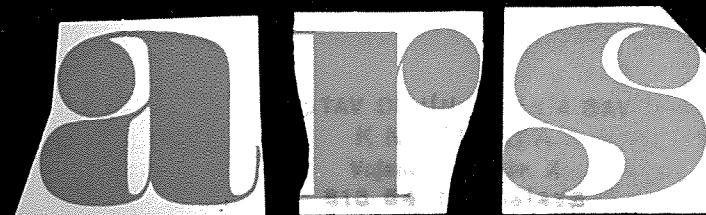


ars 1/1984



CS ISSN 0044 — 9008

1/1984

z umenia stredoveku



71 — 050 — 83
508/59 09/1
Kčs 25,— I

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR

Akademik Ján Dekan

RECENZENTI

Doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc.

PhDr. Josef Krása, CSc.

ZOSTAVOVATEĽ

Dr. Fedor Kresák



ars

1/1984

z umenia stredoveku

VEDA
VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADÉMIE VIED
BRATISLAVA 1984

Ján Bakoš

Cesty k syntéze. Metodologické prúdy v sovietskej historiografii výtvarného umenia

Пути к синтезу. Методологические течения в советской историографии искусства

Wege zur Synthese. Methodologische Lösungen der sowjetischen Kunsthistoriographie

Approaches towards Synthesis. Methodological Trends in the Soviet Historiography of Visual Arts

Les voies vers la synthèse. Les courants méthodologiques dans l'historiographie d'art plastique soviétique

Štefan P. Holčík

Byzantské emaily z Ivanky pri Nitre

Византийские эмали из Иванки-у-Нитры

Byzantinische Emails aus Ivanka pri Nitre

Byzantine Enamels from Ivanka pri Nitre

Les émail byzantins provenant du village d'Ivanka pri Nitre

Mária Kodoňová

Beckovský výtvarný okruh v neskorej gotike

Бецковский округ в поздней готике

Die spätgotische Bauhütte von Beckov

The Beckov Plastic Art Circle in the Late Gothic

Le cercle d'art plastique de la gothique tardive de Beckov

Helena Haberlandová

Stredoveký kostol františkánov v Košiciach

Средневековый костел францисканцев в гор. Кошице

Mittelalterliche Franziskanerkirche in Košice

The Medieval Franciscan Church at Košice

L'église franciscaine de moyen âge à Košice

Libuša Cidlinská

Tabuľové maľby v Sásovej

Готическая живопись по дереву в дер. Сасова

Die Tafelgemälde in Sásová

The Panel Paintings at Sásová

Peintures sur tableaux à Sásová

Cesty k syntéze. (Metodologické prúdy v sovietskej historiografii výtvarného umenia)¹

JÁN BAKOŠ

Sovietska historiografia umenia posledných desaťročí zaujíma v systéme svetového dejepisu umenia špecifické postavenie. Nerozvíja sa v napätí medzi protirečivými metódami, jej vývin² sa neodohráva ako absolutizácia jednotlivých zorných uhlov a ako ich spory, ani ako rozvíjanie striktnnej uzavretej špecializácie. Smeruje k syntetickej koncepcii, a to vo viacerých ohľadoch:

1. Snaží sa o univerzálne historické chápanie dejín umenia vo svetovom meradle, teda o syntézu predmetu. Neobmedzuje sa na dejiny umenia západnej Európy, ani na západoeurópsky zorný uhol. V tomto ohľade dospieva ku komparatistickej koncepcii, ku komparatistike kultúrnych celkov, civilizácií.

2. Nechápe umenie ako výlučne autonómu sféru, ani ako sféru rozplývajúcu sa v iných fenoménoch (povedzme duchovnom alebo naopak čisto materiálno-ekonomickom). Syntetizuje špecificky umelecké chápanie („imanentné“) s chápaním „transcendentným“³.

3. Smeruje k syntetizácii metód, pretože oba predošlé prvky — „imanenciu“ i „transcendenciu“ umenia — možno adekvátne a rovnoprávne postihovať nie podriadením jedného druhému alebo prevedením jedného na druhé, ale uznaním nenahraditeľnosti a dôležitosti komplexného charakteru umenia, jeho mnohorozmernosti a z toho vyplývajúcej metodologickej plurality.

4. Neoddeľuje historické bádanie od estetického a v dôsledku toho ani poznáateľskú funkciu bádateľa od propagátorskej funkcie.

5. To znamená, že sa teória a metodológia de-

jin umenia nechápu voči samej historiografii ako vonkajšie, ale ani sa preto nemusia negovať ako neoprávnené. Estetické hodnotenie a teoretické analyzovanie i konštruovanie sa považujú za priamo prítomné v konkrétnom historickom bádani, lebo sa nepochybuje o jestvovaní zákonitostí v živote a dejinách spoločnosti. Netreba sa preto dostávať okľukou k poznatku, že každé konkrétne bádanie implicitne obsahuje tak estetické kritériá, ako aj teoretickú koncepciu.

Úlohu katalyzátora pri syntetizačnom úsilí zohrala práve marxistická základňa sovietskeho dejepisu umenia, ktorá zároveň reprezentuje konkrétnu podobu teórie inherentne obsiahnutej v konkrétnom historickom bádani a ktorá oprávnenosť tejto inherentnosti teórie v historickom skúmaní, teórie v empirii postavila mimo dosahu pochybnosti. Trend ku komplexnému, syntetizačnému ponímaniu jestvoval už v ruskej historiografii umenia, mal však prevažne kultúrohistorickú podobu.⁴ Zanedbával tak špecifickosť umenia, ako aj jeho sociálne zakotvenie, sociálnu funkčnosť špecifickosti umenia aj jej zakotvenosť v spoločensko-historickom procese. Marxizmus priniesol do sovietskeho dejepisu umenia samozrejmosť jednoty teórie a praxe, „imanentného“ a „transcendentného“ chápania umenia. Kultúrohistorická (idealistická) transcendentnosť sa zmenila na sociologickú inherentnosť a funkčnosť. To je posledná vrstva syntetizačného úsilia sovietskeho dejepisu umenia, ktorú chceme v tejto súvislosti vyzdvihnúť: 6. nielen syntetizuje „imanentné“ a transcendentné“ ponímanie umenia, ale samu „transcen-

dentnosť“ chápe ako syntézu kultúrnohistorického a sociologického faktora. Netreba zdôrazňovať, že sám sociologický faktor sa v marxizme chápe synteticky, ako dialektická a dynamická jednota sociálnej štruktúry a sociálnych úsilí, spoločenskej reality a sociálnej, triedne diferencovanej ideológie (resp. svetonázoru), teda základne a nadstavby. V konkrétnych prácach historikov umenia sa práve tento kultúrologicko-sociologický faktor syntetizuje so špecificky umeleckým, esteticko-formovým faktorom na základe odrazového ponímania umenia. Umenie sa chápe ako zložitý organizmus, ktorý sa práve svojou špecifickosťou zúčastňuje na spoločenskom živote. Nielenže ho odráža, ale — v dialektickom zmysle — práve odrážaním ho stvára, spoluformuje. Zjednotenie špecifiky tejto funkcie s jej sociálnou významnosťou sa umožňuje dialektickým chápaním umenia ako výrazu sociálnych úsilí na jednej a ako odrazu sociálnej reality na druhej strane. S tým sa neoddeliteľne viaže skutočnosť, že takto chápaná sociálna povaha umenia je sociológiou triedne poňatou (odrážanie sociálnej reality umením sa chápe ako výraz triednej ideológie, ako triedny inštrument, ako odraz z hľadiska triednych záujmov), triedne diferencovanou; nie je idealizovanou, homogenistickou sociológiou. Tým sa sovietski historici výrazne odlišujú od väčšiny západných sociológov.⁵ K takto ponímanej sociológii dejín umenia — keď sa sociálno-historická odrazová sila a výrazová schopnosť umenia javí ako prejav literárne nesformulovaných úsilí a ideálov tried — pristupuje ďalší dôležitý moment: chápanie dejín ako zákonitého procesu. Triedne ponímanie sociológie umenia sa spája do jedného celku s historikomaterialistickým ponímaním dejinného procesu. Umenie je špecifický nástroj poznania skutočnosti (odrazu) z hľadiska triednej stratifikácie, je poznaním skutočnosti z hľadiska triednych záujmov. To sa však nerozplýva v anarchickom boji záujmov, lebo historický proces ako boj triednych záujmov sa v marxistickom poňatí zakladá na myšlienke historickej zákonitosti. Triedne spory sú uskutočňovaním tejto zákonitosti, i umenie ako špecifická zložka dejinného procesu nie je len subjektívnym nástrojom obmedzených záujmov,

ale konštituovaním nadčasových kvalít. Chápe sa ako stelesnenie všeludských hodnôt a poznania, vytvorených a vydobytých v úsilí o presadenie konkrétnych sociálno-historických ideálov. Preto možno vnútornú syntetickosť umenia spoznávať priamo z neho, z jeho špecifiky, v neposlednom rade z „expresie jeho foriem“.

V sovietskej historickej umenovede možno rozoznať viacero ciest k syntetickej koncepcii. Tento trend sa neobmedzuje len na dejepis umenia. Možno tu hovoriť o všeobecnom trende, ktorý zasahuje všetky oblasti umenovedy a ktorý dospieva v oblasti všeobecnej estetiky priamo k explicitnej tematizácii. Sovietska estetika posledných desiatich — pätnástich rokov sa vyznačuje práve primárnym úsilím o systémové chápanie.⁶

V konkrétnejšej sfére umenovedy, v teórii a metodológii dejín umenia, možno v stručnosti — a nie bez schematizácie — rozlíšiť dve základné cesty k syntetickému ponímaniu:

1. Syntéza sa chápe ako (dodatocné) zjednotenie relatívne parciálnych prístupov. Je to syntéza postupov a metód. Zakladá sa na predpoklade spoločného predmetu, ktorý sa poníma (predpokladá) súčasne aj ako organizmus, takže si syntetický prístup priamo vynucuje, aj ako mnohostranný, viacvrstvový celok, takže si vyžaduje súhrn pohľadov i postihnutie princípu súvislosti. Z toho hľadiska možno syntézu uskutočňovať dvojako: a) rôzne postupy vchádzajú na spoločného menovateľa a premieňajú sa naň, b) rôzne postupy idú paralelne vedľa seba, ich syntéza vzniká spojením výsledkov. Bádateľská syntetizácia sa v obidvoch prípadoch chápe ako „mimesis“ organickosti (štruktúrnej, resp. systémovej podstaty) a mnohostrannosti samého predmetu skúmania. V obidvoch prípadoch je základom syntézy sám predmet. Jeho mnohorozmernosť v organickosti (systémovosti, štruktúrovanosti ako celku) znamená, že už vopred, t. j. reálne, jestvuje istá hierarchia zložiek predmetu. Obidva uvedené prístupy sú v tomto ohľade zajedno: chápu umenie ako špecifickú, ničím iným nenahraditeľnú, ale zároveň v jej podstate, v jej umeleckosti sociálne, životne i gnozeologicky významnú sféru. Sociálna a poznávací, i-deologická aj ideová oblasť sa tu prenikajú. Roz-

diel postupov spočíva azda najvýraznejšie v tom, že prvý si túto podstatu berie priamo za predmet, ktorý treba explikovať (sústreďuje sa na postihnutie princípu väzby, štruktúrovanosti), kým druhý rekonštruuje predovšetkým spôsoby uskutočňovania (sústreďuje sa na syntetizáciu zložiek), ony sa mu stávajú hlavným predmetom (t. j. analytické rozlíšenie prvkov predmetu a potom ich syntetizovanie). To vedie k diferencovaniu na syntetizáciu rôznych pohľadov a prístupov cestou ich metodického prispôsobovania spoločnému základu (v prvom prípade) a k syntetizácii rovnocennou spolupracou metód zachovávajúcich si svoju zvláštnosť (v druhom prípade), pričom syntéza, rekonštruovanie organickosti predmetu vzniká až ako výsledok spojenia metód bádania.

2. Druhou cestou je vnútorná syntéza. Sám predmet sa poníma ako už vopred syntetizovaný. Presnejšie povedané, zdôrazňuje sa mnohosť predmetov, ktoré však všetky majú predpokladaného spoločného menovateľa. Práve tento spoločný menovateľ je základom onej vopred jestvujúcej syntetizácie, je takpovediac ňou samou. Poznávací postup preto nemusí zhrňať prístupy, veď samy rozmanité predmety predpokladane súvisia na spoločnej báze. Poznávanie sa preto uskutočňuje jedinou metódou, ktorá v sebe vnútorne a apriórne syntetizuje spomínaný spoločný základ. Presnejšie: vymedzuje sa práve na tento základ. Takýto druh gnozeologickej syntetizácie je vlastne analýzou syntetickosti, hľadaním a opisovaním vnútornej spojitosti.

Ak sa prvá cesta k syntéze sústreďuje na umenie ako špecifickú sféru a ukazuje jej súvis s ostatnými oblasťami spoločenského života, druhá cesta dospieva ku komparatistike odlišných sfér, umožnenej práve tým, že predpokladá spoločného menovateľa rozmanitých sfér sociálneho diania. Dospieva k teórii a histórii kultúr. Ale obidve cesty sa práve tu pretínajú. Obe sú nasmerované tak ku komparatistike kultúr (civilizácii), ako aj k inherentnej sociológii umenia. A obidve chcú kultúrnu príslušnosť i sociálnu funkčnosť umenia odkryť v jeho špecifickosti, nenahraditeľnosti, umeleckosti umenia.

Trend k syntetickej koncepcii umenia a dejín umenia, či už poňatej ako syntéza (resp. koope-

rácia) metód alebo ako rozpracovávanie (a aplikácia) spoločného menovateľa rôznych sfér, badať v celej súčasnej historiografii umenia. S istým nadsadením možno povedať, že po etapách programovo extrémnych stanovísk sa do popredia dostáva potreba syntetizovať dosiahnuté výsledky a hľadať stanovisko, z ktorého by bolo možné objektívne zhodnotiť tvorivý prínos všetkých prístupov.⁷ Potreba, ktorá sa uplatňuje i v najkonkrétnejších materiálových výskumoch, je zdôvodnená stavom rozvoja disciplíny, množstvom poznatkov, ktoré jednotlivé metodológie priniesli, ktoré treba zhodnotiť, utriediť, zhrnúť. Sovietsky dejepis umenia sa vo vzťahu k tomuto syntetizačnému trendu vyznačuje tým, že úsilie o univerzalistické, komplexné a syntetické chápanie bolo v jeho histórii obsiahnuté odpočiatku. Mohol sa tu oprieť o tradície ruskej historiografie umenia, ale rozhodujúcu úlohu pri kryštalizácii a vedomej tematizácii, pri zacielení k syntetickosti zohrala marxistická platforma sovietskej umenovedy svojím fundamentálnym univerzalizmom, monizmom a syntetizmom. Z nej vyplynul aj druhý rozhodujúci špecifický znak smerovania sovietskeho dejepisu umenia k syntetickému stanovisku: že smerovanie k syntéze je nerozlučne späté s programovým objektivizmom a materializmom. Neprotirečí tomu ani skutočnosť, že sa sovietsky historik umenia nebojí syntetizovať také sféry, ako je historické poznanie a estetický dojem, poznanie a zážitok, objektívny a subjektívny prvok.⁸ To preto, že vychádza z presvedčenia o objektivite nielen poznania, ale aj hodnôt, že umenie poníma ako dialektickú jednotu historicky vzniknutého poznania a vytvárania trvalých hodnôt, ako jednotu poznania a hodnotenia. A to sa v konečnom dôsledku zakladá na myšlienke zákonitosti historického vývinu spoločnosti. Táto zákonitosť oprávňuje a zakladá trvalosť hodnôt. Estetické hodnotenie sa preto nechápe len ako subjektívna činnosť, ba ani ako činnosť kolektívneho subjektu, dejinne obmedzená a relatívna, lebo sa ňou — ako vychádza z povedaného — uskutočňuje sama dejinná zákonitosť.

Načrtnuté cesty sovietskeho dejepisu umenia opíšeme a rozoberieme na niekoľkých príkladoch. Nepôjde nám teda o historický prehľad,

ani o zmapovanie celej zložitosti a mnohoprúdovosti nových tendencií v sovietskej historiografii výtvarného umenia. Miesto referovania o rozsahu sme zvolili opačný postup, pokus preniknúť do obsahu metodologických snáh sovietskej teórie dejín umenia. Najprístupnejšou cestou k tomu sa ukázala výkladová analýza a sústredenie sa na niekoľko vybraných štúdií. Analýza, ktorá by sa za názormi pokúsila nájsť problémy, predpoklady a živé tendencie, ako aj ich smerovanie a úsilia. Názory a explicitné poznávacie výsledky plynú z istej životnej skúsenosti, z istého ohniska, kde sa problém otvára pred bádateľom v celej jeho naliehavosti a problematickosti. Na druhom póle, vyslovené myšlienky, ktoré problém odhaľujú, explikujú, sprístupňujú, vymedzujú a snažia sa riešiť, obsahujú vyústenia svojich predpokladov i rozhodnutí. Neobmedzíme sa preto len na stred tejto triády: problém — teória — dôsledok, resp. skúsenosť problému — explicitné riešenie v podobe teórie (teoretického vysvetlenia) — ciele a úsilia, teda na explicitné teoretické koncepcie. Nepôjde nám výlučne o rekonštrukciu teórií v rovine ich výpovedí, o nezaujaté predvedenie teoretických názorov. Pokúsime sa pochopiť ich znútra, od problémov, ktoré ich plodia, a súčasne od dôsledkov, ktoré v sebe nesú. Teoretické koncepcie sa v dôsledku toho dostanú do tesnej blízkosti s ich interpretáciami, často sa priamo prelnú. Je možné skutočné porozumenie inak než ponorením sa? Neznamená pochopiť interpretovať?

Napriek tomu nám nepôjde o genetické skúmanie, hoci je isté, že názory sa nerodia len z problémov, ale aj z predošlých riešení. Hoci by bolo často lákavé upozorniť na súvislosti istých myšlienok s myšlienkami iných bádateľov, vopred sa týchto pokúšení zriekame v záujme sústredenia sa na interpretáciu obsahu jednotlivých riešení. Nech sa názory vzťahujú na názory, nemožno ich nikdy bezo zvyšku previesť na predošlé riešenia, treba ich pochopiť z nich samých. Mimo centra pozornosti predložených analýz však nezostane len genéza myšlienok, ale aj ich sociálny kontext a funkčnosť. Až ony završujú konkrétnu obsahovosť teórií; sama podoba teoretických koncepcií závisí od sociálneho prostredia, v ktorom funguje. Sociálny kon-

text je od tvaru teórií neodmysliteľný, pretože je mu inherentný. Ak ho ponechávame mimo centra pozornosti, tak to robíme zámerne. Najprv treba čo najpresnejšie rekonštruovať sám tvar teoretických stanovísk (a to tak v ich explicitnej javovej podobe, ako aj v ich hlbínnej konštrukcii, aby bolo raz možné pristúpiť k analýze sociálno-kontextuálnej funkčnosti teórií.

Sme presvedčení, že štúdie, ktoré sme vybrali na analýzu, sú pre situáciu v sovietskej teórii dejín umenia príznačné a nesporne patria k špičkovým. V jadre odzrkadľujú celkový trend. Svedčí o tom práve ich zbiehavosť k cieľu, ktorý som označil ako smerovanie k syntetickej koncepcii.⁹

SYNTÉZA AKO SÚCINNOSŤ METÓD¹⁰ *Monistická koncepcia*

Výrazným príkladom monistickej verzie syntetického stanoviska je dielo B. R. Vippera. Boris Vipper, jeden z popredných sovietskych historikov umenia, považuje umenie v súlade s princípmi marxistickej umenovedy za špecifický a nenahraditeľný prostriedok poznania.¹¹

Umenie ako poznanie sveta a jeho gnozeologické osvojenie je podľa neho súčasne i jednou z foriem spoločenského uvedomenia. Je syntézou poznania a svetonázoru, odrazu a výrazu.¹² Ako forma poznania sa preto umenie podľa Vippera zaoberá spôsobmi jestvovania hmoty a kategóriami priestoru a času. Obsah umenia, jeho gnozeologická nasmerovanosť sa teda podľa Vippera neodohráva ani výlučne, ani predovšetkým v tematickej vrstve, ale o vrstvu hlbšie. Ak sa obsahom umenia stáva hmota, priestor a čas, poznanie diela sa uskutočňuje priamo v jeho stvárňovaní, poznávací proces a poznávací obsah sa uskutočňujú ako stvárňovanie hmoty, priestoru a času do konkrétnej formy diela.¹³ Je logickým dôsledkom, že sa na tomto stvárňovaní poznania zúčastňujú rovnocenne všetky zložky diela. Napr. obsah obrazu nie je len sformovaním apriorného námetu. Zúčastňujú sa na ňom všetky konštitutívne prvky počnúc materiálom, technikou, tvárnymi prostriedkami, cez sformovanie, štylistiku diela až po vrstvy, kde sa stvárnenie a apriorný obsah nerozlučne mie-

šajú (ako v chápaní priestoru a času), a končiac vrstvami žánru a sujetu. Všetky zložky diela majú teda poznávaciu funkciu a ako také sú imanentne významotvorné a obsahuplné.

Idea jednoty stvárnenia a poznania, myšlienka obsahovosti všetkých zložiek diela a ich účasti na stvárňovaní výpovede je založená nielen na presvedčení, že gnozeologickou špecifikou umenia je práve výtvarnosť, ale aj na axióme historika, že sa všetky stránky a vrstvy diel v historickom priebehu menia. To však autora nevedie k záveru, že sa všetky prvky — technika, štylistika i námet — menia rovnako citlivo. Dielo je však založené na jednotnom princípe, na jednotnom svetonázore a na homogénnom poznaní. Všetky zložky diela preto tvoria organickú jednotu v tom zmysle, že sa všetky zúčastňujú na vyjadrení tohto spoločného jadra. Obsahovým nositeľom je rovnako námet ako výber formátu, rámu či techniky. Nič v diele nie je náhodné, a preto bezobsažné. Všetko je vybrané tak, aby adekvátne vyjadrovalo svoju časť spoločného obsahu, aby — podľa Vippera — vyjadrovalo tak svetonázor, ako aj citový náboj. Nielen formovoštylistické a predmetno-námetové vrstvy diela sú dejinné a nielen ony realizujú a) dobový štýl, b) expresívny obsah. Dielo sa vo všetkých jeho polohách chápe ako totálne obsahuplné, ako výraz 1. dobového svetonázoru, 2. s ním v zásade rovnorodého expresívneho obsahu, ktorý je jeho konkretizáciou. Sám štýl je výrazom dobového (svetonázorového) obsahu. Štýlotvornými, a teda i významuplnými, dejinnými a expresívnymi sú aj najmateriálnejšie zložky, ako hmota, z ktorej je dielo zhotovené, technika, ktorou je realizované, formát diela atď. Všetky sa chápu ako imanentne a nevyhnutne obsahuplné, slúžia na vyjadrenie citového a ideového obsahu. I hmotné prvky identity diela sú jedinečné a sú nositeľmi poznávacích obsahov. Tie sú podľa autora jednak ideové, svetonázorové, jednak emocionálne, výrazové. K tomuto členeniu pribúda druhé, ale nekryje sa s ním: na jednej strane sa nachádza obsah štýlu, svetonázor štýlu a špecifická emocionálnosť štýlu, na druhej strane psychická emocionálnosť a obsah jedinečného diela, ktoré sa vzťahujú na tvorcu. Vzhľadom na bezprostred-

nú expresívnu obsahovosť všetkých zložiek diela a na ich podvojnú gnozeologickú obsahovosť postupuje Vipper pri rozbere konkrétnych diel dvoma metódami: metódou bezprostrednej psychologickéj porozumiteľnosti expresívnym obsahom a súbežne komparatívnou metódou v dvoch polohách — v polohe rozdielu štylistík, technik, materiálov, žánrov, sujetov a v polohe porovnania s dobovým svetonázorom, vyjadreným inými prostriedkami. Ak túto poslednú cestu výslovne používa len voľne (na rozdiel napr. od *Geistesgeschichte* alebo od ikonológie) bez metafyzického predpokladu dobovej jednoty umenia, filozofie, literatúry atď., iba v zmysle občasnej zhody a vzájomného osvetľovania jednej sféry druhou, je bezprostredný psychologický obsahový výklad založený na predpoklade nadejinnéj konštanty ľudskej psychiky a v zásade nemennej zásobnice výrazových polôh, spôsobov signálov, foriem expresie (psychológie tvarov a farieb), z ktorej každá doba iba vyberá niektoré, a historický rozdiel epoch spočíva v tomto výbere.

Vipperove výskumy sú však oveľa konkrétnejšie a lapidárnejšie než stanovisko, ktoré sme sa pokúsili stručne rekonštruovať. Vipper vychádza nielen z myšlienky špecifickosti poznávacej funkcie umenia, ale aj z myšlienky špecifickosti jednotlivých umeleckých druhov. Je to logický dôsledok spomínanej idey vnútornej obsahovosti všetkých (aj čisto hmotných) vrstiev diel — veď každý umelecký druh používa iný materiál a musí mať teda aj odlišnú obsahovú identitu. Je to však dôsledok myšlienky účasti stvárňovania na poznaní. Veď samo stvárňovanie je v jednotlivých druhoch umenia nielen štylisticky odlišné, ale je také práve pre odlišné tvárne prostriedky každého umeleckého druhu.

Vipperova „druhológia“ je vo svojom základe nielen obsahová, ale aj špecificky historická. Vychádza z axiómy dejinnej identity druhov, identity, ktorá síce historicky mení podoby, ale vo svojom základe zostáva totožná (jej historické zmeny sa chápu ako konkretizácie konečnej identity druhov). Autor zakladá túto identitu nielen na špecifikácii odlišnosti materiálov, ale aj odlišnosti druhov, ktoré vyplývajú z rôzneho predmetu a rôznych problémov, na ktorých po-

znanie a stvárnenie sa určitý druh umenia predovšetkým sústreďuje (opäť v dôsledku jeho špecifickej hmotnosti). Usudzuje sa, že každý umelecký druh má vymedzený špecifický obsah (resp. rozsah obsahu), má teda v konečnom dôsledku substančný základ. Identitu druhov zakladajúcu sa na špecifickom materiáli a špecifickom predmete poznania (špecializácii každého druhu na iný predmet poznania), ktorý určitý materiál umožní, poníma Vipper ako dejinne sa konkretizujúce a realizujúce druhové podstaty. K zisteniu substancijálnej identity druhov dospieva analýzou historického materiálu (dejín umenia až do dvadsiateho storočia), abstrakciou jeho vlastností. Takýto postup sa zakladá na presvedčení, že historické premeny druhov boli možné práve preto, že od počiatku jestvovala druhová identita a potencialita. Dejinné premeny sa javia ako vyberanie z tejto potenciality, ako konkrétne realizácie tejto identity širokého rozsahu. Zovšeobecnenie sa neponíma ako abstrakcia, ale ako vypátranie podstaty druhov. Dejinné premeny sa považujú za možné len ako konkretizácie založené na prítomnosti podstaty. Tieto podstaty umožňujú dejiny preto, že ich identita je nielen určitá, ale aj preto, že má širokú potencialitu, že je rámcom umožňujúcim dejinné konkretizácie. Dejiny sa tu teda chápu ako dialektika nemenných zložiek (trvalých druhových identít a potencialít) a ich konkretizácií (premien v zmysle výberu z vopred jestvujúcej druhovej potenciality a v zmysle realizácie, konkretizácie vybranej možnosti). V tomto zmysle možno hovoriť ani nie tak o dualizme druhovej identity a jej premien ako skôr o ich dialektike. Vipper svoje vymedzenia špecifickej obsahovej identity druhov a ich historických premien (konkretizácií) čerpá z rozboru konkrétnych diel. Hľadá spoločné medzi nimi a identifikuje to ako druhové podstaty. Konkrétne dejinné premeny sú mu čerpaním z tejto zásobnice poznávacích, vyjadrovacích a komunikačných možností.

