do Bakóczovej kaplnky vo farskom kostole (1513), pripomínajúci prácu Ragusana. Južný portál kostola v Brezovci je tiež od Vincenta z Ragusy (1520). V Sabinove, kde išlo o väčšiu prestavbu (1523), postavili dva nové portály; juhovýchodný sa ponáša na rožňavský a pripisuje sa Vincentovi z Ragusy, robustný juhozápadný svojrázne spája renesančné a gotické prvky — renesančné kolky napríklad používa ako fiály. Nová je arkádová galéria a kazateľnica s výraznou renesančnou ornamentikou, neskorogotické zaklenuťie kostola z tých rokov je od Jána z Prešova. Všetky spomenuté portály majú jeden spoločný znak — polkruhovitú archivoltu.

Aj na západnom Slovensku, v Bratislave, stavajú na južnej predsiene dómu sv. Martina renesančný portál (1523), na rozdiel od východoslovenských ho však zakončuje trojuholníkový tympanón. Z roku 1527 je oltár v Jure, jedno z najpozoruhodnejších diel ranej renesančnej plastiky u nás.

Prvý známy výrazne renesančný portál v meštianskom dome je z roku 1530 v Levoči (námestie Osloboditeľov, č. 42)<sup>5</sup>. Pripomína portál s archivoltou z bardejovskej radnice, je však ešte bohatšie zdobený. V Levoči postavili v tom čase nad severnou predsienu a kaplnkou sv. Juraja vo farskom kostole bibliotéku so širokými renesančnými oknami (1530 až 1550), podobajúcimi sa oknám bardejovskej radnice. Ražňanský portál a pastofórium od Majstra Harnida (okolo roku 1540) v kostole sv. Demetria sú z posledných diel, nadväzujúcich na práce Vincenta z Ragusy.

Bardejovská radnica je v tejto ranej etape aj na

širšom území ojedinelou meštianskou stavbou s výraznými renesančnými detailmi a časťami. Takmer zároveň s ňou vznikajú síce v okolitých krajinách,

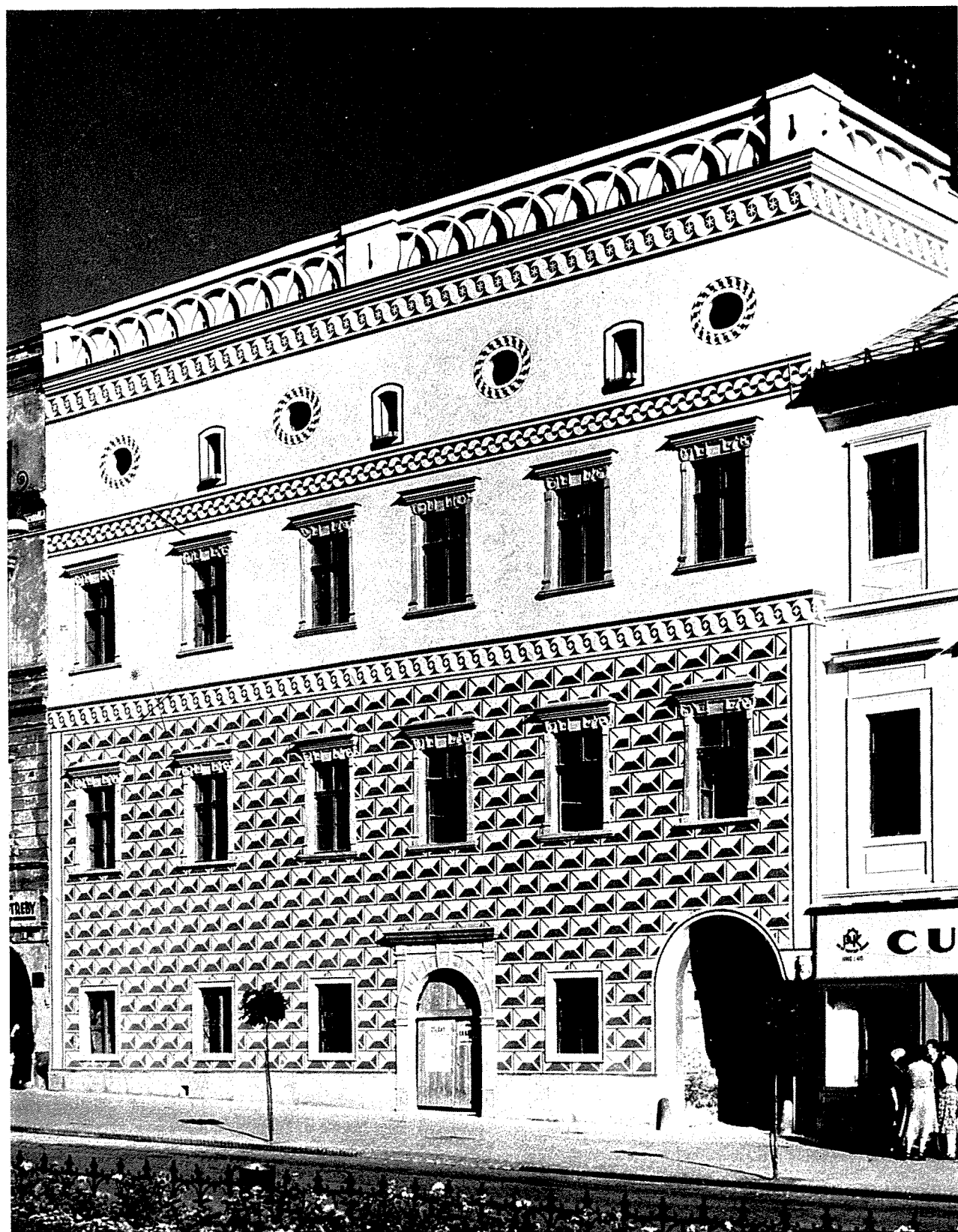


17. Banská Bystrica, prízemné remeselnícke domy, pôdorys, Walkrova ul., č. 1, 3, 5 ( $M=1:300$ )



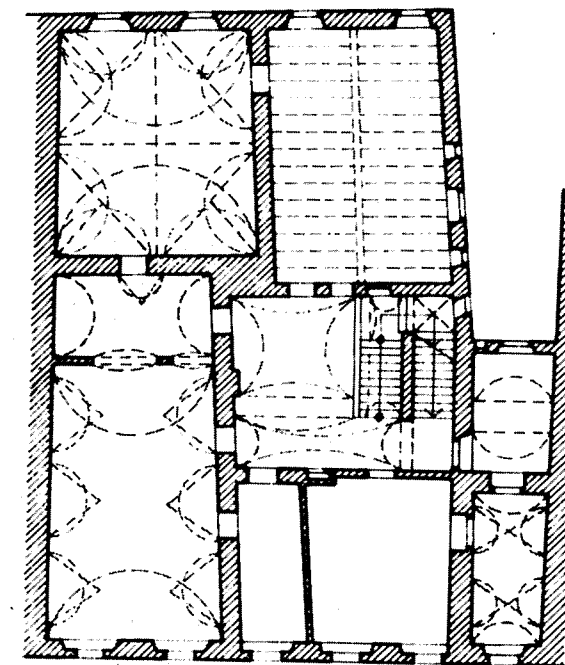
18. Ruskinovce, rad meštianskych remeselníckych domov, 16.—17. storočie





zväčša z budínskych zdrojov živené, prvé významné renesančné stavby, ale skoro všade sú to stavby vysokého kléru alebo stavby vládcov. Medzi ne patrí Bakóczova kaplnka v Ostrihome (1506—1507), ucelené renesančné dielo florentského typu, ďalej, takmer o dve desaťročia neskoršie, najvýraznejšia renesančná stavba v Krakove, Žigmundova kaplnka (Bartolomej Berecci, 1519—1533, ale tu už v rokoch 1502—1505 aj krásny náhrobok Jána Olbrachta vo Wawelskej katedrále od Františka Wlocha, ktorý v tom čase začína aj rozsiahlu prestavbu Wawelského zámku (1502—1536, arkáda na dvore 1516—1536). V Sedmohradsku je to portál kaplnky St. Duha v Oradea Mare (Veľký Varadín) z rokov 1506—1512 a kaplnka Jána Lazoi v Alba Julia (1514). V Prahe okolo roku 1500 dokončujú Vladislavskú sálu a v tom čase pristavujú renesančný južný portál k románskej bazilike sv. Jiří; v pražskom meste sa zachoval z obdobia ešte pred rokom 1500 robustný portál prechodného slohu, ktorého piliere sú zo skřížených gotických prútov, naznačujúc podobné riešenie ako portály vo Vladislavskej sále. Prvá renesančná pamiatka vo Viedni, portál Salvátorskej kaplnky, je až z rokov 1520—1525. A čím ďalej na západ, aj v Podunajsku, tým úpornejšie a dlhšie sa pridŕžali gotických tradícií;<sup>6</sup> kaplnka Fuggerovcov pri kostole sv. Anny v Augsburgu (1509—1518) má oproti spomenutým stavbám oveľa jasnejší gotický ráz, podmienený najmä klenbou stropu.

Pravdaže, aj u nás sa v prvej polovici 16. storočia stavalo ešte prevažne goticky; renesančné prvky, ktoré boli novými momentmi tvorby, nijako neprevládali. V tom čase sa napríklad neskorogoticky prestavovali a zaklenuli kostoly v Prešove (1502—1515), už spomenutý kostol v Sabinove (1503—1518), postavili sa kostoly Panny Márie Snežnej v Banskej Štiavnici (1512—1514), kostol v Dolných Orešanoch (1518—1525), oratórium nad kaplnkou sv. Jána Almužníka vo farskom kostole v Banskej Bystrici (1516) atď. Aj meštianske domy, ktoré sa stavali, alebo prestavovali, zachovávali stredoveký ráz (napr. dom č. 3 na námestí v Kremnici so zaujímavou neskorogotickou klenbou v chodbe), početné portály meštianskych domov mali neskorogotický charakter, tak napríklad portál rubigallovského domu na Trojičnom námestí, č. 202 v Banskej Štiavnici (1538).



20. Banská Bystrica, thurzovský dom na námestí SNP, č. 4, pôdorys poschodia, polovica 16. storočia, neskoršie prestavby (M=1:300)

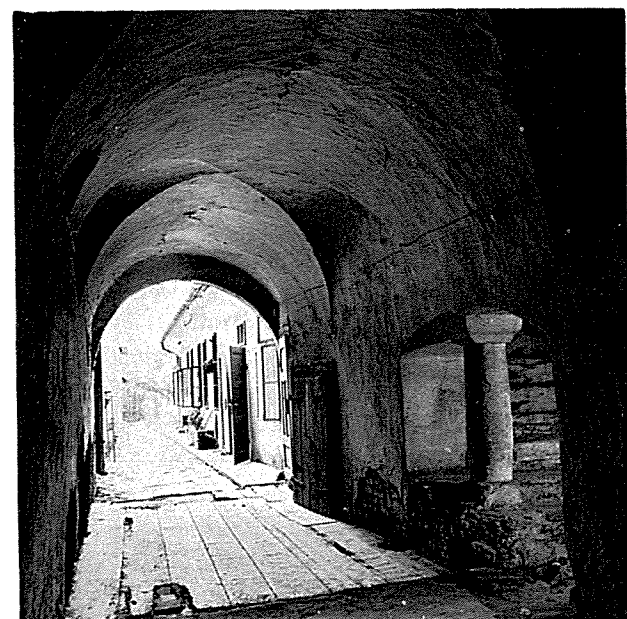
Prvá polovica 16. storočia nebola na Slovensku priaznivá pre rozvoj architektúry. Po Matejovej smrti (1490), za vlády slabých Jagelovcov, Vladislava II. (1490—1516) a jeho syna Ľudovíta II. (1516—1526), a ešte väčšmi po moháčskej porážke, otriasali Uhorskom vnútorné rozbroje i vonkajšie nebezpečenstvá — nástupnícke boje o trón medzi uhorskými pretendentmi a Habsburgovcami, sedliacke a banícke povstania a od dvadsiatych rokov, počnúc nástupom reformácie, aj náboženské boje. A najväčšia vonkajšia hrozba — stupňujúce sa útoky Turkov.

Pokusy z čias vlády Mateja Korvína o silný, centralizovaný uhorský štát nepokračovali a stroskotali. Jagelovci ustupovali pred tlakom uhorských magnátov a vysokého kléru a anulovali takmer všetky pozitívne opatrenia Matejovej vlády. Pocítili to mestá, stredná šľachta a poddaní roľníci. Odpor roľníctva (roľnícke povstanie 1514) uhorská šľachta tvrdo potlačila a nadhlo utužila nevoľníctvo. Uhorsko sa vnútorne oslabilo práve v najväčšom čase rozhodujúceho útoku Turkov.

19. Banská Bystrica, thurzovský dom na námestí SNP, č. 4, polovica 16. storočia, neskoršie prestavby a úpravy



21. Levoča, predsieň so schodištom v meštianskom dome na námestí Osloboditeľov, č. 55, 17. storočie, portál 1663



22. Sabinov, mázhaus a prístup ku schodištu v meštianskom dome na námestí, č. 79

Po moháčskej bitke (1526) a po páde Budína (1541) sa stavitelstvo čoraz väčšmi sústredilo na obranné, fortifikačné stavby. Habsburgovci, ktorí sa po Moháči stali aj uhorskými kráľmi, vynaložili na obranu krajiny veľa úsilia — Uhorsko bolo pre nich dôležitým predpolím obrany Rakúska a českých krajín pred Turkami.

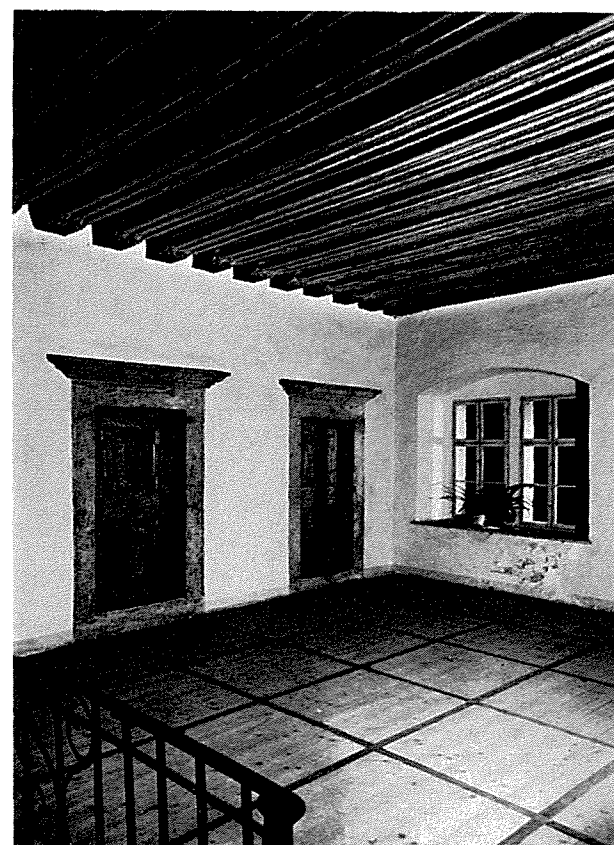
Postupne povolávali do krajiny čoraz viac talianskych vojenských inžinierov a architektov, najmä z Lombardska. Roku 1556 založili dvornú vojenskú radu vo Viedni a Uhorsko rozdelili na tri kapitanáty — pred dunajský so sídlom v Komárne, banský so sídlom vo Zvolene a hornouhorský so sídlom v Košiciach.

Pevnostný pás na južnom Slovensku bol súčasťou obrany ostatnej časti Uhorska a Rakúska (vlastné Maďarsko Turci z veľkej časti obsadili) a vyše sto päťdesiat rokov bol valom proti náporom Turkov do strednej Európy. Vojenský a politický význam Slovenska vzrástol; Bratislava sa stala nadhlo hlav-

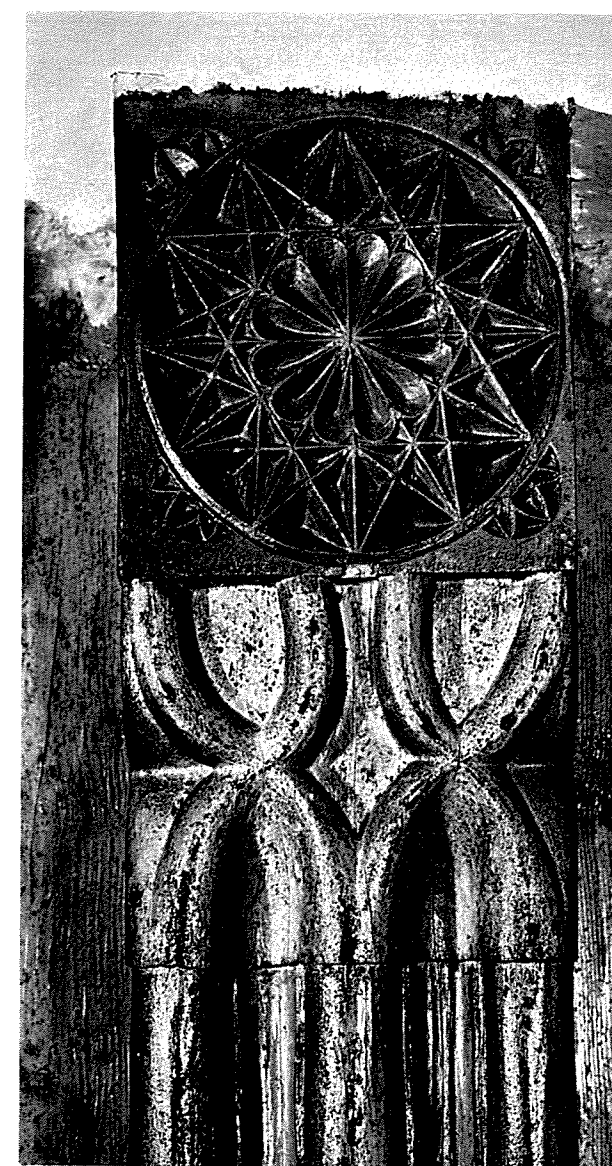
ným mestom Uhorska, Trnava po páde Ostrihomu od roku 1543 centrom cirkevného života a sídlom arcibiskupa. Aj z hľadiska vývinu architektúry tvorilo Slovensko relatívne samostatnú oblasť.

V tomto období sa vývin stavitelstva odohrával prevažne na fortifikačných stavbách. Podmieňovali opevňovacie systémy miest, riešenie pevností, hradov a kaštieľov, podnikli stavebnú techniku a priniesli aj ďalšie impulzy do civilnej architektúry. Pomerne dlhú cezúru medzi vznikom prvých renesančných detailov a článkov na prahu 16. storočia a nástupom renesančnej architektúry v celej šírke možno vysvetliť jednak skutočnosťou, že sa prevažná časť stavitelstva sústredila predovšetkým na obranné stavby — a na nich je prechod k renesancii zreteľný — jednak postupným dozrievaním vnútorných predpokladov vlastného rozvoja renesančnej architektúry.

Už v 15., no najmä v 16. storočí sa začali pod vplyvom rozvoja delostrelectva a ďalších zmien vo vojenskom umení prebudúvať staršie hrady a opev-



23. Banská Štiavnica, sieň s trámovou povelou v meštianskom dome na Trojičnom námestí, č. 50/II, 16. storočie



24. Banská Štiavnica, vyrezávaná hlavica trámu povelu v meštianskom dome na Trojičnom námestí, č. 50/II, 16. storočie

nenia miest. Rastúca prieraznosť diel a zvyšujúca sa vzdialenosť ich dostrelu si vynútili jednak zosilniť hrady (gotické hradby dosahovali u nás hrúbku okolo 2 m, nové opevňovacie múry, najmä štítové, stavali sa okolo 4—6 metrov hrubé) a jednak doplniť opevnenia o ďalšie predsunuté obranné pásma, predhradia, druhé hradobné okruhy, parkány a palisády, ktoré sťažovali, alebo znemožňovali priblížiť sa delostrelectvu i pechote k hradobným múrom. Postupne sa menila aj forma a veľkosť bástí; kruhové



a podkovovité sa síce ešte u nás dlho stavali, ale podstatne sa zväčšovali, aby sa v nich dali umiestniť kanóny (Bardejov, Hrubá bašta z konca 15. storočia a pod.). Pribúdajú hranaté a viacuholníkovité bašty, vhodnejšie z hľadiska systému obrany pred delostrelectvom. Oproti stredovekým obranným systémom — vtedy ešte ich výška znamenala menšiu zraniteľnosť — zbavujú sa renesančné systémy vysokých bást; boli pridobrymi cieľmi delostrelectva. Hradby sa už od 16. storočia stavajú rovné, priamkovité, bašty sa menia na mohutné bastióny s krátkymi úsekmi hradieb — cortinami — medzi nimi. Stavajú sa dôkladne opevnené vstupné brány do miest a hradov, barbakány (Bardejov, Poľská brána 1509; Kremnica 1538—1539, Krupina, Dolná brána 1551—1552; Prešov, Kežmarok a pod.). Cimburia strácajú význam a nahrádzajú sa rôznymi druhmi bezpečnejších strielnic. Znižovala sa hladina opevnení; ponárali ich, zakopávali do terénu. Horizontalita, ako jeden z charakteristických znakov renesančných opevnení, bola tu podmienená obrannými momentmi.

Celý rad miest na Slovensku už v 13. a 14. storočí opevnili kamennými hradbami (Trnava, Košice, Podolíne, Bratislava v 13. stor., Bardejov, Kežmarok, Komárno, Levoča, Nitra, Prešov, Skalica a i. v 14. storočí). V prvej štvrtine 15. storočia budujú ďalšie pásy predhradia v Bardejove, v Bratislave, v Košiciach, v Levoči a v Prešove. Roku 1484 sa na budovanie vonkajšieho okruhu hradieb v Košiciach zúčastňujú významní talianski a dalmatínski stavitelia, medzi nimi najmä Antonio Solari a Aristotele Fioravanti z Bologne, ktorí neskoršie pracovali v Moskve.

Najstarší mestský hrad vybudovali v Kremnici (14. storočie). V Banskej Štiavnici v rokoch 1479 až 1515 prestavujú hradný kostol na gotický a opevňujú ho, po troch desaťročiach však nedávno postavený kostol prebudujú na štvorkrídlový hrad s dvorom uprostred a zosilňujú jeho opevnenie (1546—1551). Neďaleko Piargskej brány (1554) postavili ako predsunutú pevnosť tzv. Nový zámok (1564—1571), v dolnej časti mesta opevnený tzv. rubigallovský kaštieľ a gotický špitálsky kostol prestavali na Dolnú bránu (1574). Opevnili aj neďalekú banskú obec Piarg (Štiavnické Bane). O niečo neskoršie opevňujú podľa plánov G. Ferrariho Pukanec (1569—1585).

V Banskej Bystrici dokončili opevnenie mestského

hradu roku 1512. Tieto mestské hrady v stredoslovenských banských mestách stavali zrejme aj pod hrozbou vnútorných banických nepokojov. Počas banického povstania roku 1526 sa Banskobystrický hrad stal útočiskom mešťanov. Banskú Bystricu opevňujú však až v rokoch 1586—1615. Z roku 1589 sa zachoval náčrt Guilia Ferrariho, hlavného dozorca nad fortifikačnými stavbami v celej banskej oblasti. Na náčrte sú naznačené dva varianty opevnenia mesta — jeden zahŕňa do hradieb celé mesto, druhý vylučuje Dolné mesto; bývali tam predovšetkým baníci. Uskutočnil sa prvý variant.

Zvolen sa začína provizórne opevňovať roku 1541, trvalé hradby tu začínajú stavať až v deväťdesiatych rokoch 16. storočia. V rokoch 1541—1548 prestavovali pod vedením Fr. Pozza a G. Speciacasu aj Zvolenský zámok; zvýšili ho o dve poschodia, zdokonalili vonkajšie opevnenie a na západnej strane vybudovali veľký bastión. Opevnenie kráľovského zámku a mesta tvorili pôvodne oddelené systémy, spojili ich až okolo roku 1667.

V prvej polovici 16. storočia opevnili aj Filakovo. Od roku 1544, keď ho dobyli Turci, bolo strediskom „filakovského sandžaku“. Opevňujú Komárno (1540), Levice (1544) a na dôležitej ceste k banským mestám Krupinu (1551—1552), vyhlásenú snomom roku 1553 za pohraničnú pevnosť. Pri opevňovacích prácach museli tu bezplatne pracovať nevoľníci z viacerých okolitých stolíc. Trnava zosilňuje svoje hradby pod vedením P. Ferraboscua v rokoch 1553—1556; na hradbách použili aj štítkovú atiku.

Košice zosilnili svoje opevnenia v päťdesiatych rokoch 16. storočia a v druhej polovici 16. storočia vybudovali namiesto siedmich rondelov sedem veľkých polygonálnych bastiónov. Práce viedol projektant Nových Zámkov Ottavio Baldigara, ktorý mal vtedy na starosti aj prestavbu a rozšírenie Spišského hradu.

Ďalšia vlna opevňovacích prác sa v banskej oblasti začala, keď roku 1576 filakovský beg sľúbil tureckému pašovi, že sa zmocní stredoslovenských banských miest.

Do tohto obranného systému patrili aj osobitné strážne veže „vartovky“ (Zvolen, Pukanec, Štiavnické Bane, Krupina). Zachovala sa len krupinská vartovka (1564). Viaceré kostolné veže doplnili



25. Levoča, nádvorie mešťanskeho domu na námestí Osloboditeľov, č. 28, prvá polovica 17. storočia

o ambity, čím sa zdokonalila ich funkcia strážnych veží (niektoré veže vybavili arkádovými ambitmi, napr. Prešov, Rožňava, Sabinov, Skalica atď.).

Rovnako sa prestavovali a zosilňovali hrady a stavali ďalšie opevnenia (napr. Čabrad 1520, Slovenská Lupča 1531—1573, Červený Kameň od roku 1536, Krásna Hôrka 1537—1541 a po roku 1578, Trenčín 1540—1560, Šarišský hrad, jedno z centier odboja protihabsburskej uhorskej šľachty, roku 1542, Pajštún, Sklabiňa, Turňa, Vršatec, Likava v polovici 16. storočia, Filakovo po roku 1551, Beckov 1550—1580, Lietava 1557—1587, Spišský hrad 1558—1586, Oravský zámok 1561—1611, Víglaš po roku 1577, Nitra, Kežmarok, Plavecký hrad, Blatnica v druhej polovici 16. storočia a hrady Modrý Kameň, Muráň, Strečno, Topoľčany atď. v 17. storočí). Podľa plánov cisárskeho architekta P. Ferraboscu prestavali v rokoch 1552—1561 Bratislavský hrad.

Svojou dispozíciou a fortifikačnými zariadeniami vynikajúcim hradom je Červený Kameň. Roku 1535 ho kúpil Anton Fugger od Thurzovcov a vzápätí ho začali prestavovať na dôkladnú pevnosť s rozsiahlymi skladiskovými priestormi. Uplatnili na ňom mohutné nárožné kruhové bašty, moderný systém kazemat so spojovacími chodbami a odvetrávaním, aké odporúčal vo svojich teoretických prácach Albrecht Dürer. V rokoch 1583—1590 postavili noví majitelia Pálffyovci na hrade trojkrídlovú obytnú stavbu; s obrannou funkciou sa tu spojila reprezentačná. (V druhej polovici 17. storočia hrad prebudovali, pričom sa však celková koncepcia zachovala.)

V súvislosti s obranou banských miest obsadil Žigmund Balassa, prívrženec uhorského „protikráľa“ Zápoľského, kláštor v Bzovíku, vyhnal z neho mníchov a v rokoch 1530—1544 ho dôkladne prebudoval a opevnil. Na nárožniach štvorcovitého opevnenia kláštora s vysokými hradbami, s ambitmi a strielňami vybudovali štyri mohutné podkovovité bašty a okolo opevnenia širokú vodnú priekopu.

Veľký dôraz sa kládol na pevnosť Komárno. Využívajúc sútok Dunaja a Váhu, vybudovali podľa návrhu P. Ferraboscu po roku 1541 dokonalé hviezdicovité opevnenie s polygonálnymi bastiónmi. Uplatnili sa tu mohutné násypové konštrukcie. Na Houfnaglievej vedute z roku 1588 vidieť ukončenú stavbu pevnosti.

Cisársky architekt Pietro Ferrabosco bol prizývaný aj k projektom prestavby Pražského hradu a v rokoch 1567—1582 stavia na Morave zámok Bučovice.

Najvýznamnejším urbanistickým počínom aj z hľadiska európskeho vývinu bola výstavba Nových Zámkov. Nové pevnostné mesto s pôdorysom pravidelného šesťuholníka, s veľkými bastiónmi a s pravouhlou uličnou sieťou postavili v rokoch 1573—1581 podľa návrhov Ottavia Baldigaru. Spolu s chorvátskym Karlovacom (1579) je to prvá realizácia plánu ideálneho renesančného mesta vôbec.

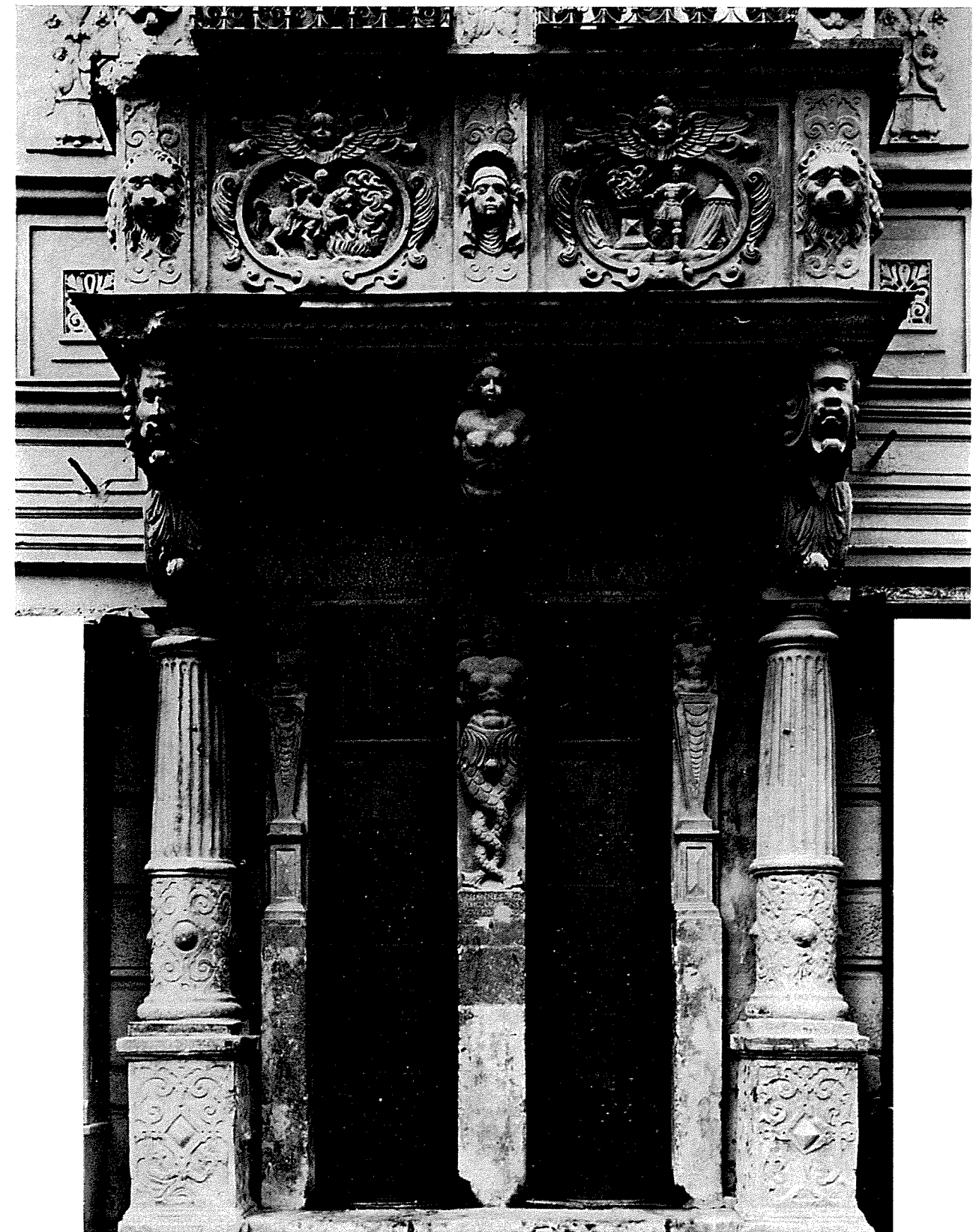
V 17. storočí sa vybuďovalo niekoľko ďalších pravidelných pevností — opevnené mesto Vráble (1640—1663) a menšia pevnosť v Gute (Kollárovo 1664), obidve s pravidelným štvorcovitým pôdorysom, s bastiónmi na rohoch. V prvej polovici 17. storočia vznikol aj pravidelne opevnený kaštieľ v Holiči. Opevnili aj rad kostolov: v Španej Doline, v Očovej atď. už v 16. storočí, v Divíne, kde takmer súčasne s hradbami kostola postavili aj opevnený kaštieľ (1670), v Šenkviaciach, kde sa na hradbách zachovala štítková atika, a v Malackách (1653).

Veľké kláštory boli dávnejšie opevnené (Jasov prestavali na hrad už roku 1436, Hronský Beňadik po roku 1530 a v 17. storočí, Bzovík od roku 1530 prestal byť kláštorom a stal sa pevnosťou).

Po páde Nových Zámkov postavili pevnostné mesto Leopoldov (J. M. Arisperger, J. Unger, 1664—1667), plošne o niečo menšie ako Nové Zámky, ale s väčšími bastiónmi a s vnútornou mestskou zástavbou, nie pravouhlou, ale radiálnou. Aj v Komárne stavajú po roku 1666 novú pevnosť. V rokoch 1671—1677 zdokonaľujú opevnenie Košíc; na južnej strane vtedy vybudovali samostatnú polygonálnu citadelu na ploche 12 hektárov, len o niečo menšiu ako leopoldovská pevnosť. J. Priami roku 1663 navrhuje nové opevnenie Červeného Kameňa. Jeho hviezdicovitý plán opevnenia Bratislavy z roku 1663 bol však neuskutočniteľný; nerešpektoval zvlnený a kopcovitý terén na okolí historického mesta.

Od polovice 17. storočia, po nových úspechoch Turkov, opevňujú sa ďalšie mestečká (Pezinok, Jur, Modra, Brezno, Bojnice, Nové Mesto nad Váhom, Spišská Kapitula atď.).

Koncom 17. storočia vypudili Turkov z južného Slovenska a postupne aj z maďarskej nížiny. Po ich



26. Banská Bystrica, portál a arkier tzv. Ebnerovho domu na námestí SNP, č. 22. Ján Weinhardt zo Spišských Vlách, 1636 ►



porážke pred Viedňou (1683) sa habsburské vojská rýchlo zmocnili Ostrihomu (1685), Nových Zámkov (1686), Budína (1688). Karlovacký mier (1699) potvrdil toto oslobodenie Uhorska a satmársky mier (1711) ukončil aj posledné stavovské povstanie uhorskej šľachty. Habsburgovci ovládli celé Uhorsko.

Po tureckých vojnách sa skončilo intenzívne fortifikačné stavebníctvo. Za dve storočia sa v ňom odohrali veľké premeny, architektonické múzy „inter armas“ tu nemlčali; od starších a novších talianskych systémov, cez holandské a nemecké sa došlo v druhej polovici 17. storočia až k pokročilým francúzskym. Nové opevnené mestá a pevnosti stelesňovali typické renesančné ideály — platónsku estetiku dokonalých tvarov spájali s vojenskými zásadami obrany (Nové Zámky, Vrable, Kollárovo, Leopoldov a i.). So zmenami fortifikačných systémov sa odohrávali aj premeny celkových foriem a architektonických detailov. Na hradoch sa pri ich prestavbách veľmi včas, okolo polovice 16. storočia a v jeho druhej polovici, objavujú oblúčikové atiky (Trenčín, Lietava, Devín, Beckov, Nitra, Lubovňa), portály, okná prechodného štýlu i typicky renesančná sgrafitová výzdoba atď. Rovnako sa na fortifikačných stavbách nadobudli veľké skúsenosti stavebnotechnické a organizačné. Ako výrazne ovplyvňovali obranné momenty celú našu renesančnú architektúru, vidieť najmä na motíve atík, ktoré sa používali v celom civilnom stavebníctve, ba aj na stavbách kostolov a zvoníc.

Všestranný rozvoj architektúry sa v 16. a 17. storočí odohrával najmä v našich mestách. Napriek ich relatívnej hospodárskej stagnácii<sup>7</sup> dozreli v nich postupne vnútorné podmienky pre samostatný vývin renesančnej architektúry, osobitý trvalým zopätím nových renesančných princípov so živými domácimi stredovekými stavebnými tradíciami.

Rýchlo vznikali početné osobité diela zrelej renesancie — meštianske domy, radnice, kaštiele, dokonale opevňovacie stavby a na konci 16. a začiatkom 17. storočia aj prvé charakteristické zvonice a kostolné veže zavŕšené tvarovo bohatými štítkovými atikami. Kontinuita a pregnantnosť tohto vývinu hovorí o tvorivých vnútorných silách, bez ktorých by nebol vznikol súvislý, logicky skĺbený prúd.

Približne do začiatku druhej tretiny 17. storočia trvá u nás toto prvé obdobie, vyznačujúce sa viditeľ-

nou tendenciou k racionálnym a prehľadným dispozíciám so striednou výzdobou, k jasným a ľahko pochopiteľným proporciám hmôt a priestorov.

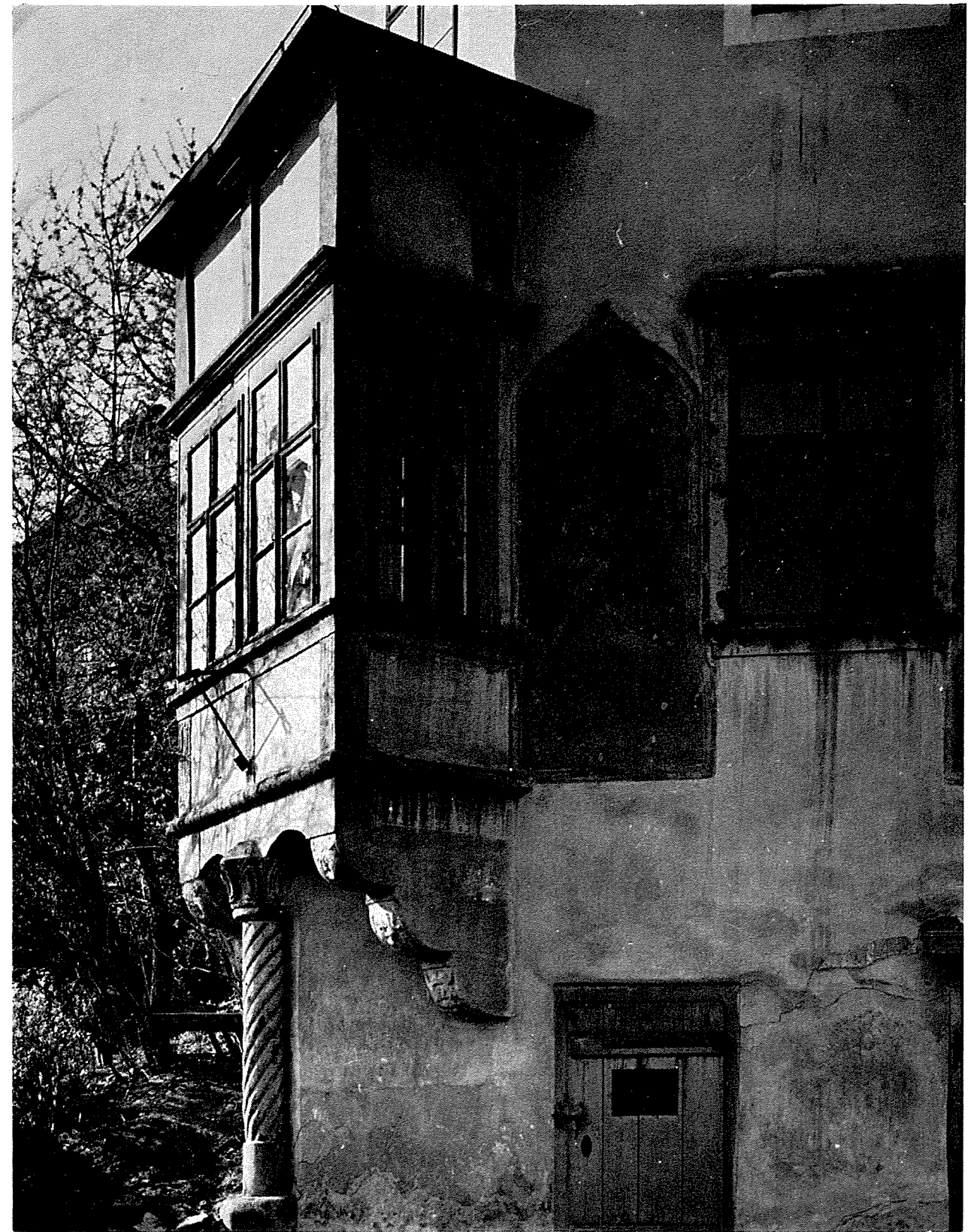
V istom zmysle bola naša renesančná architektúra spätá s bojovou reformáciou, tak ako neskôr baroková s protireformáciou a habsburskou centralizáciou. Na rozdiel od vývinu v českých krajinách nepodarilo sa však Habsburgovcom podrobiť si Slovensko tak rýchlo a jednoznačne ako české krajiny; vzhľadom na vojnu s Turkami a odboj uhorskej šľachty boli tu nútení taktizovať a postupovať miernejšie. Na Slovensku nebolo Bielej hory, ani obdobia „temna“ po nej v takej sile ako v Čechách, a reformácia si tu zachovala, najmä v mestách, isté pozície.

Ako v Čechách a na Morave v mnohých prípadoch baroková architektúra dodnes výrazne značí historický obraz miest a krajiny, tak je to aj na Slovensku často s renesančnou architektúrou.

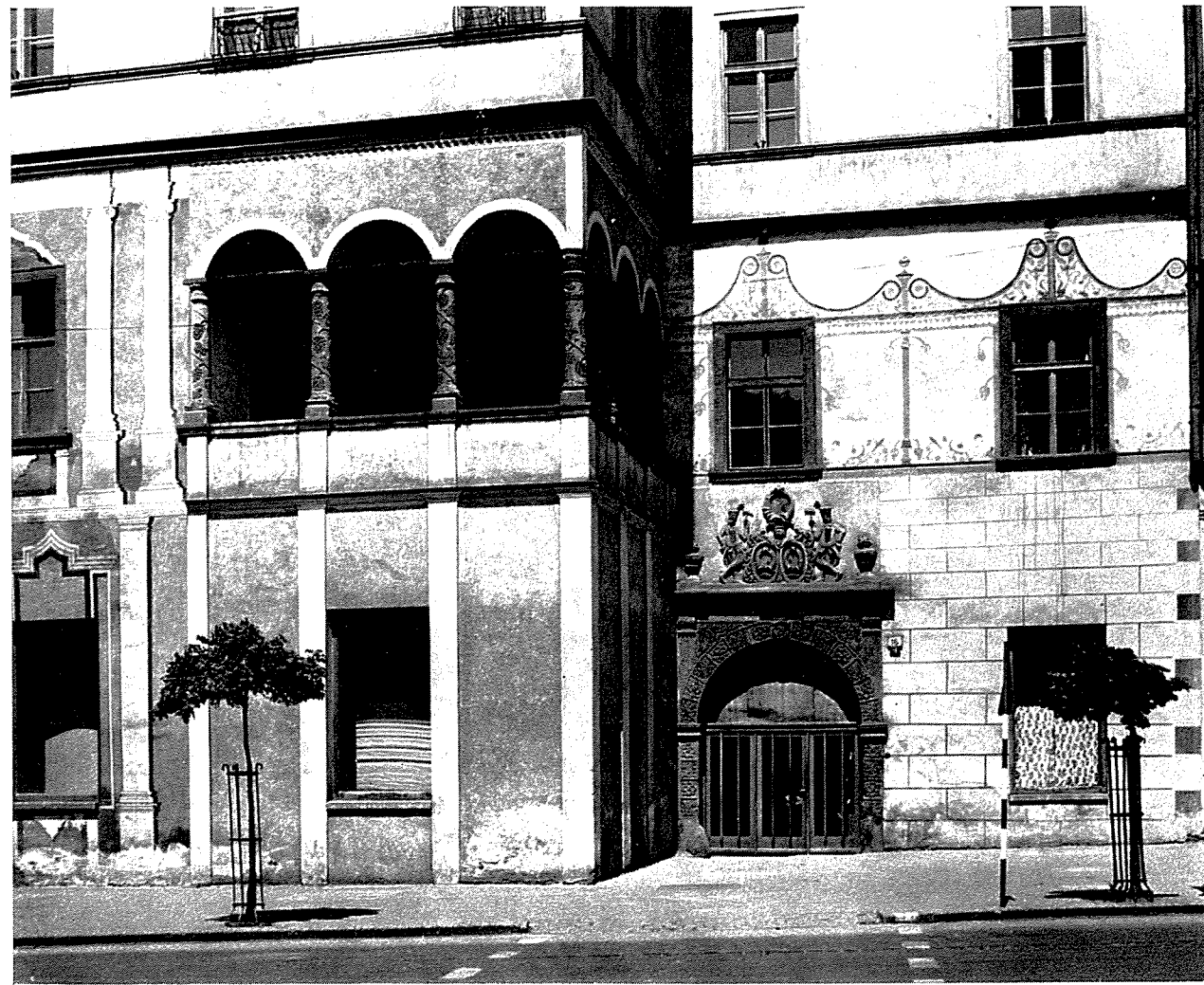
V druhom období, ktoré pretrváva až do posledných desaťročí 17. storočia, zreteľne sa uvoľňujú racionálne tendencie, ucelenosť a vnútorná logika renesančnej architektúry predchádzajúcej etapy na prospech zložitejšej a malebnejšej škály vzťahov, obohacuje sa jej tvaroslovie a výzdoba, prelínajúc sa s barokovými formami a princípmi.

Výraznejšie oblasti renesančnej architektúry boli jednak na strednom Slovensku, v banských mestách, a najmä na východnom Slovensku, kde renesancia dospela k celkom osobitému prejavu, formálne charakterizovanému spomínanými štítkovými atikami<sup>8</sup> (kaštiele, zvonice, kostolné veže, meštianske domy).

Východoslovenská renesancia úzko súvisela s renesanciou južného Poľska s centrom v Krakove. Hoci patriciát väčšiny stredovekých miest na Slovensku bol z niekdajších nemeckých kolonistov, ich architektúra sa neponášala na severskú, nemeckú renesanciu, ale mala vlastný charakter a veľa črt, ktoré ju spájali aj s renesanciou južných, stredomorských oblastí.<sup>9</sup> Spojenie s južným Poľskom bolo posilnené aj tým, že v rokoch 1412—1772 bolo 13 spišských miest daných do zálohu Poľsku, medzi nimi Poprad a mestčká v jeho okolí, Spišská Nová Ves, Spišská Belá, Spišské Vlachy a Spišské Podhradie. Rovnako nachádzame, najmä na západnom Slovensku, súvislosti s vývinom architektúry v Podunajsku, v Rakúsku, i na Morave a v Čechách.



27. Banská Štiavnica, arkier tzv. bellházyovského domu na Volgogradskej ul., č. 22, 1616 ►



28. Banská Bystrica, dom Benickovcov na námestí SNP, č. 16, polovica 17. storočia, portál J. Dobretak, Cl. Püsstner, 1660

Mestá na Slovensku sa v 16. a 17. storočí, pokiaľ ide o ich veľkosť, málo menili. Aj pomerne významné spomedzi nich ako Bratislava a Košice nemali viac ako 4—5 tisíc obyvateľov, menšie okolo 3 tisíc, a zostali mestečkami.<sup>10</sup> Nezmenila sa ani ich základná forma. Urbanistické a architektonické premeny boli viazané pôdorysnou osnovou stredovekého mesta — nové domy sa stavali a prestavovali na pôvodných parcelách alebo na starých základoch. Iba výnimočne, keď sa dodatočne spojilo viac parciel alebo domov, a v mimoriadnych polohách vznikli väčšie domy osobitých dispozícií.

Pritom všetkom sa charakter meštianskych domov, ulíc a námestí v renesancii s rastom nárokov na pohodlie a požiadaviek na reprezentáciu postupne menil,

a to pomerne jednoduchými prostriedkami. Vzrastal počet murovaných stavieb, menila sa forma strechy, pribúdali architektonické prvky, tvoriace nové akcenty priečelí (portály, arkiere, atiky, sgrafitová výzdoba), dvorov (arkádové loggie a pavlače), a obohacovali sa vnútorné priestory (klenby, štukové ozdoby, pohodlnejšie schodišťa so stĺpkami, vyrezávané trámové a kazetové stropy, väčšie okná, vnútorné portály a pod.). No v porovnaní s priečeliami meštianskych domov severskej renesancie, napríklad v Nemecku, prekypujúcimi ornamentmi a ozdobnými článkami, je ich stvárnenie u nás veľmi zdržanlivé. Ornamentika nikde neprehlúša celkový tvar a tektoniku.

Najrozšírenejší, trojosový typ meštianskeho domu na úzkej, dlhej parcele vychádzal z pôvodného rozde-

lenia mestského územia lokátormi už pri zakladaní stredovekých miest. Toto pravidelné a rovnaké rozdelenie pozemkov podmienilo — podobne ako na dedinách v ľudovej architektúre — popri podobnosti typov aj rovnomerné rytmické radenie domov v pôdoryse mesta a v jeho uličnom obraze.

Stredoveký a renesančný trojosový meštiansky dom viditeľne korenil a vyvinul sa z trojpriestorového roľníckeho domu. Dispozícia obidvoch je v podstate rovnaká: vpredu, do ulice, je izba s dvoma oknami (tretou osou je vjazd alebo priechod so vstupnou bránou), za ňou je pitvora a za tým ďalšia obytná miestnosť, komora a pod. Roľnícky dom mal otvorený vjazd na hospodársky dvor a z neho bol vstup do pitvora a čiernej kuchyne; v meštianskom dome vjazd prekryli, zaklenuli (poznáme prekrytie vstupu aj v dedinskej ľudovej architektúre, najmä na remeselníckych alebo baníckych domoch, napr. dom vo Švedlári,

č. 291, domy v Spišskej Belej na Nálepkovej ulici, č. 3—5).

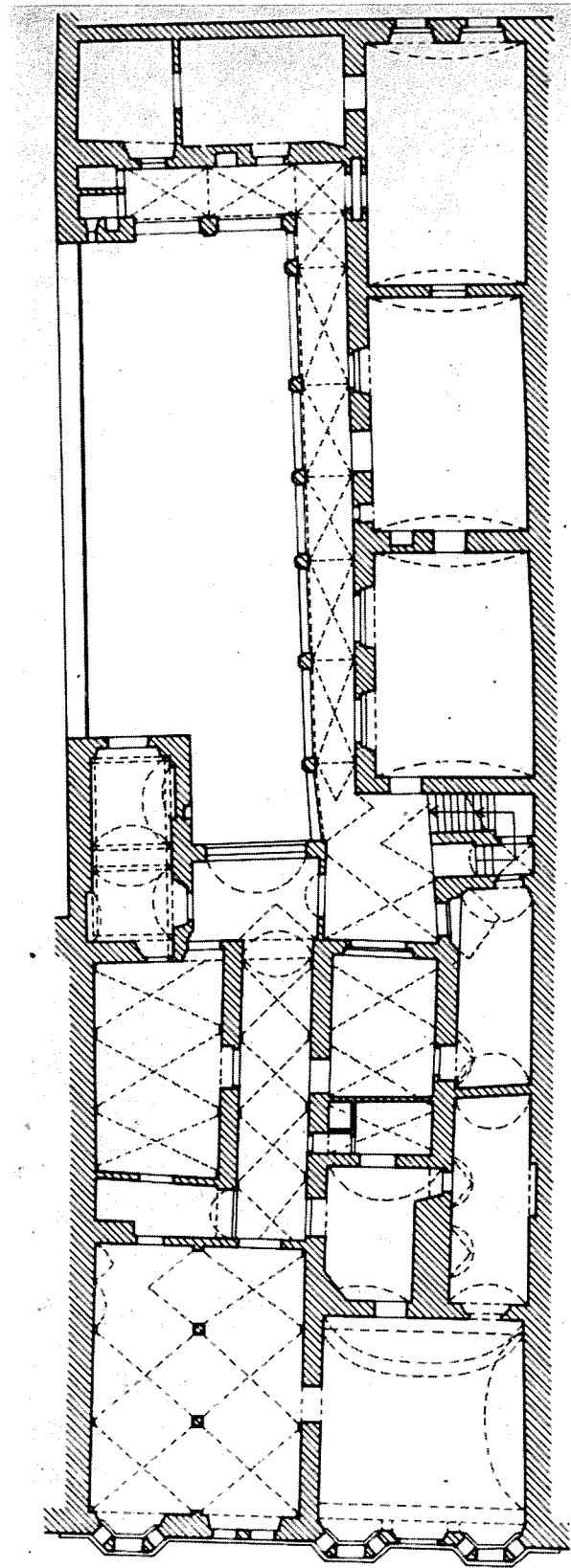
Ucelené priečelia, ktoré vznikli v mestách prekrytím vjazdu a nadstavbou druhého poschodia, tvorili súvislé uličné fronty. Oproti oddelene stojacim roľníckym domom je tu stelesnená aj väčšia sústredenosť a kolektívita mestského spoločenstva.

Do centrálnej časti domu, kde bolo uložené ohnisko, umiestňovali v meštianskych domoch spravidla aj schodište, vedúce na prvé poschodie alebo na povalu, vlastne podobne ako v roľníckom dome výstup z pitvora na povalu. Príbuznosť je viditeľná najmä na renesančných domoch v malých remeselníckych mestečkách, alebo vo vedľajších uličkách väčších miest (Poprad — Spišská Sobota; Spišská Belá; Vrbov; Hniezdne; Ruskinovce; Matejovce; Spišská Nová Ves; Stará Lubovňa; Kežmarok; prízemné domy v Banskej Bystrici na Wolkrovej ulici, č. 1, 3, 5 a pod.).



29. Prešov, meštianske domy na námestí Slovenskej republiky rád, č. 82, 84, 86, 88, začiatok 17. storočia (tretí zľava je Rákocziho dom)





Pôvodní obyvatelia našich miest, či už išlo o domácich obyvateľov alebo o kolonistov, pochádzali z remeselnícko-roľníckych vidieckych, dedinských vrstiev, a je prirodzené, že aj pri stavbe domov v meste čerpali zo svojich pôvodných skúseností. Vidieť to nielen na pôdorysoch, ale aj na iných prvkoch domov, napríklad na strechách. V mnohých mestách a mestečkách sa dodnes zachovali šindľové strechy so štítmi, typickými aj pre ľudovú architektúru danej oblasti, alebo s valbovými strechami. Trojpriestorový dom v prízemnej alebo poschodovej podobe je mimoriadne účelný, naozaj stáročnými skúsenosťami generácií vytríbený typ, geniálne jednoduchý a pritom variabilný. Neveľkými zmenami sa dal adaptovať aj pre vyššie požiadavky mešťanov.

Väčšie nároky na obytné a skladovacie priestory podmienili stavbu dokonalých kamenných pivníc a hĺbkové zastavanie dlhých parciel. Často aj vo väčších mestách (napr. Levoča, Zvolen) v zadných častiach umiestňovali hospodárske stavby, maštale, chlievy a humná; popri remese a obchode zostávali tu mešťania aj roľníkmi. Rastúce životné nároky a nedostatok priestoru viedli v mestách postupne k stavbe poschodových domov. V menších mestečkách bývali na poschodí často len sýpky alebo skladiská s malými okienkami (Ruskinovce, Matejovce).

Miestnosti na prízemí slúžili dennému pobytu, práci, obchodu, tam bola aj čierna kuchyňa, ďalej vo dvore dielne, izby tovarišov, služobníctvo a hospodárske stavby, niekedy úžitková záhrada.

Z prekrytého vjazdu sa vyvinul užší priechod, podjazd alebo rozsiahlejšia predsieň — mázhaus. Z renesančných typov treba spomenúť trojosové prízemné domy, trojosové s komorou na poschodí zadného traktu domu, na spôsob „výšky“ v roľníckych domoch (Sabinov, domy č. 13 a 16 a na námestí) a najčastejšie sa vyskytujúce poschodové trojosové. Všetky sú stavané do tvaru L a priechod alebo prejazd na dvor je primknutý na jednej strane k hranici stavebného pozemku, k susednému domu. Vstup je teda vždy asymetrický. Pri viacsovových typoch — štvorsovových, päťsovových atď. — sú obytné miestnosti rozložené na oboch stranách chodby a vstupná brána je bližšie k stredu priečelia alebo v jeho strede. Niektoré odlišné typy podmienili osobitné podmien-

30. Prešov, tzv. Rákocziho dom, pôdorys poschodia, začiatok 17. storočia (M=1:250)



31. Levoča, radnica, 1551—1562, 1599—1615 (strešné nadstavby z konca 19. storočia)

ky — napr. jednotraktové úzke domy v Kremnici krajná úspornosť pri využívaní pozemkov na nevelkom opevnenom území mesta; naproti tomu samostatne stojace, ako napr. banskoštiavnický dom Bellházyovcov alebo Paumgartnerovcov sa mohli rozvíjať voľnejšie. Spojením viacerých domov, zlučovaním parciel vznikali širšie, mohutnejšie domy s ucelenejšími stvárnenými priečeliami, napr. domy Thurzovcov v Banskej Bystrici a v Levoči, Rákocziho dom v Prešove, Limpacherov dom v Banskej Štiavnici alebo mestské sídla šľachticov, ako Beniczkého dom v Banskej Bystrici alebo Segnerova a Brämerova kúria v Bratislave.

Najväčšie zmeny v 16. a 17. storočí vyplývali z prechodu zo stavby drevených domov na murované,

tehlové a kamenné. Táto premena podmienila nielen nové konštruktívne a tektonické riešenia, ale aj nové tvary a možnosti stvárnenia vnútorných priestorov i priečelí. Okrem niektorých bohatých miest (Kremnica, Banská Štiavnica, Banská Bystrica, Bardejov, Levoča atď.) prevládali jednoznačne v našich stredovekých mestách ešte aj v 16. storočí drevené domy. Aké boli rozšírené, vidieť napríklad na Willenbergovej vedute Zvolena z roku 1596 — všetky domy na námestí, okrem malej skupiny okolo kostola (radnica, škola, fara), boli drevené! Drevené mestá ničili časté rozsiahle požiare a hľadala sa ochrana proti nim. To bol, popri všeobecnom pokroku v stavebníctve, jeden z najzávažnejších popudov stavať murované domy. Súčasne, najmä v banských a hutníckych ob-



32. Banská Bystrica, radnica 1564 (stav z roku 1937)

lastiach s veľkou spotrebou dreva, už vtedy boli obdobia, keď bolo drevo vzácnejšie.

Namiesto drevených stropov sa stavali trvácnejšie a ohňovzdornejšie murované klenby, nadväzujúce na živé gotické tradície. V úzkych priechodoch sa najčastejšie používali valené klenby, hladké alebo s lunetami. Zachovala sa široká škála týchto chodieb a predsiení, od úzkych s hladkými valenými alebo krížovými hrebienkovými klenbami, k striedmo zdobeným ružicami, s plastickejšie vyjadrenými hrebienkami na hranách klenieb, alebo naznačenou sietou, až po bohato ornamentálne riešené (Banská Bystrica, Prešov). V ojedinelých prípadoch sa zachovali drevené vyrezávané trámové povaly (Banská Štiavnica, Levoča) alebo kazetované povaly (Kremnica).

Aj nová forma striech a s ňou súvisiace ukončenie priečelí atikou bolo v podstate podmienené ochranou pred požiarmi. Vysoké požiarne múry dôkladne navzájom oddeľovali jednotlivé domy. Strechy začali v týchto prípadoch stavať buď pultové so spádom dovnútra a so žlabom uprostred priečelia, alebo s malým sklonom a zakrývali ich atikovým múrom. Atiky stavebne ukončovali priečelia, podporujúc súčasne renesančnú tendenciu k ich horizontalite a k pokojným geometrickým tvarom architektonických hmôt a plôch. Ich škála je široká: od jednoduchých oblúčikových atík (Thurzov dom v Banskej Bystrici, meštianske domy v Trnave a pod.) až po tvarove bohaté a malebné atiky, ako ich poznáme z kaštielov, zvoníc a meštianskych domov najmä na východnom

Slovensku. Táto forma štítkových atík vychádzala zo staršieho, stredovekého obranného motívu cimburia. Ich mnohotvárnosť a efektnosť sa vystupňovala v období neskoréj renesancie.

Ďalším prínosom boli starostlivo riešené nádvorcia meštianskych domov. Tvorili vnútornú, súkromnejšiu zónu — tu sa osobitne prejavil rast individuálnych nárokov na bývanie. Pavlačové chodby so stĺpkmi poznáme síce už z gotických meštianskych domov, ale na charakteristické arkádové pavlače a loggie sa vykryštalizovali a rozšírili až v renesančnom období. Pavlače s arkádami na prvom poschodí najčastejšie umiestňovali na pozdĺžnej strane dvorného traktu; niekedy sú na dvoch stranách a na viacsových domoch i na troch stranách dvora (dom na námestí Osloboditeľov, č. 45 v Levoči zo začiatku 17. storočia).

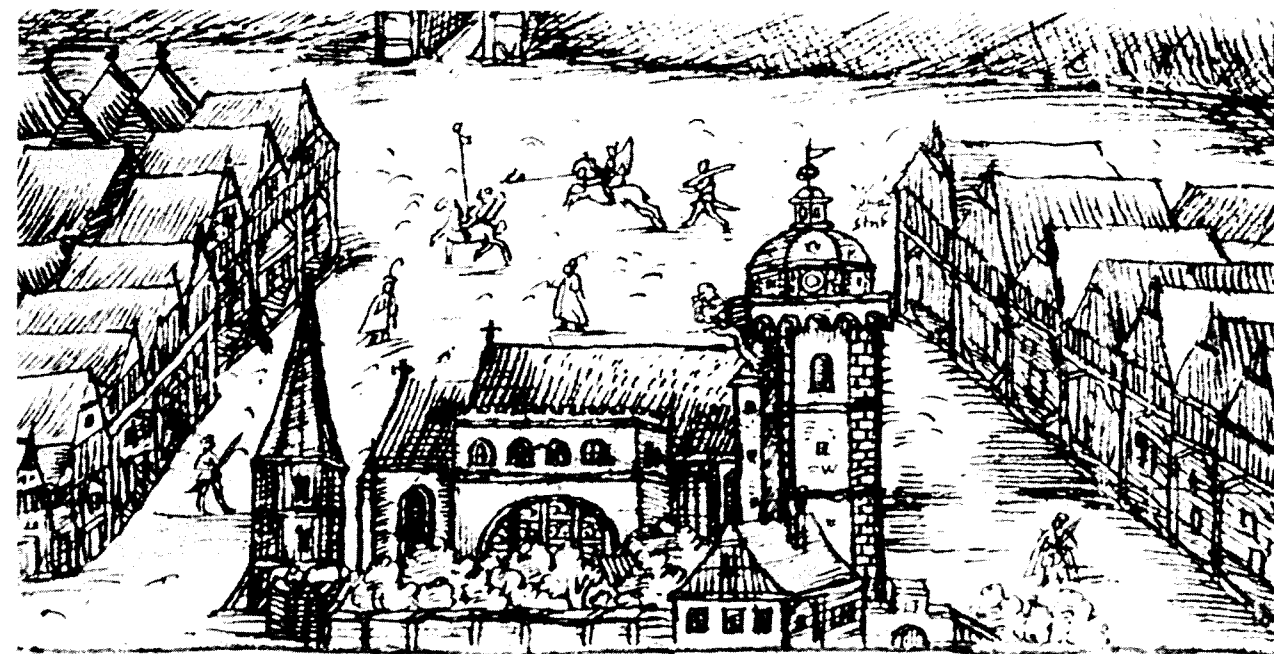
Vzdušné a ľahko pôsobiace arkády nezužovali dvorné priestory natoľko ako plné múry a neboli len komunikačnými chodbami, ale zároveň vhodnými prechodnými prvkami medzi vnútornými, uzavretými priestormi a vonkajším prostredím a prírodným okolím.

Domy s podlubím stredovekého typu vyúsťujúcim na prízemí do námestia alebo do ulice sú u nás zried-

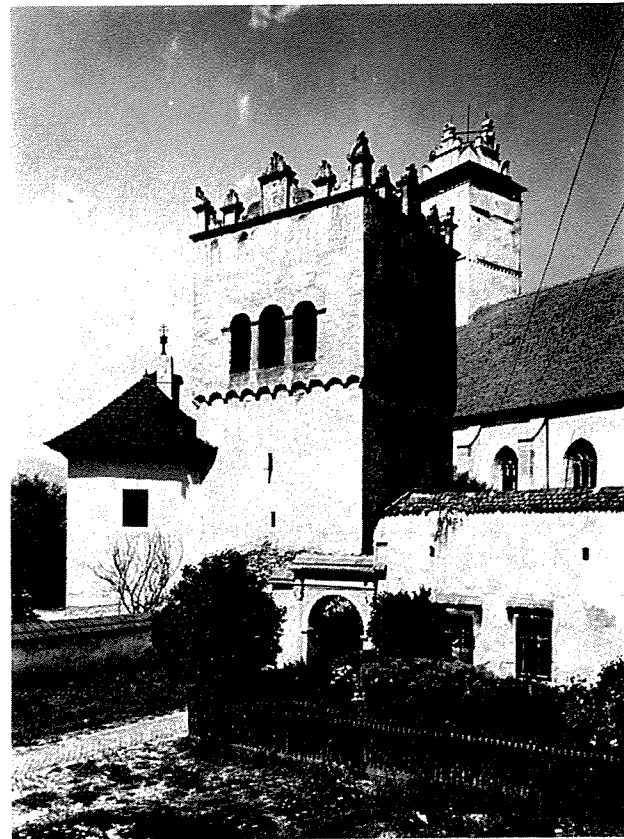
kavé; súvislejší rad sa zachoval iba v Žiline, v Starej Ľubovni, v Levoči a ojedinele napr. v Bardejove (tzv. Ródyho dom).

Stálosť gotických typov obytných meštianskych domov je najmarkantnejšia v Kremnici; pôvodné dispozície domov nezmenili ani neskoršie prestavby. Zachovali sa tu viaceré domy s veľkými zaklenutými predsieniami, ďalej úzke jednotraktové i neobyčajne široké trojtraktové domy — nepravidelný terén tu nútil prispôbovať ich konkrétnemu pozemku, jeho tvaru a spádu. V meštianskom dome č. 8 na námestí 1. mája (lekáreň) z druhej polovice 16. storočia sa zachoval zaujímavý interiér s drevenou kazetovanou povalou a intarzovanými dverami a pôvodné kované mreže na schodišti. Samostatne stojaci banícky dom č. 417 z roku 1593, postavený mimo okruhu hradieb, sčasti murovaný a sčasti drevený, patril svojim typom do ľudovej architektúry, rovnako ako ďalšie banícke domy v banských mestách a na ich okolí. Značný počet renesančných domov v tom čase postavili aj v Krupine a v Pukanci.