Autor začína pozoruhodne a nekonvenčne grafikou.¹⁴ Chápe ju v širokom zmysle slova, počíta do nej tak kresbu, ako aj tlačenu grafiku. Na počiatok svojich rozborov ju kladie preto, že je — ako hovorí — najrozšírenejším, najpopulárnejším výtvarným umením, ktoré je najužšie

späté so spoločenským životom a prostredím (ako príklad uvádza plagáty, etikety, knižnú ilustráciu atď.). Súčasne však je to umenie úplne samostatné a špecifické, so svojbytnými úlohami a vlastnými prostriedkami stvárnenia. Základná odlišnosť od maliarstva nespočíva len v tvárnych prostriedkoch, ale v obsahovej, resp. v tvárno-obsahovej rovine. Grafika svojším spôsobom uskutočňuje vzťah medzi zobrazením a základom, jej špecifika spočíva podľa Vippera v svojbytnom podaní priestoru. Ak maliarstvo plošnosť znázornenia skrýva, grafika vystavuje do popredia konflikt medzi plošnosťou a priestorom, medzi zobrazením a prázdnu plochu listu. Obsahové určenie identity druhov nie je bez zvyšku relativizované ani umením nášho storočia. Proces negácie hraníc druhov sa odohráva práve na základe historicky vykryštalizovaných druhových rámcov, využívajúc ich na zvýraznenie negácie. Táto relativizácia priamo závisí od historicky sformovanej identity druhov. Vipper sa usiluje o definovanie práve tejto historickej identity, dejinne vzniknutých hraníc druhov umenia (a ich obsahovej a poznávacej potenciality — tá mu spätne umožňuje priame obsahové pochopenie a výklad konkrétnych diel, lebo sa ponímajú ako konkretizácie druhových, obsahovo vymedzených podstat). Nejde mu o nadčasové druhové substancie bez vzťahu k dejinným premenám. Druhová identita zisťuje výlučne z dejinných konkrétnin. Rozoberá to, čo sa udialo bez väčšieho zreteľa k budúcim možnostiam. V tom zmysle je Vipperovo stanovisko výrazne historické;¹⁵ vymedzenie druhových identít však implikuje dejiny ako celok, ako uzavretý rámec. Budúcnosť sa javí buď ako niečo radikálne, revolučne nové, alebo ako nová konkretizácia, ktorá sa bude pohybovať v trvalých rámcach.

Zameranosť na minulosť sa uplatňuje i pri vymedzení rozdielu medzi kresbou a tlačenu grafikou. Chápe sa ako rozdiel funkcií. Kresba je monológom, osobným rozhovorom umelca so sebou samým, preto jestvuje v jedinom exemplári. Tlačená grafika je vytvorená pre mnohých a určená na rozmnoženie.

Protikladom grafiky ako najodťažitejšieho druhu výtvarnej oblasti je podľa Vippera so-

chárstvo.¹⁶ Je umením krajne telesným a konkrétnym. Telesnosť a podriadenosť zákonom hmoty ho spojuje s architektúrou. Ak je však hlavnou úlohou architektúry konštrukcia hmôt a organizácia priestoru, úlohou sochárstva je vytváranie telesných trojrozmerných objemov. S maliarstvom zblízuje sochárstvo zasa zachytenie skutočnosti. Hlavným predmetom je tu človek a živé tvory.

Ak architektúra vytvára priestor a sochárstvo telá či telesá, maliarstvo spojuje telá s priestorom.¹⁷ Tento obsah však nie je len apriórny, mimodiely, ktorý by do diela vchádzal zvonku ako do prázdnej nádoby. Každý obraz má dve funkcie, ktoré sú rovnocenné a spolupritomné: funkciu znázorňovaciu a funkciu expresívno-dekoratívnu.¹⁸ Diela sa líšia rôznym pomerom týchto funkcií. Podvojnásť funkčnosti obrazu znamená vnútornú bytostnú rozporupnosť plochy a priestoru, ktorá podľa autora zakladá identitu maliarskeho diela ako druhu. Dejiny maliarstva sa potom vyznačujú tým, že plošný štýl logicky uprednostňoval dekoratívnu funkciu. Tá sa sústreďovala na okrasu architektúry, takže sa v jeho rámci nevyvinul voľný závesný obraz umožňujúci rozvinutie priestoru a znázornenia, ale práve užité umenie. Lineárny a dekoratívny štýl sa rozvíjal práve v dobách autoritatívne kolektivistických, takže vyjadroval nadindividuálny a nadkonkrétny svet, ktorému podriaďoval svet reálny.

Na rozdiel od predošlých druhov výtvarného umenia architektúra nereprodukuje, neznázorňuje ani neimituje jazyk prírody, má vlastný jazyk.¹⁹ Nie je schopná bezprostredného výrazu, operuje znakmi a rytmami a v tom zmysle je protikladom organickej prírody. A predsa aj pre ňu je vzťah ku skutočnosti rozhodujúci. Ak má maliarstvo a sochárstvo do činenia s „natura naturata“, t. j. so súčtom vytvorených javov, architektúra sa vzťahuje na „natura naturans“, na prírodu ako stelesnenie tvorivých síl. Ak je sochárstvo a maliarstvo vo vzťahu ku konkrétnym zmyslovým javom, je architektúra spätá s prírodou mechanických síl, matematických čísiel a kozmických rytmov. Preto v sochárstve a maliarstve prevládajú obrazy, kým v architektúre prevládajú idey. Preto ak je architektú-

ra na jednej strane najmateriálnejším a najutilitárnejším umením, je na druhej strane umením najabstraktnejším. Je najspätejšia so sociálnymi funkciami, najviac podlieha spoločenskej objednávke a najužšie súvisí s kultúrou, epochou, spoločnosťou. Na jednej strane je organizáciou hmôt v priestore, reálnou konštrukciou a praktickou funkciou, na druhej strane je špecifickým zobrazením, ak chápeme tento pojem v širokom zmysle slova. Je znázornením tých síl, ktoré dávajú stavbe zmysel a vyjadrujú emócie. Toto znázornenie nemá portrétny, ale abstraktne symbolický charakter. Nestelesňuje individuálne vlastnosti, ale typické funkcie života. Je teda vždy súčasne reálnou konštrukciou, ktorej podmienkou je stabilita, aj zobrazenou konštrukciou, ktorá je vyjadrená vzťahom plôch a mäs, napätím svetiel a tieňov, smerovaním línií atď. Ona dáva stavbe vitálnu energiu, stelesňuje jej duchovný, ideový i emocionálny zmysel a odlišuje architektúru od staviteľského diela.

Pri určovaní druhov sa bádatelia pohybujú medzi substancionalistickým a relativistickým ponímaním (druh ako reálna substancia, druh ako koncept), medzi dualistickým a monistickým vysvetlením, a medzi ahistorickým a historickým chápaním druhov (druhy ako nadčasové potencie a druhy ako historicky vzniknuté, dodatočné výsledky, tvary). U Vippera si druh zachováva svoju identitu. Nejde pritom len o prázdnu nádoby, ale o obsahové pole vymedzené materiálom a technikou, o špecifickú sféru poznania a špecializovanú gnozeologickú a sociálnu funkciu, vymedzovanú všetkými zložkami stvárnenia ako materiálneho procesu. Obsahové pole špecifické pre ten-ktorý druh má však značné rozpätie. Umožňuje rôzne polohy, konkretizácie obsahového jadra druhov. Toto jadro je len základom identity a vymedzením potenciality. Práve to zakladá dejinnosť druhov, ich konkrétne-historickú premenlivosť, schopnosť vyjadrovať rozmanité svetonázory pri zachovaní druhovej identity. Obsahová identita na jednej strane a materiálno-predpokladová identita druhov (t. j. rôzny materiál a technika ako nositelia rôznych expresívnych obsahov) na druhej strane umožňujú Vipperovi uzavrieť kruh

dôvodenia. Vnútoraná obsahovosť druhov, založená na špecifickom materiáli a technike, spätne prítakáva východiskovému tvrdeniu, že sa všetky zložky diela zúčastňujú na jeho obsahu. Identita druhu ako špecifického obsahového poľa je aj kruhovým vysvetlením myšlienky o dejinách umenia ako dejinách druhov, ktorá je vo Vipperových dôvodeniach potenciálne obsiahnutá. Je zdôvodnením historickej skutočnosti, že rôzne doby volia a uprednostňujú rôzne druhy umenia. Bez ich vnútornej a obsahovej identity by to bolo bez zmyslu. V pozadí všetkých týchto myšlienok je predpoklad inherentnej psychologickéj konštantnosti, resp. potenciality, ktorá umožňuje bezprostredné chápanie diel dávno minulých dôb a ich výrazový výklad. Pri posudzovaní adekvátnosti umelecko-historického poznania sme do tejto psychologickéj, bezprostrednej „pochopiteľnosti“ (prístupnosti) — nech akokoľvek okľukou cez dokumenty či konštrukcie — zahrnutí. Priame psychologické porozumenie tvorí posledné kritérium. V konečnom dôsledku rozhoduje, nakoľko je výklad komplexný. Čím kvalitnejšie vysvetlenie, tým menej ponecháva mimo svojej interpretácie.

Dejiny umenia vo Vipperovom chápaní ako špecificky stvárňované poznanie a sociálne vedomie nie sú jednotným prúdom, v ktorom rôzne druhy umenia rôznym spôsobom formujú spoločne poznávané. Odohrávajú sa vo viacerých prúdoch, keď každý umelecký druh sa práve v dôsledku svojej špecifickej identity a obsahovej potenciality špecializuje na odlišnú sféru skutočnosti. Tým je daná nenahraditeľnosť každého z umeleckých druhov a nakoniec i umenia ako celku voči iným sféram poznania. Umenie sa nechápe ako dodatočná ilustrácia predmetu poznaneého mimo jeho rámca. Význam umenia tkvie v jeho schopnosti samostatne a špecificky poznávať; spoznávať cestou stvárňovania; v schopnosti spojiť poznávanie a vyjadrovanie (pôsobenie) — a to práve stvárňovaním. (To je i most medzi poznaním a svetonázorom.) Vďaka tejto jednote poznania a stvárnenia, poznania a pôsobenia, poznania a vyjadrenia obsah umeleckého poznania sa stáva špecifickým a umenie spoločensky nenahraditeľným a sociálne významným.

K hlavným predmetom umeleckého poznania patrí podľa autora hmota, priestor a čas. Vipper venuje osobitnú pozornosť poslednému z nich práve preto, že čas je statickou povahou výtvarných umení zdanlivo nezachytiteľný.²⁰ Dochádza k presvedčeniu, že výtvarné diela sú napriek svojej nemennosti schopné stelesňovať čas, ba že protirečenie medzi statickou štruktúrou diela (napríklad obrazu), nehybným zobrazením a pohyblivým charakterom zobrazeného patrí k základu života diela. V dejinách stelesňovali umelecké diela nielen rôzne ponímania hmoty, človeka, priestoru a ich vzťahov, ale i rozmanité chápania času. Tak ako v ostatných obsahoch, aj v poňatiach času sa uskutočňoval rôznych svetonázorov. Vipper podrobne analyzuje premeny chápania času v umení a porovnáva ich s dobovými filozofickými koncepciami času. Dospieva k zisteniu troch historických zákonitostí: 1. Vývin umenia vedie k zliatiu času a priestoru. 2. Vývin prebieha od chápania času a priestoru ako objektívnych foriem k ich ponímaniu ako foriem myslenia a vnímania. 3. V čase vzniku slohu prevláda v umení problém priestoru nad problémom času, aby v záverečných fázach slohu prevládol nielen problém času, ale dokonca jeho chápanie ako mnohorozmerného fenoménu, neskôr ako okamihu, ako pomíjania, až po chápanie času ako subjektívneho prežívania a rozplynutie sa predmetnosti v ňom. Tieto zistenia sa sústreďujú na čas ako predmet znázornenia. Vipper k nim dospieva podrobnou analýzou konkrétnych umeleckých diel v priebehu dejín od starého Egypta po prelom 19. a 20. storočia.

U Vippera umelecké poznanie nielenže netvorí jediný kumulatívny prúd, nielenže sa člení podľa foriem poznania, ale je poznaním bytostne súvisiacim s dejinami sa meniacimi svetonázormi. Poznanie ako svetonázorová funkcia a spoločenské vedomie nepodlieha výlučne rozmeru progresívneho narastania, ale funguje aj ako uskutočňovateľ dejín. Tým sa Vipper vyhol tak zjednodušenému, vulgárnemu progresivismu (keď sa dejiny umenia javia ako narastajúce poznanie, čo má za následok normativizmus a kult prítomnosti ako vrcholu umeleckých dejín), ako aj relativizmu (dejiny umenia iba ako trieda-

nie postojov, názorov bez akejkoľvek hodnotovej hierarchie). Tento protiklad je prekonaný ponímaním umenia ako svetonázorovo (dobo a sociálne funkčne) viazaného poznania v tom zmysle, že umelecko-historický proces nie je prekonávaním gnozeologicky nižších štádií vyššími, ale je kumuláciou gnozeologických, konkrétne sociálno-historicky získaných skúseností stelesnených do umeleckých diel, je narastaním rovnocenných hodnôt, hodnôt poznania stváraním.

Vipperova koncepcia spadá do tej skupiny snáh o syntetické ponímanie umenia, ktorú sme nazvali prevádzaním rôznych metód na spoločnú platformu, ich začleňovaním do nadradeného celku. Tým je práve presné a jednoznačné vymedzenie podstaty umenia, jej monistické definovanie ako špecifickej formy poznania a sociálneho vedomia. Jednotlivé spôsoby bádania, ktorými sa odhaľujú rôzne aspekty tejto podstaty a rekonštruuje sa jej vnútorná štruktúra — od materiálnosti umeleckého diela cez jeho stváranosť až po gnozeologickú, sociálnu, svetonázorovú a psychologickú funkčnosť a obsahovosť — sa podriaďujú tejto podstate, sú jej explikáciou, pomáhajú ju spredmetniť a určiť. Preto možno hovoriť o substancionálno-hierarchickom chápaní tejto cesty k syntéze; substancionálnom, pretože syntéza bádania (bádateľských metód a postupov) je vynútená samým monistickým charakterom podstaty umenia; hierarchickom, pretože táto reálne jestvujúca podstata sa považuje nielen za monistickú, ale aj hierarchicky štruktúrovanú (v zmysle dialektiky základne a nadstavby).

Všetky zložky umeleckého diela napokon uskutočňujú špecifickú formu poznania tohto druhu. Analytické skúmanie každej stránky umeleckého diela teda nevyhnutne vyúsťi do obohatenia gnozeologickej povahy umenia, a naopak: všetky aj zdanlivo celkom bezobsažné zložky diela sa dajú obsahovo vysvetliť práve z jeho podstaty, z jeho centrálného gnozeologického princípu. Syntetická koncepcia sa tu teda odohráva ako zreteľ na univerzálnu mnohostrannosť pri monisticky a hierarchicky chápanej podstate umenia. Do skúmania obsahovosti umenia sú preto zapojené všetky

zložky. Skúmajú sa z perspektívy jedného úbežníka — umenia ako špecifickej formy poznania. Táto podstata umožňuje obsahový výklad všetkých článkov diela, a spätne všetky zložky dokladajú a konkretizujú spoločné (gnozeologické) jadro. Špeciálne výskumy sú nemysliteľné bez zreteľa k tomuto syntetickému jadru, k homogénnej obsahovosti diel.

POLYFONICKÉ KONCEPCIE.

(*Metodologická iniciatíva sovietskej byzantológie*)

Zásadne metodologické podnety sovietskeho dejepisu umenia neraz vychádzali a vychádzajú z byzantológie a výskumov staroruského umenia. Skúmanie vzťahov východu a západu, byzantsko-východoeurópskeho a západoeurópskeho kultúrneho okruhu, porovnávanie ich štruktúrnych odlišností, otázky identity a interakcií kultúr si bytostne vynucujú univerzalistické chápanie a syntetickú perspektívu. Štruktúrna odlišnosť byzantského a staroruského umenia na jednej strane a západoeurópskeho umenia na druhej strane oddávna viedla bádateľov k úsiliu vymedziť špecifiku predmetu a spolu s tým nájsť adekvátnu metódu bádania. Bolo to možné, ba priamo to implikovalo porovnávanie, komparatistiku kultúr a konfrontáciu metodologických prístupov. Univerzalistické, komplexné a syntetizujúce chápanie tu bolo implicitne obsiahnuté. Už stará ruská kultúrno-historická škola bola takouto univerzalistickou metódou, pravda, na idealistických základoch a s obmedzenou toleranciou voči „neuniverzálnym“, nekultúrnohistorickým metódam. Rozsah jej syntetickosti bol teda úzky a založený na idealizme, čím svoju platnosť ešte zužoval. Spojenie inherentného univerzalizmu a syntetizmu byzantológie s historickým a dialektickým materializmom, marxistickou sociológiou a univerzalizmom marxizmu spôsobilo, že v lone sovietskej byzantológie sa zrodilo programové, vedomé úsilie o syntetické chápanie.

Ruská byzantológia a skúmanie staroruského umenia prekonali z metodologickej stránky dlhú cestu.²¹ Vyšli z kultúrnohistorického chápa-

nia. Spočiatku a nadhlo prevládala ikonografická metóda,²² ktorú vypracoval v poslednej tretine 19. storočia predovšetkým N. P. Kondakov. Kultúrnohistorické chápanie a ikonografický spôsob bádania ponechávali umeleckú stránku a originalitu skúmaného predmetu bokom. Obsah sa oddeľoval od umeleckej formy. Diela sa chápali ako kultúrne dokumenty, súčasne sa však ich jadro a podstata kládli do námetov. Pritom sa pozornosť sústreďovala na určenie ikonografického typu, považovaného za nezávislý od spoločenských podmienok a podliehajúci len vlastným zákonom. Tak sa kultúrnohistorický prístup dostal postupne do vnútorného rozporu. V polemike proti autonomistickému formalizmu postavil dokumentárne kultúrnohistorické ponímanie; čoskoro však dospel k autonomizácii, absolutizácii a glorifikácii ikonografie. Reakcia na túto absolutizáciu prišla začiatkom nového storočia s generáciou P. P. Muratova,²³ ktorá zaviedla formálne štylistickú analýzu aj do skúmania byzantského umenia, dovtedy považovanú za neplodnú a neadekvátnu podstate byzantského ikonopisu. Miesto ikonografie sa do centra záujmu dostala umelecká špecifickosť, jedinečnosť, originalita, sformovanosť. Vehementnosť, s ktorou sa tento nový program uskutočňoval, viedla k estetizmu, nevšímavosti voči historickému bádaniu vôbec. Preto nasledujúca bádateľská vlna (iniciátorom bol predovšetkým I. E. Grabar)²⁴ položila dôraz na konkrétne umelecko-historické skúmanie, ktoré sa opieralo o výskum archiválií, a z nich sa snažilo vysvetliť konkrétnu historickú umeleckú formu. Už tu, najmä v Grabarových prácach, sa urobil prvý zásadný krok ku konštituovaniu komplexného umelecko-historického bádania. K prekonaniu jednostrannosti predošlých metód a k plnému rozvinutiu úsilia o spojenie ikonografickej metódy s formálne analytickou do harmonického celku, v ktorom by sa nezanedbala ani typovo-tematická, ani štýlová, ani formovo-výrazová, umelecko-estetická jedinečnosť umeleckých diel, došlo až v kontexte sovietskej umenovedy. Tieto snahy sa však uskutočňovali na celkom novej základni, na platforme marxistického materializmu, sociológie a dialektického chápania vzťahu umenia a spoločnosti i zákonitostí historického procesu.

Jednotlivé zložky diel — námetová, štýlová, formovo-výrazová, obsahová, svetonázorová — sa neponímali ako izolované a autonómne. Uvádza-li sa do bytostného vzťahu k sociálno-historickému kontextu. Hľadala sa jednak ich závislosť od spoločensko-historickej skutočnosti, jednak ich sociálna funkčnosť, aktivita, prínos. Veľkým oblúkom, takpovediac po špirále, došlo k relatívnemu „návratu“ ku kultúrnohistorickej koncepcii, ale na celkom odlišnej úrovni: umenie sa znovu skúma v bytostnom vzťahu ku kultúre doby, k historickej situácii a spoločnosti. Neponíma sa však ani ako dokument, ani sa mu neprpisuje všemohúcnosť. Priznáva sa mu aktívny podiel na tvorbe spoločenskej skutočnosti, založený súčasne na jeho špecifickej umeleckosti, ako aj na jeho bytostnej zviazanosti (neraz priamo determinovanosti) so spoločensko-historickou realitou. Významnú úlohu pri hľadaní, presadzovaní i naplňaní tohto náročného metodologického programu, ktorý, ako vidno, je svojou podstatou univerzalistický, syntetický, komplexný, zohrávali bádatelia, ktorých ťažisko práce leží v sovietskej epoche a ktorých možno pokladať za zakladateľov sovietskej historiografie umenia. Popri Grabarovi, Nekrasovovi, Brunovovi, Vipperovi a ďalších to bol predovšetkým V. N. Lazarev a M. A. Alpatov.

Alpatov zhrnul svoje názory na problematiku metód výskumu byzantského umenia v polovici 60. rokov.²⁵ Odhliadnuc od konkrétneho určenia špecifik byzantského maliarstva, dospieva Alpatov k zásadnému metodologickému záveru: každý špecifický umelecký celok, akým bolo aj byzantské umenie, treba hodnotiť jeho vlastnými kritériami. Tie tvoria svojbytnú estetiku, ktorá v sebe zahŕňa stanovisko k svetonázorovým otázkam a ich špecifické riešenie umeleckými výrazovými prostriedkami. Odvodzovanie umeleckých celkov z vonkajších vplyvov a ich videnie očami iných celkov, hoci neraz bližších súčasnému vkusu, vedie k normativizmu. Tento normativizmus sa vkráda priamo do zdanlivo vecného opisu špecifickosti. Príkladom je tvrdenie, že byzantské umenie je svojou podstatou konzervatívne a bezvývojové. V pozadí tohto tvrdenia je posudzovanie sub specie západoeurópskeho umeleckého vývinu. Alpatov —

z pozície historizmu — argumentuje, že vývinová premenlivosť patrí k samej podstate umenia a jeho dejín, nemôže preto chýbať ani v byzantskom umení. Jeho tendencia k stálosti a k návratom nevyučuje vývinový proces, predstavuje iba jeho zvláštnu formu. Špecifickosť celku totiž nie je statická, ale dynamická.

Uchopiť špecifickosť umeleckého celku minulosti treba podľa autora dvojako:

1. Vniknúť do kritérií doby. To je možné na základe poznania kultúrnej, duchovnej a sociálnej situácie. Tu hrá dôležitú úlohu výskum písomných, literárnych prameňov. Pritom, ako hovorí autor, treba mať na zreteli, že historické a umelecké javy vždy nesplývajú. Obsahový, sociologický i svetonázorový výklad musí zásadne vychádzať z umenia samého. Umelecké dielo nie je priamy odraz nejakého textu alebo ikonografického typu. Ak sa za taký považuje, zužuje sa umenie na ilustráciu. Zabúda sa na tvorivosť umenia, na to, že umelecké dielo je „plodom autentického tvorby“, a to tvorby špecifickej, nie výsledok diskurzívnej špekulácie (a jej dodatočnej ilustrácie). Znalosť dobových kritérií ochraňuje pred normativizmom (zdanlivým nadčasovým objektivizmom), normativistickou komparáciou, predsudkami i modernizáciou. Nesmie však viesť k podceneniu vlastnej umeleckej tvorivosti a tvorivej svojbytnosti.

2. Rozhodujúcou je analýza samotných diel, pri ktorej si treba všímať „poetiku“, „štruktúru obrazu“, „výrazové prostriedky“, inými slovami, stelesňovanie obrazu sveta špecifickou umeleckou štruktúrou, výtvarným stvárnením. Vnikanie do dobových kritérií, do dobového kontextu umeleckého celku a do dobových názorov a predstáv o umení nie je bez napätia s postihovaním špecificky umenia priamo z diel samých, z ich prítomnej umeleckej štruktúry, z ich pôsobenia subjektívneho dojmu a racionálnych schopností bádateľa. Na jednej strane je vnikanie do chápania umenia, na druhej umenie samo. V druhej vrstve je na jednej strane diskurzívna znalosť, na druhej estetické pôsobenie. V tretej vrstve je na jednej strane tendencia splýnuť s minulosťou, na druhej úsilie posudzovať z mimočasovej platformy. Odzrkadľuje sa v tom základná dialektická povaha ume-

nia. Jeho časový vznik a fungovanie a jeho hodnota, presahujúca dobu jeho vzniku. Jeho sociálna funkčnosť a jeho špecifická nenahraditeľnosť a axiológia. Jeho zakotvenosť v sociálno-historickom chápaní a jeho prekračovanie konvencií. Jeho závislosť od dobového ponímania identity umenia a jeho tvorba kritérií seba samého, produkovanie „podstaty“ umenia vždy znovu každým dielom. Potreba syntetického skúmania vyplýva práve z tejto podstatnej dialektickosti umenia: že umenie je zároveň historickým fenoménom (plodom, dokumentom, funkciou) i trvalou hodnotou, že je reprodukciou dobových podmienok i predstáv doby o sebe samej (a svojom umení) i produkciou dobovej skutočnosti a seba samého „od počiatku“.

Alpatovovo stanovisko sa zakladá na dvoch základných ideách: a) podstatou umenia je jeho špecifická, nediskurzívna umeleckosť; všetka obsahovosť i sociálna funkčnosť vyplývajú práve z nej; b) dejinnosť umenia sa rozprestiera medzi ustavičným procesom inovácií, permanentným vývinom a špecifickosťou vznikajúcich celkov. Je to obdoba dialektiky dejinnosti a hodnoty umenia. Jednotlivé historické celky možno posudzovať len ich vnútornými kritériami, pretože sú článkami ustavičnej vývinovej dynamiky a jej inovačnosti. Statickosť umeleckých a kultúrnych celkov Alpatovova koncepcia nepozná. Svojbytnosť a identitu celkov poníma ako dynamickú, vyvíjajúcu sa, historicky zakotvenú a — práve v dôsledku špecifickej umeleckosti — tvorivú. K týmto určeniam pridáva autor ďalšie — predovšetkým mnohorozmernosť. Umelecký celok, akým bolo byzantské maliarstvo, nemožno ponímať ako vnútorne nečlenený. Jeho vývinová dynamika vyplýva práve z jeho vnútornej štruktúrovanosti, rôznorodosti. Nie je len dôsledkom súčtu vonkajších vplyvov, ale prejavom schopnosti prepracúvať ich do rozmanitých slohových polôh a smerov. Okrem smerov sa byzantské umenie člení v samej svojej štruktúre. Obsahuje protikladné póly monumentalita a miniatúrnosť, hieratickosť a žartovnosť, didaktickosť a dekoratívnosť, reprezentatívnosť a citovej obrazotvornosť. Mnohorozmernosť celku nemožno preto kategorizovať vždy len do dvoch prúdov — lineárneho a maliarskeho (ako

to robil Wölfflin). Mnohorozmernosť navyše súvisí so sociálnym fungovaním. V byzantskom umení jestvuje i napätie medzi dvorským a kláštorným, svetským a cirkevným, cisárskym a mníšskym, centrálnym a provincionálnym umením. Hoci Alpatov odmieta príliš jednoduché a priamočiare stotožňovanie štruktúrnych vlastností so sociálnou funkčnosťou — viedlo by totiž opäť k zanedbaniu umeleckej špecifickej a jeho aktivity — neprijíma ani autonomistické chápanie vývojovej dynamiky, ktorá by vyplývala len zo samého faktu mnohorozmernosti, členitosti umeleckého celku. Autor nabáda ku konkrétnemu skúmaniu diel, pretože práve tvorivosť umelca je tým, čo neraz prekračuje každé apriorné hranice a každú generalizáciu.

Nájsť pomer medzi ikonografiou a umeleckým výrazom bolo ústredným obsahom metodologických úsilí byzantológa V. N. Lazareva.²⁶ Jeho cesta za cieľom — prehodnotiť odkaz N. P. Kondakova, vymedziť ikonografii adekvátne miesto a prekonať rozpor medzi ikonografickou a estetickou analýzou tak, aby sa nezanedbala ani námetová, ani formovo-estetická stránka umenia — nebola jednoduchá.²⁷ Podrobil starostlivej analýze Kondakovo chápanie dejín umenia.²⁸ Zistil, že síce pristupoval k jednotlivým pamiatkam empiricky a ponímal ich historicky ako produkty prostredia, estetické chápanie však celkom podriadil historickému, takže mu svojská povaha umenia unikala. Kondakov zanedbal formovú stránku umenia. Sústredil výlučnú pozornosť na ikonografický typ, ktorý nemôže vyčerpať celok diela; zostáva indiferentný k jeho jedinečnosti a k jeho estetickému hodnote. Absolutizácia ikonografie viedla k podceneniu umeleckých kvalít byzantského umenia. Kondakov zúžil umenie na ikonografiu bez toho, aby skúmal príčiny zmien ikonografických typov. Z toho pre Lazareva vyplynula nevyhnutnosť založiť skúmanie byzantského umenia na umeleckej (formovo-estetickú a štýlovo-tvarovú) analýze, ponímať ho predovšetkým ako výtvarno-umeleckú špecifickosť. Preto sa sústredil na formovo-štýlovú analýzu, ktorou nahradil analýzu ikonografickú. Išlo mu o zistenie vývinu byzantského umeleckého štýlu, nie iba o typológiu

námetov. Vo svojich prácach dôsledne presadzoval myšlienku, že byzantské umenie je napriek tendencii k stabilite a tradicionalizmu umením postupného vývinu. Vychádzajúc z presvedčenia historizmu o totožnosti umeleckosti a vývinovosti, ako aj vývinu a jedinečnosti, bola mu vývinovosť dokladom umeleckosti byzantského ikonopisu (schopnosť tvoriť stále nové formy sa berie za základné kritérium umeleckej tvorivosti). Lazarev však nezostal len pri nahradení ikonografickej metódy inou a už vonkoncom neulpel na formalizme. Umenie nechápal ako izolované od svojej doby. Štýlový vývin je u neho v bezprostrednom vzťahu k sociálnemu a kultúrnemu životu. Možno povedať, že Lazarevova koncepcia prešla tromi premenami.²⁹

V prvej fáze podriadil ikonografický typ štýlu. Umeleckosť stotožnil so štýlovým vývinom. Ikonografia sa mu z tohto hľadiska javila ako atribút formy. Ikonografické zmeny neponímal len ako typologické obmieňanie. Podriadil ich konceptu vývinu. Aj ikonografia sa podľa neho historicky vyvíja, nie však samostatne. Je podriadená sfére, ktorá je vlastným domovom vývojových zmien v umení, sfére štýlu. Preto je podľa Lazareva rozvoj ikonografie vlastne odrazom rozvoja štýlu. Čoraz viac sa však Lazarevovi dostával do tohto ponímania faktor sociálneho i kultúrneho života. Zmeny ikonografie sa začali javiť ako odraz spoločensko-historických obsahov, spoločenských podmienok i názorov. Lazarev sa prepracoval k marxistickému chápaniu. Štýl aj ikonografické typy sa objavili ako odraz ideovo-spoločenských podmienok. Zmeny v ikonografii sa pochopili ako dôsledok reálnych historických príčin. Umenie vo všetkých svojich stránkach prestalo byť podriadené len vlastným vývinovým princípom a ikonografia prestala závisieť len od rozvoja štýlu a formy. Všetky zložky umeleckého diela našli svoju historickosť v historickosti spoločnosti. Preto Lazarevovi prestalo stačiť zistenie vzťahov medzi dielami, určenie ich miesta v štýlovej a ikonografickej evolúcii. Rozhodujúcim sa stal vzťah všetkých zložiek umenia k dobovému životu. Tento vzťah však autor nepochopil mechanicky a deterministicky ako pasívny odraz a závislosť umenia od sociálnej apriority.

Všimol si, ako sa nielen umelecký štýl, ale aj ikonografia, sféra mimoriadne silne podliehajúca spoločenskej objednávke, sebaštylizáčnej konvencii, názorom mecénov, mení neraz napriek objednávateľským snahám o jej nemennosť. Preto štýl aj ikonografiu nepochopil ako pasívny plod sociálno-ekonomickej a sociálno-ideologickej determinácie, ale ako aktívny ohlas na túto determináciu, ako prejav spoločenských tendencií a záujmov, sociálnych síl a intencií. Tak sa umenie, vo svojej forme i vo svojom námete, pochopilo ako aktívny sociotvorný prvok, ktorý v sebe spája odraz sociálno-historickej situácie s výrazom sociálnych úsilí, teda odraz toho, čo sa uskutočnilo, s výrazom toho, čo k uskutočneniu smerovalo. Umenie sa stalo obsahuplným v zmysle tejto svojej aktívnej sociálnej viazanosti a funkčnosti. Sama ikonografia, rovnako ako štýl, sa pochopili ako plné ideového obsahu. Tento obsah však nie je spirituálny ani diskurzívny, je práve obsahom sociálneho života, sociálneho fungovania špecifickej umenia. Práve jeho nediskurzivita zaručuje umeniu svojbytnosť. Umelecké dielo nie je len ilustráciou apriórnych duchovných obsahov, ale výrazom ideových tendencií i odrazom reálnej (materiálnej i sociálno-psychologickej) situácie, ktorú musí samo bez cudzej pomoci do výrazu stvárniť, aby sa stala súčasťou životných spoločenských prúdov. Tak sa u Lazareva spája celostné ponímanie špecifickej umenia s jeho ideovo-sociálnym traktovaním. Je to akýsi návrat k starému kulturologickému chápaniu na novej marxistickej úrovni. Umenie je funkciou života spoločnosti, tentoraz však funkciou pozemského sociálneho života. Zároveň nestráca nič zo ziskov imanentných koncepcií umenia. Umelecké diela sú funkciami sociálnych tendencií práve tým, že sú jedinečné a špecifické. Lazarev tak do jedného celku spája nielen formou s ikonografiou, ale i výtvarnosť s obsahovosťou a špecifickú umeleckosť so sociálnou obsahovosťou, historické a estetické chápanie, kultúrnu históriu s marxistickou sociológiou umenia. Umenie je tu výrazom sociálno-duchovného života práve ako jedinečná umelecká forma, ako jedinečný estetický výtvor.

V poslednom štádiu svojej metodologickej ces-

ty zotrval Lazarev na opísanom stanovisku, upustil však od absolutizácie výrazovej stránky. Vedie totiž do blízkosti metafyzického subjektivismu a iracionalizmu. Preto autor zdôrazňoval opätovne ikonografický typ ako objektívny faktor umenia, faktor jeho kolektívnej sociálnej viazanosti a súčasne faktor, ktorý umožňuje do značnej miery vyhnúť sa subjektivistickým interpretáciám starých umeleckých diel a udržať analýzu diela vo vecnej a kontrolovateľnej polohe.³⁰ K všestrannému objektívnemu pohľadu na umelecké diela a ich dejiny však možno podľa Lazareva dospieť len aplikovaním všetkých špeciálnych umeleckohistorických metód, spojením ikonografickej metódy s formálne štýlovou analýzou, rozborom techniky, archeologickými rekonštrukciami, fiológiou i kultúrnymi, duchovnými a sociálnymi dejinami. Syntézu si autor predstavuje ako súčinnosť metód. Je presvedčený, že rôzne prístupy zachycujú rôzne aspekty mnohostranného celku, akým je umelecké dielo a jeho dejiny, a že tieto prístupy sa nevyklučujú, ale dopĺňajú, pretože sú vo svojom základe metodickými prostriedkami, nie filozofickými či svetonázorovými stanoviskami. Ani jedna z metód sama nemôže postihnúť komplexnosť umenia. Objektívny obraz o ňom je možný len v spolupráci rôznych špeciálnych metód bádania. Syntéza ako súčinnosť, nie ako podriadenie jednej metódy druhej, je Lazarevovou doktrínou, cestou k objektivite. Je to syntéza, ktorá stavia na špecifickej odlišnosti zorných uhlov. Nechce ich odstrániť, ale zachovať. Verí, že sú schopné spolupráce, lebo usudzuje, že medzi metódami a objektom (metódami a stránkami objektu skúmania) jestvuje adekvátnosť. Jednotlivé metódy musia byť špecializované, musia postihovať jednu zo stránok predmetu, a objektívny pohľad na celok môže vzniknúť práve ich spoluprácou. A to je možné vtedy, keď sa metódy chápu nielen ako nezainteresované nástroje, ale aj ako reduplikáty reálnych prvkov, schopné neskresleného poznania.

Koncepciu univerzálneho a syntetického, resp. komplexného umeleckohistorického bádania sformuloval Lazarev v rámci Lomonosovových „čteníj“ na Moskovskej univerzite roku 1967.³¹

„V metodike súčasného historika umenia“, povedal, „ktorý musí byť predovšetkým znalcom svojho materiálu, musí byť analýza formy neoddeliteľná od analýzy obsahu. Historik umenia nemôže ignorovať ani ikonografiu, ani ikonológiu, ani techniku, ani paleografiu. Je povinný byť trochu i filológom. Jeho povinnosťou je poznať dejiny, a to konkrétne sociálne prostredie, v ktorého podmienkach bola skúmaná pamiatka vytvorená. Musí dobre poznať vedúce idey doby bez ohľadu na to, či boli stelesnené prostriedkami výtvarného umenia, literatúry, filozofie alebo vedy.“³²

Cieľom komplexnej metódy je podľa Lazareva bojovať proti „domyslom“ (neodôvodneným tvrdeniam), ktoré tým, že sa uverejňujú, vytvárajú zdanie pravdivých poznatkov. Proti nim treba stavať presne overené fakty, získané objektívnym hodnotením a analýzou. Takouto analýzou je práve polyfónna kooperácia špecializovaných metodických prístupov, metód prísne racionálnych a kritických. V úsilí o dosiahnutie tohto primárneho cieľa (všestranného a podloženého poznania), autor „rehabilituje“ význam ikonografickej metódy. Napriek tomu, že sa vzťahuje len na časť komplexného organizmu umenia a jeho dejín, na jeho väzbu na sociálno-historickú konvencionalitu, poskytuje možnosť značne zaručeného poznania, zaručeného práve preto, že sa týka oblasti sociálnej apriority, a to ani nie tak v porovnaní s empirickou analýzou formy, ako v porovnaní s estetickým hodnotením a so štýlovým výkladom viažúcim sa výlučne na formu diela. Oba posledné postupy nekladú vždy spoľahlivé prekážky subjektivismu a môžu viesť k neprípustnej modernizácii skúmaného predmetu.

Za jeden z najrozšírenejších „domyslov“ považuje preto Lazarev práve podceňovanie ikonografickej metódy. Bez toho, že by bol sám zástancom jej absolutizácie, a napriek tomu, že sa svojho času podstatne pričínal o jej relativizáciu, domnieva sa, že — práve z hľadiska komplexnej syntetickej metódy — je to prístup nevyhnutný a plodný. Nesúhlasí ani s jej podceňovaním rovnako ako s jej absolutizovaním. Za najťažšie, ale najnaliehavejšie pokladá najšť jednotu formy, ikonografie a obsahu a vysvet-

lovať ich rozvoj sociálnymi a historickými okolnosťami. Vychádza pritom a) z myšlienky umeleckého diela ako jednotného, homogénneho organizmu, b) z myšlienky organického vzťahu umenia a spoločnosti.

Lazarev postavil svoju obhajobu významu a nenahraditeľnosti ikonografickej metódy predovšetkým pri skúmaní stredovekého umenia na polemike s bádateľmi, ktorí dejiny umenia interpretujú primárne alebo výlučne ako vývoj formy. V dôsledku toho nerozlišujú rôzne ikonografické typy, ba zmiešavajú ich. Okrem nepresného určenia ikonografického typu sa dopúšťajú ďalších chýb. Ikonografiu pokladajú za sféru absolútne slobodného tvorivého výrazu indivíduí, námety — vychádzajúc z presvedčenia, že dejiny umenia sú procesom tvorivých inovácií — vykladajú ako výrazy subjektu. Z tohto hľadiska, ak sa chcela zachovať jednota, homogénny charakter umenia, prechádzajúci všetkými jeho časťami, „musela“ sa aj ikonografia diel traktovať ako individuálny výtvor a výraz tvorcu. Alebo — ak nebolo možné poprieť existenciu nadindividuálnej tematickej zásobnice — ako tvorivý akt umelca sa interpretoval aspoň výber témy z radu možností. Konvencionalita a akákoľvek účasť sociálnej apriority na samej umeleckosti, na vzniku tvárnej jedinečnosti, sa vylučovali. Voľba motívov sa chápala ako tvorcovovo vyjadrovanie nových duchovných ideí. Podľa Lazareva práve takýto spôsob výkladu znamená prenášanie moderného subjektívne výrazového chápania umenia ako expresie na doby, ktorým bolo celkom cudzie. Zanedbáva sa, najmä pri skúmaní stredovekého umenia, že tematická typovosť, udržiavanie vypracovaných námetových typov, ikonografická tradičnosť, ktorá len nepatrne podliehala vývinovým premenám, patrili k podstate samého umenia danej doby i dobového chápania umenia (ktoré, dodajme, nemohlo zostať bez ohlasu na samu umeleckú štruktúru) a boli hlboko zakotvené v svetozázore doby. Stálosť, tradičnosť ikonografických typov v stredoveku nemožno preto zavrhnúť ako našu ilúziu a normativistické zanedbávanie tvorivosti stredovekého umenia, za ktorými sa údajne nachádza skutočná umelecká tvorivosť, ponímaná ako

vývinová originalita. Toto ponímanie umenia ako výrazu subjektívnej tvorivosti a jeho dejín ako neustáleho procesu originality je zreteľnou ahistorickou absolutizáciou črt moderného umenia a ich prenášaním na minulosť. Znamená to však aj ignorovanie dôležitosti sociologickej väzby umenia. Stálosť ikonografických typov v stredovekom umení je totiž jednak prejavom kolektívneho svetozázorového chápania, jednak prejavom vplyvu objednávateľských vrstiev na umenie. Umelec nebol v stredoveku taký ako v súčasnosti, bol oveľa viazanejší dobovým chápaním a objednávkou. Nevytváral teda od diela k dielu svoj subjektívny mýtus a neformuloval osobný výraz. Jeho individualita sa prejavovala práve cez tradované typy námetov, ba i cez tradované schémy znázornenia. Nielen námety, ale ani kompozičné usporiadania nemožno v stredoveku považovať za samostatné výtvory majstrov, a teda ani za vyjadrenie nimi vytvorených obsahov. Lazarev uznáva, že stabilita ikonografie v stredoveku nie je absolútna, že i ona sa mení s novými otázkami doby, takže v sebe nesie stelesnené dobové idey. Treba však odlišiť idey, ktoré do minulých diel vnesie sám bádateľ, od tých, ktoré vytvoril umelec. Predpokladá sa tu, že umenie je totožné so zámerom, ktorý k nemu viedol a splodil dielo. Inými slovami: Lazarev zastáva striktné historické stanovisko, ktoré sa opiera o spoľahlivé a overiteľné pramene, o dokumenty doby. Odmieta ideál spojenia historického a sprítomňujúceho (resp. nadčasového esteticko-hodnotiaceho) chápaného prístupu. Rozhoduje v prospech znalostí. Preto odmieta sprítomňujúcu tendenciu a zdôrazňuje jednak faktor overiteľného racionálneho poznania, t.j. najmä takého, ktoré sa opiera o písomné dokumenty, jednak faktor tradície, vplyvu dobovej society a konvencie priamo na podstatnú štruktúru umenia. Dobový sociálno-historický kontext vzniku diela sa pokladá za vnútornú súčasť samého diela. Lazarev však obsiahnutosť identity umenia v dobovom chápaní — umenia v konvencionalite, čím radikálne odromantizováva umenie — nepovažuje za trvalú konštantu umenia, ako sa s tým stretávame vo viacerých súčasných západných umeleckohistorických koncepciách.³³

Väzbu umenia s dobovým chápaním a z nej vyplývajúcu tradicionalitu námetových i kompozičných typov pokladá Lazarev za špecifickú, konkrétne historickú črtu napr. stredovekého umenia. V západoeurópskom novovekom umení nachádza naopak primárnosť individuálneho výrazu a inovačného vývinu, ako aj priamej sociálnej a ideovej aktivity. Odhliadnuc od toho, že rovnako originalita, ale nesporné i tradicionalita predstavuje druh sociálnej väzby, a to afirmatívneho stabilizujúceho typu, je zrejmé, že ani vo vývoji, ani v tradovaní, ani vo výraze, ani v aplikovaní schém nevidí Lazarev nemennú podstatu umenia. Dejiny umenia chápe ako presun dôležitosti týchto prvkov, čím sa prejavuje ako historik s jedinou axiómou: dejiny chápe ako konkrétnosť, pričom táto konkrétnosť nesplýva s originalnosťou a inováciou — môže byť i konkrétnou tradicionalnosťou. Neprijíma teda predpoklad nemenného základu umenia vo všeobecnosti. Umenie svoju podstatu historicky ustavične mení, a to preto, že je tým, čím sa uskutočnilo, ako fungovalo a ako bolo chápané v dobe svojho vzniku. Dobové chápanie vchádza priamo do stavby diel, preto ho možno z nich vyvodiť. Primárne ide o rekonštrukciu pôvodného významu umenia; len on je autentickým významom umenia. Jeho výhradné vyvodzovanie z umeleckej štruktúry napriek tomu, že v nej dobový význam je stelesnený, hrozí subjektivismom, stotožnením autentického významu diela s jeho súčasným estetickým pôsobením. Tomu treba a možno čeliť na základe znalostí dobového kontextu (dobo- vého kontextuálneho významu umenia) a na základe objektívnych zložiek diel. Keďže dobová konvencionalita a apriorita vchádza priamo do štruktúry diel, nie je rekonštrukcia dobového významu umenia z písomných a iných dokumentov prehrešením sa voči samej umeleckosti. Pokiaľ ide o objektívne zložky diel samých, za takýto element pokladá práve ikonografiu. Je lapidárnym príkladom vchádzania dobovej konvencionality do samého umeleckého organizmu, dokladom, že umelecká štruktúra nie je svet oddelený od dobovej sociálnej dynamiky, že ide naopak o sféru interakcií. Práve preto je autentickým významom umenia význam jeho konkrétnej

kontextuality, jeho sociálno-historickej funkcionality. Interpretácia formovo-estetickéj stránky je v dôsledku jej nepojmovosti a nefiguratívosti bližšie k nebezpečenstvu subjektivismu. Objektívnosť poznania znamená pre Lazareva adekvátnosť voči dobovému ponímaniu. Preto je objektívnou taká analýza, ktorá sa pohybuje v tejto rovine: analýza, ktorá sa opiera o vecné fakty a rekonštrukciu dobových dokumentov a dobového chápania.

Dôrazom na historickú autentickosť sa nesporné získala možnosť objektívnejšej sociologickej analýzy: analýzy účasti objednávateľov, sociálno-psychologických konvencií i svetonázorových tendencií v samej umeleckej štruktúre. Historická analýza však nevysvetľuje pretrvávanie umeleckých diel ako hodnôt. Lazarev si bol toho vedomý. Preto historizujúce chápanie stavia síce proti nebezpečenstvu modernizácie, neabsolutizuje ho však. Vzťah dobového vzniku a kontextu umenia a jeho presahu cezeň, jeho pretrvávajúceho pôsobenia treba seriózne hľadať. To možno práve cestou hľadania jednoty formového s obsahovým a ideového s funkcionálnym chápaním umenia. Preto sa Lazarev domnieva, že úlohou bezprostrednej budúcnosti je vystriedať špecialistu, povedzme ikonografa, ikonológa či analytika štýlu za umenovedca syntetizujúceho všetky metódy. Je to ideálna požiadavka, ale vyjadrenie reálnej potreby. Každé náročnejšie umelekohistorické poznanie predpokladá vyriešiť množstvo rozličných problémov, na ktoré jediná metóda nestačí. Ich vyriešenie sa odohráva na základe vzájomného predpokladania sa. Jednotlivé otázky sa vzájomne nielen dopĺňajú, ale neraz sa aj navzájom vyžadujú a predpokladajú ako už zodpovedané. V tom spočíva problematika i hlboký zmysel potreby syntetickej metódy. Nemožno ju pochopiť len ako kompilát výsledkov, vonkajších prostriedkov alebo adiciu oddelených špeciálnych metód. Nesmierne komplikovaný fenomén dejinnosti umenia nemožno postihnúť ani jedinou metódou, ani mechanickým súčtom špeciálnych prístupov. Musí sa syntetizovať vnútorne, organicky a adekvátne stavbe skúmaného predmetu. Preto Lazarev nepožaduje prostú spoluprácu špecialistov s obmedzeným horizontom, ale súčinnosť metód v ru-

kách každého historika umenia. Lebo syntézu nepokladá za vzdialený výsledok spolupráce špecialistov, ale za prístup, ktorý je nevyhnutný od počiatku. Ak sa majú skúmať dejiny umenia adekvátne komplexnej konkrétnosti umenia samého, treba od prvého kroku skúmať synteticky.

PROGRAMY METODOLOGICKEJ SYNTÉZY

Jednota historického a estetického prístupu

S programovou koncepciou extenzívneho aj intenzívneho syntetického chápania umenia vystúpil na umelekohistorickom kongrese v Budapešti roku 1969 autor obsiahlych dejín umenia sveta, Michail Alpatov.³⁴ Podrobne rozviedol celistvú koncepciu umenia a jeho dejín, ktorá by bola zároveň mnohostranná i objektívna.³⁵ Jej fundamentálnou charakteristikou je syntéza mnohých prístupov, zorných uhlov, metód i predmetov skúmania. Objektivizujúca metóda je zámernou kritickou reakciou na tie atomické, špecializované a jednostranné koncepcie, ktoré si zakladajú na svojej vyhranenosti a nezmieriteľnosti a ktoré úmyselne absolutizujú svoje jednostrannosti. Alpatovov syntetický program však nie je iba reakciou. Potrebu syntetickej metódy odvodzuje priamo z problémov súčasnosti, z nových funkcií umenia v spoločnosti (rovnako umenia minulého ako súčasného) a z nového, veľmi početného umeleckého publika.

Celistvá koncepcia umenia a jeho dejín má za cieľ odstrániť jednostrannosti všetkých troch základných prístupov k umeniu — historického, kritického a propagandistického. Má jednak zachovať vymedzené úlohy vlastné každému z nich, jednak má vytvoriť medzi nimi spojenia založené na spoločných cieľoch. Nebezpečenstvom striktných historikov je akademický tradicionalizmus, ktorý vedie len k zhromažďovaniu faktov, k výlučnému oceňovaniu znalostí a erudovanosti, a zároveň k subjektivismu, len čo sa opustí pôda štatistickej chronologizácie diel. Autor vidí príčinu v prílišnej špecializácii na úkor komplexnosti pohľadu.

Slabiny kritiky vyplývajú zase z obmedzenia sa na súčasné umenie bez zreteľa na histo-

rický vývin a z výlučného sústredenia sa na estetickú stránku diela, ba dokonca z jej stotožnenia s osobným dojmom. A konečne to, čo si kladie za úlohu propagovať výsledky vedeckej práce, býva často buď len zoskupením špeciálnych štúdií bez jednotnej koncepcie, alebo naopak jednotnou koncepciou spájajúcou skompilované, všeobecne známe fakty. Úlohou dejín umenia je v protiklade k tomu „vytvoriť úhrnnú predstavu o umeleckom vývoji.“³⁶ Nie je to možné len výpočtom známych faktov, ale „skúmaním dejín umenia ako celku.“³⁷

Požiadavka spojiť úsilia jednotlivých prístupov k umeniu — historického, kritického a propagandistického — nie je voluntaristickým imperatívom. 1. Má reálne dôvody: a) Tzv. staré umenie neprestáva pôsobiť v prítomnosti, je živou súčasťou súčasnej umeleckej kultúry. b) Staré a moderné umenie sú vo vzťahu živého napätia, „panuje medzi nimi istý druh súťaženia“.³⁸ Staré umenie sprostredkúva súčasnému človeku obraz o harmonickom alebo naivnom chápaní sveta. Moderné umenie vyjadruje problémy súčasnosti, neraz plné úzkosti a smútku. c) Historik umenia ako človek prítomnosti formuje svoje kritériá práve pod vplyvom umenia svojej doby.

2. Syntetická koncepcia umenia má teda odstrániť rozpor medzi špecializáciou a komplexnosťou (špecializáciou, ktorá je len štatistickou chronologizáciou faktov, a komplexnosťou, ktorá by bola len kompilátom). Má vytvoriť „úhrnnú predstavu o umeleckom vývine ako celku.“³⁹

3. Má spojiť poznanie dejín umenia s estetickým vnímaním konkrétnych diel, znalosti s bezprostrednou skúsenosťou, odstrániť rozdiel medzi vnímaním a výkladom. Je zrejmé, že do tejto požiadavky spadá tak potreba odstrániť priepasť medzi racionálno-konstruktivistickým a empiricko-psychologickým výkladom, ako aj potreba spojiť čisto historizujúci výklad so prítomňujúcou interpretáciou čiže výklad z dokumentov minulosti s výkladom prítomného pôsobenia pamiatok. Alpatovove požiadavky implikujú viacero predpokladov: a) Dejinnosť ako dianie sa konkrétnosti na jednej strane a ako zmysluplnosť na druhej strane. Dejiny získavajú svoj zmysel až ako zlogičtené. (Adekvátny vý-

klad dejín = dejiny ako logická súvislosť.) b) Dejinný obraz je nielen výsledkom ponorenia sa do minulosti, pochopením a zrekonštruovaním minulého a jeho vynesením „na povrch“ do prítomnosti. Je i funkciou prítomnosti. Dejinné poznanie znamená vchádzanie do minulého očami, myšlienkami, citmi prítomnosti. Je i sprítomňovaním minulosti prítomnosťou a pre prítomnosť. c) Staré umelecké diela sú nielen dokumentmi o tom, čo bolo, a nielen adekvátnymi produktmi minulej pomíjajúcnosti; sú pamiatkami prežívajúcimi dobu svojho vzniku, hodnotami pôsobiacimi ďaleko za jej hranice.

4. Celistvá koncepcia umenia musí preto skúmať v jednote makrokozmos i mikrokozmos umenia, teda nielen historické, sociálne a kultúrne okolnosti vzniku umenia, ale aj umelcov a diela samy. Musí spojiť, ako hovorí Alpatov, „transcendentné skúmanie“ s „imanentným“.⁴⁰ Alebo inými slovami, musí dokázať chápať dejiny umenia ako dejiny spoločenských problémov tak, aby boli zároveň dejinami umeleckosti. Aby diela neboli ani len autonómnymi výtvormi, ani len dokumentmi a ilustráciami mimoumeleckých a predumeleckých sfér.

Základnú slabinu pokusov o zistenie vzťahov umenia a spoločnosti vidí Alpatov v zanedbaní umenia samého. Západní sociológovia neraz absolutizujú závislosť umenia od objednávateľa a zabúdajú tak na aktívnu spoločenskotvornú schopnosť veľkého umenia, na jeho schopnosť presahovať objednávku a vytvárať nové ideály. Syntetická metóda musí brať do úvahy nielen vplyv spoločensko-historických podmienok na umenie, ale aj opačný vplyv, pôsobenie umenia na prostredie. Aj bádatelia skúmajúci vzťah umenia ku kultúre svojej doby často strácajú zo zreteľa umenie samo, keďže sa ho snažia previesť na filozofický prúd. „Literárne pramene nemôžu byť jediným prostriedkom na dešifrovanie umeleckých diel“⁴¹ v samých dielach treba nájsť riešenia dobových problémov, a to riešenia prostredníctvom umeleckých prostriedkov. Ide tu o vlastný prínos umenia kultúre doby. K tomu možno dospieť len na základe analýzy samých umeleckých diel. Preto hlavnými prameňmi dejepisu umenia nie sú podľa Alpatova literárne pramene, ale konkrétne umelecké diela.

Z nich treba vychádzať, v ich svojbytnosti treba nájsť prínos pre kultúru doby. Na to je však potrebné splniť dve podmienky: 1. Treba nájsť uprostred zhonu modernej doby sústredenie, potrebné pre bezprostredné pochopenie umeleckých diel. 2. Treba prehĺbovať prostriedky analýzy diel. Alpatovovo hlboké presvedčenie, že to podstatné o umeleckom diele sa možno dozvedieť a) z diela samého, b) jeho vnímaním, obsahuje predpoklad, že umenie je schopné spolutvoriť svoju dobu špecifickým, nenahraditeľným spôsobom a že existuje nadčasový (hoci časovo vzniknutý) obsah-hodnota diel, i v jadre identická ľudská psychika, ktorá umožňuje pochopiť umelecké diela z celkom odlišných dôb a historických kontextov — pochopiť vzdialené diela z nich samých. Predpokladá sa jestvovanie trvalého jazyka foriem (obsahu foriem), ktorý je zrozumiteľný ľuďom všetkých dôb i kultúr. O opačnom prístupe, spoliehajúcim sa predovšetkým na dobové mimoumelecké písomné dokumenty, sa súdi, že zostáva stáť pri skúmaní konvencií, dobových predstáv o umení, nedospieva k postihovaniu nadčasovej hodnoty umenia; zanedbáva schopnosť umenia pretrvať dobu svojho vzniku i skutočnosť, že táto schopnosť (a hodnota) sú obsiahnuté práve v konkrétnej umeleckosti.