V Banskej Štiavnici na Trojičnom námestí tiež prestavali väčšinu starších stredovekých domov. Ešte neskorogotický je rubigallovský dom so vstupným portálom so sedlovým oblúkom z roku 1538 (Trojičné



33. Zvolen, námestie s kostolom, radnicou, školou a zvonicom. Časť veduty J. Willenberga, 1596



34. Kežmarok, zvonica, Ulrich Materer, 1586, sgrafito Michal Sorger, 1591, kostolná veža s atikou, 1591. Vedľa humanistická škola

námestie, č. 202). Paumgartnerovský dom má arkier a jednoduchý portál s trojuholníkovitým tympanónom, podopieraným delfínmi a rímsou na konzolách, datovaný rokom 1556 a 1579 (Trojičné námestie, č. 180). Sieň s dreveným trámovým stropom, s ornamentálne vyrezávanými hlavicami sa zachovala na druhom poschodí tzv. szajbhélyovského domu, prestavovaného v polovici 16. storočia a upravovaného v 17. storočí (Trojičné námestie, č. 50). Vo vedľajšom dome (č. 51) sa zachoval vnútorný renesančný portál z roku 1567. Prestavbou z viacerých gotických domov vznikol v prvej polovici 16. storočia a v 17. storočí veľký trojpodlažný dom s desaťosovým priečelím (Trojičné námestie, č. 196); portál na vnútornom schodišti je z roku 1658. Trojpodlažný šestosový tzv. limpacherovský dom má vstupný portál z rokov 1625—1627 (Trojičné námestie, č. 201). Kammerhof s dlhým, nepravidelným pôdorysom vznikol pôvodne okolo roku 1550 spojením viacerých budov, rozšírili a prestavali ho v polovici 17. storočia (Leninova ul.,

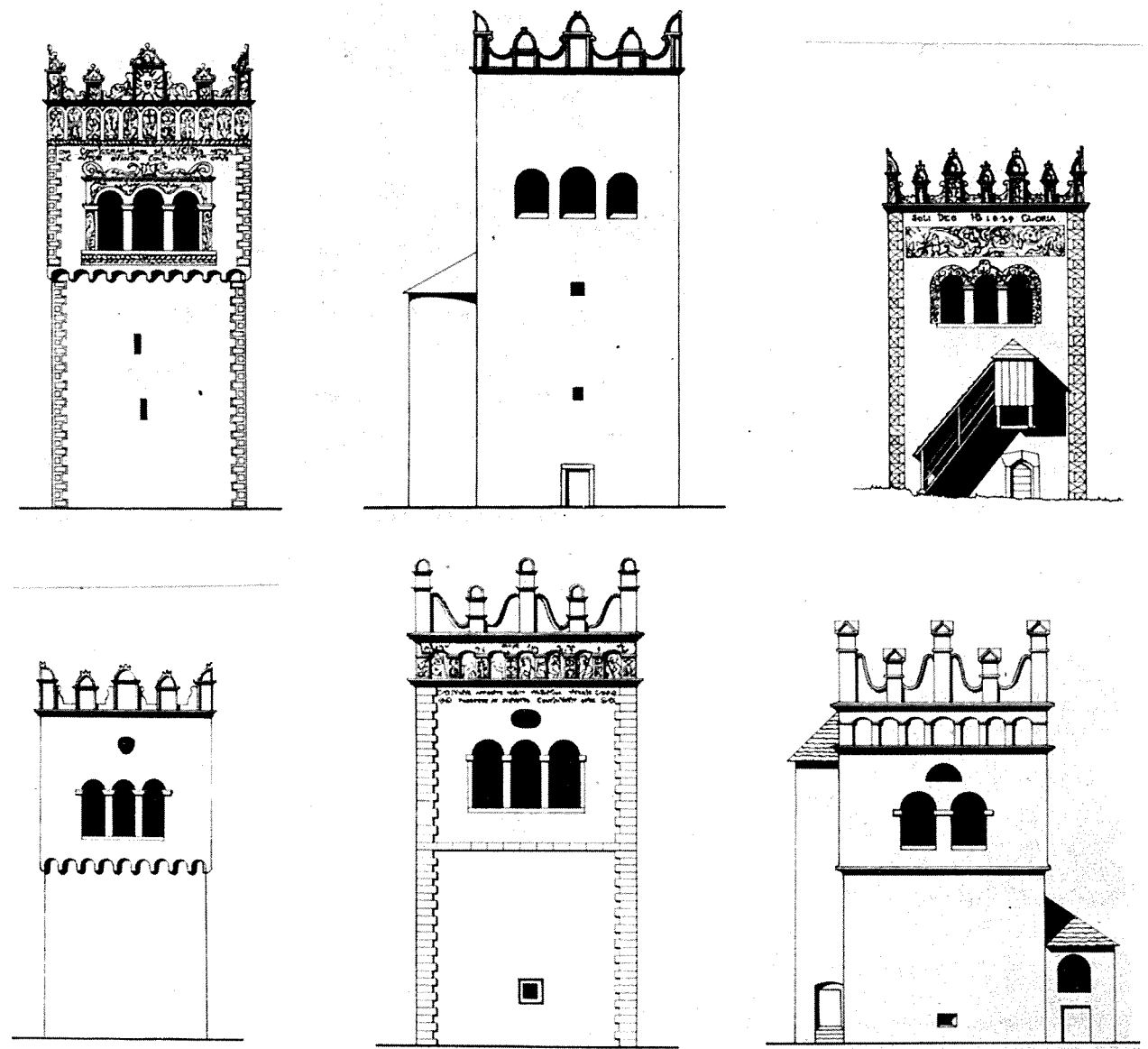
č. 18). Samostatne stojaci tzv. bellházyovský dom (Volgogradská ul., č. 122) z prvej polovice 17. storočia má na rohu hranolovitý arkier a arkádovú loggiu na hlavnom priečelí.

V 16. storočí začína šľachta podnikat a obchodovať (alodiálne majere) a sťahuje sa do miest. Mestá sa prenikaniu šľachticov bránia a uhorský snem v rokoch 1553 a 1563 znova nariaduje prijímať šľachtu do miest s podmienkou, že sa podrobí mestskej vrchnosti.

V Banskej Bystrici vybudovali Thurzovci už na prelome 15. a 16. storočia uprostred námestia (nám. SNP, č. 4) najprv neskorogotický dom a roku 1557 ho renesančne prestavali (Majster Oswald). Vtedy vznikla jeho ucelená kvadratická fasáda, zdobená sgrafitom, zavŕšená pásom s oblúčikovou atikou. V dome pôvodne sídlila thurzovsko-fuggerovská banská spoločnosť. Turčánovský dom na Dolnej ulici, č. 8 z roku 1556 a prestavovaný začiatkom 17. storočia (vstupný portál je z roku 1610) s priečelím zavŕšeným atikou patrí tiež medzi reprezentatívne domy, ktoré sú prechodom k mestským šľachtickým palácom (roku 1620 v ňom korunovali Gabriela Bethlena za uhorského kráľa).

V početných domoch sa zachovali charakteristicky klenuté podjazdy (napr. Horná ul., č. 2, 3, 18, Dolná ul., č. 43, 44, 56 s portálom z roku 1574, námestie SNP, č. 20 s veľkou neskorogotickou vstupnou sieňou z prechodu 15. a 16. storočia, č. 18 s podobnou sieňou zo začiatku 16. storočia atď.), arkádové loggie a pavlačové chodby s arkádami (Horná ul., č. 2, 7, 12). Ojedinelý u nás, na spôsob severskej bohato zdobenej renesancie, je arkier s portálom tzv. Ebnerovho domu na námestí SNP, č. 22 od Jána Weinhardta zo Spišských Vlách (1636). V oválnych výplniach arkiera sú reliéfy s antickou a biblickou tematikou (Mucius Scaevola, Judita a Holofernes, Goliáš). Mestský dom Beniczkovcov na námestí SNP, č. 16 z poslednej tretiny 16. storočia, prestavovaný v prvej polovici 17. storočia (di Pauli), vznikol tiež spojením dvoch starších domov a je charakteristický arkádovou loggiou otvorenou na dvoch stranách do námestia. Portál od kamenárov J. Dobretaka a Cl. Püsttnera je z roku 1660. Vo Zvolene sa na dome č. 50 na námestí zachoval okrúhly nárožný arkier z konca 16. storočia.

Najviac vyspelých typov renesančných meštianskych domov sa zachovalo v Levoči. Thurzovci si tu v 16. storočí prestavbou dvoch gotických domov vybudovali veľký sedemosový dom s nepravidelným priečelím —



35. Spišské zvonice — Kežmarok 1586; Spišská Belá 1598; Strážky 1629; Vrbov 1644; Poprad 1658; Podolínec 1659. Všetky nárysy v rovnakej mierke 1:300

lavá časť je prevýšená vo forme pevnostnej veže (námestie Osloboditeľov, č. 7). Živo obostavané nádvorie má výrazný renesančný ráz. Neskoršie dom viac ráz romanticky upravovali. Nádvorie s dokonalými arkádami na prízemí aj na poschodí je v dome č. 28 na námestí Osloboditeľov. Pôvodne neskorogotický dom s dlhým, úzkym pôdorysom, prestavovaný v rokoch 1603 a 1683 (datovanie portálu), má arkádové pavlače z troch strán nádvoria (námestie Osloboditeľov, č. 43). Pôvodne gotický dom č. 45

na námestí Osloboditeľov, renesančne prestavovaný a v 17. storočí značne zmenený už aj pod vplyvom baroka, zachoval si napriek tomu, najmä vo dvore, renesančné ovzdušie, dané arkádovou loggiou na druhom poschodí a pavlačou na konzolách. Vo vstupnej sieni domu č. 55 na námestí Osloboditeľov je schodište so stĺpikom a portálom z roku 1663; dvor má z dvoch strán pavlač na konzolách a vzadu ho uzatvára arkádová loggia.

V Prešove je rad meštianskych domov so schodiš-





36. Vrbové, zvonica, 1644

tami so stĺpkami (námestie Slovenskej republiky rád, č. 68, 72, 105, 130) a s bohato zdobenými klenbami vo vstupných chodbách a v obytných miestnostiach. Na viacerých domoch sa zachovali výrazné neskororenesančné atiky, najmä na Rákocziho dome a skupine domov okolo neho. Dom č. 71 na námestí má arkádovú loggiu v ploche dvorného priečelia hlavného traktu. Niekoľko jednoduchých schodísk so stĺpkami je v Sabinove (dom č. 79 na námestí s dvoma stĺpkami a s figurálnym motívom atď.). Renesančné meštianske, prevažne remeselnícke domy sa zachovali aj v Bardejove, v Kežmarku, v Podolínci, v Spišskej Novej Vsi, v Spišskom Podhradí, v Tvarožnej, v Ruskinovciach, vo Vrbove, v Hniezdom, v Spišských Vlachoch atď. Tieto domy s jednoducho vyjadrenou

tektonikou steny pôsobia veľmi vyrovnané; ich krása je v ich prostote.

Na západnom Slovensku vznikol v Trnave, v Pezinku, v Senci rad domov s atikami a arkiermi. Renesančné meštianske domy sú aj v Trenčíne, v Žiline, v Modre, v Novom Meste nad Váhom. V Bratislave si sčasti zachovali renesančný charakter ojedinelé ulice (napr. Prepoštská), v ostatných častiach historického jadra sú iba jednotlivé renesančné stavby. Najvýraznejšie z nich: Segnerova kúria (na Michalskej ulici, č. 7) má u nás v renesancii na mestských domoch veľmi zriedkavé symetrické priečelie s dvoma dvojpodlažnými arkiermi po stranách a s efektným portálom s diamantovou bosou uprostred (1648); Brämerova kúria (Žižkova ulica, asi 1620) má po bokoch uličného priečelia dva polkruhové rizality na spôsob bást.

Atiky meštianskych domov na západnom Slovensku (Trnava, Pezinok, Senec) sa líšia od východoslovenských, sú menej dekoratívne a zväčša ich tvorí pás prepletajúcich sa polkruhov. Tento typ atík sa vyskytoval v Podunajsku často, už od polovice 16. storočia. Východoslovenská renesancia s charakteristickými štítkovými atikami bola spolu s renesanciou južného Poľska súčasťou vývinu osobitnej oblasti.

Pôsobivosť renesančných meštianskych domov v našich mestách je v ich prevažne jasnej skladbe, v ukázanom použití architektonických akcentov — portálov, arkierov, atík, sochárskych detailov a maliarskej výzdoby. V druhom, neskorom období renesancie sa zvyšovala efektnosť a reprezentatívnosť ich architektúry a výzdoby (napr. prešovské domy); uplatňujú sa zložitejšie princípy a tvary, viditeľne už ovplyvnené barokovou architektúrou a jej zodpovedajúcim vkusom.

V našich mestách sa v 16. a 17. storočí zdvihla hladina výstavby na dvojpodlažnú, alebo aspoň v ich centrálnych častiach. Rad miest sa pred trvalým nebezpečenstvom tureckých útokov opevnil, alebo zdokonalil svoje staršie hradby. Výrazný prstenec hradieb s baštami, bránami a ďalšími obrannými okruhmi ucelil ešte väčšmi obraz mesta v krajine.

Pribúdali stavby, ktoré spĺňali nové a rastúce potreby mestského života — na trhovách námestiach pri kostoloch alebo neďaleko nich stavali radnice, školy, zvonice. V banských mestách stavali aj výrobné stavby, huty, hámre, banské ťažobné veže s charakteristickými stanovými strechami (tak ich zachytil



37. Trstené (Liptovský Mikuláš), drevená zvonica, 16.—17. storočie, prvý zvon z roku 1545



38. Svina, veža kostola, 1628

v Banskej Štiavnici napr. Agricola vo svojej práci *De re metallica* z roku 1553). V Levoči postavili roku 1553 tržnicu na súkno, kožený tovar a pod.

V stredoslovenských banských mestách sa vyvinul osobitný typ mestského hradu, samostatne opevneného priestoru v rámci mesta (Kremnica, Banská Bystrica, Banská Štiavnica, menej dokonalé mestské hrady boli aj v Lubietovej, v Krupine, v Pukanci, v Novej Bani).

Niektoré mestá mali radnice už z 15. storočia a staršie (Bratislava, Kremnica, Rimavská Sobota, Banská Štiavnica atď.), väčší počet radníc vybudovali alebo poprestavovali renesančne, zväčša po požiaroch v 16. storočí (Bardejov, Bratislava, Trnava, Košice, Kežmarok, Levoča, Skalica atď.).

Tri najvýraznejšie radnice na Slovensku, ktoré vznikli prestavbami v polovici 16. storočia — v Banskej Bystrici, v Bratislave a v Levoči — charakterizuje renesančná arkádová loggia.

Banskobystrická radnica, prestavaná po požiari

v rokoch 1564—1565, bola súčasťou mestského hradu; má na poschodí z troch strán otvorenú arkádovú chodbu. Pôvodne bola budova ukončená atikou, ako ukazuje veduta Jána Willenberga z konca 16. storočia.<sup>11</sup> Aj staršia kremnická radnica bola vstavaná do rámca opevneného mestského hradu.

Levočskú radnicu, stojacu uprostred pravidelného obdĺžnikového námestia, neďaleko farského kostola a pri zvonici (1656), prestavali tiež po viacerých požiaroch, najprv v rokoch 1550—1552 a na prvom poschodí v rokoch 1599—1615. Na prízemí má z dvoch strán arkádové podlubie a na poschodí západného priechlia po celej jeho šírke arkádovú loggiu. Rovnomerný rytmus ľahkých oblúkov zdôrazňuje pokojný horizontálny ráz budovy. Veľká predsieň na prvom poschodí, zaklenutá na tri stredné stĺpy, má hviezdicovú štukovú klenbu. Koncom 19. storočia nadstavené arkiere druhého poschodia, prevzaté eklekticky zo severskej, nemeckej renesancie, nevhodne rušia pôvodný ráz radnice.

K bratislavskej radnici, ktorá postupne vznikla z viacerých stredovekých meštianskych domov v uličnej zástavbe na čele námestia, pristavali v rokoch 1573—1581 na jednej strane dvora poschodovú arkádovú loggiu završenú atikovým múrom (Bartolomej z Wolfsthalu).

Kostoly nepatria medzi stavby charakteristické pre vývin našej renesančnej architektúry. Potreba kostolov bola vo veľkej miere krytá ich predchádzajúcou systematickou výstavbou, a tak sa v 16. a 17. storočí nové kostoly stavali pomerne málo, väčšinou išlo iba o prestavby a úpravy. Pri týchto prestavbách, ale aj pri výstavbe nových kostolov sa viditeľne zachovávali gotické tradície, najmä na klenbách vnútorných priestorov. Vytvárali ich buď krížovými hrebienkovými, alebo valenými klenbami s lunetami. Krížová klenba bez rebier vylúčila kamenársku prácu a robila sa pomerne jednoducho z tehál. Čiastočne sa zmenila aj dekorácia kostolov a pribudli niektoré detaily (portály, kazateľnice atď.). Niektoré dedinské kostoly majú v lodi rovné drevené povaly.

Renesančné krížové klenby alebo valené klenby s lunetami sa odlišujú od gotických najmä tým, že sú už bez rebier, iba na stykoch, na hranách, jednotlivých časti klenby bývajú v omietke alebo v štuke vytiahnuté ozdobné hrebienky ako vizuálne pozostatky rebier. Stráca sa gotická výška klenieb, priestory sa rozkladajú väčšmi do šírky, majú charakter hál. Táto ten-

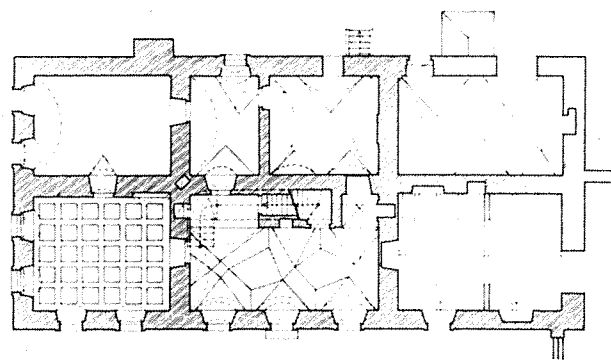


39. Výborná, vnitrotrajšok kostola, 16.—17. storočie





40. Bellanovce, kaštieľ, 1564—1568



41. Bellanovce, kaštieľ, pôdorys prízemnia, 1564—1568 (M=1:400)

dencia zjednotenia a zjednodušenia priestoru kostola súvisela aj s reformáciou, s jej odporom voči výtvarnému umeniu<sup>12</sup> i výraznejšiemu umeleckému stvár-

neniu architektúry, s jej smerovaním k prostote a predovšetkým s požiadavkou, aby bolo dobre počuť a vidieť kazateľa.

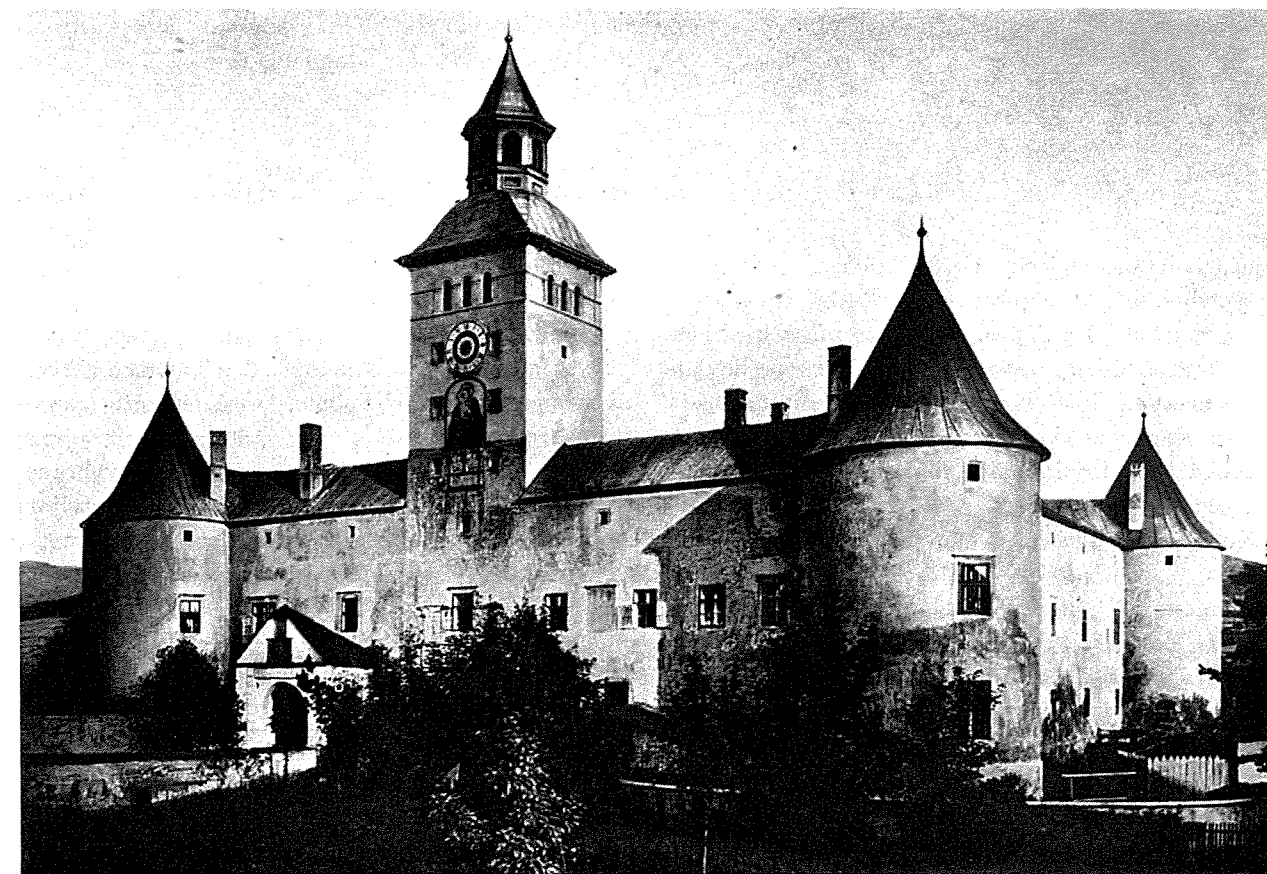
Veľkú časť prestavieb kostolov v 16. a 17. storočí tvoria haly, najčastejšie so strednými stĺpmi, do ktorých sa zbiehajú klenby. Takto zaklenuli pri prestavbách krížovými klenbami na stredné stĺpy alebo piliere kostoly vo Vrbove (1539), v Soblahove (1557, datovanie na renesančnom portáli), v Banskej Belej (pred 1563), v Tepličke nad Váhom (1589), v Liptovskej Mare (16.—17. storočie), v Jamníku (začiatok 17. storočia), v Turčianskom Ďure (1602), v Handlovej (1603), v kostole sv. Heleny pri Dražkoviaciach (1611), v Naháči (1612), v Partizánskej Lupči (1620—1630; tu pri prestavbe kostol opevnili a vybudovali vstupnú bránu s renesančnou atikou), v Slovenskom Grobe (1635), v Hájnikoch pri Sliači

(1668) a pod. V Trenčine pri prestavbe zaklenuli trojlodový kostol valenými lunetovými hrebienkovými klenbami (Sebastiano a N. Bussi, 1553—1560), v Žiline trojlodový bazilikálny priestor valenou lunetovou klenbou a krížovými klenbami (1589), v Slovenskej Lupči trojlodovú sieň valenou klenbou s lunetami a so sieťou v štuke neznačených rebier (1615), podobne v Skalici (1622—1640) atď. V Tajove jednolodový priestor uzavreli krížovými hrebienkovými klenbami a presbytérium bohatšou sieťovou hrebienkovou klenbou (1595—1597). Dlhý, úzky jednolodový kostol v Silici, postavený roku 1525, neskoršie zakryli drevenou kazetovanou povalou.

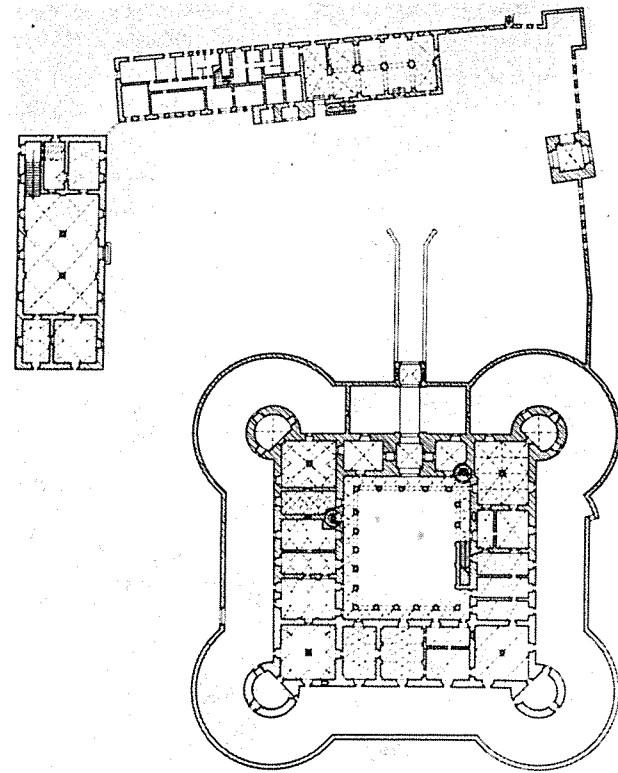
Nové kostoly na dedinách stavali zväčša jednolodové, najčastejšie ich uzavreli valenou klenbou s lunetami (Bytča, farský kostol 1590, prestavba 1618, Vrbové pri Senici 1590, neskoršie prestavby; Hertník 1607—1612, Turá Lúka a Uzovský Šalgov 1610, Melčice 1611, Súľov 1616, Horovce 1627, Lozorno

1629, Vinohrady nad Váhom v polovici 17. storočia, Pusté Úľany 1660, Bodiná 1668 atď.), alebo krížovou hrebienkovou klenbou (Pondelok 1630, kostol sv. Barbory v Bytči v polovici 17. storočia, Malá Trňa 1656 a i.).

Osobitnými typmi sú evanjelické halové kostoly z druhej tretiny 17. storočia, keď sa na Slovensku už objavovali prvé barokové kostoly, späté s protireformáciou. Protikladnosť tendencií pri výstavbe barokových a neskororenesančných kostolov je očividná osobitne po Tridentskom koncile, keď sa začala uplatňovať aj pri stavbe kostolov dôkladne premyslená taktika protireformácie a na cieľavedomú pomoc sa využívali všetky výtvarné umenia. V katolíckych kostoloch nešlo len o slovo, spev a hudbu, o ich počutie, ale najmä aj o vizuálne pôsobenie súhrou všetkých umení, takmer v zmysle „Gesamtkunstwerku“. V spojitosti s rozšírením kultu svätých sa zriaďujú v kostoloch početné kaplnky, stavajú sa popri starých



42. Bytča, niekdajší thurzovský kaštieľ, celkový pohľad, Kilián Syroth de Mediolano (z Milána). 1571—1574



43. Bytča, thurzovský kaštieľ (1571—1574) a sobášny palác (1601), pôdorys prízemnia, Kilián Syroth de Mediolano (z Milána) (M=1:1250)

nové, bohato umelecky riešené oltáre, pracuje sa so svetelnými efektmi, pôsobí sa na všetky city a zmysly. Evanjelické kostoly sú naproti tomu v podstate len zhromaždiskom veriacich, ktorí chcú predovšetkým počuť a vidieť kazateľa, všetko ostatné, azda okrem spevu a chrámovej hudby, je druhoradé, výzdoba kostola minimálna, bohatšie zariadenia nežadujúce.

Kostol sv. Salvátora v Bratislave postavili vedľa radnice v rokoch 1636—1638 pre nemeckých evanjelikov mesta (jezuitským kostolom sa stal roku 1672). Stredná loď veľkej trojlodovej haly je ukončená valenou klenbou, bočné lode krížovými klenbami. V pôvodne protestantskom kostole v Senici (1631) je trojlodie završené valenými klenbami s lunetami. Pôvodný artikulárny kostol v Pezinku (1655—1659) je preklenutý valenou lunetovou klenbou, rozdelenou klenbovými pásmi na niekoľko častí, podobne ako niekdajší kostol slovenských a maďarských evanjelikov v Bratislave z roku 1659 (roku 1670 ho prebrali

uršulínky). Ešte aj v ranobarokovom rákócziovskom kostole v Zborove (1662—1665) použili krížové klenby.

Myslienka halového kostola, blízka v podstate aj renesančnej predstave uceleného centrálného priestoru, uplatnila sa u nás výraznejšie až neskôr na drevených evanjelických artikulárnych kostoloch s pôdorysom gréckeho kríža (Leštiny 1688, Kežmarok 1713—1717, Hronsek 1725—1726, Paludza 1773 až 1774).

Osobitými stavbami východoslovenskej renesancie sú zvonice a kostolné veže završené štítkovými atikami. Tento motív, symbolizujúci obranu, reformaçný „hrad prepevný“, rozšíril sa na evanjelických stavbách v čase zápasov s protireformáciou, a to najmä vo vzostupných etapách protihabsburských povstaní uhorskej šľachty.

Najstaršie datovaná je zvonica a kostolná veža farského kostola v Kežmarku. Zvonicu v ohradenom priestore farského kostola postavil v rokoch 1586 až 1591 košický staviteľ Ulrich Materer. Bohatá ornamentálna sgrafitová výzdoba je signovaná značkou H. B. Vežu, takmer v tých istých rokoch ako staval zvonicu, prestavoval tiež Materer (1589—1591). Podobnú zvonicu postavili v Bytči (1590). Z konca 19. storočia je pravdepodobne aj završenie kostolnej veže atikami v Podhoranoch, veľmi podobné ako na veži kostola v poľskom Fridmane. Štítkovú atiku má aj veža katedrály sv. Martina v Spišskej Kapitule (1591). Zvonica v Spišskej Belej, jednoduchšia, hladšia ako kežmarská, je z roku 1598. Z toho istého roku je aj zvonica v Spišskej Sobotě, ktorú neskoršie zbarokizovali (1728).

V 17. storočí vznikli ďalšie zvonice tohto vyhraněného typu na Spiši a v Šariši, veľmi si navzájom podobné lapidárnymi proporciami stavebnej hmoty: v Strážkach (1629, zdobená sgrafitom, s monogramom H. B.), vo Vrbove (1644), v Sabinove (1657, tu neskoršie atiky odstránili), v Poprade (1658) a v Podolínci (1659). Podobné zvonice boli pôvodne aj v Matiašovciach (z konca 16. storočia), v Nižnej Šebastovej (1626), v Košiciach (Urbanova veža, 1628), mohutnejšia v Banskej Bystrici na mestskom hrade, v Levoči (1661) a v Bardejove (1669), niektoré z nich neskôr zrútili a na ďalších odstránili pôvodné atiky.

Všetky tieto stavby, pripomínajúce pevnostné



44. Bytča, niekdajší thurzovský kaštieľ, arkádové nádvorie, Kilián Syroth de Mediolano (z Milána), 1571—1574

bašty, sú hranolovité, majú jednoduché proporcie, blížiacie sa pomeru 1 : 2, a dvojité aj trojité arkádové okná na poschodí. Ich územčitosť súvisí pravdepodobne aj s požiadavkou statickej odolnosti voči otrasom pri zvonení ťažkými zvonmi.

Po Kežmarku a Podhoranoch nadstavovali atikovým ukončením veže v Jamníku, v Červenici a v Spišskom Hrhove (začiatkom 17. storočia), v Osikove (1612), v Granč-Petrovciach (1626, pri stavbe nového kostola), v Svinej (1628), v Radačove (1630), v Chmeľove (1654), v Chmiňanoch (polovica 17. storočia) a v Harakovciach (1662, pri prestavbe kostola). V Lipovci pri Sabinove sa atika na veži nezachovala (1663).

Spočiatku plošné atiky sa v druhej štvrtine 17. storočia obohatili o plastické arkatúry s edikulami (na kežmarskej zvonici je takáto arkatúra naznačená v sgrafite). Atiky nad arkatúrou majú kostoly v Svinej,

v Červenici, zvonice v Poprade, v Podolínci, aj dodatočne zmenené zvonice v Sabinove a v Levoči.

Zvonice sa ojedinele stavali už dávnejšie (Žilina 1530, Liptovský Ján), rozšírili sa však najmä v renesancii a v baroku. Podobnými stavbami boli aj „klopačky“ v banských mestách a obciach (Štiavnica, Hodruša) a už spomenuté strážne veže, „vartovky“. Ojedinelými renesančnými mestskými vežami u nás sú trnavská (Majster Jakub 1574, neskoršie viac ráz prestavovaná) a rožňavská (1643—1654), pôvodne ukončená štítkovou atikou. Renesančné ambity na vežiach pristavali napr. v Banskej Belej (pred 1536), v Skalici (pred polovicou 17. storočia), čím sa zdokonalili ako pozorovacie strážne veže.

Renesančné architektonické ideály sa uplatnili aj na dedinských ľudových stavbách drevených zvoníc, napr. v Malých Ozorovciach (1619), v Trstenom pri Liptovskom Mikuláši neďaleko románskeho kostolíka





45. Bytča, sobášny palác vedľa kaštieľa, Kilián Syroth de Mediolano (z Milána), 1601

a v Slovenskom Pravne pri farskom kostole, obidve zo začiatku 17. storočia. Sú dokonalé prostotou vyvážených tvarov, proporcií a uložením do prírody.<sup>13</sup>

Živé a jasné sú interiéry niektorých dedinských kostolov s drevenými kazetovanými, pestro maľovanými povalami a emporami, napr. v kostole v Smrečanoch s gotickými a renesančnými doskami, vo Výbornej z konca 16. alebo začiatku 17. storočia, v Krasкове, kde pôvodnú kazetovanú povalu z roku 1562 neskoršie upravili (1758) a podobne v Rimavskej Bani (1783).

Slohový vývin všetkých stavebných druhov bol u nás v 15. a 16. storočí paralelný; podobné zásady sa uplatňovali v jednotlivých etapách vývinu renesančnej architektúry na stavbách hradov, kaštieľov

i pri opevňovaní miest. Niektoré prvky obranného staviteľstva sa napríklad používali aj v civilnej meštianskej a v cirkevnej architektúre (veže, bašty, arkiere, atiky), na fortifikačných stavbách boli určujúce vojenské okolnosti, vývin meštianskych domov bol popri všetkých premenách silne determinovaný minulosťou, stredovekými osnovami miest i jednotlivých domov, kostoly sa vytrvalo držali gotických tradícií.

Najslobodnejšie sa prejavili nové architektonické predstavy na stavbách kaštieľov. Príčiny ich nového, voľného uloženia na rovine boli mnohoraké; zmeny vojenského, obranného rázu istotne boli základné a najvedomejšie, ale v simultánnej jednote pôsobiacich faktorov sa kryštalizovali aj ich architektonické aspekty: stoja voľne v prírode, v otvorenom priestore,



46. Strážky, kaštieľ, 1570—1590

plne sa tu môže uplatniť plasticita ich hmoty. Viditeľne rozvíjajú nové priestorové ponímanie architektúry a renesanciou preferované kompozičné princípy — ucelenosť a ukončenosť stavebného diela, symetriu, prevládajúcu horizontalitu stavebnej hmoty, vyvažovanú vertikálnymi akcentmi a pod.

Nové architektonické kvality kaštieľov boli dôsledkom nových podmienok a požiadaviek. Súviseli, ako sme už rozviedli v časti o fortifikačnom staviteľstve, predovšetkým so zmenou spôsobu vedenia vojny. V stredveku mali rozhodujúcu vojenskú úlohu obrnení „ťažkoodenci“, rytieri s rozvojom strelných zbraní, a osobitne delostrelectva, aj s rozvojom pechoty — tohto typicky plebejského, meštianskeho, ale aj žoldnierskeho vojska — no začala šľachta postupne strácať iba svoju vojenskú prioritu, ale na význame

strácali aj jej sídla, stredoveké hrady. Feudálni šľachtici vyvodzovali z týchto zmien celkom logické konzekvencie; stahovali sa z hradov do rovinných kaštieľov uprostred svojich pozemkov a do miest, začínali podnikáť, obchodovať, robiť vojenské kariéry v nových podmienkach, alebo veľkú politiku pri dvore. To všetko prinášalo aj mnohé zmeny v spôsobe ich života.<sup>14</sup>

Opevnené rovinné kaštiele sa stavali na Slovensku pomerne dlho do 17. storočia, iste aj v dôsledku neustálych tureckých útokov. Stará sieť oporných bodov feudálnej moci v krajine — šľachtické a kráľovské hrady, kláštory — doplnila sa o hustú sieť kaštieľov. No obranyschopnosť väčšiny renesančných kaštieľov, aj keď ich ešte často opevnili a obohnali aj vodnými priekopami, bola už obmedzená a čoraz druhora-





47. Bošany, kaštieľ, koniec 16. storočia

dejšia. Budujú ich zväčša uzavreté, ale ich obranné prvky sa postupne stávajú iba atribútmi, ktorých sa šľachta nechce vzdať. To sa netýka len obligátnych nárožných bást alebo arkierov, ale aj štítkových atík, ktoré majú už iba dekoratívny význam. Súčasne vzrastali požiadavky na pohodlie a reprezentáciu.

Kaštiele sa stali v niektorých prípadoch aj humanistickými alebo reformačnými kultúrnymi strediskami (Strážky, Bytča); aj to obohatilo ich dispozície o knižnice, rôzne nové druhy spoločenských a administratívnych miestností.

V 16. storočí sa objavilo niekoľko typov kaštieľov. Jednoduché blokové stavby kaštieľov mali predchodcov v neskorogotických kúriách (Parížovce 1490—1510, Laclavá, kúria č. 5, prvá polovica 16. storočia), pravidelné štvorkrídlové v gotických hradoch (Zvolen 1370—1380, Víglaš 1390—1400 i Bratislava). Niekedy je ťažko presne vymedziť prechod

medzi hradom a kaštieľom, v niektorých prípadoch sa ich funkcie prelínajú (napr. v Kežmarku); v ľudovej reči toto prelínanie vystihuje pojem zámku.

Kaštieľ v Betlanovciach, prvý zo zachovaných, je jednou z výrazných stavieb východoslovenskej renesancie. Postavili ho v rokoch 1564—1568 pre Petra Feigla, bohatého levočského občana a majiteľa medeného hámru, a jeho manželku Helenu Bobstovú de Bethlenfalvy (z Betlanoviec), ktorá bola po matke z thurzovskej rodiny.

Veľká ucelená kubická budova s obdĺžnikovitým pôdorysom má jednoduchú osnovu, pripomínajúcu usporiadanie meštianskych domov. Z predsieň, vytvorenej nepravidelnými, krížovými hrebienkovými klenbami, vedie schodište na poschodie do hornej siene, a zo siene na prízemí aj na poschodí je vstup do ostatných miestností.

Na prvom poschodí bol okolo kaštieľa vysunutý

drevený krytý ambit. Táto ľahká stĺpová pavlač nezotrela kubický ráz kaštieľa, iba zdôrazňovala jeho charakter letohrádku, vidieckej vily.

Hmota kaštieľa je jednoduchá, a nie je to všeobecné konštatovanie; pôdorys a hlavné priečelie má v hrubých obrysoch proporcie 1 : 2, bočné priečelie 1 : 1, ba aj nadstavená atika s motívom lastovičieho chvosta je komponovaná v rámci podobných jednoduchých vzťahov.

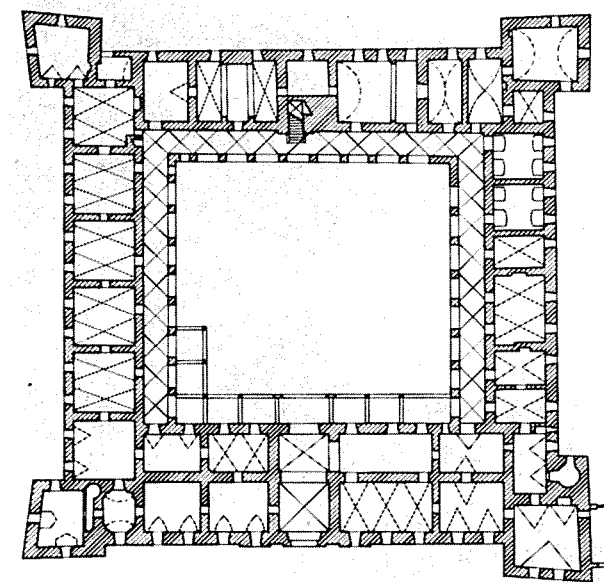
Kaštieľ v Hájnikoch (1618), tiež veľmi výrazný prehľadnou dispozíciou a čistotou kubického tvaru, je stelesnením v renesancii osobitne rozvíjanej témy jednoznačného plastického, uceleného útvaru v priestore. „Budova musí mať vždy okolo seba voľný priestor, pretože má ukazovať svoju pravú podobu“ (Leonardo da Vinci).<sup>15</sup> Tento aspekt, pravdaže, nebol v architektúre nový a často sa znova riešil, ale dôslednosť, s akou sa uplatňoval v renesančnej architektúre aj na Slovensku, je príznačná.

Čistým typom pravidelného štvorkrídlového kaštieľa s nárožnými rondelovými baštami a pravidelným arkádovým nádvorím je thurzovský kaštieľ v Bytči. Dal si ho v rokoch 1571—1575 postaviť František Thurzo podľa návrhu talianskeho architekta Kiliána Syrotha z Milána (de Mediolano).

Thurzovci boli v našich pomeroch charakteristickým renesančným rodom. Pôvodom z Rakúska, zbohatli ako meštania v Krakove, neskôr sa presťahovali do Levoče a stali sa šľachticmi. Vzdelaní a podnikaví, patrili medzi najbohatšie rody, mali významnú úlohu v banskej ťažbe — spolu s Fuggerovcami si prenajímali medené bane na okolí Banskej Bystrice, jedny z najvýnosnejších vo vtedajšej Európe, a začal i kremnickú mincovňu. Neskôr boli poprednými laickými vodcami reformácie a zúčastňovali sa ako vysokí funkcionári intenzívne na politickom živote krajiny.

František Thurzo, nitriansky biskup (1534) a predseda uhorskej komory (1549—1557), žil najprv na Oravskom zámku a nákladne ho prebudoval (1556 až 1561), neskôr na hrade Lietava, ktorý tiež dôkladne prestaval (1560—1570). Napokon si stavia kaštieľ v Bytči na mieste niekdajšieho vodného hradu.

Jednoposchodový kaštieľ je symetrický, uprostred hlavného priečelia, nad bránou, má vežu a bol obohnaný vodnou priekopou. Steny arkádovej chodby na dvore sú zdobené maľbami, portály aj komín bohato sochársky stvárnené. Vnútorne priestory príjemných pravidelných proporcií sú zväčša zaklenuté



48. Humenné, kaštieľ (1610, na mieste gotického zámku z roku 1449), neskoršie úpravy (M=1:800)

krížovými hrebienkovými klenbami, v rohových miestnostiach na stredný stĺp.

O pohodlnom a účelnom riešení kaštieľa hovorí napr. aj skutočnosť, že v ňom už vtedy bola kúpeľňa, knižnica, osobitné pivnice na víno, pivo atd.

Františkov syn Juraj Thurzo postavil vedľa kaštieľa roku 1601 tzv. sobášny palác. Jednoduchá pozdĺžna poschodová stavba s veľkými miestnosťami, určenými okrem svadiieb na rôzne spoločenské účely, má uprostred priečelia bohato zdobený portál a široké sgrafitové rámy okolo okien.

Podobný kaštieľ ako v Bytči postavili okolo roku 1600 v neďalekom Súlove-Hradnej, no zachovala sa z neho len časť a portál podobný, ako je na sobášnom paláci. Ďalší portál tohto typu je na thurzovskej kaplnke Oravského zámku (začiatok 17. storočia).

Osobitný typ opevneného kaštieľa so samostatnou budovou obohnanou pevným múrom so štyrmi hranatými nárožnými baštami sa sčasti zachoval v Hronseku (1576). Podobný opevnený kaštieľ bol aj v Radvani. Ďalšie opevnené kaštiele postavili v Nitrianskej Blatnici (1578), v Nižnej Šebastovej, v Hertníku, v Pravenci a v Trnovci—Hornom Jatove na začiatku 17. storočia, v Motešiciach (1620), v Divíne (1670) atd.



49. Hájniky pri Sliaci, kaštieľ, 1618

Kaštieľ v Strážkach dal v rokoch 1570—1590 postaviť Juraj Horváth-Stančič. Poschodový kaštieľ nie je celkom pravidelný a má na dvoch protiahlych rohoch umiestnenú jednu polkruhovitú a jednu okrúhlu baštu. Vo dvore mal z troch strán arkády a je ukončený štítkovou atikou. Štítkovú atiku má aj zvonica pri blízkom kostole.

Gregor Horváth-Stančič, syn Juraja, založil tu roku 1588 humanistickú akadémiu.

Koncom 16. a začiatkom 17. storočia Thökölyovci nákladne prestavujú Kežmarský mestský hrad na veľkoryso riešený kaštieľ. Od tých čias má charakteristickú štítkovú atiku.

Postupne vznikol celý rad štvorkrídlových kaštieľov s vnútorným dvorom a nárožnými baštami, spočiatku prevažne okrúhlymi, neskôr, najmä v 17. storočí, už hranatými, s ostrým britom, i s polygonálnymi baštami, súběžne s premenou ich tvaru pri fortifikáciách miest a hradov: Šaľa, druhá polovica 16. storočia, nepravidelný pôdorys; Bošany, koniec 16. storočia, s atikou, a Zemianske Kostolany, okolo roku 1610, z oboch strán iba časť štvorkrídlovej dispozície; Radvaň,

kaštieľ č. 25, 16.—17. storočie, nepravidelný kaštieľ vznikol prestavbou; Teplička nad Váhom (posledné desaťročie 16. storočia), Hajná Nová Ves 1610; Radošiná, Kluknava, zo začiatku 17. storočia; Humenné 1610 a Horné Lefantovce 1618, pravidelné dispozície s hranatými nárožnými baštami, v Lefantovciach neskoršie odstránili jedno krídlo a vytvorili cour d'honneur, podobne aj v Trebostove na kaštieli z druhej tretiny 17. storočia; Žiar nad Hronom 1631; Oždany, prvá polovica 17. storočia, nepravidelná dispozícia; Horné Obdokovce 1650; Hýľov 1657; Suchá nad Parnou 1551, 1657 a ďalšie prestavby; Dubnica 1642; Topoľčianky 1662, nepravidelná dispozícia vznikla prestavbou na základoch staršieho hradu; Vlkánová (polovica 17. storočia); Plavecké Podhradie s oktogonálnymi nárožnými baštami; Veľké Uhrovce; Veľká Ida 1688 a Brunovce 1690 až 1695, s atikou a tiež len z troch strán uzavretým dvorom.

Antolský kaštieľ prestavoval roku 1588 G. Ferrari na pravidelnú štvorkrídlovú budovu s arkádovým dvorom uprostred; neskoršia baroková prestavba jeho

pôvodný charakter značne zmenila. Aj kaštieľ v Haliči (1612) s pôdorysom stlačeného šesťuholníka a s polygonálnymi baštami veľmi zmenila baroková prestavba.

Jednoduché blokové stavby so štyrmi alebo s dvoma nárožnými baštami sú z najpočetnejších typov menších kaštieľov a kúrií. Jedným z najmenších, so štyrmi kruhovitými vežičkami, je kaštieľ v Klátovej Novej Vsi z konca 16. storočia (teraz sýpka). Zaujímavé je, že aj na ňom možno pozorovať tendenciu k jednoduchým proporčným vzťahom stavebných hmôt. Kaštieľ v Hanušovciach nad Topľou (1564) má jednu okrúhlu nárožnú vežu. Neveľký kaštieľ v Hornej Lehote mal na rohoch okrúhle arkiere, kaštieľ v Mokradi dve okrúhle nárožné bašty (obidva z konca 16. storočia). Dva arkiere má na rohoch kaštieľ v Divinke (17. storočie), kaštieľ v Hanušovciach z roku 1564 má iba

jeden. Kaštieľ v Moravanoch, zakončený atikou, pôvodne z konca 16. storočia, má na troch rohoch okrúhle arkiere, na štvrtom hranatý, podopretý stĺpmi, a vežu. Dva nárožné arkiere má kúria č. 21 v Liptovskom Jáne, v obci, kde je viacero renesančných šľachtických kúrií. Prízemný kaštieľ v Liptovskom Štiavniku, pôvodne zo 17. storočia, má štyri okrúhle nárožné bašty. Pôvodne mal štyri kruhové bašty aj kaštieľ v Považskom Podhradí (1631), zachovali sa iba dve. Dve bašty má kaštieľ v Ostrej Lúke (1631). Pôvodne prízemný renesančný kaštieľ v Markušovciach (1643) má uprostred strážnu vežu a štyri bašty na rohoch a je ukončený atikou. Kaštieľ v Dolnej Míčinej (1677) má štyri kruhové a kaštieľ v Lúke štyri štvorhranné bašty a pod. Jednu výraznú vežu má monumentálne pôsobiaci kaštieľ v Pečovskej Novej Vsi (1649).



50. Fričovec, kaštieľ, Michal Sorger, 1623—1630, sgrafitá Martin Waxman



Niekoľko kaštieľov charakterizujú dve hranaté vežovité bašty po boku hlavného priečelia. Prvým tohto typu je kaštieľ vo Fričovciach. Postavili ho podľa návrhu Michala Sorgera z Košíc v rokoch 1623—1630, sgrafitami ho ozdobil Martin Waxman. Pôvodne ho obklopovali hradby a na zadnom priečelí mal vežu — hmotová gradácia bola tým ešte bohatšia. Za východisko tohto typu sa pokladá kaštieľ v poľskom Fridmane (okolo roku 1600), s podobnými atikami a s dvoma hranatými baštami po boku.

Na prízemí, kde boli skladovacie priestory, boli pôvodne pravdepodobne len strieňe, obytná časť bola na poschodí, kde sú okná tiež už zmenené. Postavy v nikách arkatúry pod štítkovou atikou predstavujú antických bohov a kráľov (napr. Jána Hunyadiho, Mateja Korvína, aj Jána Žižku ako českého kráľa), ďalej gréckych filozofov a i.

Fričovský kaštieľ je však skôr reprezentačným sídlom ako pevnostnou stavbou, veľké bašty po bokoch hlavného bloku nemajú priveľkú obrannú hodnotu.

Pôdorysne je kaštieľ vo Fričovciach podobný kaštieľ v Trstíne (prvá polovica 17. storočia), v Nepochoch (datovaný roku 1673, zdá sa však, že je starší), ktorý bol pravdepodobne tiež zakončený atikou, a kaštieľ v Diviakoch z druhej polovice 17. storočia, so zložitejšou dispozíciou a hmotovou skladbou.

Na najvýraznejších kaštieľoch, ale aj na ostatných stavbách, ktoré vznikli u nás v 16. a 17. storočí, viditeľne sa prejavujú širšie platné princípy renesančnej architektonickej tvorby a kompozície; logika a prehľadnosť dispozícií, jednoduchosť hmotovej a priestorovej skladby, tendencia k symetrii a horizontalite, vyvažovaná na kaštieľoch aj vertikálnymi akcentmi, a ukončenosť plasticky pôsobiacej hmoty.

Úsilie po čistých, kubických útvaroch, po horizontalite zodpovedalo ukončenie stavby atikou. To platilo do značnej miery pre celú našu renesančnú architektúru, nielen pre kaštiele, najmä ak si uvedomíme, že priečelia ukončené atikou boli v 16. a 17. storočí oveľa početnejšie, ako sa nám podnes zachovali.

Kubické hmoty kaštieľov v Betlanovciach a Hájnokoch sú jednoznačné. Betlanovský kaštieľ je zavŕšený čipkou atiky, hájnický kaštieľ rovnou, nezdobenou atikou ešte dôslednejšie. To platí aj o priečelí banskobystrického thurzovského domu i o jednoduchých kubických hmotách východoslovenských zvoníc.

Rozbor proporcií objemovej a dispozičnej skladby viacerých renesančných stavieb, ako aj ich priečelí,

nárysov niektorých detailov, napr. portálov a pastofórií, ukázal, že aj naši renesanční stavitelia mali tendenciu uplatňovať jednoduché proporčné vzťahy, blížiac sa pomerom celých čísel. Nepredpokladáme pritom, že by boli pri projektovaní sústavne vychádzali z takýchto číselných vzťahov. Smerovanie k jednoduchosť a jasnosti architektúry, vyjadrujúce aj vžívajúce sa estetické ciele a dobový vkus, skôr len staviteľov mimovoľne približovalo k takýmto vzťahom.

O jednoduchých hmotových proporciách kaštieľa v Betlanovciach bola už reč (1 : 2, 1 : 1), podobné proporcie (1 : 2) má pôdorys kaštieľa v Hájnokoch, v Klátovej Novej Vsi i v Dolnej Mičinej. Kaštiele v Bytči, v Humennom a v Nepochoch sú v pôdoryse štvorce. Nepochský kaštieľ v bočnom pohľade opakuje vzťahy 1 : 2. Pokojnú dispozíciu a skladbu priestorov mnohých renesančných stavieb podmieňuje aj ich tvarová podobnosť; pri rozboře sa tu často opakujú rovnobežné uhlopriečky. Podobnosť častí priečelia v pomere 1 : 2 sa opakuje aj na banskobystrickej radnici, arkádové priečelie levočskej radnice má pomer 1 : 3 atď. Pravdaže, tieto vzťahy nie sú exaktné a nemožno ich nájsť všade.

Dopĺňa ich určitá voľnosť, nepravidelnosť a individuálne riešenie. To sa osobitne prejavovalo pri prestavbách (meštianske domy, niektoré kaštiele a pod.).

Aj keď tendencia k racionálnym vzťahom nie je špecifickou len v renesančnej architektúre, a možno ju sledovať v celom historickom vývine architektúry, v niektorých obdobiach bola výraznejšia, vedomejšia a v renesancii sa stala podstatnou, nadobudla novú kvalitu.

Našu renesanciu všeobecne charakterizuje jednoduchosť, pokoj. Nie je to však jednoduchosť z nedostatku tvorivých schopností, z núdze, ale súvisí to so zvládnutím podstaty architektonického slohu.

Charakteristické znaky slohu nevidíme len v jednotlivostiach týkajúcich sa detailov, článkov a ornamentiky. Aj im prislúcha miesto pri hodnotení, ale keď sledujeme len tieto jednotlivosti, uniká nám podstata. Charakteristické slohové znaky vychádzajú z ústredných tvorivých princípov, z dispozičných a kompozičných zásad.<sup>16</sup> Renesančné stavby na Slovensku boli vcelku striedmo zdobené, tým väčší sa na najlepší dielach uplatňuje zvládnutie stavebnej hmoty a priestoru. To bolo podstatné: keď sa zvládla stavebná hmota, stala sa dekorácia druho-



51. Nepochy, kaštieľ, 1673

radou. Renesančná architektúra od polovice 16. storočia a v 17. storočí vychádzala u nás z prostredia, ktoré bolo vnútorne na tento vývin pripravené; bez toho by nebol býval možný taký široký prúd osobitých a pritom vzájomne si príbuzných stavieb.

Naša renesančná architektúra sa mohla zdať nedokonalou a menejcennou, ak sme ju mechanicky hodnotili iba podľa metra klasickej talianskej renesancie. Poznať našu renesanciu predpokladá naučiť sa vidieť práve jej osobitosti,<sup>17</sup> a nielen porovnávať detaily a časti so známymi vzormi.

Nejde o preceňovanie a idealizovanie renesancie na Slovensku. Vieme, že to u nás nebolo obdobie všeobecného rozkvetu, ba naopak, nového utuženia feudalizmu, stagnácie aj úpadku hospodárskeho a veľmi pomalého napredovania spoločenského života. Aj hodnotenie talianskeho humanizmu a renesancie sa zmenilo. Antonio Gramsci,<sup>18</sup> pred ním Francesco

de Sanctis<sup>19</sup> a ďalší talianski vedci neúprosne poukázali na tienisté stránky talianskej renesancie, a ich súdy sú veľmi tvrdé. Ich hodnotenie vychádza z nedostatkov spoločenského vývinu v Taliansku, no platí v mnohom aj o renesančnej kultúre a architektúre — poukazuje na jej čoraz väčšiu skostnatenosť, neživosť, nedemokratickosť a manieru.

Burckhardtovo hodnotenie z roku 1860 bolo, podľa Gramsciho, podmienené aj potrebami vo vtedajšom nejednotnom a rozbitom Nemecku a jeho *Kultúra renesancie* je nemeckým neobjektívnym, idealizujúcim výkladom o Taliansku. Idea o renesančnom nadčloveku silne ovplyvnila Nietzscheho a neskôr ešte reakčnejšie myšlienky.

Aj naša renesancia je plná protirečení a dvojakosti, a nebola takým ideálnym humanitsickým prelomom do novoveku, ako sa kedysi predpokladalo.

Pravdaže, ani tendencia zotrieť všetky pozitívne

črty renesancie a humanizmu a pokladať ich za jednoduché pokračovanie stredoveku, a v umení a architektúre vidieť iba imanentný vývin formy, nezodpovedá skutočnému historickému procesu, aký sa aj u nás odohrával.

Všeobecne sa dochádza čoraz jednoznačnejšie k poznaniu, že prínosom historickej i súčasnej architektúry jednotlivých krajín a národov nie je len to

## Poznámky

<sup>1</sup> Nikolaus Pevsner, významný anglický historik architektúry, píše v 7. vydaní svojej práce *Náčrt európskej architektúry* (1966): „Dosať sme hovorili o prechode k talianskej renesancii len vo vzťahu k Francúzsku, Španielsku, Nemecku, Holandsku a Anglicku, je však faktom hodným osobitnej štúdie, že sa krajiny východnej Európy dostali k nej oveľa pohotovejšie ako väčšina krajín Západu. To sa týka Uhorska, Ruska, Čiech, Poľska a Rakúska. V Uhorsku, v Budíne už pred polovicou 15. storočia stavali domy „ad italicorum aedificiorum symmetriam“. Kráľ Matej Korvín, ktorý si vzal za ženu neapolskú princeznú, doviedol talianskych murárov a sochárov, niektoré z ich diel objavili pri súčasných vykopávkach v Budíne a na Vyšehrade (pozn. Je známe, že mal aj odpis Filaretovho traktátu). Jeden z jeho talianskych majstrov Aristotele Fioravanti z Bologne a Milána odišiel z Uhorska do Moskvy a tam, počnúc rokom 1475, staval Uspenskú katedrálu. Po nej nasledovala oveľa výraznejšia talianska katedrála sv. Michala, začatá roku 1504, ktorú tiež postavil Talian (Archangelský chrám, 1505—1509, milánsky architekt Aleviz Nový, pozn. I. K.). Obidve katedrály si však rovnako zachovali tradičnú rusko-byzantskú dispozíciu. Prvou čisto talianskou stavbou, čo do dispozície, pohľadov a všetkých detailov bola Bakóczova kaplnka v Ostrihomskej katedrále z rokov 1506—1507, t. j. 16 rokov po smrti Mateja Korvína. Po ňom nasledoval Vladislav II., kráľ český. Za Vladislava začal aj pražský dvor uplatňovať nový typ dekorácie. Vladislavská sála na Hradčanoch v Prahe, začatá roku 1493 Benediktom Rejtom, nemeckým murárom, má skvelú neskorogotickú klenbu s kružbovými rebrami, ale čisto renesančné okná sú pravdepodobne dielom umelcov pochádzajúcich z Uhorska, a v spojení s podivne zmiešanými motívami, ako sú točité kancelované klasické pilastre a diagonálne umiestnené pilastre — je to znak zmätku, ktorý nájdeme napríklad na krakovskom hrade Wawel (kde sídlil Žigmund, brat Vladislava). Tamajšie portály z roku 1502 a ďalších rokov majú fantastické gotické nadpražia, ale vonkajšie rámy majú renesančné formy. Na Waweli pokračovali rozsiahle prestavby v čistej renesancii, počnúc rokom 1507, a Žigmundova pohrebna kaplnka, postavená v rokoch 1517—1533 florentským architektom, je naozaj celá v talianskom slohu. Zo všetkých týchto údajov a dátumov vyplýva, že Východ prijal renesanciu naozaj s náskokom pred Západom. Tento fakt prekvapuje len na prvý pohľad. Národné tradície východných krajín boli buď slabšie, alebo také cudzie Západu, že len čo sa politicky voči Západu otvorili, ich vládcovia boli ochotní prijať to, čo bolo najväčšími súveké, nové a neobýčajné.

Toto vysvetlenie potvrdzuje situácia v Rakúsku, v krajine trochu bližšej nemeckej tradícii, a preto pomalšie sa vyrovnávajúcej s renesanciou (portál Salvátorskej kaplnky, Viedeň 1520 až 1525).“ (Pozn. PEVSNER, N.: *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth 1966. Siedme vydanie; vo vydaní z roku 1957 citovaná časť ešte chýba.)

Sir Nikolaus Pevsner navštívil v lete 1968 Slovensko a videl niektoré z najzaujímavejších stavieb slovenskej renesančnej a ľudovej architektúry. Po návrate prepracoval aj stať o Československu, a najmä o Slovensku v rozšírenom nemeckom vydaní

spoločné, čo ju stmeluje s celkovým európskym a svetovým pohybom, ale najmä jej osobité črty, čo vyrástli zo špecifických domácich podmienok, vplyvom komplexu vnútorných faktorov danej oblasti. Nový zorný uhol sa usiluje zachytiť prúd architektonického vývinu v celej šírke, a tak nájsť pravdivejší celkový obraz. Aj z tohto hľadiska je prínos renesančnej architektúry na Slovensku pozoruhodný.

svojho diela „Lexikón svetovej architektúry“ (1971). Pre zaujímavosť a v súvislosti s našou témou vynímame z hesla Československo časti o renesancii na Slovensku: „Podobne ako v Uhorsku, presadilo sa tu renesančné umenie včasnšie ako hocikde inde v strednej Európe, v českých krajinách skôr v dvorskej palácovej architektúre, na Slovensku viacej v meštianskych stavbách radníc (Banská Bystrica, Bardejov, Levoča) . . . Na Slovensku si zachovali kaštiele po vpáde Turkov a po bitke pri Moháči roku 1526 zväčša charakter stredovekých obranných kastelov (Banská Štiavnica, Bytča, Bratislava, Fričovce, Strážky). Osobitosťou „Slovenskej renesancie“ sú izolovane stojace zvonice (Poprad, Spišská Sobotka, Vrbov, Kežmarok), ďalej svojrázne (sprostredkované pravdepodobne zo Sliezska) dekoratívne prvky na cimburí a korunné rímsy so slepými arkádami (kaštiele Fričovce) . . .“ Sir Pevsner uvádza aj drevené kostoly, ktorých sa „predovšetkým na Slovensku zachovalo viacej ako hocikde inde v strednej Európe (Hervartov, Trnové, Tvrdošín, Tročany, Bodružal, Paludza) . . . a spomína „veľkolepú krajinnú polohu Spišského hradu . . .“

<sup>2</sup> Galeotti Martii Narniensis, Salomon Hungaricus sive commentarius de . . . Matthiae Corvini, sapienter, egregie, fortiter et iocose dictis et factis. Viennae 1723. (Citované z práce VAR-SIK, B.: *Slovenské listy a listiny z XV. a XVI. storočia*, Bratislava 1956.)

<sup>3</sup> Nektorí maďarskí umeleckí historici hovoria o „protorenesancii“ už v časoch vlády Ludovíta I. Veľkého Anjouovského (1342—1382) a Žigmunda Luxemburského (1387—1437), syna Karola IV. Dôvodía intenzívnym umeleckým životom na kráľovskom dvore, kde sa sústredili početní nemeckí, českí, burgundskí a talianski umelci. Napr. Žigmundovým architektom bol Manetto Ammanatini, Bruneleschiho priateľ. Nový kráľovský palác v Budíne postavili v druhom a treťom desaťročí 15. storočia v talianskom gotickom slohu. Domy v meste, napriek gotickým formám, boli podľa kronikára postavené „ad italicorum aedificiorum symmetriam“. Je otázka, či tieto fakty stačia na prenesenie periodizácie prehistórie vývinu renesancie v Taliansku do Uhorska, na odôvodnenie takéhoto ponímania a označenia, ak nechceme celú gotiku vidieť ako prípravu na prechod k renesancii.

<sup>4</sup> Hovoríme o renesancii na Slovensku s plným vedomím skutočnosti, že sa formovala v zložitom etnickom prostredí — masa vidieckeho obyvateľstva a drobných mestských remeselníkov bola slovenská, kolonisti, ktorí prišli do miest a dlho tu už žili, boli Nemci, a na juhu postupne vnikal k nám maďarský živel. Vieme aj to, že väčšina miest sa postupne — v 16. a 17. storočí sa v tom urobil veľký krok — poslovenčovala, domáci živel napokon odolával a prevládal; maďarizácia niektorých z našich miest bola oveľa neskoršou kapitolou. Národnostná otázka v tejto etape feudalizmu ani nebola taká vyhranená ako v 19. a 20. storočí, ešte sa len začínala kryštalizovať, a dozaista existovalo aj isté spoločné povedomie určitých vrstiev obyvateľstva, spoločenských tried, aj napriek národnostným odlišnostiam, a prejavovalo sa i v kultúre tu žijúcich národností. Slovenskí a maďarskí remeselníci vtedy napríklad v mestách dosť často spoločne

bojovali proti nemeckému patriciátu. Pritom všetkom v bývalom Uhorsku uhorského národa nebolo, bol iba pragmatickou fikciou maďarskej šľachty a neskoršie šovinistickej buržoázie. V Uhorsku žili Maďari, Slováci, Chorváti, Nemci, Ukrajinci, nežil tu uhorský národ. No kultúrne silojari najhlbšie a najdávnejšie, hoci nie azda najhlasnejšie a najneprirodzenejšie, vychádzali z tradícií domáceho prostredia a národa. Na to by sa nemalo zabúdať.

O slovenskej renesancii možno hovoriť v zmysle územnom, v zmysle územia Slovenska, práve tak ako o uhorskej z hľadiska územia niekdajšieho Uhorska. Nedorozumenia tu vznikajú preto, lebo ani v maďarčine, ani v iných rečiach (v angličtine, francúzštine, nemčine, ruštine atď.) niet dvoch diferencovaných pojmov pre Uhorsko a Maďarsko, ale len jeden spoločný pojem (Magyarország, Hungary, Hongrie, Ungarn, Vengrija). Názov niekdajšieho Uhorska a dnešného Maďarska je v týchto jazykoch totožný a totožné je aj adjektívum uhorský a maďarský. Tým sa stiera skutočnosť, že uhorská kultúra, uhorská architektúra a umenie neboli vždy produktmi jedného národa, že ich treba posudzovať konkrétne, ako vznikali v zložitom mnohonárodnom etnickom prostredí jednotlivých častí Uhorska.

<sup>5</sup> Po zadaní rukopisu došlo v ČSSR k novému očíslovaniu domov. Keďže sme nemohli urobiť kontrolu domov po celom území Slovenska, ponechali sme staré číslovanie, zhodujúce sa s označením v Súpise pamiatok na Slovensku. I—III, Bratislava 1967—1969.

<sup>6</sup> Nemecká renesancia zostala v celom svojom vývine natoľko spätá s gotickými tradíciami, že G. Pilz hovorí, nie neopravnene, o „posthumnej gotike“ (PILZ, G.: *Bauwerke-Baustile*, Leipzig—Jena—Berlin 1966).

<sup>7</sup> V 16. a 17. storočí začala stredná a východná Európa zostávať za západoeurópskym vývinom. Príčinou úpadku u nás nebol len presun hlavných obchodných ciest po veľkých zemepisných objavoch na západ, na pobrežie Atlantiku, prílev lacného striebra z Južnej Ameriky, a s tým spojená cenová revolúcia (ceny poľnohospodárskych produktov vzrástli už v prvej polovici 16. storočia o 200—400%, ceny vývozných tovarov, najmä rudy, zostali však nezmenené). Hlavnou príčinou neboli ani vojny s Turkami, ani turecká okupácia, ale najmä skutočnosť, že sa v Uhorsku v nezmenenej forme krčovite zachovával feudalizmus, roľníctvo sa udržiavalo v tuhom nevoľníctve a brzdil sa aj rozvoj miest. Roku 1526 sa asi 40% obyvateľstva našich miest zaoberalo roľníctvom. Zdá sa, že iba baníctvo a určitá vojnová konjunktúra zázemia bojov s Turkami brzdili ešte badateľnejší úpadok.