Analýza umeleckého diela, ktorú má Alpatov na mysli, by mala byť „schopnou obsiahnuť všetky elementy a všetky zvláštnosti, ktorými sa dielo vyznačuje.“⁴² Alpatovova požiadavka spojiť v analýze schopnosť pozorovania, estetické kontemplácie, bezprostredného chápania, uvažovania i znalostí obsahuje okrem predpokladu nadčasovej obsahovej identity diela a jestvovania všečasovej reči tvarov i presvedčenie o totožnosti dojmového pôsobenia diela s dielom samým a z toho vyplývajúce presvedčenie o adekvátnosti slovného vyjadrenia, diskurzívneho opisu voči nim. Ide tu o problematiku adekvátnosti analýzy nediskurzívnych fenoménov, otázku subjektívnosti-objektívnosti analýzy, problém kritérií adekvátnosti. Rozhoduje sa tu o tom, či sa kritérium adekvátnosti výkladu diela (a tým zároveň i podstata diela) bude klásť do diela samého alebo do jeho pôsobenia, do dobového chápania umenia či do

vzťahov, ktoré nadväzuje s inými dielami, alebo do súvislostí, ktoré ho obklopujú a spájajú so sieťou kultúry. Rozhoduje sa tu nielen medzi umením a kultúrou, ale i medzi históriou a psychológiou, ako aj medzi individuálne psychologickým a sociálno-psychologickým traktovaním umenia.

Prvé, čo podľa Alpatova vyžaduje komplexná analýza, je schopnosť historika chápať dielo v jeho jadre bezprostredne psychologicky. Pod schopnosťou priameho porozumenia má autor na mysli schopnosť postupného — nie okamžitého — vníkania do podstaty diela. Tým sa jeho koncepcia zásadne líši od intuitívneho pochopenia. Obsahuje v sebe časový proces a tým i rozmer racionálnej kryštalizácie a objektivizácie poznania. Tak je do dojmu zahrnutá znalosť, ktorá sa uskutočňuje práve cez nové dojmy. Poznanie je schopné dojmy inovovať, deje sa však len nimi, takže z nich vychádza a do nich sa vracia. Táto myšlienka tvorí jadro Alpatovovej koncepcie syntetickej metódy, je na nej priamo založená. Ide o dialektickú jednotu vnímania a poznania, dojmu a znalosti, ktorá má zakladať hlbšie prenikanie do diel. Poznanie je odkázané na javovosť (a dojmy, ktorými je prístupné), je vylupovaním obsahov tejto javovej prítomnosti; a spätne, takto získané poznanie posilňuje pôsobenie, dojmy. Spomenutá jednotu je dialektickou nielen v zmysle vzájomného dávania a prijímania zložiek, ale i v zmysle časovom. Poznávanie vnímaním a vnímanie cez poznávanie sa odohrávajú v neustálom časovom pokračovaní. Pritom sa smeruje k jadrú, k podstate diela.

Alpatovovi je však cudzia téza o jednoznačnosti podstaty diela, čo ešte viac posilňuje potrebu syntetickej metódy bádania v zmysle polyfónie, rovnocennej súčinnosti prístupov. Podstatu umenia chápe ako identitu mnohoznačnosti (nie ako mnohoznačnosť absolútnu, či dokonca ako ľubovoľnú). Preto považuje za sľubnú i tú metódu bádania, ktorá do svojho konceptu umenia i do spôsobu jeho rozboru vložila ideu usporiadanej plurality — metódu systémovej analýzy. „Koncepcia umenia ako systému znakov“, hovorí, „otvára široké možnosti interpretácie.“⁴³

Základným znakom Alpatovovej koncepcie je, že nezavrhuje žiadnu metódu bádania, ale oceňuje prínos každej. Odmieťa len sebaabsolutizáciu čiastkových prístupov. Syntetický program vylučuje dokonca i hodnotenie prínosu jednotlivých metód len ako historickej zásluhy. Alpatov chápe jednotlivé metódy ako postihovanie rôznych, ale trvalých aspektov spoločného predmetu a v základe ako rovnocenné. Preto sa metódy vzájomne nevylučujú, ale dopĺňajú, sú vzájomne nenahraditeľné, vyžadujú sa. Úlohy jednotlivých metód — bez ohľadu na to, kedy vznikli — sú v tomto zmysle stále aktuálne. Dejiny dejepisu umenia sa tak javia ako odhaľovanie vždy inej stránky skúmaného predmetu a konštituovanie metódy adekvátnej tej-ktorej stránke. Rozvoj disciplíny je narastaním poznania v zmysle rastu čiastkových aspektov, odohráva sa nielen ako kumulácia poznatkov, ale aj metód. Ale práve to si vynucuje potrebu mať na zreteli celok, syntetizovať čiastkové poznatky, zorné uhly, metódy. Syntetizovať ich však nie podriaďovaním, ale kooperáciou.

Tak napríklad komparatistická metóda skúma vplyvy, objasňuje opakujúce sa témy, ale aj „pomáha pochopiť a zhodnotiť slohové zvláštnosti“,⁴⁴ a dovoľuje dokonca postihnúť najkonkrétnejšiu jedinečnosť diel. Je plodná v námetovom i formovom určovaní, v typológii i postihovaní jedinečností. Genetická metóda zasa dovoľuje podľa autora prenikať do podstaty umeleckého diela tým, že zistí, z čoho sa dielo zrodilo. Vedľa novších a aktuálnejších metód umeleckohistorického bádania, ako je sociologický, ikonologický a štruktúrno-semiotický prístup, považuje Alpatov za dodnes plodné aj metódy, ktoré sa zrodili dávnejšie, ako je napríklad metóda porovnávaco-ikonografická, porovnávaco-slohová alebo genetická.

Alpatovova koncepcia syntetického pohľadu ide ešte ďalej, za ideál syntetického gnozeologického prostriedku. Hlavnú úlohu historika nevidí len v prehĺbenejšom a všestrannejšom poznaní, ale v „demuzeácii“,⁴⁵ t. j. v oživení starého umenia, a to v zmysle myšlienkového rekonštrukcie pôvodných kontextov diel. Chce umeleckohistorickým poznaním oživiť staré diela, t. j. sprítomniť čo najadekvátnejšie pôvodný his-

torický kontext a zámer diel a tým ich začleniť do fungovania v prítomnosti. Je to možné práve v dialektickom vzťahu sprítomňovania so „zminulosťovaním“. Alpatov je presvedčený, že pôvodná historická pôsobivosť je totožná s estetickým pôsobením vôbec. Tým sa do istej miery zmiernuje kritická relativizácia tých prístupov, ktoré sa umelecké diela snažia pochopiť len z dobových dokumentov. Je to len ďalší prejav presvedčenia o nadčasovej hodnote umeleckých diel situovanej do ich nediskurzívnej javovosti. Historické poznanie sa má podľa autora uvedenou cestou stať funkciou prítomnosti, jej obohacovaním o nové živé obsahy, o trvalé hodnoty. Nejde tu teda o službu zabudnutým dielam, ale o službu prítomnosti.⁴⁶

Aby sa umeleckohistorické bádanie mohlo zhostiť tohto posolania, nesmie ustrnúť v špecializácii ani v perfekcionistickej klasifikácii. Musí byť výberom, ktorý je podmienkou pochopenia dejín umenia ako celku. Postihovanie celku paradoxne cestou výberu je možné práve preto, že v dejinách umenia jestvujú isté konštanty. Alpatov ich nazýva „spriaznenosťou“⁴⁷ medzi dielami časovo i priestorovo značne vzdialenými. Táto konštantnosť je podľa autora dôsledkom nemennej podstaty umenia, alebo, ako to sám nazýva, plodom „základnej logiky a zákonov“,⁴⁸ ktorým umenie podlieha. Takto vymedzená konštantnosť podstaty dejinnosti umenia⁴⁹ je základom Alpatovovho dôvodovania. Zdôvodňuje, prečo podľa autora umenie možno pochopiť bezprostredne, prečo možno spojiť znalosti s estetickým dojmom, racionálny prístup s citovým. Presvedčenie o trvalej zákonitosti dejín umenia mu zakladá, umožňuje a vyžaduje syntetickú koncepciu.

Nevyhnutnosť organickej syntézy

Alpatovove a Lazarevove metodologické snahy ukazujú, ako sa syntetizujúca tendencia vyvíjala v sovietskej historiografii umenia od implicitného smerovania k explicitnému programu, od oprávňovania spolužitia, kooperácie a pluralizmu metód po programové propagovanie vnútornej, organickej syntézy ako nevyhnutného štádia vedeckého poznania. Polyfonická koncepcia, zdôvodňovanie plodnosti spolužitia a spolupráce plurality metód bádania prerástla postupne do idey vnútornej organickej syntézy.⁵⁰ Lazarevovi sa organická syntéza stala najaktuálnejšou a najdôležitejšou úlohou súčasnej historiografie umenia. Syntetický prístup považuje za nevyhnutný vývinový stupeň vednej disciplíny.⁵¹ Špecializácia metód priniesla mnoho nových poznatkov, necháva ich však roztrieštené. Je nevyhnutné syntetizovať ich. „Pracujeme,“ píše autor, „v mnohých rôznych smeroch, ako je ikonografia, ikonológia, forma, znanectvo, sociológia a psychoanalýza. A predsa je nedostatok pokusov o zjednotenie výsledkov týchto výskumov do organického celku, inými slovami, ich syntetizovania.“⁵²

Syntézu autor nechápe ako podriadenie sa jedinej metóde. Nechce zatratiť ten plod dlhého vedeckého vývinu, ktorým je metodický pluralizmus. Syntéza tu priamo predpokladá polyfonickosť. Považuje sa za nevyhnutný krok vývinu vedeckej disciplíny, na ktorú vytvoril predpoklady práve predchádzajúci pluralizmus (čo oprávňuje jeho miesto v poznávacom procese). Lazarev nechce tento metodický pluralizmus odstrániť ani v štádiu syntézy. Obhajuje syntézu na jeho základe, syntézu ako následné metodické štádium výskumov, ich završenie v zmysle využívania špecializácií, syntézu založenú na diferencovanosti ciest bádania.

Syntéza ako organické zjednotenie výsledkov (v protiklade k zjednoteniu východísk), založené na zachovaní polymetodickosti ich získavania, tu spočíva na myšlienke, že raz nájdené cesty výskumu, overené vlastnou plodnosťou, nestrácajú nič zo svojej dôležitosti vznikom nových metód. Jedna metóda nerelativizuje druhú, nová nevyvracia starú, niet metodologického

relativizmu. Každá metóda sa druží k predošlej, obohacuje celkový pohľad o nové hľadisko. Je to možné preto, že predmet je objektívny a mnohorozmerný, takže žiadna metóda sama osebe ho nemôže vyčerpávajúco postihnúť. To možno dosiahnuť len spoluprácou metód, pri rešpektovaní ich svojbytnosti, zvláštnosti a samostatnosti — spojením ich výsledkov. Spojenie výsledkov je rekonštrukciou mnohostrannosti objektivity. Je to však možné i z ďalšieho dôvodu: že sa metodické postupy nepovažujú za totalizujúce modely, ktoré svoj predmet samy konštituuju a ktoré sú toho schopné práve preto, lebo sú vo svojej podstate obsahuplnými intenciami, svetonázormi. Lazarev ani Alpatov neprijímajú toto stanovisko. Metódy chápu ako objektívne, teda nezainteresované nástroje, ktoré do poznávacieho predmetu nevňášajú obsahové intencie, preto predmet neformujú, avšak objektívne, „neosobne“ sprostredkujú. Toto objektívne sprostredkovanie nemôže byť totalizáciou práve preto, že je nezainteresovaným nástrojom v podstate kvantitatívneho charakteru. Nedotýka sa žiadneho apriórne určeného jadra predmetu, ten sa v skúmanom predmete vopred neočakáva. Všetky zložky predmetu sa pokladajú za viacmenej rovnocenné. Preto je možná i rovnocenná spolupráca bádateľských metód. Na predmete nie je rozhodujúce žiadne monistické jadro, ale jeho štruktúrovanosť. Metódy bádania sa líšia špecializáciou, postihujú jednotlivé zložky mnohostrannej stavby predmetu, jeho celok je rekonštruovaný práve spoluprácou špecializovaných prístupov. Predmet vo svojej globálnosti nie je postihnuteľný zistením jeho jadra, podstaty, ale práve jeho mnohovrstvovosti, štruktúrovanosti. Keďže sa jednotlivé metódy špecializujú na rôzne stránky predmetu, postihujú celok rozložením, atomizáciou. Tým nevyhnutne vyvolávajú potrebu syntetizácie, ktorá sa javí ako komplementárna zložka špecializácií. Pluralita metodických prístupov je predpokladom syntézy a syntéza završením plurality. Rekonštruovať spätne celok možno teda zložením rozložených výsledkov. Syntéza ako nutný cieľ bádania má tak dve časti: rozloženie späté so špecializáciou a možné len ako špecializácia, a spojenie takto získaných čiastkových pohľadov, vý-

sledkov špecializácií. Ide o syntézu, ktorá je založená na hlbokom presvedčení o vedeckom pokroku v zmysle narastania a kumulácie poznatkov. Predpokladá polyfónnosť a simultánnu platnosť prístupov, ktoré vznikli sukcesívne. Jednotlivé prístupy strácajú iba sebaabsolutizačný charakter, ktorý mávajú často v záujme sebaapresadenia pri svojom nástupe, nestrácajú však svoju vymedzenú platnosť. Syntéza tu znamená pripájanie sa, pribúdanie zorných uhlov, rozširovanie pohľadu, odhaľovanie stále väčšej mnohostrannosti skutočnosti v protiklade k monizácii a absolutizácii. Objektivita sa chápe ako pluralita. Mnohorozmernosť skutočnosti je gnozeologicky rekonštruovateľná, presvietiteľná len rovnorodým poznaním — pluralitou metodických postupov. Jednota mnohosti je rekonštruovateľná syntetizáciou plurality pri zachovaní svojbytnosti zložiek. To je možné len pri objektívnej nestrannosti prostriedkov poznania. Táto „priezračnosť“ im zaručuje spolu s ich „skromnosťou“ (obmedzením na čiastkovú stránku) trvalú platnosť. Ale túto potenciú objektívnej platnosti naplňajú jednotlivé metódy až tým, že vojdú do spolupráce, že sa stanú článkami syntézy. Až vtedy získavajú svoj pravý zmysel. Jednotlivé metódy sa zúčastňujú na poznaní zložitosti skutočnosti jednak tým, že sa špecializujú, jednak tým, že nezostávajú v izolácii, že ich špecializácie smerujú k spoločnému cieľu celkového pohľadu, že sa špecializujú v zmysle rovnocenného prispievania k mnohorozmernosti globálneho poznania. Objektivita a hodnota partiálnych metód spočíva tak v ich partikulárnosti, ako aj v ich kooperácii.

Syntézu založenú na polyfónnosti stavia Lazarev do kontrastu s monizmom, ktorý sa snaží postihnúť podstatu ako podstatnú vlastnosť dieľa. To, čo takýto monistický pohľad predkladá, je len nahradením očakávanej podstatnej jednoty jednotou štylistickej frázy. Opak toho — syntéza založená na pluralite — má pred sebou opačný problém: nájst väzbu zložiek, princíp súvislosti plurality. „V moderných výskumoch“, píše autor, „je dôležité zachovať skutočnú rovnováhu medzi jednotlivými prvkami, zachovať to, čo Francúzi definujú ako proportion bien gardée.“⁵³ Z hľadiska pluralizmu nie je prijateľ-

ná žiadna absolutizácia a podriaďovanie, či by už išlo o absolutizáciu formy, symboliky alebo sociálneho vzťahu umenia.

„Ak bádateľ“, dôvodí Lazarev, „kladie príliš veľký dôraz na jeden aspekt výskumov, nevyhnutne dospeje k mylným, ak nie úplne fantastickým návrhom.“⁵⁴ Pravá syntéza sa javí ako zrovnoprávnenie zložiek, spravodlivé určenie sféry platnosti a rovnovážne rozdelenie pozornosti každej z nich. Nájst vzťah metód tak, aby bol adekvátny štruktúrovanosti predmetu skúmania, je hlavný cieľ syntetického prístupu. Polyfónia spolupráce metód, ako aj spojenie ich výsledkov nemôže byť čistou pluralistickou adíciou. Lazarev si je vedomý, že uskutočnenie programu syntetického skúmania stojí pred týmto neľahkým problémom. Preto hovorí o potrebe proporcionality: „V súčasných výskumoch umenia je dôležitý objektívny prístup k pamiatke a jej skúmanie z každého zorného uhla, pri zachovaní skutočných proporcií medzi rôznymi prvkami analýzy.“⁵⁵ Syntetický postup teda predpokladá nájdenie proporcionality zložiek, ktorá by bola adekvátna reálnej štruktúrovanosti skúmaného predmetu — ak nemá byť syntéza vonkajškovou adíciou prístupov a výsledkov, ale syntézou organickou a inherentnou skutočnosti. Hoci nájdenie „skutočnej proporcionality“⁵⁶ predpokladá zistenie reálnej štruktúry predmetu, a teda primarizáciu istej metódy (analýzy štruktúry); hoci ide o náročný program, pretože ani vymedzenie štruktúry nesmie byť získané a priori, navrhuje autor držať sa pri hľadaní „skutočnej proporcionality“ zásady tolerancie: odmietať absolutizáciu akéhokoľvek prístupu a ktorejkoľvek zložky.

Druhou oporou pri hľadaní objektívnej polyfónie je podľa Lazareva pridržiavanie sa overiteľných postupov, prísne dodržiavanie empirickosti. Odmieta poznanie ako inštrumentálne modelovanie. Objektivnosť vidí ako empiriu, empiriu ako objektivnosť. V druhej inštancii chápe empiriu-objektivitu ako proporcionálnu pluralitu, teda nie ako nečlenenú masu, ale ako polyfónnu štruktúru. Lazarev vie, že pluralita, polyfónnosť, rovnoprávnosť metód je len pol cesty k syntéze, že skutočná syntéza sa začína až tam, kde sa nájde realite zodpovedajúci prin-

cíp proporcionality, vzťahu zložiek. Je presvedčený, že táto štruktúra je nielen pluralitná, ale aj polyfónna, že je závislá od svojbytnosti a nenahraditeľnej dôležitosti zložiek. Uvedomuje si, že dosiahnutie takejto bádateľskej syntetickej metódy je rovnako nevyhnutným vývojovým štádiom disciplíny, ako aj náročným programom, ku ktorému ešte len treba nájsť cestu. Preto tak

POZNÁMKY

¹ Táto stať vznikla roku 1976 ako prvá časť širšieho koncipovaného referátu, ktorý odznel vo forme dvoch prednášok na pôde Umenovedného ústavu SAV 29. 11. 1976 a 7. 3. 1977. Druhá časť Ciest k syntéze vyjde pod názvom Základné otázky dejín umenia očami sovietskej semiotiky v zborníku Litteraria. Naša štúdia, t. j. prvá časť Ciest k syntéze, zachováva svoju pôvodnú propagačno-rétorickú formu, z ktorej vyplýva i uvádzanie len bezprostredne citovanej literatúry. Odkazy na novšiu literatúru sa obmedzujú na nevyhnutné minimum.

² Rekonštrukcii historických koreňov a dejinných ciest sovietskej umelecko-historickej metodológie je venovaná štúdia BAKOŠ, J.: Zrod a cesty sovietskej umelecko-historickej metodológie, in: Ars 1982/1. Popularizačný výťah z tejto state vyšiel pod názvom Zrod a cesty. Romboid, 1978, 7, s. 43—47; 8, s. 53—61.

³ ALPATOV, M. V.: Umění a civilizace. Praha 1975, s. 8.

⁴ O tom podrobnejšie BAKOŠ, J.: c. d.

⁵ ALPATOV, M. V.: c. d., s. 9.

⁶ Myšlienka o syntetizačnom úsilí ako základnom trende a spoločnom menovateli sovietskej umenovedy, ktorý sa v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch stáva priamym programovým cieľom, bola viac ráz explicitne potvrdená sovietskymi bádateľmi. Podrobne ju rozobral a historicky zaradil napr. L. N. STOLOVIČ v prednáške O systémovom prístupe v sovietskej estetike 17. 5. 1978 na pôde Umenovedného ústavu SAV alebo BARABÁŠ, J.: Veda o umení: hľadanie syntézy (K metodológii komplexného skúmania) in: BARABÁŠ, J.: Otázky estetiky a poetiky. Bratislava 1978, s. 387 a n. Pozri aj KAGAN, M. S.: Umění v systéme kultury. Estetika, 16, 1979, 2, s. 65—84; STOLOVIČ, L. N.: O pojmu „typ umělecké tvorby“. In: Estetika, 14, 1977, 3, s. 141—150.

⁷ Trend k „synkretizmu“ možno pokladať za jednu z charakteristických črt poslednej tretiny nášho storočia. Možno sa s ním stretnúť tak vo filozofickom myslení (o tom F. NOVOSAD v pozoruhodnej štúdii Tendencie vývoja poklasickej buržoáznej filozofie. Ďakujem autorovi, že mi umožnil oboznámiť sa s jej obsahom pred uverejnením), ako aj ako s explicitným umeleckým programom súvekej architektonickej tvorby v jej reakcii na extrémizmus avantgárd. K tomu pozri JENCKS, Ch. A.: The Language of Post — Modern Architecture. London 1977, recenzoval MICHL, J., Umění, 27, 1979, s. 262—266. V československom dejepise umenia syntetický program sformuloval P. WITTLICH, K metodologickým otázkám umelecko-historickej syntézy. Umění, 28, 1980, s. 97—100.

⁸ ALPATOV, M. V.: c. d., s. 5—15.

⁹ Táto štúdia sa obmedzuje na umelecko-historické stanoviská generácie „klasikov“ sovietskej umenovedy,

vehementne odmieta číry atomizmus metód a volá po organickej syntéze — atomizmus by sa mohol stať prekážkou na ceste k nej. A vie i to, že polyfónnosť metód od počiatku obsahuje a vyžaduje syntézu: špeciálne postupy sú potrebné, musia sa však od počiatku „opierať o zásady syntézy.“⁵⁷

pravda, tie, ktoré boli vyslovené v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch a zasiahli do rozvoja umelecko-historickej metodológie. Druhá časť Ciest k syntéze sa koncentruje na analýzu stanoviska sovietskej semiotiky kultúry k dejinám umenia. V dôsledku toho zostávajú nezmapované a nerozanalyzované mnohé ďalšie metodologické stanoviská sovietskej historiografie umenia; im bude treba v budúcnosti venovať špeciálnu pozornosť.

¹⁰ Naša stať sa obmedzuje na prvý typ cesty k syntéze, súčinnosťou metód, pretože hlavným predstaviteľom druhého typu — analýzy syntetickosti — je semiotický prístup, ktorého postoj k dejinám umenia analyzujeme v štúdii uvedenej v pozn. 1, in: Litteraria.

¹¹ Pozri LIVANOVA, T. N.: Boris Robertovič Vipper i jeho naučnoje nasledije. In: VIPPER, B. R.: Staťji ob iskusstve. Moskva 1970, s. 18, 52, 313 a i.

¹² Tamže, s. 33, 35.

¹³ Tejtó problematike venuje Vipper sústredenú pozornosť v rozsiahlej práci Vvedenijsje v istoričeskoje izučenijsje iskusstva, pozri VIPPER, B. R.: c. d., s. 1—450. Rekonštrukcia Vipperovho stanoviska sa opiera predovšetkým o túto prácu.

¹⁴ VIPPER, B. R.: c. d., s. 62—154.

¹⁵ LIVANOVA, T. N.: c. d., s. 33.

¹⁶ VIPPER, B. R.: c. d., s. 155—257.

¹⁷ Tamže, s. 258—340.

¹⁸ Tamže, s. 259.

¹⁹ Tamže, s. 352—450.

²⁰ Tamže, s. 313 a n. VIPPER venoval tejto problematike špeciálnu štúdiu Problema vremeni v izobrazitel'nom iskusstve: 50 let Gosudarstvennomu muzeju izobrazitel'nych iskusstv imeni A. S. Puškina. Sbornik statej. Moskva 1962, s. 134—150.

²¹ Pozri Istorija jevropejskogo iskusstvovznanijsja. 2. polovina XIX veka — načalo XX veka 1871—1917. Kniga 2., Moskva 1969, s. 6—48. O tom podrobnejšie BAKOŠ, J.: c. d.

²² LAZAREV, V. N., Nikodim Pavlovič Kondakov. In: tenže, Vizantijskaja živopis. Moskva 1971, s. 7 a n.; GRAŠČENKOV, V. N.: Viktor Nikitič Lazarev. In: Vizantijskaja, Južnyje Slaviane i drevnja Rus — Zapadnaja Jevropa. Moskva 1973, s. 10.

²³ Istorija jevropejskogo iskusstvovznanijsja, s. 39.

²⁴ PODOBEDOVA, O.: Igor Grabar. Iskusstvo 1966, 6, s. 43—50.

²⁵ ALPATOV, M. V.: Problemy izučenijsja vizantijskoj živopisi. In: ALPATOV, M. V.: Efydy po istorii russkogo iskusstva. I. Moskva 1967, s. 26—41. Český preklad vyšiel v súbore stať: ALPATOV, M. V.: Umění a civilizace. Praha 1975, s. 18—36.

²⁶ LAZAREV, V. N.: Istorija vizantijskoj živopisi. Moskva 1948.

²⁷ O tom pozri GRAŠČENKOV, V. N.: c. d., s. 5—23.

Porovnaj i nekrológy: SMIRNOV, I.: Viktor Lazarev. Arte Veneta, 30, 1976, s. 279—280; MURATOV, X.: Victor Nikitič Lazarev. Cahiers de civilisation médiévale, 19, 1976, 1, s. 79—80; tenže: Victor N. Lazarev in memoriam. Prospettiva, 8, 1977, s. 78—79; BECKWITH, J.: V. N. Lazarev. Burlington Magazine, 1976, s. 312; RÓZSA, Gy.: Victor Nikitič Lazarev. Acta historiae artium, 23, 1977, s. 357—374.

²⁸ LAZAREV, V. N.: Nikodim Pavlovič Kondakov (1844—1925). Moskva 1925. In: LAZAREV, V. N.: Vizantijskaja živopis. Moskva 1971, s. 7—19.

²⁹ O tom podrobnejšie GRAŠČENKOV, V. N.: c. d.

³⁰ LAZAREV, V. N.: O nekotorych problemach v izučenijsje drevnerusskogo iskusstva. In: LAZAREV, V. N.: Russkaja srednevekovaja živopis. Staťji i issledovanijsja. Moskva 1970, s. 300—313.

³¹ Tamže.

³² Tamže, s. 313.

³³ Najmä v prácach E. H. GOMBRICHA.

³⁴ Slovenský preklad: ALPATOV, M. V.: Dejiny umenia 1—4. Bratislava 1976—1978.

³⁵ Český preklad Umělecké dědictví moderního člověka a problémy dějin umění. In: ALPATOV M. V.: Umění a civilizace, s. 5—17.

³⁶ Tamže, s. 6—7.

³⁷ Tamže, s. 7.

³⁸ Tamže, s. 7.

³⁹ Tamže, s. 6—7.

⁴⁰ Tamže, s. 8.

⁴¹ Tamže, s. 10.

⁴² Tamže, s. 11.

⁴³ Tamže, s. 11.

⁴⁴ Tamže, s. 12.

⁴⁵ Tamže, s. 13.

⁴⁶ Konceptiu prístupu vnútorne a od počiatku syntetizujúceho historické a estetické chápanie umenia M. Alpatov rozviedol už v stati Zadači propagandy iskusstva i naučnyj analiz chudožestvennyh proizvedenijsja. Iskusstvo, 1964, 7, s. 2—5. Práve na vnútornej jednoty historického a estetického prístupu zakladá aj jednotu vedeckého a propagandistického poslania historika umenia. Základné idey citovanej state možno zhrnúť nasledovne: Nejestvujú dva výklady umenia, jeden pre vedcov a druhý pre laikov. Propagovanie umenia musí stáť na vedeckej analýze, tá však musí zachovávať dialektickú jednotu všeobecného a jednotlivého, dejín a estetického vnímania. Poznanie dejín nie je samoučelom; historické fakty pomáhajú pochopiť vnútorný zmysel

umenia, a preto ich možno pokladať za cestu k samotným umeleckým dielam. Historik postupuje od znalostí k estetickému odovzdaniu sa jedinečnému mikrokozmu umeleckého diela. Bez estetického zážitku nemožno historicky skúmať a chápať umenie. Estetické zážitky a emócie však musia byť podrobené kritickej kontrole, ktorá prostredníctvom historického bádania odhalí zložitost (i protirečivosť) umeleckých diel a tým prehľbi ich pôsobivosť. Historická analýza musí smerovať k estetickému syntéze — k chápaniu umenia, k jeho zažívaniu. Historická analýza je teda neoddeliteľná od estetického hodnotenia. Cieľom umelecko-historického bádania nie je, podľa Alpatova, len chápanie diela, ale aj pochopenie jeho umeleckosti.

⁴⁷ ALPATOV, M. V.: Umění a civilizace, s. 15.