<sup>8</sup> Problematiku vzniku a pôvodu renesančných atík na Slovensku sa podrobne zaoberali maďarskí historici architektúry, najmä Jenő Lechner. Lechner poukázal na množstvo tvarove podobných atík v rôznych európskych (Taliansko, Španielsko, Rakúsko, Čechy, Morava, Sliezska, Poľsko) a mimoeurópskych (India, islamská architektúra Egypta atď.) krajinách a usudzoval na možné cesty vplyvov (Taliansko, Verona, Benátky, Trident cez Rakúsko na západné Slovensko a zo severu, z Poľska — aj holandské impulzy — na východné Slovensko). Užitočné porovnávacie analýzy podceňujú však vlastné tvorivé sily domáceho prostredia, jeho tradícií a tendencií, ktoré napokon vytvárajú aj z inde uplatňovaných prvkov nové celky, osobité diela. Vo vývine umenia a architektúry existuje mnoho prípadov podobnosti foriem, ktoré nie vždy navzájom súviseli a vznikli bez vzájomného vplyvu. Sama téma cimburia a atiky smeruje k istým funkčne podmieneným, a preto aj podobným formám (LECHNER, J.: *Tanulmányok a lengyelországi felsőmagyarországi reneszánsz építésről — Štúdiá o talianskej a hornouhorskej renesančnej architektúre*. Budapest 1913; LECHNER, J.: *A pártázatos reneszánsz építés magyarországi hátárai körül — Atikové renesančné stavby na okolí Uhorska — Budapest 1915*).

<sup>9</sup> Túto osobitosť východoslovenskej renesancie postrehol už dávnejšie literárny vedec Štefan Krémery: „Či tak, ako dedina slovenská na západe postupne prechodí do typu dediny českomoravskej, na juhu zlieva sa s typom dediny maďarskej, či nie to isté vykazujú už vonkajším rázom svojim, architektúrou svojou, i mestá slovenské? Známe je, že staviteľmi miest u nás — natio urbes condens — boli Nemci, ale kto sa prizrie duchu miest spišských a ich architektúre, ich príbuznosť nebude hľadať

u Nemcov, kdesi na severozápade, lebo nájde ju v bezprostrednej blízkosti krakovskej . . .“ (KRČMÉRY, Š.: *Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry*, Martin 1943, s. 11).

Skutočnosť, že architektúra má v priestore východnej časti strednej Európy odlišný charakter ako severská, neušla pri prehliadke starej Prahy pozornému oku Le Corbusiera; jeho konštatovanie o pražských domoch by sa azda hodilo aj na naše renesančné meštianske a remeselnícke domy i na celú renesančnú architektúru na Slovensku: „Staré domy krásnych proporcií, civilné stavby, čo aj skromné, majú tu vyzrelosť a noblesu: je to architektúra južného ducha“ (Rozpravy Aventina, Rozhovor Le Corbusiera s K. Teigem, IV — 1928, č. 4).

<sup>10</sup> Bratislava mala v polovici 16. storočia okolo 5000 obyvateľov (roku 1720 len 9000 spolu s Podhradím a Zuckermantlom).

Počet obyvateľov v stredoslovenských banských mestách: Banská Štiavnica (1542) 3600 v jadre, 2600 v osadách na okolí, spolu 6200; Kremnica (1519) 2000 a 1100, spolu 3100; Banská Bystrica (1526) 2300 a 1850, spolu 4150; Pukanec (1542) 1180; Nová Baňa (1542) 805; Lubietová (1542) 663; Banská Belá (1542) 522 (RATKOŠ P.: *Povstanie baníkov na Slovensku 1525—1526*, Bratislava 1963). Napriek týmto neveľkým počtom obyvateľov dozrievali tu špecificky mestské podmienky, determinujúce neskorší vývin kapitalizmu a vývin jemu adekvátnych spoločenských vzťahov: koncentrácia a špecializácia remesiel a výroby vôbec, začiatky námezdnnej práce (najmä v baníctve), koncentrácia obchodu, trhových a finančných funkcií, kultúry, školstva a vzdelanosti. Hoci sa mestá prispôbili a začlenili do feudálneho systému (mali napr. vlastné poddanské obce, cechy boli už medziuzújúcim faktorom rozvoja výroby a pod.), boli súčasne miestami relatívne najvyššej slobody, a teda predsa len cudzími prvkami v tele feudalizmu.

<sup>11</sup> Neznámu vedutu Banskej Bystrice od Jána Willenberga, podpepenú pod vedutou Zvolena z roku 1596, objavil roku 1949 prof. dr. Ing. arch. Píffl (PIFFL, A.: *Nové kresby Jána Willenberga*. Časopis spoločnosti priateľ starožitností československých LVII-50, s. 1—8).

<sup>12</sup> Reformácia bola aj u nás plná protirečení. Mala síce mnoho spoločných črt s renesančným humanizmom, no nemala jeho veľkorysosť, neasketické voľné chápanie života.

Na spojitosti a protiklady reformácie a renesancie zaujímavo poukázal F. Engels: „ . . . celé moderné dejiny“ sa datujú „od toho mohutného obdobia, ktoré my Nemci nazývame, podľa národného nešťastia, ktoré nás vtedy postihlo, reformáciou, Francúzi renesanciou a Taliani cinquecentom a ktoré ani jeden z týchto názvov plne nevystihuje“ (ENGELS, F.: *Dialektika prírody*, Praha 1950. Úvod z roku 1875—1876). A v stati *Z dejín vedy* (1875): „Bola . . . to doba, ktorú Francúzi správne pomenovali renesanciou a ktorú jednostranne zadubená protestantská Európa nazvala reformáciou“ (ENGELS, F.: *Dialektika prírody*, Praha 1950). „Renesancia bola dobou, v ktorej bola zlomená duchovná diktatúra cirkvi . . . Bol to najväčší pokrokový prevrat, aký ľudstvo dovtedy prežilo . . .“ Engels poukázal aj na „rozdiel situácií na konci staroveku, okolo roku 300 — a na konci stredoveku — roku 1453. I. Namiesto úzkeho pásu kultúry pozdĺž stredomorského pobrežia, ktorý miestami rozpínal svoje ramená do vnútrozemia a až k atlantickému pobrežiu Španielska, Francúzska a Anglicka, a ktorý tak ľahko prerazili a zaplavili Nemci a Slovania zo severu a Arabi z juhovýchodu — teraz uzavretá kultúrna oblasť — celá západná Európa so Škandináviou, Poľskom a Uhorskom ako prednými výbežkami . . .“ (ENGELS, F.: c. d.).

Reformácia znamenala u nás síce značný vzrast a rozšírenie vzdelanosti, najmä medzi meštianstvom i nižšou a strednou šľachtou, rozvoj školstva, národného jazyka, literatúry, knižnice, divadla, no súčasne tento rozvoj obmedzovala a zatlačala do úzkych cirkevných rámcov. Nechutí, ba až nepriateľstvo protestantov voči výtvarnému umeniu vyplývali z opovrhovania k užívaniu bohatstva, „svetských radostí“ a zo šetrnosti, vyúsťujúcej až v askéze. Čo nebolo bezprostredne potrebné a neprínášalo úžitok, pokladalo sa za zbytočné, ba hriechne; tento postoj sa voči umeniu výrazne prejavil. Kalvín napríklad nevidel rozdiel medzi modloslužobníctvom a estetickým obdivom obrazu.

Bardejovský reformátor Wolfgang Schustel (1531) označoval kultové umelecké predmety za „opieň hračkársť“ (Affespil mit . . . Pildern . . .). A nepriateľstvo anabaptistov voči umeniu bolo súčasťou ich zarytého odporu voči kultúre vôbec (pozri JANKOVIČ, V.: K otázke zachovania stredovekých pamiatok na Spiši a v Šariši v 16. storočí. Pamätková péče, 1965, č. 2).

Reformácia zapríčinila u nás priamo i nepriamo skazu mnohých výtvarných pamiatok a odpor reformácie voči výtvarnému umeniu, v 16., ale aj v 17. storočí viditeľne podvial z jeho vývin. Dlhé spory o práve používať umelecké diela v kostoloch v reformáčnom tábore viedli osvietení slovenskí humanisti G. Horváth-Stančič, Eliáš Láni a i. s kalvíni a „kryptokalvíni“, ktorí zničili značný počet stredovekých oltárnych obrazov, sôch a pod. Chrániac a ukrývajúci tieto diela v kaštieli v Strážkach, G. Horváth-Stančič azda nevdok založil u nás prvú umeleckú galériu.

Renesancia ani v Taliansku nebola protináboženská, iba antiklerikálna, antischolastická a neasketická, no nie neveriaca. Stredoveké náboženské myslenie bolo časove ešte také blízke, také vžité, že sa aj všetky myšlienky, či politické, filozofické, vedecké, vyjadrovali v náboženských formách a terminológiách. Aj sociálne revolúcie sa odohrávali vo formách náboženských vzbúr a prelínali sa s nimi — reformácia, sektárstvo a kacirstvo. Ba aj prvé kroky k sekularizácii Európy v renesancii boli obľúbené do týchto foriem. Renesančná i reformáčna morálka zodpovedala duchu rodiaceho sa kapitalizmu, duchu šetrnosti, hospodárnosti. Štedrosť, radodajnosť je stredoveká cnosť, adekvátna prírodnému hospodárstvu. Šetrnosť až skúposť, hromadenie majetku, kapitalu sa začína až v tomto období. „Prosperita je viditeľná odmena za bohumilé, solidné vedenie obchodu“ (Alberti); aj religiozita je tu vypočítaná na obchod. Reformácia sa už aj pre tento svoj postoj prihovárala predovšetkým meštianstvu a šľachte. Pre ťažkú situáciu nevoľného roľníctva pochopenie nemala — známy je Lutherov surový postoj k roľníckym revolučným hnutiam, ktorým si získal podporu šľachty i meštianstva.

Peniaze sa stávajú poslednou inšinciou. Puto spájajúce teraz ľudí je platiť hotovými (Lujó Brentano). Slovenský humanista Martin Rakovský takto hovorí o ľudskej aktivite a bohatstve:

„Činnosť je totižto matkou cnosti a čokoľvek robíš, všetko sa peniazmi deje; nemáš ich? Nemáš dosť síl! Bohatstvo často sa pokladá za ruky, za krídla cnosti; túto kto nemá, ten nemôže nikomu dobrý byť . . .“

(RAKOVSKÝ, M.: De partibus rei publicae et causis mutationum regnorum — O rozvrstvení obyvateľstva a príčinách štátnych prevratov — Viedeň 1560. Citované podľa MIŠIANIK, J.: Antológia staršej slovenskej literatúry, Bratislava 1964, prekl. z lat. M. Okál.)

Rozbory spoločnosti v období renesancie a reformácie, najmä v dielach: DILTHEY, W.: Weltanschauung und Analyse des Menschen seit der Renaissance und Reformation, Leipzig — Berlin 1914. HAUSER, A.: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, I, München 1953. MARTIN, A.; v.: Soziologie der Renaissance, Stuttgart 1932. MARX, K., ENGELS, F.: O umení a literatúre, Bratislava 1954. WALSER, E.: Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance, Basel 1932. WEBER, M.: Grundriss der Sozialökonomie, III. Abt., Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1927.

<sup>13</sup> Súčasná veda o architektúre venuje anonymným a ľudovým stavbám čoraz väčšiu pozornosť. Napr. MOHOLY-NAGY, S.: Native Genius in anonymous Architecture, New York 1957; RUDOLFSKY, B.: Architecture without Architects, New York 1965, katalóg výstavy Múzea moderného umenia v New Yorku na tému anonymnej architektúry vo svete, na ktorej boli aj viaceré exponáty z Československa. Výstava bola v marci 1971 v Bratislave v sieni D. Jurkoviča. B. Rudolfský v úvode citovanej práce presne vystihuje tieto názorové zmeny: „Dejiny architektúry písané a prednášané v západnom svete sa nikdy nezaujímajú o viac ako niekoľko vybraných kultúr. Priestorove zahŕňajú len malú časť sveta — Európu, pásy Egypta, Anatóliu, a ďalej len o málo viac, ako bolo známe v 2. storočí pred našim letopočtom.“

Ostatne, ako vieme, pokrivená je aj sociálna stránka histórie architektúry. Zaznamenáva sa len o málo viac, ako to, kto je kto z týchto architektov, ktorí vyjadrili moc a bohatstvo. Je to

analogia budov pre privilegovaných — domov najrôznejších bohov, kniežat obchodu a rodových kniežat, bez akýchkoľvek zmienky o obydlí drobných ľudí . . .“

Historici „kladú dôraz výlučne na úlohu architekta a jeho patrónov a zamlčujú talent a výsledky anonymných staviteľov. Krása tejto architektúry bola dlho považovaná za dielo náhody, ale dnes už sme schopní rozoznať ju ako výsledok vzácné vytržbeného zmyslu pre riešenie praktických problémov. Tvary domov, tradované niekedy po stovky generácií, sa preto zdajú nekonečne cenné, rovnako ako podobne vzniknuté tvary nástrojov“ . . . (RUDOLFSKY, B.: c. d.).

<sup>14</sup> Šľachta, najmä stredná a nižšia, hrala vo vývine humanizmu a renesancie u nás vážnu úlohu. Spomedzi príslušníkov nižšej a strednej šľachty bolo relatívne najviac vzdelancov, spočiatku písúcich po latinsky a postupne i po slovensky. Mnohí šľachtici študovali na zahraničných humanistických alebo reformačných univerzitách, ale aj u nás zakladali šľachtické školy (rodina Mariassyovcov v Markušovciach, Berzeviczyovcov v Brezovici nad Torsou, Perényovcov vo Veľkom Šariši; Ramus de Gary založil v Toporci osobitnú školu pre šľachticov, vznikla akadémia G. Horvátha-Stančiča v Strážkach, Thurzova škola v Bytči atď.), ktorých úroveň bola v niektorých prípadoch vyššia ako úroveň mestských škôl.

Väčšina protihabsburskej šľachty v 16. storočí prijala reformáciu. No v pozadí nadšenia za novú vieru bola nádej na získanie cirkevnej majetkov. V prvej polovici 17. storočia kardinál Pázmany dosiahol politikou sľubov a rozdávaní pozemkov prestup celého radu bohatých šľachtických rodín späť na katolicizmus (niektorí členovia Thurzovcov a Rákocziovcov, Révayovci, Drugethovi atď.). „Renesancia bola tvrdá a trpezlivo, vecná a neromantická, tým sa od neskorého stredoveku nelíšila“ (HAUSER, A.: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, I, München 1953).

Trpezivo treba hodnotiť aj protihabsburské povstania uhorskej šľachty v 17. storočí; ich vlastenectvo bolo celkom egocentrické, išlo v nich predovšetkým o majetkové otázky, o cirkevné statky, o zachovanie feudálnych privilégií, a vôbec nie o zmenu postavenia nevoľných roľníkov, hoci aj roľníci v niektorých prípadoch tieto povstania podporovali. Predstava, že by roľníci boli mali mať väčšie práva, bola pre prevažnú väčšinu šľachty neprijateľná (azda okrem úvah Fraňa II. Rákocziho už na prahu 18. storočia). Existencia šľachty závisela od feudalizmu s poddaným roľníctvom ako prvým jeho predpokladom.

Niektoré šľachtické rody, spolu s najbohatšími meštianskymi, vyvinuli sa aj u nás na typické renesančné „kniežatá“. Typické bolo u nich spojenie politiky a podnikania, medzinárodné väzby (napr. Thurzovci, v spojení s Fuggerovcami, začali v banskom podnikaní, obchode a peňažníctve s pôžičkami kráľovi a postupne získali najvýznamnejšie funkcie v štátnej a cirkevnej správe). Podnikat' začína aj „prvý feudál“, habsburský štát (prevzatie stredoslovenských baní). Výstižný obraz rozvrstvenia a názorov spoločnosti, najmä jej šľachtickej časti, na Slovensku začiatkom 17. storočia bez idealizácie a romantizmu podal v našej literatúre NÁDAŠI-JÉGÉ, L. v románe Adam Šangala (1923).

<sup>15</sup> RICHTER, Jean Paul: Literary Works of Leonardo da Vinci, London 1883.

<sup>16</sup> Ak skúmame spoločné základné princípy charakterizujúce renesančnú architektúru v rôznych oblastiach Európy a nezostane iba pri porovnávaní detailov a jednotlivých foriem, zistíme veľa spoločných črt v klasickej talianskej renesancii a v renesančnej architektúre Slovenska. Rudolf Wittkower, analyzujúci estetické a kompozičné princípy talianskej renesancie na základe početných rozborov diel, zdôrazňuje jej záľubu prehladných foriem a jednoduchých kompozičných zásad. Rozoberá sice len sakrálnu stavbu, zastávajúci názor, že predstavujú vrchol pyramídy v hierarchii architektúry, no niektoré jeho zistenia majú všeobecnejšiu platnosť. Napríklad obľuba kruhu a štvorca v renesančnej architektúre (Palladio, opakujúci platónske myšlienky: „Najkrajšie a najpravidelnejšie formy sú kruh a štvorec“). Dôležitosť architektonickej formy adekvátnej životným prejavom doby vyplýva i z myšlienky Lucu Paccioliho, „že bohoslúžby sú málo plodné, ak kostol nie je postavený v správnych proporciách“.

V našej renesančnej architektúre sa často stretávame s pravidelnými pôdorysmi, komponovanými do štvorca. s kubickou formou hmôt a kvadratickými plochami. Časté sú aj jednoduché číselné pomery — 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3 atď., alebo vzťahy bližšie sa týmto pomerom. Kruh ako základ pôdorysu sa síce u nás v čistej podobe v tomto období nevyskytuje, iba ako časť alebo detail stavby (bašty, arkíere), alebo ako osnova viacuholníkovitých pôdorysov opevnených miest (Nové Zámky, Leopoldov), no časťou kruhu je aj oblúk, archivolta, arkáda, a tá bola obľúbeným motívom našej renesančnej architektúry.

Wittkower pritom nepredpokladá, že by renesanční architekti boli vo svojej tvorbe vždy a vedome vychádzali z matematických proporčných štúdií, a pripisuje túto výraznú racionálnu tendenciu aj všeobecnej klíme a vžitým estetickým názorom doby. Alberti vraví o vrozenom cite, ktorý nám dáva cítiť harmóniu (WITTKOWER, R.: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1969; prvé angl. vydanie 1949).

Hoci sa nám nezachovali doklady o matematických a geometrických úvahách pri určovaní proporcií stavieb, neboli tieto problémy ani u nás celkom neznáme. Martin Rakovský píše vo svojej spomínanej latinskej veršovanej úvahe De partibus rei publicae . . . (1560) podrobne o matematických osnovách harmónie v hudbe, spájajúci tieto výpočty — v zhode pre renesanciu dosť typickej — s prorokovaním osudu. Číslo sa pokladá v zmysle pytagorovskej filozofie za kľúč ku všetkému.

<sup>17</sup> André Malraux hovorí o čudnej tradícii v dejinách umenia, keď sa „všetko netalianske hodnotilo inštinktívne podľa toho, koľko talianskeho obsahovalo . . .“ a keď sa „klasifikovali, reprodukovali a zaradovali len diela, ktoré zodpovedali tradícii“ (MALRAUX, A.: Psychologie der Kunst, I, Hamburg 1958).

Rovnako jednostranné, metafyzické preceňovanie vplyvov má čoraz menej miesta v súčasnej vede o umení a architektúre; vonkajšie vplyvy nemožno skúmať bez dôkladného poznania vnútorných podmienok, ktoré sú koniec koncov rozhodujúce.

## Literatúra

BALDASS — FEUCHTMÜLLER — MRAZEK: Renaissance in Österreich. Wien — Hannover 1966.

BALOGH, J.: A magyar renaissance építészet. Budapest 1953.

DIVALD, K.: A felsőmagyarországi renaissance építészet. Budapest 1900.

GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: Renesančné umenie na Slovensku. Pamiatky a múzea 4, 1955, s. 97—114.

HEKLER, A.: Ungarische Kunstgeschichte. Berlin 1937.

KUHN, I.: Renesančná architektúra. In: Architektúra na Slovensku do polovice 19. storočia. Bratislava 1958.

KUHN, I.: Kapitola o renesančnej architektúre na Slovensku. In: Všeobščajá istorija architektúry v 12 tomach. Tom 5. Moskva 1967.

KUHN, I.: Renesančná architektúra na Slovensku. Architektúra ČSSR, 1966, č. 9—10, s. 605—612, aj v angl., franc., špan., rus. a nem. preklade.

LECHNER, J.: Tanulmányok a lengyelországi felsőmagyarországi reneszánsz építésről. Budapest 1913.

LECHNER, J.: A pártázatos reneszánsz építés Magyarországon határai körül. Budapest 1915.

LICHNER, J.: Vývin renesančnej fortifikačnej architektúry

„Čo by však bolo bývalo jednoduchšie, ako odvodiť takýto začiatok tohto tak ťažko definovateľného štýlu od jednotného, priameho, vonkajšieho vplyvu! Len sa pritom zabudlo, že vonkajší historický vplyv nie je nikdy poslednou príčinou duchovnej premeny, pretože takýto vplyv môže pôsobiť len vtedy, keď sú už prítomné predpoklady na prijatie štýlu; jeho aktualita sa musí vyjadriť sama, a nie že by on mohol vysvetliť aktualizáciu spre-vádzajúcich ho javov“ (HAUSER, A.: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, I, München 1953).

Aj v susednom Rakúsku kritizujú akademické stanovisko k domácej renesancii „ . . . zanedbanie rakúskej architektúry 16. a 17. storočia nemožno vecne odôvodniť. Že je v závetri výskumu, to súvisí popri jej nevelmi divadelne efektom výzore s tým, že sa tu v epoche kultu osobnosti a vzniku umeleckých životopisov odohrávala vo veľkej miere anonymná stavebná činnosť . . . Váza . . . na putujúcich talianskych umelcov . . . nepripúšťa vidieť v týchto dielach fenomén skutočného domáceho rozvoja“ (WAGNER-RIEGER, R.: Die Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts in Österreich, Wien—München 1965. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XX, XXIV).

A to, čo povedal Heinrich Wölfflin na konci svojej vedeckej dráhy o nemeckej renesancii, keď sa bol po celý svoj život zaoberal predovšetkým klasicou talianskou renesanciou a barokom, platí dvojnásobne o zdržanlivej a pokojnej renesančnej architektúre na Slovensku: „ . . . ale teraz sa naše posudzovanie zmenilo v tom, že inakšie kladieme akcenty hodnoty. Pre staršiu generáciu boli tie výkony najvyššie, ktoré sa najväčšími ponášali na talianske, my však vyššie hodnotíme práve nespútané stavby, ktoré talianskym meradlom nemožno merať, a „nečistá“ renesancia je pre nás najzaujímavejšia“ (WÖLFFLIN, H.: Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1940).

<sup>18</sup> GRAMSCI, A.: Sešity z vězení, Praha 1959.

<sup>19</sup> SANCTIS, Fr. de: Dějiny italské literatury, Praha 1959 (prvé tal. vydanie 1871).

na Slovensku. Bratislava 1964 (nepublikovaná kandidátska dizertačná práca).

MAJZLÍK, D.: Architektúra renesančných kaštieľov na Slovensku. Bratislava 1957 (nepublikovaná kandidátska dizertačná práca).

MENCLOVÁ, D.: Architektúra do konce 18. stoločí. In: Umění na Slovensku. Praha 1938, s. 44—47.

MENCLOVÁ, D.: Přehled vývoje renesanční architektury na Slovensku. Bratislava, 8, 1934, s. 48—59.

POLÁK, J.: Renesancia na Slovensku. In: Československá vlastivěda, 8, Praha 1938, s. 113—117.

Súpisy pamiatok na Slovensku. Bratislava 1967—1969, 3 zv.

WAGNER, VI.: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Trnava 1930.

WAGNER, VI.: Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948.

Autori fotografií:

J. Kanka: 15, 19, 22, 27, 28, 36, 47, 49.

A. Paul: 3—6, 9, 10, 12, 14, 18, 21, 23, 24, 31, 32, 35, 37—39, 45, 46, 50.

K. Plicka: 8, 25, 26, 33, 51.

E. Plicková: 10.

Plány kreslila J. Hrdinová, I. Zuggová.



## Ренессансная архитектура в Словакии

Бывшая Венгрия, северную часть которой некогда составляла Словакия, была первой страной к северу от Альп, в которой во второй половине 15 века — в период правления Матя Корвина (1458—1490 гг.) — появился стиль ренессанса. В Словакии он начал развиваться главным образом в городах, сначала в виде переходного стиля; изобразительные искусства здесь предвосхищали архитектуру. В первую очередь меняется общее понимание пространства, лишь позднее перенимаются ренессансные формы деталей. Первой постройкой, на которой переплетаются готические и ренессансные формы, была ратуша в Бардейове (1505—1508 гг.). Широкое развитие ренессансной архитектуры наступает лишь после половины 16 века и связано оно главным образом с укреплением Словакии вследствие постоянной военной угрозы со стороны турок. Из этих сооружений особо выделяется ренессансная перестройка крепости Червены Камень (после 1535 г.) и по проекту Оттавия Балдигара построенный укрепленный город Новэ Замки (1573—1581 гг.), который наряду с югославским Карловацем представляет собой первую реализацию идеального ренессансного города вообще. Элементы ренессанса находят применение на перестройках многочисленных средневековых крепостей и в мещанской архитектуре с типичными фронтонными аттиками. Период развития ренессансной архитектуры с логическим и четким планом, ясными и понятными пропорциями продолжается примерно до трети 17 века; потом наступает отступление внутренней логики в пользу сложности и украшения, элементы ренессанса переплетаются с ранним барокко. В конце 17 века развитие выливается в барокко.

Самой значительной областью распространения ренессанса в стране была восточная Словакия, ренессанс которой был тесно связан с Южной Польшей, в особенности с крупным ренессансным центром Краковом, по имеет связь также с областью Средиземного моря. Немецкий ренессанс Словакии существенно не коснулся.

Города, сжатые средневековыми укреплениями и связанные старой планировкой, меняют свой облик. В особенности на площадях вырастают каменные дома с ренессансными порталами, эркерами, аттиками и сграффитным оформлением. Дворы приобретают аркадные лоджии, интерьеры решаются рациональнее и ренессансно оформлены. Мещан-

ские дома своим планом продолжают традиции трехпроектного крестьянского дома; лишь в исключительных случаях возникают соединением участков крупные мещанские дома (Банска Быстрица, Левоча и др.). Строятся новые ратуши: в Банской Быстрице (1564—1565 гг.) как часть городского акрополя, в Левоча (1550—1552 гг.) — перестройка 1599—1615 гг.) посреди площади; или же к ним пристраиваются новые ренессансные тракты (Братислава 1573—1581 гг.). В церковной архитектуре постепенно внедряется концепция зала, кульминирующая в евангелических деревянных т. наз. артикулярных костелах с планом греческого креста. Словацкой особенностью являются отдельно стоящие колокольни, украшенные аттиковыми фронтонами.

Новая строительная мысль проявилась главным образом в архитектуре усадеб, которые строились на равнине. В них перенимаются еще элементы фортификационной архитектуры. Некоторые усадьбы, имеющие кубического форму, исходят из готических курий (Бетлановце 1564—1568 гг.), другие, с четырехфлигельным планом около центрального двора, — их готических крепостей (напр. первоначально водяная усадьба в Бытче — 1571—1575 гг. — автор Кириан Сырот де Медиолано, к которой в 1601 году был пристроен т. наз. Дворец бракосочетания, богато украшенный сграффитом).

Словацкая ренессансная архитектура сочетает в себе общие закономерности ренессансной архитектуры с некоторыми специфическими формами. Ее чистые, кубические формы часто венчали фронтонные аттики, известные сегодня уже только со старинных видов городов. Пропорции построек часто соответствуют соотношению простых целых чисел. Характеристические черты словацкого ренессанса вытекают не из строительных элементов или из орнамента, а из принципов планировки и композиции.

Ренессанс у нас исходил из отечественной, уже предшествующим развитием для него подготовленной среды. Иначе нельзя себе объяснить его характеристические элементы и взаимную форменную родственность построек. В особенности своими специфическими чертами, неопределенными мерками т. наз. классической архитектуры, означает вклад в пестрое, регионально дифференцированное развитие мировой архитектуры.

## Renaissancearchitektur in der Slowakei

Das ehemalige Ungarn, dessen nördlichen Teil die Slowakei bildete, war das erste nördlich der Alpen liegende Land, wo in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die durch die italienische Renaissance beeinflusste Architektur in Erscheinung trat.<sup>1</sup> Zum Mittelpunkt der Entwicklung der humanistischen Kultur wurden vor allem der Hof des Königs Matthias Hunyadi-Corvinus (1458—1490) in Buda (Ofen), sein Sommersitz in Visegrád und später auch die Residenzen der Kirchenwürdenträger.

In seinem Bestreben, ein starkes zentralisiertes Ungarn zu schaffen, stützte sich Mathias Corvinus vor allem auf die Städte, auf den mittleren und niederen Adel und gewann auch gewisse Sympathien der Bauern. Die wirtschaftliche Bedeutung der Bergstädte, hauptsächlich in der Mittelslowakei, sowie auch der Handels- und Handwerkerstädte in der Ostslowakei war von ziemlicher Bedeutung und stieg teilweise auch durch die Verschiebung der Handelswege aus den unruhigen hussitischen Böhmen nach Osten in die Slowakei an. Auch als ein wichtiges Hinterland der sich ausdehnender Türkenkriege spielte Ungarn und in dessen Rahmen die Slowakei eine stets ernstere strategische Rolle.

Der erste Antrieb des Humanismus und der Renaissance im 15. Jahrhundert kam in der Slowakei in der Entwicklung der Kultur (z. B. Gründung der Universität Academia Istropolitana in Bratislava 1467) und in der bildenden Künsten in einem interessanten Übergangsstil (Epitaph, Altarbilder und Plastiken) zum Ausdruck. Mit dem Auftakt des Humanismus begann das nationale Bewusstsein aller Völker Ungarns zu erwachen. Auch die slowakische Nationalbewegung wurde stärker, es entwickelte sich die nationale Sprache und die nationale Literatur und Kultur begannen sich zu formen. Das slowakische Element begann in den Städten an Wichtigkeit zu gewinnen und seit dieser Zeit beginnt die allmähliche Slowakisierung vieler Kolonisationsstädte.

Die neuen Qualitäten entwickelten sich schneller und wurden in der Slowakei im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts stärker und markanter in der Malerei und in der Plastik als in der Architektur. Diese künstlerische Entwicklung ist auch aus dem Grunde interessant, weil sich darin ähnliche Eigenschaften kristallisierten, wie dann nach und nach auch in der Architektur; die verstärkte Tendenz zum Rationalismus und Realismus, zum sachlichen und genauen Sehen und zur adäquater Weltanschauung: Erweiterung des Sichtfeldes, Simultanität des Sehens, die Fähigkeit den Raum und in dem Raum zu sehen (z. B. die drei edelmütigen armen Jungfrauen von dem Altarbild in Lúčky bei Kremnica 1476, die Holzstatue der Heiligen Katharina aus Banská Štiavnica 1506, die Heimsuchung der Heiligen Jungfrau und vor allem die Geburt Christi vom Meister MS 1506, die Bergwerker-Madonna-Metercia aus Rožňava vom Meister L. A. 1513, und das Gipfelwerk der Epoche — der Hauptaltar in der St. Jakobskirche in Levoča vom Meister Paul aus Levoča 1508—1517, sowie auch seine weiteren Arbeiten u. ä.). Die Umwandlung ist auch an den stark durch die mittelalterliche

Tradition gebundenen Epitaphen zu sehen (Epitaph des Propstes Schomberg im St. Martins Dom in Bratislava 1470, die Gedenktafel von Juraj (Georg) Szakmáry in Košice 1492 mit typischer Renaissanceornamentik, die Epitaphen der Zápoľskýs — Imrich 1487 und Stephan 1499 in der Kathedrale zu Spišská Kapitula usw.).

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts endete in der Slowakei die Spätgotik und in ihren Rahmen und neben ihr zugleich entwickelte sich die Renaissancearchitektur. Diese gegenseitig beeinflusste Entwicklung bedingte die Eigenartigkeit der Architektur der Übergangsperiode. Die Umwandlung spielte sich in zwei Grenzformen und deren vielen Variationen ab. Einerseits änderte sich die grosse Form des gotischen Raumes zur Horizontalität, zum einheitlichen abgeschlossenen Raum. Bei diesen Konzeptionsumwandlungen der Räume blieb oft die alte Formsprache bestehen, doch ihre statische und tektonische Bindung wurde lockerer und ihre dekorative Bedeutung z. B. der geschwungenen Gewölberippen stieg an. Die zweite Umwandlungsform, bei welcher sich die grossen Raumformen und der gesamte Baukörper nicht ändern oder nur langsam ändern, aber neue ausdrucksvolle Renaissance details, Portale, Arkadenemporen, Kanzeln, Pastophorien beigefügt werden, ist visuell auffälliger, leichter zu beschreiben und genauer zu datieren. Doch sie führt zu keinem in sich abgeschlossenen Stil. Zu dieser Umwandlungsform gehören die ersten Züge der Renaissancearchitektur in der Slowakei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Erst seit der Hälfte des 16. Jahrhunderts entstehen bei uns im breiteren Strom Bauten in einem in sich geschlossenen Renaissancestil, in dem die gesamte Raum — und Baukörperkonzeption mit seinen einzelnen Teilen und Details harmonisiert.

Das erste ausgeprägte und wertvollste Werk der Übergangsperiode ist das Rathaus in Bardejov (Meister Alexander, Ján aus Prešov, Alexius, 1505—1508). Die Verschmelzung des gotischen Charakters des gesamten Baukörpers mit den Renaissance details (Portale, Fenster, Decken, Erker) bildet einen eigenartigen harmonischen Kontrast. Einen bei uns an der Schwelle des 16. Jahrhunderts vereinzelt, in sich geschlossenen Renaissance teil des Rathauses stellt der Erker mit der Kapelle in der Mitte der Ostfront dar.

Das Bardejover Rathaus ist in dieser frühen Etappe auch in der weiteren Umgebung ein vereinzelter ziviler Bürgerbau mit ausgeprägten Renaissance details und Bauteilen. Fast zu gleicher Zeit entstanden in den Nachbarländern die ersten bedeutenden Renaissance werke oder Bauteile, überall sind es jedoch kirchliche, eventuell königliche Bauten (die Bakócz-Kapelle in Esztergom (Gran) 1506—1507, das Grabmal von Ján Olbracht in Krakau 1502—1505 und die Sigmund-Kapelle in der Wawel-Kathedrale 1519—1533, weiter der Umbau des Wawel-Schlusses 1502—1536, in Siebenbürgen das Portal der Kapelle St. Duh in Oradea Mare (Grosswardein) 1506—1512, die Kapelle von Ján Lazoi in Alba Julia 1514, in Prag wird um das Jahr 1500 der

Ladislau-Saal auf der Burg beendet und das Renaissanceportal zur Basilika des Heiligen Georgs angebaut, in Wien das Portal der Salvator-Kapelle 1520—1525, in Augsburg die Fugger-Kapelle bei der Kirche der Heiligen Anna 1509—1518 usw.).

Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts war in der Slowakei für die allseitige Entwicklung der Architektur nicht besonders günstig. Nach dem Tod von Matthias, zur Zeit der Regierung der schwachen Jagellonenherrscher und noch stärker nach der Niederlage bei Mohács (1526) wurde Ungarn von inneren Zwistigkeiten und auch äusseren Gefahren — von den Kämpfen der Tronfolger, der ungarischen Prätendenten und der Habsburger um die Krone, von den Bauern- und Bergwerkeraufständen und seit den zwanziger Jahren, beginnend mit dem Aufschwung der Reformation, auch von Religionskämpfen erschüttert. Die ernsteste äussere Gefahr — die sich steigernden Türkenangriffe, erforderte die Konzentration auf Fortifikationsbauten. Die Habsburger, die nach der Schlacht bei Mohács auch zu ungarischen Königen wurden, boten für die Verteidigung des Landes viel Bestreben auf. Ungarn bedeutete für sie ein wichtiges Vorfeld der Verteidigung der Erbländer vor den Türken. Sie beriefen in das Land immer mehr italienische Militäringenieur und Architekten, hauptsächlich aus der Lombardei. Im Jahre 1566 wurde in Wien der Hofkriegsrat gegründet und Ungarn wurde in drei Kapitanate aufgeteilt. Der Festungsgürtel in der Südslowakei war ein Bestandteil der Verteidigung des restlichen Teiles von Ungarn (das eigentliche, von Magyaren bewohnte Ungarn wurde von den Türken grösstenteils besetzt) und stellte länger als 150 Jahre einen Schutzwall dar. Die militärische und politische Bedeutung der Slowakei stieg an, Bratislava wurde für lange Zeit zur Hauptstadt Ungarns, Trnava nach dem Fall von Esztergom (Gran) zum Mittelpunkt des kirchlichen Lebens.

In diesem Zeitabschnitt spielte sich die Entwicklung der Baukunst grösstenteils an den Befestigungsbauten ab. Schon im 15. Jahrhundert, doch besonders im 16. Jahrhundert wurde unter dem Einfluss der raschen Entwicklung der Artillerie und der weiteren Veränderungen in der Kriegsführung mit dem Umbau älterer Burgen und mit der Befestigung der Städte begonnen. Die Basteien wurden geändert, eckige und polygonale kamen hinzu und wurden niedriger gebaut. Die Horizontalität als eines der charakteristischen Merkmale der Renaissancebefestigungen war hier durch Verteidigungsmomente bedingt.

Eine Reihe von Städten war schon seit dem 13. und 14. Jahrhundert befestigt, im 15. Jahrhundert wurden diese Befestigungen um weitere Gürtel von Vorbauten und Palisaden verstärkt (Bardejov, Bratislava, Košice, Levoča, Prešov, usw.) und weitere Städte wurden befestigt (Banská Bystrica, Pukanec, Zvolen, Filakovo, Komárno, Levice, Krupina, usw.). Im Rahmen des Verteidigungssystems wurde eine ganze Reihe von Wachtürmen gegen die Türken erbaut (Krupina 1564).

Burgen wurden umgebaut und verstärkt und weitere Festungen errichtet (z. B. Čabrad, Slovenská Lupča, Červený Kameň, Krásna Hôrka, Trenčín, Šarišer Burg, Filakovo, Beckov, Zipser Burg, Bratislavaer Burg, Oravaer Schloss, Nitra, Kežmarok, Modrý Kameň, Topoľčany usw.).

In der Disposition und in dem Befestigungssystem ist Červený Kameň eine hervorragende Burg. Im Jahre 1535 kaufte die Burg Anton Fugger von den Thurzos ab und liess sie zu einer gründ-

lichen Festung mit ausgedehnten Lagerräumen umbauen. Es wurden hier mächtige runde Eckbasteien, moderne Kasemattensysteme mit Verbindungsgängen und mit Entlüftung, die in seinen theoretischen Arbeiten Albrecht Dürer empfohlen hatte, angewandt.

Die bedeutendste städtebauliche Tat, auch vom Gesichtspunkt der europäischen Entwicklung, war der Bau der Stadt Nové Zámky (Neuhäusel). Die neue Festungsstadt mit dem Grundriss eines regelmässigen Sechsecks, mit grossen Basteien und mit einem regelmässigen schachbrettförmigen Strassennetz wurde in den Jahren 1573—1581 nach dem Entwurf von Ottavio Baldigara erbaut. Zusammen mit der Stadt Karlovac in Kroatien (1579) ist das die erste bauliche Verwirklichung einer idealen Renaissancestadt überhaupt. Im 17. Jahrhundert wurden in der Slowakei mehrere weitere regelmässige Festungen (Vráble 1640—1663, Guta 1664) erbaut. Eine Reihe von Kirchen und Klöstern wurde auch befestigt. Nach dem Fall von Nové Zámky wurde eine ähnliche regelmässige Festungsstadt, Leopoldov (1664—1667) erbaut. Eine neue Festung wird in Komárno errichtet und die Befestigung von Košice wird vervollkommen. Die Entwicklung seit dem 15. Jahrhundert bis zum Ende des 17. Jahrhunderts ging bei uns von den älteren und neueren italienischen, über die holländischen und deutschen bis zu den fortschrittlichen französischen Befestigungssystemen.

An zahlreichen Burgbauten beginnen um die Hälfte des 16. Jahrhunderts Attiken mit Bogen- und Kreuzbogenfries oder in Schildform, Portale und Fenster im Übergangsstil sowie auch typische Renaissancefenster zu erscheinen.

Wie weitgehend die Wehrmotive die ganze Renaissancearchitektur in der Slowakei beeinflussten, ist hauptsächlich an den Attikamotiven sichtbar, die in dem ganzen zivilen Bauwesen sowie auch an den Bauten der Glockentürme und Kirchtürme angewendet wurden.<sup>2</sup>

Die allseitigste Entwicklung der Architektur spielte sich im 16. und 17. Jahrhundert hauptsächlich in unseren Städten ab. Es entstanden zahlreiche urwüchsige Werke der reifen einheimischen Renaissance — Bürgerhäuser, Rathäuser, vollkommene Befestigungsanlagen und zum Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts auch die ersten charakteristischen Glockentürme und Kirchtürme, gekrönt mit formreichen schildförmigen Attiken.

Annähernd bis zum Beginn des zweiten Drittels des 17. Jahrhunderts dauerte bei uns die erste Etappe der Entwicklung der Renaissancearchitektur, die durch die sichtbare Tendenz zu logischen und übersichtlichen Dispositionen, zu klaren und leicht verständlichen Proportionen der Baumassen und der Räume gekennzeichnet war.

In dem zweiten Zeitabschnitt, der bei uns bis zu dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts überdauerte, wurden die rationalen Tendenzen und die innere Logik der Renaissancearchitektur der vorhergehenden Etappe zu Gunsten einer komplizierteren und malerischen Skala der Wechselbeziehungen sichtbar lockerer, ihre Formsprache und Ausschmückung bereichert sich und verflechtet sich mit Barockformen und Barockprinzipien.

Die Renaissancearchitektur des bedeutendsten ostslowakischen Gebietes stand eng mit der Renaissance von Südpolen mit dem Mittelpunkt in Krakau in Verbindung. Obzwar das Patriziat des grössten Teiles der im Mittelalter entstandenen Städte in der

Slowakei einstige deutsche Kolonisten waren, war ihre Architektur nicht der nordischen, deutschen Renaissance ähnlich, sondern sie hatte einen eigenständigen Charakter und viele Merkmale, die sie auch mit der Renaissance von Südpolen und der südlichen Mittelmeerländer verband.<sup>3</sup>

Die Städte in der Slowakei, was ihre Grösse anbelangte, haben sich im 16. und 17. Jahrhundert wenig verändert. Auch die verhältnismässig bedeutenden darunter, wie Bratislava, Košice, hatten nicht mehr als 4—5000 Einwohner und die kleineren etwa 3000. Ihre Grundform änderte sich auch nicht, sie war durch den mittelalterlichen Stadtgrundriss und durch die einzelnen Parzellen gebunden. Jedoch das Bild der Bürgerhäuser, der Strassen und Plätze änderte sich ziemlich. Es wuchs die Anzahl der gemauerten Bauten, es kamen architektonische Elemente hinzu, die neue Akzente der Fassaden bildeten (Portale, Erker, Attiken, Sgraffitodekoration), Höfe (Arkadenloggien und Laubengänge) und Innenräume wurden reicher geschmückt (Gewölbe, Stuckdekorationen, bequeme und besser beleuchtete Treppenhäuser mit Säulen, geschnitzte Balken- und Kasettendecken, grössere Fenster, Innenportale u. ä.).

Das mittelalterliche und das dreiachsige, Zweitrakt-Renaissancehaus wurzelt sichtbar und entwickelte sich aus dem dreiräumigen Bauernhaus, was hauptsächlich aus seiner Disposition ersichtlich ist. Die Verwandtschaft ist besonder an den Häusern in kleinen Handwerkerstädtchen oder in den Nebengassen grösserer Städte (Poprad—Spišská Sobotka, Spišská Belá, Vrbov, Hniezdne, Ruskinovce, Stará Lubovňa, Kežmarok, Banská Bystrica usw.) sichtbar. Auch die Dächer der Bürgerhäuser und der Bauernhäuser hatten oft ähnliche Formen.

Nur in einigen Fällen entstanden durch Verbindung mehrerer Häuser, durch Vereinigung der Bauparzellen breitere, mächtigere Häuser mit einheitliche geformten Fassaden, z. B. die Thurzo-Häuser in Banská Bystrica und in Levoča, das Rákoczi-Haus in Prešov, das Limpacher-Haus in Banská Štiavnica oder die Stadtpaläste der Adligen, wie das Benický-Haus in Banská Bystrica, die Segner- und Brämer-Kurie in Bratislava.

Die grössten Veränderungen im 16. und 17. Jahrhundert entsprangen aus dem Übergang von der Holzbauweise zu gemauerten Häusern, Ziegel- und Steinhäusern (wie verbreitet noch am Ende des 16. Jahrhunderts die Holzhäuser waren, sieht man z. B. an Willenbergs Vedute von Zvolen aus dem Jahre 1596; alle Häuser, ausser einer kleinen Gruppe um die Kirche mit dem Rathaus, der Schule und dem Pfarrhaus, sind noch aus Holz). Die neue Dachform und die damit verbundene Berkrönung der Fassade mit einer Attika war im Grunde vom Feuerschutz bedingt. Die hohen Feuermauern trennten die einzelnen Häuser gründlich voneinander und die Dächer mit einer geringen Neigung zur Hausmitte wurden durch Attiken verdeckt, die den horizontalen Charakter der Gebäude betonten.

Einen Beitrag stellten auch die sorgfältig gelösten Innenhöfe der Bürgerhäuser dar, die oft durch Arkadengänge an einer oder mehreren Hofseiten gekennzeichnet waren. Häuser mit Lauben mittelalterlichen Types im Erdgeschoss, zum Platz oder zur Strasse gerichtet kommen bei uns selten vor (Žilina, Stará Lubovňa, Levoča, Bardejov).

Eine wesentliche Anzahl der bürgerlichen Renaissancehäuser blieb hauptsächlich in Kremnica (hier ist die Beständigkeit der

gotischen Traditionen im Grundriss der Hausdisposition markant fühlbar), in Levoča, Banská Štiavnica, Banská Bystrica, Kežmarok, Prešov, Bardejov, Sabinov, sowie auch in einigen Städten in der Westslowakei, wie in Trnava, Trenčín, Bratislava erhalten. Ebenerdige und einstige Handwerkerbürgerhäuser blieben in kleineren Städtchen wie z. B. in Podolíneč, Vrbov, Ruskinovce, Hniezdne, Tvarožná, Spišské Vlachy usw. erhalten. Die Attiken der Bürgerhäuser in der Westslowakei (Trnava, Pezinok, Senec) unterscheiden sich von den ostslowakischen schildförmigen Attiken (Prešov, Levoča), sie sind weniger dekorativ und bilden grösstenteils ein Rundbogenfriesband. Es handelt sich um einen Attikatyp, der in den Donauländern schon seit der Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemein bekannt war.

Einige Städte besaßen Rathäuser schon im 16. Jahrhundert (Bratislava, Kremnica, Rimavská Sobotka, Banská Štiavnica). Im Renaissancestil wurde im 16. Jahrhundert eine grössere Anzahl von Rathäusern erbaut oder umgebaut, grösstenteils nach Bränden (Bardejov, Bratislava, Trnava, Košice, Kežmarok, Levoča, Skalica usw.). Die drei bedeutendsten darunter — in Banská Bystrica, Levoča und Bratislava — sind durch Arkadenloggien gekennzeichnet.

Das Rathaus in Banská Bystrica (1564—1565) war Bestandteil der Stadtburg, es hat auf dem Stockwerk einen von drei Seiten offenen Arkadengang. Ursprünglich hatte das Rathaus eine Attika bekrönt. Das Levočer Rathaus, das sich inmitten des regelmässigen, rechteckigen Hauptplatzes befindet, wurde in den Jahren 1550—1552 und 1599—1615 umgebaut. Am Erdgeschoss sind von zwei Seiten Arkadenlauben und auf dem Stockwerk der Westfassade ist der ganzen Breite nach eine Arkadenloggia. (Die Überbauten der Zwerchgiebel auf dem Dach stammen vom Ende des 19. Jahrhunderts, sie zeigen anschaulich, wie fremd die Motive der deutschen Renaissance an den hiesigen Bauten sind.) An dem Bratislavaer Rathaus wurde eine Arkadenloggia entlang einer Seite des Innenhofes erbaut (1573—1581).

Die Kirchen gehören bei uns nicht zu den für die Entwicklung der Renaissancearchitektur charakteristischen Bauten. Bei ihren Umbauten, sowie auch bei Neubauten wurden die gotischen Traditionen sichtbar beibehalten, besonders bei den Wölbungen der Innenräume.

Ein grosser Teil der Umbauten der Kirchen im 16. und 17. Jahrhundert bezog sich auf Kirchenhallen, grösstenteils mit Mittelpfeilern, in welche die Gewölbe zusammenliefen (z. B. Vrbov 1539, Soblahov 1557, Handlová 1603, Partizánska Lupča 1620 1630 usw.). Die neuen Kirchen in den Dörfern wurden meistens einschiffig gebaut, sie wurden am häufigsten mit Tonnengewölben mit Stichkappen abgeschlossen (Bytča — Pfarrkirche 1590. Vrbové bei Senica 1590, Hertník 1607—1612, Vinohrady an der Waag, Hälfte des 17. Jahrhunderts usw.).

Einen speziellen Typus stellten die einfachen evangelischen Hallenkirchen dar (Kirche des Heiligen Salvators in Bratislava 1636—1638, Kirche in Senica 1631, in Pezinok 1655—1659 usw.). Der Gedanke der einheitlichen Kirchenhalle, der Renaissancevorstellung des Zentralraumes nahestehend, kam erst im folgenden Zeitabschnitt in den evangelischen Artikular-Holzkirchen mit dem Grundriss des griechischen Kreuzes sichtbar zur Geltung (Leštiny 1688, Kežmarok 1713—1717, Hronsek 1725—1726 usw.).<sup>4</sup>

Markante Bauten der ostslowakischen Renaissance stellen die mit Schildzinnenattiken bekrönte Glockentürme und Kirchtürme dar. Dieses Motiv verbreitete sich auf den evangelischen Kirchneubauten in der Zeit der Gegenreformationskämpfe (Kežmarok 1586—1591, eine Attikabekrönung hat auch der neben der Pfarrkirche stehende Turm, Spišská Belá Glockentürme 1598, Spišská Sobota 1598, Strážky 1629, Vrbov 1644, Sabinov 1657, später umgebaut, Poprad 1658, Podolinec 1659). Alle diese Glockentürme erinnern an Wehrtürme, sind prismenförmig und von einfachen Proportionen, die sich dem Verhältnis 1 : 2 nähern. Nach Kežmarok wurden die Kirchtürme in Podhorany (Ende des 16. Jahrhunderts), in Jamník, in Červenica, in Spišský Hrhov (Anfang des 17. Jahrhunderts), in Osikov 1612, in Granč-Petrovce 1626, in Svinia 1628, in Radačov 1630, in Chmeľov 1634, in Chmiňany und Harakovce mit Attikenbekrönungen überbaut.

Vollendet in der Einfachheit ihrer Formen, Proportionen und der Eingliederung in die Naturlandschaft sind die volkstümlichen hölzernen Glockentürme in den Döfern aus diesem Zeitabschnitt (Malé Ozorovce 1619, Trstené bei Liptovský Mikuláš, Slovenské Pravno). Lebensfroh und licht sind die Innenräume einiger Dorfkirchen mit bunt bemalten hölzernen Kassetendecken und Emporen (Smrečany, Výborná, Kraskovo usw.).<sup>5</sup>

Am freiesten äusserten sich die neuen architektonischen Ideen auf den Schlossbauten. Die Ursachen ihrer neuen freien Standortbestimmung in der Ebene waren vielseitig; die Veränderungen der Motive militärischen, Verteidigungscharakters sind sicherlich die bewusstesten Grundfaktoren gewesen, doch in der simultanen Einheit wirksamer Faktoren kristallisierten auch die architektonischen Eigenschaften: sie stehen frei in der Naturumgebung, im offenen Raum, die Plastizität ihrer Baumasse kann hier voll zur Geltung kommen.

Schlösser in der Ebene wurden in der Slowakei verhältnismässig lange, bis in das 17. Jahrhundert gebaut. Ihre Verteidigungsfähigkeit, obzwar sie noch häufig befestigt und mit Wassergräben umgeben wurden, war schon beschränkt und allmählich sekundär.

Im 16. Jahrhundert erschienen mehrere Typen von Schlössern: die einfachen Bauten in Blockform hatten ihre Vorgänger in den spätgotischen Kurien, die regelmässigen vierflügeligen Schlossbauten in den gotischen Burgen von der Art des Schlosses in Zvolen (Altsohl) (1370—1380).

Das Schloss in Betlanovce (1564—1568) ist charakteristisch durch seine einheitliche, rechteckförmige kubische Baumasse und seine Disposition, die an Bürgerhäuser erinnert. Am ersten Stockwerk umgab das Schloss ursprünglich ein gedeckter hölzerner Laubengang. Die Baumasse des Schlosses, sein Grundriss und die Hauptfassade haben die Proportionen 1 : 2, die Seitenfassade 1 : 1. Das Schloss in Hájniky (1618) ist in seiner kubischen Form und übersichtlichen Disposition auch von ausgeprägter Klarheit.

Einen reinen Typus eines regelmässigen vierflügeligen Schlosses mit Eckbasteien und einem regelmässigen Arkadenhof stellt das Thurzo-Schloss in Bytča dar (Kilian Syroth de Mediolano, 1571—1575). Das einstöckige, symmetrische Schloss hat inmitten der Hauptfassade, über dem Tor, einen Turm und war von einem Wassergraben umgeben. Die Wände des Arkadenganges auf dem Hof sind mit historischen Malereien verziert. Im Jahre 1601

wurde neben dem Schloss das sogenannte Hochzeitspalais erbaut, welches reich mit Sgraffitos geschmückt ist. Weniger regelmässig ist das Schloss in Strážky (1570—1590), auch mit Innenhof und bekrönt mit einer Schildzinnenattika. Sein Eigentümer, der Humanist G. Horváth-Stančič gründete hier im Jahre 1588 eine humanistische Akademie.

Eine ganze Reihe von vierflügeligen Schlössern mit Innenhöfen und Eckbasteien blieb erhalten (Šaľa, Bošany, Ende des 16. Jahrhunderts, Zemianske Kostofany, um das Jahr 1610, Humenné 1610, Horné Lefantovce 1618, Trebostovo, Žiar nad Hronom 1631, Ožďany, Topoľčianky 1662 usw.). Von den häufigsten Typen sind es die einfache Bauten in Blockform mit vier oder zwei Eckbasteien oder Erkern (Klátová Nová Ves, 16. Jahrhundert, Hanušovce 1564, Horná Lehota, Mokrad, Divinka, Moravany, Liptovský Ján, Liptovský Štiavnik, Považské Podhradie, Ostrá Lúka, Markušovce, Dolná Mičiná, Lúka usw.). Einen markanten Wohnturm besitzt das Schloss in Pečovská Nová Ves (1649).

Einige Schlösser sind durch zwei die Hauptfassade flankierenden eckigen Turmbasteien charakterisiert (Fričovce, M. Sorger 1623—1630, mit einer reichen Schildzinnenattika mit Ädikulen, Trstín, Necpaly, Diviaky aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts).

Die markantesten Schlösser, aber auch die übrigen bei uns im 16. und 17. Jahrhundert entstandenen Bauten, bringen sichtbar die allgemeiner gültigen Prinzipien des architektonischen Schaffens und Komposition der Renaissance zum Ausdruck; Logik und Übersichtlichkeit der Disposition, Einfachheit der Baumassen- und Raumkomposition, Tendenz zur Symmetrie und Horizontalität, an den Schlössern auch durch vertikale Akzente ausgewogen, und die innere Abgeschlossenheit der plastisch wirkenden Baumasse.

Dem Streben nach reinen, kubischen Formen, nach der Horizontalität entsprach die Bekrönung des Baues durch eine Attika. Das galt im wesentlichen Masse für unsere gesamte Renaissancearchitektur, nicht nur für Schlösser und Glockentürme, besonders wenn wir uns dessen bewusst werden, dass die mit Attiken bekrönten Fassaden im 16. und 17. Jahrhundert viel häufiger vorkamen, als sie bis heute erhalten blieben.

Die Proportionsanalyse der Volumen- und Dispositions-komposition mehrerer Renaissancebauten, sowie auch ihrer Fassaden, der Aufrisse einiger Details, z. B. der Portale und Pastörien, zeigt, dass auch unsere Renaissancebaumeister die Tendenz hatten, einfache Proportionsbeziehungen, die dem Verhältnis der einfachen, ganzen Zahlen nahe stehen, anzuwenden. Die einfachen Bauvolumenproportionen des Schlosses in Betlanovce (1 : 2, 1 : 1) wurden schon erwähnt, ähnliche Proportionen zeigt der Grundriss des Schlosses in Hájniky, in Klátová Nová Ves und in Dolná Mičiná. Die Schlösser in Bytča, Humenné und Necpaly sind im Grundriss Vierecke, in Necpaly wiederholt sich an dem Seitenanblick das Verhältnis 1 : 2. Die ruhige Disposition und Raumkomposition vieler Renaissancebauten ist auch durch ihre Formenähnlichkeit bedingt; bei der Analyse wiederholen sich hier häufig parallele Diagonalen. Die Ähnlichkeit der Fassadenteile im Verhältnis 1 : 2 wiederholt sich auch an dem Rathaus in Banská Bystrica, die Arkadenfassade des Levočær

Rathauses hat das Verhältnis 1 : 3 usw. Natürlich sind diese Beziehungen nicht exakt und man kann sie nicht überall vorfinden.

Einfachheit und Ruhe sind die allgemeinen Merkmale unserer Renaissance. Es ist aber nicht Einfachheit aus Mangel an schöpferischen Kräften, aus Not, sondern sie hängt mit der Beherrschung des Wesens des architektonischen Stils zusammen.

Die charakteristischen Merkmale des Stils sehen wir nicht nur in den Einzelheiten, welche sich auf die Details, die Elemente und die Ornamentik beziehen. Auch diese haben gewiss ihren Platz bei der Wertung, aber wenn wir nur diese Einzelheiten verfolgen, entgeht das Grundsätzliche. Die charakteristischen Stilmerkmale entspringen aus den leitenden Gestaltungsprinzipien, aus den Grundsätzen der Disposition und Komposition. Das Wesentliche war die Baumasse und der Raum zu erfassen und wurde dies beherrscht, wurde die Dekoration zu etwas Zweitrangigem. Die Renaissancearchitektur entsprang bei uns seit der Hälfte des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem für diese

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> z. B. PEVSNER, N.: An Outline of European Architecture, Harmondsworth 1966, S. 290—292.

Sir Nikolaus Pevsner besuchte im Sommer 1968 die Slowakei. Auf Grund seiner persönlichen Erfahrung ergänzte er in dem neubearbeiteten „Lexikon der Weltarchitektur“ (von N. Pevsner, J. Flemming und H. Honour, München 1971 und Hamburg 1976) auch die Aufsätze über die tschechoslowakische und speziell slowakische Architekturgeschichte. Im Bezug zu unserem Thema zitiieren wir kurze Auszüge aus dem erwähnten Werk:

„Ähnlich wie in Ungarn setzte sich die Kunst der Renaissance früher durch, als irgendwo sonst in Mitteleuropa, in den böhmischen Ländern mehr in der höfischen Palastarchitektur, in der Slowakei mehr im bürgerlichen Rathausbau (Neusohl-Banská Bystrica, Bartfeld-Bardejov, Leutschau-Levoča) . . . In der Slowakei behielten die Schlösser nach dem Einfall der Türken und der Schlacht bei Mohács 1526 zumeist den wehrhaften Kastellcharakter (Schemnitz-Banská Štiavnica, Bytča, Pressburg-Bratislava, Fritsch-Fričovce, Nehre-Strážky). Eine Eigentümlichkeit der „Slowakischen Renaissance“ sind isoliert stehende Glockentürme (Deutschendorf-Poprad, Georgenberg-Spišská Sobota, Menhardsdorf-Vrbov, Käsmark-Kežmarok), ferner eigenartige (vermutlich von Schlesiern vermittelte) Zinnen- und Kranzgesimsdekorationen mit Blendarkaden (Schloss Fritsch).“ Er erwähnt auch mehrere Holzkirchen: „ . . . vor allem in der Slowakei . . . sind . . . mehr Holzkirchen erhalten als irgendwo sonst in Mitteleuropa (vgl. Hervartov, ca. 1480; Trnové, ca. 1500; Tvrdošín, Ende 16. Jhd.; Tročany, Ende 16. Jhd.; Bodružal, 1658; Paludza, 17. Jhd. usw.).“

<sup>2</sup> LECHNER, J.: Tanulmányok a lengyelországi felsőmagyarországi reneszánsz építéséről — Studien zur Architektur Polens und Oberungarns — Budapest 1913.

Entwicklung vorbereiteten und herangereiften Milieu; ohne dieses wäre kein solcher breiter Strom eigenständiger und dabei einander verwandter Bauten möglich.

Im allgemeinen gelangt man immer eindeutiger zur Erkenntnis, dass der Beitrag der historischen und auch gegenwärtigen Architektur einzelner Länder und Völker nicht nur im Gemeinsamen ist, was sie mit der gesamteuropäischen und Weltbewegung vereint, sondern hauptsächlich in ihren charakteristischen Merkmalen, die aus den spezifischen einheimischen Bedingungen und durch die komplexe Einwirkung innerer Faktoren der gegebenen Region herauswachsen; deswegen ist es nicht möglich, sie mechanisch nach dem Masstab anderer sog. klassischer Architekturen und Beispiele zu bewerten.<sup>6</sup> Im neuen Schwinkel versuchen wir den Strom der Architekturentwicklung in seiner ganzen Breite zu erfassen und auf diese Weise zu einem wahrheitsgetreueren Gesamtbild zu gelangen. Auch von diesem Gesichtspunkt ist der Beitrag der Renaissancearchitektur der Slowakei bemerkenswert.

<sup>3</sup> Auf diese Eigenart der ostslowakischen Renaissance machte schon vor Jahren der slowakische Literaturwissenschaftler Štefan Krčméry aufmerksam. (KRČMÉRY, Št.: Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry — Hundertfünfzig Jahre slowakischer Literatur, Martin 1943).

<sup>4</sup> Die Artikularkirchen wurden auf Grund des Beschlusses des Oedenburger Landtages im Jahre 1681 errichtet; sie durften keine Türme besitzen und durften nur an bestimmten Orten, am Stadtrand errichtet werden.

<sup>5</sup> Die zeitgenössische Kunstwissenschaft wendet sich in zunehmendem Masse der anonymen Architektur und Volksbaukunst zu (z. B. MOHOLY-NAGY, S.: Native Genius in anonymous Architecture, New York 1957. RUDOLFSKY, B.: Architecture without Architects, New York 1965, usw.).

<sup>6</sup> André Malraux spricht von der eigenartigen Tradition, dass „alles Nicht-Italienische . . . instinktiv nach seinem Gehalt an Italienischem gewertet“ wird. „Klassifiziert, reproduziert und eingeordnet wurden nur Werke, die der Tradition entsprechen“ (MALRAUX, A.: Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum, Reinbek bei Hamburg 1958). Doppelt gilt für die zurückhaltende, ruhige und ornamental nicht überladene Renaissancearchitektur der Slowakei, was Heinrich Wölfflin am Ende seiner Laufbahn über die deutsche Renaissancearchitektur aussprach: „Für die ältere Generation standen die Leistungen am höchsten, wo die grösste Angleichung an das Italienische stattgefunden hatte, wir schätzen gerade die unbändigen Bauten, die sich mit dem italienischen Maßstab nicht messen können, und die „unreine Renaissance“ ist für uns die interessanteste“ (WÖLFFLIN, H.: Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1940 — Architektur der deutschen Renaissance).



Untertitel zu den Fotografien und Plänen

1. Die Renaissancearchitektur in Mittel- und Osteuropa
2. Rožňava, Portal der Bakócz-Kapelle, Vincent von Ragusa, 1516
3. Sabinov (Zeeben), südwestliches Portal der Pfarrkirche, 1523
4. Brezovica, Kirchenportal, Vincent von Ragusa, 1520
5. Bardejov (Bartfeld), Rathouserker, Meister Alexius, 1508
6. Bardejov (Bartfeld), Portal am ersten Stock im Rathaus, Meister Alexius, 1508
7. Červený Kameň (Častá), Burg, Erdgeschossgrundriss, 16. Jhd., Umbauten im 17. und 18. Jhd.
8. Červený Kameň (Častá), Burg, 16. Jhd., Umbauten im 17. und 18. Jhd.
9. Banská Štiavnica (Schemnitz), Neue Burg, 1564, im Hintergrund die Kalvarienkirche, 1744—1751
10. Banská Štiavnica (Schemnitz), Stadtbürg, Umbau der einstigen Pfarrkirche, 1546—1559
11. Nové Zámky (Neuhäusel), die erste befestigte ideale Renaissancestadt, 1573—1581, Ottavio Baldigara. Vedute von J. Houfnaglius 1595
12. Krupina, Beobachtungsturm aus den Türkenkriegen, „Wartowka“, 1564
13. Banská Bystrica (Neusohl), Entwurf der Stadtbefestigung (Giulio Ferrari, 1589). Eine der Varianten beabsichtige nur einen Teil der Stadt zu befestigen, ohne die plebejische Untere Stadt
14. Poprad — Spišská Sobota, Bürgerhäuser (Handwerker) am Marktplatz
15. Poprad — Spišská Sobota, Bürgerhaus Nr. 111, 16. Jhd.
16. Poprad — Spišská Sobota, Grundriss des Bürgerhauses Nr. 111, 16. Jhd.
17. Banská Bystrica (Neusohl), erdgeschossige Handwerkerhäuser, Grundriss, Wolkerstr. Nr. 1, 3, 5
18. Ruskinovce, Reihe von Bürgerhäusern (Handwerker), 16.—17. Jhd.
19. Banská Bystrica (Neusohl), das Thurzo-Haus am Marktplatz (Platz des Slowakischen Nationalaufstandes Nr. 4), Hälfte des 16. Jhd., spätere Umbauten und Änderungen
20. Banská Bystrica (Neusohl), das Thurzo-Haus am Marktplatz, Grundriss des 1. Obergeschosses, Hälfte des 16. Jhd., spätere Umbauten und Änderungen
21. Levoča (Leutschau), Vorhalle mit Treppe im Bürgerhaus am Marktplatz (Platz der Befreier) Nr. 53, 17. Jhd., Portal 1663
22. Sabinov (Zeeben), Durchfahrt („Masshaus“) mit Treppe im Bürgerhaus am Marktplatz Nr. 79
23. Banská Štiavnica (Schemnitz), Halle mit Balkendecke im Bürgerhaus am Dreifaltigkeitsplatz Nr. 50/II, 16. Jhd.
24. Banská Štiavnica (Schemnitz), geschnitzter Decken-Balkenkopf in der Halle des Bürgerhauses am Dreifaltigkeitsplatz Nr. 50/II, 16. Jhd.
25. Levoča (Leutschau), Bürgerhaushof am Platz der Befreier Nr. 28, erste Hälfte des 17. Jhd.
26. Banská Bystrica (Neusohl), Portal und Erker des sog. Ebner-Hauses am Platz des Slowakischen Nationalaufstandes Nr. 22, J. Weinhardt von Spišské Vlady 1636
27. Banská Štiavnica (Schemnitz), Erker des sog. Bellházy-Hauses auf der Wolgograderstr. Nr. 22, 1616
28. Banská Bystrica (Neusohl), Beniczky-Haus am Platz des Slowakischen Nationalaufstandes Nr. 16, Hälfte des 17. Jhd. (das Portal J. Dobretak, Cl. Püsttner, 1660)
29. Prešov (Eperjes), Bürgerhäuser am Platz der Slowakischen Räterepublik, Nr. 82, 84, 86, 88, Beginn des 17. Jhd. (das dritte Haus von links ist das Rákóczi-Haus)
30. Prešov (Eperjes), Grundriss des Rákóczi-Hauses, Anfang des 17. Jhd.
31. Levoča (Leutschau), Rathaus, 1551—1562, 1599—1613 (die Dachaufbauten sind vom Ende des 19. Jhd.)
32. Banská Bystrica (Neusohl), Rathaus 1564 (Zustand im Jahre 1937)
33. Zvolen (Altsohl), der Marktplatz mit Kirche, Rathaus, Schule und Glockenturm. Teil der Vedute von J. Willenberg, 1596
34. Kežmarok (Käsmark), Glockenturm, Ulrich Materer 1586, Sgraffito von Michael Sorger 1591, Kirchturm mit Attika 1591. Daneben die humanistische Schule
35. Zipser Glockentürme — Kežmarok (Käsmark) 1586; Spišská Belá 1598; Strážky 1629; Vrbov 1644; Poprad 1658; Podolínec 1659; alle Aufrisse im gleichen Masstab
36. Vrbov, Glockenturm, 1644
37. Trstené (Lipt. Mikuláš), Hölzerner Glockenturm 16.—17. Jhd., die älteste Glocke vom J. 1545
38. Svinia, Kirchturm, 1628
39. Výborná, Inneres der Kirche, 16.—17. Jhd.
40. Betlanovce, Schloss, 1564—1568
41. Betlanovce, Schloss, Erdgeschossgrundriss, 1564—1568
42. Bytča, das ehemalige Thurzo-Schloss (1571—1574) und das Hochzeitspalais (1601), Kilian Syroth de Mediolano (von Mailand)
43. Bytča, das Thurzo-Schloss (1571—1574) und das Hochzeitspalais (1601), Erdgeschossgrundriss, Kilian Syroth de Mediolano
44. Bytča, Arkadenhof im Thurzo-Schloss, Kilian Syroth de Mediolano, 1571—1574
45. Bytča, Hochzeitspalais neben dem Thurzo-Schloss, Kilian Syroth de Mediolano, 1601
46. Strážky, Schloss, 1570—1590
47. Bošany, Schloss, Ende des 16. Jhd.
48. Humenné, Schloss, Grundriss, 1610 (an der Stelle eines ehemaligen gotischen Schlosses aus dem J. 1449)
49. Hájniky bei Sliač, Schloss, 1618
50. Fričovce, Schloss, Michael Sorger, 1623—1630, Sgraffitos von Martin Waxman
51. Necpaly, Schloss, 1673

## Renesančný kaštieľ v Radole

Jiří Kostka — Zuzana Ševčíková

Údolie potoka Kysuca medzi Javorníkmi a Kysuckými vrchmi oddáva národnou úrodnou pôdou a bohatými pastviskami. O existencii obce Radola, severne od Žiliny, vieme bezpečne už od 14. storočia. Táto oblasť, v najstarších prameňoch nazývaná terra Kysucza, patrila, ako tzv. kráľovský majetok, najskôr pod správu strečnianskeho župana, neskôr županovi starohradskému.

Radolu daroval kráľ Žigmund roku 1436 Jurajovi z Hatného ako súčasť budatínskeho panstva. Roku 1487 dostáva Budatín a celé panstvo stúpenec a obľúbenec Mateja Korvína Gašpar Szunyog so synom Mikulášom. Táto rodina vlastnila panstvo až do 18. storočia, keď prešlo do vlastníctva Csákyovcov.

Z historickej správy vieme, že bratia Szunyogovci po bojoch s lúpežnými Podmanickovcami si rozdelili budatínsky majetok. Bolo to roku 1545, a ako ukázal architektonicko-historický výskum, k tomuto obdobiu možno vzťahovať aj výstavbu nového sídla v Radole.

Zachovaný kaštieľ v Radole, dnes už súčasť Kysuckého Nového Mesta, predstavuje renesančný typ zemianskeho sídla pozdĺžneho blokového charakteru. Tvoria ho dva nerovnaké trakty bez nárožných bást. Bol poschodový a pôvodne zrejme opevnený hradobným múrom okolo hospodárstva. O jeho renesančnom charaktere svedčia dodnes zachované okná na poschodí, s jednoduchou lištovou šambránou a plastickými nadokennými rímsami, renesančná krížová klenba na prízemí s hrebienkovým obrazcom, valená klenba s lunetami, ako aj nárožné maľované kvádrovanie a maľovaná šambrána s frontónom na najstaršej časti objektu.

Kaštieľ je orientovaný v smere severovýchodnom a juhozápadnom. Kratším traktom sa obracia k ne-

ďalekej ceste pozdĺž rieky Kysuca. Dnes je kaštieľ dosť tesne obostavaný prízemnými a poschodovými obytnými domami. Stratil tak svoje architektonické dominantné postavenie, ktoré v obci mal až do konca 19. storočia.

Hĺbkový výskum objektu ukázal, že najstaršia časť



Radola — renesančný kaštieľ, 16.—17. storočie



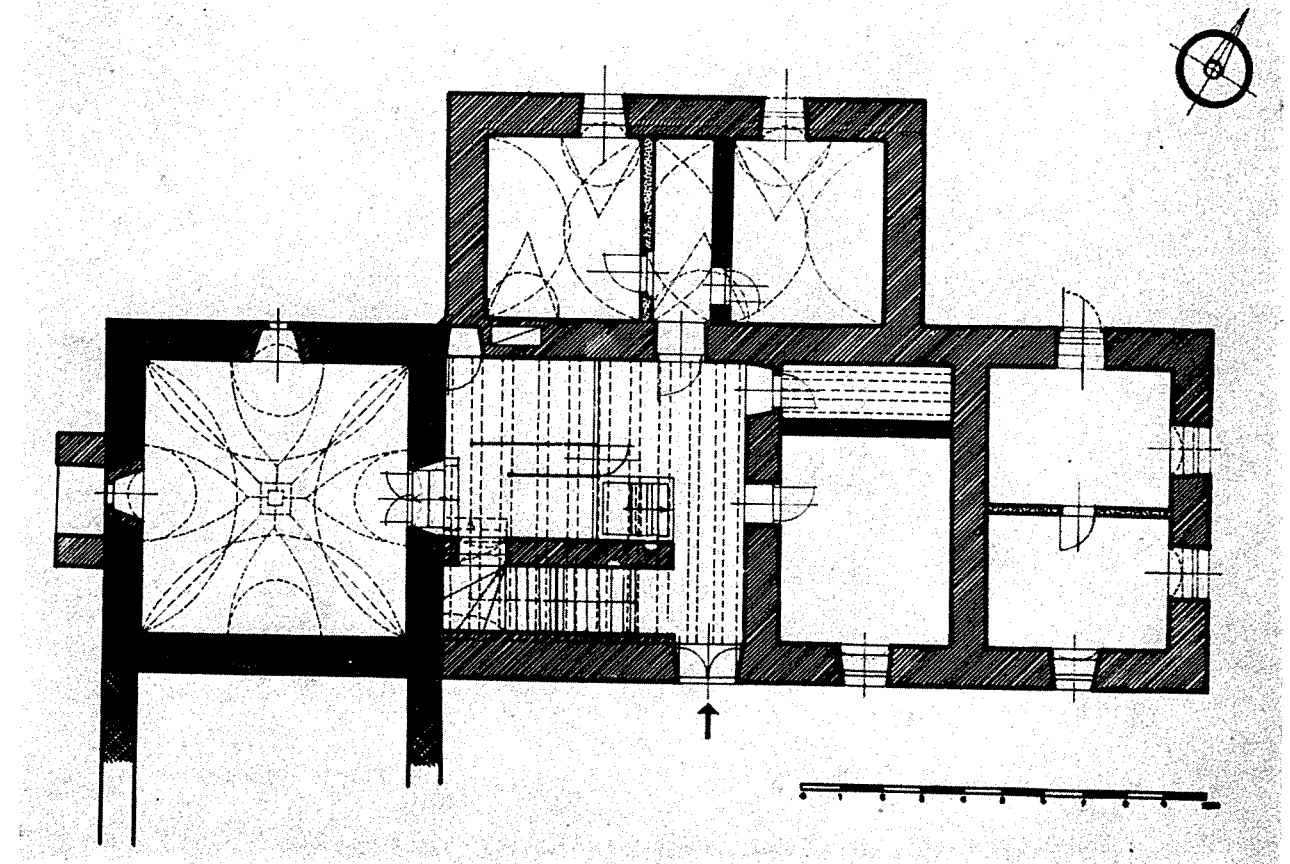
Radola — renesančný kaštieľ, 16.—17. storočie

kaštieľa je podpivničená. Budova je poschodová, štvorcového pôdorysu. Na juhozápadnej strane a na priliehajúcich stranách je voľná. Na prízemí a na poschodí mala a doteraz má len jednu rozsiahlu miestnosť. Prízemie je zaklenuté krížovou klenbou s lunetami uprostred stien. Plocha medzi vrcholmi lunet je vyplnená dvojnásobným štvorcovým hrebienkovým obrazcom. Na poschodí bol trámový strop (terajší stav ostal z čias po požiari na začiatku 20. storočia). Všetky sondy na prízemí a na poschodí odkrývajú vo veľmi dobrom stave zachované pôvodné renesančné omietky. Sú to omietky priamo klasického vzoru, sýto vápenné s obsahom jemného piesku, nezvyčajne tvrdé, lebo technologicky sa realizovali stláčaním natahovanej vrstvy omietky a povrchove sa potom vyhládzali zrejme už kovovými hladidlami.

Tento najstarší objekt na vonkajších nárožiach vy-

medzuje maľované kvádrovanie, ktoré bolo predrysované rytou dvojlinkou. Vnútorňa linka vymedzovala tmavé sivomodré polia kvádrov, vonkajšia linka zase maľovaný červený lemujúci pás. Na severnom nároží sa zachovala len červená lemovka. Predpokladáme, že maľované kvádrovanie nebolo pôvodne v celom rozsahu dokončené. Na severozápadnom priečelí sme sondami zistili maľovaný rám zamurovaného okna. Edikulový charakter maľby je daný architektonickými zložkami — šambránou a trojuholníkovým frontónom a pripojeným rozvilinovým motívom. Linková štetcová kresba nie je šablónová (ako napr. v Parížovciach), ale voľne maľovaná rukou. Červenou linkou je lemovaný aj vetrákový otvor pivnice a fragmentárne je zachovaná maľba aj nad oknom prízemia najstaršej časti kaštieľa.

Výskumom zistené poznatky umožňujú teoretickú

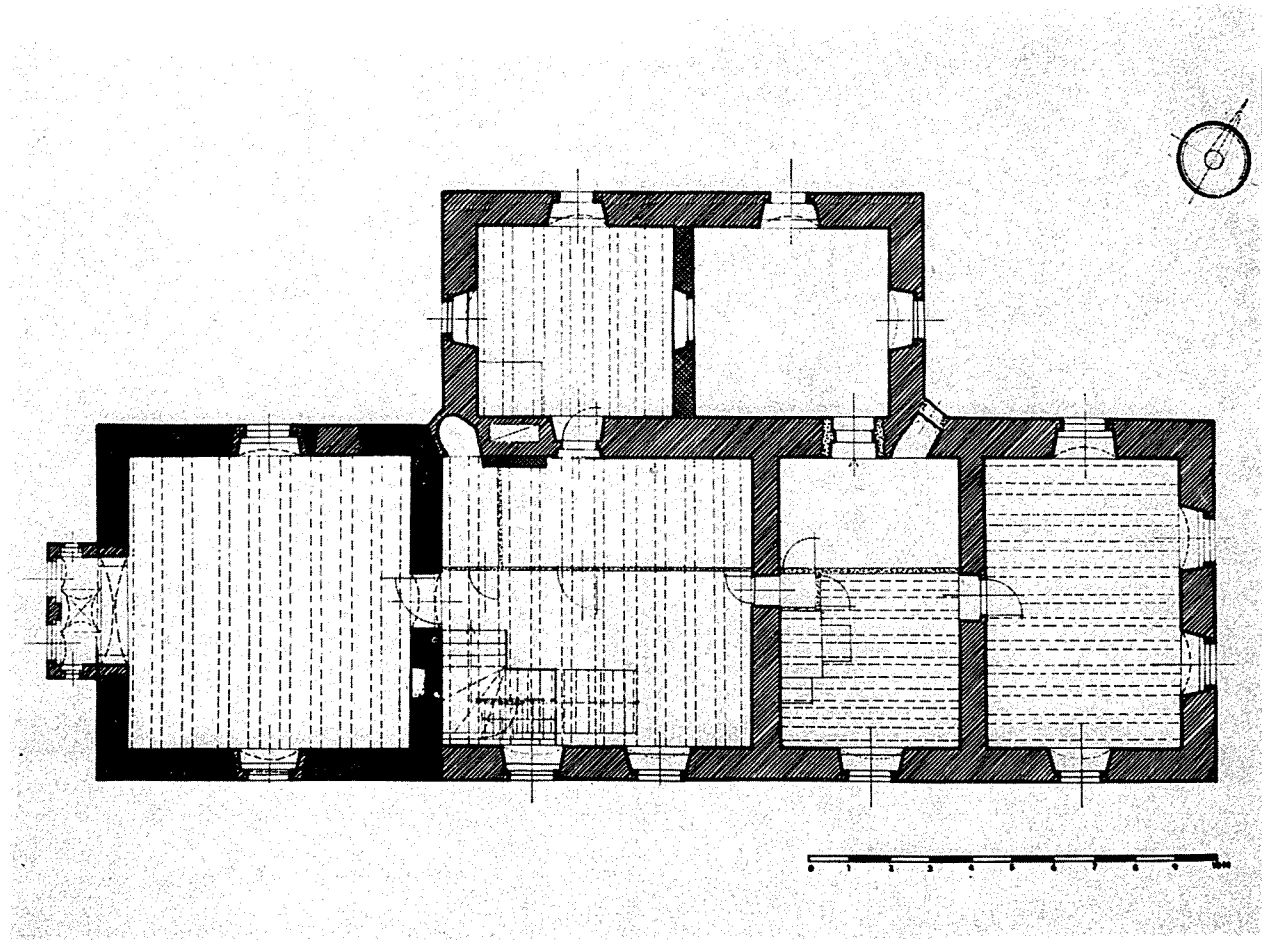


Radola — renesančný kaštieľ, pôdorys prízemia

rekonštrukciu najstaršieho objektu kaštieľa v Radole. Pôvodne bola miestnosť na prízemí osvetlená len na juhozápadnej a severozápadnej strane malými štrbinovými otvormi, ktoré boli súčasne aj strieľňami. Terajšie okienka sú z druhej stavebnej etapy objektu. Okná na poschodí sa zrejme vytvárali len jednoduchým výrezom do múru a tektonizovali sa pod vplyvom severskej renesancie maľovanou šambránou s frontónom. Okno s touto výzdobou bolo zrušené v druhej stavebnej etape v druhej štvrtine 17. storočia, keď sa architektonicky zjednocuje najstaršia časť kaštieľa s priečelím novovybudovanej renesančnej časti. Rozsah pôvodného okna sa tu zistil sondážou v interiéri. Na ostatných stenách ukazujú horizontálne sondy neporušenú pôvodnú omietku, čo naznačuje, že okenné otvory mohli byť len v miestach otvorov z druhej stavebnej etapy a vznikli ich rozšírovaním.

Ďalším dôležitým nálezom, ktorý ešte čaká na rozlúštenie po plošnom odkryve, sú nápisy na severozápadnom a severovýchodnom priečelí objektu z tretej štvrtiny 16. storočia. Sú písané štetcom v riadkoch vymedzených linkovaním, čiernou a červenou farbou. K severovýchodnému priečeliu sa v 17. storočí pristaval ďalší objekt, takže v súčasnosti je nápis na stene hornej siene. Na tejto stene sa zistila maľba nad vchodom, čo umožňuje identifikovať pôvodný vstup do miestností prvého poschodia v najstaršom objekte. Prístup mohol byť vonkajším schodištom na krátku pavlač, pod ktorou bol vchod na prízemie a bližšie k východnému nárožiu vstup do pivnice.

Táto rekonštrukcia, ktorá vychádza zo skutočností zistených sondami, ukazuje, že pôvodný renesančný objekt predstavuje vlastne najjednoduchší typ tvrdoze, pochádzajúci ešte zo stredoveku. Príkladom tohto



Radola — renesančný kaštieľ, pôdorys poschodia

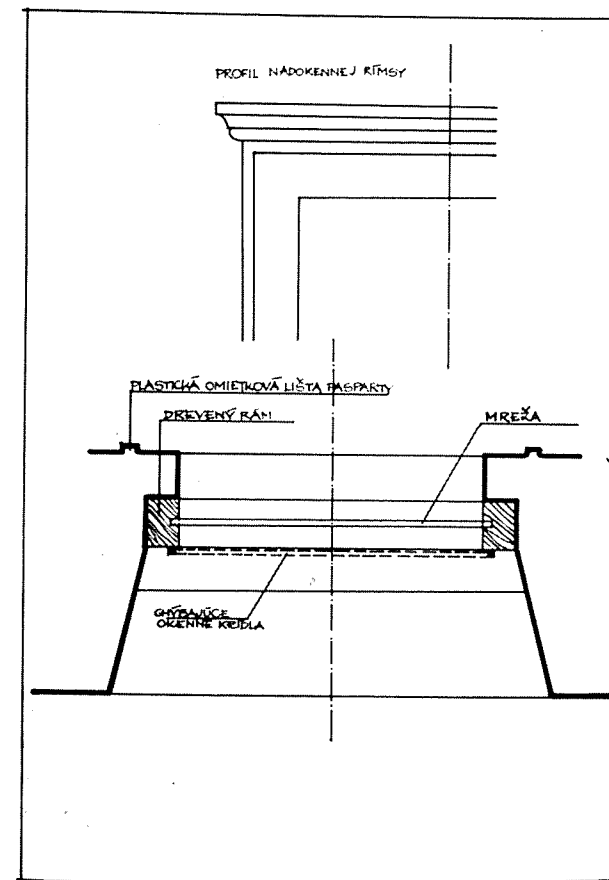
typu je aj najstaršia časť kaštieľa v Parížovciach (okr. Liptovský Mikuláš) z obdobia po polovici 15. storočia a zistil sa aj výskumom kaštieľov v Jasenici a Trebostove z druhej polovice 16. storočia.

Z historiografického hľadiska nevieme, prečo objekt v druhej polovici 17. storočia rozšírili. Na základe analógie a všeobecných poznatkov usudzujeme, že prosperita panského hospodárenia a zvýšené nároky na bývanie, ako aj potreba vedľajšieho sídla Budatínskeho hradu viedli k tomu, že sa tvrdza rozširuje na stavebný útvar, ktorý nadobúda charakter kaštieľa.

K severovýchodnému priečeliu sa pristavuje rozsiahla sieň na prízemí aj na poschodí, so schodištom pri východnom nároží, a k tejto sieni sa pripájajú dve za sebou radené obytné miestnosti. Na severozápadnej strane sa k sieni pripája trakt na prízemí valene zaklenutý s lunetami, na poschodí s trámovým stropom,

takže teraz pôdorys celého objektu dostáva tvar pozdĺžneho bloku so silne plasticky vystupujúcim rizalitom. Tento útvar nie je náhodným zoskupením priestorov alebo len funkčným priestorovým utváraním. Z hľadiska architektonickej kompozície ide o vedomý počin, ktorý je vedený neskororenesančnými princípmi.

K ceste sa kaštieľ obracia pozdĺžne, s odstupňovaným priečelím, gradáciou hmôt, ako reprezentatívnym čelom. Vstup je na odvrátenej strane, lebo sa prichádza, ako to bolo v období renesancie typické, hospodárskym dvorom. Nepostrádateľná sieň v strednej časti objektu je rovnako typická pre všetky renesančné kaštiele na Slovensku. V takomto rozsahu je však vzácna; poznáme zatiaľ len jediný takto zachovaný príklad, a to v Liptove, v obci Liptovský Ján, dom č. 21.



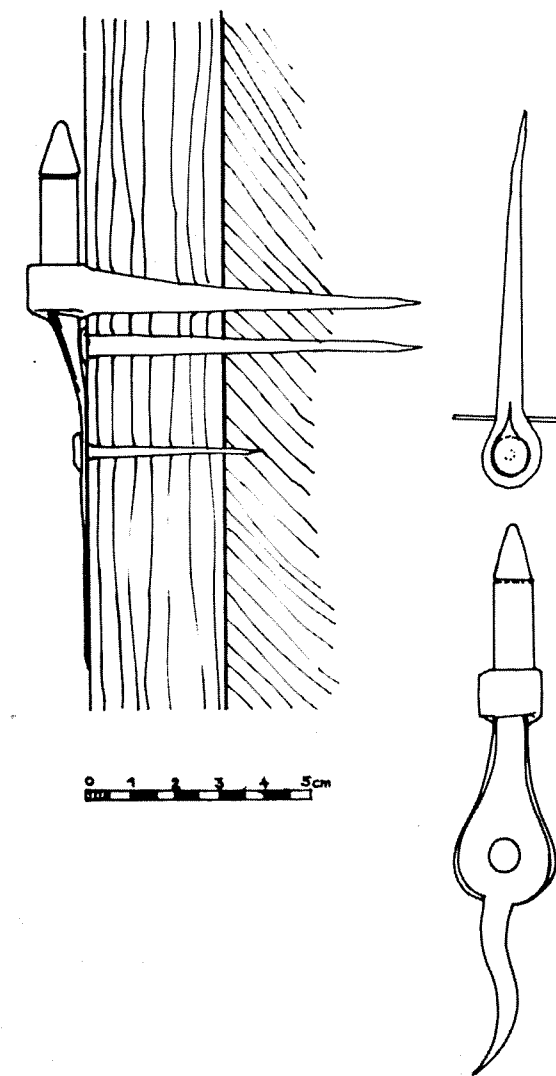
Radola — nadokenná rímsa a obločný otvor

Nová koncepcia stavebnej etapy začlenila starší objekt do dispozície celkom organicky. Prakticky využila jeho rozsah a aditívnym spôsobom rozšírila priestorovú skladbu kaštieľa.

Okenné otvory na poschodí, ktoré sa zachovali v pôvodnom rozsahu, majú šambrány a nadokenné rímsy vymurované plasticky z tehly a vyformované omietkou. Šambránu tvorí len plastická objímajúca lišta. Nadokenná rímsa má zjednodušený renesančný tvar bez profilu simy. V najstaršom objekte boli okná zamurované, resp. rozšírené do jednotnej symetricky rozloženej koncepcie nového kaštieľa. Hĺbkovými sondami sa zistilo, že okná na prízemí majú pôvodnú vonkajšiu špaletu, rozšírenú pri neskorších úpravách smerom nadol o 35 cm. Dolné okná teda menia svoje výškové proporcie. Keďže sa tu nezistili stopy po nadokenných rímsach okenných otvorov, dochádzame k záveru, že architektonická tektonika týchto otvorov

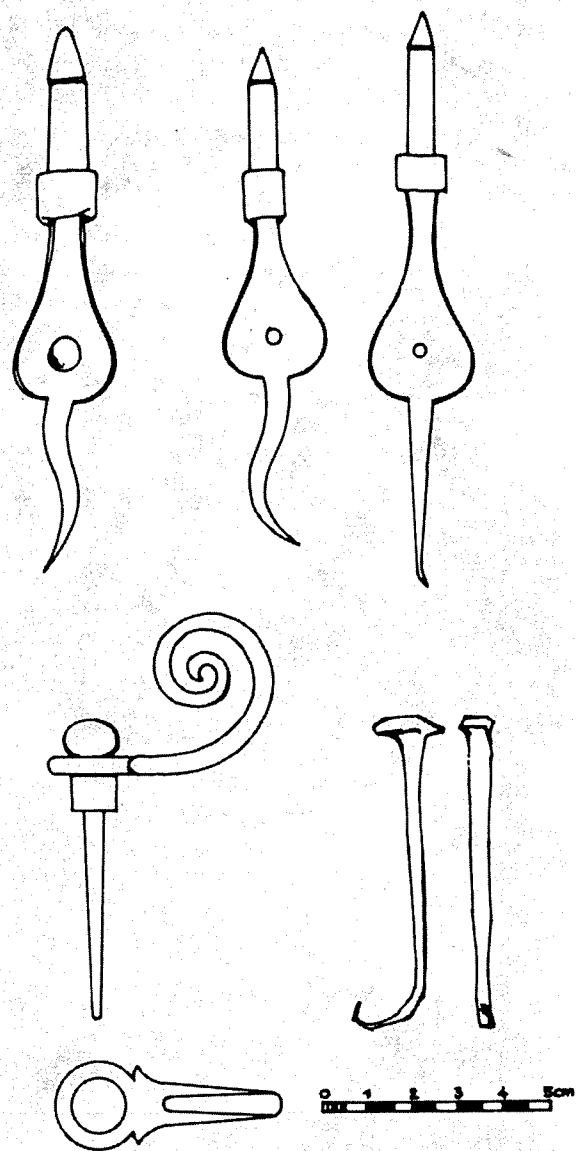
bola vyjadrená len jednoduchou šambránou, t. j. šambránou s jednoduchou plastickou obiehajúcou lištou. Ak si dáme do súvislosti okno na prízemí s oknom na poschodí, dostávame z hľadiska umelecko-historického špecifický výraz; z hľadiska formy je okno neskororenesančné, avšak väčší akcent na oknách poschodia je už ranobarokový.

Pre slovenské renesančné kaštiele v 16. a predovšetkým v 17. storočí je typická ich obranná funkcia. Neoddeliteľnou súčasťou týchto kaštieľov sú strielne. Kľúčové strielne nachádzame v nárožiach medzi kratším a dlhším traktom ako mierne vystupujúce



Radola — oporné štítky závesov okien v arkieri na prvom poschodí





Radola — kovanie okna arkiera na prvom poschodí

útvary na poschodí, za ktorými sú výklenky pre strelcov. Ide o ojedinelú formu, v odbornej literatúre zatiaľ neznámu.

Najvýznamnejším poznatkom výskumu kaštieľa v Radole je pôvodné osadenie drevených rámov s mrežami, na ktoré boli upevnené okenné krídla. Mreže sú zo štvorhranných kosopostavených prútov, vzájomne prevliekaných okami. Tvoria horizontálnu a vertikálnu sieť. Drevený rám tesne prilieha za vymurovaný

okenný otvor. Na vnútornej strane hrubého dreveného rámu je upevnená pomerne tenká drevená lišta s negatívnym profilom pre zapadajúce okenné krídla. Vlastné okenné krídla sa nezachovali. Poznáme však niektoré detaily: oporné štítky okenných závesov a obrtlíky na zavieranie úzkych okenných krídel bočných okien arkiera, ktoré sú vyhotovené kovácky, zo železa. Oporné štítky závesov majú hruškovitý tvar s pozdĺžnym, niekde zahnutým rozvilinovým zakončením. Vlastný obrtlík je vyhotovený z oblého železného prútu, závitnicovo zatočený a pripevnený na rám okna nitom s okrúhlym plastickým zakončením. Tento systém okien s dreveným rámom a mrežou sa zachoval takmer v každom okne poschodia, a okrem iných znakov je závažným podkladom pre datovanie druhej stavebnej fázy kaštieľa.

Na základe tohto poznania sa nám upresňuje historické vročenie arkiera na najstaršej časti objektu. Pretože by sa konzolový systém musel vkladať do kamenného muriva s veľkou námahou, arkier sa vybudoval na pilieroch, ktoré súčasne obkročujú okienko do prízemnej miestnosti. Vlastný arkier v hornej časti je vymurovaný z tehál a okenné rámy tvorí drevená konštrukcia.

Omietka z druhej stavebnej fázy je technologicky veľmi príbuzná omietke z najstaršej etapy. Nikde sa nenašli stopy po farbe. Celé priečelie so šambránami okien a nadokennými rímsami bolo v jednom tóne, s vápenným náterom. K tejto fáze sa viaže nález slnečných hodín na juhovýchodnom priečelí na úrovni poschodia medzi prvou a druhou okennou osou od pravého nárožia.

Záverom k charakterizácii druhej stavebnej etapy treba dodať, že pri rozširovaní tvrde na kaštieľ sa vykopal aj nový pivnice. V dolnej sieni pri múre schodiska sa zriaďuje nový vstup do pivnice, ktorá je rozložená pozdĺž najstaršej časti objektu. Z nej sa prechodom dostávame do ďalšieho priestoru, ktorý je v rozsahu vystupujúceho traktu. Pivnice sú z kamenného lomového muriva s valenou klenbou.

Kaštieľ v Radole pretrval vo svojej základnej podobe až dodnes. Iba na konci 18. storočia, zrejme vtedy, keď Radolu získali Csákyovci, uskutočnili sa menšie úpravy, ktoré spočívali len v delení niektorých priestorov. Zásahy v druhej polovici 19. storočia a v 20. storočí mali čisto utilitárny charakter.

## Ренессансная дворянская усадьба в Радоле

В Радоле, местной части Кисуцкого Нового Места, до сегодняшнего дня сохранилась ренессансная дворянская усадьба, которая в настоящее время готовится для использования в культурно-общественных целях.

Исадьба представляет собой ренессансный тип дворянской резиденции продольного блочного характера, созданной соединением длинного и короткого крыла без угловых бастаионов. Очевидно, первоначально двухэтажный объект был укреплен крепостной стеной вокруг хозяйственных строений. Глубокое художественно-историческое исследование, проведенное перед нынешними восстановительными работами показало, что усадьба прошла несколькими строительными этапами.

Самой старой частью, включенной в теперешний план, является блочное двухэтажное здание квадратной планировки с одним помещением на каждом этаже, с подвалом, в первом этаже у него крестообразный свод с люнетами, с квадратным гребнеобразным узором посредине. У первого этажа перекрытие из балок. На этом блочном здании сохранилась первоначальная ренессансная штукатурка, на которой можно проследить классическую технологию — сжимание натягиваемой штукатурки, поверхностно заглаживаемой металлическими гладилками. На внешних углах у него нарисована отделка под плиты ограниченная двойной линией; вокруг темно-серого поля проходит красная линия. На северо-западной стороне второго этажа было обнаружено иллюзорное окно эдикульного характера с архитектурными и растительными элементами. На этой и на северо-восточной, первоначально фасадной стороне, был обнаружен частично нарисованный текст в линиях, расположенных

над собой. Рисунки исполнены от руки, не по шаблону. Таким же красным цветом были окаймлены также рамы окон первого этажа и подвала. Этот самый старый объект, типологически представляющий собой крепость, по исследованию относится к третьей четверти 16 века.

Во второй половине 17 века к северо-восточному фасаду был пристроен пространный зал на первом и втором этажах, к нему были присоединены дальнейшие два помещения, расположенные одно за другим, лестница была присоединена к восточному углу старого объекта. Так весь объект приобретает планировку продолговатого блока с четко пластически выступающим ризалитом. Эта сторона обращена к дороге. Вход на отвращенной стороне, через хозяйственный двор, как и центральный зал представляют собой типичные элементы ренессансных усадеб в Словакии. Под пристройкой были также вырыты подвалы. От этого строительного этапа сохранились и части первоначальных деталей, как например оконные рамы и створки с первоначальной оковкой железом на пристроенном эркере юго-западной стороны здания.

В этом репрезентативном виде, со сохранившимся первоначальным слоем штукатурки, оконными и дверными проемами и балочными перекрытиями осталась радольская усадьба до сегодняшнего дня. В первоначальном виде сохранились также амбразурные ниши с проемами на втором этаже северо-западной стороны, обращенной в направлении дороги. Работы, осуществленные в 18, 19 и 20 веках носили характер чисто утилитарных ремонтов и характер усадьбы несколько не изменили.

## Le châtelet de style Renaissance à Radola

A Radola, un quartier local de Kysucké Nové Mesto, un châtelet de style Renaissance a été préservé jusqu'à présent et des travaux de rénovation sont en progrès pour l'adapter à des buts culturels et sociaux nouveaux.

Le châtelet est en effet un manoir en style Renaissance, représentant une résidence de campagne seigneuriale. C'est un bloc d'immeubles oblong, formé par l'union de deux corps du bâtiment de longueur inégale, sans bastions angulaires. Originellement, les locaux avaient été évidemment fortifiés par une bande de ramparts tout autour des dépendances du manoir. Un levé artistique-historique effectué avant la présente rénovation avait mis à jour plusieurs étapes de construction. La partie la plus ancienne comprise dans le plan de projection actuel est le bloc carré à étage, avec une seule pièce à chaque étage. Une cave avait été pratiquée sous le bâtiment qui a une voûte croisée

au rez-de-chaussée avec lunettes, et au centre une figure crétée. A l'étage supérieur le plafond est en bois de brin. Sur ce bloc de bâtiment, l'enduit originel a été préservé et on y peut suivre la technologie classique — compression de l'enduit étendu en couches et lissé à la surface par des lissoirs métalliques. Des quadrilatères sont peints sur les coins extérieurs, délimités par une ligne double; le champs gris foncé était contourné par une ligne rouge. A l'étage supérieur du côté nord-ouest, on a trouvé la peinture d'une fenêtre feinte avec des éléments architectoniques et végétaux. Sur ce côté comme aussi sur celui du nord-est, originellement la façade; on a découvert un texte avec même des traces de peinture, rangé en lignes l'une au-dessus de l'autre. Les dessins sont peints à la main sans patron. De même les dormants des fenêtres au rez-de-chaussée et de la cave avaient aussi été bordés de couleur rouge. Ce bâtiment, le plus ancien, qui repré-

sente typologiquement le fort ou la citadelle, est daté par le relevé au troisième quart du 16<sup>e</sup> siècle.

Dans la deuxième moitié du 17<sup>e</sup> siècle une annexe était construite à la façade nord-est consistant d' un hall très vaste au rez-de-chaussée et à l' étage et deux autres salles y étaient ajoutées, rangées l' une derrière l' autre, et un escalier hors d' oeuvre était bâti au coin du vieux bâtiment. De cette manière, la construction reçoit un plan de fondation en forme d' un bloc oblong où la cannelure fait une saillie fort plastique. Ce côté fait face à la route. L' entrée du côté opposé, par la cour, et aussi la salle centrale sont des éléments typiques des châteaux et manoirs de style Renaissance en Slovaquie. Des caves avaient été creusées

aussi sous les annexes. Plusieurs détails originaux ont été préservés de cette étape de construction, tels par exemple, des dormants et battants de fenêtres avec les ferrures originales sur le bow-window de l' annexe du côté sud-ouest du bâtiment.

Le châtelet de Radola est resté dans cette forme, avec la couche d' enduit originale, les ouvertures pour portes et fenêtres et les plafonds en bois de brin, jusqu' à présent. De même, les niches de tir à l' étage donnant sur la route, ont été préservées au côté nord-ouest. Les remaniements aux 18<sup>e</sup>, 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles étaient des réparations de nature utilitaires, mais ne changeaient pas le caractère du châtelet.

## Súčasný vývin štadióna

Fedor Kresák

Dvadsiate roky nášho storočia, zdôrazňujúce funkčnosť, boli prevratným obdobím vo vývine architektúry. Niet preto divu, že sa výrazne prejavili aj v architektúre športových objektov, zameranej najmä na tradičný otvorený štadión pre ľahkú atletiku a loptové hry. Hľadal sa optimálny pôdorys i profil hľadiska, vznikli poschodové tribúny a koncom desaťročia sa objavila prefabrikácia a škrupinové konštrukcie striech. Štadión začal pútať pozornosť moderných výtvarných smerov. Tridsiate roky využili pokrok predchádzajúceho desaťročia, no zatiaľ v obmedzenej miere. Súčasne s riešením urbanistických problémov zamerali svoj záujem na komplexné športové areály.<sup>1</sup>

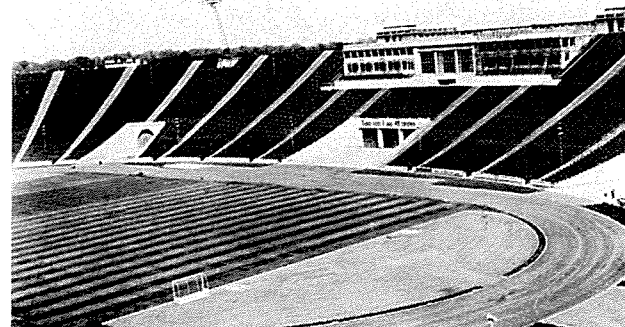
Druhá svetová vojna vývin násilne pretrhla. Vojnová víchrica sa prehnala cez územie obývané jednou miliardou ľudí a zanechala po sebe strašnú spúšť. Prvé roky povojnovej rekonštrukcie si vynútili rýchle využitie predvojnového pokroku, najmä typizácie a prefabrikácie. Koniec vojny priniesol Európe aj ďalekosiahle sociálne zmeny. V jej veľkej časti — zväčša práve v tradične chudobnejších krajinách — došlo dokonca k premene celej spoločenskej štruktúry. V socializujúcich sa štátoch východnej Európy vznikala sieť telovýchovných objektov, umožňujúcich pestovanie športu masám, ale stavali sa i obrovské štadióny pre veľké podujatia.

Tieto mohutné štadióny vyvolávajú v nás úctu i rozpaky zároveň. Budovali sa na troskách zničených miest — vo Varšave a v Lipsku doslova — ako ústredné objekty rozsiahlych športových areálov. Technicky sú veľmi dobre vybavené. Prezvali parabolicky profilované hľadisko, dovtedy používané len v USA. Konštrukčne sú veľmi úsporné: štadióny v Leningrade, Varšave alebo Lipsku majú hľadisko vybudované iba na násypoch. Avšak prostriedky

ušetrené na jednej strane sa na druhej strane míňali plným priehrštím: štadióny sú spravidla kompromisom medzi moderným funkčným poňatím a formalistickou, historizujúcou architektúrou minulosti. Preto sa chceme zaoberať len vydarenjšími z nich.

Prvou veľkou sovietskou povojnovou realizáciou boli Kirovov štadión v Leningrade (1950, arch. A. Nikolskij, K. Kašin a N. Stepanov).<sup>2</sup> Začali ho stavať ešte pred vojnou, no keď po Hitlerovom útoku na Sovietsky zväz stavbu prerušili, nebol ešte navrhnený ani násyp. Štadión leží na západnom konci Krestovského ostrova s prekrásnym výhľadom na Fínsky záliv a je súčasťou Parku víťazstva. Hlavný prístup sa usiluje o navodenie slávnostnej atmosféry gradáciou priestorov, no tvarove je veľmi poplatný dobe. Interiér štadióna je lepší, hoci malý spád parabolicky profilovaného hľadiska na 16-metrovom násype si vynútil prílišné vzdialenie diváka od ihriska. Aby štadión panorámu mesta čo najmenej rušil, spadá násyp z vonkajšej strany ešte miernejšie. Pôvodný projekt z roku 1932 predpokladal po korune násypu obiehajúcu kolonádu a na východnej strane vežu,<sup>3</sup> avšak neskoršie sa od tohto formalistického riešenia právom upustilo. Kapacita štadióna je 80 300 miest na sedenie.<sup>4</sup>

Ústredný štadión v Lipsku<sup>5</sup> (1955—1956, arch. Karl Souradny) je súčasťou veľkého športového areálu pozdĺž rieky Elster,<sup>6</sup> taktiež až barokne komponovaného na pozdĺžnu os. Hľadisko amfiteatrálného pôdorysu s kapacitou 100 000 sediacich divákov je na násype, navrhnenom z vojnových trosiek. V porovnaní s leningradským štadiónom pôsobí lipský štadión napätejším priestorovým dojmom: výška násypu v Lipsku je 23 m a spád hľadiska je prudší smerom von ako smerom dovnútra. Príčinu odlišných koncepcií



Ústredný štadión v Lipsku. Foto F. Kresák

treba hľadať najmä v odlišnej situácii obidvoch štadiónov. Leningradský štadión, ktorý je pri morskom zálive, snaží sa nevtieravo včleniť do okolia, kým lipský štadión, blízko centra mesta s kulisou vysokých domov v pozadí, nemusí sa obávať, že by panorámu rušil.

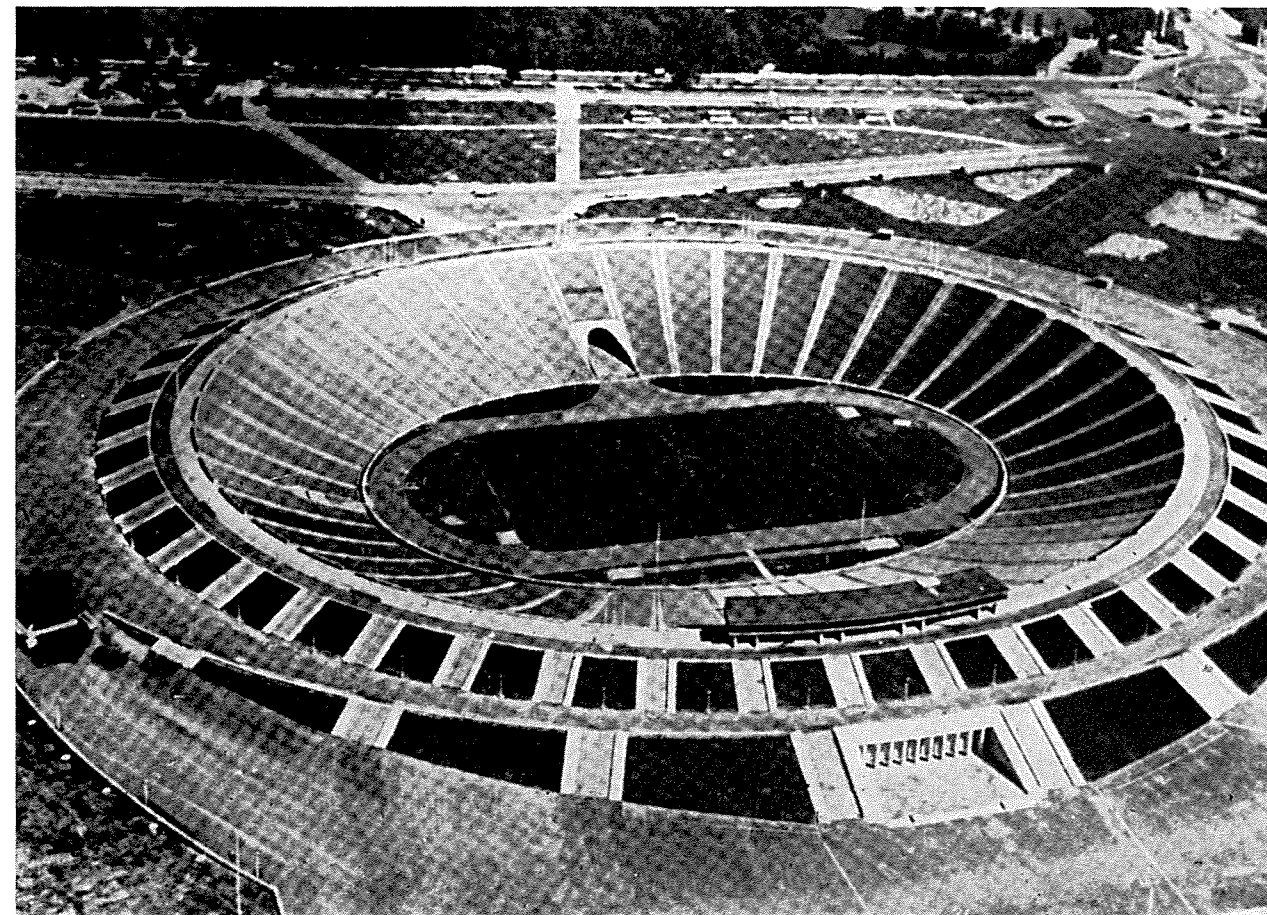
Parabolicky profilované hľadisko má lavice zo syntetickej hmoty, avšak ich tvarovanie ešte napodobňuje drevené. Dramatický rytmus hľadiska prerušujú mohutné vchody pre hromadné vystúpenia a reportérska tribúna, vysekávajúca z hľadiska taktiež veľký priestor. Šatne sú v masívnej päťposchodovej budove, postavenej — rovnako ako symbolická 40-metrová zvonica — ešte v historizujúcom štýle zo začiatku päťdesiatych rokov. Zvonica stojí na pozdĺžnej osi areálu už mimo pôdorysu štadióna; pri pohľade z ihriska sa súvislosť s ním takmer stráca. Nedostatkom štadióna je čiastočná kompozičná závislosť od obidvoch starších olympijských štadiónov v Berlíne-Grunewalde. So slohom stavieb kontrastuje dokonalé technické vybavenie: obsah v Lipsku vysoko zatieňuje formu.<sup>7</sup>

Varšavský štadión desiatročia (1955, arch. J. Hryniewiecki, M. Leykam a C. Rajewski)<sup>8</sup> je asi najvydarenejší zo série veľkých povojnových násypových štadiónov. Vybudovali ho na pozvázaných troskách Varšavy ako súčasť veľkého parku na brehu Visly. Aby sa diváci prizerali z čo najmenej vzdialenosti, má vonkajší pôdorys hľadiska takmer tvar kruhu (osi 244 a 240 m), kým vnútorný obvod tvorí výrazná

elipsa. Takéto riešenie si samozrejme žiada rozličnú šírku i spád hľadiska. Počet radov sedadiel klesá vždy na prechode medzi dvoma sektormi. Kontakt diváka s ihriskom je lepší ako na predchádzajúcich štadiónoch: pri strmom spáde hľadiska sa bežecká dráha na pozdĺžnych koncoch takmer dotýka bariéry. Plochy vyňaté z hľadiska sú minimálne. Čestná lóža je skromná. Jej význam podčiarkujú zasklené reportérske kabíny na hornom okraji hľadiska, tvarmi i stavebným materiálom už ďaleko vybočujúce z rámca eklektickej architektúry doznievajúceho obdobia. Ich ľahké anorganické hmoty, zväčša hliník a sklo, kontrastujú s hrubo otesaným kameňom na korune hľadiska, no tento protiklad mierni subtilný kovový ornament. Vonkajší spád hľadiska je všade rovnaký. Široko do priestoru roztvorený štadión sa k Visle obracia ešte klasicizujúcim portikom, celkove však vhodne zapadá do prírodného okolia. Kapacita hľadiska je 71 000 sedadiel; od väčších rozmerov sa upustilo z dopravných príčin.

Vývinovým pokračovaním tohto štadióna je násypový Sliezsky štadión v Chorzówe (1956—1958, arch. D. Bredyová a J. Brzuchowski).<sup>9</sup> Hľadisko tu už dôsledne vychádza z výsledkov výskumu optimálneho pôdorysu Gavina Haddena<sup>10</sup>: na západnej strane je oproti varšavskému štadiónu ešte rozšírené, pričom počet radov sedadiel sa zvyšuje podobne ako vo Varšave. Použitím rôznofarebných obkladov jemných odtieňov a pestrými nátermi sa štadión snaží vyvolať uprostred devastovanej prírody banického Horného Sliezska radostnú náladu. Dominovať má vysoká zasklená veža s reflektormi, umiestnená na najvyššom bode hľadiska. Jej výšku majú umocniť topole, vysádzané po vonkajšom svahu. Kapacitou 83 000 sedadiel je Sliezsky štadión najväčší v Poľsku a spolu s podobne riešeným varšavským štadiónom vytvára tradíciu moderného poľského štadióna.

Násypové hľadiská, vývinovo už prekonané, stavali sa tam, kde povojnové nároky na množstvo stavebného materiálu prevyšovali výrobné možnosti. Aj obidve najväčšie povojnové realizácie v NSR, v Hamburgu a Hannoveri, sú násypové. Hamburgský štadión (arch. Robaschik a Oelsner, pre 90 000 divákov)<sup>11</sup> priniesol po vojne znova poschodovú tribúnu, avšak málo odvážnu, so spoločenskými zariadeniami v budove pristavanej k nej.<sup>12</sup> Hľadisko Dolnosaského štadióna v Hannoveri<sup>13</sup> (1951—1954, arch. R. Hillebrecht,<sup>14</sup> pre 86 000 divákov) pozostáva z dvoch



Štadión desiatročia vo Varšave. Z knihy UIA-MSA. Construction and reconstruction of towns — Stroitel'stvo i rekonstrukcija gorodov

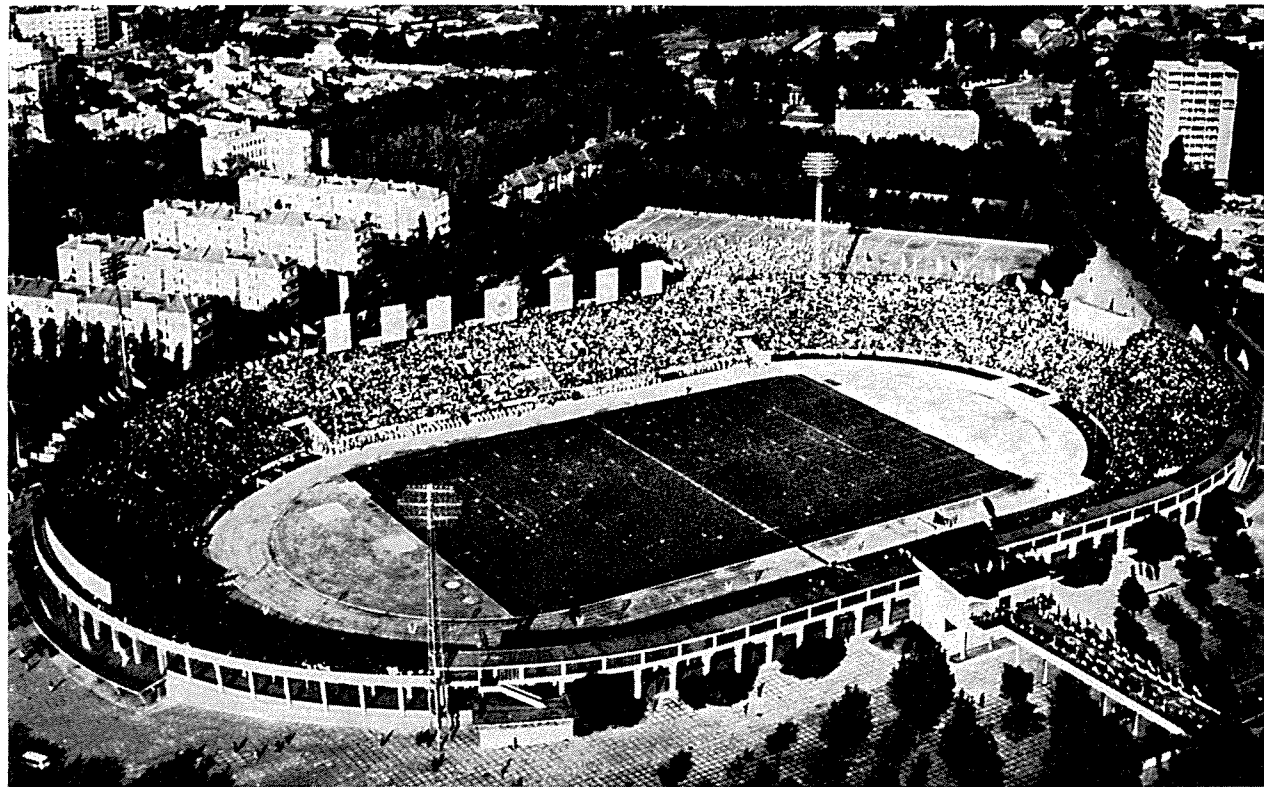
časť: spodnej amfiteatrálnej, s miestami na sedenie, a hornej mesiačikového pôdorysu, s miestami na státie. Jeho architektonicky najcennejšou časťou je na konštrukcii postavená hlavná tribúna, tvarove i kompozične nadväzujúca na tribúnu štadióna v Bordeaux,<sup>15</sup> no ešte väčšmi na tribúnu dostihovej dráhy La Zarzuela pri Madride od Eduarda Torroju (obidve z roku 1935). Tvar jej škrupinovej strechy sa musel prispôsobiť oválnemu pôdorysu ihriska; kým smerom von strecha ukazuje jemnú vlnovku, smerom dnu sa jej vlnovka láme. Interiér je kompozične nejednotný, avšak jemná fasáda s prevládajúcou vlnovkou pôsobí sviežo. O výtvarných ambíciách svedčí mozaika od Fernanda Légera.

Takmer súčasne s násypovými štadiónmi vznikali aj nové štadióny s hľadiskom na konštrukcii, umožňujúce lepšie využitie prefabrikácie. Najvydarenejší z nich — asi v Európe vôbec — je belehradský štadión

Partizana, dnes Crveneje Zvezdy<sup>16</sup> (arch. M. Jankovič a K. Popovič, 60 000 miest), postavený za povojnovej vlny juhoslovanského budovateľského nadšenia už roku 1948. Nadväzuje na funkcionalistickú architektúru tridsiatych rokov. Je oválny, amfiteatrálny, prehľadný, z prefabrikátov na železobetónovej konštrukcii. Má jednoliaty, mierne konkávne profilovaný povrch hľadiska. Ľahká, v pravidelnom rytme členená fasáda s rovnováhou horizontál a vertikál odhaľuje nosnú konštrukciu. Zošikmením vlnovky stožiarov a podpôr vonkajšej ochodze nadobúda čelná fasáda trocha napätia. Prístup do čestnej lóže a na miesta pre novinárov vyriešili kolmo pristavanou rampou.

Najväčším štadiónom na európskej pevnine sa mal stať podnes nedokončený budapeštiansky Népstadión,<sup>17</sup> súčasť postupne vzniknutého areálu. Je dielom kolektívu na čele s Károlyom Dávidom.<sup>18</sup> Jeho parabolicky profilované, prevažne z prefabrikátov posta-





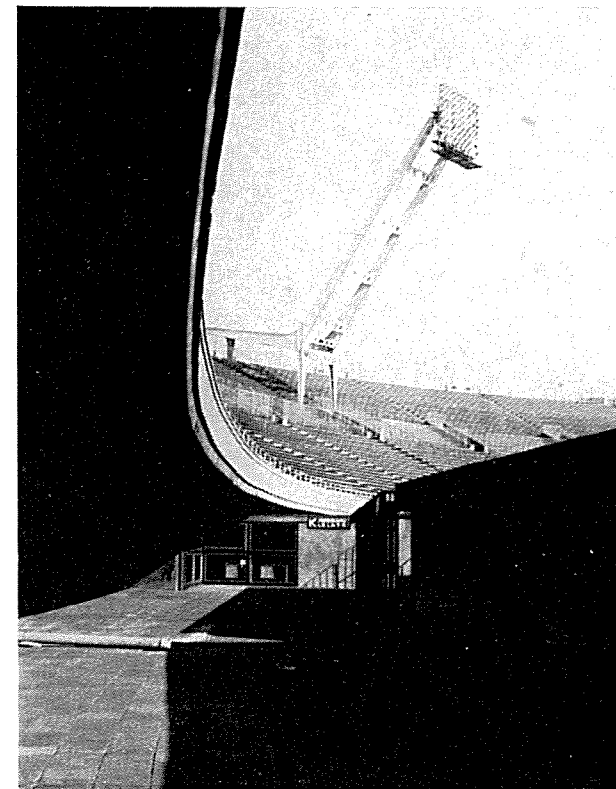
Štadión Crvene Zvezdy v Belehrade. Foto TANJUG (archív ČSTK, Praha)

vené hľadisko pozostáva z dvoch častí: spodného oválneho prstenca, ktorý je terénnou úpravou, a mohutnej rampy na oceľobetónovej konštrukcii s pôdorysom veľmi otvoreného C. Zúžujúce sa konce rampy, ktorá mala mať pôvodne mesiacový pôdorys a mala obopnúť prevažnú časť prstenca,<sup>19</sup> ako aj veža na východnej strane podnes chýbajú. Pretože televízia počet divákov na veľkých podujatiach všeobecne znížila a zmenil sa aj výtvarný názor, zrejme už štadión ostane v tejto podobe s kapacitou 78 000 miest.<sup>20</sup> Výškou i spádom impozantnú rampu nesie mohutná trámová oceľobetónová konštrukcia. Rampa je zakotvená šikmými vonkajšími dvojicami pilierov, výrazne sa prejavujúcimi vo fasáde. Do koruny hľadiska dopravujú divákov výtahy.

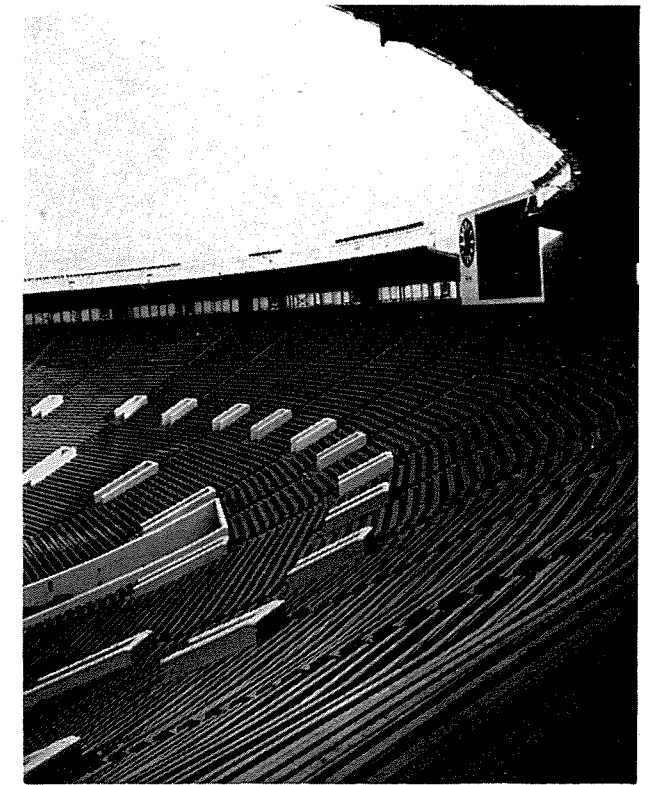
Kým funkčne aj konštrukčne Népštadión vyniká, výtvarne je veľmi poznačený dobou vzniku. Žulová, prísna čestná lóža je proporčne veľmi nadsadená, rovnako ako ťažké kabíny pre reportérov oproti nej. Technicky dokonale vybavená administratívna budova so šatňami, ktorá mala byť dominantou celého

areálu, je architektonicky ťažkopádna, rovnako ako súsošiami lemovaný, násilne pôsobiaci prístup k nej. Západná fasáda štadióna s pádnym rytmom mohutných, k prichádzajúcemu divákovi naklonených pilierov pôsobí predsa len monumentálnejšie. Štadión je výtvarne značne neucelený, jeho forma zaostáva za obsahom.

Spod dobového vplyvu sa ešte celkom nevymanil ani Ústredný štadión V. I. Lenina v Moskve-Lužnikách,<sup>21</sup> vybudovaný vo veľmi rýchлом tempe na jar 1956 s kapacitou 103 000 sedadiel. Stojí uprostred veľkého areálu v zákrute rieky Moskvy oproti Leninským horám v miestach, kde sa mal už v dvadsiatych rokoch vystavať športový komplex.<sup>22</sup> Je dielom kolektívu architektov.<sup>23</sup> Charakteristickým, avšak konzervatívnym prvkom celého areálu je až renesančne prísna symetria. Ústredný štadión stojí uprostred areálu nielen polohou, ale aj vývinovo. Má približne oválny, amfiteatrálny pôdorys, parabolický profil hľadiska a celý stojí na konštrukcii. Aby bolo možné postaviť štadión čo najrýchlejšie, počet prefabrikátov znížili



Népštadión v Budapešti. Foto S. Malý

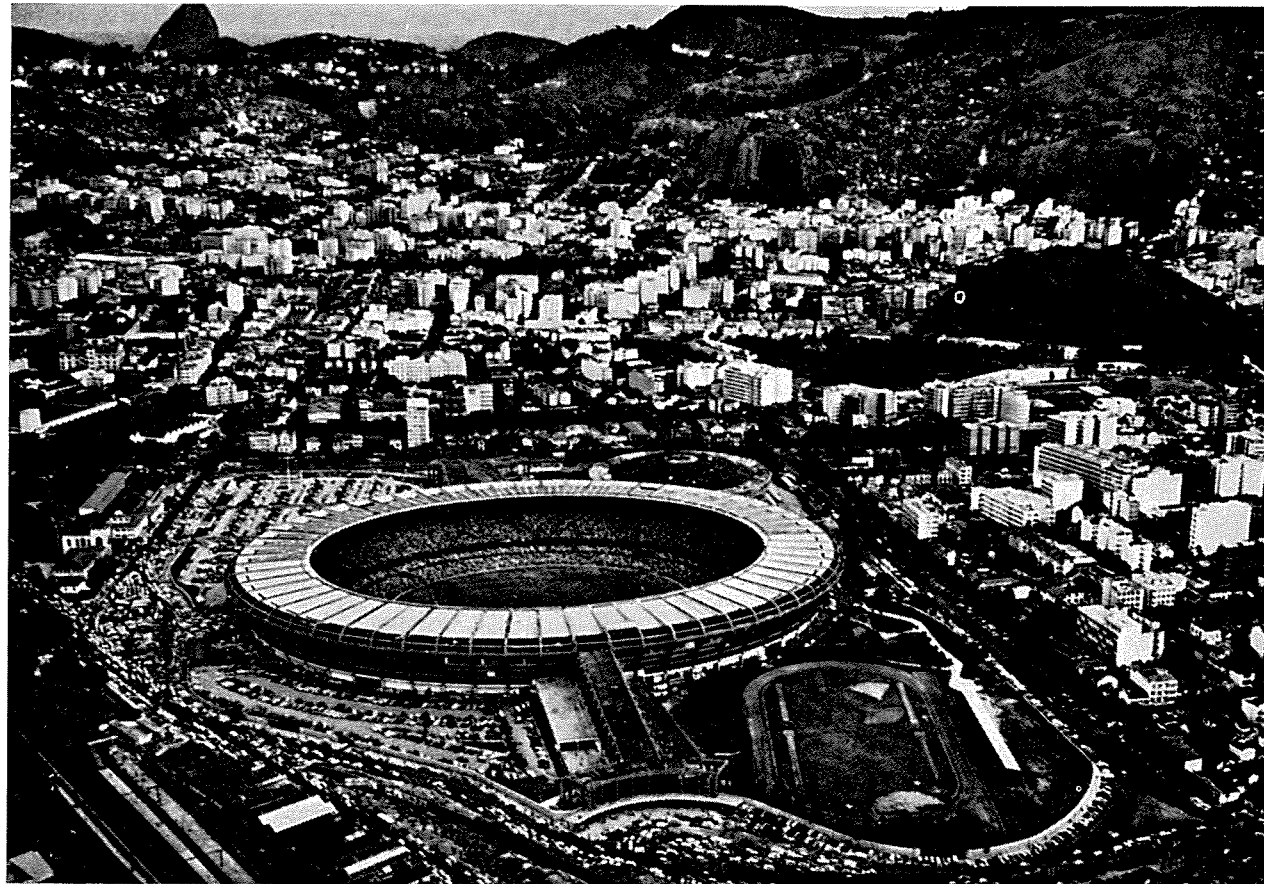


Ústredný štadión v Moskve-Lužnikách roku 1975. Foto F. Kresák

na minimum a zamýšľaný eliptický pôdorys zmenili na mnohouholník: povrch hľadiska pozostáva z 576 rovnakých štvorcov a 24 rovnakých lichobežníkov. Po jeho hornom okraji obieha krytá ochodza, konzolovito vysunutá mimo pôdorysu, so strechou prečnievajúcou ponad horné rady sedadiel. Interiér štadióna je funkcionalistický. Vzdialene pripomína americké štadióny, no ešte väčšmi štadión Dynamo v Moskve alebo Kirovov štadión v Leningrade: aj tu sa stretávame s čímisi, čo možno chápať ako národnú tradíciu v architektúre. V rozsiahlych priestoroch pod tribúnami je prakticky malé telovýchovné a spoločenské stredisko. Fasáda je výtvarne ešte veľmi konzervatívna. Čo bolo v možnostiach architektov, ukazuje ľahká zasklená, rytmicky členená horná ochodza, výrazne odlišná od ostatnej fasády. Celkove možno povedať, že štadión stál na rozhraní dvoch epoch sovietskej architektúry: historizujúcu koncepciu ešte celkom neprekonal, no iné tvary už vyplývajú z premeny stavebnej techniky, ku ktorej koncom päťdesiatych rokov dochádza v ZSSR rýchlym tempom.

Československú športovú architektúru päťdesiatych rokov historizujúce tendencie neovplyvnili v takej miere ako architektúru susedných socialistických krajín, no nepodujala sa ani na také grandiózne stavby. Naše štadióny z tých čias sa držia zaužívaného eliptického amfiteatrálneho pôdorysu s krytou hlavnou tribúnou (pražské štadióny Slávie a Dukly, štadión Lokomotívy Košice v Črmelskom údolí, štadión na Štiavničkách v Banskej Bystrici). Sú zväčša násypové a stavané vcelku úsporne. Jediným nepríliš vydareným pokusom o veľkorysejšie riešenie bol štadión Zbrojovky v Brne-Lužánkach od B. Fialu,<sup>24</sup> dokončený až okolo roku 1960, s trocha ťažkopádnou, málo odvážnou podkovovitou rampou, vzdialene pripomínajúcou súčasný stav Népštadióna. Fasáda, hoci výtvarne nejednotná, pôsobí ľahším dojmom.

Kým v Európe vznikali veľké štadióny zväčša v rámci povojnovej rekonštrukcie, v Latinskej Amerike, vzdialenej od európskych i tichomorských bojísk, boli vojnové a prvé povojnové roky obdobím stavebnej konjunktúry. Postavili tam športové kolosy, čiastočne



Filhov štadión (Maracana) v Rio de Janeiro. Foto Mercator

nadväzujúce na predvojnovú európsku, najmä taliansku športovú architektúru. Vrcholným dielom bol štadión Maracana,<sup>25</sup> dnes Filhov štadión, súčasť rozsiahleho športového areálu v Rio de Janeiro. Konečný projekt vypracoval v rokoch 1947—1948 kolektív architektov.<sup>26</sup> Urýchlená realizácia do jari 1950 si vyžiadala oveľa vyššie náklady, ako sa predpokladalo, a tak sa z projektu areálu všeličo škrtlo<sup>27</sup> a nahradilo parkoviskami, ktorých potreba sa spočiatku podcenila. Čisto futbalový štadión areálu výrazne dominuje, hmota ostatných objektov je v porovnaní s ním malá. Kapacitou hľadiska je Maracana najväčšou športovou stavbou sveta: pri finálovom zápase majstrovstiev sveta vo futbale roku 1950, pre ktoré štadión postavili, tiesnilo sa v ňom vyše 212 500 divákov, čo je podnes vo svete neprekonaný počet.<sup>28</sup>

Maracana je kolos amfiteatrálneho typu, takmer kruhového pôdorysu, s krytým hľadiskom o vonkaj-

šom obvode 900 m, teda o priemere 290 m. Tradičný juhoamerický kruhový pôdorys tu pramení predovšetkým z úsilia o maximálnu kapacitu. Aby divák čo najviac priblížil k ihrisku, zvolili si projektanti poschodové hľadisko. Obvyklé juhoamerické bezpečnostné opatrenia obmedzili na širokú betónovú priekopu. Lahkoatletické disciplíny vyčlenili do menšieho štadióna: pomer hmôt hľadísk obidvoch štadiónov najlepšie dokumentuje rozdiel v oblúbe futbalu a ľahkej atletiky na juhoamerickej pevnine.

Hľadisko Maracany spočíva na oceľobetónovej konštrukcii, zvýraznenej vo fasáde. Jeho konkávne profilovaný povrch spadá veľmi mierne; pri obrovskej kapacite sa projektanti zo statických príčin snažili — hoci aj na úkor viditeľnosti — nezodvihnúť ho do veľkej výšky.<sup>29</sup> Spodná časť hľadiska je sčasti terénou úpravou, sčasti stavbou, kým poschodie odvážne prečnieva ponad ňu asi o 20 m. Eternitom



Olympijský štadión v Ríme. Foto archiv ČSTK, Praha

pokrytá strecha, podopretá a súčasne zakotvená zdvojenými vonkajšími piliermi, prečnieva dokonca asi o 30 m. Voči okoliu sa štadión uzatvára; strecha, chrániaca pred subtropickou páľavou, výhľad na panorámu mesta zväčša skrýva.