⁴⁸ Tamže.

⁴⁹ Poznamenajme, že táto trvalá podstata je vymedzená ohraničene, ale široko: v zmysle dejinnej zákonitosti a historickej dynamickosti.

⁵⁰ ALPATOV sa k tejto problematike naposledy — a v zhode so svojimi staršími ideami — vyjadril v štúdii The Mountains of Information Grow. The American Art Journal, 3, 1971, 1, s. 88—94; poľský preklad in: Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Warszawa 1976, s. 34—43. Opätovne zdôraznil mnohovrstvovosť umenia a z nej vyplývajúcu nevyhnutnosť komplexného prístupu, v ktorom bude organicky integrované historické poznanie s estetickým zažívaním, prehľbovanie historických znalostí s posilňovaním estetického pôsobenia umenia, analytické prístupy (monografie) so syntetickými pohľadmi, skúmanie starého umenia so záujmom o súčasné umelecké dianie. Alpatovov syntetický program sa zakladá na presvedčení o dialektickej — vzájomnej a cyklicky zvratanej — podmienenosti histórie a estetiky, analýzy a syntézy, poznania a umenia.

⁵¹ LAZAREV, W.: Many Directions — No Synthesis. The American Art Journal, 3, 1971, 1, s. 101—104. Poľský preklad Mnogość kierunków — brak syntezy. — In: Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce, s. 29—33.

⁵² Tamže, s. 29.

⁵³ Tamže, s. 31.

⁵⁴ Tamže, s. 31.

⁵⁵ Tamže, s. 32.

⁵⁶ Tamže.

⁵⁷ Tamže, s. 33.

Пути к синтезу. Методологические течения в советской историографии искусства

Советская историография искусства занимает в системе всемирной истории искусств специфическое место. Она стремится к синтетической концепции, причем во многих отношениях: 1. К универсально-историческому пониманию истории искусства. Она не ограничивается историей искусства Западной Европы или западноевропейским углом зрения, а приходит к концепции компаративизма, к компаративизму культурных единиц, цивилизаций. 2. Она понимает искусство не как автономную сферу

и не как сферу, растворяющуюся в других феноменах, скажем — в духовном, или, с другой стороны, в чисто материальном, экономическом. Советская историография обобщает специфически художественное понимание („имманентное“) с пониманием „трансцендентным“. 3. Она приходит к синтезированию методик. „Имманентность“ и „трансцендентность“ искусства можно адекватно и равноправно воспринимать путем признания плюрализма характера искусства, его многообразно-

сти. Из этого следует методологический плюрализм. 4. Она не отделяет историческое исследование от эстетического и, вследствие этого, познавательную функцию исследователя от функции пропагандистской. 5. Теория и методология истории искусства понимаются не как внешние по отношению к самой историографии, но, с другой стороны, их поэтому не следует отвергать как необоснованные. Эстетическая оценка и теоретическое конструирование считаются непосредственно присутствующими в конкретном историческом исследовании, поскольку не возникает сомнений в существовании закономерностей в жизни общества и в его истории. Поэтому нет необходимости окольным путем идти к факту, что каждое конкретное исследование имплицитно содержит как эстетические критерии, так и теоретическую концепцию.

Роль катализатора в стремлении к синтезированию сыграла марксистская база советской истории искусств. Она представляет конкретную форму теории, органически присущей конкретному историческому исследованию.

Тенденция к комплексному, обобщающему пониманию содержалась еще в русской историографии искусства. Однако она носила исключительно культурно-исторический характер. В ней не учитывалась специфичность искусства, а также его социальные корни, социальная функциональность специфичности искусства, ее скрепленность с общественно-историческим процессом. Марксизм внес в советскую историю искусства возможность органического единства теории и практики, „имманентного“ и „трансцендентного“ понимания искусства. Культурно-историческая (идеалистическая) трансцендентность сменялась ограниченно присущей социологической функциональностью. Последний слой синтезирующих усилий советской истории искусства означает, что она не только синтезирует „имманентное“ и „трансцендентное“ понимание искусства, но саму „трансцендентность“ понимает как синтез культурно-исторического и социологического фактора. Сам социологический фактор в марксизме понимается синтетически, как диалектическое и динамическое единство социальной структуры и социальных стремлений, общественной действительности и социальной, классово дифференцированной идеологии.

В конкретных работах историков искусства этот культуролого-социологический фактор объединяется со специфически художественным, эстетическим фактором и фактором формы на основе понимания искусства как отражения. Искусство понимается как сложный организм, который своей специфичностью участвует в общественной жизни. Оно не только ее отражает, но — в диалектическом смысле — именно путем отражения участвует в ее оформлении, формировании. Объединение специфики этой функции с ее социальной значимостью возможно благодаря диалектическому пониманию искусства как выражения социальных стремлений, с одной стороны, и как отражения социальной действительности, с другой. К понимаемой таким образом социологии истории искусства — когда социально-историческая отражающая сила

и выразительная способность искусства проявляется как выражение литературно неформулированных (недискурсивных) стремлений и идеалов классов — присоединяется следующий важный момент: понимание истории как закономерного процесса. Искусство как специфический компонент исторического процесса является не только субъективным инструментом ограниченных интересов, но конституированием вневременных качеств: оно является воплощением общечеловеческих ценностей и знаний, созданных и завоеванных в стремлении к достижению конкретных социально-исторических идеалов. И поэтому внутреннюю синтетичность искусства можно познать непосредственно из него, из его специфики, не в последнюю очередь из „экспрессии его форм“.

В стремлениях советского исторического искусствознания в последнее время можно различить несколько путей к синтетической концепции. Эта тенденция не ограничивается только самой историей искусства. Здесь можно говорить об общей тенденции, которая затрагивает все области искусствознания и которая приводит к эксплицитной тематизации. Первичным становится стремление к системному пониманию.

В более конкретной сфере искусствознания в теории и методологии истории искусства, можно выделить два основных пути к синтетическому пониманию: 1. Синтез понимается как (дополнительное) объединение относительно частичных подходов, как синтез приемов и методов. Он основывается на предпосылке существования общего предмета. Последний понимается как организм, так что он прямо требует синтетического подхода. Одновременно он понимается как многостороннее, многослойное целое, так что требует для своего понимания совокупности взглядов и улавливания принципа взаимосвязи. С этой точки зрения синтез можно осуществлять двояко: а) различные приемы приводятся к общему знаменателю и превращаются в него, б) различные приемы идут параллельно друг другу, их синтез возникает путем соединения достигнутых ими результатов. В обоих случаях синтез в процессе исследования понимается как „mimesis“ („подражание“) органичности (структурной или системной сущности) и многосторонности самого предмета исследования.

2. Другим путем является синтез внутренний. Сам предмет понимается как уже заранее „синтезированный“, или же монистически. Он подчеркивает множество предметов, которые, однако, все имеют общий знаменатель. Именно этот общий знаменатель служит основой возможности синтезирования, он является, так сказать, ею самой. Процесс познания поэтому не должен собирать подходы и результаты, ведь сами разнообразные предметы предположительно связаны общей базой. Познание поэтому осуществляется единым методом, который в себе внутренне и априорно синтезирует упомянутую общую базу. Такой вид гносеологического обобщения является, соответственно, анализом синтетичности, поиском и описанием внутренней связи.

Если первый путь к синтезу сосредоточивается на

искусство как специфическую сферу и указывает на его связь с остальными областями общественной жизни, то второй путь приходит к сравнению отличающихся сфер. Он приводит к теории и истории культур. Оба пути именно здесь пересекаются. Оба ориентированы как на компаративистику культур, так и на внутреннюю социологию искусства, оба хотят, чтобы оно было специфичным, неповторимым, высокохудожественным.

Тенденция к синтетической концепции искусства и его истории, понимаемой ли как синтез (или кооперация) методов, или как разработка (и применение) общего знаменателя различных сфер, заметна во всей современной историографии искусства. Советская история искусства в отношении к этой тенденции характеризуется тем, что стремление к универсалистскому, комплексному пониманию содержалось в его истории с самого начала. Она могла здесь опираться на традиции русской историографии искусства, но решающую роль в кристаллизации и специфической тематизации, направленности на синтетичность сыграла марксистская платформа советского искусствознания благодаря своему фундаментальному универсализму, монизму и синтетизму. Из нее следовал и другой решающий специфический знак направления советской истории искусства к синтетической точке зрения: что направление к синтезу неразрывно связано с программным объективизмом и материализмом. Советский историк искусства не боится синтезировать такие сферы, какими являются историческое познание и эстетическое впечатление, познание и переживание, объективный и субъективный элемент. Он исходит из убеждения в объективности не только познания, но и ценностей. Искусство он понимает как диалектическое

единство исторически возникшего познания и создания непреходящих ценностей, единство познания и оценки. Это, в конечном счете, основывается на убеждении в закономерности исторического общественного развития. Эта закономерность дает право на постоянство ценностей и лежит в его основе. Эстетическая оценка не выступает здесь в роли чисто субъективной деятельности и даже не как деятельность коллективного субъекта исторически ограниченная и относительная, поскольку посредством нее — как вытекает из марксизма — осуществляется сама историческая закономерность. А это — прогресс гуманизма. Художественные произведения прошлого являются непреходящими ценностями, поскольку они представляют собой опредмечивания осуществляемого таким образом исторически прогресса человечности.

Предлагаемая статья представляет собой лишь первую часть более крупной работы. В ней сконцентрировано внимание лишь на анализ первого способа пути советской методологии истории искусства к синтетическому пониманию — на анализ методов синтезирования. В рамках ее выделяется монистическая концепция, представленная Б. Р. Виппером, и полифонические концепции, представленные программой синтеза Алпатова и Лазарева. Вторая часть анализа путей советской методологии истории искусства к синтетической концепции (как анализ синтетичности) под названием „Основные вопросы истории искусства глазами советской семиотики“ выйдут отдельно в сборнике „Litteraria“ (САН). Но и это не исчерпает всех размеров обобщающих усилий советской историографии искусства. Речь идет поэтому сознательно об открытых анализах, которые требуют постоянного дополнения.

Wege zur Synthese. Methodologische Lösungen der sowjetischen Kunsthistoriographie

Die sowjetische Kunstgeschichtsschreibung nimmt in dem System der Weltgeschichte der Kunst eine spezifische Stellung ein. Sie zielt zur synthetischen Konzeption, und zwar in mehreren Hinsichten: 1. Zur universell historischen Auffassung der Kunstgeschichte. Sie beschränkt sich weder auf die Kunstgeschichte Europas, noch auf den europäischen Sehwinkel. Sie gelangt zur komparatistischen Konzeption, zur Komparatistik von kulturellen Komplexen, von Zivilisationen. 2. Sie fasst die Kunst weder als eine autonome Sphäre, noch als eine in anderen Phänomenen sich auflösende Sphäre auf. Sie synthetisiert die spezifisch künstlerische („immanente“) Auffassung mit der „transzendenten“ Auffassung. 3. Sie gelangt zur Synthetisierung der Methoden. Die „Immanenz“ sowie die „Transzendenz“ der Kunst kann adäquat durch Anerkennung des komplexen Charakters der Kunst,

ihrer Violdimensionalität begriffen werden. Daraus erfolgt die methodologische Pluralität. 4. Sie teilt die historische Forschung von der ästhetischen als auch die gnoseologische Funktion von der propagatorischen nicht ab. 5. Die Theorie und Methodologie der Kunstgeschichte werden gegenüber der eigentlichen Historiographie nicht als aussenstehende aufgefasst. Die ästhetische Wertung und das theoretische Konstruieren werden für direkt anwesend in der konkreten historischen Forschung gehalten, da man nicht über die Existenz der Gesetzmässigkeiten im Leben der Gesellschaft und deren Geschichte zweifelt. Deshalb ist es nicht notwendig durch Umwege zur Erkenntnis zu gelangen, dass jede konkrete Forschung die ästhetischen Kriterien, sowie auch die theoretische Konzeption implizit enthält.

Die Rolle des Katalysators bei dem synthetisieren-

den Bestreben spielte die marxistische Grundlage der sowjetischen Kunstgeschichte. Sie repräsentiert die konkrete Form der in der kunsthistorischen Forschung inherent enthaltenen Theorie.

Der Trend zur komplexen, synthetisierenden Auffassung war schon in der russischen Kunsthistoriographie enthalten. Dieser war jedoch ausschliesslich von kulturhistorischer Prägung. Er vernachlässigte die spezifische Natur der Kunst, ihre soziale Verankerung, die soziale Funktionalität der spezifischen Natur der Kunst. Der Marxismus hat der Geschichte der Kunst die Möglichkeit der organischen Vereinigung der Theorie und Praxis, der Einheit der „immanenten“ und „transzendenten“ Auffassung der Kunst geliefert. Die kulturhistorische Transzendenz wurde hier auf die inherente soziologische Funktionalität transformiert. Die letzte Schicht des synthetisierenden Bestrebens der sowjetischen Geschichte der Kunst bedeutet, dass sie nicht nur die „immanente“ und „transzendente“ Auffassung der Kunst synthetisiert, sondern die „Transzendenz“ selbst als Synthese des kulturhistorischen und soziologischen Faktors begreift. Der soziologische Faktor selbst wird im Marxismus synthetisch aufgefasst, als dialektische und dynamische Einheit der sozialen Struktur und der sozialen Bestrebungen, der gesellschaftlichen Realität und der sozialen, klassendifferenzierten Ideologie.

In konkreten Arbeiten der sowjetischen Kunsthistoriker vereint sich dieser kulturologisch-soziologischer Faktor mit dem spezifisch künstlerischen, ästhetischen Faktor der Form aufgrund der Auffassung der Kunst als Widerspiegelung der Realität. Die Kunst wird als komplizierter Organismus aufgefasst, der mit seiner spezifischen Natur an dem gesellschaftlichen Leben teilnimmt. Das bedeutet nicht nur, dass sie das Leben widerspiegelt, sondern — im dialektischen Sinn — sie gestaltet es, und formt es eben durch die Widerspiegelung. Die Vereinigung der spezifisch künstlerischen Funktion der Kunst mit ihrer sozialen Bedeutsamkeit wird durch die dialektische Auffassung der Kunst als des Ausdruckes sozialer Bestrebungen auf einer Seite und als Widerspiegelung der sozialen Realität auf der anderen Seite ermöglicht. Zu der so aufgefassten Soziologie der Kunstgeschichte — wenn die sozial-historische Widerspiegelungskraft und Ausdrucksfähigkeit der Kunst als konkrete Objektivierung der a priori nicht formulierten (nicht diskursiven) Bestrebungen und Ideale der Klassen erscheint — tritt in der sowjetischen Kunstgeschichte ein weiteres wichtiges Moment hinzu: die Auffassung der Geschichte als eines gesetzmässigen Prozesses. Die Kunst als spezifische Komponente des gesellschaftlichen Prozesses ist nicht nur als ein subjektives Instrument beschränkter Interessen, sondern auch als eine Konstituierung von dauernden Qualitäten aufgefasst. Die Kunst ist gesehen als die Verkörperung allgemein menschlicher Werte, der Erfahrung der Menschheit, die im Bestreben um die

Durchsetzung konkreter sozial-historischer Ideale errungen wurde. Auch deswegen kann diese in der Kunst verkörperte Erfahrung direkt aus ihrer spezifischen Natur, aus der „Expression der künstlerischen Formen“ erkannt werden.

In der sowjetischen Kunstwissenschaft können in den letzten Jahrzehnten mehrere Wege zur synthetischen Konzeption unterschieden werden. Diese Tendenz beschränkt sich nicht nur auf die Geschichte der Kunst selbst. Es kann hier von einem allgemeinen Trend gesprochen werden, der in alle Gebiete der Kunstwissenschaft eingreift, und der zu einer expliziten Thematisierung gelangt. Es kann als Bestrebung um die Systemauffassung identifiziert werden.

In der Theorie und Methodologie der Kunstgeschichte können zwei Wege zur synthetischen Auffassung unterschieden werden: I. Die Synthese wird als (nachträgliche) Vereinigung von relativen Teilzutritten, als Synthese von Vorgängen und Methoden aufgefasst. Sie beruht auf der Voraussetzung des gemeinsamen Gegenstandes der verschiedenen Methoden der Kunstgeschichte. Die Kunst wird als Organismus begriffen, so dass sie sich den synthetischen Zutritt direkt erfordert. Gleichzeitig wird sie als vielseitiges, poly-schichtiges Ganzes begriffen, so dass sie eine zusammenfassende Auffassung und das Begreifen des Prinzips der Zusammenhänge erfordert. Von diesem Gesichtspunkt kann die Synthese zweierlei realisiert werden: a) verschiedene Methoden kommen auf den gemeinsamen Nenner und verwandeln sich in ihn, b) verschiedene Methoden gehen parallel nebeneinander, ihre Synthese entsteht durch Zusammenfassung der mit ihnen erreichten Ergebnisse. Die Forschungssynthetisierung wird in beiden Fällen als „Mimesis“ der Organizität und der Vielseitigkeit des Forschungsgegenstandes (d. h. der Kunst) aufgefasst. II. Der zweite Weg ist die Analyse der inneren Synthese. Der Gegenstand der Forschung selbst wird schon als reel synthetisch aufgefasst. Ausserdem wird die Vielheit der Gegenstände betont, die jedoch alle den gemeinsamen Nenner haben (z. B. das sprachliche Fundament der Kultur in der Semiotik). Eben dieser gemeinsame Nenner ist die Grundlage der Möglichkeit der gnoseologischen Synthetisierung. Die gnoseologische Synthese muss deshalb nicht die Zutritte und Ergebnisse zusammenfassen, es hängen doch die verschiedenen Gegenstände selbst auf der gemeinsamen Basis zusammen. Die Erkenntnis wird deswegen durch eine einzige Methode realisiert, die in sich innerlich und a priori die erwähnte gemeinsame Grundlage synthetisiert. Eine solche Art der gnoseologischen Synthetisierung stellt eigentlich die Analyse der „Synthetizität“ des Forschungsgegenstandes als auch des inneren Zusammenhanges aller Gegenstände der gleichen Klasse dar.

Wenn sich der erste Weg zur Synthese auf die Kunst als spezielle Sphäre konzentriert und ihren Zusammen-

hang mit anderen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens zeigt, gelangt der zweite zur Komparatistik unterschiedlicher Sphären der Kultur. Beide sind zur Komparatistik der Kulturen, als auch zur inherenten Soziologie gerichtet. Beide betonen die spezifische soziale Funktion und Unersetzbarkeiten der Kunstwerke.

Der Trend zur synthetischen Konzeption der Kunst und ihrer Geschichte, ob schon als Synthese (bzw. Kooperation) der Methoden oder als Erarbeitung (und Applikation) des gemeinsamen Nenners verschiedener Sphären aufgefasst, wird in der gesamten gegenwärtigen Kunsthistoriographie bemerkbar. Die sowjetische Kunstgeschichte im Bezug zu diesem synthetisierenden Trend zeichnet sich damit aus, dass das Suchen nach der universalistischen, komplexen und synthetischen Auffassung in ihrer Geschichte vom Anfang an enthalten war. Sie konnte sich hier auf die Tradition der russischen Kunsthistoriographie stützen, aber die entscheidende Rolle spielte die marxistische Plattform der sowjetischen Kunstwissenschaft mit ihrem fundamentalen Universalismus und Monismus. Daraus erfolgte auch das zweite entscheidende Merkmal der Richtung der sowjetischen Kunstgeschichte zum synthetischen Standpunkt: nämlich dass die Einstellung zur Synthese mit dem programmatischen Objektivismus und Materialismus unzertrennlich verbunden ist. Der sowjetische Kunsthistoriker hat keine Angst die historische Erkenntnis und den ästhetischen Eindruck, die Erkenntnis und das Erlebnis, das objektive und subjektive Element zu synthetisieren. Er geht aus der Überzeugung über die Objektivität der Erkenntnis als auch der Werte

aus. Er fasst die Kunst als dialektische Einheit der historisch entstandenen Erkenntnis und der überzeitlichen Werte auf. Dies ist letzten Endes auf der Überzeugung der Gesetzmässigkeit der historischen Entwicklung der Gesellschaft begründet. Auf dieser Gesetzmässigkeit ist die Dauerhaftigkeit der Werte der Kunst begründet. Die ästhetische Wertung tritt hier nicht als blosser subjektive Tätigkeit auf, ja sogar nicht einmal als eine Tätigkeit eines kollektiven Subjektes, da sich durch sie — wie es sich aus dem Marxismus ergibt — die geschichtliche Gesetzmässigkeit selbst realisiert. Diese gesetzliche Natur der Geschichte stellt der Progress der Humanität dar. Die Kunstwerke der Vergangenheit seien Dauerwerte, weil sie die Konkretisierungen des auf diese Weise historisch sich realisierenden Fortschrittes der Menschlichkeit seien.

Die vorgelegte Studie stellt nur den ersten Teil eines grösseren Ganzen dar. Sie konzentriert sich nur auf die Analyse der ersten Art des Weges der sowjetischen kunsthistorischen Methodologie zur synthetischen Auffassung — auf die Analyse der Synthetisierung der Methoden. In deren Rahmen unterscheidet sie die monistische Konzeption (repräsentiert durch B. R. Vipper) und die polyphonischen Konzeptionen (repräsentiert durch Alpatovs und Lazarevs Programm der Synthese). Der zweite Teil der Analyse der Wege der sowjetischen kunsthistorischen Methodologie zur synthetischen Konzeption (als Analyse der „Synthetizität“ aufgefasst) wird im Sammelband *Litteraria* (Slovakische Akademie der Wissenschaften) unter dem Titel „Grundfragen der Kunstgeschichte mit den Augen der sowjetischen Semiotik gesehen“ erscheinen.

Byzantské emaily z Ivanky pri Nitre

ŠTEFAN P. HOLČÍK

Najvzácnejším nálezom výrobkov stredovekého umeleckého remesla na Slovensku, ktorý patrí medzi svetové unikáty, je zlatý poklad z Ivanky pri Nitre, dnes zlúčenej s Nitrou, uložený v budapeštianskom Maďarskom národnom múzeu (Magyar nemzeti muzeum) — ďalej MNM. Nález je výborne dokumentačne spracovaný v monografii Magdy Oberschallovej-Bárányovej z roku 1937.¹ Neskôršie obsiahle články, najmä dva posledné od S. Miháliky² a Z. Kádára³ monografické spracovanie v mnohom dopĺňajú, ale často zbytočne komplikujú interpretáciu nálezu.

Poklad zlatých emailovaných (byzantských) výrobkov vyorali na poli v chotári Ivanky pri Nitre v polohe Bučany pravdepodobne roku 1860. Už na jeseň 1860 získalo MNM v Budapešti kúpou prvú časť nálezu, ktorá pozostávala zo štyroch zlatých emailovaných platničiek. Nálezca nepredal celý nález ihneď. Roku 1861 kúpilo MNM ďalšie štyri platničky série vo dvoch termínoch. Roku 1870, teda až o 9 rokov neskôr, prostredníctvom tých istých osôb (nálezca nepredával osobne) sa dostala do MNM ďalšia platnička a dva menej významné zlomky, z ktorých sa medzičasom jeden stratil.

Po prvej svetovej vojne zakúpilo londýnske Victoria and Albert Museum, predtým South Kensington Museum, od súkromného zberateľa ďalšiu platničku,⁴ ktorá napriek niektorým pochybnostiam patrí k nálezu a bola vraj pred prvou svetovou vojnou kúpená v Budapešti.

Napriek tomu, že nález je pomerne dobre známy a že opisy Oberschallovej-Bárányovej

v jej monografii sú vyčerpávajúce, považujem za potrebné na tomto mieste vymenovať predmety znovu a upozorniť pritom len na najdôležitejšie znaky. Okrem dvoch kruhových medailónov a zlatého rámiku na drahokam, ktoré sú uvedené na konci prehľadu, majú všetky ostatné nálezy rovnaký tvar. Sú to obdĺžnikové, na výšku postavené zlaté lamely s polkruhovito arkádovite upravenou hornou časťou plochy. Jednotlivé platničky sa od seba navzájom líšia rozmermi, tvar ostáva zachovaný.

a) Platnička veľkosti 11,5 x 5 cm. Po obvode platničky je presahujúci 2 mm široký dozadu prehnutý okraj, do ktorého je prerazených 18 malých otvorov. Na platničke je priehradkovým emailom znázornená postava cisára Konštantína Monomacha v bledomodrej vzorkovanej tunike a červenej obuvi. Na hlave má cisár zlatú, červeným lemovanú korunu. Jej stredné pole je hore polkruhovito ukončené. Na korune sú naznačené zelené a modré drahokamy, z koruny visia perlové prívesky (kataseistes). Okolo hlavy cisára je zelená svätožiara s červeným orámovaním. Vlasy, brada a fúzy sú čierne. Okolo krku má zlatý nákrčník (maniakon), na prsia mu splýva drahokamami ozdobený vertikálny pás — loron. V pravej ruke drží labarum bez christogramu, v ľavej ruke biely pergamenový svitok previazaný červenou stuhou. Suknica je dolu čabrakovite vyšívaná, cisár stojí na zelenej poduške. Po oboch stranách cisára sú plochy vyplnené rozvilinovým motívom, vetvičkami, medzi ktorými sú rozmiestnení na každej



Platničky z Ivanky pri Nitre

strane traja vtáci. Vpravo a vľavo od cisárovej hlavy je tmavomodrý nápis.

b) Platnička veľkosti 10,5 x 4,8 cm. Dozadu prehnutý okraj šírky 2 mm je prederavený na 12 miestach; na jednom mieste, kde bola pôvodne dierka, je trhlina. Zobrazená postava je Zoe, manželka Konštantína Monomacha. Okolo hlavy cisárovnej je zelená svätožiara s červeným okrajom. Na čiernych vlasoch má cisárovná zlatú korunu so zelenými drahokamami. Pozera sa doľava. V ľavej ruke drží žezlo, pravú má položenú na prsiach. Pridržiava si ňou farebnými kameňmi ozdobený loron, ktorý visí spod zlatého a farebnými kameňmi vykladaného maniakonu. Šaty cisárovnej sú tmavomodré so zlatým vzorom. Topánky sú červené, poduška pod nohami je zelenej farby. Od pásu nižšie nad ľavým bokom a stehnom cisárovnej šikmo visí predmet podobný štítu, dole zašpicatý, na ktorom je medzi farebnými a pravouhlými

políčkami dvojramenný kríž. Po oboch stranách postavy sú podobné úponky ako okolo Konštantína Monomacha s troma vtáčikmi na každej strane. Po stranách hlavy je modrým emailom vyznačený grécky nápis.

c) Platnička ako predošlá, 10,7 x 4,8 cm. Postava podobná cisárovnej predstavuje Theodora, sestru Zoe, ktorá bola jej spoluvládkyňou. Theodora na platničke je zrkadlovým obrazom Zoe, len miesto zelených kameňov má na korune modré drahokamy. Cisárovná sa díva vpravo a štítu podobný predmet má pri pravom boku. Dekorácia s vetvičkami je rovnaká ako u Zoe. Po stranách hlavy s korunou a svätožiarou je modrý nápis gréckymi písmenami.

d) Platnička veľkosti 10 x 4,5 cm. Na dozadu zahnutom presahujúcom okraji je prerazených 17 dierok. Na platničke je emailový obraz tanečnice so zelenou, červeno orámovanou svätožiarou okolo hlavy. Tanečnica je oblečená v ze-

lenej tunike. Dievča tancuje smerom doľava, jednu nohu má vystretú, druhú skrčenú v tanečnom kroku, čo pripomína pokľaknutie. Hlavu má otočenú dozadu, díva sa za seba. Jej tunika je na golieri a spodnom okraji lemovaná farebnými kameňmi rovnako ako spodný okraj sukne. Golier pripomína maniakon panovníckych postáv, vpredu z neho visí krátka obdĺžniková platnička. Sukňa tanečnice je modrá, tmavomodrá je i jej obuv. Vo vlasoch má bielu stuhu, na ušiach vidieť perly (tak sa domnieva M. Oberschallová-Bárányová). Nad hlavou tanečnice drží vzorkovanú stuhu, plochy okolo nej sú vyplnené motívom vetvičiek a štyrmi vtáčikmi.

e) Platnička s rozmermi 9,8 x 4,5 cm. Emailovaná postava predstavuje zase tanečnicu, ktorá sa díva a tancuje smerom doľava. Oblečená je v bielej tunike. Zlatý golier tuniky s farebnými vložkami pripomína cisársky maniakon, na prsiach postavy je zlatá obdĺžniková ozdoba s farebnými kameňmi. Modrá sukňa je vzorkovaná rovnakým motívom ako oblečenie panovníkov. Vo vlasoch má tanečnica bielu stuhu, okolo hlavy modrú svätožiaru s červeným orámovaním. V rukách drží nad hlavou vzorkovanú stuhu.