Do hľadiska sa vstupuje po miernych, v desaťstupňovom uhle stúpajúcich rampách, ústiach do vonkajších ochodzí. Začínajú sa v predĺžení obidvoch osí ihriska. Kým rampy, vedúce z koncov predĺženej pozdĺžnej osi, obtáčajú sa zvonka popod hľadisko, kolosálne, 14 m široké rampy v predĺžení priečnej osi sú pristavané kolmo na fasádu a dávajú štadiónu jeho charakteristický výzor. Rytmičky členenú, pomerne ľahkú fasádu síce značne rušia, sú však natoľko bezpečné, že ich neskoršie prevzali aj v Európe tam, kde si to žiadali rozmery a umožňoval to voľný priestor (Belehrad, Miláno, Barcelona, Göteborg). Kým štadión konštrukčne využil pokrok dosiahnutý vo

svete ešte v predvečer vojny, riešenie prístupov do hľadiska bolo originálnym prínosom projektantov Maracany.

Výstavbou veľkých štadiónov Brazíliu ešte zatienila susedná Argentína s piatimi pôvodne stotisícovými kolosmi v hlavnom meste. Štadióny Racing (Avellaneda) a River Plate v Buenos Aires,<sup>30</sup> prvý pre 110 000, druhý rozšírený v povojnových rokoch až na kapacitu 135 000 zväčša stojacich divákov, sú tradičného takmer kruhového amfiteatrálneho pôdorysu s okružným poschodovým hľadiskom. Veľmi ich znehodnocovali bezpečnostné opatrenia, brániace výtržnostiam. Neobvyklý pôdorys má štadión Boca Juniors<sup>31</sup> z roku 1956 od José Delpiniho. Pre stiesnosť parcely musel Delpini veľmi strmé oceľobetónové hľadisko zodvihnúť do výšky 33,2 m v troch podlažiach, navzájom konzolovito prečnievajúcich, iba z troch strán futbalového ihriska: práve na jednej





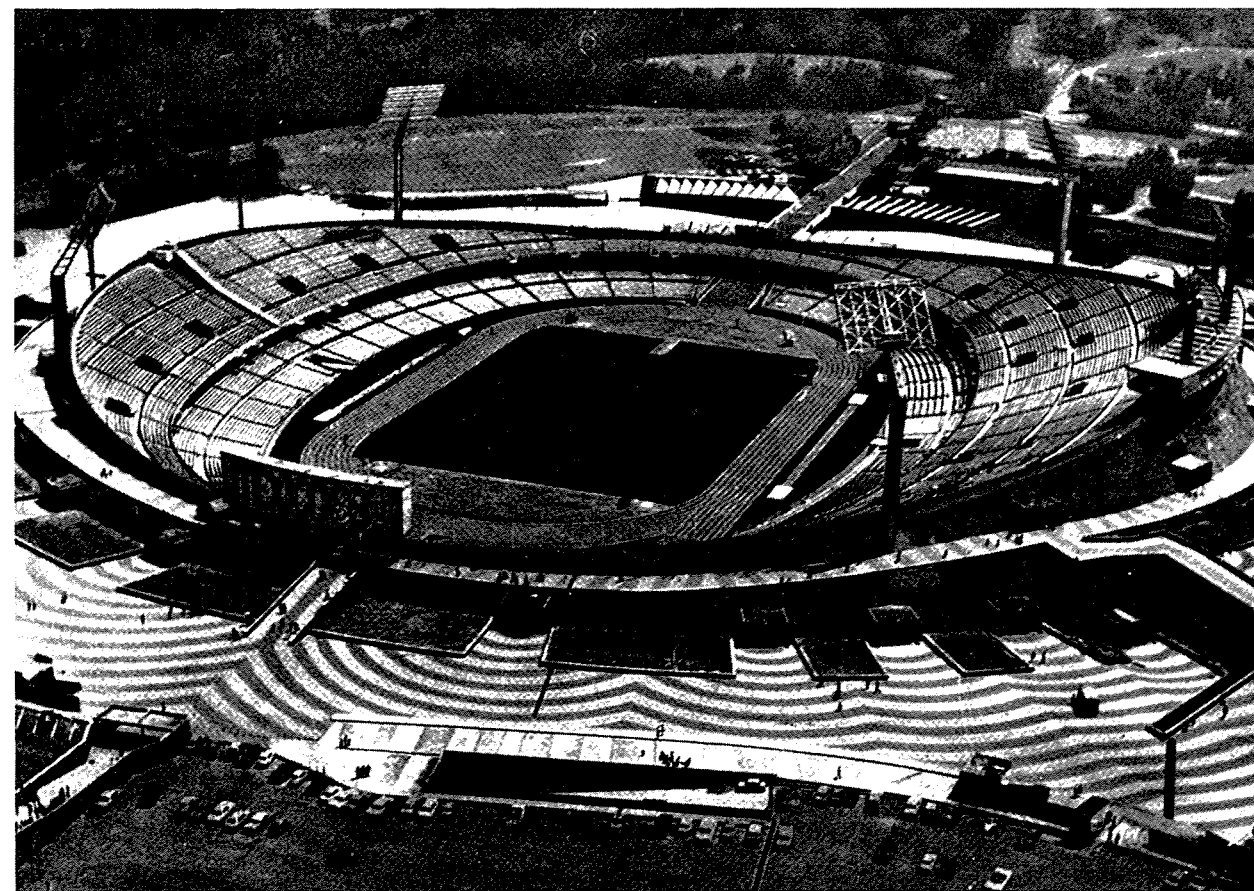
Štadión Bernabeu v Madride. Foto ČSTK-Torremocha

z pozdĺžnych strán hľadisko chýba! Hrubo omietnutá, v ostrých uhloch lámaná, až expresívna fasáda odpojuje účelu stavby — športom rozdávať radosť.

Esteticky vydarenejší je Estadio Nacional v Santiago de Chile, prestavaný pre futbalové majstrovstvá sveta roku 1962 na kapacitu 97 000 divákov. Nadväzuje najmä na talianske vzory. Prehľadnou, ľahkou fasádou a amfiteatrálnym pôdorysom trocha pripomína Olympijský štadión v Ríme. Obojstranné schody v hľadisku a strecha tribúny s výraznými rebrami dodávajú štadiónu napätie. Okrem bežeckej dráhy a vodou naplnenej priekopy obieha ihrisko aj niekoľko metrov vysoká stena z plexiskla. Žiaľ, tento štadión vstúpil do dejín Latinskej Ameriky ako dejisko týrania a popráv čilských demokratov po Pinochetovom fašistickom puči roku 1973.

Prvé veľké povojnové štadióny na západe Európy nadviazali na predvojnový vývin. Rímsky Olympijský

štadión<sup>32</sup> od Annibale Vitellozziho,<sup>33</sup> postavený v rokoch 1950—1953, je súčasťou veľkého športového areálu Foro Italico, budovaného postupne počas 20 rokov na severe mesta, medzi zelenými svahmi Monte Mario a kalnou Tiberou. Časový odstup a rušná doba, v ktorej sa stavby rodili, poznačili charakter areálu: chýba mu jednotná urbanistická i architektonická koncepcia. Vynikajúce stavby sa tu striedajú s bombastickými výtvarmi fašistickej éry. Štadión dominuje areálu skôr rozmermi ako polohou. Vznikol na mieste starého velodrómu, ktorého zvyšky z úsporných príčin do neho zabudovali. To negatívne ovplyvnilo pôdorys, ktorý má tvar takej výstrednej elipsy, že jeho označenie za amfiteatrálny znie až paradoxne. Pri vonkajších parametroch 319 a 186 m vzdialenosť diváka od protihľadnej futbalovej bránky je 210 m, teda viac ako na Maracane, a ľahkoatletické doskočiská sú umiestnené až za brámkami, hoci



Univerzitný štadión v Mexiku. Z knihy M. Wimmer: Olympic Buildings

štadión má prednostne slúžiť tomuto športu. Priamo a mierne spadajúci povrch hľadiska s tmavozelenými lavicami je obložený bielym mramorom, rovnako ako ľahká, funkcionalistická fasáda s prevažne horizontálnym členením. Horizontálny rytmus prevláda i v hľadisku, pravidelne delenom podchodmi a koridormi. Čestná lóža štadióna, postaveného krátko po páde Mussoliniho a monarchie, je až ostentatívne demokratická, od ostatného hľadiska takmer neodlíšená. Jedinou črtou, porušujúcou antickú tradíciu otvoreného hľadiska, sú reportérske kabíny na juhozápadnom okraji; ich subtílna, zasklená kostra je z alumínia a travertínu. Štadión sýtych, jasavých farieb sa do široka otvára k azúrovej oblohe. Namiesto dramatickosti nastupuje vyváženosť foriem, a hoci štadión používa moderné tvary, antického ducha svojej krajiny vyjadruje dokonale. V protiklade k početným štadiónom socialistickej Európy z tých čias, tu forma zatláča

obsah: príjemné prostredie poskytuje horšie možnosti prizerat sa a v kvalite miest vytvára značné rozdiely.

Kým rímsky Stadio Olimpico má ešte tradičný amfiteatrálny pôdorys, lisabonská Benfica a štadión Riceho Institutu<sup>34</sup> v Houstone, USA, vychádzajú v ústrety zásade optimálnej viditeľnosti podobne ako Népštadión mohutnou rampou na strane odvrátenej od slnka. Oproti tomu Estadio Bernabeu v Madride k spomenutej zásade neprizerá. Tento výlučne futbalový štadión postavili roku 1947 s poschodovým hľadiskom okolo obdĺžnika, rovnako hlbokým na všetkých stranách. Neskoršou prístavbou ťažkej rampy práve na oslnenej strane ho rozšírili až na kapacitu 125 000 miest<sup>35</sup>. Prístavbu viedli komerčné dôvody, a tomu zodpovedá aj výsledok, sociálne veľmi diferencované hľadisko. Iba o málo menší, no architektonicky oveľa zaujímavejší je milánsky Štadión Giuseppe Meazzu, predtým San Siro, prestavaný taktiež u-



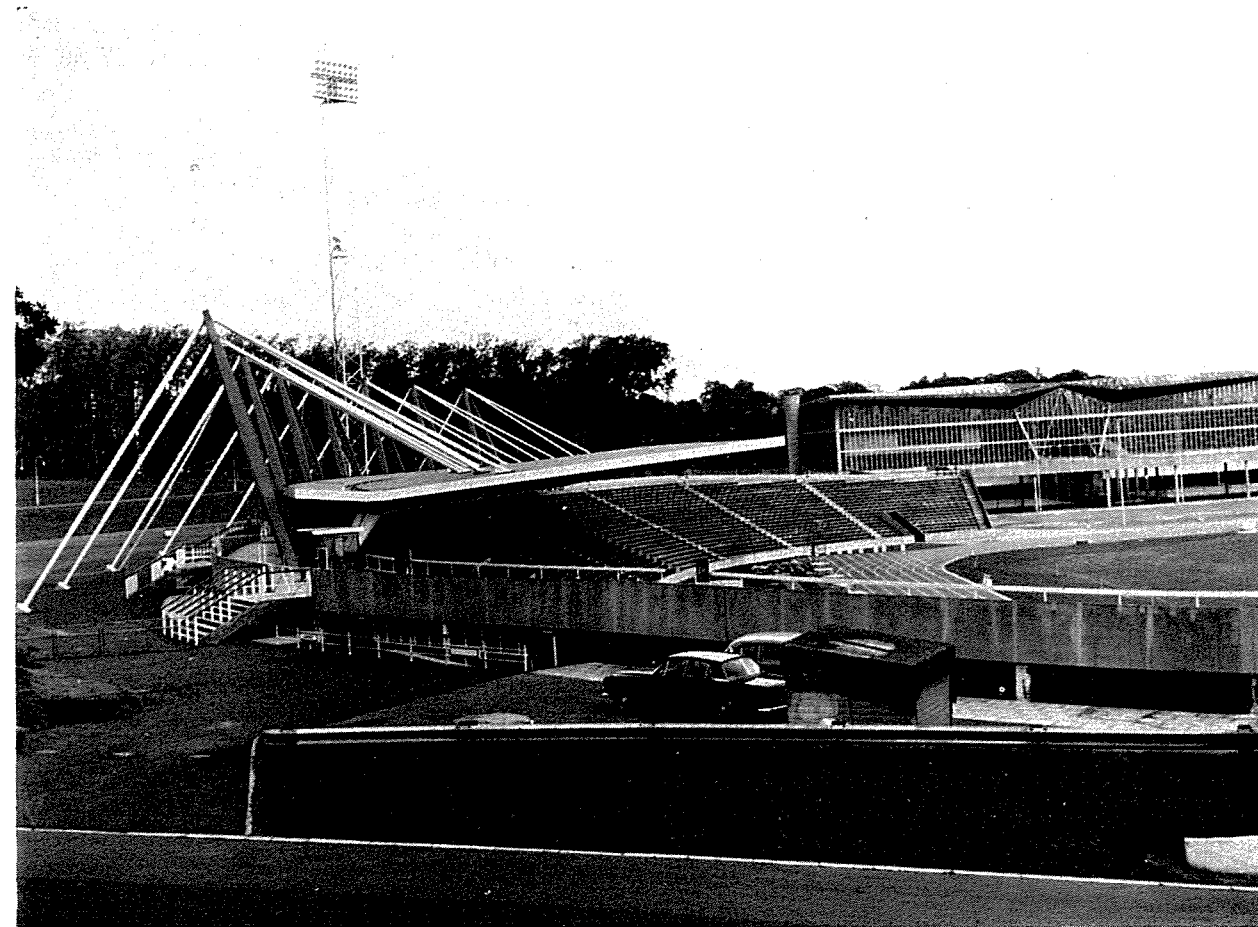


Štadión Nya Ullevi v Göteborgu. Z časopisu *Arkitektur*

prostred päťdesiatich rokov podľa projektu F. Calzolariho a A. Roncu.<sup>36</sup> Je len futbalový, má tvarove jednoliate, staticky veľmi odvážne okružné poschodové hľadisko. Prínosom je najmä riešenie prístupu do jeho hornej časti. Myšlienku, realizovanú čiastočne už na Maracane, tu dovedli do logického konca: prístupové rampy, vedúce na poschodie, obtočili okolo hľadiska a vtiahli ich do fasády. Rampy sa v nej uplatňujú aj esteticky, opticky ju značne vyľahčujú.

Stavajú sa, ako sme videli už v Buenos Aires, aj dvojposchodové tribúny. Prvú dostalo ešte roku 1922 basebalové ihrisko New York Yankees, no za vtedajšieho stavu techniky ešte na početných stĺpoch; takéto riešenie si vynútili malé rozmery hracej plochy a tým i hľadiska. „Cricket Ground“ v Melbourne, určený ako najväčší austrálsky štadión za dejisko XVI.

olympijských hier, prevzal dvojposchodové hľadisko práve z opačných príčin: pre obrovskú plochu ihriska, ktoré je z nadhľadu prehľadnejšie. Staré, v duchu anglickej tradície postavené hľadisko podkovovitého pôdorysu roku 1956 doplnili na eliptické veľkou dvojposchodovou tribúnou pre 40 000 ľudí, ktorú projektoval Arthur W. Purnell.<sup>37</sup> Konzolovito prečnievajúce poschodia stoja na ocelobetónovej stĺpovej konštrukcii. Zapĺňajú sa schodišťami, vstavanými do fasády, ktorá — rovnako ako na starších častiach hľadiska — predstiera domovú. Štadión je stavebne nesúrodý. Spád spodnej časti hľadiska je veľmi mierny, viditeľnosť na európske pomery veľmi zlá. A tak toto, nie podľa jednotného architektonického zámeru vzniknuté, dejisko posledných olympijských hier pred veľkým rozmachom televízie imponuje iba svojou kapacitou 120 000 miest.



Štadión Crystal Palace v Londýne. Foto F. Kresák

Otázke dobrej viditeľnosti sa v päťdesiatich rokoch venuje značná pozornosť. Len teraz sa začína vo väčšej miere uplatňovať výsledok výskumu dvadsiatich rokov, obojstranne mesačkové hľadisko, podstatne výstrednejšie na strane odvrátenej od slnka. Univerzitný štadión v Mexiku,<sup>38</sup> postavený v rokoch 1951—1953 podľa projektu A. Pereza Palaciososa<sup>39</sup> pre 70 000 divákov, ho uplatňuje tak dôsledne, že jeho vonkajší pôdorys tvorí elipsa s osou kolmou na pozdĺžnu os ihriska (osi elipsy 300 a 270 m). Spodná, amfiteatrálna časť je vhlbená, kým horná, výstrednejšia na juhozápade, je násypová. Interiér stavebne uceleného štadióna s výrazným previsom hornej časti hľadiska a impozantnými osvetľovacími stožiarimi je dramatický; vulkanickým materiálom i kráterovitým tvarom štadión zasa vhodne zapadá do okolitej vyprahnutej krajiny s panorámou hôr v pozadí. Von-

kajšia úprava zámerne nadväzuje na architektúru starých Aztékov: obloženie je z hrubo otesaného vulkanického kameňa, vstupné podchody sa navonok otvárajú kubickými kamennými výbežkami a prístupové rampy sa pravouhlo lámu. Všetko stúpa, všade vidieť pravý alebo tupý uhol. Okolitá dlažba farebnými vlnkami pripomína okrúhle písmo, objavujúce sa na všetkých symboloch XIX. olympijských hier, ktorých dejiskom bol štadión po renovácii roku 1968. Fasádu oživujú mozaiky Diega Riveru, ktorých línie — či už ide o fantastické indiánske motívy alebo o zoštylizované postavy atlétovej — napodobňujú štýl aztéckych malieb. Štadión citlivo spája domáce výtvarné tradície s výtvarnými svetového pokroku, pravda, na úrovni päťdesiatich rokov.

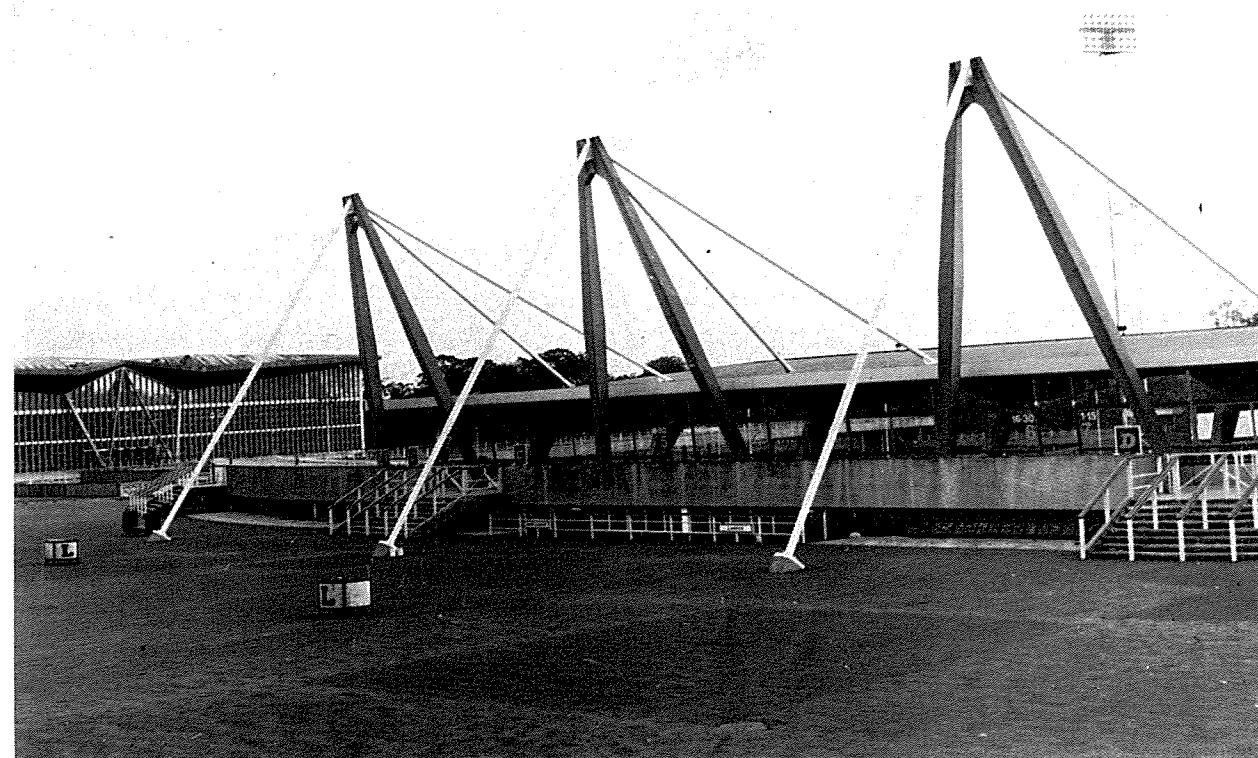
Pôdorys mexického štadióna, z hľadiska viditeľnosti už skoro ideálny, v Európe do logických dôsledkov

doviedli najvýznamnejší švédski architekti športových stavieb, Fritz Jaenecke a Sten Samuelson, na štadiónoch v Göteborgu<sup>40</sup> a Malmö<sup>41</sup>: vonkajšiu pôdorysnú krivku viedli tak, aby v rohoch, kde divákovi svieti slnko od chrbta, bolo hľadisko širšie ako v rohoch, kde mu svieti do očí. Obidva štadióny vznikli takmer súčasne roku 1958. Rozmery zodpovedajú švédskym pomerom: štadión Nya Ullevi v Göteborgu pojme 55 000 divákov, Mestský štadión v Malmö len 31 000 divákov. Hoci totožnosť projektantov badať už z pôdorysu, v mnohom sa obidva objekty navzájom líšia. Nya Ullevi sa voči okoliu uzatvára, má hľadisko kompaktné zakryté; štadión v Malmö sa široko otvára do priestoru a snaží sa splynúť s prírodným okolím. V Göteborgu strecha čelnej časti hľadiska visí oceľovými lanami na dvoch 53 m vysokých stožiaroch, nesúcich spoločne 4000 m<sup>2</sup> strechovej plochy. Stožiare sú spojené s nosnými rebrami povrchu hľadiska a na nich sú aj reflektory, kým na protiahlejšej strane symetricky stoja ďalšie dva oceľové osvetľovacie stožiare. V Malmö projektanti od závesnej strechy upustili. V Göteborgu okružná strecha plyne sleduje tvar hľadiska, kým v Malmö zakrýva len hlavnú tribúnu. Na Nya Ullevi sa strecha i ochodza rytmicky vlnia, v horizontálnom smere sa štadión vyhyba priamkam; obidva imponujú, do ihriska naklonené stožiare dynamický výraz ešte stupňujú. V Malmö, naopak, krivka strechy doznieva v elegantných krídlach, objímajúcich ihrisko zo strán a doširoka sa otvárajúcich: celkový výraz je pokojnejší. Obidva štadióny majú na čelnej strane hľadiska sektory na sedenie, v ostatných častiach na státie. Miesta na státie prevažujú, čím sa obidva štadióny nepriaznivo odlišujú od veľkých štadiónov socialistických krajín. Sediaci diváci vstupujú popod hornú časť tribúny po rampách cez foyer a strednú ochodzu; na Nya Ullevi je okružná a používa odkryté obojstranné schodíky. Obidva štadióny sú prevažne z prefabrikátov. Používa sa, podobne ako v Lužníkách, čo najmenší počet ich typov, a tak krivky, z dialky zdanlivo plynulé, v skutočnosti sa aj tu lámu. Badať to aj na vyslovene tektonických fasádach, zvyrazňujúcich navonok konštrukciu a zodpovedajúcich interiéru. Odlišnosť výtvarného poňatia obidvoch švédskych štadiónov zdôrazňuje aj ich farebnosť. Na Nya Ullevi sú všetky farby tlmené, striedme, s prevládajúcou sivou farbou betónu. Okružná dráha je škvárová, ba i reklamy môžu byť len v zdržanlivých farbách.

Štadión v Malmö hýri farbami: v hľadisku prevláda žltozelená, tyrkysová a biela, zelený trávnik obieha červená antuka. Nya Ullevi patrí medzi najoriginálnejšie, štadión v Malmö medzi najkrajšie na svete. Hľadisko Nya Ullevi je však v jednom smere nevydarené: má veľmi zlú akustiku.

Jaenecke a Samuelson zavesili v Göteborgu strechu tribúny oceľovými lanami na stožiare, aby vylúčili stĺpy a tým zlepšili viditeľnosť. Neboli však sami, ktorí sa o to pokúšali. Na štadióne San Mames v Bilbau<sup>42</sup> visí strecha na mohutnom mostnom oblúku s rozponom 115 m, podpreto zosilnenými bočnými stenami tribúny: prístup ešte značne ťažkopádny a málo praktický. Oveľa estetickjšie riešenie priniesol štadión Crystal Palace<sup>43</sup> v Londýne-Sydenhame od Huberta Benneta a kolektívu.<sup>44</sup> Vybudovali ho v rámci povojnovej výstavby ako súčasť rovnomeného športového areálu na juhu mesta tam, kde predtým stával starý, roku 1923 zrušený najväčší britský štadión. V súťaži na areál, vypísanej roku 1946, vzbudil pozornosť návrh Clive Entwistla<sup>45</sup> s obrovským štadiónom podkovovitého pôdorysu. Nadväzoval na známy Le Corbusierov projekt z roku 1937,<sup>46</sup> vylúčil však jeho hlavné chyby zúžením účelu. Entwistlov projekt neprijali a areál, stojaci od začiatku v tieni bytovej výstavby rozbombardovaného Londýna, v rokoch 1953—1964 realizovali v značne skromnejších rozmeroch.

Dnešný štadión už nie je ústredný ani polohou. Kapacita hľadiska je iba 12 000 sediacich divákov, z toho 5000 pod závesnou strechou. Projektanti využili spád terénu a mesiačkové hľadisko predĺžili okolo južnej, kratšej strany, kým východnú nechali nezastavanú. Váhu strechy presúva 16 šikmých oceľových podpôr na horný okraj hľadiska, no súčasne ju podchytáva 8 dvojíc oceľových lán, zakotvených cez šikmé, na vrchole vidlicovito rozoklané stožiare už celkom mimo pôdorysu hľadiska. Pohodlné sedadlá hlavnej tribúny, potiahnuté koženkou, sú funkčne tvarované. Štadión s rýchlou tartanovou dráhou sa stal britským centrom ľahkej atletiky, pre ktorú rozmermi nateraz stačí. Veľké futbalové štadióny ho zatieňujú kapacitou, no esteticky patrí medzi najvydarenejšie na svete. Má čisté, elegantné, dynamické línie. Bledosivá stavba, oživená červenkastými a žltkastými nátermi, je v súzvuku s karmínovou bežeckou dráhou i okolitou sviežou zeleňou. Nedostatkom štadióna je blízkosť pretekárskej auto-



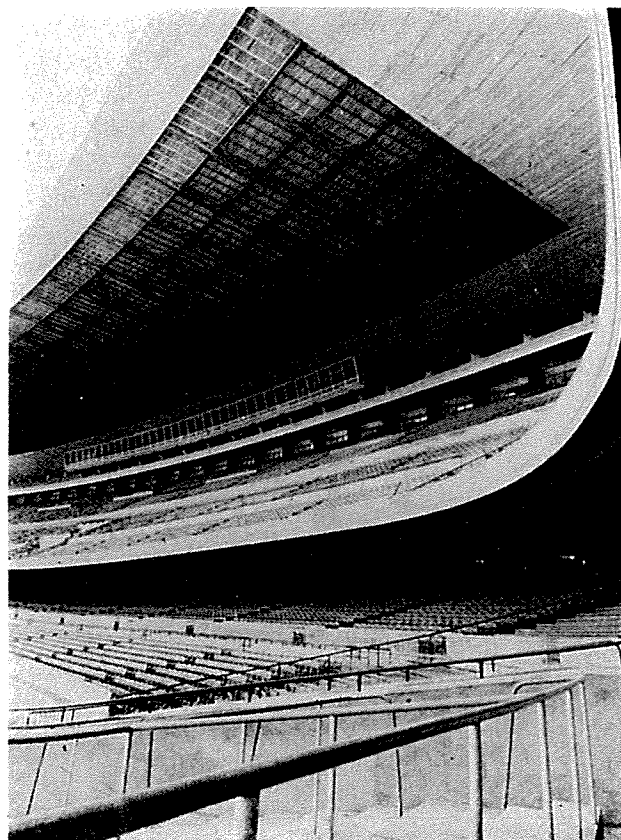
Upevnenie strechy štadióna Crystal Palace. Foto F. Kresák

mobilovej dráhy, obiehajúcej areál. Dôvody pre jej začlenenie neboli ideové ako kedysi u sovietskych konštruktivistov, ale skôr obchodné. No areál, ktorý je majetkom mesta Londýna, plní dnes predovšetkým funkciu veľkého tréningového strediska pre mládež.

Myšlienku závesnej strechy londýnskeho Crystal Palace v obrovských rozmeroch uskutočnili projektanti nového štadióna CF Barcelona,<sup>47</sup> katalánski architekti F. Mitjans Miró a J. Soteras Maurí. Čelo strechy tribúny upevnili na oceľové laná, zakotvené cez stožiare v predĺžení pilierov hľadiska. Barcelonský Nou Camp, začatý roku 1955 s kapacitou 90 000 miest včítane 61 500 sedadiel, slúži len futbalu, takže jeho vnútorný pôdorys sa tvarom blíži obdĺžniku. Homogénne, zo všetkých strán poschodové hľadisko stojí takmer celé na konštrukcii a spadá po priamke. Roku 1982 v podstate amfiteatrálny štadión dostal

prístavbou, už v pôvodnom projekte zaplánovanou, pôdorys pripomínajúci olympijské štadióny v Tokiu alebo Helsinkách, s tou istou funkčnou vadou: väčšina miest leží na oslnenej strane. Prístavba má obsahovať iba miesta na státie, v krytej časti hľadiska sú len sedadlá; riešenie málo demokratické. Výraz štadióna je dramatický, jeho línie sú tvrdé, rýchle, energické, vyhybajú sa pravému uhlu. Zvnútra dominuje ostro vykrojená strecha, prudko, až hrozivo čnejúca proti oblohe. Vonkajšia fasáda je vyslovene tektonická, hoci miestami dosť nejasná, ostrých, v porovnaní s interiérom značne menej plynulých línií. Mohutné prístupové rampy do krytej časti hľadiska, prevzaté z Maracany, porušením symetrie fasády podporujú dramatický výraz. Hoci štadión má nejednu spoločnú črtu s modernou talianskou alebo juhoamerickou architektúrou, jeho silne expresívny cha-





Štadión Nou Camp v Barcelone. Z časopisu *Bauen und Wohnen*

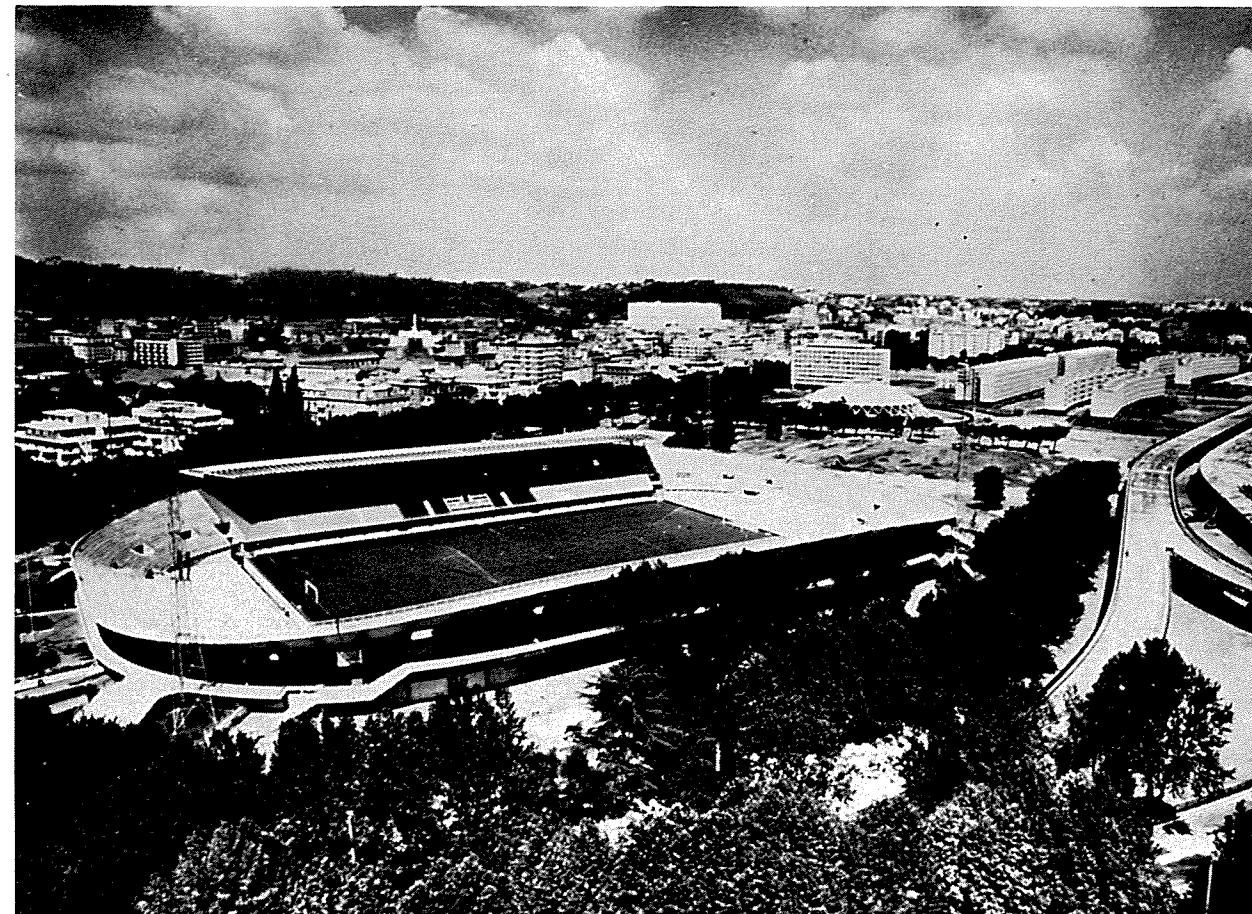
rakter pripomína, že len niekoľko kilometrov odtiaľto stojí stavba Antoni Gaudího, jedného z hlavných predstaviteľov expresionizmu vo svetovej architektúre.

Koncom päťdesiatych rokov sa po vyše dvadsiatročnej prestávke vracia k projektu otvoreného štadióna najvýznamnejší taliansky architekt nášho storočia, Pier Luigi Nervi. Spoločne so svojim synom Antoniom roku 1958 navrhuje futbalový Stadio Flaminio<sup>48</sup> v Ríme, postavený na mieste starého Stadio Nazionale. Stadio Flaminio s kapacitou vyše 50 000 divákov je menej patetickým, ale zrelším a kompozične ucelenejším pokračovaním Mestského štadióna vo Florencii,<sup>49</sup> ktorým kedysi Nervi na seba upozornil. Ani tu si Nervi nezvolil pôdorys nezávisle; bol stiesnený parcelou. Štadión nesmel byť väčší ako strhnutý starý, no napriek tomu má dvojnásobnú kapacitu. Konzolovito vysunuté, mierne konkávne profilované hľadisko spočíva na 92 oceľobetónových nosných rámoch. Smerom k pozdĺžnej osi ihriska sa hľadisko zužuje, krivka jeho horného okraja zvolna klesá. Celý

povrch sektorov na sedenie — a na sedenie sú obidve pozdĺžne strany — pozostáva iba z dvoch typov tvaroviek. Prvý je sedadlom i podnožou nasledujúceho radu, na druhom type, tvoriacom súčasne odvodňovací kanál, prvý typ spočíva. Priestory za brámkami včítane segmentových plôch za zámedznou čiarou slúžia na státie. Kým 19 300 divákov sedí, viac ako 30 000 sa ich postojacky tiesni vo vizuálne menejcených priestoroch.

Západnú časť hľadiska kryje strecha, konštrukčne nadväzujúca na zakrytie hlavnej tribúny štadióna vo Florencii. Spočíva na nosných rámoch hľadiska, pokračujúcich po zalomení v ostrom uhle ponad hľadisko, iba v dvojiciach bodov: na vonkajšom okraji nosného rámu a na vnútornom okraji jeho predĺženia ponad hľadisko v mieste, kde váhu strechy preberajú štíhle, šikmé oceľové podpory.<sup>50</sup> Plocha strechy medzi týmito dvojicami bodov je betónová s rebrami, vyvedenými na jej povrch, zospodu neviditeľnými. Vnútorne, smerom do ihriska asi 15 m čnejúca časť strechy pozostáva zasa z ferrocementových prefabrikátov a v priečnom reze má tvar lámanej vlnovky. Celé hľadisko vyzerá až subtilne, no pod ním sa nachádza 6 veľkých športových hál včítane plaveckého bazéna. Dynamická, elegantná fasáda zvýrazňuje nosnú konštrukciu. Väčšina divákov prichádza po rampách cez vonkajšiu ochodzu. Fasáda i vnútrajšok majú jasné, veselé farby. Štadión pôsobí dojmom nepatetickej pohody.

Nervi sa v Ríme pokúsil o kompromis medzi optimálnym pôdorysom hľadiska a jeho jednoduchou konštrukciou. Výsledok, negatívne ovplyvnený už tvarom parcely, trocha znehodnotil spomenuté sektory na státie. Po závesnej streche Nervi nesiahol, no útlé stĺpy vtiahol hlboko k hornému okraju tribúny, aby čo najmenej zavádzali vo výhľade. Avšak nielen závesné konštrukcie, ale aj v ostrom uhle zahnuté nosné rámy, čnejúce ponad tribúnu a podchytávajúce tlak strechy, odstránili stĺpy. Koncom päťdesiatych rokov Carlos Raúl Villanueva na štadióne v Caracase (Venezuela)<sup>51</sup> s kapacitou 35 000 miest takto zakryl hlavnú tribúnu. Mohutné oceľobetónové nosné rámy sa tu výrazne uplatnili aj esteticky. Takmer súčasne (1955—1960) zakryl kolektív kolumbijských architektov tribúnu štadióna v Cartagene<sup>52</sup> škrupinovou strechou, ktorej rebrá sa navzájom pretínajú ako na neskorogotických sietových klenbách, vychádzajúc po dvojiciach šikmo z podpôr na vonkajšom okraji



Stadio Flaminio v Ríme. Foto Eurofoto (archív ČSTK, Praha)

tribúny. Esteticky vynikajúce riešenie ešte umocňuje umiestnenie celej tribúny na mohutné, zložito profilované piliere, ako aj expresívna, dynamická profilácia strechy i rampy tribúny. Architektúra tohto štadióna tvarove závisí od Nerviho tvorby, najmä od jeho krytých športových hál.

Kritériá účelnosti bývajú neraz v rozpore s ekonomickými: typizácii a prefabrikácii najlepšie vyhovuje po priamke spadajúce hľadisko s pravouhlým pôdorysom. Preto mnohí architekti obetujú tvar hľadiska jeho konštrukcii, ba nútia ich k tomu aj geologické podmienky. V. Turina a F. Najdhardt na štadióne U Maksimiru v Záhrebe<sup>53</sup> museli pre zlú kvalitu pôdy preniesť tlak tribúny do minimálneho počtu bodov. Zvolili si preto pravouhlú rampu s povrchom spadajúcim po priamke. Jej tlak preberajú šikmé piliere a prenášajú do dvojíc bodov. Prvý z nich leží vždy pod tribúnou a druhý, v ktorom je oceľovým

lanom zakotvená i úzka strecha, už mimo jej pôdorysu. Technicky aj esteticky vynikajúce hľadisko sa zaplňa zospodu schodíkmi, takže jeho plocha je maximálne využitá. Staticky menej odvážny, hoci kompozične ucelenejší je štadión v Montreáli<sup>54</sup> od V. Prusa, ktorého hľadisko pozostáva z koncentricky rozostavaných tribún s pravouhlým pôdorysom a priamym spádom. Hľadisko je iba súčtom rovnakých tribún, jeho tvar celkom obetovali výhodám typizácie a prefabrikácie.

Staticky analogické riešenie ako v Záhrebe, t. j. s prenesením tlaku tribúny do dvojíc bodov, z ktorých vonkajší leží už mimo pôdorysu hľadiska, použil L. Piccinato na Jadranskom štadióne v Pescare (1953—1955).<sup>55</sup> Vzopretá rampa, ktorej kapacita je v porovnaní so záhrebskou oveľa menšia — asi 2000 sedadiel — čiastočne prečnieva ponad amfiteatrálnu spodnú časť hľadiska a v pôdoryse sleduje ovál





Fasáda Stadia Flaminio. Foto M. Bašo

ihriska: ústupok prefabrikácií tu predsa len nebol taký dalekosiahly, hoci hľadisko spadá taktiež po priamke. Štadión tvarove nadväzuje na Nerviho tvorbu, ktorá výrazne ovplyvnila modernú taliansku architektúru.

V priebehu päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov sa prestavujú niektoré veľké svetové štadióny. V Británii smeruje vývin z klimatických príčin k zastrešeniu celého hľadiska (vcelku konzervatívne zakrytie londýnskych amfiteatrálnych štadiónov vo Wembley a White City, prístavby veľkých krytých tribún na Old Trafford v Manchestri alebo v Hillsborough Parku v Sheffielde). Inde sa zasa štadióny rozširujú tak, aby sa pri prestavbe nemuselo rúcať: dostávajú mesiacťkové hľadisko nelogicky na protihľej, oslnenej strane (Olympijský štadión v Tokiu, štadión Heysel v Bruseli), alebo sa už celkom nefunkčne rozširujú na menej hodnotných kratších stranách (Olympijský štadión v Amsterdame, Ibrox Park v Glasgowe,

Solna v Stockholme, Hardturm v Zürichu, Cardiff). Z týchto veľkých prestavieb sa esteticky asi najlepšie vydaril amfiteatrálny viedenský štadión v Prátri, rozšírený ešte roku 1956 prístavbou ďalšieho prstenca tribún celkom v duchu pôvodnej realizácie O. E. Schweizera z rokov 1931—1933.

V ZSSR boli päťdesiate roky obdobím výstavby štadiónov, šesťdesiate roky skôr obdobím veľkých prístavieb a prestavieb. Opúšťa sa staré historizujúce tvaroslovie a štadióny sa modernizujú i výtvarne. Prelom tu asi značil veľký sovietsky projekt pre Džakartu,<sup>56</sup> dielo kolektívu autorov.<sup>57</sup> Ústredný štadión pre Ázijské hry 1962 mal mať kapacitu 100 000 miest a pôdorysom i dispozíciou mal pripomínať moskovské Lužniki. Pokrok oproti Lužnikám spočíval najmä v poschodovom hľadisku a modernom tvarosloví. Okružné hľadisko mala zakrývať strecha, podpretá i zakotvená na jeho vonkajšom okraji, vyčnievajúca 48 m smerom do ihriska a 12 m ponad fasádu.



Ústredný štadión v Kyjeve. Foto F. Kresák

Mala byť z ľahkého, vlnito lámaného kovu. Divákovi nemal zavádzať ani jeden stĺp. Hľadisko s výraznými nosnými rámami vo fasáde malo byť klimatizované. Realizácia však bola, najmä v dôsledku zmeny politických vzťahov, oproti tomuto projektu značne skromnejšia.

Najväčšou sovietskou realizáciou šesťdesiatych rokov bola prestavba Ústredného štadióna v Kyjeve,<sup>58</sup> uskutočnená roku 1967 podľa projektu kolektívu pod vedením M. Grečinu. Projektanti boli pri nej viazaní pôdorysom ešte z roku 1922 i neoklasicistickou zástavbou z roku 1941. Ponad staršie amfiteatrálne násypové hľadisko postavili nezakrytú okružnú panelovú tribúnu na rámovej konštrukcii, rozširujúcu sa lomom oproti čelnej strane, čím hľadisko v tejto časti dostalo trochu výstredný pôdorys. Čelnú stranu s čestnou tribúnkou zo skla, alumínia a červeného mramoru zdôrazňuje pás ľahkých reportérskych kabín, pristavaných k hľadisku zvonka na vysokých podpe-

rách, a mimo pôdorysu hľadiska stojaca veža. Parabolicky profilované poschodie je strmé, čo štadiónu dodáva dramatické napätie. Kapacitu 100 000 miest na sedenie, oproti pôvodnej dvojnásobnú, dosiahli pristavaním ešte jedného odvážne riešeného hľadiska ponad staré. Tvarove je štadión ovplyvnený konštruktivizmom, chce nadväzovať na heroické obdobie sovietskej architektúry dvadsiatych rokov.

O ľahkosť fasády a modernizáciu tvarov sa snažila takmer súčasná prestavba štadióna Vasila Levského v Sofii, postaveného ešte začiatkom päťdesiatych rokov v historizujúcom slohu.

Nezastrešené, oválne amfiteatrálne poschodové hľadisko sa pre pomerne jednoduchú konštrukciu v šesťdesiatych rokoch uplatňuje najmä v teplej stredomorskej oblasti. Stretávame sa s ním na štadióne San Paulo v Neapoli s kapacitou 80 000 miest, pripomínajúcom milánsky štadión G. Meazzu. Obrovská okružná rampa hľadiska tu spočíva na sústave



Pristavba Ústredného štadióna v Kyjeve. Foto F. Kresák

mohutných pilierov po vonkajšom okraji pôdorysu. Bezpečnostnými opatreniami San Paulo pripomína skôr Latinskú Ameriku ako Európu. Stavbe podobný, avšak menej odvážny, je štadión v lýbijskom Tripolise,<sup>59</sup> postavený pre Panarabské hry 1970 podľa projektu britských architektov Muncheo a Kennedyho s kapacitou 50 000 sedadiel uprostred slohovo i dispozične uceleného areálu.

Ukážkou vytvárania sa národnej tradície v stavbe športových objektov je Estadio Calderon (Atletico Madrid) z roku 1967, kombinujúci prvky Estadio Bernabeu a CF Barcelona. Podľa španielskeho zvyku je čisto futbalový. ihrisko obieha mohutné trojkrídle poschodové hľadisko. Južnú stranu uzatvára krytá tribúna, strechou pripomínajúca Barcelonu, fasádou zasa Estadio Bernabeu. Aj tu badať značný rozdiel v kvalite miest na hlavnej a protihľej tribúne.

Aj ďalšie štadióny, vznikajúce alebo prestavované za povojnovej futbalovej konjunktúry Španielska, majú spoločné črty: pôdorys blízky obdĺžniku, krytú hlavnú tribúnu, hľadisko spravidla dodatočne rozšírené na jej protihľej strane a značnú sociálnu diferenciáciu miest.<sup>60</sup>

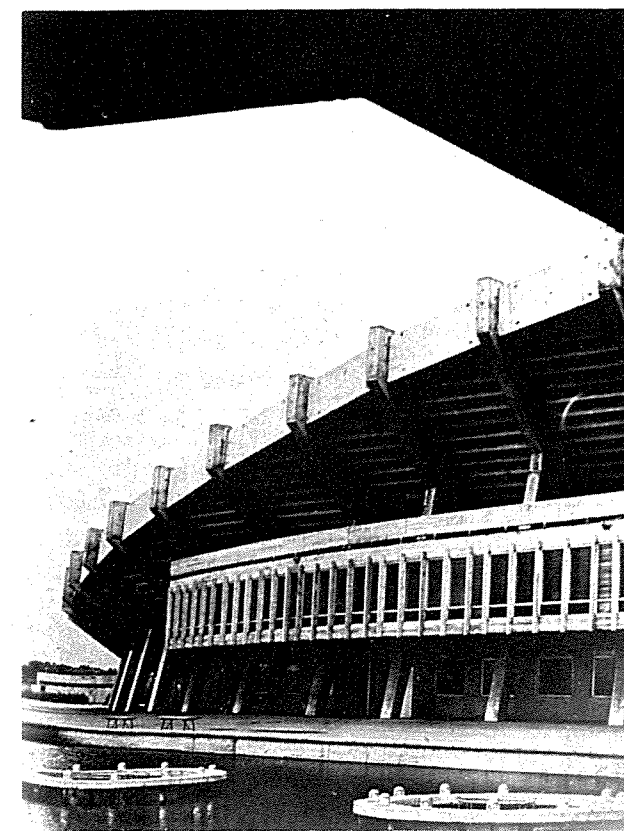
Po skončení rekonštrukcie oblastí zničených okupáciou a vojnou budujú sa v ZSSR koncom šesťdesiatych rokov veľké štadióny aj v oblastiach priamo nespustošených. Vynikajú z nich štadióny v sibírskom Krasnojarsku a arménskom Jerevane. Prvý z nich,<sup>61</sup> od mladého architekta Vitalija Orechova, stojí uprostred mesta na ostrove v Jeniseji a má kapacitu 40 000 divákov. Kým ešte v Kyjeve bolo hľadisko viazané starou zástavbou a čiastočne ústupkom prefabrikácií, v Krasnojarsku ho vybudovali na odvážnej oceľobetónovej konštrukcii obojstranne mesačkového, symet-

rického pôdorysu. Plocha konkávne profilovaného, strmého hľadiska sa dôsledne využíva, vchody zaberajú minimálnu plochu. Štadión nie je zakrytý, avšak všetci diváci sedia. Tvar hľadiska zrejme vyplýva jednak zo zlej kvality pôdy, jednak z klimatických podmienok: pri letných horúčavách a skorom zmrákaní sa v zime športové podujatia sa konajú pri umelom osvetlení. Obecenstvo od ihriska delí iba priekopa. Do hornej časti hľadiska sa vstupuje po mohutných, na fasádu kolmých rampách, ktoré sa — rovnako ako výrazné nosné rámy a ľahká zasklená ochodza — uplatňujú v tektonickej fasáde. Vlnivá krivka horného okraja, ľahkosť materiálov a vyhýbanie sa pravému uhlu budia pocit radostného vzrušenia. Celkove možno povedať, že sa tento sibírsky štadión celkom odpútava od starších domácich tradícií a nadväzuje skôr na škandinávsku architektúru; blíži sa štadiónom v Göteborgu a Malmö.

Štadión Razdan v Jerevane (realizovaný v rokoch 1970—1971, arch. K. Akopjan, G. Mušegjan a inž. Tosunjan, pre 75 000 divákov)<sup>62</sup> vstavali do úbočia úžlabiny rovnomennej rieky. Využíva prírodné tvary terénu, miskovito sa otvárajúc smerom na východ. Spodnú časť tvorí okružné hľadisko, na západe sa značne rozširujúce. Ponad rozšírenú stranu sa klenie mohutná, ovál ihriska sledujúca rampa. Štyridsať percent miest je na svahu, zvyšok je stavbou. Okraje tribún v plynulých krivkách spadajú smerom k rieke, v tupých uhloch lámané línie vonkajších komunikácií zodpovedajú tvarom skalnatého terénu. Štadión je so svojím okolím takmer zrastený.

Po výstavbe jerevanského štadióna majú nasledovať veľké prestavby v Tbilisi a Taškente. Projekt prvej z nich od A. a G. Kurdianiho<sup>63</sup> predpokladá ešte kryté amfiteatrálne poschodové hľadisko. Lepší je návrh prestavby Pachtakoru Taškent od kyjevského kolektívu v podobnom zložení, v akom pracoval na domacom štadióne, tentoraz pod vedením G. Granatkina.<sup>64</sup> Ponad doterajšie amfiteatrálne hľadisko sa postaví okružná rampa obojstranne výstredného pôdorysu s prevahou miest na juhozápade. Projekt plne zodpovedá zásadám optimálnej viditeľnosti a je zdokonaleným poňatím kyjevskej prestavby.

V Južnej Amerike v šesťdesiatych rokoch výstavba štadiónov pokračuje už pomalším tempom. Ako Maracana ovplyvnila tamojší vývin badať zo Stadia Mineiro<sup>65</sup> v Bello Horizonte z rokov 1965—1966, pre 130 000 divákov. Stadio Mineiro je vcelku jej

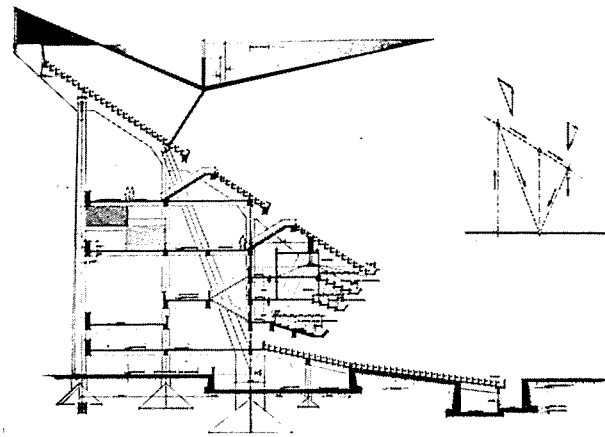


Fasáda štadióna v Krasnojarsku. Z knihy *Współczesna architektura radziecka*

technicky lepšie vybavenou verziou s vťahnutím prístupových rámp do fasády, vertikálne členenej zvýraznenými mohutnými nosnými rámami. Konštrukčne, nie však pôdorysom na obidva štadióny nadväzuje najnovší juhoamerický kolos, Pelého štadión v Maceio<sup>66</sup> v severnej Brazílii z roku 1972, pre 100 000 divákov. Jeho hľadisko pozostáva z dvoch častí: pomerne tradične riešenej hlavnej tribúny a mohutnej rampy okolo zvyšných troch strán ihriska s veľmi zlou viditeľnosťou na jej koncoch. Smerom k stredovej čiare ihriska sa pôdorys rampy rozširuje. Tribúny, rovnako ako na Maracane alebo v Bello Horizonte, zo statických príčin sa príliš vysoko nedvíhajú. Pod hlavnou tribúnou je veľká krytá hala, čo bolo zrejme dôvodom tohto nevelmi výhodného pôdorysného riešenia konštrukčne i esteticky vynikajúceho štadióna.

Zaujímavý pokus o spojenie štadióna pre baseball a americký futbal, teda dvoch hier s celkom odlišným tvarom a rozmermi ihriska, uskutočnili vo Washing-





Rez hľadiskom Candelovho projektu Aztéckeho štadióna. Z časopisu *Progressive Architecture*

tone.<sup>67</sup> Hľadisko tamojšieho štadióna z roku 1961 od G. L. Dahla a kol. pozostáva z dvoch častí: premenlivej prízemnej a stabilnej poschodovej. Pomocou posuvnej prízemnej ocelevej tribúny na koľajniciach ho možno prispôbiť odlišným potrebám obidvoch športov. Jeho tvar však plne nevyhovuje ani jednému z nich. Odvážne riešené poschodie so závesnými reportérskymi kabínami pod jeho previsom — myšlienka, s ktorou sa znova stretieme na Aztéckom štadióne v Mexiku — je zastrešené pomocou predĺžených nosných rámov. Fasáda je vyslovene dynamická. Do hľadiska sa vstupuje obtočenými rampami. Maximálna kapacita štadióna — pri futbalových stretnutiach — je 50 000 divákov, z toho 6400 na spomenutej posuvnej konštrukcii.

Na myšlienku washingtonského štadióna nadviazal



Aztécky štadión v Mexiku pred zastrešením. Foto archtó ČSTK, Praha

v sedemdesiatych rokoch kalifornský architekt Charles Luckman s kolektívom pri stavbe štadióna Aloha v Honolulu, určeného na tie isté športy. Jeho hľadisko pozostáva zo šiestich tribún s rovnakou hĺbkou — dvoch stabilných a štyroch posuvných. Pri futbalovom rozostavaní sú stabilné tribúny za kratšími stranami ihriska; posuvné sú pristavené k jeho pozdĺžnym stranám a spolu so stabilnými tvoria oválny amfiteáter. Pri baseballe sa posuvné tribúny excentricky vysúvajú a pripájajú k stabilným ako ich krídla: hľadisko pozostáva z dvoch symetricky protiľahlých, v pôdoryse približne parabolických častí, obkolesujúcich ihrisko. Kým vo Washingtone menilo tvar iba prízemie, v Honolulu sa hľadisko posúva v celej hĺbke. V prvom prípade spočívala posuvná tribúna ešte na koľajniciach, no na štadióne v Honolulu sa pneumaticky nadvihnuté hľadisko posúva už bez nich. Havajský štadión je však rovnako kompromisom medzi odlišnými potrebami dvoch športov a zo stránky viditeľnosti nedostatky washingtonského ešte umocňuje.

Najveľkolepejší štadión šesťdesiatych rokov na západnej pologuli leží v Mexiku, dejisku olympijských hier 1968 a majstrovstiev sveta vo futbale 1970. Pre tieto udalosti bolo treba vybudovať celý rad športových objektov vrátane série otvorených štadiónov. Aztécky štadión v hlavnom meste je ich výtvarným i stavebným vrcholom. Jeho projekt z roku 1962 od Felixa Candela a Luisa La Guette<sup>68</sup> predpokladal ťažkú poschodovú oceľobetónovú konštrukciu, odporujúcu Candelovmu výtvarnému názoru, no projektanti, obmedzení námetom i požadovanou nosnosťou na láve postavenej mohutnej stavby, nemali inú možnosť. Požiadavke vyčleniť z hľadiska vysoký počet privilegovaných lôží a sedadiel a izolovať ich separátnymi prístupmi snažili sa Candela s partnerom vyhovieť zavesením dvoch pásov miest — horného so 460 lôžami, spodného so 4600 kreslami — pod poschodie. Bežnú trémovú konštrukciu na troch koncentrických okruhoch pilierov chceli zosilniť dvojicami šikmých oceľobetónových podpôr, zbiehajúcich sa a silovo oproti sebe pôsobiacich v pätkách pilierov vnútorného okruhu, kam sa mala preniesť väčšina obrovského tlaku hľadiska včítane závesných častí. Komplikované statické riešenie si vyžiadalo upustiť od konkávnej profilácie povrchu, čo si zase vynútilo strmý spád poschodia, obsahujúceho okrem závesnej časti ešte 60 000 miest z predpokladanej

kapacity 110 000 divákov. Nesympatickú sociálnu diferenciaciu hľadiska ešte zdôraznili široké rampy pre autá, vedúce až k lôžam zavesenej časti. Projekt predpokladal zakrytie celého hľadiska 4 cm hrubou škrupinovou strechou z typicky candelovských hyperbolicko-parabolických dielcov na vidlicovitých podperách.

Spomenutý návrh v plnom rozsahu neuskutočnili, hoci neskoršia trocha tradičnejšia realizácia podľa projektu P. R. Vasqueza a kolektívu<sup>69</sup> sa ho v mnohom pridržala. Prevzala predovšetkým zavesené pásy vyčlenených miest a obtočené prístupové rampy. Jej prínosom bol najmä prudší spád do terénu vhlbeného prízemie a premena celého hľadiska na miesta na sedenie, čím sa jeho kapacita znížila na 100 000 divákov. Hľadisko zakryli tradičnejším spôsobom, hlboko prečnievajúcou strechou. Interiér štadióna pôsobí vďaka strmému spádu tribún mohutným, napätým dojmom. Hádám ešte pôsobivejší je pohľad z diaľky: mohutný štadión, stojaci osamote na mierňom návrší, ovláda okolitú krajinu, akoby chcel pripomínať staré aztécke pyramídy. Architektúru Aztékov pripomína aj tektonická fasáda konzolovitými výbežkami nosných rámov, no aj spôsob, akým štadión v rokoch 1962—1968 stavali: pri dostatku lacných pracovných síl sa všetko robilo ručne, takmer bez použitia mechanizácie.<sup>70</sup> Dokladom toho, ako Aztécky štadión ovplyvnil športovú architektúru Mexika, sú ďalšie štadióny zo šesťdesiatych rokov v Guadalajare, Pueble a Veracruze.<sup>71</sup>

V porovnaní s Aztéckym je i najmodernejší štadión Francúzska, parížsky Parc des Princes,<sup>72</sup> skromnejší. Tento od základov prestavaný bývalý velodróom vybudovali v rokoch 1969—1972, teda v čase, keď už padol pôvodný plán výstavby veľkého štadióna vo Vincennes.<sup>73</sup> Projektantom nového Parc des Princes s kapacitou 50 000 sedadiel bol popredný parížsky špecialista na telovýchovné stavby Roger Taillibert, ktorý mal vtedy už za sebou niektoré veľké realizácie ako športové strediská vo Font Romeu či v Chamonix. Vnútorňý pôdorys hľadiska štadióna, hoci zo všetkých strán konkávne ustupuje, sleduje tvar obdĺžnika ihriska; vonkajší pôdorys je eliptický. Celé hľadisko spočíva na konštrukcii. Jeho spodná časť je zo všetkých strán rovnako hlboká, poschodie dosahuje maximálnu hĺbku v predĺžení priečnej osi ihriska. Smerom do rohov krivka horného okraja hľadiska klesá, smerom k pozdĺžnej osi zasa stúpa.





Štadión Parc des Princes v Paríži. Foto F. Kresák

Zakrytím celého hľadiska a usporadúvaním zápasov najmä večer sa rozdiel v kvalite miest na oslnenej a zaclonenej strane značne stiera, a preto ho Parc des Princes ani nerešpektuje: hľadisko je symetrické podľa obidvoch osí. Po vnútornom okraji strechy vo výške asi 30 m obieha ochodza, vedúca k tam umiestneným reflektorom a reproduktorom. Napätý výraz, vyvolaný prudkým spádom tribúny, tlmí radostná farebnosť. Prakticky tvarované sedadlá sú z umelej hmoty. Vonkajšia fasáda je nabitá iluzívnym pohybom. Výrazné nosné rámy z hrubo opracovaného predpätého betónu, na ktorých štadión zvonka stavia svoj výtvarný výraz, majú expresívne tvary a vlnovku strechy hľadiska pretínajú v rýchlom rytme. Architekt sa zámerne vyhýba pravému uhlu, uprednostňuje krivky. Jeho výtvarné poňatie je vyslovene dynamické, organické, monumentálne, až sochárske. Štadión so 40-metrovým previsom 15—30 cm hrubej škru-  
 pinej strechy vyniká i konštrukčne. Fasáda s výrazným vonkajším okružným koridorom je pôsobivá zj použitím ušľachtilých materiálov, tmavého skla a farebných kovov, no rušivo pôsobí blízka diaľnica, bezohľadne pretínajúca východný okraj Boulogneského lesíka, i nedostatok zelene v bezprostrednom okolí štadióna.

Protikladom tohto dynamicky poňatého objektu je intímna, radostná atmosféra juhofrancúzskeho štadióna v Nice z roku 1972. Poschodie jeho tribúny podopierajú podpery, stojace už mimo pôdorysu hľadiska. Pôdorysnú krivku tribúny nahrádza pravý uhol: pokojnú funkcionalistickú architektúru tohto prevažne pre ľahkú atletiku určeného štadióna oživuje rozhodcovský mostík pristavaný k hornému okraju rampy tribúny, prudko čnejúci smerom do ihriska podobne ako v Bordeaux.

Pri doterajšom hodnotení sme si málo všímali

osvetlenie ihrísk.<sup>74</sup> Prvé športové podujatia pri umelom osvetlení sa začali usporadúvať koncom štyridsiatych rokov. Ich účastníci netrpia letnou horúčavou a divákovi v účasti neprekáža zamestnanie. Hodno spomenúť, že jedným z prvých európskych štadiónov s umelým osvetlením bol dnešný Štadión Evžena Rošického v Prahe. Na Slovensku inštalovali umelé osvetlenie po prvý raz roku 1961 na štadióne Lokomotívy v Košiciach.

Na osvetlenie ihrísk je potrebné množstvo reflektorov, umiestnených v primeranej výške. Význam svetelných inštalácií v kompozícii športových objektov architekti podnes nedoceňujú. Asi preto, lebo aj na popredných svetových štadiónoch ich postavili väčšinou až dodatočne bez ohľadu na pôvodný projekt a na ich estetický účinok. Obvykle sa osvetlenie umiestňuje do rohov štadióna mimo pôdorysu hľadiska na kolmé kovové konštrukcie, ktoré svojím nevýtvarným zjavom, no predovšetkým tým, že tvoria štyri rovnocenné výškové dominanty na okraji prevažne horizontálne komponovaného objektu s centrálnou dispozíciou, rušia kompozičný celok. Takéto umiestnenie reflektorov nachádzame dokonca na výtvarne tak vynikajúco riešených štadiónoch ako je

Crystal Palace v Londýne, Stadio Flaminio alebo Olympijský štadión v Ríme. Projektanti Népštadióna v Budapešti a Ústredného štadióna v Lipsku sa už začiatkom päťdesiatych rokov pokúsili tento účinok zmierniť naklonením stožiarov do ihriska; v obidvoch prípadoch si to vyžiadala aj veľká vzdialenosť vonkajšieho okraja hľadiska od závodiska. Takto naklonené stožiare predsa len kompozične menej rušia, naznačujú koncentrickosť štadióna. Inokedy sa architekti vyhýbajú ocelovej konštrukcii použitím dutých betónových valcov ako stožiarov (Malmö, Tripolis, Inter v Bratislave). Toto riešenie je aj sociálnejšie, lebo umožňuje bezpečnejší prístup k reflektorom. Avšak masívnosť týchto stožiarov celkom kompozične ruší často viac ako ocelové konštrukcie. Stožiare obvykle nepriaznivo zasahujú do panorámy krajiny. Niekedy sa ich umiestneniu do rohov architekti bránia ich združovaním a presúvaním k stredovej čiare ihriska, najmä na štadiónoch s oblým, po šírke excentrickým pôdorysom. Na Olympijskom štadióne v Tokiu pripojili štyri páry stožiarov v nerovnakých intervaloch iba k mesačkovej prístavbe hľadiska. Na Univerzitnom štadióne v Mexiku ich zasa združili do trojíc, postavených symetricky v mies-



Fasáda štadióna Parc des Princes. Foto F. Kresák

tach kulminácie jeho vonkajšej okružnej línie. V Göteborgu umiestnili reflektory na nosiče závesnej strechy, ktoré takto majú dvojakú funkciu, no oceľovým stožiarom na protiľahlej strane sa nevyhli. Inokedy sa reflektory umiestňujú na strechu hľadiska (Maracana, Aztécky štadión), alebo na subtilne, avšak odhalenou oceľovou kostrou i monotónnym rytmom nepriaznivo pôsobiace rady nosičov na hornom okraji strechy (Estadio Bernabeu, Sparta Praha). V obidvoch prípadoch odpadajú stožiare a tým aj rušivý zásah do panorámy mesta. O zásadné estetické vyriešenie umelého osvetlenia sa pokúsil Taillibert vstavaním reflektorov do frontálnej časti strechy (Parc des Princes v Paríži), alebo ich umiestnením na vnútornú stranu jej nosných rámov, teda pod strechu (Montreal, čo mu umožnil neobvyklý uzavretý tvar strechy, o ktorom sa ešte zmienime).

Iným prvkom ovplyvňujúcim vzhľad štadióna sú informačné svetelné tabule, ktoré sú z funkčných dôvodov takmer vždy umiestnené na pozdĺžnej osi. Ich predchodcovia, tabule do ktorých sa nápisy a číslice ručne zasúvali, estetický vzhľad štadiónov spravidla rušili. Svetelné informačné tabule sa používajú od tridsiatych rokov; po prvý raz to bolo asi na olympijských hrách 1936 v Berlíne. Oproti stožiarom s reflektormi výtvorný výraz štadióna spravidla podporujú svojou horizontálnosťou, veľkou pokojnou plochou, svietiacimi písmenami a nevťarivou polohou, zdôrazňujúcou pozdĺžnu os. Kvalitatívny skok v technickom vybavení športových objektov znamenala veľká televízna obrazovka (rozmerov takmer 10 × 20 m), použitá roku 1976 na Olympijskom štadióne v Montreale,<sup>75</sup> umožňujúca opakovanie detailného záznamu športového výkonu. Podobnú obrazovku použili aj na XXII. olympijských hrách v Moskve 1980.

V starom Grécku sa olympijské hry konali v športovom areáli. Aj snahou obnoviteľov hier bolo sústrediť všetky olympijské disciplíny na jednom mieste, ba roku 1908 sa Angličania dokonca pokúsili začleniť ich do jedného objektu. Dvadsať rokov sa vrátili k olympijskému areálu, no ako sa hry postupne rozrastali, tak sa od spomenutej zásady stále viac ustupovalo. V Ríme (1960), v Tokiu (1964) a v Mexiku (1968) sa jednotlivé disciplíny odohrávali na miestach, navzájom od seba veľmi vzdialených. K myšlienke väčšinu disciplín sústrediť na jedno miesto sa vrátili usporiadatelia XX. olympijských

hier v Mníchove,<sup>76</sup> budujúc športoviská vo vzájomnom susedstve a spájajúc ich spoločnou, nepravidelne tvarovanou závesnou stanovou strechou z priesvitných akrylových fólií.

Mníchovské olympijské hry 1972 mali byť veselé, ich architektúra zámerne asymetrická, bez ťažkopádnej monumentálnosti. V súlade s reliéfom krajiny areál čiastočne vhlbili do terénu a všade uprednostnili krivky. Prírodné okolie je umelé, navrhované a vysádzané podľa projektu. Architektúra sa snaží o transparentnosť a používa anorganický stavebný materiál: oceľ, akryl, betón, sklo. Pôvodne mali byť aj stožiare, na ktorých visí priesvitná strecha, nerovnako vysoké a nepravidelne rozmiestnené, avšak nakoniec sa asymetria a odhmotnosť konštrukcie neuplatnili v plnej miere. Zjavným úmyslom projektantov bolo nadviazať na domácu tradíciu závesných stanových striech. Jej začiatky možno hľadať už v utopickej myšlienke viacúčelovej krytej haly z roku 1920 od B. Tauta.<sup>77</sup> Bezprostredným predchodcom zastrešenia mníchovského areálu bol pavilón NSR na Expo '67 v Montreale, ktorý projektoval Frei Otto; jemu zverili aj projekt strechy olympijského areálu v Mníchove. Neskoršie zmeny projektu a postupujúca inflácia výstavbu veľmi zdražili, takže výsledná realizácia sa v NSR stala predmetom polemík.<sup>78</sup>

Hlavný štadión s kapacitou 85 000 divákov, z toho 49 000 sediacich, navrhol kolektív na čele s G. Behnischom.<sup>79</sup> Je prevažne vhlbený do terénu a má hľadisko s mesiačkovým pôdorysom na obidvoch stranách. Zastrešená západná strana, pod ktorou sú kabíny, technické a sociálne zariadenia, stojí na oceľobetónovej konštrukcii. Hľadisko je strmé a parabolicky profilované, od ihriska ho delí len vybetónovaná priekopa. Závesná strecha sa tiahne ponad čelnú stranu hľadiska a pokračuje ponad ďalšie objekty. Je zavesená oceľovými lanami na 80 m vysokých stožiaroch, rozmiestnených v pravidelných intervaloch mimo pôdorysu hľadiska. Umelé osvetlenie spočíva na tradičných oceľových stožiaroch, nesúvisiacich so strechou. Priesvitná strecha, odhaľujúca svoju konštrukciu, zodpovedá požiadavke pravdivosti architektúry a je dominantou tohto technicky dokonale vybaveného štadióna, no vyčíta sa jej množstvo esteticky rušivo pôsobiacich, navonok zjavných technických detailov. Zjavným cieľom projektantov areálu bolo popri trocha násilnej snahe o nadviazanie na prírodu predviesť technickú dokonalosť.

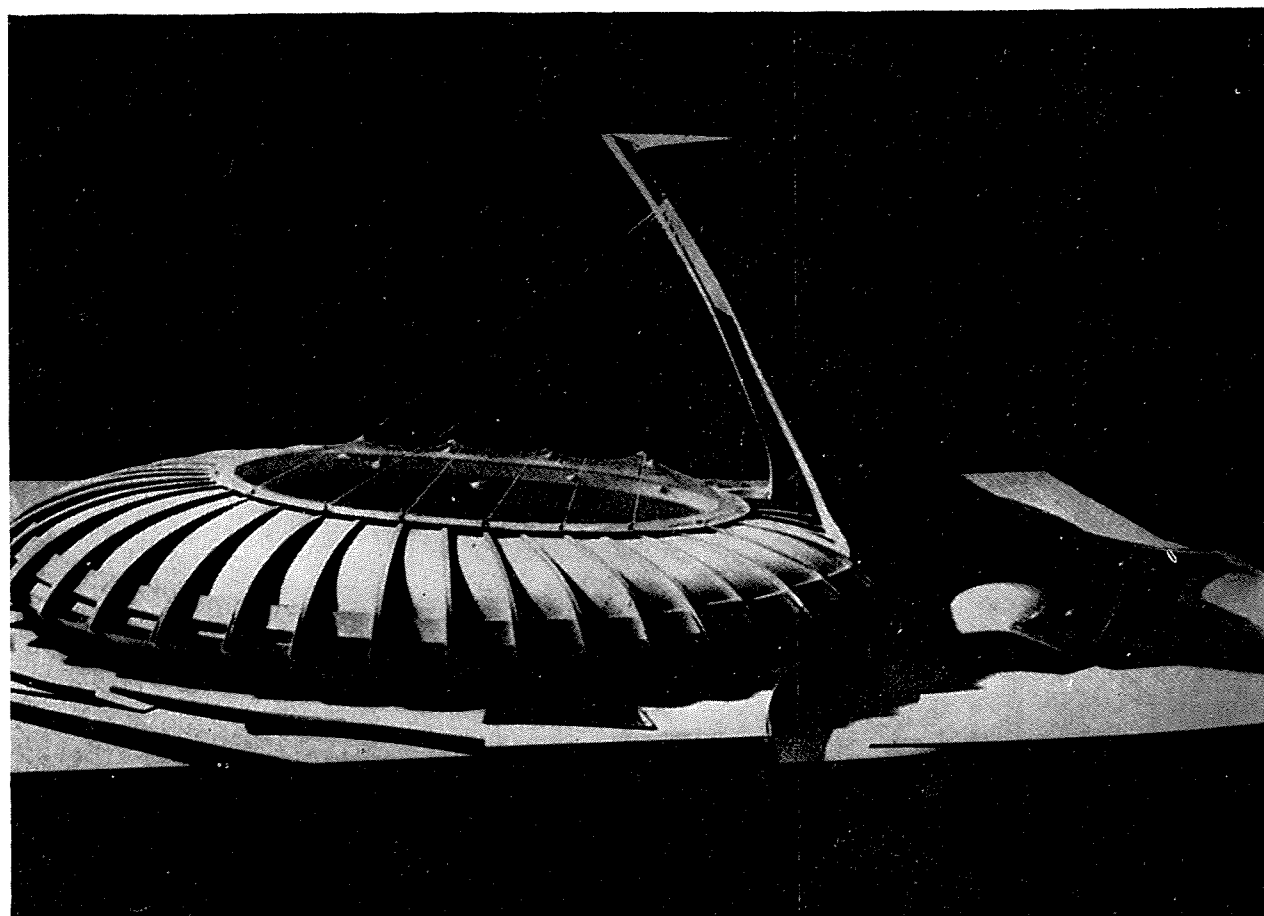


Olympijský štadión v Mníchove. Foto ČSTK-Kruliš

Kým zastrešenie mníchovského štadióna sleduje vo veľkej miere ešte estetické a ideologické ciele, prestavba Neckarského štadióna v Stuttgarte<sup>80</sup> (1974, arch. Siegel a Wonneberg) sa už celkom podriadila kvalite televízneho prenosu. Strecha, podopretá a zavesená mimo hľadiska podobne ako na londýnskom Crystal Palace, láme sa tak, aby nevrhala tieň do ihriska a aby zakrývala oblohu. Na starom, približne súčasne prestavanom amfiteatrálnom Rýnskom štadióne v Düsseldorfe<sup>81</sup> strecha, pokrývajúca takmer celé hľadisko, visí na šesťdesiatich stožiaroch v predĺžení nosných rámov okružného hľadiska: myšlienka, s ktorou sme sa stretli v Barcelone, no ani tam ešte nie v takýchto rozmeroch. Oproti tomu na budúcom Estadio Bernabeu v Madride,<sup>82</sup> ktorého projektantom sa ešte koncom Francovej éry prekvapujúco stal španielsky emigrant Felix Candela, má strecha tvarom

pripomínajúca zakrytie jeho olympijskej haly v Mexiku<sup>83</sup> z roku 1967, visieť iba na ôsmich stožiaroch, umiestnených po dvojiciach v rohoch štadióna mimo jeho pôdorysu. Táto závesná strecha by mala zakryť strmé poschodové hľadisko pre 120 000 divákov, sledujúce tvar obdĺžnika. Hľadisko by sprístupnili široké kolmé rampy. Stavbu tohto gigantu však — zrejme z hospodárskych príčin — odložili na neurčito.

Závesné strechy sú lákavým prvkom, na ktorom architekt môže ukázať svoje schopnosti. Začiatkom sedemdesiatych rokov sa objavujú v niektorých z ropy rýchlo bohatnúcich arabských krajinách, ktoré sa ešte nedokázali zbaviť pút feudalizmu, nákladné projekty, kontrastujúce so životnou úrovňou širokých vrstiev. Panovníci si ich objednávajú u architektov svetového mena, ktorí ponúknutú príležitosť využívajú na reprezentačné stavby, posilňujúce nielen kult



Model Olympijského štadióna v Montreale. Z knihy M. Wimmer: *Olympic Buildings*

vládcu, ale aj ich osobnú prestíž. Spoločným znakom týchto projektov, či už ide o štadión v Kuvajte, Rijáde alebo Dammane,<sup>84</sup> je snaha vyrovnat sa s horúcou klímou pomocou ľahkých, vzdušných konštrukcií, praktických iba v tropických podmienkach.

Na projekte štadióna v Kuvajte od Kenzo Tangeho a Freia Otta pokrýva hlavnú tribúnu ľahká sieťová strecha, zavesená na mohutnom oblúku z oceľových trubíc, kým väčšina divákov je na prudkom slnku. Pomaly spadajúce nekruté násypové hľadisko sa otvára na juhozápad, takže väčšine divákov slnko svieti rovno do očí. V Rijáde Tange s Doxiadisom umiestnili väčšinu divákov na nekrutú konštrukciu na mesačkovom pôdoryse, takisto obrátenú na juhozápad, kým k čestnej lóži uprostred bežne zakrytej hlavnej tribúny sa prichádza autami po mohutných rampách. Kapacita hľadiska má byť 57 000, v prvej etape však iba 12 000 divákov. Štadión je súčasťou

veľkého športového areálu, dispozíciou pripomínajúceho staroveké mezopotamské mestá, ba krytá hala dokonca násilne preberá tvar cikkuratu. Napokon Paul Rudolph navrhol pre saudsko-arabský Damman štadión s hľadiskom, pokrytým strechou z nylonových balónov, naplnených vzduchom. Strecha, zavesená lanami na dvojici 70 m vysokých železobetónových pilierov z obidvoch strán kráľovskej lóže, zakrýva väčšinu hľadiska i okolitý priestor a svojím tvarom symbolizuje turban „ochrancu“ — kráľa. Konštrukčná stránka tejto architektúry rozhodne prevyšuje etickú a zrejme aj estetickú stránku.

Demokratickým poňatím s týmito štadiónmi kontrastuje — popri už spomenutom štadióne v Tripolise — najväčší športový objekt Afriky, Štadión 5. júla v Alžíri.<sup>85</sup> Jeho mohutná podkovovitá rampa, otvorená na sever, ako aj fasáda tvarovou príbuznosťou s Népštadiónom prezrádzajú dielo maďarských archi-



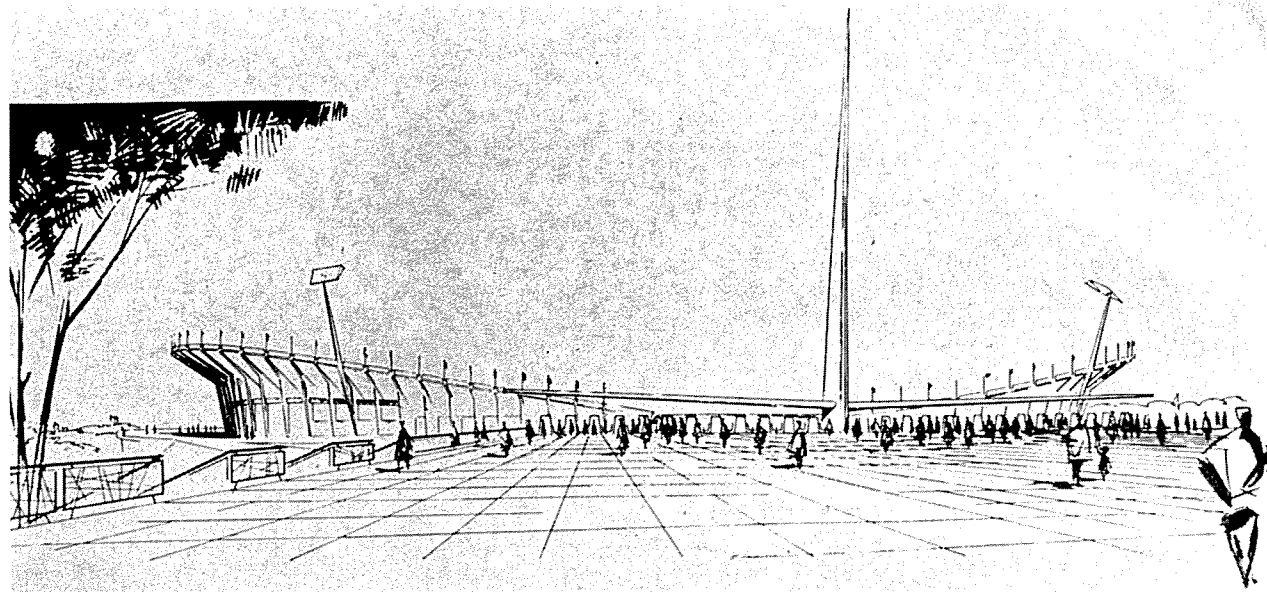
Olympijský štadión v Montreale pri otvorení XX. olympijských hier. Foto archív ČSTK, Bratislava

tektov. Štadión postavili začiatkom sedemdesiatych rokov s kapacitou 70 000 divákov.

Všetky doterajšie typy závesných striech mal prekonať štadión pre XXI. olympijské hry v Montreale.<sup>86</sup> Projektoval ho R. Taillibert — autor parížskeho Parc des Princes, na ktorý montrealský štadión v nejednom ohľade, no najmä svojou uzavretosťou voči okoliu nadväzuje — so spolupracovníkom A. Daoustom.<sup>87</sup> Strmo spadajúce, zdvojené poschodové hľadisko olympijského štadióna pokrýva strecha na mohutných oceľobetónových rebrách. Jej vnútorný okraj i tu prstencovito obieha okružná ochodza, ktorá sprístupňuje reflektory a reproduktory, kým po vonkajšom okraji vedie — takisto ako v Paríži — druhá ochodza, ktorá umožňuje cirkuláciu divákov a vstup na obidve poschodia. Spodný okraj hľadiska značne prevyšuje ihrisko. Obidva vchody na závodisko sú na jeho kratšej strane z obidvoch strán informačnej

tabule-obrazovky a vytínajú z hľadiska menejcenné plochy. Pri pohľade na fasádu je rytmus nosných rámov strechy rýchly ako na Parc des Princes, no pravidelnejší a tým celkový výraz pokojnejší; o to intenzívnejšie sa nosné rámy uplatňujú v dramatickom interiéri. Trocha pokojnejšie tvary majestátneho montrealského štadióna súvisia s jeho pôdorysom — je oválny, amfiteatrálny, čo bolo ústupkom i tak už komplikovanej konštrukcii — aj s formou strechy, kulminujúcej tentoraz nie bodmi zlomu nosných rámov, ale okružnou technickou ochodzou, čo zasa súvisí s pôvodným architektonickým zámerom. Za nepriaznivého počasia sa totiž malo zakrývať aj ihrisko prievitnou závesnou strechou, spúšťanou k ochodzi oceľovými lanami zo 168 m vysokého, do ihriska nakloneného stožiara,<sup>88</sup> tvarom tak expresívneho, že tu možno skutočne hovoriť o sochárskom poňatí architektúry. Spustením závesnej strechy by sa

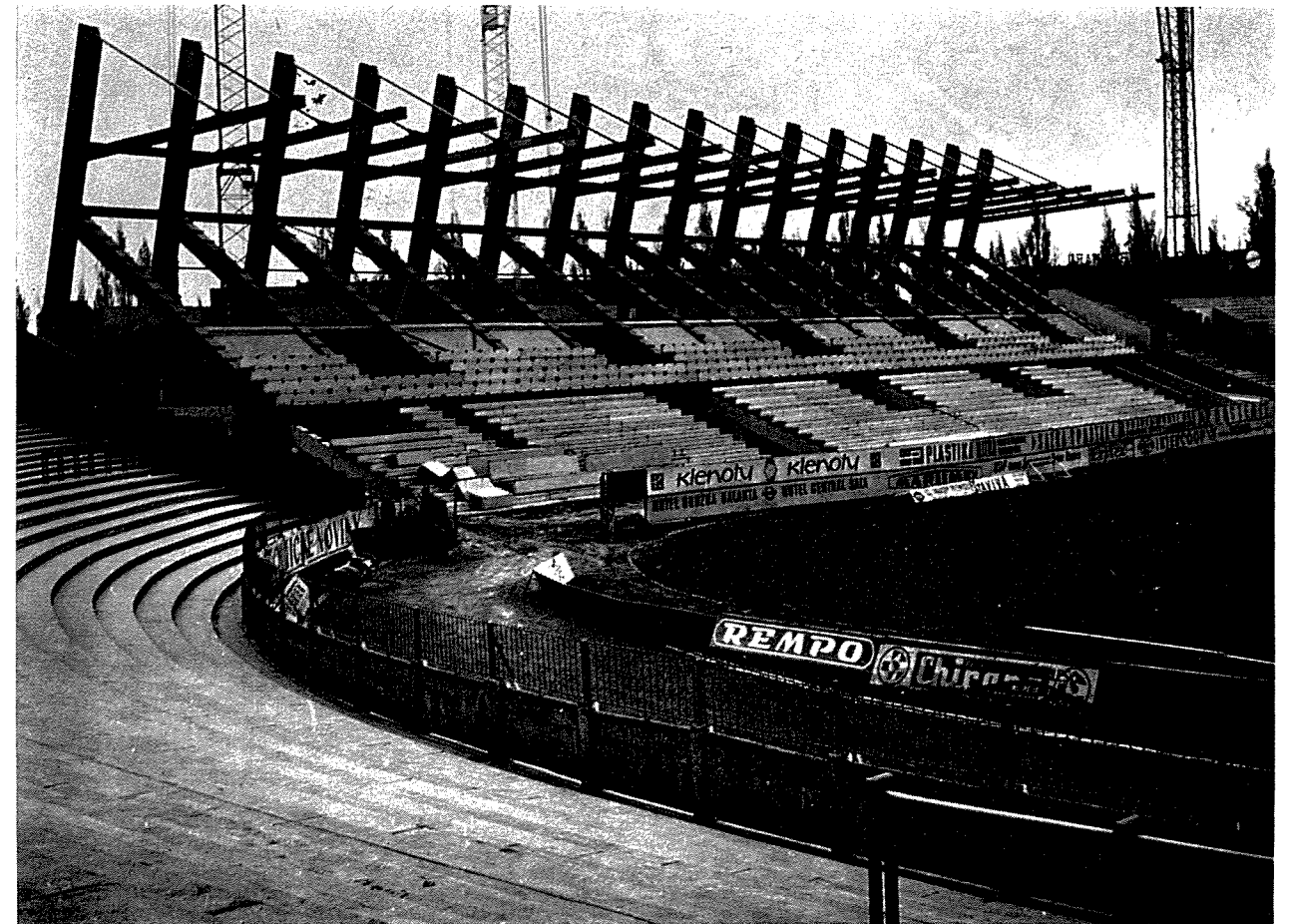




Vítací projekt súťaže na Národný štadión v Prahe — Na Maninách z roku 1961. Z časopisu Architektura ČSSR



Štadión Sparty v Prahe. Foto F. Kresák



Tribúna štadióna Slovana Bratislava za stavby. Foto F. Kresák

štadión stal dočasne krytou halou. Horný okraj povrchu hľadiska mal pôvodne mierne klesať smerom k svojej dominante — stožiaru bez ohľadu na optimálnu viditeľnosť: funkcia sa mala obetovať forme. No pre obrovské prekročenie rozpočtu a časovú tieseň závesnú strechu i so stožiarom z projektu vypustili a štadión postavili v skromnejšej verzii. Aj tak si však stavba vyžiadala obeť na ľudských životoch: v dôsledku pracovných úrazov pri budovaní olympijského areálu zahynulo 11 robotníkov, čo znižuje etickú hodnotu tohto technicky náročného diela.<sup>89</sup>

Novinkou štadióna bola obrovská televízna obrazovka, prenášajúca divákovi udalosti z iných športovísk a opakované detailné záznamy výkonov zo samého štadióna. Táto obrazovka, slúžiaca súčasne aj ako informačná tabuľa, ako stredobod hľadiska nahradila neuskutočnenú dominantu, stožiar, ktorý sa mal nakláňať ponad ňu do ihriska. Technickým

vybavením, uzavretosťou i plánovaným zakrytím sa štadión usiluje o rovnaké optimálne podmienky pre všetkých pretekárov, no celkom sa stráca kontakt s prírodou, ktorý má z olympijských hier spoluvytvárať oslavu zdravia, krásy a priateľstva všetkých ľudí. Účelnosť zvíťazila nad olympijskou ideou.

Celkove sa nám Taillibertova architektonická tvorba vidí až barokne nepokojná a jeho športové stavby príliš odtrhnuté od prírody.

Záver sedemdesiatych rokov bol už pomerne chudobný na veľké realizácie. Po architektonickej stránke neprinieslo nič nové ani niekoľko argentínskych štadiónov, postavených pre majstrovstvá sveta vo futbale 1978, ani prestavba štadióna River Plate v Buenos Aires, ktorý si aj po nej zachoval svoj takmer kruhový pôdorys.<sup>90</sup> Zaujímavejší je štadión New York Giants, súčasne sídlo New York Cosmos, slúžiaci dvom športom s podobným pôdorysom ihriska — európskemu



Tribúna štadióna Slovana Bratislava po dostavbe. Foto F. Kresák

a americkému futbalu. Jeho strmé, nekryté, výstredne eliptické poschodové amfiteatrálne hľadisko pripomína baseballové.

Najvydarenejší štadión týchto rokov je asi v Splete. Vybudovali ho pre Stredomorské hry 1979. Má obojstranne mesiackový symetrický pôdorys, tvarom pripomínajúci mušľu. Hľadisko s kapacitou 50 000 miest spočíva na konštrukcii a je zakryté ľahkou strechou z umelej hmoty.

Pre XXII. olympijské hry v Moskve z úsporných príčin v podstate iba zrenovovali Ústredný štadión v Lužníkách. Zmodernizovali sa najmä priestory pod tribúnami, fasáda ostala pôvodná. Výtvarne zaujímavosť vyriešili tradičný olympijský oheň, umiestnený na hornom okraji hľadiska oproti čestnej lóži.<sup>91</sup> Zdanlivý vertikálny pohyb zlatistej čaše s ohňom z listového alumínia rozkladajú krivky na jej pozadí do strán a široký pás taktiež zlatistej, ale bledšie tóno-

vanej plochy pozadia ho vedie po obidvoch krídlach vpred, smerom do ihriska: je to takmer až sochárska myšlienka nabitá pohybom, avšak rušiacia doterajšiu kompozičnú zomknutosť hmoty štadióna. Veľkou televíznou obrazovkou, umožňujúcou opakovanie záznamu alebo prenášanie obrazu z iných športovísk, moskovský štadión nezaostal za svojim montrealským predchodcom. No ani výtvarným, ani technickým vrcholom moskovských hier nebol Ústredný štadión, ale novovybudované objekty: najväčší a asi aj najkrajší velodróom sveta v Krylatskom, hala Družba alebo športový komplex na prospekte Mira, najmä jeho krytý plavecký bazén.<sup>92</sup>

Naša športová architektúra sa v šesťdesiatych rokoch pokúšala dohnat to, čo v minulosti zameškala. Kým väčšina socialistických krajín si v päťdesiatych rokoch vybudovala veľké športové areály, u nás k tomu nedošlo. Až v lete 1960 sme vypísali súťaž na projekt



Fasáda Štadióna Evžena Rošického v Prahe. Foto F. Kresák

veľkého športového komplexu v Prahe na Maninách. Mal stáť pri Vltave približne v priestore, kde sa roku 1920 konala prvá spartakiáda FRTJ. Po vyhodnotení súťaže<sup>93</sup> sa zmenili jej podmienky: Praha si začala riešiť dopravný problém včítane výstavby metra, a tak roku 1971 bolo treba vypísať novú súťaž.<sup>94</sup>

V prvej súťaži zvíťazil projekt Bohumila Kříža a Vladimíra Syrovátku. Ponad oválne, amfiteatrálne hľadisko pre 48 000 divákov, ktoré malo byť terénou úpravou, umiestnili autori dve nekryté, navzájom zaklesnuté rampy mesiackového pôdorysu pre 20 000 a 12 000 divákov. Konzolovito vysadené horné okraje rámp spolu s obeliskom v predĺžení pozdĺžnej osi štadióna sa mali výrazne uplatniť v panoráme

Prahy. Novej súťaže sa zúčastnil B. Kříž s M. Rajchlom<sup>95</sup> podobným projektom. Víťazný kolektív tejto súťaže na čele s J. Paroubkom obsadil v prvej súťaži v podobnom zložení<sup>96</sup> a s podobným projektom 2. miesto. Ich návrh predpokladal násypové, obojstranne mesiackové hľadisko s pristavaným prstencom na konštrukcii; mal tak vzniknúť do terénu zasadený miskovitý útvar s rytmicky stúpajúcou a klesajúcou krivkou horného okraja. Tretí projekt z roku 1961, od Z. Prádu, F. Troníčka a M. Řihoška, predpokladal podobné, avšak značne menej excentrické hľadisko s čelnou stranou krytou strechou, zavesenou na stĺžiaroch a cez ne aj zakotvenou podobne, ako na takmer súčasne projektovanom štadióne v Barcelone.





Štadión Evžena Rošického v Prahe. Foto F. Kresák

Sociálne zariadenia pre športovcov — oproti väčšine projektov, vyčleňujúcich ich zo štadióna — mali byť v prístavbe čelnej časti tribúny.

Nová súťaž roku 1971 kládla zvýšené požiadavky na urbanistické riešenie, na nadväznosť objektov a na začlenenie areálu do terénu i do danej zástavby, s menším dôrazom na jednotlivé objekty. Tak sa stalo, že projekty nezohľadnili v plnej miere najnovšie poznatky o optimálnom pôdoryse a hľadisko nechali zväčša nezakryté.

Súťaž na maninský areál roku 1961 bol prelomom vo vývine športovej architektúry v ČSSR: po prvý raz sa tu objavuje mesiačkový pôdorys hľadiska,<sup>97</sup> kompaktné poschodové hľadisko i závesná konštruk-

cia strechy, no najmä riešenie veľkého športového areálu v rámci mesta. Realizácie ešte dlho za ňou zaostávali.

Mesiačkový pôdorys hľadiska dostal ako prvý, a dosiaľ jediný, ostravský štadión na Bazaloch, dokončený roku 1968 rozšírením náprotivnej časti hlavnej tribúny. Má kapacitu 35 000 miest. Približne v tom istom čase podľa projektu Vl. Syrovátka, F. Šamana a C. Mandela prestavaný štadión pražskej Sparty na Letnej má po prvý raz poschodové hľadisko okolo viac ako troch strán futbalového ihriska; dopĺňa ho hlavná tribúna z roku 1934. Lhká konštrukcia je zvýraznená aj vo fasáde. Štadión má tmavé, až príliš tlmené farby, je vkusný, nepatetický. Jeho vzhľad



Mestský štadión v Košiciach. Foto archív ČSTK, Bratislava

utrpel dodatočne namontovanými reflektormi. Osvetlenie z nárožných stožiarov by bolo oveľa estetickéjšie, no nedalo sa uskutočniť pre tesnosť parcely.

Koncom šesťdesiatych rokov sa uplatňujú ľahké kovové konštrukcie striech s podperami vtiahnutými až k hornému okraju hľadiska (štadión v Hradci Králové s hlavnou tribúnou krytou zubovito lámanou strechou, ako aj v Třinci s váhou strechy prenesenou šikmými podperami už mimo pôdorysu hľadiska). Používajú sa aj závesné strechy. Prvú dostáva roku 1968 štadión NHKG v Ostrave-Karvinej: strecha tribúny, zakotvená na okraji jej hornej ochodze, visí na spojených šikmých stožiaroch, zaklesnutých do nosných rámov hľadiska.

Na Slovensku nastáva prelom vo vývine až roku 1975 dokončením druhej etapy prestavby štadióna bratislavského Slovana na Tehelnom Polí a výstavbou mestského štadióna v Košiciach. Kým štadión Interu v Bratislave postavili ešte uprostred šesťdesiatych rokov v tradičnej amfiteatrálnej podobe s pomerne

zlým kontaktom ihriska a hľadiska, susedný Slovan dostáva K. Stasselom projektovanú tribúnu s 5760 miestami na sedenie, krytú závesnou strechou na šikmých stožiaroch, o ktoré sa súčasne opierajú nosné rámy strmej, po priamke spadajúcej plochy hľadiska z prefabrikátov. Hoci pôvodný zámer bol veľkorysejší,<sup>98</sup> nová tribúna pomohla navodiť napätú, no radostnú atmosféru veľkých stretnutí a zodpovedá požiadavkám funkčne aj esteticky. V ďalšej etape výstavby má štadión dostať štýlovo i konštrukčne podobnú, ešte väčšiu tribúnu namiesto dnešnej už zastaranej hlavnej tribúny.

Košický štadión je ústredným objektom veľkého športového areálu. Má nekryté násypové po priamke spadajúce hľadisko rovnako vysoké i strmé na všetkých štyroch stranách futbalového ihriska. Tvar hľadiska zďaleka nie je ideálny, umožňuje však neskoršie rozšírenie poschodovými tribúnami. Kontakt divákov s ihriskom je lepší ako na hociktorom inom veľkom štadióne v ČSSR. Tesne k ihrisku primknuté hľadisko





- <sup>29</sup> Výška fasády je 23,70 m.
- <sup>30</sup> Obidva štadióny v staršej dobe pozri: ZAULI, B. — ORTEN-SI, D. — LIUTI, A.: *Civiltà sportiva*. Roma (1957). Údaje o kapacite argentínskych hľadísk sú ešte z čias, keď väčšina miest bola na státi. Dominantou River Plate bola expresívna veža, pripomínajúca podobné riešenie P. L. Nerviho vo Florencii.
- <sup>31</sup> MERCANDINO, C.: c. d., s. 190—191. Ním uvedená kapacita hľadiska 175 000 divákov sa však zdá vzhľadom na rozmery, pôdorys a nárys značne nadsadená.
- <sup>32</sup> Objekty športove XVII. Olympiady w Rzymie. *Architektura*, 1961, č. 2, s. 53—60; *Bauen und Wohnen*, 1960, č. 7, s. 1—2, *Chronik*; ORTNER, R.: c. d., s. 288—289; MERCANDINO, C.: c. d., s. 193.
- <sup>33</sup> MERCANDINO, C.: c. d., s. 193, uvádza autorov: E. del Debbio, C. Rocatelli, A. Vitellozzi.
- <sup>34</sup> Architekti H. Lloyd, W. B. Morgan, M. McGinty. *Urządzenia sportowe*, s. 236, obr. 21.
- <sup>35</sup> Pri novej prestavbe roku 1982 hľadisko z troch strán kompaktno zastrešili a vybavili televíznou obrazovkou.
- <sup>36</sup> *Urządzenia sportowe*, s. 326.
- <sup>37</sup> Stade Olympique de Melbourne. *Architecture d'aujourd'hui*, 1958, č. 76, s. 6—7. Autor projektu novej tribúny je A. W. Purnell spolu s D. J. McClellandom a W. E. Comeadowom.
- <sup>38</sup> Stadium, University City, Mexico. *The Architectural and Building News*, vol. 207, č. 15, 14. 4. 1955, s. 429—431; *Urządzenia sportowe*, s. 321; HORNÁČEK, Imrich: *Zázrak na Pedregale*. *Štart*, 10, č. 25 (494), 25. 6. 1965, s. 4—5; MERCANDINO, C.: c. d., s. 190; *Prestavba Univerzitného štadióna*. *Štart*, 12, č. 25 (599), 22. 6. 1967, s. 5.
- <sup>39</sup> Niektoré pramene uvádzajú Palaciosu ako jediného autora projektu, iné spolu s R. Salinasom Morom a J. Bravom Jimenezom.
- <sup>40</sup> FRENDBERG, Torsten: *Tva idrottsanläggningar*. *Arkitektur*, 1959, č. 6, s. 137—143; *Swedish roller coaster*. *Architectural Forum*, 10, October 1959, s. 179; *Urządzenia sportowe*, s. 358; MERCANDINO, C.: c. d., s. 195.
- <sup>41</sup> FRENDBERG, T.: c. d., s. 137—143; MERCANDINO, C.: c. d., s. 194; ROSKAM, F.: *Bauten für Sport und Spiel*. *Gütersloh* 1970, s. 63—64, ktorý uvádza ako spolupracovníkov ešte T. Hebranda, A. Martinsona, S. Lenarta, S. E. Olssona a bývalého držiteľa svetových rekordov v behu na 1500 metrov a 1 míľu Arne Anderssona.
- <sup>42</sup> *Urządzenia sportowe*, s. 239, obr. 37 a 38.
- <sup>43</sup> *üe* (F. Füg?): *Nationales Jugend- und Sportzentrum in London*. *Bauen und Wohnen* 1960, č. 7, s. 255—258; MERCANDINO, C.: c. d., zv. 2, s. 416—417; ROSKAM, F.: c. d., s. 54—55. Svoj názov odvodzuje od Paxtonovho Krištáľového paláca, postaveného pre svetovú výstavu 1851 v Hyde Parku a roku 1854 preneseného do Sydenhamu. V jeho blízkosti vznikol najväčší britský štadión, zrušený po vystavaní štadióna vo Wembley roku 1923. Paxtonov palác roku 1936 vyhorel a zvyšky starého štadióna pojali do hľadiska automobilovej dráhy, obiehajúcej areál.
- <sup>44</sup> Roskam ho uvádza ako jediného projektanta štadióna, kým Mercandino spolu s L. Martinom, F. G. Westom, C. F. Horsfallom a šiestimi spolupracovníkmi.
- <sup>45</sup> GIEDION, S.: *A Decade of Modern Architecture*. Zürich 1951.
- <sup>46</sup> Grand centre populaire de Loisirs. *Urządzenia sportowe*, s. 271; PAROUBEK, J.: c. d., s. 395—396.
- <sup>47</sup> *üe*: *Fussballstadion in Barcelona*. *Bauen und Wohnen* 1960, č. 7, s. 235—244; MERCANDINO, C.: c. d., s. 188—189. Dnešná kapacita je 120 000 divákov.
- <sup>48</sup> HUXTABLE, A. L.: *Pier Luigi Nervi*. New York 1960, s. 29—30, obr. 118—126; *Pier Luigi e Antonio Nervi*, *Stadio Flaminio a Roma*. Casabella, 1960, č. 236, s. 23—31; *üe*: *Stadio Flaminio in Rom*. *Bauen und Wohnen* 1960, č. 7, s. 234—236; *Olympische Spiele in Rom*. Tamže, *Chronik* s. 1—2; *Objekty sportowe XVII. Olympiady w Rzymie*. *Architektura*, 1961, č. 2, s. 53—60; BEHR, A.: *P. L. Nervi*. *Deutsche Bauzeitung*, 1966, č. 7; TOMEŠ, J.: *Pier Luigi Nervi*. Praha 1967, s. 22; HART, F.: *Pier Luigi Nervi — Architektur und Ingenieurbau*.

- Jahrbuch* 1972, Technische Hochschule München, s. 87—89.
- <sup>49</sup> KRESÁK, F.: c. d., v pozn. 28 aj bibliografia o ňom.
- <sup>50</sup> Analogické podchytenie tlaku strechy ako na tribúne florentského štadióna zdvojenými rebrami.
- <sup>51</sup> *Urządzenia sportowe*, s. 239.
- <sup>52</sup> GIEDION, S.: c. d., s. 164; *Architecture d'aujourd'hui*, 1958, č. 76, s. 10; MERCANDINO, C.: c. d., s. 200. Uvádzajú rozličné mená projektantov, Mercandino až 12 spoluautorov.
- <sup>53</sup> *Zuschauerrampe eines Sportstadions in Zagreb*. *Bauen und Wohnen* 1960, č. 7, *Chronik* s. 8; PECHAR, J.: *Současná architektura v Jugoslávii*. *Československý architekt*, 9, 1964, č. 5, s. 6; Vladimír Turina. *Architektura*, 1968, č. 52, s. 21. Kapacita celého štadióna po dostavbe je 80 000 miest.
- <sup>54</sup> Casabella, 1967, č. 315, s. 67. Má kapacitu 25 000 miest. Tento typ hľadiska prevzal v sedemdesiatych rokoch štadión v Diosgyöri, MLR.
- <sup>55</sup> *Stade a Pescara*, *Italie*. *Architecture d'aujourd'hui*, 1958, č. 76, s. 6—7; *Urządzenia sportowe*, s. 328; MERCANDINO, C.: c. d., s. 201. Celková kapacita je 25 000 divákov.
- <sup>56</sup> *Stadion v Džakarte*. *Architektura SSSR*, 1960, č. 9, s. 14—17.
- <sup>57</sup> Architekti R. Semerdžiev, K. Pčelnikov, J. Raninskij, E. Širjajevskaja, N. Gejdenrejš, J. Jadro, L. Gončar, J. Kosnikova a inžinieri L. Muromcev, A. Levenštejn, M. Elinson a A. Golubinskij.
- <sup>58</sup> V. V. K.: *Rekonstrukcija centrafnogo stadiona v Kieve*. *Architektura SSSR*, 1973, č. 7, s. 51—53. Vedúci architekt M. Grečina, arch. G. Granatkin, A. Aniščenko, I. Žilkin; inž. L. Dmitriev, A. Kislov, V. Kišefgov, C. Avdejev.
- <sup>59</sup> ROSKAM, F.: c. d., s. 48—50.
- <sup>60</sup> Ilustrácie k článku VOLAŘÍK, Josef: *Na začiatku je výber*. *Štart*, 23, č. 38, 18. 9. 1978, s. 8—9.
- <sup>61</sup> BELOUSOV, V.: *Masterstvo mladých zodčích*. *Architektura SSSR*, 1969, č. 6, s. 1—26, o štadióne s. 6—8; *Architektura*, 1970, č. 105, s. 85; *Architecture d'aujourd'hui*, 1970, č. 147, s. 22.
- <sup>62</sup> TIGRANĽAN, E.: *Stadion v uščele Razdana*. *Architektura SSSR*, 1972, č. 4, s. 27—29. Projektanti arch. K. Akopjan, S. Kalašjan, G. Mužegjan, G. Gogosjan, A. Tarchanjan, C. Chačikjan a inž. G. Gevorkjan, I. Caturjan.
- <sup>63</sup> DŽAMBERIDZE, N.: *Arčil Grigorievič Kurdiani*. *Architektura SSSR*, 1971, č. 6, s. 30.
- <sup>64</sup> *Sportivnye sooruzenija*. *Architektura SSSR*, 1973, č. 11, s. 37—39. Arch. G. Granatkin, A. Zavarov, N. Kirsanova, N. Meľnikova, V. Starikov, inž. M. Medvedev a V. Kišefgov.
- <sup>65</sup> J. V.: *Futbalový sen*. *Štart*, 11, č. 46, 17. 11. 1966, s. 5.
- <sup>66</sup> *Štart*, '72, č. 29, 17. 7. 1972, s. 18.
- <sup>67</sup> MERCANDINO, C.: c. d., s. 186.
- <sup>68</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>69</sup> Pedro Ramirez Vasquez, Rafael Mijares, Luis Martinez des Campo. *Pozri Deutsche Bauzeitung*, 1969, č. 5, s. 289—295; KLIMOWICZ, J.: *Olimpijskie objekty w Meksyku*. *Architektura*, 1968, č. 11, s. 450—453; Vasquez, *Estadio Azteca*. *Bau- meister*, 65, 1968, č. 3, s. 252—255.
- <sup>70</sup> HORNÁČEK, Imrich: *Estadio Azteca*, hlava sa vám zakrúti. *Štart*, 10, č. 18 (487), 6. 5. 1965, s. 4—5.
- <sup>71</sup> -ih- (I. Hornáček?): *Všetko pre Mundial '70*. *Štart*, 15, č. 20, 21. 5. 1970, s. 10—11.
- <sup>72</sup> CORDIER, Gilbert: *Le Parc des Princes*. *Architecture d'aujourd'hui*, 1971, č. 156, s. IX—XII; W. Z. (W. Zablocki?): *Modernizacja stadionu „Parc des Princes“*. *Architektura*, 1971, č. 1, s. 30; *Stade du Parc des Princes*. Roger Taillibert, architecte. *Architecture d'aujourd'hui*, 1972, č. 164, s. 90—98; *Architektura ČSR*, 1972, č. 10, s. 466 (podľa *Architectural Review* 899/1972).
- <sup>73</sup> Súťaž na štadión vo Vincennes sa uskutočnila roku 1964, no k jeho realizácii podnes nedošlo.
- <sup>74</sup> O umelom osvetlení štadiónov pozri bližšie: HLOŠKA, B. — NOVOMESKÝ, J.: *Umelé svetlo v športovom objekte*. *Projekt* 178—179, 1974, č. 6—7, s. 65—67.
- <sup>75</sup> Zdá sa však, že prvenstvo v tomto smere patrí krytej hale

- Superdome v New Orleans z roku 1975. *Pozri*: VERSPOHL, F.-J.: c. d., s. 322.
- <sup>76</sup> *Bauen und Wohnen*, 1968, č. 11; ROSKAM, F.: c. d., s. 78—80; *Bauwelt*, 1971, č. 23, s. 976; COUSIN, J. P.: *Munich 72*. *Jeux Olympiques*. *Architecture d'aujourd'hui*, 1971, č. 162, s. 87—112; ZABLOCKI, W.: *O architekture igrzysk olimpijskich w Monachium*. *Architektura*, 1972, č. 5—6, s. 206—217; HOFFMANN, L.: *Mníchov stavia Olympiadu*. *Štart '72*, č. 15, 10. 4. 1972, s. 16—17; KUJBYŠEV, V.: *Sportivnye komplekxy XX. Olympiady w Mjunchene a Kile*. *Architektura SSSR*, 1973, č. 7, s. 44—51; VERSPOHL, F.-J.: c. d., s. 252—319.
- <sup>77</sup> Na súvislosť so zastrešením olympijského areálu v Mníchove upozornil VERSPOHL, F.-J.: c. d., s. 54—57, ktorý odtláča aj Tautov náčrt z diela: TAUT, B.: *Auflösung der Städte*. Hagen 1920, s. 12. Badať z neho súběžnosť Tautovho úsilia a sovietskej porevolučnej avantgardy, ba Taut myšlienky avantgardy predbieha. Bruno Taut, už pred prvou svetovou vojnou angažovaný socialista a pacifista, odišiel roku 1932 dočasne do Moskvy vypomôcť pri výstavbe ZSSR. Keď sa po roku vrátil do Berlína, netušiac, ako sa tam po Hitlerovom nástupe k moci zmenili politické pomery, hľadala ho už polícia. Zachránil sa nočným útekom v čne cez Bodamské jazero do Švajčiarska. Zvyšok života strávil v emigrácii. Zomrel roku 1938 v Istanbule.
- <sup>78</sup> Kritika sa opierala najmä o nasledujúce námietky. Mníchovské olympijské stavby sú vraj esoterické, sebestačné útvary, „pekné“ ako Narcis, ich adíciou vzniká bezfarebný chaos ako Hansaviertel v záp. Berlíne alebo hociktorá svetová výstava (PETERS, P.: *Olympia, Olympia*. *Bau- meister*, August 1970, s. 830). *Architektura* je pretechnizovaná, jej vzťah k prírode pripomína Disneyland. Areál neslúži širokým vrstvám, ale iba vrcholovému športu s funkciou reklamy. Je akýmsi kapitalistickým subsystémom. Stál 2 miliardy DM, za ktoré sa mohlo postaviť niekoľko tisíc menších športových objektov (VERSPÖHL, F.-J.: c. d., s. 255—257, 272—274, 276—284). Väčšinu týchto námietok možno použiť aj voči iným gigantickým, neprímerane nákladným štadiónom, napr. voči štadiónu Aloha v Honolulu, Aztéckemu štadiónu v Mexiku, Olympijskému štadiónu v Montreale alebo športovým objektom v Saudskej Arábii (pozn. autora).
- <sup>79</sup> G. Behnisch, F. Auer, W. Büxel, E. Tränker, K. H. Weber, pričom ROSKAM, F.: c. d., s. 78, uvádza ešte J. Joedickeho a ako spolupracovníkov H. Beiera, H. Friedrichsa a K. Müllera.
- <sup>80</sup> *Prestavba Neckar-štadióna v Stuttgarte*. *Projekt* 178—179, 1974, č. 6—7, s. 79. Spracoval Š. Šlachta. Podľa *Sport Bäder*. *Freizeitbauten*, 2/1974.
- <sup>81</sup> Postavený roku 1926 ako amfiteatrálny násypový štadión s krytou tribúnou, podľa projektu H. Freeseho. Na východnom konci sa k nemu pripájal plavecký bazén, ktorý pri prestavbe roku 1974 ponechali.
- <sup>82</sup> *Mamutí projekt Realu*. *Štart '73*, č. 41, 8. 10. 1973, s. 14. *Štadión má stáť na novej parcele, nebude iba prestavbou*.
- <sup>83</sup> *Olympische Sporthalle Mexico-City*. *Bauen und Wohnen*,

- 1968, č. 6, s. 230—232; KLIMOWICZ, J.: c. d., s. 450—453.
- <sup>84</sup> Paul Rudolph v Saudské Arábii. *Architektura ČSR*, 21, 1971, č. 1, s. 3. Podľa *Progressive Architecture*, May 1970; ŁYSIAK, W.: *Triumf architektury sportowej*. *Architektura*, 1972, č. 5—6, s. 218—225.
- <sup>85</sup> (hf): *Veľké premeny športovej Afriky*. *Štart '78*, č. 35, 28. 8. 1978, s. 18—19.
- <sup>86</sup> ZEMAN, L.: *Florenca, tentoraz bez Fiorentíny*. *Štart '72*, č. 22, 29. 5. 1972, s. 4—5; *Architecture Française*, 1975, č. 393, s. 20—23; *Montreal 1976*. *Die Bauten für die Olympischen Spiele*. *Bau- meister*, 1975, č. 8, s. 712—713; *Construction delays, cost over-runs and scandal threaten Montreal Olympics*. *Architectural Record*, 1976, č. 1, s. 3.
- <sup>87</sup> WIMMER, M.: c. d., s. 198, pozn. 80.
- <sup>88</sup> Podobné riešenie použil Taillibert spolu s Freiom Ottom pri zastrešení experimentálneho kúpaliska v Paríži, kde upevnili závesnú strechu z tergalu na ústredný kolmý stožiar. *Pozri* K.: *Temporäre Schwimmbadüberdachung in Paris*. *Bauen und Wohnen*, 1968, č. 6, s. 224—226.
- <sup>89</sup> VERSPOHL, F.-J.: c. d., s. 322.
- <sup>90</sup> Jeho kapacita sa prestavbou celého hľadiska na miesta na sedenie znížila na 84 000 miest.
- <sup>91</sup> IGNATEVA, L.: *Lužniki — glavnyj sportivnyj centr Olimpiady-80*. *Architektura SSSR*, 1980, č. 7, s. 11—18, uvádza ako autorov výtvarného riešenia olympijského ohňa priemyselných výtvarníkov V. Šlaka a N. Krylova a architektov I. Vinogradského a A. Ečistova.
- <sup>92</sup> NAVRÁTIL, A.: *Stavby pro olympijské hry 1980*. *Architektura ČSR*, 1980, č. 3, s. 106—112; *Architektura SSSR* 1980, č. 7 — celé venované architektúre olympijských hier 1980; WIMMER, M.: *Beiträge zur Olympiarchitektur und zum Städtebau*. *Architektur der DDR*, 1980, č. 8, s. 456—458; JASNYJ, G.: *Neue Olympiabauten in Moskau*, tamže, s. 459—467.
- <sup>93</sup> ČERMÁK, F. — KOLÁTOR, V.: *Soutěž na vybudování Národního stadionu na Maninách v Praze*. *Architektura ČSSR*, 1961, č. 9, s. 621—630; *Concours national pour en ensemble omnisports à Prague*. *Architecture d'aujourd'hui*, 1962, č. 100, s. XXX.
- <sup>94</sup> GÖPFERT, M.: *Soutěž na ideové urbanistické a architektonické řešení sportovního areálu v Praze na Maninách*. *Architektura ČSR*, 1971, č. 6, s. 257—262.
- <sup>95</sup> Spolupráca E. Návesníková, H. Beránková.
- <sup>96</sup> Roku 1961 R. Dejmek, J. Sedláček, L. Todl, V. Rojik — roku 1971 A. Navrátil, L. Todl, spolupráca J. Sedláček.
- <sup>97</sup> V krytej hale ho použil už J. Chovanec v Bratislave na Pasienkoch (projekt roku 1958, realizácia 1959—1962).
- <sup>98</sup> JEDLOVSKÝ, J.: *Vítěz PVP v novom šate*. *Štart*, 14, č. 24, 12. 6. 1969, s. 10—11.
- <sup>99</sup> K + Z: *Dostavba sportovního areálu na Strahově pro MEA 78*. *Architektura ČSR*, 1980, č. 3, s. 112—114.
- <sup>100</sup> *Olympijský štadión v Aténach z roku 1982 vynechávame*.

## Современное развитие спортивного стадиона

Статья занимается развитием архитектуры открытого спортивного стадиона после 1945 года.

После 2-й мировой войны в рамках послевоенной реконструкции в странах Восточной Европы, вступающих на путь социализма, и в СССР возникает целый ряд крупных спортивных стадионов: они еще являются компромиссом между современной функциональной концепцией и формалистической архитектурой прошлого. Подробнее рассматриваются стадионы в Ленинграде, Лейпциге, Варшаве и Хор-

зове, которые в своей основе все являются планировкой местности. Оба польских стадиона уже оборудованы по обеим сторонам месяцеобразно расширенными трибунами для зрителей, хорзовский даже с превосходством мест на несолнечной стороне. Из стадионов, построенных на конструкциях, разбирается в своем ядре функционалистический стадион в Белграде, до сегодняшнего дня незаконченный будапештский Непстадион с громадной рампой в виде „С“ и московские Лужники; этот стадион стоит

на грани двух концепций советской архитектуры — эклектической и современной.

В сороковых и пятидесятых годах возникает целый ряд гигантских стадионов в Южной Америке. Из них выделяется самый крупный стадион мира Маракана в Рио-де-Жанейро, построенный в круговом плане, причём зрители имели доступ к местам через широкие рампы, отчасти отвесные по отношению к фасаду и отчасти обвита вокруг него. В Италии мраморный Олимпийский стадион в Риме выделяется больше с эстетической точки зрения, нежели с функциональной, в то время как драматический двухъярусный Сан Сиро в Милано логически завершает идею, отчасти осуществленную уже на стадионе Маракана: подходные рампы обвиваются вокруг ярусов трибун и втягиваются в фасад. Возникают и первые стадионы с трёхъярусными трибунами (Буэнос-Айрес, Мельбурн).

В пятидесятых годах уделяется большое внимание оптимальному плану трибун с точки зрения видимости. У университетского стадиона в Мехико, преднамеренно продолжающего традицию архитектуры древних ацтеков, так эксцентрично сооружены по обеим сторонам месяцеобразные на несолнечной стороне разпаложение что его внешний периметр образует эллипсис с осью, вертикальной к продольной оси спортивного поля. Еще последовательнее выводят кривую своего плана из принципов оптимальной видимости шведские стадионы в Гётеборге и Мальмё.

Большое внимание уделяется также покрытию крыши трибун с устранением столбов, мешающих в видимости. Начиная применяться различные типы подвесных крыш. У уже упоминаемого стадиона в Гётеборге крыша подвешена на двух мачтах, соединенных с несущими рамами трибуны. На интимном стадионе Кристал Палац в Лондоне мачты, через которые крыша закреплена стальными тросами, стоят вне плана трибун. Иногда столбы трибуны втягиваются в несущие рамы. П. Л. Нерви на стадионе Фламинио в Риме, перекрытие трибун которого состоит лишь из двух типов фасонных панелей, еще применяет столбы, но субтильные, косые, глубоко втянутые. Стадионы Средней Америки в Каракасе и Карфагене уже совсем устранили столбы: их заменили поверх трибун в остром углу заломленные несущие рамы. Стадионы с правоуголь-

ным планом трибун и прямым склоном являются уступкой готовым строительным конструкциям: из них выделяется стадион в Загребе.

В СССР самыми лучшими реализациями шестидесятых годов являются: обширная перестройка стадиона в Киеве, по форме продолжающего традиции советской авангардной архитектуры двадцатых лет; стадион в Красноярске с двусторонне месяцеобразной зрительной ареной и стадион Раздан в Ереване. Бразильская архитектура стадионов находится по сегодняшний день под влиянием Маракана. В Мехико на Ацтеком стадионе часть сидений подвесили под выступ яруса трибуны. Барочно живой, драматический Парк-дес-Принцес в Париже строит художественное выражение фасада на поочередно восходящей и нисходящей кривой крыши, пересекаемой в быстром ритме выразительными несущими рамами.

В последнем десятилетии уделяется повышенное внимание подвесным конструкциям крыш. В Мюнхене проектировщики попытались выразить единство Олимпийских игр частичным перекрытием комплекса гигантской подвесной палаточной крышей, соединяющей отдельные спортивные площадки. Олимпийский стадион в Монреале должно было прикрывать прозрачной подвесной крышей, спускаемой с 168 метров высокой, в стадион драматически наклоненной мачты, но наконец по финансовым причинам от этого решения пришлось отказаться.

Переломным этапом в развитии чехословацкой спортивной архитектуры явился конкурс на спортивный комплекс в Праге — на Манинах в 1960 году. Месяцеобразный план был впервые применен при перестройке стадиона в Остраве — На Базалах, друкьярурную окружную трибуну как первый получил стадион пражской Спарты а подвесную крышу стадион в Острове-Карвиной.

В Словакии перелом наступает лишь в середине семидесятых годов перестройкой стадиона Слована Братиславы и строительством нового стадиона в Кошицах.

Новейшей и в то же время самой лучшей реализацией в ЧССР является перестройка стадиона им. Рошицкого в Праге в 1977—1978 гг.

Заключение статьи содержит очерк современных тенденций в строительстве спортивных стадионов.

## The Contemporary Development of the Stadium

The study deals with the development of the open stadium architecture since 1945.

After the Second Great War, during the post-war period reconstruction in the East-European countries and in the USSR, many great stadiums came into existence. They are still a compromise between the modern functional conception and the formalistic architecture of the past. The stadiums of Leningrad, Leipzig, Warsaw and Chorzów are dealt more into details; all of them are essentially terrain arrangements. The Polish ones

have moon-shaped stands on both sides of the auditorium, in Chorzów already more enlarged on the side turned away from the sun. Among the stadiums built on construction, the functionalistic one in Belgrade, the up-to-date not finished Népstadion in Budapest with a huge, C-shaped grandstand and the Olympic stadium at Lushniki in Moscow are considered; the last of them is, according to its forms, at the turning point of two conceptions of the post-war Soviet architecture: the eclectic and the modern one.

During the forties and fifties more gigantic stadiums in Southern America were constructed. The most important is Maracana (Filho's Stadium) in Rio de Janeiro. The original element of this huge stadium on circular groundplan was the access in the form of broad ramps, situated either upright to the facade or surrounding it. In Italy the marble Olympic stadium in Rome is excellent more in its form than from the point of view of its function. The dramatic, storeyed San Siro (G. Meazza's Stadium) is a logical completion of the idea, partly realized already on Maracana: the ramps are surrounding the stadium and at the same time drawn back into its facade. Also the first two-storeyed grandstands came into existence (Buenos Aires, Melbourne).

In the fifties a great attention to the optimal ground-plan of the auditorium is paid. The University stadium in Mexico, resembling the architecture of the ancient Aztecs, has such an excentric bilateral moon-shaped auditorium, enlarged more on the side turned away from the sun, that its outside ground-plan is formed by an ellipse with the axis upright to the axis of the playground. The geometrical curve of the ground-plan of both the Swedish stadiums in Göteborg and Malmö is derived from the principles of best visibility yet more consequently.

Great attention is also paid to the roofs without supporting columns. There are more types of hanged roofs. In Göteborg the roof is hanged on two big masts, joint to the bearing frames of the auditorium. On the cosy, gay Crystal Palace stadium in London the masts, over which the roof is anchored by cables, are placed outside the ground-plan of the auditorium. In other cases the supports are drawn back into the frames of the stands. On Nervi's Stadio Flaminio in Rome, the auditorium consists from two types of prefabricates only, the supports are subtle, oblique, deeply drawn. On the Latin-American stadiums of Caracas and Cartagena the supports for the roof are replaced by huge, in an acute angle broken frames. Stadiums with stands on rectangular ground-plan are a compromise between optimal

visuality and prefabrication: the best example of those are the bold constructed grandstands in Zagreb.

In the USSR the best realisations of the sixties the huge reconstruction of the stadium in Kiev, related to the postrevolutionary avantgarde of the twenties, the moon-shaped stadium in Krasnojarsk and the Razdan Stadium in Jerevan are to be mentioned. The architecture of Brazil is until now influenced by Maracana. On Estadio Azteca in Mexico a part of the auditorium was hanged below the front of the storey of the stand. On the almost baroque, dynamic, dramatic Parc des Princes in Paris the facade is formed by mighty frames, cutting the rising and sinking curve of the roof in a rapid rhythm.

In the last decade a special attention is paid to the hanged roofs. In Munich a tent shaped, light transmitting hanged roof, which partially covers more olympic objects, was constructed. In Montreal the track and the playground of the stadium had to be covered by a light transmitting roof, pulled down from a 168 m high, into the stadium dramatically inclined mast; finally this solution was abandoned from financial reasons.

The turning point in the development of Czechoslovak sport architecture was the contest for the big complex in Prague-Mannin in 1960. During the sixties the moon-shaped auditorium was realised at first in the stadium in Ostrava—Bazaly, storeyed stands on the stadium of Sparta Prague and hanged roof in Ostrava—Karviná.

In Slovakia the break was done by the reconstruction of the stadium Slovan Bratislava, where a big stand with a hanged roof has been constructed, and by the new stadium in Košice, both in 1975.

The best realization in ČSSR is the Rošický's Stadium in Prague, rebuilt in the years 1977—1978.

At last an attempt to outline contemporary tendencies in the development of open stadiums is made.



# Úvahy o umeleckohistorickom stanovisku Alberta Kutala

Ján Bakoš

Na záver zborníka pripájame štúdiu o umelecko-historickom stanovisku významného československého historika umenia Alberta Kutala. Keďže analyzuje základné umeleckohistorické problémy — ako je možnosť umeleckohistorického poznania, chápanie vývinu, koncepcia umeleckého diela a pod. — vzťahuje sa aj na skúmanie dejín architektúry. Tým viac, že stanovisko, ktoré je tu podrobené rozboru — vývinovo-genetické traktovanie dejín umenia — patrí, ako to nakoniec dokazujú aj niektoré príspevky tohto zborníka, k najrozšírenejším v umeleckohistorickom bádání. (Pozn. red.)

„Jak se člověk začne ptát po smyslu umění, je zle.“

„Umelecké dílo to je něco zcela konkrétního... slova to jsou konvence.“

„Co není v očích není ani v rozumu.“

„Umelecké dílo, řekněme z 15. století... ve své konkrétnosti pořád trvá.“

„Jde o poznání minulosti takové jaká byla, i když víme, že ji nelze postihnout.“<sup>1</sup>

„Pokud jde o hypotetičnost... má jistě pravdu, pokládá-li hypotézu za stav věděni, který nezaručuje absolutní jistotu. Ale dějiny umění jsou často odkázány jen na podobnost pravdě. O co tu jde, je míra této pravděpodobnosti.“<sup>2</sup>

Teória a filozofia dejín umenia neboli explicitnými témami prenikavého bádateľského ducha Alberta Kutala. Metodická čistota a koncepčná homogénnosť jeho významných umeleckohistorických prác však svedčia o jednoliatej, krištáľicky čistej a vnútorne logickej „kunsthistorike“<sup>3</sup>, ktorá ich funduje. Jaroslav Pešina a Jaromír Homolka identifikovali v podstate súhlasne hlavné zložky Kutalovej metódy takto<sup>4</sup>:

1. Spojenie vecnosti, empirie, induktívneho postupu s racionalistickosťou, intelektuálnym prístupom, myšlienkovým zovšeobecnením, abstrakciou.

2. Vychádzanie z diela a jeho ponímanie ako formy, ale pritom nie iba ako morfológie. Forma sa chápe ako súčasť širšej súvislosti zmyslu: a) ako špecifický výtvarný problém; b) ako nástroj myšlienkového názoru (názorového systému); c) ako súčasť vývinu.<sup>5</sup>

3. Cieľom preto nie je interpretácia jednotlivých diel, ale interpretácia vývinu.

4. Vývin sa chápe na jednej strane ako kontinuita, logická súvislosť, logická línia, nasmerovanie k istému cieľu, na druhej strane sa netraktuje celkom jednovrstvovo, ale viac-menej štruktúrovane a do istej miery aj dialekticky a ako súbežnosť, kríženie a interakcia niekoľkých vývinových radov.<sup>6</sup>

5. Fundamentálnou ideou Kutalovej filozofie dejín (stredovekého) umenia je koexistencia a dialektika (napätie a kríženie) dvoch základných názorových prúdov (ku ktorým neskôr pribúda tretí)<sup>7</sup>: stredomorského, založeného na pozorovaní reálnej skutočnosti, ktorý dospieva k plastickej a priestorovej forme, a severského, založeného na abstrakcii, ktorý vyúsťuje do lineárnosti a kaligrafie.

6. Myšlienka slohovo-vývinovej jednoty druhov výtvarného umenia. Nie však ako metafyzickej, automatickej a nevyhnutnej zhody, ale ako vzájomného konkrétne historického pôsobenia jedného odboru na druhý, ich spojov a paralel.

7. Umelecký vývin sa nechápe ako autonómny vývin formy, ale ako historický proces. Je formálnym vývinom, ale spätým s historickým dianím, predovšetkým so sociálno-psychologickými zložkami a filozofickými prúdmi.

8. Cieľom je preto „postihnutie zmyslu umeleckého diania“, údajne v zhode s Birnbaumovým vedeckým ideálom prenikania k skrytým dejinným zákonom,<sup>8</sup> a na základe príbuznosti k Rieglovi v jeho spojení

špekulatívnosti s morfológizmom, analytickosti so syntetizujúcim pohľadom.<sup>9</sup>

9. Blízky vzťah k Vincencovi Kramárovi, najmä k jeho súbežnému záujmu o stredoveké i moderné umenie.

10. Vedomie nedostatočnosti, abstraktnosti, pomocného charakteru vývinových radov<sup>10</sup> a z toho vyplývajúca

11. skepsa: a) z „relativity poznania“;<sup>11</sup> b) voči formálnej analýze; c) voči „príliš priamočarým možnostiam hlbšieho poznania“<sup>12</sup>, t. j. voči všetkým apriorizmom a subjektivismom.

Na margo týchto zásadných charakteristík umeleckohistorického stanoviska Alberta Kutala<sup>13</sup> pripojíme niekoľko poznámok, ktorých cieľom bude prezrávať ich do „ideálne typických“ dôsledkov, aby takto okľukou vynikli životné obsahy, skúsenostná základňa, ontická báza, ktorá stanoviská zakladá. Domnievame sa, že Kutalova „kunsthistorika“ je vnútorne dialekticky konzistentná. Spočíva v napätí, z ktorého vyplynula živosť, nejednostrannosť a viac-rozmernosť jeho dejinných obrazov, ale aj permanentná sebaironická skepsa. Fundamentálnym napätím Kutalovej „kunsthistoriky“ je hlboká viera v objektívne poznanie pri neustálej a rovnako úprimnej pochybnosti o ňom. Nevedie k pasivite; podnecuje k novému poznaniu, k novému prekonaniu, ale aj obnoveniu tvorivého napätia, zotrúvajúc, takpovediac, v jeho ohnisku.