Obuv je červenej farby ako u panovníckych postáv. Plochy okolo tanečnice sú vyplnené vetvičkovým motívom ako na predošlých platničkách, medzi vetvičkami vidno štyroch vtáčikov.

f) Podobná platnička s rozmermi 10,5 x 4,95 cm. Nemá dozadu zahnuté okraje ani dierky po obvode. Emailovaná postava tanečnice, ktorá tancuje na rozdiel od predošlých postáv doprava, je telom frontálne otočená k divákovi. Tanečnica je oblečená do tuniky zelenej farby s bohato zdobeným, lemovaným golierom. Na prsiach má nápadný motív, pripomínajúci písmeno V, aké vidno i na tanečnici so zelenou tunikou (d). Platnička je veľmi poškodená, veľké časti emailovanej výzdoby vypadli. Napriek tomu vidno, že sukňa bola svetlomodrá, sandále modré s červeným lemovaním. Svätožiara okolo hlavy tanečnice je zelená s červeným orámovaním, vo vlasoch je biela stuhu. V rukách drží tanečnica vzorkovanú stuhu, ktorú práve preskakuje.

Túto platničku kúpilo roku 1921 londýnske múzeum od H. R. Wilsona, ktorého svokor ju získal v Budapešti o 10—12 rokov skôr. M. Oberschallová-Bárányová a niektorí maďarskí bádatelia neveria v pravosť platničky. Doklad falšovania vidia v hrubších detailoch, konvexnom



Platnička s emailovanou postavou cisára Konštantína



Postava cisárovnej Zoe



Postava cisárovnej Theodory



Orientálna tanečnica



Orientálna tanečnica Orientálna tanečnica.
Platnička uložená v Londýne.

povrchu platničky, v absencii zahnutého okraja a v rôznych odtieňoch farieb emailu. Použitie zlato sa od ostatných platničiek líši kvalitou a platnička má relatívne väčšiu váhu.

g) Platnička veľkosti $8,7 \times 4,2$ cm. Na zahnutom okraji platničky je 10 otvorov. Emailovaná ženská alegorická postava je na rozdiel od predchádzajúcich tanečnic veľmi statická. Hlavu s modrou svätožiarou drží nahnutú mierne doprava. Je oblečená v bielej vzorkovanej tunike a dlhej, bohato riasenej modrej sukni. Zlatý golier tuniky pripomína maniakon, na prsiach má postava štvoruholníkovú ozdobu ako postavy tanečnic. Dolná časť sukne (chitón) je čabrakovite vyšívaná alebo prestrihovaná ako šaty cisára. Okraje oblečenia sú lemované pásmi drahokamov. Nohy sú obuté v zelených papučkách. Ľavou rukou drží postava vo výške pása biely kríž, pravou si ukazuje na ústa. Pole modrej svätožiar je ozdobené zlatými vlnkami a závitkami. Po stranách postavy sú umiestnené dva nízke cyprusy s nahnutými vrcholcami. Po stranách hlavy je modrý grécky nápis, ktorý v preklade znamená „pravda“, resp. spravodlivosť, pravdovravnosť. V korunách stromčekov sa skrývajú na každej strane po dva vtáčiky.

h) Podobná platnička veľkosti $8,7 \times 4,2$ cm.

Na dozadu prečnievajúcim okraji je 10 dierok. Alegorická postava na platničke má ruky skrížené na prsiach a hlavu nahnutú doľava. Vo vlasoch má bielu stuhu, okolo hlavy zelenú svätožiaru s červeným orámovaním. Plocha svätožiar je prizdobená zlatými závitkami. Tmavomodrá košeľa (chitón) nie je vzorkovaná, len riasená a lemovaná zlatým pásom a drahokamami. Podobný je i golier, z neho splývajúca štvoruholníková ozdoba a nápadný zlatý opasok, ktorým je košeľa stiahnutá. Okrem toho má postava oblečenú dlhú riasenú vzorkovanú sukňu zelenej farby so vzorom obrátených srdiečok, dole čabrakovite vyšívanú. Na nohách má obuv červenej farby. Postava stojí zase medzi dvoma nízkymi cyprusmi s vrcholcami nahnutými ku stredu. V korunách stromov sedia po dva vtáčiky. Modrý nápis gréckymi písmenami po stranách hlavy znamená pokoru, resp. oddanosť.⁵

i) Kruhový zlatý medailón priemeru 3 cm, na ktorom je emailované poprsie sv. Petra apoštola. Okolo hlavy starca so sivou bradou, fúzmi a vlasmi je zelená svätožiar s červeným lemovaním. Oblečenie (tunika) je červené, plášť (chlamys) je tieňovaný použitím tmavého a bledomodrého emailu. Pravou rukou svätec žehná, v ľavej drží biely pergamenový zvitok. Po stranách hlavy je červený emailovaný nápis. Na ploche medailónu sú štyri nešetrne prerazené diery pre klince alebo nity, ktorými bol pripevnený k podložke.

j) Kruhový zlatý medailón priemeru 3 cm s emailovaným poprsím sv. Andreja apoštola. Okolo hlavy má zelenú svätožiaru s červeným okrajom. Vlasy, fúzy a brada starca sú sivé, tunika je modrá. Pravou rukou žehná, ľavá ruka drží zvitok pergamenu. Po stranách hlavy je červený nápis. Na ploche medailónu sú dodatočne prerazené štyri diery pre upevňovacie klince alebo nity.

Zlatá obruba pre drahokam i stratený zlomok, ktorý bol pôvodne uložený v MNM, sú v súvislosti s nasledujúcimi úvahami bezvýznamné.

Magda Oberschallová-Bárányová vo svojej monografii obšírne rozobrala ikonografiu jednotlivých postáv, zaoberala sa detailným skúmaním predmetov v ich rukách a oblečení. Skúmala pôvod motívu obrátených srdiečok na

zobrazených tkaninách a kapitolu svojej práce venovala i problému štítovitých útvarov na postavách cisárovien. Považuje ich za súčasť vlečiek na rozdiel od bádateľov, ktorí sa snažia vidieť v nich ceremoniálny predmet „thorakion“, známy z literatúry.⁶

Autorka nezanedbala ani technickú stránku výroby platničiek. Najdôležitejšie je pripomenúť, že si povšimla na zadnej strane platničiek okrem prečnievajúceho okraja s dierkami aj bodkované línie, ktorými boli obrysy emailovaných postáv a výzdobné motívy pred prehĺbením plôch vyznačené. Tento spôsob predznačovania zamýšľaných obrazcov na zlatých emailovaných platničkách z carihradskej cisárskej dielne (ergasterion) bol bežný a je známy z mnohých jej výrobkov.⁷ Naznačené kontúry obrazca viedli tepca pri prehľbovaní plochy, do ktorej sa potom naletovali jemné zlaté pásiky, čím sa vytvorili priehradky, oddeľujúce emailované plochy rôznej farby. Pri londýnskej platničke autorka uvádza, že kontúry obrazcov neboli vopred takto označené. Možno však predpokladať, že ak boli obrysy naznačené v hrubšej zlatej platničke (a váha platničky to naznačuje), nemuseli sa bodkované línie na zadnú stranu pretlačiť.

Spomenutá autorka poukázala na to, že dva malé kruhové medailóny sú vyrobené technikou mierne odlišnou od techniky ostatných platničiek. Obrysy postáv neboli v nich prehĺbené tepaním, ale vyrazené zo zlatého materiálu. Potom medailón podložili inou kruhovou platničkou. Email nanášali do plôch vymedzených prezávanou hornou platničkou, kým spodná pôsobila nielen ako podklad pre email, ale súčasne zvyšovala pevnosť krehkých emailérskych výrobkov.

S. Mihalik vo svojom článku rozlišuje na budapeštianskych platničkách ruky najmenej troch rôznych majstrov. Platničky s postavami cisára, cisárovien a tanečnic pripisuje jednému, platničky s alegóriami cností inému. Medailóny s bustami apoštolov považuje za dielo ďalšieho. Londýnsku platničku na rozdiel od M. Oberschallovej-Bárányovej považuje za autentickú a rozdiely v stvárnení vysvetľuje práve prácou iného majstra. Mihalik vyvracia dôvody báda-

telky, na základe ktorých považovala a vyhlásila londýnsku platničku za moderný falzifikát. Jedným z jej dôvodov — ktorý uznáva i Deér⁸ — je, že zlato londýnskej platničky je chemicke veľmi čisté, a iným, že platnička napriek vypadnutým emailom je ťažšia než ktorákoľvek z budapeštianskych. Mihalik správne upozornil na fakt, že v carihradskej cisárskej šperkárskej dielni spracovávali zlato rôzneho pôvodu, rôznej rýdzosti a rôznej farby. Majster londýnskej platničky si musel uvedomovať mäkkosť rýdzejšieho materiálu, a preto volil platničku väčšej hrúbky. Zvýšila sa tým váha výrobku a ani kontúry obrazcov neprenikli na zadnú stranu. Možno preto platnička nemá ani manžete podobný okraj, ktorý pri ostatných platničkách mohol znamenať pripevnenie na organickú podložku, majúcu zvýšiť ich pevnosť a odolnosť proti prípadnému mechanickému poškodeniu.

O datovaní nález z Ivanky pri Nitre bolo od objavenia sa prvých platničiek v Budapešti nepochybné, že vznikli za vlády Konštantína Monomacha a jeho manželky Zoe. Konštantín Monomachos sa stal cisárom sobášom so Zoe. Bol jej tretím manželom. Zoe a Theodora boli dcérami Konštantína VII. a boli poslednými panovníčkami z macedónskej dynastie. Konštantín sa oženil so Zoe a nastúpil na cisársky trón roku 1042 a Zoe zomrela ako prvá z troch cisárskych osôb na platničkách roku 1050. Emailované doštičky z Ivanky pri Nitre museli teda logicky vzniknúť, okrem medailónov s bustami apoštolov, v tomto časovom rozpätí. M. Oberschallová-Bárányová podotýka, že patria k najpresnejšie datovaným byzantským emailovým prácam, lebo predstavujú tri historické známe osobnosti v časovom rozpätí len ôsmich rokov. Ostatné datovateľné byzantské emaily sa pohybujú v širších časových reláciách. Jedinú námietku proti datovaniu emailov do rokov 1042—1050 vzniesla v práci o byzantských emailoch na benátskej Pala d'oro Jasminka de Luigi-Pomorišocová,⁹ ktorá na základe rozboru oblečenia panovníckej trojice (už predtým dôkladne preštudovaného M. Oberschallovou-Bárányovou) dospela k názoru, že móda zobrazená na platničkách bola bežná až v 12. storočí. Detaily, ako dĺžka loronu, forma rukávov a pod., sú podľa nášho názoru na

miniatúrnom zobrazení, ako sú emaily z Ivanky pri Nitre, predsa len mierne štylizované a obmedzené charakterom výroby, preto ťažko možno z nich vychádzať pri datovaní. Bez ďalšieho vysvetlenia autorka zaradila v chronologickej tabuľke na konci svojho diela emaily z Ivanky pri Nitre pod menom Couronne de Monomaque do roku 1114! Zrejme považuje emaily za súčasne s mezopotámskou musulmanskou čašou z múzea v Innsbrucku,¹⁰ ktorá je arabským nápisom datovaná do obdobia 1114—1144. Rozdiely sú však natoľko zjavné, že čaša musela vzniknúť oveľa neskôr než emailované platničky z Ivanky pri Nitre.

Medailóny s poprsiami apoštolov datuje Mihalik do 10. storočia. Oberschallová-Bárányová predpokladá, že nemohli vzniknúť pred polovicou 11. storočia, na čo súdi z „opakného“ emailu. Kondakov si už na konci minulého storočia uvedomil, a po ňom i Oberschallová-Bárányová, že spomenuté dva medailóny s platničkami majú len tú súvislosť, že boli spolu uložené do zeme. Mihalik naproti tomu správne postrehol, že medailóny sú staršie, ale z historicko-politických dôvodov ich považuje za súčasť „Monomachovej koruny“. M. Oberschallová-Bárányová svoj názor, že medailóny tvorili súčasť dekorácie iného predmetu, odôvodňuje najmä tým, že nemajú dozadu zahnutý okraj, sú zhotovené inou technikou a boli hrubo pribité klincami. Táto bádatelka vidí najbližšie analógie k nim na apoštoloch z Limburskej staurotéky a na aplikáciách knižnej väzby z Bibl. Marciany (Cod. Lat. II. 111), ďalej na apoštoloch z bývalej zbierky Svenigorodského, na Pala d'oro a na vonkajšej strane väčšej (dolnej) z vnútorných stauroték Stavelotského triptychu.

Mihalik datuje medailóny správnejšie, hoci treba povedať, že mohli vzniknúť až na konci 10. storočia. Im najbližšie sú medailóny z obloženia zlatého rámu ikony Bohorodičky z kláštora Chachuli,¹¹ ktoré sú väčších rozmerov, ale busty apoštolov a červené nápisy sú úplne analogické. Ešte bližšiu analógiu predstavujú hore polkruhovo formované tabuľky s poprsiami Krista a jedenástich apoštolov (s rozmerom asi 3×4 cm, Pantokrator o niečo väčší) na doske väzby knihy perikop Henricha II. z dómskeho pokla-

du v Bambergu¹² (teraz v Mníchove). Väzba vznikla v rokoch 1007 až 1012, pričom použili staršie byzantské emailované platničky. Tieto emaily vykazujú také nápadné podobnosti s medailónmi z Ivanky pri Nitre (rozmary, farby, tváre, záhyby šatstva, typy písmen a farba nápisov), že sa zdá isté, že vyšli z ruky toho istého majstra. Ďalšiu veľmi blízku analógiu nájdeme na kríži z kláštora vo Vyšnom Brode¹³ v Čechách. Tento tzv. Závišov kríž je na zadnej strane ozdobený niekoľkými druhotne použitými medailónmi, štvorcovými a lichobežníkovými platničkami a emailovanými poprsiami svätcov. Kríž je pravdepodobne uhorského pôvodu a do Čiech sa dostal buď prostredníctvom kráľovnej Kunigundy, manželky Přemysla Otakara II., alebo jej matky Anny, ktorá sa po smrti svojho otca Bela IV. musela uchýliť k dcére do Čiech. Jej matka, manželka Bela IV., bola byzantská princezná Mária Lascaris.

O staršom pôvode medailónov svedčí i to, že nápisy na nich sú červené ako väčšina nápisov na vyobrazeniach apoštolov zo staršieho obdobia, napr. na kalichu cisára Romana v pokladnici chrámu sv. Marka v Benátkach,¹⁴ ktorý vznikol okolo roku 940. Na základe porovnania medailónov s apoštolmi a inými podobnými emailmi byzantského pôvodu sa môžeme prikloniť skôr k Mihalikovmu datovaniu než k názoru Oberschallovej-Bárányovej. Medailóny vznikli v druhej polovici 10. storočia na ozdobu iného predmetu než platničky s postavami ako Konštantín Monomachos. Ani druhotne neboli použité v kontakte s inými, o čom svedčia hrubo prerazené upevňovacie otvory, ktoré na platničkách s postavami nemajú obdoby.

Pri objavení prvých tabuliek súboru z Ivanky pri Nitre vznikla myšlienka, že tabuľky sú súčasťou koruny.

A. Ipolyi už roku 1861 napísal,¹⁵ že nepochybne ide o úlomky koruny, ktorú Konštantín Monomachos daroval svojej manželke Zoe. Vyvolal tým sériu dodnes trvajúcich pokusov o akademickú rekonštrukciu byzantskej koruny, od jednoduchej členky až po dvojposchodovú fantastickú rekonštrukciu symbolu cisárskej moci.

O rekonštrukciu pôvodného výzoru koruny sa ako prvý pokúsil už roku 1867, keď ešte neboli

v Budapešti všetky nálezy, F. Bock,¹⁶ ktorý ako analógie použil tzv. svätoštefanskú kráľovskú korunu a cisársku korunu rímsko-nemeckej ríše. S názorom, že nájdené platničky boli pôvodne skutočne súčasťou koruny, sa stotožnili všetci maďarskí bádatelia (F. Pulszky, K. Divald, Gy. Moravcsik, E. Varju, M. Oberschallová-Bárányová), ale aj iní vedci, ako Otto von Falke, O. M. Dalton, G. Schlumberger, G. de Jerphanion. Dokonca Christa Schug-Willeová¹⁷ v knihe o byzantskom umení ešte roku 1969 považuje zlomky za súčasť koruny Konštantína Monomacha, hoci M. Oberschallová-Bárányová už roku 1937 napísala, že korunu so svojím obrazom by sotva nosil sám Konštantín Monomachos, ale že ju daroval niektorému cudziemu panovníkovi, najpravdepodobnejšie uhorskému. M. Oberschallová-Bárányová si nepredstavovala korunu v pravom slova zmysle, ale členku podobnú kyjevskému diadémom, a odmietla súvislosť s medailónmi.

S. Mihalik, ktorý o existencii koruny nepochyboval, sa pokúsil nedávno o novú rekonštrukciu. Vie, že ani uhorská, ani nemecko-rímska koruna nie sú vhodnými analógiami. Keďže inú možnosť nemá, vychádza pri rekonštrukcii práve zo spomenutých dvoch korún, ako už mnohí pred ním. Keďže obidve existujúce koruny vznikli o niekoľko storočí neskôr než platničky z Ivanky pri Nitre, neopiera sa o ich formu, ale len o ideovú náplň ich výzdoby. Do koncepcie mu výborne zapadá existencia dvoch starších medailónov v poklade, i platničky s tanečnicou v Londýne, ktorú maďarskí bádatelia dodnes odmietajú uznať za autentickú. Aby mohol rekonštruovať korunu, zodpovedajúcu podľa jeho názoru byzantskému mysleniu 11. storočia, predpokladá existenciu ďalších, stratených emailovaných platničiek s obrazom Krista Pantokratora (Maiestas Domini), Bohorodičky, a najmä jednu ďalšiu tanečnicu ako pár k londýnskej. Vo svojej koncepcii nakoniec nič nehovorí o umiestnení medailónov so sv. Andrejom a sv. Petrom, ktorí majú podľa jeho názoru symbolizovať cirkev a kráľa. Sv. Andrej má byť dôkazom, že Konštantín Monomachos daroval korunu kráľovi Ondrejovi I. V závere práve Mihalik v poznámke zdôrazňuje, že nie je isté, ktorému zo

svetských kniežat bola predpokladaná koruna určená, ale i to, že príslušnosť platničiek z Ivanky pri Nitre k akejkoľvek korune ešte stále nemožno pokladať za dokázanú.

Deér v rozsiahlej práci o uhorskej kráľovskej korune hovorí vyhýbavo buď o diadém Konštantína Monomacha,¹⁸ ktorý si predstavuje ako Oberschallová-Bárányová analogický s kyjevským diadémom, alebo hovorí o tzv. diáme, ktorý považuje za ženský, darovaný neznámej kňažnej. Alegórie cností na nájdených tabuľkách pokladá za typicky ženské, vzťahujúce sa na osobu ženského pohlavia, oproti Mihalikovi, ktorý v nich videl hlavné cnosti byzantského cisára.

V snahe o rekonštrukciu koruny cisára Konštantína Monomacha sa najďalej dal uniesť Z. Kádár. Napriek námietkam mnohých bádateľov je presvedčený o jej existencii ako cisárskej koruny. Nestačí mu diadém M. Oberschallovej-Bárányovej, ani otvorená koruna podľa predstáv S. Mihalika. Korunu rekonštruuje na základe obrazu koruny na hlave cisárovnej Ireny na mozaikovom obraze v chráme Božej Múdrosti v Carihrade.¹⁹ Na takúto „dvojitú“ alebo „dvojposchodovú“ korunu umiestňuje všetky zachované zlomky, včítane platničky v Londýne a medailónov. Domýšľa si ďalšie platničky: Krista Pantokratora medzi dvoma cyprusmi, kráľa Dávida ako analógiu z nemecko-rímskej cisárskej koruny, cnosti Múdrost a Proroctvo — čo sú skôr múzy než cnosti, a ďalšie medailóny s bustami apoštolov (najmenej dva). Pre Kádára nie je už rozhodujúci ani tvar vršku platničiek. Umiestňuje ich všetky do útvaru, kde sa ich charakteristická silueta stráca medzi drahými kameňmi obloženia.

Od minulého storočia sa ozývali i hlasy, ktoré sa snažili vysvetliť pôvodnú funkciu emailovaných platničiek inak než rekonštrukciou koruny alebo členky. Už veľký znalec byzantských emailov N. P. Kondakov²⁰ na konci 19. storočia napísal, že platničky z Ivanky pri Nitre boli pôvodne buď ozdobou odevu, alebo plášte cisára. J. Ebersolt v období medzi dvoma svetovými vojnami dospel k názoru,²¹ že ak platničky tvorili naozaj korunu, tak len čisto dekoratívneho charakteru (votívnu). Za pravdepo-

dobnejšie považoval, že boli ozdobou maniakonu. Kondakov ani emaily hornej časti uhorskej kráľovskej koruny (*corona latina*) nepokladal za určené na kráľovskú korunu, ale predpokladal, že boli pôvodne ozdobou knižnej väzby.²² S jeho názorom sa po druhej svetovej vojne stotožnil Deér, ktorý zhrnul všetky staršie názory na tento problém.

A. Boeckler²³ dospel v súvislosti s nálezom v Ivanke pri Nitre ku kurióznemu záveru. Verí, že platničky tvorili kráľovskú korunu, a navyše sa domnieva, že táto koruna bola natoľko známa, že na nej — napodobením, resp. úpravou motívov — sa inšpiroval tvorca hornej časti terajšej uhorskej koruny (*corona latina*).

Kondakov ani Ebersolt nepochybovali o existencii tzv. Monomachovej koruny bezdôvodne. Zachovalo sa veľké množstvo výtvarných pamiatok, na ktorých je koruna, akú v 11. storočí používali byzantskí panovníci, detailne zobrazená. Medzi takéto pamiatky patria v prvom rade samy platničky z Ivanky pri Nitre. Fresky a mozaiky v chrámoch, miniatúry v rukopisných kódexoch a emailované obrazy panovníkov sú nepochybným svedectvom o tvare a výzdobe byzantskej cisárskej koruny. Korunu svojho otca dokonca v 12. storočí detailne opísala byzantská princezná Anna, dcéra Alexia Komnena.²⁴ Žiadna originálna byzantská koruna sa do našich čias nezachovala. O pôvodnej forme diadému (nie koruny), ktorý daroval Michael Dukas uhorskému kráľovi alebo pravdepodobnejšie kráľovnej, panujú len dohady. Deér je presvedčený, že ani emaily dolnej časti kráľovskej uhorskej koruny (tzv. *corona graeca*) neboli pôvodne určené na ozdobu diadému. Podľa jeho názoru bol ženský diadém zostavený až za Bela III. (1173—1196) pre jeho ženu, antiochejskú princeznú Annu de Chatillon, a na jeho výzdobu použili emaily z bližšie neurčeného predmetu byzantského pôvodu, ktorý sa dostal do Uhorska ako dar.

Pôvodná forma koruny nemecko-rímskych cisárov sa tiež len predpokladá. Emailované vložky tejto koruny ani nie sú byzantského, ale západného pôvodu.²⁵

Hlavným dôvodom pre väčšinu tých, ktorí veria v existenciu koruny Konštantína Monoma-

cha v súvislosti s nálezom z Ivanky pri Nitre, je forma jednotlivých platničiek. Ich obdĺžnikový tvar s polkruhovým horným ukončením si zrejme v daných rozmeroch nevedia predstaviť inde ako na korune panovníka. Že obsah myšlienky v sérii postáv i v jednotlivých postavách sa na výzdobu panovníckej koruny tematicky výslovne nehodí, si uvedomoval len Mihalik (a po ňom Kádár) a tento nedostatok sa snažil eliminovať domyslením tvarovo podobných platničiek s náboženským obsahom. Nekritické snahy niektorých maďarských bádateľov šli až tak ďaleko, že sa v jednotlivých postavách tanečnic a cností videli cisárovi milienky.²⁶ Nezarážala ich predstava, že Konštantín Monomachos daroval práve ich kráľovi (ako tvrdili) korunu, na ktorej bol zobrazený s manželkou, švagrinou a celým három milieniek? Dalton považoval tanečnice za súčasť slávností spojených s korunovaním cisára.²⁷ M. Oberschallová-Bárányová považuje tanečnice za prejav kultového charakteru. Mihalik ich pripodobňuje tanečniciam, aké podľa starozákonných textov tancovali rituálne tance v prítomnosti kráľa Dávida, a pripomína, že byzantskí cisári sa považovali za pokračovateľov a dedičov starozákonných židovských kráľov, preto i v carihradskom paláci stál na čestnom mieste symbolický trón kráľa Šalamúna.

A. Grabar videl v zobrazení tanečnic na emailoch doklad o postupnej orientalizácii a islamizácii byzantského cisárskeho dvora a jeho umenia za vlády panovníkov z maloázijských rodín.²⁸ Tanečnice z Ivanky pri Nitre sú podľa neho reflexmi scén cisárskych hostín a zábav.

Myšlienku existencie kráľovskej či cisárskej koruny inšpirovala forma tabuliek. Ak by bolo polkruhové horné zakončenie byzantských emailovaných platničiek skutočne dôvodom alebo dôsledkom ich umiestnenia na korunách, museli by sme predpokladať, že aj ostatné pamiatky tohto druhu sú reliktnými rozobratými korunami, diadémami, členkami (*corona*, *stephanos*, *stemma*).

Zachované polkruhovo zakončené byzantské emailované zlaté platničky nie sú veľmi početné. Možno ich podľa veľkosti vo vzťahu k platničkám z Ivanky pri Nitre rozdeliť do dvoch skupín.

Do jednej skupiny možno zaradiť rozmermi väčšie platničky, pri ktorých je už vopred vylúčené pôvodné použitie na členkách či korunách. Patria k nim v prvom rade emailované vložky benátskej oltárnej dosky Pala d'oro v chráme svätého Marka, pôvodne antependia hlavného oltára, ktoré vzniklo roku 976. Na tomto skvoste byzantského a benátskeho umenia (v dnešnej forme z roku 1345) je umiestnených 39 zlatých tabličiek s emailovanými postavami. Tabuľky sú hore ukončené polkruhovým alebo segmentovým oblúkom. Vložené sú do gotického zlatého orámovania zo 14. storočia, z rámu boli posledný raz vybraté pri veľkej rekonštrukcii v polovici 19. storočia. Séria dvanástich klaňajúcich sa anjelov pozostáva z platničiek s rozmermi 12 × 19,5 cm. V rade pod nimi je zobrazených dvanásť apoštolov. Tieto platničky sú široké 12 až 12,3 cm, ale ich výška dosahuje 20 cm. V najnižšom rade sú umiestnené postavy starozákonných prorokov s rozmermi zodpovedajúcimi približne rozmerom platničiek s klaňajúcimi sa anjelmi.

Rozmermi i náplňou najbližšie platničkám z Ivanky pri Nitre sú platničky z dolnej časti stredného poľa oltárnej dosky. Predstavujú Máriu Orans (Bohorodičku) medzi byzantskou cisárovnou Irenou (Eirene) a benátskym dóžom Ordelaфом Falierom (1102—1118).²⁹ Rozmery platničiek sú 17,4 × 11,3 cm. Opísané série platničiek vznikli pred rokom 1118 (smrť dóžu Faliera) pravdepodobne na objednávku priamo v Carihrade, aby zdobili práve tento oltár. Iná časť výzdoby Pala d'oro pochádza z koristi križiakov, rytierov, ktorí vyplenili Carihrad roku 1204, ba možno pochádza priamo z chrámu Hagia Sophia.³⁰

Jedna zlatá emailovaná platnička väčších rozmerov sa ešte na začiatku storočia nachádzala v Botkinovej zbierke v Petrohrade.³¹ Platnička bola neurčito datovaná do 10.—13. storočia. Mala rozmery 188 × 90 mm a bol na nej emailovaný obraz archanjela Michala s tmavomodrým gréckym nápisom. Pochádzala z niektorého gruzínskeho kláštora, alebo z hory Athos.

Druhú skupinu tvoria polkruhovo zavreté zlaté emailované tabuľky menších rozmerov než z Ivanky pri Nitre. Sú roztrúsené po rôznych

svetových zbierkach, preto sú i menej známe a ťažšie dostupné.