Albert Kutal patrí k dedičom slávnej „Wiener Schule“.<sup>14</sup> To je pre charakter jeho „kunsthistoriky“ rozhodujúce: je špecifickou transformáciou základných ideí Viedenskej školy. Nebol síce jej priamym odchovancom, jej metodické zásady mu však boli vštepené a sprostredkované učiteľom E. Dostálom, priamym žiakom Maxa Dvořáka.<sup>15</sup> Patrí teda k českej vetve pokračovateľov tejto školy.<sup>16</sup> Pritom však nemožno zanedbať, že nepatrí k vetve birnbaumovskej, ktorá sprostredkovala okrem zásadného historizmu a dôrazu na pomocné historické vedy predovšetkým rieglovskú líniu, smerujúcu k vyabstrahovaniu vývinových zákonov,<sup>17</sup> ale ani k vetve „duchovnodejinnnej“, reprezentovanej predovšetkým J. Pečířkom a A. Matějčekom. Zásady Viedenskej školy mu boli sprostredkované E. Dostálom v polohe wickhoffovskej a predovšetkým rano-dvořákovskej<sup>18</sup> ako formálna analýza a komparácia, sústreďujúca sa na konkrétne genetické problémy.<sup>19</sup> Spolu s tým mu Dostál vštepil

aj inú zásadu školy: chápanie kultúrnohistorického traktovania dejín umenia, v ktorom umenie nebolo svojbytným fenoménom, ako prekonaného štádia. Ale pri sprostredkovaní zásad Viedenskej školy nemal jedinú a azda ani rozhodujúcu úlohu sám Dostál. Rovnaký, ak nie ešte väčší význam pri kryštalizácii Kutalovej metodiky mal iný priamy odchovanec školy — Vincenc Kramář.<sup>20</sup> Pritom je dôležité, že ide o odchovanca F. Wickhoffa a A. Riegla,<sup>21</sup> t. j. príslušníka prvej generácie českých pokračovateľov, rovesníka Maxa Dvořáka a Vojtěcha Birnbauma. Ale ak Birnbaum priniesol do Čiech nielen formálnu analýzu a historizmus, ale aj rieglovskú špekulatívnosť, Kramář propagoval a presadzoval predovšetkým zásady konkrétneho vývinovo-genetického chápania. Napriek tomu, že nikdy nepôsobil na univerzite, stal sa Albertovi Kutalovi druhým učiteľom a po celý život vzorom. S jeho metodologickými zásadami a stanoviskom sa Kutal plne stotožňoval. Kramář mu bol vzorom práve ako predstaviteľ konkrétneho vývinovo-genetického chápania, teda ako sprostredkovateľ a rozvíjateľ tej fázy Viedenskej školy, ktorú vrcholne a najtypickejšie reprezentovala Dvořáková práca o umení bratov van Eyckovcov.<sup>22</sup> Kramář mu sprostredkoval nielen vyhranené chápanie formového vývinu umenia ako empirickej kontinuity — a to bez Birnbaumových aspirácií na zisťovanie opakovateľných historických zákonov — ale aj chápanie diel ako výtvarných kvalít, z čoho organicky vyplynula možnosť súbežného skúmania stredovekého i moderného umenia. Obidve tieto zložky majú korene práve u Franza Wickhoffa.<sup>23</sup> Kutal plne zdieľal Kramářom presadzované organické spojenie empirického vychádzania z jedinečných diel s úsilím o vykonštruovanie vývinovo-genetických radov, ale aj jeho ideál objektivity poznania. Kutal akceptoval a celým svojím vedeckým úsilím presadzoval Kramářov ideál „pomornej objektivity“ poznania, t. j. „nejvyšší, v určitom okamžiku dosažitelné objektivity“; vychádzal z jeho presvedčenia o poznávacom pokroku, približovaní sa „k stále obsáhlejšiemu a subtilnejšiemu poznaniu“, ako aj z jeho vedecko-morálneho imperatívu vždy sa zo všetkých síl usilovať o túto pomernú a stále sa prehľbujúcu objektívu.<sup>24</sup>

Kutalov vzťah ku Kramárovi sa však nevyčerpáva ani príbuznosťou intelektuálneho založenia, ani zdieľaním metodologického stanoviska, ba ani zhodou v zásadnej gnozeologickej otázke. Zasahuje aj oblasť

konkrétnej filozofie dejín umenia. Kutal je Kramářovým pokračovateľom aj čo sa týka členenia umeleckého vývoja do veľkých prúdov, založených na polarizácii objektívneho a subjektívneho pólu.<sup>25</sup> Kramář tu paralelne k Maxovi Dvořákovi, ale bez jeho neskoršieho spiritualizmu nadviazal na Rieglovu koncepciu filozofie dejín umenia. Kutal je potom pokračovateľom tejto tradície Viedenskej školy v jej kramářovskej transformácii. Možno povedať, že je priamym Kramářovým nasledovníkom; svoje vynikajúce medievistické práce založil na Kramářom sformulovaných metodických zásadách, vývinových kategóriách i veľmi príbuznej východiskovej skúsenosti umenia a rovnakej psychológii vnímania. Preskúšal nosnosť a plodnosť Kramářovho umelecko-historického stanoviska takpovediac vo veľkom, vo veľkých syntetických prácach, ku ktorým sa Kramář nedopracoval, ale ku ktorým urobil niekoľko veľkolepých škíc.<sup>26</sup>

Albert Kutal nikdy nekládol otázku „čo je umenie“.<sup>27</sup> Z hľadiska svojej „kunsthistoriky“ sa nepotreboval na umenie intelektuálne pýtať, jeho prítomnosť bola preňho empiricky evidentná. Boli ním konkrétne umelecké diela v ich formovej jedinečnosti. Mal príliš vyvinutý a vyhraný estetický cit, nepocítoval nevyhnutnosť pýtať sa čím sú. Boli mu evidentne prítomné; ich umelecká jedinečnosť, výtvarná konkrétnosť a zvláštnosť boli dostatočným obsahom, naplnením, zmysluplnosťou. Nebolo potrebné sa pýtať, čo je za nimi, čo vyjadrujú, čo znamenajú. Umelecká konkrétnosť diel ich dostatočne oprávňovala. Podstata umenia sa tu teda chápe ako nediskurzívna, preto i bezprostredne, neracionálne, priamo, zmyslovo-estetickým „citom“ uchopiteľná.

Rekonštruujeme toto stanovisko. Obsahuje v sebe premisu, že jestvuje trvalá podstata umenia, ktorá spočíva v jeho výtvarnosti a zakladá sa na antropologickej konštante ľudskej psychiky. Preto možno bezprostredne (bez historických znalostí) chápať „kvalitu“ umenia akokoľvek vzdialeného; a aj každý historický výklad vychádzajúci z predchádzajúcich znalostí o dobe toto prvotné zmocnenie sa umeleckosti predpokladá. Tento názor súvisí so sebaštylizáciou moderného umenia na začiatku 20. storočia a je aplikáciou jeho perspektívy: že umenie je len jedno, že je ním vždy v poslednej inštancii forma a jej konkrétnosť, predracionálna sféra utvárania, umožňujúca bez ohľadu na miesto a čas priame predracionálne

chápanie umeleckých diel akokoľvek vzdialených a odľahlých.<sup>28</sup> Toto bežprostredné esteticko-formové a formovo-psychologické ponímanie podstaty umenia ako sféry nadčasových kvalít umožňuje umelecko-historické bádanie, a predovšetkým — nie výlučne — to bádanie, ktoré sa zameriava na formové stvárnenie; umožňuje „bež problémov“ zaoberať sa a bezprostredne rozumieť súčasne napr. stredovekému i modernému umeniu — pristupovať k nim z rovnakej roviny podstaty. Nesporné a nanajvýš historicky významné odlišnosti medzi nimi na tejto podstatnej rovnorodosti nič nemenia. Je to práve ahistorická premisa, ktorá umožňuje chápať dejiny ako zmeny na nemennom fundamente — zmeny práve preto, že sa na základ neaplikuje dejinná premenlivosť.

Presvedčenie o možnosti a oprávnenosti paralelného porozumenia umenia najrôznejších období v ich umeleckosti zo spoločnej platformy ich podstaty sa zakladá nielen na predpoklade naddejinnnej podstaty umeleckosti a jej stotožnení s formou, ale aj na ďalšom predpoklade, že človek je napriek dejinným premenám vo svojej podstate, ktorá je adekvátna podstate umenia, antropologicky a psychologicky rovnaký. K ním pribúda tretí predpoklad, že umenie vyjadruje svojím základom práve túto podstatu ľudskosti, nie jej dejinné prídavky. Presnejšie: podstata umenia vyjadruje podstatu človeka, nemennosť jadra umenia reflektuje nemennosť ľudskej prirodzenosti. Dejinné zmeny umenia vyjadrujú osudy tejto ľudskej konštantnosti.

Formy sa tu teda chápu ako imanentne psychologicky obsažné, pričom psychologicky tu znamená senzualne, keďže sa senzualita stotožňuje s objektívnou skutočnosťou, ktorá sa pokladá za trvalú, nadčasovú platformu umenia. Preto k bezprostrednému chápaniu umenia v tejto koncepcii nie je nevyhnutne potrebná rekonštrukcia jeho mimoumeleckého dejinného kontextu. Umenie sa oddeľuje od neumenia ako dve svojbytné sféry, ktoré vchádzajú len do vonkajších vzťahov. Poznanie dejinného kontextu síce môže znásobovať umelecké pôsobenie, ale nie je jeho podmienkou, pretože sa nedotýka podstaty umeleckosti, ktorá je nediskurzívna. Pôsobí aj bez toho, žeby sme jej rozumeli. Historická rekonštrukcia je „len“ sprítomnením dejinných súvislostí. Práve preto, že časová dištantcia sa tu zakladá na „pevných bodoch“ hypostazovanej nemennej podstaty umenia i človeka (a uvidíme, že hypostazovanej v konkrétnej podobe),

umožňuje zástancom tejto „kunsthistoriky“ porovnanie z vyššieho bodu, ktoré vyvažuje stratu pamiatok i dokumentov; umožňuje komparatívne zistenie dejinných špecifik (založených práve na „nemennej“ podstate). Neodhaľuje podstatu umenia, ale „len“ jeho dejiny. „Podstata“ je nám prístupná priamo, dejiny musíme rekonštruovať. Preto dejepis v tomto poňatí je predovšetkým a výlučne racionálnym poznaním nediskurzívneho predmetu. Skúma kauzalitu, ktorá tvorí podľa rekonštruovanej „kunsthistoriky“ dejinný zmysel javov, ich dejinnú konkrétnosť a špecifickosť. Skúma ju komparatívne, pretože komparácia nie je len výhodou a dôsledkom nášho racionálneho nadhľadu, ako aj už spomenutých dvoch „nemenných podstát“, ale aj hlavným prostriedkom historického poznania: a) postihovania konkrétností v ich odlišnosti a jedinečnosti; b) bázou, ktorá umožňuje vyabstrahovať a rekonštruovať kauzálne, vývinové súvislosti. Komparácia ako hlavný dejepisný nástroj má v takto chápanej koncepcii centrálnu postavu práve preto, lebo podstata skúmaného predmetu (umenia) je nediskurzívna a nemenná; lebo dejiny ako neustále jedinečnosti sa odohrávajú na tejto nemennej základni (sú len jej rôznymi konkretizáciami — preto ich možno a treba porovnávať); a preto, lebo takéto dejiny majú charakter kauzálnej väzby, teda opäť zmien založených na trvalej súvislosti, na konštante, ktorou je príčinná zviazanosť. Racionálne možno skúmať len genézu nediskurzívneho predmetu (pretože sa predpokladá, že vzniká kauzálne), nie jeho „podstatu“ alebo kvalitu.

Umeleckosť diel sa tu teda chápe ako nadčasová kvalita, preto priamo uchopiteľná a „zrozumiteľná“ (nie racionálne). Nechápe sa ako závislá od dobového kontextu, ako napríklad v ikonologickom poňatí, ani ako prejav dobového diskurzívneho chápania, na ktoré sa časom zabudne a ktoré preto treba historicky (opäť vonkajškovo z prameňov) rekonštruovať. Napriek tomu, že „podstata“ umenia je údajne „nemenná“, je daná len historicky konkrétne, pričom však táto dejinná jedinečnosť *nezávisí* od dobovej konvencie a nemožno ju preto z nej ani rekonštruovať. Historická jedinečnosť sa chápe ako dejinne konkrétny prejav trvalej podstaty umenia, jej konkretizácia; ako stretutie tvorivej podstaty človeka s dejinnou situáciou. Dejinná konkrétnosť vychádza v tejto koncepcii teda z nediskurzívnych podstát, je ich konkrétnym prejavom; z ničoho iného nie je preto

odvoditeľná. Predchádza ju teda len nediskurzívna, psychologická potencialita. Dejinná konkrétnosť umenia je preto výtvorom, nie aposteriornou ilustráciou.

Ak sa umenie chápe ako závislé od dobového — umeleckého alebo mimoumeleckého — kontextu až do hĺbky svojej identity, ak sa sama formová podoba považuje za výsledok dobového chápania umenia alebo dobových umeleckých kódov (či už ako symbol, prejav, výraz, reflex, viac alebo menej svojbytný a tvorivý), dejepis je možný naopak práve len ako rekonštrukcia tohto kontextu alebo tejto apriority, diskurzívnej alebo nediskurzívnej, spirituálnej alebo zmyslovej, ideovej alebo materiálnej, sociálnej alebo duchovnej, originálnej alebo tradičnej. Avšak aj pri tomto „historickejšom“, historicko-konvencionálnom, resp. aprioristickom chápaní (v deskriptívnom zmysle slova), keď sa dejepis umenia poníma zároveň ako sprítomňovanie umeleckosti, predpokladá sa objektívne, naddejinné stanovisko, ktoré toto rekonštruovanie umožňuje ako objektívne poznanie, odlišné od prítomnosti aj od minulosti.<sup>29</sup> Len z tohto ahistorického bodu je možný tak štýlový relativizmus, ako aj rekonštrukcia (sprítomnenie) rôznych historických kontextov. Axiologický kruh sa i tentoraz uzaviera: dejepis umenia ako rekonštrukcia apriórneho kontextu má zmysel vtedy, keď sa umenie chápe ako determinované až do svojho jadra (konkrétnosti aj zmien) historickým prostredím a aprioritou.<sup>30</sup>

V Kutalovej koncepcii dejín umenia nemá miesto apriorizmus, chápaný ako závislosť umenia v jeho podstate i dejinnej konkrétnosti od niečoho, čo mu predchádza ako už spredmetnené, mimoumelecké. Základ umenia sa síce predpokladá ako stály, nie však ako niečo definované a ohraničené. Podstata umenia nedeterminuje, ale umožňuje jeho dejinné jedinečnosti. Konkrétne diela sú preto vytváraním, nie aplikovaním. Preto ich nemožno ani odvodzovať, ani chápať z ničoho iného než z nich samých, z ich odkázanosti na seba, z ich tvorivosti, z ich „kvality“ — t. j. veľkosti ich tvorivosti, schopnosti vytvoriť niečo jedinečné, nové.

Bezprostrednú umeleckosť diel, prítomnosť a pôsobivosť ich výtvarnosti netreba podľa Kutala rekonštruovať, stojí jednoducho pred nami. Diela sú základnými faktmi, sebestačnými obsahmi, vlastným predmetom práce historika; interpretácie konkrétnych

diel samy osebe však ešte nepredstavujú dejiny. Dejiny znamenajú pre Kutala vývinovú súvislosť diel, ktorá v dôsledku straty pamiatok i v dôsledku konkrétosti diel vzdoruje presnému zisteniu a stanoveniu. Cieľom historického bádania preto je predovšetkým jej rekonštrukcia — rekonštrukcia toho, čo tvorí „podstatu“ dejín a súčasne toho, čo v dôsledku časovej vzdialenosti uniká bezprostrednému uchopeniu — rekonštrukcia vývinovej, kauzálno-genetickej súvislosti. Písomné pramene, priame i nepriame, nemôžu podľa tejto koncepcie viesť samy k vybudovaniu podstatného prvku dejinnej rekonštrukcie — vývinu. Môžu síce pomáhať pri jeho poznávaní, ale abstrahujúca rekonštrukcia vývinu sa nechápe ako cnosť z núdze, ako metóda, ktorá má nahradiť stratu prameňov. Považuje sa za podstatnú historickú metódu, ktorá vystihuje jadro i zmysel dejín, t. j. kauzálnu súvislosť nediskurzívneho, ktorá zakladá a dáva smer i logiku zmenám. Dodajme: ak zmysel dejinných zmien vidíme v kauzálnej súvislosti je takýto prístup oprávnený.

Umeleckú jedinečnosť a kvalitu možno z uvedeného stanoviska len identifikovať, nie racionálne vystihnúť. Racionálne možno však určovať vývinovú kauzalitu. Podstatu a dejinnú jedinečnosť diel možno chápať len v ich neracionálnej prítomnosti; zmysel dejín — kauzalitu — možno adekvátne podrobiť racionálnej analýze i rekonštrukcii. To však neznamená, že by formová jedinečnosť diel nebola pre Kutala racionálne analyzovateľná. Naopak, výtvarnú konkrétnosť možno identifikovať objektívne len racionálnym rozborom, a tento racionálny rozbor sa týka práve formovanej konkrétnosti. Analýza formy však nie je sebestačným cieľom. Je „len“ prostriedkom pre rekonštrukciu vývinovej súvislosti. Analýza formy diela nevystihuje podstatu umeleckosti ani kvalitu diela, ale „len“ jeho miesto v dejinnom pohybe.<sup>31</sup>

Dostatočným historickým vysvetlením je v dôsledku toho zaradenie do vývinového vzťahu. Historickým zmyslom konkrétneho prvku je jeho vývinová súvislosť (jeho umelecký zmysel sa predpokladá ako trvalý). Jeho význam i jeho zmysel sa podľa rozoberanej koncepcie vysvetlí tým, že sa určí jeho vývinové miesto. Vzniká dojem, že tu ide o koncepčný rozpor: obsahovej sebestačnosti konkrétnych diel a zmysluplnosti danej až miestom v dejinnej súvislosti, nediskurzívnej konkrétosti a abstraktnej kauzality, diela a vývinu, t. j. konkrétneho prvku a nadkonkrétneho

abstraktného celku, alebo priameho zmyslového chápania a potreby racionálneho vysvetlenia. Na tomto dialektickom napätí sa Kutalova koncepcia skutočne zakladá. Konkrétne výtvarná forma je sebestačná len relatívne. Plne sa vysvetlí až určením jej historickosti. Keďže dejiny sa chápu ako vývin, jej dejinný zmysel znamená účasť konkrétneho diela na vývinovom pohybe. Formová jedinečnosť sa tu nechápe ako sebestačný zmysel a cieľ dejín, ale ako uskutočňovateľ kontinuity vývinu. Vývin má svoju identitu, smeruje k uskutočneniu a plnému rozvinutiu svojho charakteru. Dejiny sú tu nepretržitou dynamikou, v ktorej sú diela uskutočňovaním naddielových tendencií. Rozpor medzi podstatou umenia a jeho dejinnosťou, medzi nediskurzívnu sebestačnosťou diela a jeho vývinovou zmysluplnosťou síce trvá, ale v podobe, ktorá mení rozpor na napätie. Nediskurzívna plnosť obsahu diela tu nevzniká ako slobodné vynorenie sa podstaty umenia, ale vzniká výlučne historicky. Formová konkrétnosť diel je uskutočňovaním vývinovej tendencie. Vzniká v konkrétnej časovej chvíli. Zmyslom konkrétnej formy je jej účasť na dejinnom vývine, na vývine nediskurzívnosti. Práve táto účasť na vývinovej kauzalite umožňuje „kauzálno-racionálnu“ analýzu jedinečnej formy, analýzu, ktorá sa nepýta na zmysel formy v nej samej, ale ktorá ho rekonštruje tým, že rekonštruje práve túto kauzálnu súvislosť. Konkrétny vznik stvárnenia, genéza formovej jedinečnosti, jej konkrétna historická účasť na kauzálnej súvislosti formového rozvíjania je bodom, kde je konkrétne dielo zároveň tvorbou nového i zúčastňovaním sa na naddielovej súvislosti, kde je svojbytným obsahom i prvkom, ktorého zmysel vyplýva až z jeho účasti na nadradenej súvislosti. Práve genéza, konkrétny vznik formy je bodom, v ktorom sa dotýka dielo a vývin, sebestačnosť nediskurzívity a zmysluplnosť účasti na kauzalite. Istý dualizmus a z neho vyplývajúci rozpor (medzi nadčasovým fundamentom umenia a dejinnými premenami) tu nemožno nevidieť.

V základe Kutalovej koncepcie teda spočíva napätie medzi empiriou a abstrakciou, ako aj medzi konštrukciou a empiriou. Konkrétne umelecké diela v ich výtvarnej špecifickosti, jedinečnosti a kvalite netvorí dejiny, samy osebe by viedli k atomickému rozdrobeniu. Dejiny znamenajú súvislosť. Nie je to však súvislosť výtvarnej ani ikonografickej špecifiky s mimoumeleckým dobovým kontextom; je to súvis-

losť formového chápania, špecifického umeleckého vývinu. Diela sa tu nechápu ako prejavy alebo inštrumenty mimoumeleckých apriórnych obsahov, nie sú plodmi mimoumeleckej kontextuálnosti. Tvoria zvláštnu sféru súvislosti — umelecký vývin, vývin stvárňovania, vývin formovania. On je zmyslom konkrétnych foriem preto, lebo je bodom ich vzniku. Genéza dáva dielu zmysel aj preto, lebo mu zaručuje jeho jedinečnosť a konkrétnosť, aj preto, lebo mu umožňuje byť súčasne tvorivým aj zúčastneným na dejinnom procese. Zmyslom jedinečného diela je miesto vo vývinovej súvislosti nie ako takej, ako len pasívne umiestnenie, ale práve ako uskutočňovanie tohto vývinu konkrétnym formovaním, cez jedinečné dielo. Vývinová súvislosť dáva dielu dejinný zmysel, ale dielo túto vývinovú súvislosť samo uskutočňuje. Dáva si teda samo zmysel tým, že sa aktívne zúčastňuje na naddielovom vývine, že uskutočňuje samo seba ako súčasť vývinu.

Zrýslom dejín v rozoberanej koncepcii je teda kauzalita a „účelové“ smerovanie k cieľu, ktorým je práve plný sebarozvoj. Kauzálny a účelový charakter umeleckého vývinu umožňujú skúmať ho racionálne a analyticky.<sup>32</sup> Genetická účasť konkrétneho diela na tomto vývine umožňuje zasa, aby sa racionálno-analyticky skúmalo svojou podstatou nediskurzívne jedinečné dielo, aby sa racionálne skúmala forma. Racionálne sa neskúma jej umelecká podstata, ale jej historický vznik, jej aktívna účasť na dejinách, na vývinovej súvislosti, jej aktívne podieľanie sa na kauzalite. Na kauzalite, ktorú dielo samo aktívne uskutočňuje a ktorá je špecifickou, imanentnou kauzalitou: kauzalitou sebarozvíjania, nie kauzalitou formového s diskurzívny, tvorivého stvárňovania s apriórny. Formový vývin možno previesť na pojmy, pretože má cieľ (= plný sebarozvoj) a pretože je kauzálnou súvislosťou.<sup>33</sup> Možno ho však pojmovo zachytiť len určením a rekonštruovaním jeho základných súradníc, základného charakteru a cieľa, určením jeho etáp, nie najkonkrétnejšieho zmyslu jednotlivých diel. Analýza formy diela vedie k zisteniu jeho genézy, jeho vývinového miesta; analýza formy sa kvôli tomu zisteniu historickej zmysluplnosti aj uskutočňuje; formová jedinečnosť však zostáva mimo jej dosahu. Dejepte sa obmedzuje na rekonštrukciu vývinovej súvislosti, ktorá sa stotožňuje s dejinnou zmysluplnosťou. Genéza a kauzalita vysvetľuje vznik konkrétnej formy i jej historický zmysel (prečo je taká aká je),

nevysvetľuje však jej kvalitatívne pretrvávajúce. Dejepte umenia v tomto podaní, hoci sa neustále dotýka podstaty umenia, je dobrovoľným obmedzením sa. Neskúma umeleckosť umenia, ale zisťuje „len“ dejinné premeny umenia a logiku týchto premen. Jedinečná podoba diel je mu preto len materiálom analýzy, nie cieľom. Zistenie súvislosti síce vrhá svetlo i na konkrétne diela, ba dokonca, diela sú analyzované z hľadiska tejto súvislosti; v konečnom zmysle však nejde o dielo, ale o dejiny, nejde o konkrétnu formu, ale o rekonštrukciu vývinu. Vývin možno podľa toho rekonštruovať len z diel a táto rekonštrukcia dáva dielam spätne hlbší zmysel (vysvetľuje ich jedinečnosť — prečo sú také, aké sú); dejiny však nie sú v Kutalovej koncepcii vysvetlením jedinečností, ale rekonštrukciou súvislosti, pohybu, logiky zmien, t. j. vývinu, prostredníctvom jedinečností a cez ne. (Konkrétne diela ako jedinečné formy sú nielen realizáciou vývinu, ale práve pre svoju vývinotvornosť sú i prostriedkom jeho rekonštruovania.)

Ako sa však dostať od konkrétnych umeleckých kvalít a formových jedinečností k vývinu? Ide o problém možnosti objektívneho poznania — prevedenia empirie na racionalitu, konkrétnej nediskurzívnosti na presné pojmy, a to tak, aby sa poznanie nechápalo novokantovsky ako konštruovanie, aby pojmy neboli chápané len ako inštrumenty a výsledky poznania ako modely. Novokantovské stanovisko bolo Albertovi Kutalovi cudzie. Napriek všetkej skepse sa usiloval o objektívne poznanie nie ako kolektívnu konvenciu, ale viac alebo menej adekvátne voči nezávisle jestvujúcej objektivite. Aby bolo možné rekonštruovať (nie konštruovať!) vývinovú súvislosť, treba najprv fenomény previesť na pojmy. Čo umožňuje tento proces? Sú pojmy iba operatívnymi inštrumentmi, konvencionálnymi prostriedkami? Sú vývinové rekonštrukcie operatívnymi konštrukciami, našimi usporiadaniami konkrétnej zložitosti, či dokonca chaosu podľa kritérií výhodnosti? Z napätia medzi empiriou a abstrakciou, empiriou a racionálnou konštrukciou vyplýva Kutalova skepsa. Cíti neuchopiteľnosť, nespútateľnosť konkrétna, zároveň však — práve v dôsledku hypostazovania vývinu ako entity — rovnako silne pociťuje potrebu objektívneho poznania opretého o danosti a spoliehajúceho sa na ľudský intelekt. A predsa nedochádza u neho k antropologizácii, poznanie sa neponíma ani ako absolútny empirický atomizmus, ani ako konvencionálny operacionizmus



alebo pragmatický konštruktivizmus. Empirické jedinečnosti chápe ako dejinné a dejinnosť tu znamená kauzálne súvislé, geneticky zrodené z niečoho predošlého, a toto predošlé nejakým spôsobom rozvíja. Dejinná súvislosť tu znamená existenciu objektívnej racionálnosti, racionálnosti vytvorenej človekom v dejinách, ale od neho samého sa osamostatňujúcej do výtvorov. Preto abstrahovanie tu nie je autonómne intelektuálnym konštruovaním, ale — nech akokoľvek nepresným — je zovšeobecňovaním objektívne, od subjektov nezávisle jestvujúcich logických súvislostí, t. j. objektívne jestvujúcej vývinovej kauzality. Rekonštrukcia vývinovej súvislosti nie je preto iba operatívnym usporadúvaním, čistou hypotézou, ani konštruovaním racionálnych pomocných stavieb, ale — i keď simplifikujúcim — zachytením reálne jestvujúcej súvislosti, ktorá je jadrom dejinnosti. Skepsa tu nevyplýva zo vznášania sa abstrakcií vo vzduchoprázdne so všetkými otvorenými možnostami, ale len z nesmiernej konkrétosti na jednej a zložitosti súvisov na druhej strane, t. j. z vedomia simplifikovania konkrétnej reality. Prevádzanie foriem diel na pojmy je umožnené presvedčením, že diela sú realizátormi aj nositeľmi naddielových vývinových tendencií. Prevedenie vývinových radov na pojmy je umožnené spomínaným kauzálnym charakterom súvislostí.

Za faktické svedectvo vývinovej súvislosti sa v Kutalovej koncepcii pokladá javová podobnosť. Oprávňuje sa to tým, že sa umeleckosť umenia kladie do jeho zmyslovosti a javovosti ako prejavov výtvarnosti, vytvorenosti, formovosti a sformovanosti. Javovosť sa chápe ako prejav formy, forma tu však nie je ani len impresia, ani len abstrakcia. Konkrétne stvárnenie vystupuje ako vec, ktorá sa zmyslovo prezentuje. To by však stále ešte neoprávňovalo stotožniť podobnosti so súvislosťou; výsledkom by bol absolútny atomizmus sebastvárnení a sebaaprejavov. Rozhodujúce je, že konkrétna zmyslovo-vecná forma je uskutočňovaním nadindividuálnej, naddielovej formovej tendencie, je realizáciou formového vývinu; vývin sa chápe ako súvislosť; súvislosť ako kauzalita; a kauzalita je fenomén spájajúci oblasť konkrétneho a abstraktného, sám však vo svojej podstate prvok abstraktný, preto prevediteľný na pojmy. Kauzalita nie je u Kutala iba výkonom intelektu, antropologizačným prisvojením, podriadením nediskurzívneho diskurzívneho — je objektívne jestvujúcim fenoménom.

A tak, keďže konkrétnosť formy sa chápe ako uskutočňovanie vývinovej logiky (formového vývinu), javová podobnosť vystupuje ako svedectvo vývinovej súvislosti.

Vývin stotožnený s kauzalitou znamená, že sa racionálna logika predpokladá ako reálna. Dejinný priebeh sa považuje za logický, racionálny — preto i racionálne poznateľný. Konkrétne sa chápe ako založené na hlbšej konštrukcii — na kauzalite. Táto kauzalita sa nepovažuje za antropologickú výsadu človeka, naopak, práve jej objektívna existencia umožňuje aby bola poznávaná ľudským rozumom. V našom prípade však nejde len o prenesenie prírodovednej predstavy kauzality do sféry, ktorú človek sám formuje (aj keď prírodovedný pôvod tohto konceptu tu pretrváva). Kauzalita sa chápe ako objektívny fundament dejín, ako to, čo majú dejiny spoločné s prírodou, tak ako to má s ňou spoločné človek. Dejiny sa tu nechápu ako výlučnosť človeka, ako antropologický ostrov alebo oáza zmysluplnosti v mori mimoludskej bezzmyselnosti. Dejiny rovnako ako príroda sú podľa rozoberaného stanoviska kauzálne zmysluplné, preto i racionálne natoľko poznateľné, nakoľko je sama kauzalita racionálnou. Je racionálne zistiteľná, vo svojej podstate však zostáva plná záhad. Opakuje sa tu napätie poznateľnosti s nepoznateľnosťou, empirie s racionalitou, dejín s podstatou, ktoré sme zistili už aj na iných úrovniach Kutalovej koncepcie. Tu sa objavuje ako napätie dejín a prírody keď dejiny sa nechápu ako sféra protiprírodná, ale ako podliehajúca rovnakým prírodným princípom. Jedným z nich je kauzalita, druhým účelnosť. Videli sme, že racionálnosť ako vnútorný základ formovo-umeleckých javov a ich dejinných vývinových zmien tu má nielen kauzálny, ale aj účelový charakter: speje k plnej sebarealizácii, k rozvinutiu všetkých svojich potencií, obdobne ako organická príroda.

Stotožnenie súvislosti s podobnosťou, resp. identifikovanie súvislosti formového vývinu z javových podobností umeleckých diel sa tu však zakladá i na ďalšej rozhodujúcej charakteristike vývinu — na kontinuite. Mierne javové odlišnosti rovnako ako mierne podobnosti sa chápu ako doklady súvislosti práve z hľadiska axiómy vývinovej kontinuity. Čisto štruktúrna vývinová súvislosť, ktorá by sa neprejavovala bezpodmienečne podobnosťou, nemá v tejto koncepcii významnejšie miesto práve preto, lebo nediskurzívne fenomény sa nepovažujú za splodené

diskurzívnymi a apriórnymi prvkami. Kauzalita vývinu sa nechápe ako externý prvok, ale ako vnútorné rozvíjanie. Nejde o vonkajšie podmienenie, ale o rozvíjanie zvnútra. Okrem toho sa síce javy chápu ako založené racionálne, ale len do roviny vyvíjania; nepripúšťa sa možnosť nejavovej prítomnosti vývinovej racionálnosti, ani možnosť súvislosti čisto spirituálnej alebo ideovej. Pokladali by sa jednak za intelektualistické, jednak za spiritualistické prejavy špekulatívnosti. V oboch prípadoch by podľa tejto koncepcie znamenali neprípustnú antropologizáciu a tým i deformáciu objektívneho charakteru dejín, ktorý spočíva práve v ich prírodepodobnej objektívite — v jednote empirickej konkrétosti a kauzálnovo-vývinovej racionality. Miera racionalizácie, ktorá presahuje túto jednotu, ktorá ju ruší v prospech jednej zo zložiek, v Kutalovej koncepcii sa považuje za neprípustnú a neadekvátnu charakteru skúmaného predmetu.

Ak „podstatu“ dejín chápeme ako jeho prirodosť, resp. prirodzenosť, ak ju vidíme v jeho vývinovej logike, potom je táto vývinová potencia imanentná faktickosti; empiria a vývinová racionalita neoddeliteľne splyvajú. Až takto chápaná empirická konkrétnosť, pochopená ako imanentne vývinová, umožňuje a oprávňuje objektívne poznanie ako súčasne racionálne aj empiricky faktické. Racionálnosť je tu zárukou objektivity len v spojení s empiriou ako jej imanentné jadro. Len takto vývinovo nabitá empirická konkrétnosť môže byť zárukou neatomickej realnosti, pozitívnosti a objektivity.

Napriek tomu, že cieľom dejepisu je v Kutalovej „kunsthistorike“ rekonštrukcia kauzálnovo-vývinovej súvislosti, a napriek tomu, že vývinové rady sa chápu ako nasmerované, nejde autorovi o zisťovanie historických zákonov. Aj keď dejiny majú v autorovom poňatí logiku a súvislosť, sú vždy konkrétne. Vývin sa tu poníma ako vytváranie neustálej originality, jedinečnosti, novej výtvarnej podoby. Vývin je zameraný istým smerom, odohráva sa ako kryštalizácia a rozvíjanie (vopred prítomných, ale imanentne obsiahnutých, preto tvorivé akty vyžadujúcich) potencií, každý vývinový rad je však novým fenoménom. Dejiny sa neodohrávajú ako cyklické návraty, opakovanie zákonov ako v koncepcii A. Riegla alebo V. Birnbauma. Sú tvorivým rozvíjaním neustále nových, aj keď naddielových formových originalít. Alberta Kutala spája s mladým Maxom Dvořákom

nielen traktovanie umeleckého vývinu ako formovej kontinuity a kauzality, ale aj ako permanentnej novotvorby.<sup>34</sup>

Hoci je zrejmé, že konkrétne umeleckohistorické dielo Alberta Kutala má koncepcné fundamenty, hoci jeho empirická objektivita sa zakladá na stanoviskách, ktoré, ak sú empirické, tak životne a intencionálne empirické, kde skúsenosť, faktickosť, intencija, interpretácia sú neoddeliteľne zlúčené; a hoci aj „empíria“ originalnosti vývinu je takouto zlúčeninou, je Albert Kutal predovšetkým historikom. Historikom v tom zmysle, že konkrétne, neopakovateľne je mu nielen perspektívou, v ktorej vidí predmety záujmu, ale aj úbežníkom, cieľom pozornosti. Nejde mu o zistenie toho, čo majú predmety spoločné, ale v čom je práve ich jedinečnosť. A tak sa ani vývinová nepretržitost v jeho rukách nestáva absolútne platnou. Empíria akosi vždy v jeho konkrétnom bádani presiahne teoretickú premisu, nech je to akokoľvek záhadné vzhľadom na to, že čistej, neskoncipovanej, nič neočakávajúcej empirie jednoducho niet. Vývinová kontinuita je síce Kutalovi axiómou a chápe ju nielen ako spôsob interpretácie, ale aj ako objektívnu podstatu javov, ich dejinnosti, ako prejav ich života. Vedomie jedinečnosti a uctievanie si konkrétnosti sú však vyvažujúcim korektívom voči tejto racionálnej konštruktívnosti bádania i hypostazovaniu vývinu. Ako jedinečný sa chápe sám vývin; k atomickému historizmu sa Kutal neuchyľuje. Empirik je v Kutalových očiach na jednej strane ten, kto nezatvára oči pred súvislosťami, na druhej strane však ten, kto vidí súvislosť v jedinečnom a súčasne jedinečnosť súvislostí. Ale vrcholom empirie je taká úcta k jedinečnému, ktorá bez toho, aby zvierla k atomizmu, vie rozoznať koniec súvislosti. Chápanie vývinových radov ako jedinečných je dôsledkom tohto Kutalovho úsilia o spojenie racionálnej empirie s empirickou racionálnosťou.

Kontinuita vývinu nezaprie v Kutalovom podaní isté napätie s vývinovou jedinečnosťou a konkrétnosťou. Formy súvisia s predchádzajúcim štádiom, sú rozvedením nového z predošlého, ide o relatívnu novosť každej novovytvorenej formy. Relativita novosti sa tu teda nechápe ako nový kontext alebo nový význam tradičnej formy, ale ako novosť vo svojej jedinečnosti totálna, nie však absolútna. Novosť vyvedená z predošlého štádia jeho presiahnutím, ale aj rozvedením. Dualita novosti a závislosti od predchádzajú-

ceho, dualita tvorivej transcencie a konštanty je obsiahnutá v samom pojme vývinu a ním i prekonaná. Dejiny chápané ako vývin znamenajú, že sa zmeny odohrávajú na jednej platforme. Sú to však zmeny nie opakujúce, ale rozvíjajúce, nadväzujúce prekonávaním. Súvisia s predošlým, nepretŕhajú nit súvislosti bez toho, aby neustrnuli. Súvisia práve tvorbou nového z predošlého. Práve toto rozvíjanie zvnútra (v súvislosti) tu znamená, že vznik nového je aktom nielen organickým, ale aj tvorivým. Tak sa v koncepte vývinu zjednocuje nielen napätie súvislosti a inovácie, ale aj tvorivej transcencie a aktivity. Nejde o celkom neosobné metafyzické a tajuplné (= prírodou) determinované rozvíjanie. Ide o tvorivý vývin, o súvislosť medzi dielami, nie o súvislosť naddielovú; o tvorbu vývinu, nie o metafyzický zdroj. Tak sa rozvíjanie vnútornej potencie odohráva ako veľmi reálny a materiálny akt — ako stvárňovanie. Nové z predošlého sa rodí rozvíjaním pochopeným ako utváranie. Aj najtvorivejší čin sa chápe ako súvislý s predošlým výtvorom a je stvárnením potencionálne v ňom jestvujúcej možnosti. Miera tvorivosti sa nevidí len v schopnosti presahu, ale aj vyvedenia dôsledkov. Tak súvisí pól „vitalistického“ vyvíjania s reálnou výtvornosťou. Originálnosť a vývinová súvislosť sú spojené mostom dôslednosti (rozvoja), tak ako sú vývin s tvorivosťou, rozvíjanie so schopnosťou transcencie spojené výtvornosťou. Novosť je tu logicky vyvedeným dôsledkom z predošlej faktickosti (stváranosti); tvorivosť je schopnosť vyvodzovať, rozvíjať dôsledky, až do vyčerpania vnútorných potencií. Znamená to, že umelecký vývin je v Kutalovej „kunsthistorike“ absolútne autonómny? Že je len vyčerpaním všetkých vnútorných potencií, a teda stojí na niekoľkých spočítateľných konštantách, ktoré tak vlastne protirečia pred chvíľou zistenému uctievaniu jedinečnosti? Mení sa atomizmus diel alebo foriem len na inú formu atomizmu — atomizmus vývinových radov, ktoré sa „vyžívajú“ vyčerpaním svojich potencií a rodia sa metafyzickým zjavením? Je vývin umenia v Kutalovom chápaní čisto imanentistický, a len spomenutá imanencia (rozvíjanie vnútornej potencie) mu zaručuje originálnosť? Neskláza každé absolútne imanentistické chápanie vývinu späť k metafyzike „z neba spadnutých“, ďalej nevyvetliteľných zjavení? Nie je imanentistické chápanie v rozpore s kontinuálnym ponímaním vývinu? Veď raz musí rozvíjanie potencie začať a raz sa musí

dovršiť. Nevedie imanentistické chápanie skôr ku koncepcii cyklického krúženia, resp. kyvadlového pohybu medzi zvyčajne dvoma základnými potenciami, ktoré je svojou podstatou psychologicky axiomatizované, t. j. dejiny sa chápu ako reduplikát ľudskej psychiky, ktorá sa už interpretovala ako dualita vlastností dejinne nemenných?

Hoci je inovačná stránka vývinovej dynamiky v Kutalovej koncepcii nesporne primárnou, nemožno hovoriť o úplnej neprítomnosti faktora konštantnosti v jeho ponímaní umeleckého vývinu. Nielen podstata umeleckosti („kvalita“, jedinečnosť, schopnosť vývinu tvorby) sa chápe ako trvalá. Sama dejinná dynamika obsahuje v Kutalovom podaní isté opakujúce sa zložky. Pri datovaní anonymných diel vychádzal Kutal z otázky: „ešte alebo už?“ Vývin je síce neustále konkrétny, predsa však v ňom podľa Kutala jestvuje: a) istý rytmus, istá návratnosť do podobných vývinových polôh na inej úrovni, ktorá môže zvestovať na nesprávnu stopu pri časovom určovaní; b) istá rozpätosť, rozsah, určený niekoľkými (spravidla dvoma) základnými prúdmi, dvoma pólmi. Dejiny sú síce v Kutalovej koncepcii poňaté, permanentne konkrétne a inovačné na úrovni vývinu. Hlavnou úlohou historika je predovšetkým rekonštrukcia vývinovej zviazanosti, logiky tejto konkrétnej dynamiky. Nejde však o prúdenie bez hocakých konštantných faktorov, aj keď tieto faktory členia neustálu novosť vývinovej dynamiky len sekundárne, aj keď sa nechápu ako samé jadro dejinnosti, aj keď nemajú charakter historických zákonov, ako povedzme u Riegla alebo Wölfflina. Spojenie empirie s abstrakciou nemá teda u Kutala rieglovskú podobu; jeho miesto je v rade Wickhoff—Dvořák—Kramář. A to aj napriek tomu, že sa konkrétny genetizmus syntetizuje s abstrakciou dejinnej dynamiky do veľkých (zvyčajne dvoch) protihľadných prúdov, čo nezaprie rieglovskú inšpiráciu.<sup>35</sup>

Dejinné konštanty sú u Kutala základnými vývinovými prúdmi, ktoré sú však nielen geograficky konkrétne viazané, ale predovšetkým konkrétne historické. Dejinné konkrétnosti dávajú istú štruktúru, členitosť, netvorí však jej podstatu, ale len bázu. Zároveň ide o polaritu postoja k svetu, čo súvisí s chápaním podstaty umenia ako trvalej, stálej. Zakladá sa na premise siahajúcej k Rieglovi, že umenie je permanentným, i keď charakterom sa meniacim vzťahom k nemennému objektu, k realite. Dejiny umenia sú zmenami vzťahu, zmenami chápania, nie však zme-

nami samého objektu, resp. zmenami toho, čím je objekt pre nás reálne. Umenie tu nekonštituuje realitu, mení len vzťah k nej, je v neustálom súťažení s ňou.<sup>36</sup> Mení sa vzťah k objektu a tým jeho ponímanie v umení a podoba umenia. Nemení sa objekt. Nemení sa sama vzťahovosť umenia k nemu. Mení sa len charakter vzťahu, nie jeho podstata. V tomto permanentnom vzťahu k vopred danému a nemennému objektu jestvuje istá polarita, rozpätie základných možností. Buď sa objektívnej realite prítakáva, alebo sa popiera. Buď sa prítakávajúco pozoruje, alebo sa „znásilňuje“ prispôbovaním tvaru apriórnej ideí (ľudskou štylizáciou alebo abstrakciou). Rozsah a polarita vzťahu umenia ku skutočnosti sa zakladá na psychológii vnímania. Dejiny umenia sú, takpovediac, reduplikátom psychologického založenia človeka. Dejinná konkrétnosť sa totiž aj u Kutala odohráva na základni, ktorá jej dáva dve základné rámcové možnosti: buď ide o objektívno-pozorovací, alebo subjektívno-abstrahujúci vzťah ku skutočnosti. Táto polarita síce netvorí chrbtovú kosť dejinnej súvislosti, nie je filozofickou kosťou dejín, nepredstavuje dejinný zákon pohybu, je však bázou, ktorá sa uplatňuje v rôznych dejinných fázach, aj keď je len rámcem, nadobúdajúcim vždy celkom konkrétne, jedinečné podoby.

Existencia objektu pred umeleckým interpretovaním je v tejto koncepcii druhou oporou objektívneho a priameho historického poznania (prvou, ako sa už povedalo, je stotožnenie podstaty umenia s psychológiou vnímania a dejinnosti s kauzalitou). Umožňuje identifikovať spomínané základné postoje, rovnako ako nemenná podstata umenia (zaujímame vzťahu k vizuálnej realite) umožňuje historický relativizmus: t. j. priame, údajne objektívne chápanie odlišnosti rôznych dejinných foriem v ich totalite, keďže sa chápu ako variácie nemenného fundamentu a na nemenej platforme. Historický relativizmus sa tak zakladá na psychologizme svojou podstatou ahistorikom (pravda, ak ho nepochopíme ako dobovo príznačný). Objektívne poznanie vyníma seba z dejín, na tomto vyňatí zakladá objektívnu platnosť historického poznania. Historickú konkrétnosť, neustálu premenlivosť vyvodzuje práve z ahistorického pozadia — z implikovanej premisy nemennosti základu ľudskej psychiky a poznania. Dejinná konkrétnosť sa tu odohráva ako proces striedajúceho sa uplatňo-

vania vždy inej z jej základných zložiek. Rieglovo dedičstvo je tu zrejmé.<sup>37</sup> Buď ide o senzuálny alebo racionálny vzťah k svetu. Svet sám ako predmet výtvorného umenia sa už vopred vymedzil: je to svet senzuálny. Výtvorné umenie je interpretáciou senzuality — interpretáciou chápania matérie, priestoru, vzťahu hmoty k priestoru, pomeru rôznych hmôt atď. Objektivita predmetu umenia sa už vopred definovala — stotožnila sa s výsledkom ľudskej zrakovej interpretácie. Predmet umenia sa vyvodzuje z umenia samého, kladie sa však pred dielo ako objektívny. Z celých dejín umeleckej interpretácie sa vyvodzuje akýsi priemerný objekt, ktorý sa ako predmet predpokladá v nezávislej existencii. Abstrakciou sa oberá o štylizáciu, ktorá sa pripisuje umeniu ako jeho aktivity. Dejiny umenia sú potom rozmanitým interpretovaním takto vyabstrahovanej objektívnej senzuality. Pritom špecifika výtvorného umenia — podľa tejto koncepcie — spočíva v tom, že apriórnu senzualitu transformuje do stvárania, ktoré má vlastné problémy; že tvorí minisvet s vlastným štatútom; že interpretácia objektívnej senzuality tu predstavuje tvárny problém — vytvorí nový predmet s vlastnými svojbytnými problémami. (Podľa Riegla: ako neustála súťaž s prírodou.) Ide o prenesenie senzuálneho do výtvorného, o interpretovanie senzuality v tvare s vlastným hmotným štatútom. A tak k základnému psychologickému rozpätiu vzťahu k senzualite pribúda ďalšie: rozpätie možností stvárania. V sochárstve je to rozpätie medzi skulptúrnym a plastickým, v maliarstve medzi lineárnym a maliarskym, v architektúre medzi tektonickým a stereotómnym. Rozhodujúce však je, že rozpätie psychológie vnímania a interpretácie senzuality na jednej strane je adekvátne rozpätiu utvárania na strane druhej. Sú takpovediac totožné.

Psychologicko-senzualistické fundovanie dejinnosti umenia (dejiny umenia ako striedanie primátu istého pólu ľudskej psychiky) a stotožnenia polarít vnímania s polaritou stvárania logicky viedlo v dejepise umenia nielen k autonómno-imanentistickej koncepcii dejín, ale aj k jej cyklickej variante (Wölfflin, Riegl). Relativizmus sa mení na cyklickú typológiu; inováčnosť dejinného priebehu sa dostáva do úzadia voči dejinám ako uplatňovaniu sa typických možností. Rieglova (odhliadnuc od jej rozporuplného vyústenia do paralelizmu dejín umenia s dejinami svetonázorov) i Wölfflinova koncepcia boli v tomto smere dôsledné.

Celkom inak je to však u Dvořáka, Kramáča a Kutala. Základné dejinné možnosti sa síce zakladajú na nemennom rozpätí ľudskej psychiky a na jej špecializovanom historickom uplatňovaní, podstatou umenia však je a zostáva vzťah k senzualite prírody. Zvyšky novovekého normativizmu sa síce prejavujú v hodnotení pozorovacieho vzťahu k realite ako objektívneho a abstrahujúceho vzťahu ako subjektívneho, dejiny sa však Kutalovi nikdy nestávajú len aplikáciou týchto základných psychologických možností. Dejinným zákonom nie je cyklickosť, ale nepretržitá konkrétna inovácia.

Napriek senzualno-psychologickému fundamentu je konkrétne historické, inovačné chápanie vývinového procesu v Kutalovej koncepcii rozhodujúce. Nejde mu o dejinné konštanty, o dejinné zákony, ale výlučne o rekonštrukciu konkrétnej historickej situácie. Zaujímá ho, ako to v konkrétnej historickej chvíli bolo, nie aké konštanty sa v tejto konkrétnosti uplatňovali. Nejde o historickú systematiku, ale o rekonštrukciu udalostí. Nejde o zákony, ale o genézu. Konštanty nie sú determinantmi, ale len bázou obsahujúcou základné možnosti, na ktorej sa konkrétnosť dejín odohráva a ktorá z atomizmu robí štruktúrovanosť. Konštanty sa však nechápu ani ako podstata dejinnej členitosti; dejinnosť je poňatá ako štruktúrovaná vývinovými radmi, nie cyklickými konštantami. Vývinové rady sú síce založené na konštantných možnostiach, nie sú však iba ich prejavmi, nie sú s nimi totožné. Rozhodujúcou je ich dejinná konkrétnosť. Vývin je štruktúrovaný, má isté konštanty, ktoré však nie sú ani jeho podstatou, ani mechanizmom jeho pohybu.

Empirizmus, analytickosť, úcta ku konkrétnemu vedie A. Kutala k členeniu vývinu na stále konkrétnejšie vývinové rady. Nikdy ich však nie je veľké množstvo. Kutal nedospieva ku krajnému empirickému atomizmu, kde — ako v jednej odnoži umelecko-historického štrukturalizmu — dejiny sa rozpadávajú na izolované diela, ktorým treba pripísať geniálnu tvorivosť, aby sa dejiny vôbec zachránili ako pohyb. Pre Kutala sú dejiny stále vývinovou súvislosťou; ona tvorí základ jedinečnosti diel, dáva im genézu, konkrétny vznik i konkrétnu podobu. Vývinová súvislosť nie je u neho v protirečení so štruktúrovanosťou na vývinové rady; vývinové rady sú práve harmonizáciou napätia medzi jednotlivými dielami a vývinom, sú syntézou konkrétnej jedinečnosti a abstraktnej významnosti dejín. Miera „zákonitosti“ a miera konkrét-

nosti dejín nachádza svoj stred práve vo vývinových radoch. Dejiny nie sú ani absolútnou jednoliatosťou, ani polarizovaným návratným cyklom, ale ani atomizovanou konkrétnosťou. Sú dostatočne abstraktne, nadkonkrétne, zmysluplné i dostatočne jedinečné, konkrétne, členené práve do podoby vývinových radov. Tieto vývinové rady sa síce členia do dvoch až troch veľkých prúdov, fundovaných koniec koncov psychologicky, zároveň však: a) veľké prúdy nie sú metafyzickými plodmi psychologických determinánt, ale výsledkami konkrétnych dejinných, teritoriálne špecifických tradícií; b) skladajú sa z menších vývinových radov, celkom konkrétnych, kde súvislosť neznamena príslušnosť k metafyzickej tendencii, ale konkrétnu genetickú väzbu diela na dielo. Kutalova pozornosť sa sústreďuje práve na rekonštruovanie týchto konkrétnych vývinových radov. Ich vzdialené psychologické fundovanie, ich príslušnosť k veľkým koncepčným prúdom je síce stále prítomná, zakladá ich konkrétnosť, ale nie je determinantou ich konkrétnych riešení. Riešenia sa považujú za neustále otvorené, nie sú iba apriórne predurčenými prejavmi. Dejinný vývin sa chápe vo svojej konkrétnosti vždy ako otvorený.

Vzdať sa chápania dejín ako vývinu by pre Kutala znamenalo vzdať sa dejinnosti. Empirická konkrétnosť u neho nikdy nevystupovala samostatne, pretože sama bola geneticky závislá od príslušnosti k vývinu. Sám vývin mu bol empiricky zistiteľným faktom, zistiteľným práve vo formovej jedinečnosti diel, pretože sa ponímali ako jeho realizátori a pretože boli splodené práve v tejto realizácii. Ak by nebolo vývinovej súvislosti, nemohla by sa udržať ani formová sebestačnosť diel. Atomizované diela by sa museli pochopiť ako prejavy duchovných súvislostí, ak by vôbec malo ísť o dejiny ako nechatoický proces. To by však znamenalo prejsť na stanovisko pre Kutala neprijateľné. Znamenalo by to vzdať sa svojej základnej skúsenostnej premisy a evidencie — priameho uchopenia umeleckých kvalít, kvalít ich jedinečnosti, výtvarnosti, za ktorou sa už nepredpokladá nič iné, len ona sama. Viedlo by to k podriadeniu tejto sféry sfére apriórne pojmovej alebo spirituálnej,<sup>38</sup> alebo by to znamenalo vrátiť sa do štádia, keď sa umenie chápalo ako dokument mimoumeleckého kontextu. Formové pôsobenie diel však bolo Kutalovi dostatočným dôkazom toho, že keby diela aj boli dokumentmi, nikdy by neboli predovšetkým nimi.

Konštatovali sme už, že v dôsledku konkrétneho historizmu sa Kutal priblížil k chápaniu vývinu ako štruktúry, že sa mu vývin po dôkladnej analýze ukázal ako zložitý, viacprúdový dynamický celok. Predsa však neprešiel na stanovisko štrukturalizmu.<sup>39</sup> Ani v spomínanej atomickej podobe, keď sa dejiny rozpadli na osamotené štruktúry, ani v podobe genetického štrukturalizmu, kde sa vývin chápal ako štruktúra s vlastnou vnútornou skladbou a dynamikou. Kutal nemal nikdy ďaleko od štrukturalistického stanoviska, o čom svedčí nielen relatívne uznávanie Sedlmayrovho „gestaltizmu“,<sup>40</sup> ale aj sympatie k bádaniam O. Pächta.<sup>41</sup> Na rozdiel od štrukturalistov: a) štruktúra mu nikdy nebola posledným cieľom ani ako štruktúra osamoteného diela, ani ako štruktúra štýlového celku, ale len prostriedkom na zistenie konkrétneho-historického vzťahu diel a prejavom nadielovej dejinnej súvislosti, teda: b) dejiny mu boli vývinom, procesom, nie synchronným organizmom, c) štruktúra nebola vývinu nadriadená, ale podriadená, d) vývin bol primárne konkrétny a jedinečný, až sekundárne členený — nebol prejavom štruktúry, pretože, naopak, štruktúrovanosť bola prejavom dejinnej vývinovej konkrétnosti. Zmysel pre dejinnú konkrétnosť nedovoľoval Kutalovi vidieť v nej prejav apriórnych štruktúr. Nepopieral štruktúrovanosť vývinu, svoje bádateľské úsilie venoval jej zisteniu. Bola mu však jedinečnou a neopakovateľnou na jednej strane, a dynamickou na strane druhej. Vývin sa mu javil ako štruktúrovaný, nie však ako štruktúra, organizmus, systém. V takomto štrukturalistickom chápaní dejinnej konkrétnosti cítil intelektualizáciu, podriadenie konkrétnosti racionálnej stavbe a súčasne zostatičenie, deformáciu základnej zložky dejín — konkrétnej dynamiky alebo dynamickej konkrétnosti. (Je to dôsledok predpokladu, že najvyššou mierou abstraktnosti, ktorá patrí ešte k sfére empirickej danosti, je konkrétnosť vývinu.)

Maximálnou mierou racionalizácie dejinnej konkrétnosti, mierou, podľa Kutalovho presvedčenia adekvátnou reálne jestvujúcej štruktúrovanosti dejín, bola teda vývinová súvislosť, členená do vývinových radov. Dokladom reálnosti tohto členenia súvislosti, dokladom vývinovej väzby bola formálna podobnosť medzi dielami takého rázu, kde popri nesporenej podobnosti sa vyskytoval i posun, rozdiel, ktorý bolo možné racionálne vysvetliť ako nadviazanie a rozvinutie predošlej formy. Tomuto rozvinutiu sa pripísala

zámernosť alebo aspoň zameranosť, pohyb istým smerom, intencionalita (úsilie o rozvinutie potencií). Chápe sa táto teleologická črta v Kutalovej koncepcii ako metafyzická? Je mu vývin nadosobným deterministickým fenoménom, z ktorého sa nemožno vymknúť, a zároveň fenoménom čisto metafyzicky autonómym, ktorý sily pre svoje rozvinutie čerpá len sám zo seba?

Už iní bádatelia zistili, že členením vývinu na rady dospieva Kutal až k dialektickému chápaniu dejinného procesu ako antinomickej dynamiky prúdov.<sup>42</sup> Dialektika sa však v Kutalovom dejinnom obraze nikdy neosamostatní, nesformalizuje, nestane sa definitívnym prameňom imanentného vývinu. Ani tentoraz sa zreteľ ku konkrétnosti nepodriadi konštrukcii alebo typizácii. Podobne ako nešlo o štruktúru, ale štruktúrovanosť vývinu, nejde o dialektiku vývinu, ale o dialektický ráz vývinového procesu. Ani on sa však nechápe ako apriórna nespornosť, kým sa ho nepodarí v konkrétnosti zistiť.

Na druhej strane však nemôže Kutal bez rozporu so svojimi premisami prejsť ani k dialekticko-externalistickému, sociologicko-deterministickému, ani dialekticko-ikonologickému chápaniu.<sup>43</sup> Umelecký vývin, ako vzápätí uvidíme, nie je napriek tomu u Kutala absolútne izolovaný od spoločensko-historického procesu, nie je však ani jeho prejavom, reflexom, výrazom alebo nástrojom. Interpretovať ho tak, znamenalo by v Kutalových očiach ignorovať jeho evidentnú špecifickosť a v dôsledku toho nielen jeho relatívnu vývinovú svojbytnosť a tvorivosť, ale i jeho sociálnu dôležitosť. Svojbytnosť umeleckého vývinu neznamena pre Kutala izolovanosť, ale práve naopak — sociálno-historickú aktivitu. Umenie — ako vyplýva z rozoberaného stanoviska — môže byť len vtedy spoločensky a historicky účinné, funkčné a významné, keď je vo svojom jadre svojbytné a tvorivé. To neznamena, že by táto svojbytnosť bola len nástrojom, ale že práve ona je sociálnou funkciou.<sup>44</sup>

Nielen umenie samo je v Kutalovej koncepcii špecifickou, nediskurzívnou a sociálne nenahraditeľnou sférou; i jeho dejinnosť v zmysle formového vývinu je práve vďaka špecifickosti umenia svojbytným a relatívne samostatným procesom. Jednotlivé diela sú nenahraditeľné, nie však samostatné. Sú súčasťou vývinu, jeho tvorcami a uskutočňovateľmi. Vývin má však i svojbytnosť. Je kontinuálny, logický, kauzálny. A predsa nie je absolútne izolovaný, absolútne auto-



nómny, odkázaný len na seba samého. Odohráva sa síce ako špecifická aktivita, ako pohyb špecifického celku, ako rozvíjanie vlastných vnútorných potencií, a predsa sa tak v Kutalovom podaní deje v bytostnej súvislosti s konkrétnou historickou skutočnosťou! Jeho bytostný zreteľ na dejinnú konkrétnosť neumožňuje, aby sa umelecký formový vývin stal absolútne izolovaným formalistickým pohybom. Viedlo by to k ahistorickému chápaniu, k podriadeniu konkrétneho abstraktnému a typickému, k opusteniu koncepcie dejín ako neustálej novotvorby v prospech typologických cyklických návratov.

Špecifický umelecký formotvorný vývin je preto Kutalovi súčasťou konkrétnych dejín, je v neustálom vzťahu k nim. Od mimoumeleckých sfér nezávisí deterministicky; na konkrétnych dejinách sa podieľa aktívne práve ako špecifická relatívne samostatná sféra. Ak teda v Kutalovom chápaní nie je umelecký formový vývin na jednej strane absolútne autonómny a imanentný, nie je na strane druhej závislý a determinovaný od mimoumeleckých faktorov. Nie je však ani stredom, kombináciou obidvoch týchto zložiek. Nepodieľa sa na konkrétnych dejinách tým, že mimoumeleckým dejinám slúži (resp. naopak, že by bol nimi bytostne determinovaný), ale práve tým že uskutočňuje nenahraditeľnú spoločenskú aktivitu. A predsa sa toto sebarozvíjanie umeleckosti neodohráva v pyšnej oddelenosti od ostatných sfér. Umelecký vývin nie je ľahostajný voči sociálno-historickému dianiu. Práve ako svojbytný fenomén sa zvláštnym spôsobom — sebarealizáciou ako špecifickou aktivitou — spolupodieľa na riešení dobových problémov. Mimoriadne blízko má k sfére sociálno-psychologickej a filozofickej. Riešením špecifických výtvarných problémov reflektuje a „rieši“ dobovú sociálno-psychologickú situáciu. Vzťah k ostatným sféram kultúry je teda najskôr vzťahom paralelity, ako to vyplýva už z Rieglovho a Dvořákovho dedičstva.<sup>45</sup> Nie je to však paralelita pasívna; umelecký podiel na dejinách sa nechápe iba ako automatický odraz, pretože takéto ponímanie by viedlo práve k strate špecifického spoločenského postavenia umenia. Nie je to ani paralelita výlučne spirituálneho charakteru, v zmysle duchovného výrazu, pretože aj tu sa stráca špecifickosť umeleckej aktivity. Paralelita umenia k iným kultúrnym aktivitám má v Kutalovom podaní funkčný charakter.

Rovnako ako povedzme filozofia, i výtvarné umenie sa podieľa na konkrétnych dejinách aktívne a špeci-

ficky, angažovane, s istou nenahraditeľnou funkciou, a teda aj v zmysle istého uhlu vzťahu k realite.<sup>46</sup> Okrem toho umenie u Kutala nie je výtvarným výrazom spirituálneho, ani výrazom homogenity doby. Ťažisko sa presúva z abstraktnej sféry svetonázoru na realistickejší sociálno-psychologický fenomén (i keď primárnym vzťahom výtvarného umenia naďalej zostáva vzťah k sféram „duchovným“, hoci už nie spirituálne chápaným), pričom východiskom je interakcia dobových filozofických názorov a sociálno-psychologickej situácie, vyplývajúcej z konkrétnych sociálno-historických udalostí a procesov. Umenie sa tak viaže na sociálny kontext; formová podoba je viazaná na historickú sociálno-psychologickú situáciu, ale aj na psychológiu sociálnych tried a vrstiev. Umenie teda nie je homogenistickým odrazom, ani výrazom dobovej situácie ako celku, ale traktuje realitu z perspektívy sociálno-psychologickej situácie istej triedy. Tým je daný jeho funkčný posun. Z tejto skutočnosti vyplýva okrem iného aj členenie vývinu na vývinové prúdy. A predsa ani v tomto vzťahu nie je umenie absolútne determinované. Nemusi a ani nezostáva vždy viazané na svoju pôvodnú triedu. Práve preto, že je relatívne autonómne, že je sociálne funkčné ako špecifické stvárňovanie, riešenie formových problémov, môže dôjsť k nesúladu formy a obsahu, prostriedkov a cieľov.<sup>47</sup> Umelecký vývin sa tak paralelne, špecificky a relatívne nezávisle, t. j. i aktívne podieľa na riešení dobových problémov cez riešenie problémov formy a svojho vývinu. Nie je teda ani odrazom, ani výrazom doby. Je aktívnym sociálno-historickým prvkom práve ako špecifická sféra. Z toho vyplýva, že i jeho funkcia sa môže dejinne meniť. Môže byť raz prevažne podnecovaním, inokedy únikom, burcovaním alebo pacifikáciou atd.

Riešenie formálnych problémov však predsa len nie je absolútne izolované a automómne. Paralelnosť obsahu formy k mimoumeleckým dobovým problémom je čímsi viac než aditívnym združením špecifických sfér. Umelecký vývin je svojbytný. Nové formové riešenia vyplývajú zo vzťahu k predošlým, a predsa sa vždy vzťahujú k dobovej sociálno-psychologickej situácii. Umelecké formy sú jej špecifickým reflexom a riešením, hoci, ako sa už povedalo, funkčne posunutým. Stvárňovanie je vytváraním vzťahu k objektívnej skutočnosti. Toto umelecké stvárnenie vzťahu ku skutočnosti je platformou, na ktorej sa uskutočňuje konkrétny dejinný pohyb. Cez rôzne zaujatia vzťahu

k objektívnej skutočnosti sa v umení špecificky riešia dobové sociálno-psychologické problémy. Spoločenská funkčnosť umenia je okrem iného špecifická v tom zmysle, že sociálne problémy prenáša do svojbytnej sféry a tu ich rieši ako špecifické problémy zvláštneho sveta. Ak vzťah k realite je, ako sme videli, vymedzený psychologicky, sociálno-historická situácia je rozmerom otvoreným, sprostredkujúcim neustálu inováciu. Dejinná konkrétnosť sa v umení transformuje do vzťahu človeka k zmyslovej skutočnosti a do riešenia tvárnych problémov transformovania tohto vzťahu do diela, do foriem. Sociálno-historické problémy sa tu reflektujú zaujimaním vzťahu k objektívnej zmyslovej skutočnosti a riešením tvárnych otázok. Zaujatie určitého vzťahu ku skutočnosti ako špecifické riešenie sociálno-historickej problémovej situácie, ako vyrovnávanie sa s ňou prostredníctvom umenia a ako angažované zaujatie postoja v spoločensko-historickom vývine je vnútorným cieľom relatívne autonómneho umeleckého vývinu. Umenie nie je pasívnym odrážaním, ale aktívnym fungovaním, zaujimaním stanoviska. Umelecká forma ako uskutočňovateľ umeleckého vývinu má vnútorný obsah. Nie je ním ilustrovanie ani reflektovanie apriorít, ale spomenuté sociálne a historicky funkčné zaujatie vzťahu ku skutočnosti. Práve to umožňuje obsahovo, pojmovo analyzovať formu nie ako výraz, odraz, symbol alebo nástroj apriórnych obsahov, ale: a) ako svojbytné riešenie vzťahu ku skutočnosti, b) v istom sociálno-historickom kontexte, c) riešením tvárnych problémov daných umeleckým vývinom.<sup>48</sup> Zmysluplnosť foriem nie je ilustráciou platónskych ideí; je miestom v historickom vývine umenia a jeho prostredníctvom zaujatím vzťahu ku skutočnosti ako naplnenie svojho podielu v dejinách.

Konkrétne historické problémy sa riešia aktívne a špecificky umeleckým vývinom tak, že sa konkrétne historické prevádza na platformu zaujatia vzťahu k objektívnej realite. Konkrétny výsledok tohto procesu — umelecké diela — si uchovávajú nadčasovú, jedinečnú kvalitu aj preto, lebo sú týmto zaujatím vzťahu ku skutočnosti, aj preto, lebo sú jeho stvárnením, lebo tento vzťah petrifikujú. Vytvorenosť im dáva nediskurzívny inherentný obsah, ktorý pretrváva, rovnako ako zmyslový obsah, ktorý dostávajú ako ľudsky trvale priamo prístupné zaujatia vzťahu k zmyslovej skutočnosti. Vytvorenosť i zaujatie vzťahu podľa rozoberanej koncepcie, teda z diel ako foriem robia nadčasové a psychologicky priamo prístupné, obsahu-

plné kvality. Ale táto kvalitatívnosť diel ako foriem vzniká len geneticky, t. j. v konkrétnej historickej chvíli: a) ako súčasť umeleckého vývinu, b) ako súčasť istej sociálno-psychologickej dejinnej konkrétnej situácie. Dielo ako aktívny uskutočňovateľ umeleckého vývinu sa podieľa na všeobecných dejinách práve preto, lebo tento špecifický umelecký vývin je špecifickou funkčnou súčasťou dejinného procesu. Nadčasovo pretrvávajúca umelecká forma vzniká výlučne konkrétne historicky. Umelecká kvalita je plodom dejín, ktoré sama svojím špecifickým spôsobom spolutvorí. Úlohou historika umenia podľa tohto stanoviska je práve rekonštruovať konkrétne historický vznik diel, rekonštruovať súvislosti, ktoré ich zrodili a ktoré ony uskutočňovali. V centre jeho pozornosti však nie sú diela pre ne samé, ale práve pre dejinný proces. Historik tým, že rekonštruuje dejinný vývin, nezistuje iba „ako to skutočne bolo“, neprispieva iba k rozšíreniu našej sekundárnej skúsenosti; obnovuje aj vzťah prítomnosti a minulosti, identifikuje účasť dejín v súčasnosti. Jednotlivé umelecké pamiatky prestávajú byť osamotenými raritami. Rekonštrukciou ich vývinových súvislostí sa obnovuje okrem ich nadčasového psychologického zmyslu aj ich dejinný zmysel, ktorý zakladá a objasňuje umeleckú trvalosť. Až rekonštrukcia genézy a vývinu umeleckých diel im podľa rozoberanej koncepcie dáva plný život, vracia im pôvodný obsah: obsah ich dejinotvornej aktivity. Nejde však o sprítomňovanie diel — tie sa chápu ako dostatočne a trvale prítomné. (Vo vzťahu k nim ide len o ich aktualizáciu.) Hlavný cieľ je sprítomnenie dejín v dielach, t. j. ich vývinových súvislostí. Zaradením diel do vývinových vzťahov sa aktualizuje jedinečnosť diel a cez ne aj história.

Ak je zrejmé: 1. že Kutalovo umeleckohistorické stanovisko je jednou z odnoží koncepcie Viedenskej školy v podobe, akú jej dal F. Wickhoff, A. Riegl a M. Dvořák; 2. že Kutal geneticky nadviazal predovšetkým na Kramářovu transformáciu tejto doktríny, transformáciu veľmi príbuznú Dvořákovu v štádiu jeho práce o umení bratov van Eyckovcov; 3. že generálne stál veľmi blízko k štrukturalistickému výstupu Viedenskej školy, predovšetkým k O. Pächtovi bez toho, žeby prevzal štrukturalistické premisy; a 4. že patrí — v deskriptívnom slova zmysle — do pozitivistckej línie v tej polohe, ktorá spojila premisu existencie jedinečných neracionálnych faktov s evolucionizmom, empirický senzualizmus s axiómou ob-

jektívnej existencie vývinu, empirický morfologizmus s abstrahujúcim racionálnym konštruktivizmom a induktívne poznanie s presvedčením o empirickej objektívite racionality (ako k tomu došlo vo Viedenskej škole), potom sú menej známe Kutalove sympatie k anglosaskému mysleniu. Možno hovoriť o príbuznosti jeho intelektuálneho naturelu s anglosaským logickým empirizmom napriek tomu, že s ním geneticky jeho „kunsthistorika“ nesúvisí a že nikdy nedospel ani ku krajnému empirizmu, ani k logickému atomizmu. Z filozofov nášho storočia bol Kutal najviac a neustále prítahovaný práve Bertrandom Russelom,<sup>49</sup> hoci sa netajil tým, že mnohé z jeho ideí mu zostávajú cudzie. Bol príliš historikom na to, aby prešiel na pozíciu logicizmu, príliš racionalistom, aby absolutizoval empirické atómy a zmyslové dáta a príliš presvedčeným objektivistom, aby sa vzdal presvedčenia o objektívnej existencii abstrákt a ich racionálnej poznateľnosti (založenej na hypostazovaní vývoja), aby rekonštruovanie dejinnej súvislosti pochopil ako hypotetickú operáciu, konštrukciu, modelovanie. Jeho sympatie k Russelovi sa neustále krížili s úctou k Rankemu, ku ktorého odkazu — predovšetkým k jeho idee objektívneho poznania a poznateľnosti dejinnej objektivity — neustále sa vracal. Substancionalného racionalizmu sa Kutal nechcel a nemohol vzdať rovnako ako empirizmu. Kritický racionalizmus jeho naturelu preto vyvažoval gnozeologický optimizmus a presvedčenie o substancionalnosti a adekvátnosti poznania k poznávanému permanentnou skepsou. Je pozoruhodné, že ho neustále prítahovalo práve umenie, v ktorom nachádzal podobný a bolestný spor empirického s konštruktívnym, zmyslového s racionálnym, optimistického senzualného objektivizmu s pesimistickým intelektualizmom. V napätí Kutalovej koncepcie akoby sa znovu odohrával stredoveký spor nominalizmu s realizmom. Možno sa domnievať, že jeho naturel si priamo vyhľadal predmet, v ktorom bolo obsiahnuté podobné vnútorné napätie ako v jeho bytosti. Práve táto príbuznosť založenia umožnila hlboké pochopenie predmetu.

Dôležitú úlohu zohralo aj umenie jeho mladosti (kubizmus), skúsenosť ktorého vošla priamo do hlbokých základov jeho umeleckohistorického stanoviska (napätie impresionizmu a konštruktívnych reakcií naň, ktoré vyvrcholili v kubizme). Základnú polaritu impresionizmus—kubizmus však Kutal zdedil aj zo svojho vedeckého rodokmeňa (kubizmus od Kramára, impre-

sionizmus od Wickhoffa). Napriek tomu nešlo v Kutalovom prístupe k skúmanému predmetu o vcitovacie, mystický, identifikujúci sa postup. Zachoval si od neho vždy kritický odstup racionálnosťou, ktorá umožnila chápať ho ako objektívny fakt, a kriticky ho hodnotiť (nepodliehať dojmom skôr, než boli racionálne preverené a zvážené). Bezprostredné zmyslovo-empirické zmocnenie sa kvalít a umelecké hodnotenie bolo len prvým krokom, po ktorom vždy musela nasledovať racionálno-kritická, analytická a konštruktívna činnosť, ktorá zo zmyslových údajov racionálnym hodnotením dospievala k historickému poznaniu. Empirické údaje boli len materiálom: poznanie samo bolo Kutalovi svojou podstatou racionálne. Objektivita poznania nespočívala len vo vernosti empirickým faktom samým, ale ani v racionálnosti a jej logike, ale práve v racionálno-kritickom vyhodnotení empirických údajov.

Ak možno Kutalovu gnozeologickú platformu identifikovať ako spojenie kauzálneho genetizmu, ktorého prapôvod je stredomorsko-novoveký, s nominalistickým empirizmom vyústenia stredoveku severského pôvodu (pravda s tým, že syntetizácia empirizmu s racionalizmom bola Kutalovi sprostredkovaná v jej modernej podobe evolucionizmu spojeného s historizmom, ako ju sformovala „Wiener Schule“) a ak k nim treba dôrazne pripočítať Kutalov vlastný kritický skepticizmus, ktorý sa však veľmi plodne zasnúbil s gnozeologickým heroizmom, potom možno jeho vkusovú platformu, z hľadiska ktorej videl, hodnotil a chápal staré umenie, identifikovať ako dvojicu impresionizmus—kubizmus. Aj tu znovu stretáme pre Kutala a jeho stanovisko rozhodujúce napätie senzualizmu a konštruktivizmu. Ba možno povedať, že dejiny umenia videl práve zo spomenutej perspektívy. Tento protiklad takpovediac absolutizoval, re-produkoval do dejín. Dejiny umenia videl z hľadiska tohto protikladu. Videl v nich opakujúci sa spor optického s racionálnym, zmyslového s konštruktívnym.<sup>50</sup> Celkom súkromne sa priznával, že ho prítahujú práve tie diela, v ktorých boli obidve zložky harmonicky syntetizované, preto mal veľmi blízky vzťah k Pierovi della Francesca a Vermeerovi van Delft.

Patrí k jeho veľkosti, že hoci skepsa bola až dodatočným dôsledkom heroického úsilia o poznanie a viery v možnosť jeho objektivity, vedel z nej urobiť podnecujúci konštitutívny prvok. Neochromila gnozeologické úsilie, ale ho očistovala od sebaglorifikácií

a sebaillúzií. Napriek obdivuhodným poznatkom, ku ktorým Kutal dospel a ktoré by preto mohli viesť nadiľho k hypnóze a tabuizácii skúmaného predmetu, jeho skepsa neustále otvárala poznanie do budúcnosti. Aj tie najprepracovanejšie pozitívne poznatky, bez toho, aby sa zásadne deštruovali alebo relativizovali, podával ako články vývinovej dynamiky poznania. Kutal nechápal poznanie — podobne ako umelecký vývin — ako absolútne relativizujúci proces. Aj keď zásadne rozlišoval medzi umeleckým a vedeckým vývinom, aj keď ako dedič historizmu prvému neprípisoval progres, kým pre druhý pokladal za rozhodujúce dospievanie k objektívnym poznatkom a k ich kumulácii, predsa mali v jeho poňatí čosi spoločné. Tak ako umelecký vývin viedol podľa neho k tvorbe trvalých kvalít, vedecké poznanie dospieva k viac alebo menej objektívnym poznatkom. Táto objektivita mu bola v Kramárovom duchu kategorickým imperatívom vedeckej práce napriek tomu, že mohla byť len a len pomerná. Dôležitosť skepsy, ktorá sa Kutalovi stala konštitutívnou funkciou poznávacieho procesu — aj keď nie od začiatku, ale len ako bočný produkt — nespočívala v konštruovaní poznania ako číreho hypotetického tápania, ani v agnostickej pasivite, ale v konštituovaní sebakriticizmu. Nestala sa ochromením zmysluplnosti poznania, ale imperatívom poznatky definitívne neuzavierať, nechať možnosť ich prehĺbenia alebo pozmenenia neustále otvorenú. Princíp dynamiky vývinu teda Kutal aplikoval tak na svoj bádateľský predmet, ako aj na vlastnú vedeckú prácu. Je to nesporne prejav ľudskej veľkosti a nevšednej bádateľskej dôslednosti. Uprednostnil princíp bolestnej sebarelativizácie pred princípom sebaglorifikácie, skepsu pred substancionalizáciou a sebaabsolutizáciou. Úporne sa usiloval o objektívne poznanie, ktoré mu bolo najvyššou hodnotou. Nešetril sily, aby sa dopracoval k empiricky pevne podloženým a racionálne konzistentne i kriticky vybudovaným poznatkom. Kvôli tomu istému objektívnemu poznaniu však neváhal byť skeptický voči vlastným poznatkom. Neváhal ich práve skepsou odtabuizovávať a uvoľňovať tak cestu ďalšiemu poznaniu. Aj tu bola vývinová dynamika — tentoraz gnozeologická — najvyššou hodnotou. Skeptická sebarelativizácia sa síce nestala reprezentatívnou zložkou jeho koncepcie, bola viac-menej jeho súkromnou metodologickou zásadou. Navonok sa prejavovala len jeho vykryštalizovaným kriticizmom, ktorý sa harmonicky spájal s tolerantnos-

ťou. Skepsa voči sebe bola zároveň toleranciou voči úsiliu iných. Ako osobný metodický princíp však táto zároveň neúprosne kritická i tolerantná skepsa podnecovala nielen jeho vedecké úsilie, ale prevetlila sa do uvážlivosti, objektívnej spravodlivosti, skromnej pádnosti jeho impozantných umeleckohistorických prác. Práve cez tento kontrast hĺbkky, prepracovanosti poznatkov a na druhej strane ich skromného, všetkej vonkajšej efektivosti zbaveného podania, pôsobí jeho metodická skepsa. Nie však ako imperatív, ale ako vzor: uprednostňovať poznanie pred poznatkami.

Možno by s mnohými tu predloženými interpretáciami Albert Kutal nesúhlasil. Bol príliš historikom. Úcta ku konkrétnosti by ho v tomto prípade viedla k zhovievavému úsmevu nad intelektualizujúcim „dovádzaním konkrétneho do logických dôsledkov“. Je možné, že ne jeden záver tejto štúdie skresľuje a deformuje Kutalovo stanovisko. Profesor Kutal by sa nikdy nedal prehovoriť, aby svoje názory teoreticky formuloval. Vedomie nesmiernej zložitosti a konkrétnosti skutočnosti by túto intelektualizáciu robilo v jeho očiach od začiatku neadekvátnou. Za najkrajnejšiu mieru racionalizácie pokladal rekonštruovanie vývinu, a to nielen preto, lebo vychádzal z premisy jeho reálnej, empiricky evidentnej existencie, ale aj preto, lebo vývin mu bol bodom, v ktorom a čím sa konkrétne rodí, kde dostáva zmysluplnosť, kde sa konkrétnosť živého dostáva do sféry zmysluplnosti bez toho, žeby prestúpila svoju vlastnú sféru. Vývin mu bol logikou života i logikou dejín preto, lebo mu bol princípom života, princípom života dejín, t. j. princípom udržiavania života. Taktáko chápaný vývin nie je logickou súvislosťou, ale súvislosťou udržiavania života, logikou súvislosti neustáleho pohybu, vyjadrením záhadnej protirečivosti života. Je udržiavaním dynamiky cez jedinečné a jedinečného v neustálej premene. Domnievame sa, že z tohto vysoko humanistického postoja k všetkému jedinečnému a k životu vyplýva celé Kutalovo umeleckohistorické stanovisko.

Pokiaľ platí premisa tejto štúdie — že všetko konkrétne umeleckohistorické bádanie je založené na inherentných a zväčša nerefektovaných premisách — žiadna skepsa nás nezabavuje ani nevyhnutnosti privedieť ich k vedomiu, ani nás neoslobodzuje od poznávacej zvedavosti.

Preto je v prospech celej disciplíny pokúšať sa pochopiť, z akého podhubia a na akých fundamentoch

— nech už máme akýkoľvek názor na ich perspektívnosť — vyrástlo také impozantné umeleckohistorické dielo. Znamená to zamýšľať sa aj nad základnými otáz-

## Poznámky

<sup>1</sup> Voľná rekonštrukcia niektorých myšlienok vyslovených prof. A. Kutalom v súkromnom rozhovore 7. marca 1973 v Bratislave.

<sup>2</sup> KUTAL, A.: O reliéfu od P. Marie Sněžné a niektorých otázkach českého sochařství první poloviny 14. století. In: *Umění*, 2/1, 1973, s. 488.

<sup>3</sup> Autorom termínu „historika“ je DROYSEN, J. G.: *Grundriss der Historik*, 1868 (3. vyd. München 1958). Na dejepis umenia ho aplikoval BADT, K.: *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Köln 1971 (1. kapitola má názov *Das Problem: „Historik“ der Kunstgeschichte*); a najnovšie BAUER, H.: *Kunst-historik, eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. München 1976, s. 10. BADT, K.: c. d., s. 11, chápe „historiku dejín umenia“ na jednej strane ako metodológiu dejín, na strane druhej ako predpoklady i skutočné podmienenia dejín umenia. BAUER, H.: c. d., s. 10, poníma „kunsthistoriku“ ako „die wissenschaftliche Betätigung vor der Geschichte in den bestimmten Methoden“. RÜSEN, J.: *Ästhetik und Geschichte*, Stuttgart 1976, chápe „historiku“ (pravda, vo vzťahu k všeobecným dejinám) ako „die allgemeinen Annahmen über den geschichtlichen Charakter der menschlichen Vergangenheit, die jeder konkreten Forschung bestimmend zugrunde liegen.“ Pojem v predkladanej štúdií nechápeme ako explicitnú koncepciu dejín umenia, ale ako medzivrstvu, nachádzajúcu sa medzi sformulovanými, programovými názormi a fundujúcou vrstvou životných skúseností, hodnôt, axiém a presvedčení. Vrstvami rámca zmyslu, existenčného horizontu, životnej neracionalizovanej skúsenosti a intencií sa nebudeme zaoberať. Vrstva fundujúcej celkovej koncepcie (pred-sudok celku) a už spredmetnených axiomatizovaných životných skúsenostných obsahov (axiém), ktorú nazývame implicitnou „kunsthistorikou“, presahuje teda tak do sféry sformulovaných teoretických názorov, ako aj do sféry ich životných prameňov (presvedčení, nesformulovaných skúsenostných obsahov, intencií atď.) Pokus o rekonštrukciu tejto implicitnej „kunsthistoriky“ (zastávaného, ale nespredmetneného, alebo len čiastočne spredmetneného stanoviska k základným otázkam a k otázkam zakladajúcim aj tieto základné otázky) riskuje preto značnú mieru subjektívnej nadsádzky. Implicitné pred-racionálne — ale racionalizovateľné — stanovisko je bázou, ktorá umožňuje pozitívne konkrétne skúmanie a ktorá mu vymedzuje jeho typické súradnice. Preto sa domnievame, že stojí za to pokúšať sa o rekonštruovanie aj za cenu skreslenia a deformácií. Charakter konkrétneho umeleckohistorického bádania závisí od charakteru imanentnej „kunsthistoriky“, aj keď nie je spredmetnená, ale je spätne modifikovaná konkrétnym empirickým bádáním. Práve svojou nesformulovanosťou môže plniť funkciu nepochybných axiém, funkciu pevného bodu, bez ktorého sa konkrétne bádanie nezaobíde. Napriek tomu, že táto vrstva je neexplicitná, je predsa len veľmi určitá. Neexplicitnosťou sa bráni tak relativizácii, ako aj osudu každého spredmetnenia: pretože musí byť presne vymedzené, určité, nemôže sa vyhnúť absolutizáciám a zjednodušeniam. Práve zjednotením plní svoju funkciu angažovaného presadzovania názoru i funkciu preskúšavania jednej z možností, funkciu sondy.

<sup>4</sup> PEŠINA, J.: Šedesát let Alberta Kutala. *Umění*, 11, 1963, č. 6, s. 410; tenže: K nové syntéze dějin českého gotického umění. *Umění*, 2/1, 1973, č. 3, s. 240—247 (našej problematiky sa týka predovšetkým s. 241—242); HOMOLKA, J.: K problematice české plastiky 1350—1450, na okraj knihy A. Kutala „České gotické sochařství 1350—1450. *Umění*, 11, 1963, č. 6, s. 432—437.

<sup>5</sup> Tak predovšetkým PEŠINA, J.: K nové syntéze, s. 241; tenže: Šedesát let, s. 409.

kami, možnosťami, zmyslom i poslaním dejepisu umenia.<sup>51</sup>

<sup>6</sup> To vyzdvihuje HOMOLKA, J.: c. d., s. 436.

<sup>7</sup> HOMOLKA, J.: c. d., s. 434 a n.

<sup>8</sup> HOMOLKA, J.: c. d., s. 437.

<sup>9</sup> PEŠINA, J.: Šedesát let, s. 408.

<sup>10</sup> HOMOLKA, J.: c. d., s. 436.

<sup>11</sup> PEŠINA, J.: K nové syntéze, s. 241.

<sup>12</sup> HOMOLKA, J.: c. d., s. 437. Homolkaova analýza Kutalovho umeleckohistorického stanoviska je na niektorých miestach podaná z hľadiska ikonologických a štruktúralno-ikonologických ideálov, keď napríklad (c. d., s. 434) hovorí, že Kutalovi „nejde stále jšššš (podčiarkol J. B.) o interpretaci jednotlivých děl“, alebo keď (c. d., s. 437) v dosť nejasej formulácii hovorí o Kutalovej skepse tak voči formálnej analýze, ako aj voči príliš priamočiaramu poznaniu, pričom tvrdí, že ho táto možnosť „neustále pŕitahovala a kterou nyní počína realizovat.“

Hovorí o nejakej podstatnej skepse A. Kutala voči analýze výtvarnej formy, ktorú pokladal za záruku objektivity poznania a jeho vecnosti, je, zdá sa nám nadsadené, rovako ako domienka (ktorá sa nespĺnila) o jeho približovaní sa k metódam (či dokonca o ich prijímaní), ktoré sa odvažujú prekročiť medzeru oddeľujúcu konkrétnosť výtvarnej formy od apriórne sformulovaných myšlienkových obsahov ich kauzálnym spojením (budujúc na novokantovských premisách). Takáto interpretácia Kutalovho stanoviska a jeho vývoja implikuje hodnotenie spomenutých metód nie ako odlišného pohľadu na spoločnú vec, ale ako vyššieho stupňa poznania a nevyhnutného progresívnejšieho vývinového štádia disciplíny, ktoré údajne musí skôr alebo neskôr prijať každý tvorivý pracovník.

V nasledujúcej analýze Kutalovho stanoviska sa okrem iného, pokúsime ukázať, že interpretáciu jednotlivého diela chápe len ako prvý stupeň dejepisu a v jeho logike nemôže mať samostatný význam (ako povedzme v ikonológii alebo štrukturalizme); že táto „kunsthistorika“ sa zakladá na odlišných princípoch ako napríklad štrukturalizmus alebo ikonológia, ale pritom je totálnou koncepciou, zaujímavou vo vzťahu k všetkým základným otázkam a stránkam skúmaného predmetu. V jej rámci sa jedno dielo nemôže stať konečným cieľom a forma sa nemôže spájať priamo s diskurzívnymi obsahmi. Pevná logická výstavba jeho „kunsthistoriky“ znemožňuje Kutalovi prejsť povedzme k ikonologickému alebo štrukturalistickému chápaniu, ba nedovoľuje mu ani nejaké podstatnejšie začlenenie ich čiastkových prvkov do jeho systému. Znamenalo by to nielen zmenu názoru a naštbenie logiky stavby jeho umeleckohistorického stanoviska, ale čosi podstatnejšie: opustenie neexplicitných skúsenostných fundamentov, ktoré sú zásadne odlišné od ikonologických alebo štrukturalistických. Názory možno plynule meniť vtedy, ak je možné nové názorové polohy logicky vyvodit' z týchto neracionalizovaných životných axiém, ktoré zakladajú identitu, pevnosť aj istotu stanoviska: Prechod k názoru, ktorý by bol v rozpore s axiomatickým fundamentom, s fundujúcou skúsenostnou evidenciou, je u tak dôsledne mysliechoho bádateľa akým bol A. Kutal možný len radikálnou krízou, iba zásadne novým životným zážitkom, preštrukturovaním fundamentálnej životnej skúsenosti, ako sa to stalo napríklad v prípade Maxa Dvořáka (i keď, pravda, nie bez vnútornej logiky, ktorou sa vyznačujú veľkí duchovia), ale aj Kutalovho brnenského spolupracovníka Václava Richtera. V Kutalovom prípade k takémuto vnútornému zlomu nedošlo. Jeho umeleckohistorické stanovisko je konzistentné, logické, identické a totálne, čo nevylučuje, že je súčasne logické dialekticky, plné vnútorného napätia a dynamiky. Dialektika jeho stanoviska je práve plodom jeho totálnosti.

<sup>13</sup> Platia predovšetkým pre vrcholnú a záverečnú fázu Kutalovej

tvorby, reprezentovanú syntetickými prácami České gotické sochařství 1350—1450, Praha 1962 a České gotické umění, Praha 1972. Okrem citovaných recenzií J. Pešinu a J. Homolku pozri aj MÜLLER, Th., *Kunstchronik*, 16, 1963, s. 283—289; HILGER, H. P., *Kunstchronik*, 25, 1972, s. 387—398. Hilger je i autorom nekrológu v *Kunstchronik*, 30, 1977, s. 416—417. K 70. narodeninám A. Kutala bola publikovaná i redakčná glosa Sedmdesát let Alberta Kutala, *Umění*, 22, 1974, č. 5, s. 468—469.

<sup>14</sup> Základnými prácami o Viedenskej umeleckohistorickej škole sú: BENESCH, O.: *Die Wiener kunsthistorische Schule. Österreichische Rundschau*, 62, 1920, s. 174—178; SCHLOSSER, J.: *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband*, 13, Heft 2, Innsbruck 1934, s. 145—210; FREY, D.: *Bemerkungen zur „Wiener Schule der Kunstwissenschaft“*. In: D. Frey, *Eine Erinnerungsschrift*. Kiel 1962, s. 5—15. Pozri aj KULTERMANN, U.: *Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft*. Wien—Düsseldorf 1966, s. 278—302; LIBMAN, M. J.: *Venskaja škola iskusstvoznanija*. In: *Istorija jevropejskogo iskusstvoznanija, Vtoraja polovina XIX veka — načalo XX veka*, Kniga pervaja, Moskva 1969, s. 62—88.

<sup>15</sup> O M. Dvořákoví najnovšie KALINOWSKI, L.: *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, Warszawa 1974; SVOBODOVÁ, E.: *K problematice historické metodologie v díle Maxe Dvořáka*. Dipl. práce Karlovy univerzity v Praze, 1970 (rukopis); KUTAL, A.: *Padesát let od smrti Maxe Dvořáka*. *Umění*, 19, 1971, č. 6, s. 612—614; WITTLICH, P.; Max Dvořák. *Umění*, 19, 1971, č. 6, s. 615—617; PAVEL, J.: *Max Dvořák, Brno 1971*; PAVEL, J.: *Max Dvořák — ochrání památek*. *Monumentorum Tutela*, 10, 1973, s. 225—340; PETRŮ, J.: *Vzpomínka na Maxe Dvořáka*. *Památková péče* 1972, č. 3, s. 182—183; SWOBODA, K. M.: *Vortrag zum 30. Todestag von Max Dvořák. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 28, 1974, č. 3, s. 74—81; ROKYTA, H.: *Max Dvořák und seine Schule in den böhmischen Ländern. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 28, 1974, č. 3, s. 81—89; FRODL, W.: *Max Dvořáks' „Katechismus der Denkmalpflege“*, tamže s. 90—105; CHADRABA, R.: *K stému výročí narození Maxe Dvořáka*. *Umění*, 23, 1975, s. 57—58.

<sup>16</sup> Niektoré konkrétne údaje o prvých českých žiakoch vo viedenskom Inštitúte pre ruské dejepisectvo možno nájsť v práci LHOTSKY, A.: *Geschichte des Institutes für österreichische Geschichtsforschung 1854—1954*. O českých žiakoch Maxa Dvořáka píše H. Rokyta v citovanej štúdií. V priebehu tlačie našej úvahy vyšla prehľadná štúdia: ŠVÁCHA, R.: *Vývoj dejepisu umění 1.*, Praha 1980, venovaná dejinám českej umeleckohistorickej vedy.

<sup>17</sup> VOLAVKA, V.: *Václav Richter a Birnbaumova škola*. In: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, r. 10, F 5, Brno 1961, s. 6 a n.

<sup>18</sup> BENESCH, O.: *Max Dvořák, Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften. Repertorium für Kunstwissenschaft*, zv. 44, 1924, s. 166; otláčené aj v BENESCH, O.: *Collected Writings*. Vol. 4, London 1973, s. 274, presvedčivo ukazuje závislosť Dvořákovho štýlovo-genetického štádia, reprezentovaného prácou o van Eyckovi, od Wickhoffa. Práve tejto línii Wickhoff — mladý Dvořák pripisuje spojenie formálnej analýzy s vývojovým chápaním. Do tejto línie nesporne patrí aj stanovisko V. Kramáča a jeho nasledovníka A. Kutala.

<sup>19</sup> KUTAL, A.: *Eugen Dostál, K dvacátému pátému výročí jeho smrti*. In: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, F 12, 1968, s. 11—12.

<sup>20</sup> Najnovšie hodnotenie a rozbor Kramáčovho diela podal HLAVÁČEK, L.: *Uměnovědný odkaz Vincence Kramáře*. *Umění*, 25, 1977, č. 5, s. 377—398. Presné určenie Kutalovej metodologickej závislosti od V. Kramáča by si zasluhovalo samostatnú štúdiu.

<sup>21</sup> HLAVÁČEK, L.: c. d., s. 377 a n.

<sup>22</sup> V. Kramáč to jasne sformuloval v štúdií *O Viedeňské škole dějin umění*. *Volné směry*, 14, 1910, s. 41—43, 75—78, 110—112,

170—175, 209—211, v ktorej sa plne hlási k spojeniu historického a genetického chápania, ku koncepcii umeleckého vývoja ako nepretržitej kontinuity.

<sup>23</sup> Pozri SWOBODA, K. M.: c. d., s. 77.

<sup>24</sup> V. Kramáč sformuloval svoju koncepciu objektivity poznania v práci *Několik slov o objektivitě*. Brno 1937. Ale napriek tomu, že Kutal vo svojej gnozeológii vychádzal z Kramáčovej platformy a pohyboval sa na nej, došlo u neho k dôležitému posunu. Ak u Kramáča jasne prevláda gnozeologický optimizmus (nedosažiteľnosť absolútnej objektivity poznania neprekáža vzrastaniu pomernej objektivity, chápanej predovšetkým ako rast subtility, prehlbovanie analytickosti a špecializácie), u Kutala začína mať oveľa závažnejšiu úlohu skepsa. Aj naďalej sa heroicky usiluje o čo najobjektívnejšie poznanie. Je presvedčený o rozlíšiteľnosti subjektívneho výmyslu od objektívneho poznatku i o možnosti komunikácie poznatkov. Skepsa nechromuje poznávacie úsilie, nepredchádza ho, nasleduje vždy až po ňom. Ako takáto následná skepsa sa týka len celku poznateľnosti a nie konkrétnych poznatkov, je energiou ďalšieho pokusu o spoznanie. Kutalovo stanovisko nebolo agnosticcké, agnosticizmus však v ňom mal svoju úlohu: na jeho pozadí sa neustále usiloval o jeho prekonanie, stal sa teda akousi vnútornou hnacou silou poznania.

<sup>25</sup> HLAVÁČEK, L.: c. d., s. 383—390.

<sup>26</sup> Tamže. Úzky vzťah Kutala ku Kramáčovi potvrdzuje aj fakt, že Kutal pripravoval koncom svojho života vydanie výboru Kramáčových štúdií, ktoré považoval za trvale aktuálne.

<sup>27</sup> Ako bolo príznačné pre jeho brnenský pendant V. Richtera, ktorého koncepcia vyplývala práve z toho, že sa prítomnosť umenia nechápala a nepociťovala ako evidentne zmyslovo podstatná a obsažná.

<sup>28</sup> Na konto tohto stanoviska poznamenáva M. Schapiro: „The art of the whole world was now available on a single unhistorical and universal plane as a panorama of the formalized energies of man“. In: SCHAPIRO, M.: *Nature of Abstract Art*, *Marxist Quarterly*, 1, 1937, s. 77—78.

<sup>29</sup> Prežívaniu heglovského objektívneho idealizmu kriticky analyzoval ako hlavný nedostatok celého moderného dejepisu umenia DITTMANN, L.: *Stil-Symbol-Struktur, Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967, s. 219.

<sup>30</sup> Zásadne koncepcie dejín umenia nie sú relatívne, ale ontologicky odlišné. Chápu rozlične podstatu umenia (nemusi byť založená na evidencii axiomy originality a jedinečnosti) i dejín (nemusi sa vidieť v permanentných zmenách, ani v jedinečnosti týchto zmien). Z odlišnej apriórnej ontológie vyplývajú nielen rôzne gnozeologické cesty jednotlivých doktrín, ale aj ich neschopnosť dohodnúť sa. Rozdeľujú ich prvotné pred-racionálne evidentné „skúsenosti“.

<sup>31</sup> Geneticko-vývojové stanovisko Viedenskej školy programovo zhrnul TIETZE, H.: *Die Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig 1913, s. 39—46. Kutalovo chápanie plne vychádza z tohto stanoviska; z neho vyplývajú aj všetky jeho vnútorné problémy a napätia.

<sup>32</sup> Tento argument v prospech existencie konštánt v dejinách, a tým i v prospech ich racionálnej skúmateľnosti, vyslovil už Max Weber; k tomu pozri IGGERS, G. G.: *The German Conception of History. The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*, Middletown, Connecticut 1968, s. 163.

<sup>33</sup> Stretávajú sa tu dva významy konceptu vývoja: a) kauzálny vznik a b) rozvoj formovej potencie znútra až do vyčerpania jej imanentných možností.

<sup>34</sup> O vysokom hodnotení genetického chápania do poslednej fázy svojej vedeckej činnosti svedčí Kutalova stať o Maxovi Dvořákoví Padesát let . . . pozri pozn. 15, kde okrem iného, píše: „Je třeba zdůraznit, že tato aktuálnost (Dvořáka — pozn. aut.) platí pro všechny fáze, kterými (Dvořákov dilo — pozn. aut.) prošlo, a nejen pro tu pozdní, která je dnes především ve středu pozornosti“.

<sup>35</sup> Aj v tomto ohľade sa Rieglovo a Dvořákov dedičstvo („filozoficko-dejinné“ členenie západoeurópskeho umeleckého vývinu do veľkých prúdov, založené na psychológii človeka) dostáva ku Kutalovi Kramáčovým prostredníctvom. Kutal



nadväzuje priamo na Kramárovo rozlíšenie dvoch základných prúdov v dejinách európskeho umenia — senzualistického a intelektualistického (pozri HLAVÁČEK, L.: c. d., s. 383); na Kramárovo členenie stredovekého umenia (na myšlienku vystriedania primátu tradície a symbolizmu pozorovaním skutočnosti v gotike; pozri HLAVÁČEK, L.: c. d., s. 385), i na Kramárovo členenie českého gotického umenia (HLAVÁČEK, L.: c. d., s. 385—386) ako stretnutia a kríženia severskej lineárnej rytmiky s južnou (anticko-talianskou) modeláciou a priestorovou výstavbou, ku ktorým pribúda v 14. storočí z Francúzska prichádzajúci naturalizmus. Kutalovo členenie možno priamo označiť ako prehĺbenie a špecifikáciu, ale aj ako potvrdenie, udržanie a aplikáciu Kramárovej polarizácie. Zhrnul ho v závere svojej vrcholnej práce České gotické sochařství 1350—1450, s. 121—125. Dve základné fázy vrcholnostredovekého umenia — románske a gotické umenie — chápe ako protiklady Tradície a Skúsenosti. Románske umenie interpretuje ako založené na tradícii, na apriórnych ideách, ako zaobalenie apriórnych ideí do zmyslovej formy. Oproti tomu gotické umenie chápe ako založené na skúsenosti, ako objavovanie skutočnosti a hľadanie výrazu pre toto objavovanie. V západoeurópskom gotickom umení potom rozlišuje dva základné prúdy: na jednej strane taliansku objemnosť a perspektívu, vychádzajúcu z pozorovania (i z antiky), na druhej strane francúzsku kaligrafiu, založenú na apriórnych princípoch nezávislých od vizuálneho sveta. Okolo polovice 14. storočia sa súčasne na niekoľkých miestach v Európe (v severnom Taliansku, vo franko-flámskej oblasti a v Čechách) vynoril tretí prúd, smerujúci k objavovaniu charakteristického, individuálneho a relatívneho tvaru, ako aj homogénneho, súvislého priestoru. V rámci tohto smerovania k individuálnemu tvaru a jeho podaniu v konkrétnom (časovom i priestorovom) prostredí rozlišuje Kutal dve cesty. Prvou je maliarsky spôsob, ktorý sa usiluje o ilúziu trojrozmernosti objektívne reprodukuje. Konkrétny umeleckohistorický vývin sa poníma ako stretanie, kríženie a striedanie tejto viac-menej synchronnej štruktúry (vývinových prúdov). Vývin je však jedinečný. Napriek tomu, že sa zakladá na pretrvávajúcom spomenutej synchronnej štruktúre prúdov, i napriek tomu, že v ňom práve v dôsledku tohto synchronného základu jestvujú návraty, každé nové štádium vývinu, každé nové stretnutie synchronnej štruktúry, každé nové skríženie prúdov, alebo nový návrat k primátu niektorej z polôh znamená jedinečný a unikátny jav. Preto v Kutalovom podaní nemožno nájsť žiadne historické zákonitosti, cykly, regularity. V tomto ohľade (spojenia synchronnej štruktúry veľkých pretrvávajúcich prúdov a diachronnej vývinovej jedinečnosti) pokračuje Kutal v tradícii M. Dvořáka a V. Kramára.

Že protiklad empirie a abstrakcie (pochopený v stopách Riegla, Dvořáka i Kramára ako protiklad objektivismu a subjektivismu) má v Kutalovom chápaní dejín umenia všeobecnejšiu platnosť — predstavuje nadčasový (antropologicko-psychologický), ahistorický fundament dejinnej premenlivosti a jedinečnosti, akúsi trvalú polaritu založenú na prirodzenosti človeka a jeho možnostiach vzťahu k realite — to dokladajú i Kutalove univerzitné prednášky o dejinách západoeurópskeho stredovekého umenia na Katedre dejín umenia brnenskej univerzity v rokoch 1962—1963, ako aj prednáškový cyklus o nizozemskom maliarstve 15. storočia (Katedra dejín umenia brnenskej univerzity 1963 až 1964).

<sup>36</sup> Pozri RIEGL, A.: Historische Grammatik der bildenden Künste. Graz—Köln 1966, s. 215, a i. Podstata umenia sa poníma ako „Wetschafen mit der Natur“.

<sup>37</sup> Polarizácia umeleckého vývinu na subjektívny a objektívny pól, vychádza z A. Riegla, Kutalovi však bola sprostredkovaná predovšetkým V. Kramárom. Neprijíma ju totiž ani v rieglovskej senzualistickej (hapticko-optickej) podobe, ani v dvořákovskej neskorej spiritualistickej transformácii (ako svetonázorový polaritu idealizmu a naturalizmu). Kramár previedol Rieglovu polarizáciu, založenú na psychológii vnímania čisto senzualného, do polohy objektívneho gnozeologizmu; nestrieda sa len uplatnenie jedného z dvoch možných optických prístupov k svetu, ale celkovo gnozeologické nastavenie, ktoré sa odvíja ako striedanie primár-

nosti niektorej zo zložiek ľudského vnímania. Vnímanie zostáva centrálnym poľom umeleckého tvorenia. Orientuje sa na videnie, nie je však už výlučnou platformou umenia. Okrem toho Kramárovo (a v dôsledku toho ani Kutalovo) polarizovanie nemá normatívny, ale deskriptívny charakter, ako to postrehol HLAVÁČEK, L.: c. d., 385—386. A konečne k posunu oproti Rieglovi došlo i v tom, že Riegl hodnotil haptický pól ako objektívny; u Kramára a Kutala sa ním stal zmyslový prístup vôbec, kým do sféry subjektivity sa dostal prístup spirituálny alebo prístup absolutizujúci intelektuálnu interpretáciu. Z toho vyplýva, že objektívny svet sa chápal ako apriórne zmyslový. Je to premisa, z ktorej vyplývajú ostatné dôsledky konkrétne historickej koncepcie V. Kramára a v jeho šľapajách aj A. Kutala.

<sup>38</sup> Toto vyústenie našlo svoju extrémnu formuláciu v koncepcii H. Sedlmayra, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg 1958.

<sup>39</sup> HOMOLKA, J.: c. d., s. 436, vytyka Kutalovi príliš malú štruktúrovanosť vývinu.

<sup>40</sup> Sedlmayrovu syntézu štrukturalizmu a ikonológie (v širšom slova zmysle) považoval Kutal za prijateľnú (pravda bez jej teologického transcendentalizmu a spiritualizmu), pretože vychádzala z konkrétneho tvaru diel. U Sedlmayra sa však špekulatívny skok od formy k imanentnému duchovnému obsahu len zväčšoval (práve preto, lebo imanentný obsah formy Sedlmayr chápal ako transcendentne jestvujúci vo zvláštnej naddejinej sfére podstaty alebo pravých hodnôt). Sedlmayr problém vzťahu tvaru a duchovného obsahu riešil radikálnym zdôraznením večnej a nemennej podstaty umenia, ktorá mu toto priame pochopenie imanentného obsahu vo formách umožňovala, pravda, len v akte transcendentného pochopenia. Sedlmayr tu síce nadviazal na Riegla, na jeho psychologické (a tým ahistorické) chápanie podstaty umenia, zároveň však i na neskorý Dvořákov spiritualizmus. Na jednej strane radikalizoval Rieglov morfolozizmus do štrukturalizmu, na druhej strane Dvořákov spiritualizmus do teologického transcendentalizmu. Oboje však znamená zvečnenie každej zo stránok, čo viedlo nielen k možnosti veľmi konkrétnej ikonológie, t. j. k menovitému rozboru jednotlivého diela (dielu sa pripisuje veľmi presný obsah), ale aj k radi kalizácii dualizmu tvar — duchovný obsah. Nemenná podstata umenia sa pochopila ako duchovná, čím sa umenie stalo participáciou na „večnej“ spiritualite, nezávislej od dejinných premien. Aby sa zachoval ideál pozitívneho, faktického skúmania, stotožnila sa buď s vlastnou spirituálnou konfesiou interpreta, ktorá sa súčasne substancionalizovala, absolutizovala a odosobnila, alebo s teológiou ako poznávaním duchovných podstat v nezávislosti od dejín. Umenie tak v konečnom dôsledku stratilo, kvôli čomu sa jeho spirituálny charakter zdôrazňoval — sebastačnosť. Umelecká špecifika sa stala slúžkou tejto sféry večných duchovných právd.

Kutal uvedenú vyústenú Sedlmayrovej koncepcie odmietal. Za pozoruhodný považoval len jeho pokus o obsahovú analýzu samej výstavby, štruktúry diela. Ale ani s ňou sa nikdy nestotožnil. Chápanie diela ako sebastačného celku a organizmu umožňuje imanentnú obsahovú analýzu; pre Kutala to však znamenalo nebezpečie historického atomizmu. Analýza jedného diela mu bola, ako sme videli, len prvým krokom dejinnej rekonštrukcie. Kutal nemohol prijať Sedlmayrovo popretie vývinovej súvislosti, ktoré vyplývalo práve z toho, že vývinová väzba sa nahradila participáciou na ahistorickej sfére večných duchovných hodnôt. Umelecké diela u Sedlmayra sú si všetky blízke, pretože sa všetky podieľajú na tejto sfére. Práve to umožňuje, aby boli od seba nezávislé a aby boli skúmané ako samostatné celky. Pre Kutala ako realistu bolo takéto stanovisko zásadne neprípustné. Bolo mu evidentné, že diela vyrastajú z veľmi konkrétneho procesu utvárania a že ten sa odohráva opäť veľmi pozemským poučením sa na predchádzajúcom stvárnení. Dielo sa pouča z diela, viaže sa k predošlému riešeniu rovnorodého problému, preto jeho základným vzťahom nemôže byť väzba k duchovnosti. Preto Kutal nemohol prijať Sedlmayrovo hodnotenie vývoja ako racionálnej abstrakcie a umelej konštrukcie, ani jeho chápanie dejín ako sledu transcencií.

Kutal i Sedlmayr, súc obidvaja dedičmi Viedenskej školy, teda chápu podstatu umenia ako nemennú, charakter tejto trvalosti

Je však zásadne odlišný; u Sedlmayra psychologickospirituálno-transcendentalistický, u Kutala reálne psychologicko-percepčný. V dôsledku toho sa u obidvoch objavuje napätie dejinnosti a nadčasovosti umenia; ale kým u Sedlmayra je to rozpor a primárnou je práve vrstva nadčasová (pozri kritiku tohto dualizmu BADT, K.: Der kunstgeschichtliche Zusammenhang. In: BADT, K.: Kunsttheoretische Versuche. Köln 1968, s. 141—175), u Kutala je to len napätie a primárnou je dejinnosť. Keďže dejiny sa chápu ako vývinová kontinuita, ktorá umožňuje aj „kontinuitné“ psychologické chápanie minulého ako predchodcu súčasného v kontinuitnom slede (aj najhlbšia minulosť vchádza v dôsledku kontinuity do prítomnosti, presnejšie — súvisí s ňou), a pretože umenie sa chápe nespirituálne, zmyslovo, nemennou nie je spirituálna podstata umenia, ktorej je tvar len predmetnením, ale zmyslovo-psychologická základňa stvárňovania. Tvar je zvečnením tohto riešenia, pričom práve spomenutá základňa umožňuje, aby každé stvárnené riešenie sa dalo späť bezprostredne chápať. U Sedlmayra je toto pochopenie možné len rekonštrukciou dobovej duchovnosti, ale za pomoci duchovnej transcencie, tvorivej schopnosti participovať na sfére večných duchovných právd. Tento transcendentný akt sprostredkuje práve historik umenia, ktorý sa tak vlastne stáva novodobým kňazom: „sprostredkuje“ kontakt so svetom „večných“ právd a hodnôt. U Kutala historik umenia nesprostredkuje len oživenie minulej skúsenosti. Rozširuje horizont poznania, pričom nielen rekonštituuje vzťah prítomného k minulému, ale reálnu (a samostatnú) prítomnosť minulého významovo uceleuje.

Od Pächtovej verzie štrukturalizmu, bez sedlmayrovského transcendentalizmu, a susedujúcej sa na vymedzenie štruktúry väčších alebo menších štýlových celkov (ako to rozvinul v práci Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts. In: Kunstwissenschaftliche Forschungen II, Berlin 1933, s. 75—100) sa Kutalovo stanovisko odlišuje práve tým, že primárnou mu je rovina diachronická a nie synchronická ako Pächtovi.

<sup>41</sup> Skutočnosť, že Pächtovo a Kutalovo stanovisko vyrastá zo zhodných premis, potvrdzuje Pächtov programový výrok: „Denn meiner Überzeugung nach gilt für die Geschichte der Kunst: Am Anfang war das Auge, nicht das Wort.“ (PÄCHT, O.: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Wien 1977, Vorwort.) Práca sa nám dostala do rúk až po napísaní predkladanej štúdie. Porovnanie Kutalovej a Pächtovej „kunsthistoriky“ a metódy by si zasluhovalo podrobnejšie preskúmanie; na tomto mieste chceme na ich vzťah len celkom všeobecne upozorniť.

<sup>42</sup> HOMOLKA, J.: c. d., s. 434; PEŠINA, J.: K nové syntéze, s. 241.

<sup>43</sup> Príbuznosť východislovej (ale nie nadstavbovej) platformy Kutala a Pächta prezrádza rovnorodý (kritický) vzťah k ikonologickej metóde. Píše sa o tom v štúdií: BAKOŠ, J.: Kritiky ikonológie a Albert Kutal. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, F 23—24, 1978—1979, s. 10—12. Premisou ich kritiky ikonológie ako intelektualizácie podstaty umenia je chápanie umenia ako nediskurzívneho fenoménu. Doplnne niekoľko poznámok ku Kutalovmu chápaniu námetu v porovnaní s ikonologickým. Námet považuje Kutal za mimo-umeleckú stránku diela, za stránku, v ktorej nespočíva ani umeleckosť, ani dejinnosť umenia. To je tak preto, lebo sa dejinnosť a umeleckosť ponímajú ako vytváranie nových foriem, a to od diela k dielu. Toto stanovisko má korene u Riegla a cez Konrada Fiedlera siaha hlboko do minulosti. Podľa Riegla špecifikom umenia a jeho dejinnosti (a preto i ústredným predmetom dejpisu umenia) nebolo „čo“, ale „ako“. Námet sa pokladal za vrstvu apriórne danú pred stvárnením a ním len použitú ako prostriedok; vrstvu v podstate nemennú, alebo menlivú len veľmi nepodstatne, ale aj to menené pred umeleckým stvárnením a mimo neho. Vzhľadom na dejinnosť ako permanentnú inovačnú tvorbu sa tradičnejší a málo premenlivý prvok musel chápať ako sekundárny. Do dejín síce aj v tejto koncepcii patrí, ale len ako zložka nachádzajúca sa mimo špecifickosti a umeleckosti dejín umenia, pričom sa táto špecifickosť pokladala za rozhodujúci znak dejinnej tvorivosti a práve ona (jej premeny) sa chápalí ako vlastný predmet skúmania.

Celkom inak sa tento problém javí z hľadiska ikonológie. Ak sa dejinnosť neponíma ako permanentná inovácia od diela k dielu, ale zdôrazní sa v nej rozmer tradície, ak sa pretrvávajúce postavy priamo do centra dejín, a ak sa do centra skúmania položí nie špecifika, t. j. to, čo umenie odlišuje od iných sfér duchovnej kultúry, ale to, čo má s nimi spoločné, čím sa na nich aktívne podieľa; potom sa i námet dostáva do stredobodu pozornosti a umenie sa dostáva do tesného vzťahu k dobovým názorom, k dobovej konvencionalite. Stáva sa aktívnou zložkou kultúrneho i sociálneho života, skúma sa práve táto participácia a prechody medzi sférami. Umenie sa sociologizuje. Už sa neponíma ako absolútna novotvorba a zmena od diela k dielu (ako novotvorba v zmysle novosti rozvinutia, vývinu), ale ako udržovanie a transformovanie konštánt, tvorba v rámci kontextu tradície. Súčasne s tým ide teda i nové chápanie funkcie umenia, ktorá je predovšetkým sociálnou komunikáciou ideí. Veď práve komunikácia je primárne závislá od konvencie a až sekundárne od inovácie.

Na rozdiel od ikonológie sa podľa Kutala v námete neodohráva žiadna podstatná inovácia, ale ak, než nanajvyš typologická, ďaleko zaostávajúca za originálnou, jedinečnou novotvorbou stvárnenia. Námet zostáva sférou apriórnu, pojmovou, konvenciou, statickou a predumeleckou. V dôsledku toho podľa neho stačí námet diela identifikovať, čo sa odohráva zopakovaním procesu ako sa námet dostal do diela (i to dokazuje jeho sekundárnosť). Námet, ako pred dielom hotový, možno vyhľadať v ikonografických príručkách, podobne ako ho hotový dostal umelec od objednávateľa. Pritom sa predpokladá, že ani táto tematická apriorita, ani násilie objednávky nijako podstatne neovplyvňujú samo stvárnenie. Umeleckosť umenia je v tejto koncepcii jeho tvorivosť, to, čím je nenahraditeľné. Preto vrstva, ktorá bola hotová pred dielom, do diela údajne nepatrí, je predumelecká, hoci aj námet je nesporne kultúrne historicky viazaný, a — čo je z tohto hľadiska nielen pozoruhodné, ale vlastne nepochopiteľné — dokonca názorovým postojom rovnorodý so stvárnením. Umenie v tejto Kutalovej koncepcii nemá nič spoločné s konvencionálnou a aplikovaním apriority. Námet ako vrstva sociálnej konvencionality sa chápe ako odrazová plocha umeleckej tvorby. Nepripúšťa sa nejaká väčšia tvorivosť v samej námetovej rovine. Ak k nej dôjde, je nadindividuálna, opäť len sociálne konvenčná a odohráva sa vo sfére diskurzívnej a mimoumeleckej. Umeleckosť umenia spočíva v stvárnení a originalite preto, že je individuálnym tvorivým aktom, nie iba aplikáciou sociálno-nadindividuálneho. Rozmer tradovania, podieľania sa na udržiavaní sociálnej konvencionality práve pomocou jej umeleckého transformovania sa tu popiera. Sociabilita umenia sa nevidí v udržiavaní, aplikovaní sociálnej konvencionality, v komunikácii. Nachádza sa naopak v nezastúpiteľnej výtvornosti, vo vytváraní nového, v neustálej nediskurzívnej tvorivosti. Centrom umenia tu nie je udrživanie a komunikovanie, ale vytváranie. Dôraz nespočíva v aplikatívnej transformácii, ale v schopnosti individuálneho tvorivého činu. Umelecké dielo sa pritom nechápe ako bezobsažné, iba obsah sa nestotožňuje s námetom, a pretože sa obsah chápe ako nediskurzívny, kladie sa priamo do prítomnosti a jedinečnosti formy.

<sup>44</sup> Aj toto chápanie sociability umenia ako založenej v jej formovej špecifike je vo vzťahu k Tietzeho koncepcii: „um die Wirkung willen wir das Kunstwerk geschaffen... Sie macht aus einer individuellen Tätigkeit eine soziale Funktion und bedingt erst den historischen Charakter eines Kunstwerks... Andererseits lässt sich die Wirkung eines Werkes daran erkennen, wie es die weitere Produktion beeinflusst...“ TIETZE, H.: Methode der Kunstgeschichte, s. 18—19. Vývinovo-genetické poňatie je identifikované so sociologickým (sociálno-historickým).

<sup>45</sup> Myšlienku paralelity umenia a filozofie publikoval L. Riegl v poslednej časti Spätromische Kunstindustrie, Wien 1901, nazvanej priamo Parallelismus zwischen bildender Kunst und Weltanschauung, ale podrobnejšie analýzy tejto problematiky uskutočnil už v rokoch 1897—1899 v rámci prednáškového cyklu Historische Grammatik der bildenden Künste, dodatočne publikovaného pod rovnomeným titulom až roku 1966, Graz—Köln. Kutal v tejto súvislosti presúva ťažisko z abstraktnej sféry svetonázoru na realistickejší sociálno-psychologický rozmer, pri-

чом sa mu záhada paralelity mení v duchu realistickejšieho a historicky konkrétnejšieho prístupu (neponímajúc už jednotlivé sféry ako absolútne svojbytné, takže paralelita nemôže vystupovať ako tajomstvo) na vzťah funkčnejší, na spolupodieľanie sa rôznych sfér kultúry na riešení dobových problémov, ktoré vyplývajú z veľmi konkrétnej historickej situácie.

<sup>46</sup> Umenie svoju dobu formuje rovnoprávne ako každá iná aktivita. V tomto zmysle musí byť umenie sférou svojbytnou, tvorivou, aktívnou, aby mohla byť sociabilnou. Netvorí prítomnosť ako jej spirituálna reflexia alebo výraz, ale ako priama tvorba rovnoprávnej časti prítomnosti — jej výtvarnosti. Syntetizuje sa v nej výtvarné formovanie prostredia s reflektovaním skutočnosti: pretože každé stvárnenie (hmotné sformovanie) je možné len na základe predchádzajúceho skoncipovania, na základe vytvoreného vzťahu ku skutočnosti. Tento vzťah však u Kutala nie je spirituálneho charakteru, ale sám je nediskurzívno-tvarovej povahy. Uskutočňuje sa práve v procese formovania.

<sup>47</sup> Ako napríklad v umení druhej štvrtiny 15. storočia v Čechách. KUTAL, A.: České gotické sochařství, s. 124—125. V tom sa Kutal dostáva čiastočne do blízkosti antiexpresivistickej, funkcionálnej koncepcie E. H. Gombricha (pozri dielo Art and Illusion, London 1960). Kutal v súvislosti s umením z konca 14. a začiatku 15. storočia hovorí nielen o tom, že „Umení vytvořené pro jednu společenskou vrstvu se rychle stávalo majetkem vrstev ostatních“ (České gotické sochařství, s. 125), ale priamo o „neohraničenosti sociálnej funkcie umenia“ (tamže). Sám vzťah umenia k spoločnosti neponíma ako permanentne rovnorodý, ktorý by bolo možné raz navždy schematicky vystihnúť, ale naopak, chápe ho ako dejinne menlivý a historicky jedinečný. Práve preto možno v umení dôjsť k „nesúhlasu prostriedkov a zmyslu“ umenia v istej konkrétnej historickej slohovej situácii (c. d., tamže). Práve v dôsledku istej vnútornej samostatnosti umenia, istej miery jeho špecifickej autonómie je možné, aby umeleckú formu, ktorá pôvodne vznikla vo vzťahu k jednej spoločenskej vrstve, prijala za svoju iná sociálna vrstva. Táto (relatívna, pretože v societe bytostne fungujúca, v nej zakotvená a na ňu orientovaná) autonómia umenia môže vyústiť do tradicionality umenia (zotrúvaním umenia na tradovaných výrazových prostriedkoch) a tým i do nesúladu umeleckých prostriedkov a zmyslu umenia. (Poznamenajme, že je to myšlienka, ktorú rozpracoval a postavil do

centra svojej koncepcie dejín umenia E. H. Gombrich.) Možnosť nesúladu „obsahu“ a „formy“, prijatie idey netotožnosti obidvoch znamená u Kutala zásadný odklon od výrazového chápania umenia, ako ho traktoval najmä M. Dvořák. Možnosť nesúladu obsahu a formy je práve dôsledkom relatívnej autonómie umeleckého formovania. Tento nesúlad — rovnako ako u Gombricha — však neznamená asociálnosť umenia, nezávislosť a nesúvislosť so sociálnym životom. Naopak aj sama spomenutá disharmónia umeleckých prostriedkov a zmyslu je fenoménom výrazne sociálnym. Akcentuje špecifickú funkčnosť umeleckej svojbytnosti (formativnosti).

<sup>48</sup> Vzdialene tu zaznieva príbuznosť s jednou zo základných ideí rusko-českého štrukturalizmu — s myšlienkou, že vonkajšie podnety vchádzajú do umenia len ich internalizáciou, stávajú sa konštitutívnymi len tým, že sa stanú umelecky špecifickými. Umenie spätne pôsobí na sociálne dianie, stáva sa jeho aktívnou zložkou nie tým, že prijíma vonkajšie podnety a odráža ich, ale tým, že ich pretransformuje na umenie. V tom spočíva jeho špecifická spoločenská funkčnosť. Je sociotvorné práve umeleckou zvláštnosťou, tým, čím sa od iných sfér odlišuje. U Kutala sa, pravda, tento vzťah nechápe ako princíp štruktúrny, nestáva sa systémovým vzťahom spätnej väzby, ide viac-menej o paralelnosť. Návratnosť umenia do spoločenského kontextu sa chápe ako dôsledok a samozrejmosť, nehovoriac o tom, že sa táto otázka netematizuje. Jej tematizácia by pre Kutala ako historika znamenala racionalizáciu dejinnej konkrétosti a synchronizáciu jej dynamiky.

<sup>49</sup> Kutal venoval veľa času Russelovej A History of Western Philosophy, New York 1945, ale aj niektorým jeho špeciálnym prácam.

<sup>50</sup> Pritom mal osobne bližšie k pólu konštruktívneho — ku kubizmu. Aj v tomto smere zotrúva na platforme vytvorenej V. Kramářom v jeho vynikajúcej práci Kubismus, Brno 1921. Kutalova „kubistická“ základná chápania umenia sa neprejavila iba v tom, že sa stal vynikajúcim interpretom českého kubizmu (v prácach o A. Procházkevi a J. Královi), ale z „kubistickej“ perspektívy hodnotil a videl aj umenie minulosti. Vychádzal pritom z citovanej Kramářovej interpretácie.

<sup>51</sup> Práca vznikla v r. 1977—1978.

## Размышления об искусствоведческой точке зрения А. Кутала

Выдающийся медиевист Альберт Кутал не занимался непосредственно вопросами теории и философии истории искусства. Однако в основе его трудов лежит очень цельная художественно-историческая концепция. Идеально-типично ее можно толковать следующим образом:

Основой концепции Кутала является диалектическая взаимосвязь вполне сложившегося эмпиризма с радикальным рационализмом, анализа конкретных произведений с конструкцией всеобщей связи развития.

За этим слоем угадывается следующий, более глубокий, неэксплицитный: искусство осмысливается как конкретная форма, как единичное воспроизведение, как качество. В своей изобразительности оно достаточно оправданно содержанием, содержанием недискурсивным. Поэтому с этой точки зрения напрасно заниматься спекуляциями о сущности искусства, равно как необоснованно выводить

это специфичное наличие, содержательность от дискурсивных областей. Поскольку к сущности искусства относится его историчность, смысл имеет только история искусства, но она не обоснована в форме вывода произведений из дискурсивных сфер: произведения достаточно содержательны своей изобразительностью. Переводить их на дискурсивность означало бы лишать себя этой очевидной содержательности. Поэтому художественное качество произведений мы постигаем непосредственно, не можем выводить его из дискурсивной априорности и условности эпохи. Искусство осмысливается как постоянная сфера качеств, которой соответствует антропологическое постоянство человека. За этим вневременным осмысливанием искусства как специфического качества кроется психологическая концепция искусства: искусство является меняющимся отношением к неизменной реальности, причем это отношение колеблется между двумя

крайними полюсами: созерцанием и абстрагированием.

Но из этого, в большой мере неисторическо-антропологического осмысления искусства, у Кутала не возникла циклическая концепция истории. Историю он рассматривает как развитие взаимосвязи художественной специфики. Качества мы постигаем непосредственно, но не постигаем их смысл. Смысл = взаимосвязь возникновения, генезис. Качества в их специфичности мы объясняем тем, что отождествляем развитие взаимосвязи, из которой они возникли. Произведения являются звеньями эволюционных рядов и в то же время эти ряды реализуют. Итак, смыслом художественной специфичности является творчество истории, творчество взаимосвязи развития, динамики. Эволюция, хотя и внутренне состоит из структур, расчленяется на несколько течений, но решающим все же является движение, динамика, непрерывный процесс обновления. Основой истории является не синхрония, а диахрония.

Эволюционная взаимосвязь сама по себе полна смысла. Так как художественное качество является достаточным содержанием, то и причинная взаимосвязь является достаточным историческим объяснением. Несмотря на это эволюция не является абсолютно автономной (что вело к неисторической цикличности у Вельфлина), и не дополнителем символом символических рамок или условности своего времени (как в иконологии), и даже не выражением спиритуальности и ее конкретизации (как в „Гайстгешихте“): самобытное художественное развитие находится в связи с социально-историческим процессом. Это — связь параллельности. Однако, здесь речь идет не о загадочной, метафизической параллельности, а о самостоятельном и самобытном „решении“ проблем времени посредством искусства. Художественное развитие отражает социально-психологические проблемы в своей специфической художественности. Но это не отражение, а инструмент: искусство именно своей спецификой участвует в „решении“ проблем времени и всегда с позиций определенного класса. Художественное развитие является выражением самостоятельного „решения“ этих проблем. Именно вследствие этой самостоятельности решения может возникнуть и возникает разногласие форм и содержания, как и перенесение определенных форм из одного социального слоя в другой. Участие в решении проблем времени специфично не только тем, что осуществляется решением специфических художественных проблем (это следующий слой самостоятельности и из ней вытекает инструментализм форм и их переносов: отсутствие единства с содержанием; содержание является следствием функции.). Само-

бытность и специфичность участия искусства в социально-историческом процессе состоит в том, что конкретные исторические социально-психологические проблемы оно „решает“ во вневременном плане или трансформирует их во „вневременную“ платформу отношения к реальности. Но это отношение содержит также отношение самого искусства к миру, как и искусства к искусству. Так „автономные“ и самобытные решения и создание эволюционных взаимосвязей становятся параллельными решениями социально-исторического процесса. В следствие этой параллельной самостоятельности они становятся потенциальными инструментами исторического процесса: в одном случае могут быть уходом, в ином предвосхищением, пацификацией, восхвалением и т. д. Сама функция искусства меняется исторически именно в силу его относительной самостоятельности. Эта самостоятельность — самостоятельность его специфического развития. Искусство относится прежде всего к социально-психологическому слою, поэтому может проходить трансформацией в образование отношений искусства к реальности.

Так конкретная история искусства меняется в вневременные художественные качества: смыслом этих качеств является историческая конкретность, так как она их генезис. Обратно же художественные качества создают социально-психологическую историчность. Искусство создает историю именно тем, что создает вневременные ценности. Художественное развитие социально-исторически функционально именно тем, что оно своебытно.

История искусства Кутала выросла из концепции Венской школы в ее ригльской и ранней дворжаковской стадии. Является ее трансформацией. Но с другой стороны Кутал своей натурой проявлял склонность к англосакскому эмпирическому рационализму. Основное противоречие его концепции — эмпиризма и конструктивизма — вело к перманентному скепсису автора. Это было противоречие веры в необходимость и возможность объективного познания (в реальное существование эволюции, адекватность конструкции и реальности) с одной стороны, и перманентным сомнением о его адекватности (возможности постичь конкретность) с другой стороны. Скепсис, однако, оказался активизирующим элементом его концепции: постоянно побуждал его к новым усилиям познания. Таким образом, мы являемся свидетелями примечательного и редкого факта, что автор имплицитно применяет сам на себе свою гносеологическую теорию: собственные познания осмысливает как звенья в эволюционном ряду.

## Reflections on Albert Kotal's Art Historical Standpoint

The outstanding medievalist Albert Kotal was never explicitly concerned with questions of theory and philosophy of the history of art. Nevertheless, a very consistent art historical conception may be seen to reside in the basis of his work and may be ideally interpreted in the following pattern:

The fundamental tension in Kotal's conception is given by a dialectical bond between a crystallized empiricism and a radical rationalism, between an analysis of concrete works of art on the one hand, and the construction of art historical development on the other hand.

Beyond this, one may surmise the existence of a further, deeper, nonexplicit layer. We can reconstruct it as follows: Art is apprehended here as a particular form, as a unique moulding, as a quality. In its creativeness a work of art regarded as form is a self-justifying phenomenon. Hence, according to this standpoint, there is no sense in speculating about the essence of art, just as it would be unwarranted to infer this specific presence, or the nature of the contents from rational spheres. Meaning is to be found solely in the history of art, in art historical development, since the essence of art involves its historicity. History, however, is not justified in the shape of inference of works from discursive spheres: Works of art are sufficiently meaningful by their formal creativeness. Reducing them to rationality would impoverish them, depriving them of their evident particular "nondiscursive" meaning and content. Consequently, the artistic quality of a work is, according to Kotal, apprehended directly, it cannot be inferred from any coeval rational apriority and conventionality. Works of art are understood as a sphere of ever lasting qualities which corresponds to man's anthropological constancy. In the background of this "extra-temporal" apprehension of art as of a specific quality stands a conception of art: Art is conceived as a changing relationship towards the unchanging but unknown reality.

In the case of Kotal, however, this apprehension of art, in a great measure an ahistorico-anthropological one, did not give rise to a cyclic conception of history. Art history is understood by Kotal as a developmental continuity of artistic form. According to him, we grasp artistic qualities immediately, directly, but not their sense. Sense of a work of art rests in its place in historical development, in its developmental genesis. We explain qualities in their particularity by identifying the developmental continuity from which they derive. Works of art are components of development, but they simultaneously realize the changes of development. Hence, the meaning of a particular nature of art history is to create history, to create continuity of development. True, art historical development is inwardly structured, divided into several trends, lines or movements. Nevertheless, movement, dynamism, an incessant process of innovations is its decisive factor. According to Kotal, not synchrony, but diachrony is the essence of the history of art.

Accordingly continuity of development is meaningful in itself. Since artistic quality constitutes an autonomous content, the

scientific identification of causal affinity or continuity between works of art, too, is regarded as a sufficient historical explanation. On the other hand, development of art is neither absolutely autonomous (thesis that led to an ahistorical cyclical conception by Wölfflin), nor a supplementary sign of a symbolic framework (world view) or social conventions (e.g. in iconology and sociology of art), nor yet an expression of spirituality and its embodiment (as in "Geistesgeschichte"). Autonomous artistic development is related to the socio-historical process in a particular way. This is a relationship of parallelism. There is, however, no question of any enigmatic, metaphysical parallelism, but of a simultaneous "solution" of contemporary problems by various spheres of culture. Artistic development transforms socio-psychological problems into its own specific creativeness. But this does not involve a reflection, but an instrument: Art participates in the "solution" of contemporary problems precisely by means of its particular nature (creation of "nondiscursive" forms) and this always from the aspect of a certain class. Artistic development represents an embodiment of an independent "solution" of these problems. This "independence" of solution may give rise to a discordance between forms and contents, as also to a transfer of certain forms from one social stratum to another. A participation in the solution of contemporary problems is not specific solely in that it deals with the solution of specific creative issues (that is a further level of autonomy and from it too, there ensues an instrumentality of forms and their precision: disunity with the content. Content as a consequence of function). The "independence" and special status of works of art in the socio-historical process rests also in the fact that it "resolves" concrete historical and socio-psychological problems on a "supratemporal" level i. e. transforms them into a "supratemporal" platform of relation to reality. This relation, however, embodies also the relation of art to the external world as well as that one of art to art. In this sense, "autonomous" and "independent" solutions as well as the creation of developmental affinities become parallel "solutions" of problems of socio-historical process. As a result of this parallel autonomy, works of art are potential instruments of the social and historical process. They may be conceived a social escape or anticipation, and glorification, etc. as the case may be. The particular function of art historical changes is regarded by Kotal as a result of relative independence of art. The latter is an independence of its specific development. Art is primarily related to the socio-psychological plane. Nevertheless, it is a particular solution of socio-psychological problems, i. e. works of art create "self-stylization" of society. That is the reason why this may take place through a transformation into the establishment of relationships between art and reality. In this manner, particular historical process is transformed into "extra-temporal" artistic qualities, and, as a consequence, an historical uniqueness represents the sense or core of these qualities. Artistic qualities, however, are by a feedback mechanism products of socio-psycho-

logical historicity. According to this standpoint, works of art are not only historical documents since art creates history precisely by creating ever lasting values. Artistic development is socio-historically functional precisely in its being immanent, autonomous, independent.

Kotal's "art history" grew up from the conception of the "Wiener Schule". It represents a concretization of V. Kramář's transformation of A. Riegl's, F. Wickhoff's and M. Dvořák's conception. On the other hand, however, Kotal by his disposition inclined rather towards Anglo-Saxon empirical rationalism. The fundamental contradiction in his conception — empiricism versus

constructivism — led to the author's permanent skepsis. It was a conflict between the belief in the need and possibility of objective knowledge (in the real existence of development, adequacy of historical reconstruction and reality) on the one hand, and a permanent doubt about its adequacy (about the possibility of apprehending the unique) on the other hand. Skepsis, however, became an activating element of his conception, stimulating him to a constantly renewed effort at knowledge. We witness a remarkable and rare phenomenon that the author implicitly applies his gno-seological theory to himself: He understands his own concepts as elements in the permanent development of art historical investigation.





2/1982

**z dejín architektúry**

Zodpovedná redaktorka publikácie

PhDr. Božena Kustrová

Výtvarný redaktor Oto Takáč

Korektorky Mária Kocholová a Klára Kovalová

Vydanie prvé. Vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie  
vied v Bratislave, roku 1982 ako svoju 2375. publikáciu. Strán 144  
AH 17,41 (text 11,55, ilustr. 5,86) VH 17,84. Náklad 600 vý-  
tlačkov. Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin, závod Neografia

71—063—82

509/58 09/1

Kčs 40,— I