Slohove a teritoriálne najbližšia je skúmaným emailom platnička s obrazom Krista Pantokratora na tróne z konca 11. storočia, umiestnená v čele tzv. svätoštefanskej uhorskej kráľovskej koruny. Platnička široká 4,5 cm a vysoká 4,7 cm bola pravdepodobne pôvodne na inom predmete a jej dnešné umiestnenie je výsledkom úpravy členky asi z 13. storočia. Po stranách Pantokratorovho trónu na tejto platničke sú cyprusové stromčeky rovnakého typu ako na tabuľkách s alegóriami cností z Ivanky pri Nitre. Stromčeky sú na uhorskej korune menej starostlivo zhotovené a aj zobrazenie Pantokratora je výtvarne menej pôsobivé než podobné obrazy Pantokratora napr. v Limburgu alebo v New Yorku. Umiestnenie trónu Pantokratora medzi cyprusmi je úplne ojedinelé.

Na zadnej strane uhorskej kráľovskej koruny je podobný polkruhový medailón s portrétom byzantského cisára Michala VII. Dukasa. Podľa názorov Grabara a Deéra nebol pôvodne určený ako doplnok kráľovskej koruny alebo členky.³²

Dvanásť emailovaných platničiek s poprsiami Krista a apoštolov sme už spomínali v súvislosti s medailónmi z Ivanky pri Nitre. Sú umiestnené na väzbe knihy perikop cisára Heinricha II., ktorá vznikla v rokoch 1007 až 1012 a nachádzala sa do roku 1803 v Bambergu. Použité platničky pôvodne zdobili iný predmet. O. Källström³³ sa domnieva, že pôvodne ozdobovali diadém, čo dedukuje z nápisu v striebornom okutí väzby:

GRAMMATA QUI SOPHIAE QUERITCOGNOSCERE VERE
HOC MATHESIS PLENAE QUADRATUM
PLAUDET HABERE
EN QUI VERACES SOPHIAE FULSERE SEQUACES
ORNAT PERFECTAM REX HEINRICH
STEMMATE SECTAM

Domnieva sa, že Heinrich II. použil súčasti staršieho diadému, ktorý vraj mohol pravdepodobne patriť Ottovi III. Platničky s bustami apoštolov majú rozmery 4 × 3,2 cm, stredná s Kristom 4,4 × 4 cm.³⁴

Dalšia emailovaná platnička malých rozmerov polkruhového tvaru nesie obraz Krista Pantokratora na tróne a je umiestnená v strednej časti Chachulského triptychu nad ikonou Bohorodičky.³⁵ Platnička má rozmery 7 × 4,5 cm. Chachulský triptych je vlastne rámom divotvornej ikony, ktorý v dnešnej podobe vznikol medzi rokmi 1125 až 1146. Na jeho výzdobu použili väčšie množstvo emailovaných platničiek byzantskej výroby z 11. storočia, ktoré získali rozobratím iných zlatníckych prác. Tabuľku s Kristom Pantokratorom podľa najnovších výskumov pravdepodobne priniesla cisárovná Mária do Gruzínska z Carihradu roku 1072. Na tej istej pamiatke v Tbilisi sa nachádzajú ďalšie dve oblúkovite zavreté platničky. Sú na nich emailom zobrazené dvojice apoštolov. Nachádzajú sa na dolnej časti pod stredným panelom triptychu, tvoriac akúsi predelu (v zmysle stredo európskych krídlových oltárov). Tabuľky majú rozmery 5,5 × 8 cm. Na pravej z nich sú postavy sv. Pavla a sv. Matúša, na ľavej sv. Petra a sv. Jána. Aj tieto platničky vznikli v Carihrade v 11. storočí a podľa Amiranašviliho tvorili pôvodnú výzdobu centrálného panelu spolu s ďalšími stratenými platničkami, ktoré predstavovali dvojice apoštolov.

V bývalej Botkinovej zbierke sa pred prvou svetovou vojnou nachádzali dve segmentovým oblúkom na hornej strane ukončené platničky rozmerov asi 3 × 3,5 cm s poprsiami Panny Márie a Krista. Podľa poškodenia na spodnej hrane obidvoch platničiek sa zdá, že boli pôvodne vyššie a postavy na nich boli celé.

Z vymenovaných zachovaných tabuliek s polkruhovým alebo segmentovým vrchným oblúkom sú dnes len dve vmontované v kráľovskej korune, aj to druhotne. O sérii Krista a jedenástich apoštolov z Bambergu (v Mníchove) sa len jediný bádateľ domnieva, že tvorili pôvodne čelenku (stemma), čo však nie je pravdepodobné, lebo nebolo práve vhodné, aby svetská osoba, ani ak to bol rímsky cisár, nosila na hlave obrazy Krista a jeho učeníkov. Slovo stemma v dedikačnom nápise sa zrejme použilo v prenesenom zmysle slova.

Kritickým rozborom a podrobným štúdiom rímsko-nemeckej cisárskej a tzv. svätoštefanskej

koruny sa zistilo, že nemôžu v žiadnom prípade poslúžiť ako podklad pri rekonštrukcii koruny alebo diadému z nálezu v Ivanke pri Nitre. Rovnako problematické je použiť ako možnú analógiu lokálne obmedzenú formu kyjevských diadémov, pre ktorú neexistuje paralela ani v byzantskej ikonografii, ak by sme aj odhliadli od skutočnosti, že vznikli neskôr ako emaily z Ivanky pri Nitre.

Ak však odmietame možnosť rekonštrukcie diadému, musíme sa pokúsiť hľadať pôvodné umiestnenie emailovaných platničiek z pokladu na inom objekte priamo na byzantskom cisárskom dvore, v prostredí, kde sa pravdepodobne nachádzali až do 13. storočia.

Napriek tomu, že neskorším udalostiam odolali len najpevnejšie murované stavby Carihradu, zachovalo sa veľa dôležitých archívnych prameňov, z ktorých si možno urobiť predstavu o interiéroch cisárskeho paláca i svetoznámych chrámov v čase ich používania kresťanmi. Tieto pramene vo veľkej miere sprístupnili na začiatku nášho storočia Ch. Diehl³⁶ a O. M. Dalton. Podľa svedectva prameňov carihradské paláce a chrámy oplývali zlatom, drahokamami a emailovou výzdobou. Byzantskí kronikári na viacerých miestach spomínajú emailované zlaté predmety, ktoré boli v carihradských pestrých interiéroch veľmi hojné.

Hlavný oltár v chráme Božej Múdrosti (Hagia Sophia) bol od veriacich oddelený striebornou balustrádou³⁷ a vysokým ikonostasom, na ktorom boli medailóny s obrazmi Krista, Bohorodičky, archanjelov, prorokov a apoštolov. Za ikonostasom stál nádherný oltár. Jeho menza bola vraj zlatá, obložená drahými kameňmi a emailovými ozdobami. Na oltári stálo za Justiniána päť zlatých krížov a dva zlaté svietniky. Okolo oltára stálo päťdesiat strieborných kandelábrov. Nad oltárom sa rozkladalo kupolovité cibórium nesené štyrmi oblúkmi na pozlátených strieborných stĺpoch. Na vrchole kupoly stál veľký zlatý kríž. Pod baldachýnom visela zlatá holubica a viac než tridsať votívnych korún, ktoré darovali chrámu cisári. Oltár bol zastretý závesmi z drahocenných tkanín. V apside chrámu za oltárom stál strieborný a pozlátený trón patriarchu. Cisársky trón stál v strede chrámu pod hlavnou

kupolou, na ktorej bol obraz Krista Pantokratora. Kronikár Prokop píše o tom, že len v samom chráme Božej Múdrosti bolo 40 000 libier čistého striebra.

Rovnako nádherne a prepychovo boli zariadené aj sály a súkromné oratóriá cisárskych palácov. Cisár Ján Cimiskes (969—976) dal napr. zriadiť v paláci kaplnku Vykupiteľa, kde ho neskôr pochovali do zlatej hrobky obloženej emailovými ozdobami. Hlavná trónna sála Chryso-triclinium bola zariadená mechanickými zázrakmi, ako striebornými stromami, na ktorých sa pohybovali a spievali zlatí vtáci, a zlatým trónom, ktorý zabudovaný mechanizmus zdvíhal nad hlavy okolostojacich. Cisárska pokladnica Pentapyrgion údajne obsahovala rozprávkové poklady.

Psellos, kronikár Konštantína Monomacha, sa zmieňuje o tom, že cisárovná Zoe obzvlášť uctievala ikonu Krista „Antiphonetes“. Niektorí autori uvádzajú, že to bol zázračný hovoriaci obraz.³⁸ Na počesť tejto ikony dala Zoe postaviť zvláštny chrám, v ktorom bola neskôr i pochovaná. Anna Komnena píše, že sarkofág Zoe bol ozdobený zlatom a striebrom, ktoré dal neskôr Alexius Komnenos strhnúť, aby mohol zaplatiť vojenské výdavky.

V prostredí cisárskej nádhery byzantských palácov a chrámov, a nie na hlave „barbarského“ uhorského kráľa si treba predstaviť i pôvodné miesto platničiek z Ivanky pri Nitre. Je nepravdepodobné, že by cisár Konštantín Monomachos daroval neobvyklú čelenku Ondrejovi I. Pravdepodobnejší je Ebersoltov názor, ktorý pripúšťal rekonštrukciu votívnej koruny. Zrejme mal na mysli jednu z korún, ktoré viseli okolo hlavného oltára v chráme Božej Múdrosti a o ktorých píše aj Konštantín Porfyrogenetos.³⁹ Tieto koruny boli symbolickými darmi cisárov bohu, od ktorého oni predtým korunu prijali. Vyplývalo by z toho, že pre každého cisára bola zhotovená nová koruna. Votívne koruny z chrámu Božej Múdrosti sa nezachovali. Jediné známe zachované votívne koruny sú spojené s menami vizigótskych kráľov Svinthila (621—631) a Recesvintha (649—672).⁴⁰ Hoci nie je vylúčené, že vznikli v barbarskom prostredí pod vplyvom byzantských votívnych korún, nemožno z nich

usudzovať na votívne koruny, ktoré viseli v chráme Božej Múdrosti v 11. storočí.

Platničky z Ivanky pri Nitre môžu pochádzať i z obloženia bohoslužobného predmetu, ako je oltár či ikonostas, ktorý mohli darovať spolu Konštantín, Zoe a Theodora, alebo z dekorácie trónu patriarchu či cisára. Oltár chrámu Božej Múdrosti padol do rúk križiackych rytierov roku 1204. Enrico Dandolo, benátsky dóža, sa rozhodol oltár, alebo to, čo z neho po plienení zostalo, dopraviť do Benátok.⁴¹ Loď však cestou stroskotala. Môžeme sa právom domnievať, že oltár chrámu Božej Múdrosti bol predlohou pre oltár Pala d'oro v Benátkach, ale i pre iné oltárne dosky, napr. v chráme Sant' Ambrogio v Miláne alebo v dóme v Aachen, a najmä v kláštore Montecassino,⁴² kde oltár zhotovili na objednávku priamo v carihradských cisárskych dielnach v druhej polovici 11. storočia. Sám chrám sv. Marka v Benátkach staval podľa vzoru chrámu Apoštolov v Carihrade. Ak bol carihradský oltár podobný benátskemu, mohli byť platničky z Ivanky pri Nitre súčasťou jeho výzdoby. Prítomnosť figur tanečnic však umiestnenie série na oltár alebo rám niektorej ikony viac-menej vylučuje.

O profánnych predmetoch, ktoré mohli byť ozdobené postavami cisárskych osôb, tanečnicami či alegóriami cností, z archívnych prameňov veľa nevieme. Portály cisárskeho paláca, nábytok, tróny, skrinky na šperky alebo schránky na vzácne rukopisy, ktoré by prichádzali do úvahy, sú nenávratne zničené.

Ostáva ešte jedna možnosť. Z niekoľkých zmienok byzantských kroník vyplýva, že aj sarkofágy cisárov a ich rodinných príslušníkov boli bohato zdobené. Zachovala sa správa priamo o sarkofágu cisárovnej Zoe. Ak má pravdu Grabar v téze o orientalizovaní a islamizácii byzantského dvorného umenia, potom nie je vylúčené, že tanečnice na platničkách v Budapešti a v Londýne majú symbolizovať raj, do ktorého sa po smrti dostali cisár a cisárovná, ktorých za živa sprevádzali cnosti Pravda a Pokora. Th. Bogyay⁴³ už dávnejšie vyslovil mienku, že stromčeky po stranách Pantokratora na uhorskej kráľovskej korune, a teda aj po stranách personifikácií cností z Ivanky pri Nitre majú

symbolizovať nebeský raj (le Paradis céleste). Podľa názoru Z. Kádara figurky vtákov na tabuľkách z Ivanky pri Nitre symbolizujú naproti tomu pozemské bytie. Ako si však potom vysvetľovať vtákov v korunách stromkov po stranách personifikovaných cností, o tom spomenuť autor pomlčal. Legendárne postavy islamu, hurisky, mohli dostať svätožiaru a stať sa sprievodkyňami cisárskych osôb po raji v ich teraz už (po smrti) naozaj „zbožstenej“ substancii. Ako rajským stvoreniam im totiž prislúcha svätožiaru oveľa logickejšie, než by prislúchala rituálnym tanečniciam či cisárovým konkubínam. Platničky z Ivanky pri Nitre by takto mohli tvoriť obloženie buď sarkofágu (tváre cností vyjadrujú skôr žiaľ než radosť), alebo niektorého iného predmetu, ktorý mohol súvisieť s pohrebnými obradmi alebo so zariadením pohrebného kostola cisárskej rodiny (ikonostas, rám oltára a pod.).

O obložení cisárskych sarkofágov zlatom a striebrom sa zmieňujú viaceré byzantské písomné pramene. Nie je teda vylúčené, že bol sarkofág Monomachov obložený emailovými tabuľkami. Zdalo by sa, že na obloženie sarkofágu sú nájdené tabuľky nevhodné svojimi rozmermi. Byzantské emailované zlaté výrobky sú však vo všeobecnosti malých rozmerov, čo súviselo s procesom ich výroby. Väčšie rozmery platničiek si vyžadovali špeciálne technické zariadenie na tavenie emailu, preto bola ich výroba veľmi obmedzená. Aj na veľké celky ako Pala d'oro vyrobili radšej väčší počet malých emailov, ktoré potom montovali na spoločný podklad. Najväčší dnes známy byzantský email predstavuje žehnajúceho Krista na tróne a tvorí centrálnu časť Pala d'oro.

Použitie tabuliek z Ivanky pri Nitre na sarkofágu by však neznamenalo ich neskoršie datovanie najmä do 12. storočia, ako to navrhuje J. Pomorišacová. Práve výzdobu sarkofágu si mohol dať cisár zhotoviť ešte za svojho života, lebo v pohnutých časoch 11. storočia sotva mohol počítať s tým, že mu postavia drahocenný náhrobok potomci. Sám sa dostal na trón vďaka priazni pomerne starej Zoe po revolúcii a krátkom bezvládí. Nevedel, kto bude panovať po jeho smrti. Náhrobok dal zrejme postaviť za

svojho života, pravdepodobne po smrti cisárovnej Zoe (r. 1050).

Pulszky veril, že sa nájdu ešte ďalšie medailóny s bustami Krista a apoštolov. Mihalik očakáva nález ďalšej tanečnice a Krista Pantokratora, Kádár sa domnieva, že sú ešte v zemi ukryté platničky s obrazom Krista, Dávida, personifikáciami cností. Nález akýchkoľvek platničiek v Ivanke pri Nitre by však sotva mohol potvrdiť existenciu koruny. Nezdá sa ani pravdepodobné, že by sa spomínanými autormi predpokladané platničky nachádzali v niektorej kláštornej pokladnici či súkromnej zbierke. Najviac svetla do problematiky emailovaných platničiek z Ivanky pri Nitre by asi mohli vniesť predmety potopené v benátskej lodi, ktorá odvážala roku 1204 križiacku korisť — poklady carihradských palácov a chrámov.

Nález v chotári Ivanky pri Nitre vyvolal sériu dohadov, týkajúcich sa nielen interpretácie pôvodného použitia nájdených tabuliek, ale aj otázky spojenej s transportom tohto vynikajúceho a ojedinelého výrobku na naše územie a jeho uloženia do zeme.

Početnejšia maďarská skupina je od zakúpenia platničiek Národným múzeom v Budapešti presvedčená, že platničky tvorili korunu, ktorú sám Konštantín Monomachos daroval Ondrejovi I., z čoho by vyplývalo, že sa od polovice 11. storočia nachádzala stále na území Uhorska. Iní sa nazdávajú, že to bol dar Ondrejovej žene Anastázii,⁴⁴ dcére kyjevského kniežaťa Jaroslava. Zväzda k tomu nález medailónu s poprsím sv. Andreja apoštola, ktorý však, ako ukázali Kondakov, Oberschallová-Bárányová a Deér, nepatrí nikdy k tomu istému predmetu ako ostatné platničky. Uloženie pokladu do zeme ako majetku Ondreja I. by pripadalo do úvahy najmenej vo dvoch možných termínoch: v čase, keď kráľ utekal pred prenasledovaním svojho brata Bela I. (ktorý bol zaťom byzantského cisára), alebo po smrti Ondreja I., keď v bojoch o trón medzi Belom I. a Šalamúnom a neskôr medzi Šalamúnom a Gejom, ktoré sa čiastočne odohrávali v okolí Nitry, mohli poklad Šalamúnovi prívrženci zakopať. V druhom prípade, v súvislosti s domácou vojnou medzi Šalamúnom a Gejom I., k tomu asi sotva došlo, lebo ak Šalamún od-

niesol na úteku pravdepodobne do cudziny aj „originálnu“ korunu sv. Štefana,⁴⁵ mohol odviezť i zlomky s obrazom cisára Konštantína Monomacha.

Do Uhorska sa mohli emailované platničky dostať i neskôr, a to buď v súvislosti s príchodom byzantskej nevesty Geju I., ktorá bola dcérou cisára Theodula Synadena, alebo ako súčasť pokladu niektorej z ďalších byzantských alebo kyjevských princezien, ktoré sa v 12. storočí vydali za uhorských panovníkov.⁴⁶

A. Boeckler predpokladá, že predmet s platničkami, pravdepodobne koruna, bol v poklade Árpádovcov ešte v druhej polovici 13. storočia. Vyslovil totiž tézu, podľa ktorej autor hornej časti uhorskej tzv. svätoštefanskej koruny „Monomachovu“ korunu poznal a mal možnosť podľa nej zhotoviť jednotlivé platničky celku „corona latina“. Väčšina maďarských bádateľov túto tézu zamietla.

Iná vhodná príležitosť na získanie byzantských emailovaných tabuliek bola na začiatku 13. storočia. Štvrtá krížová výprava, ktorá vylúpila roku 1204 Carihrad, znamenala veľký presun byzantských umeleckých diel do krajín strednej a západnej Európy. Možnosť privezenia koristi z Carihradu po roku 1204 nadhodili už starší autori. M. Oberschallová-Bárányová o tejto možnosti tiež uvažovala. S. Mihalik ju vehementne odmieta, asi pod vplyvom Gy. Moravcsika,⁴⁷ ktorý sa vo viacerých svojich prácach postavil proti teórii, dôvodiac, že Carihrad vyplienili západní rytieri a uhorskí že sa na lupu nezúčastnili! Takéto tvrdenie je samo o sebe nezmyselné, najmä keď vieme, že dobrodružovia v križiackych vojnách bojovali nie za vieru, ale za korisť, a to bez ohľadu na národnosť. Poklad však nemusel priamo v Carihrade získať uhorský rytier. Známy je list pápeža Innocenta III. uhorskému kráľovi Ondrejovi III. z roku 1205.⁴⁸ Pápež sa v ňom dožaduje vrátenia radu umeleckých liturgických predmetov (kríže, biblie a pod.), ktoré poddaní uhorského kráľa ulúpili jednému z klerikov portského biskupa a ktoré boli určené priamo pápežovi. Lupom sa mohli dostať byzantské predmety i do Ivanky pri Nitre. Podľa Deéra tomu nasvedčuje i zloženie pokladu, kde chýbajú podľa kyjevských analógií

predpokladané lichobežníkové časti predpokladaného diadému,⁴⁹ ale navyše sa tam našli ozdoby iných predmetov, ako kruhové a prázdne lemovanie drahokamu. Že sa do uhorského kráľovstva vtedy dostali aj iné drahocenné predmety z Carihradu, o tom môže svedčiť i séria druhotne použitých emailov na tzv. Závišovom kríži v poklade chrámu sv. Víta v Prahe⁵⁰ a ostrihomskej staurotéke,⁵¹ ktorú podobne ako limburskú mohol priviezť do krajiny niektorý „nábožný zbojník“.

Poklad nemusel byť do zeme uložený hneď po privezení do Uhorska. Mohol sa dostať do rúk niektorého svetského alebo cirkevného hodnostára, napr. nitrianskeho biskupa (prečo nie, ak bol do lupy v Carihrade zainteresovaný biskup z Porta?), a do zeme mohol byť ukrytý v nasledujúcich obdobiach. V Nitre bolo viac ako dost príležitostí a dôvodov (tatársky vpád, domáce vojny, vláda Matúša Čáka) vykradnúť chrámový poklad alebo zámerne ho ukryť do zeme v blízkom okolí.

Nálezové okolnosti ukazujú, že v prípade pokladu z Ivanky pri Nitre ide o nekompletné súčasti dvoch celkov, ktoré boli do zeme uložené súčasne, ale bez akýchkoľvek ďalších súvislostí. Predmety pokladu pozostávajú z výrobkov najmenej dvoch rôznych období. Sú to výrobky byzantskej cisárskej dielne šperkárskozlatníckeho zamerania, ktorá sa nachádzala v areáli paláca Zeuxippos. Dva medailóny s poprsiami apoštolov Petra a Andreja vznikli na konci 10. storočia, tabuľky s postavami Konštantína Monomacha, Zoe, Theodory, troch tanečníc a dvoch stelesnených cností v období 1042 až 1050. Zlomok zlatého lemovania drahokamu je nedatovateľný, prípadné ďalšie súčasti pokladu sú neznáme.

Platničky netvorili výzdobu skutočnej ani votívnej koruny, ani členky či diadému. Pochádzajú z výzdoby niektorého carihradského kultového alebo svetského objektu, spojeného priamo s osobami Konštantína Monomacha, Zoe a Theodory, pravdepodobne z obloženia sarkofágu, trónu, oltára či ikony. Je nanajvýš nepravdepodobné, že by predmety boli darom uhorskému panovníkovi v akejkoľvek forme. Pravdepodobnejšie je, že sa nachádzali v Carihrade

až do roku 1204 a boli ulúpené počas križiackych výprav.

Ich uloženie do zeme v chotári Ivanky pri Nitre nemuselo nasledovať bezprostredne po vyrabovaní Carihradu. Mohli sa tam dostať po dlhšom putovaní cez ruky viacerých osôb.

Poklad z Ivanky pri Nitre nijako nemožno

POZNÁMKY

¹ BÁRÁNY-OBERSCHALL, M.: Konstantinos Monomachos császár koronája — The Crown of the Emperor Constantine Monomachos. *Archeologia Hungarica*, 22, Budapest 1937.

² MIHALIK, S.: Problematik der Rekonstruktion der Monomachos — Krone. *Acta Historiae Artium ASH*, 9, 3—4, s. 199—243.

³ KÁDÁR, Z.: Quelques observations sur la reconstruction de la couronne de l'empereur Constantin Monomaque. *Folia archaeologica*, 16, 1964, s. 113—134.

⁴ MITCHELL, P.: A. Dancing Girl in Byzantine Enamel. *Burlington Magazine*, 1922, s. 64—69.

⁵ Gréckymi textami na tabuľkách sa zaoberal vo zvlášťnej štúdií v citovanej knihe M. Barányovej — Oberschallovej lingvista G. Moravcsik.

⁶ JERPHANION, G. de: Le Thorakion, caractéristique iconographique du XI-e s. In: *Mélanges Charles Diehl*, 2, Paris 1930.

⁷ Spôsob výroby emailovaných predmetov opísal O. M. Dalton v diele *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911.

⁸ DEÉR, J.: Die heilige Krone Ungarns. Wien 1966.

⁹ LUIGI — POMORIŠAC, J. de: Les émaux byzantins de la Pala d'oro de l'église de Saint Marc a Venise Zürich 1966, pozn. 114 na s. 42 a tab. na s. 85.

¹⁰ Na čaši je nápis: Rukn ed daula Daud ibn Sokman ibn Ortok. Je to meno emira, ktorý panoval v Amide a Hisn Kaife v období 1114—1144 (Oberschallová-Bárányová omylom uvádza 1141—1144). Čaša je uložená v Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, č. inv. K 1036.

¹¹ AMIRANAŠVILI, Š.: The Khakhuli Triptych. Tbilisi 1972.

¹² MESSERER, W.: Der Bamberger Domschatz. München 1952, s. 52 a obr. 36.

¹³ CHYTIL, K. a kol.: Kříž zvaný Závašiv... Praha 1930. Teraz je kříž uložený v poklade chrámu sv. Víta v Prahe. Najnovšie ho ako uhorskú prácu publikovala KOVÁCS, É.: Romanische Goldschmiedekunst in Ungarn. Budapest 1974, obr. 32 a 33.

¹⁴ HAHNLOSER, H. R. a kol.: Il tesoro di san Marco. Firenze 1971, tav. XLII.

¹⁵ IPOLYI, A.: A magyar szent korona és koronázási jelvények története és műleírása. Budapest 1886, s. 164.

¹⁶ BOCK, F.: Die byzantinischen Zellschmelze der Sammlung Swenigorodskoi. Aachen 1896, s. 260—266.

¹⁷ SCHUG-WILLE, CH.: Art of the Byzantine World. New York 1969.

¹⁸ DEÉR, J.: c. d., s. 139—149.

¹⁹ KINROSS, L.: Hagia Sophia. Wiesbaden 1976.

²⁰ KONDAKOV, N. P.: Istorija i pamiatniki vizantijskoj emaili. Sankt Petersburg 1892, s. 229.

²¹ EBERSOLT, J.: Les arts comptuaires de Byzance. Paris 1923.

spájať s uhorskou históriou v užšom zmysle slova a pripisovať mu význam štátnych či štátnických insígnií. Nezmenšuje sa tým však jeho medzinárodný význam ani dôležitosť ako prameňa pre poznanie byzantského dvorského umenia 11. storočia.

²² KONDAKOV, N. P.: Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails. Frankfurt 1892, s. 144—148.

²³ BOECKLER, A.: Die „Stephanskronen“. In: SCHRAMM, P. E.: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik (Schriften der Monumenta Germaniae Historica, Band 13/3, Stuttgart 1956, s. 735—742).

²⁴ COMNÈNE, A.: Alexiade. Paris 1937 (franc. preklad B. Leib).

²⁵ KOMNENA, A.: Alexiada. Moskva 1965 (rus preklad J. N. Lubarckij).

²⁶ WALTER, A. J.: Kleinodien aus der Wiener Schatzkammer. Bern-Stuttgart 1968, s. 14—15.

²⁷ DALTON, O. M.: Byzantine Art and Archaeology. Oxford 1911, s. 526: these figures, as Kondakoff suggests, may have some reference to the coronation festivities at Constantinople.

²⁸ GRABAR, A.: L'empereur dans l'art byzantin. Paris 1936.

²⁹ GRABAR, A.: Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macedoniens. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3, 1951, 2, s. 43—46.

³⁰ Do tejto skupiny pôvodne patrili pravdepodobne ešte dve platničky s postavami Jána II. Komnena (manžela Ireny) a ich syna Alexia I. Komnena. Diehl sa domnieval, že Jána II. Komnena prerobili v 14. storočí na dóžu O. Faliera (zmenou hlavy a nápisu na pôvodnej platničke). Tak vysvetľuje portrét dóžu aj LIPINSKY, A.: Goldene und silberne Antependien des Mittelalters in Italien. *Das Münster*, 5, 1952, s. 194—205.

³¹ SCHUG-WILLE, CH.: c. d., s. 180. Časť výzdoby Pala d'oro určite pochádza z carihradského kostola Pantokratora (Dalton, c. d., s. 512).

³² Colection P. M. Botkine, St. Pétersburg 1911, tab. 74.

³³ Medailón je široký 5 cm a vysoký 4,2 cm. Deér sa o ňom zmieňuje na s. 79 a 178, obr. 22 na tab. XII.

³⁴ KÄLLSTRÖM, O.: Ein Majestätsdiadem aus der Zeit um das Jahr 1000. *Festschrift zum 70. Geburtstag S. M. König Gustav Adolf VI. von Schweden*. Podľa MESSERER, W.: c. d.

³⁵ Podľa písomnej informácie z Bayerische Staatsbibliothek München z 20. 3. 1978.

³⁶ AMIRANAŠVILI, Š.: c. d., obr. 15.

³⁷ DIEHL, CH.: Manuel d'art byzantin. Paris 1910.

³⁸ DIEHL, CH.: c. d., s. 153; KINROSS, L.: c. d., s. 40.

³⁹ PSELLOS, M.: Chronografie, kniha VI, kap. LXVI (podľa čes. vydania 1940 „ve Staré říši na Moravě“, s. 119).

⁴⁰ PORPHYROGENETOS, K.: De administrando imperio, kap. 14: „koruny nepochádzajú z ľudských rúk, ale Boh ich podarúva prostredníctvom svojich ar-

chanjelov. Preto visia nad svätým oltárom v chráme Božej Múdrosti...“ (preložené z MIHALIK, S.: c. d., s. 243, pozn. 47).

⁴¹ FALKE, J. von: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888, s. 15; KIDSON, P.: Stredoveké umenie. Bratislava 1974, far. tab. 2.

⁴² BREHIER, N.: Le Monde byzantin, la civilisation byzantine. Paris 1950.

⁴³ TOESCA, P.: Storia dell'arte italiana. Torino 1927, s. 1118.

⁴⁴ BOGYAY, Th.: recenzia knihy M. Oberschall-Bárány: Die Sankt-Stephanskronen, *Byz. Zeitschrift*, 56, 1963, s. 128.

⁴⁵ BOGYAY, Th.: recenzia knihy Gy. Moravcsik: Bizánc és a magyarság. *Byz. Zeitschrift*, 48, 1955, s. 392.

⁴⁶ Ak dostal Gejza I. od byzantského cisára „novú“

korunu, musela to byť náhrada za „starú“, skutočnú korunu sv. Štefana, ktorú mohol Šalamún, Gejzov predchodca, odniesť so sebou do exilu.

⁴⁷ MORAVCSIK, Gy.: The Byzantinum and the Magyars, Budapest 1970, pripojený rodokmeň Árpádovcov.

⁴⁸ MORAVCSIK, Gy.: c. d., s. 95: „... western and not Hungarian troops entered Constantinople...“

⁴⁹ Tento list cituje M. OBERSCHALLOVÁ-BÁRÁNYOVÁ: c. d., s. 90 podľa J. Ebersolta, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris 1923, ako aj DEÉR, J.: c. d., s. 140 podľa Reg. VIII, 127°, Migne PL 215.

⁵⁰ RYBAKOV, B. A.: Russian applied art of the tenth - thirteenth centuries. Leningrad 1971, obr. 46.

⁵¹ CHYTIL a kol.: c. d., datujú emaily príliš hlboko do 12. stor.

⁵² DALTON, O. M.: c. d., s. 525.

Византийские эмали из Иванки-у-Нитры

Во второй половине 19 века Венгерский национальный музей в Будапеште приобрел у перекупщика серию золотых пластинок с эмалевой поверхностью, которые относятся к наиболее точно датированным византийским изделиям из эмали вообще. Предметы принадлежат к находке на поле около деревни Иванка-у-Нитры (тогда Nyitraivánka). В настоящее время деревня слилась с городом Нитра (Чехословакия). Несмотря на то что это одна из немногих находок международного значения с территории сегодняшней Словакии, до сих пор словацкая специальная литература уделяла ей минимальное внимание.

В иноязычной литературе о находке со времени ее обнаружения упоминалось много раз. На трех из найденных пластинок изображены исторические личности: император Константин Мономах, его жена, императрица Зое, ее сестра и соправительница императрица Феодора. Период возникновения пластинок ограничен годом вступления Константина Мономаха на византийский императорский трон и годом смерти императрицы Зое (1042—1050). Два круглых медальона из находки с бюстами св. Петра и св. Андрея возникли еще раньше, в течение 10 века.

Вопрос объяснения первоначальной функции найденных пластинок до настоящего времени остается на уровне догадок. Преобладающее большинство исследователей, представленное в основном венгерскими историками искусства, верит, что пластинки первоначально образовывали императорскую корону или диадему, которую император подарил венгерскому королю. Возникло несколько предложений по реконструкции первоначальной короны, начиная с простой (так она сегодня в схематической реконструкции экспонируется в сокровищнице Венгерского национального музея в Будапеште) и кончая фантастическими высокими тиарами. Некоторые авторы высказывают предположение о существовании других

пластинок. Одна очень похожая пластинка, вероятно из той же самой находки, хранится в коллекциях Victoria and Albert Museum в Лондоне.

Однако с конца 19 века раздаются голоса, считающие пластинки первоначальным украшением одежды императора, обложки богослужебной книги и т. п. Автор настоящей статьи считает, что необоснованно предполагать существование короны или диадемы, которые были бы украшены найденными пластинками. Не существует ни иконографических, ни письменных памятников, которые подтверждали бы такую реконструкцию. Однако существует целый ряд аналогичных пластинок. В связи с находкой из Словакии автор занимался их изучением и пришел к выводу, что они не происходят из корон. За исключением пластинок из Иванки-у-Нитры, на них появляются лишь религиозные, а не светские мотивы. По историческим источникам можно было бы предполагать только лишь дареную корону, но и такой аналогии из византийской среды не сохранилось. Однако найденные пластинки первоначально могли служить в Константинополе (Царграде) в качестве элемента оклада иконы, саркофага императора или императрицы, трона или алтаря. Для такого предположения мы находим опору в описаниях пышных императорских сооружений до 13 века. Более подробную информацию могло бы дать исследование груза корабля, который затонул недалеко от Константинополя в 1204 г. при перевозке добычи рыцарей-крестоносцев в Венецию. Дело в том, что автор полностью согласен с мнением тех исследователей, которые видят в кладе из Иванки-у-Нитры часть добычи крестоносцев при разорении Константинополя в 1204 г. В землю недалеко от Нитры они не обязательно могли попасть сразу же после ввоза в Венгрию, а вероятнее всего лишь в беспокойные времена в середине 13 или в начале 14 века.

Byzantinische Emails aus Ivanka pri Nitre

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwarb das Ungarische Nationalmuseum in Budapest durch Ankauf von einem Zwischenhändler eine Serie von Goldplättchen mit emailierter Oberfläche, die überhaupt zu den genauest datierten byzantinischen Emailerzeugnissen gehören. Die Gegenstände stammten aus dem Fund auf einem Feld bei der Gemeinde Ivanka pri Nitre (damals Nyitraivánka). Die Gemeinde ist heute mit der Stadt Nitra vereint. Trotzdem, dass es sich um einen Fund von internationaler Bedeutung aus dem Gebiete der Slowakei handelt, wurde ihm seitens der slowakischen Fachliteratur nur eine minimale Aufmerksamkeit gewidmet.

In der fremdsprachigen Literatur wurde der Fund seit seiner Entdeckung mehrmals publiziert. Auf drei gefundenen Plättchen sind historische Persönlichkeiten dargestellt: Kaiser Konstantin Monomachos, seine Gemahlin Kaiserin Zoe, und ihre Schwester und Mitherrscherin Kaiserin Theodora. Der Zeitabschnitt, in dem die Plättchen entstanden sind, ist durch das Antrittsjahr des Konstantin Monomachos auf den byzantinischen Kaiserthron und durch das Sterbejahr von Kaiserin Zoe (1042 bis 1050) begrenzt. Zwei kreisrunde Medaillons aus dem Fund, mit den Büsten des Hl. Petrus und Hl. Andreas entstanden schon früher, im Verlaufe des 10. Jahrhunderts.

Die Frage der Aufklärung der ursprünglichen Funktion der gefundenen Plättchen bleibt bis heute auf dem Niveau von Vermutungen. Der überwiegende Teil der Forscher, repräsentiert hauptsächlich von den ungarischen Kunsthistorikern, glaubt, dass die Plättchen ursprünglich eine Kaiserkrone oder ein Diadem bildeten, das vom Kaiser dem ungarischen König geschenkt wurde. Es entstanden mehrere Rekonstruktionseurwürfe der ursprünglichen Krone, von einer einfachen (so ist sie heute in der Andeutungsrekonstruktion in der Schatzkammer des Magyar Nemzeti Muzeum in Budapest ausgestellt) bis zu phantastischen hohen Tiaren. Einige Autoren setzen die Existenz weiterer Plättchen voraus. Ein sehr ähnliches Plättchen, wahrscheinlich aus demselben Fund, befindet sich in den

Sammlungen des Victoria and Albert Museums in London.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts sind jedoch Stimmen zu hören, die die Plättchen für einen ursprünglichen Schmuck der Kleidung des Kaisers, einen Beschlag von gottesdienstlichen Büchern u. ä. halten. Der Autor dieses Beitrags ist der Meinung, dass es unbegründet sei, die Existenz einer Krone oder eines Diadems vorauszusetzen, das mit den gefundenen Plättchen verziert wäre. Es gibt weder einen ikonographischen noch schriftlichen Nachweis, der eine solche Rekonstruktion bestätigen würde. Es gibt jedoch eine ganze Reihe ähnlicher Plättchen. Im Zusammenhang mit dem Fund aus der Slowakei der Autor untersuchte sie und gelangte zur Ansicht, dass sie aus keinen Kronen stammen. Mit Ausnahme der Plättchen aus Ivanka pri Nitre kommen auf ihnen nur religiöse, aber nie weltliche Motive vor. Nach historischen Quellen könnte nur eine Votivkrone vorausgesetzt werden, es sind aber auch keine Analogien einer solchen aus byzantinischen Milieu erhalten geblieben. Die gefundenen Plättchen konnten ursprünglich in Konstantinopel (Istanbul) als Bestandteil des Belages eines Ikonenrahmens, eines Sarkophags des Kaisers oder der Kaiserin, des Thrones oder Antependiums eines Altars gedient haben. Zu einer solchen Vermutung finden wir Unterstützung in den Beschreibungen der luxuriösen kaiserlichen Bauten vor dem 13. Jahrhundert. Nähere Informationen könnte uns nur die Untersuchung des Inhaltes jenes Schiffes bieten, das in der Nähe von Konstantinopel im Jahre 1204 gesunken ist, als es die Beute der Kreuzritter nach Venedig wegbrachte. Der Autor identifiziert sich mit der Ansicht jener Forscher die den Schatz aus Ivanka pri Nitre als einen Teil des Raubes der Kreuzheere von der Plünderung von Konstantinopel im Jahre 1204 ansehen. In den Boden in der Nähe von Nitra musste er nicht sogleich nach dem Herbringen nach Ungarn gelangen, sondern am wahrscheinlichsten erst in den unruhigen Zeiten in der Mitte des 13. Jahrhunderts oder zu Beginn des 14. Jahrhunderts.

Beckovský výtvarný okruh v neskorej gotike

MÁRIA KODOŇOVÁ

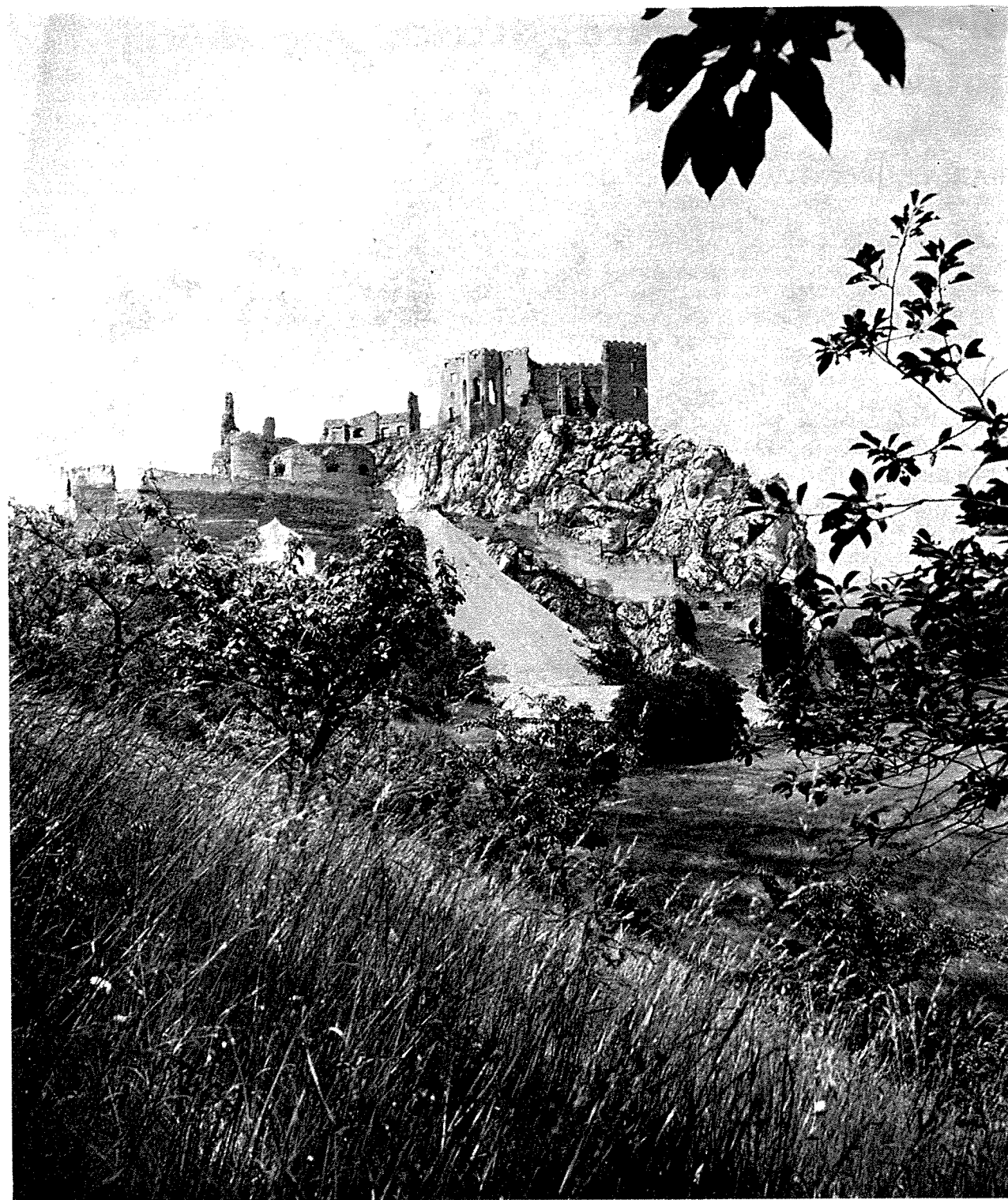
Západoslovenská neskorá gotika je ešte málo prebádaná. V rokoch 1970—1975 sa uskutočnil výskum na jednom z najvýznamnejších neskorogotických hradov, na Beckove.¹ Priniesol zaujímavé výsledky. Ukázalo sa, že tento hrad a k nemu na prelome 14. a 15. storočia patriace panstvo zohrali v našich výtvarných dejinách dôležitú úlohu.

Oblasť Beckova bola osídlená od pradávnych čias. Zanechala tu stopy každá kultúra, ktorá sa rozvíjala v Podunajsku. Po Rimanoch nám ostali pamiatky najmä v neďalekom Trenčíne. Slované osídlenie dokázal najnovší archeologický výskum aj priamo na Beckove.² Na vyspelú kultúru tohto územia v 10.—13. storočí poukazujú centrálné stavby v Ducovom a na Trenčianskom hrade i neskororománske kostoly v Haluziciach, Omšenom, Novom Meste nad Váhom či v Sádke, väčšinou s polkruhovou apsidou, bez chóru a s emporou na západnej strane. K týmto stavbám patrí aj románska kaplnka na Uhrovskom hrade, ktorý neskoršie prechodne patril k stiborovskému beckovskému panstvu.³ Celý rad považských hradov poznáme už z čias pred príchodom Maďarov k nám, napr. Tematín, Čachtice, Beckov, Trenčín.⁴

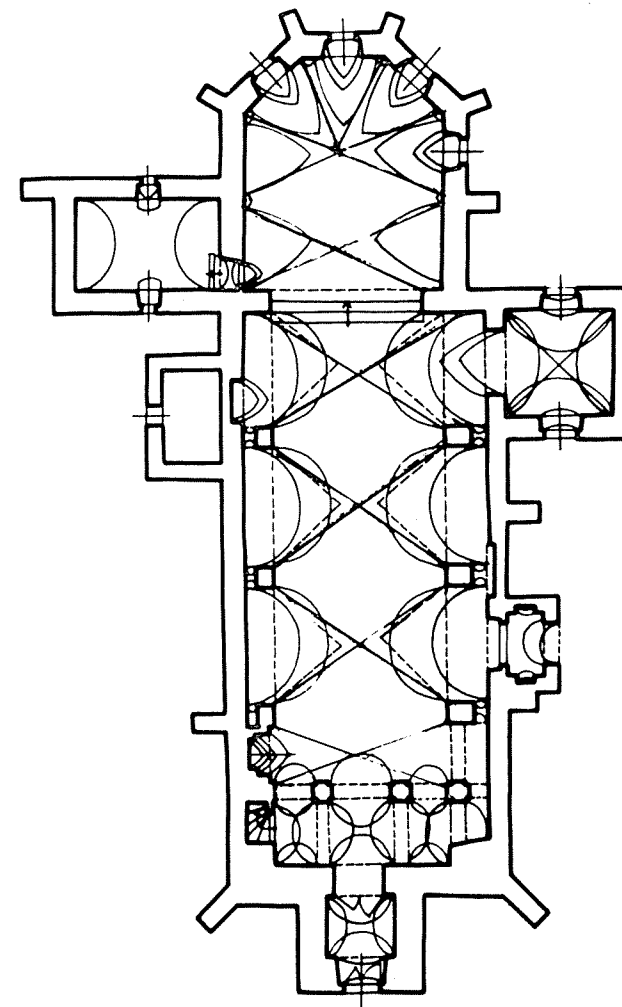
Za vlády Žigmunda Luxemburského (1387—1437) pôsobil na Slovensku niekoľko významných stavebných centier: v Bratislave,⁵ (ktorú si tento bezohľadný a vierolomný panovník, keď ho české stavy odmietli za kráľa, budoval ako svoju rezidenciu s obdobným prepychom ako Habsburgovci neďalekú Viedeň), vo východoslo-

venských mestách (predovšetkým v Košiciach okolo stavby domu)⁶ i v stredoslovenských banských mestách. Na Považí vzniklo ďalšie centrum v oblasti Beckova v čase, keď toto panstvo nadobudol Stibor zo Stiboric.

Stibor pochádzal z poľského šľachtického rodu s rodokmeňom rozvetveným až do Čiech, Rakúska a Uhorska. Významné postavenie si po svojom príchode z Poľska okolo roku 1370 získal ešte na dvore Ľudovíta I. z Anjou. Po jeho smrti roku 1382 sa stal ako 35-ročný hlavným poradcom kráľovnej Alžbety a za Žigmundovej vlády si svoje postavenie ďalej upevnil. Aj jeho manželka Dobrochna bola Poľka. V Uhorsku sa Stibor natoľko udomácnil, že keď na sneme v Temešvári žiadala šľachta vypovedať z krajiny všetkých cudzincov v Žigmundových službách, len v Stiborovom prípade urobila výnimku.⁷ Za Žigmunda býval Stibor okrem iného bratislavským županom a sedmohradským vojvodom. O jeho význame svedčí skutočnosť, že v čase, keď kráľ postavil do boja 4000 jazdcov, Stibor dal k dispozícii 1000 jazdcov rovnako ako najvýznamnejší cirkevní magnáti, biskupi v Esztergome a Egeri.⁸ Po víťazstve Poliakov pri Grunewalde roku 1410 Stibor vtrháva do Poľska a obsadzuje Nový Sącz, je však porazený.⁹ V júli 1411 odchádza do Prahy na čele misie, ktorá má riešiť spory medzi Žigmundom a jeho bratom, českým kráľom Václavom. Sprostredkuje aj medzi Žigmundom a poľským kráľom Vladislavom, ba stáva sa i členom zmierčej komisie medzi Jánom Husom a pražským biskupom. Po návrate



Severný palác Beckovského hradu. Snímka Š. Bukšár, SÚPSOP



Pôdorys podhradského kostola na Beckove. Z archívu SÚPSOP

z Čiech účastní sa ešte na rokovaní s Benátskou republikou. Od roku 1412 sa jeho účinkovanie spája len s vnútornými záležitosťami. Deň jeho úmrtia nepoznáme. Ešte v máji 1414 žije, 23. novembra 1414 v kráľovskom dekrété vydanom Žigmundom vystupuje jeho syn ako „fidelis noster Stiborius filius *condam* Stibori Wayvo-dae“. Je teda zrejme, že Stibor zomrel medzi týmito dvoma dátumami.

Jeho syn Stibor II. sa ako Žigmundov prívrženec zúčastnil na koncile v Kostnici (1414—1418). Opisuje ho kronikár koncilu Ulrich z Richentalu. Pri opise ceremoniálov ho kladie vždy do popredia. Ulrichom bohato ilustrovaná kro-

nika patrí medzi najzaujímavejšie písomné pamiatky neskorého stredoveku.¹⁰

Stibor II. zdedil po otcovi nielen majetky, ale aj postavenie pri dvore. Bol nitrianskym a marmarošským županom a kapitánom celého Považia. Jeho meno sa spája s protihusitským bojom na západnom Slovensku. Roku 1434 padol v boji s husitmi pri Trnave.¹¹

Stiborovci nadobudli na Slovensku obrovské majetky.¹² Patrilo im 15 hradov a okolo 300 miest a obcí. Žigmundove darovacie listiny obsahovali doložku, podľa ktorej Stiborovci preberali súčasne s majetkom aj patronátne práva nad kostolmi. Výsledkom ich rozsiahlej stavebnej činnosti boli najmä jednodňové kostoly na Považí, ďalej sakrálne stavby s oktogonálnym pôdorysom, ktorých prototypom bol kostol v Novom Meste nad Váhom, veľká prestavba Beckovského hradu, ako aj prestavby a opevňovacie práce na ostatných jemu patriacich hradoch a niektoré stavby mimo územia Slovenska, ako rodová pohrebná kaplnka v Krakove či palác v Budíne. Okruh ich činnosti sa zatiaľ nedá presnejšie určiť.

1. Jednodňové neskorogotické kostoly na Považí

Zásluhou Stiborovcov rozšíril sa na Považí nový typ kostola, ktorý síce nevynikal rozmermi, ale veľmi rýchlo sa ujal nielen pre jednoduchú pôdorysnú schému, ale aj pre nové, módne neskorogotické poňatie interiéru. Ide o jednoduchú, krížovými klenbami zaklenutú dispozíciu s predĺženým presbytériom polygonálneho ukončenia, oporným systémom a mohutnou predstavanou vežou.

Stavebná činnosť Stiborovcov sa začala prestavbou Beckovského hradu a kostola v podhradí už tesne po získaní panstva v rokoch 1388—1410. Na obidvoch stavbách badať ruku tých istých majstrov. Spomínaný dispozičný typ vychádza zrejme z tohto kostola a je nový len na našom území; inak je to starší typ, známy po celom území Čiech, Rakúska a Nemecka. Celkovým ponímaním priestoru i detailmi však tieto stiborovské stavby už šíria nový neskorogotický sloh. Asymetricky umiestnená apsida beckov-



Maskarón pohrebnej kaplnky v Čachticiach. Snímka Š. Bukšár, SÚPSOP

ského kostola vychádza zrejme z predchádzajúcej stavby, koncom 14. storočia prestavanej. Veža na západe je dnes silno zbarokizovaná. Na spojitost so stavebnou hutou na Beckovskom hrade poukazujú najmä tri okná s plamienkovou kružbou v presbytériu, ktoré opakujú tvary okien hradnej kaplnky. Zdá sa, že na oknách kostola v podhradí sa pracovalo ešte pred prestavbou hradu a že je to prvá práca, na ktorej sa overovala činnosť dielne.

Váhu klenby podhradského kostola prenášali do stien polygonálne prípory s rímsovými hlavcami, v dolnej časti ihlancového tvaru. Podoba tohto článku je teda strohá, geometrická, bez

výzdoby. Práve pre toto uplatnenie nosnej prípory nedošlo k plastickému členeniu stien. Stváranie okien a niekoľko ďalších gotických prvkov, ktoré sa na presbytériu dodnes zachovali (lomený portál do sakristie, pätočné rímsy víťazného oblúka a pastofórium s rastlinnou ornamentikou v hornej časti), kladú prestavbu kostola do obdobia okolo roku 1400. Stibor prichádza na Beckov v rokoch 1386—1388. Predpokladáme, že s prestavbou hradu a podhradského kostola započal už v poslednom desaťročí 14. storočia. Kostol bol pôvodne opevnený. Podľa vizitácie z roku 1766 stálo ešte v rámci opevnenia murované osárium.¹³

Druhou stavbou beckovského typu, ktorú Stibor nechal postaviť pre svojho príbuzného farára Petra, je opevnený kostol sv. Ladislava s pohrebnou kaplnkou v Čachticiach. Aké príbuzenské vzťahy viazali Stibora s týmto kňazom, už nevieme. Isté však je, že mu už roku 1414 Stibor opäť buduje rozsiahlu a mimoriadne náročnú stavbu kostola a kláštora augustiniánov v Novom Meste nad Váhom a novomestského farára prekladajú do Čachtíc.

Čachtický kostol je dnes silno zbarokizovaný. Z pôvodnej gotickej stavby zostali len okenné kružby v presbytériu a oporné piliere. Nad vchodom nad renesančnými zbarokizovanými dverami sa zachoval nápis: *Ecclesia haec circa annum 1390 per Stiborium aedificata, anno 1687 per eppum Joannem consecrata*. Dispozične je tento kostol zdokonaleným beckovským typom, kde presbytérium už nie je posunuté voči hlavnej lodi. Oporný systém možno iba náhodou opakuje nepravidelné rozloženie pilierov. Presbytérium s jedným polom a uzáverom je na severnej strane sakristie, západná veža je opäť silno zbarokizovaná.

Pohrebnú kaplnku pri beckovskom kostole, osárium, dnes už nemôžeme opísať ani bližšie určiť jej polohu. Dá sa však predpokladať, že aj tu vychádzala dispozícia čachtickej kaplnky z beckovskej. Pohrebná kaplnka v Čachticiach má dnes obdĺžnu loď s polygonálne ukončeným presbytériom bez oporného systému. Z pôvodnej stavby pochádza presbytérium. Na klenbe a detailoch nesporne pracovali už aj majstri z pražskej parlérovskej huty. Dôkazom toho je použi-

tý motív parlérovského maskarónu na konzole v juhovýchodnej časti svätyne. Ostatné konzoly sú obyčajné, ihlancové. Profil gotického krížového rebra je lineárny, klinový, v hornej časti značne zovretý kruhovým svorníkom neskorogotickej stlačenej klenby, svojou hmotou vystupujúcim nad rebrá. Horná časť svorníka opakuje profil rebier. Na svorníku je veľmi primitívnym spôsobom, len farbou na rovnej ploche, nanesený stiborovský rodový znak.

Po vybudovaní prepozitúry v Novom Meste nad Váhom bola postavená kaplnka v Moravskom Lieskovom, roku 1419 vysvätená vacovským biskupom Štefanom, a kostoly v Pobedime, Bašovciach, Andovciach pri Šuranoch, Moravskom Lieskovom a v Považanoch. Tieto stavby boli v priebehu ďalších storočí zrušené alebo natoľko prestavané, že ich pôvodnú podobu môžeme už dnes určiť len z písomných prameňov, ktorých je minimálne množstvo. Kostol sv. Michala v Pobedime, pôvodne jednolodový s polygonálnym ukončením a s mohutnou predstavanou vežou, bol neskoršie natoľko prebudovaný a M. M. Harmincom rozšírený o dve lode, že v ňom po jeho gotickom výzore neostalo ani stopy. Pôvodné opevnenie so strieľňami sa však zachovalo. Typ beckovského kostola možno sledovať aj na ďalších západoslovenských sakrálnych stavbách na území stiborovského panstva.¹⁴ Zdá sa, že aj staršie kostoly pri stiborovských prestavbách dostávajú veniec opevnenia a pohrebnú kaplnku na obdĺžnom alebo — od roku 1414 — na centrálnom pôdoryse.

Medzi stiborovské stavby podľa všetkých znakov patrí aj dnešný farský kostol sv. Michala v Hlohovci, ktorého základy stáli už v polovici 14. storočia. K rozsiahlejšej prestavbe však došlo až v prvej polovici 15. storočia. Jednolodová stavba s polygonálnym ukončením a s mohutnou vežou na vstupnej západnej strane je doložená zamurovaným a iba sekundárne odkrytým gotickým oknom beckovského typu. V krížovej klenbe v presbytériu boli použité rebrá hruškového profilu ako pri kaplnke na Beckovskom hrade. Klenba dosadala na rímsové konzoly. Na severnej strane presbytéria sa dodnes nachádza gotické pastofórium a na južnej strane dvojdielne kamenné sedílie. Na bohato zdobenom



Portál farského kostola v Hlohovci. Snímka Š. Bukšár, SÚPSOP

ústupkovom západnom portáli je použitá výzdoba ako na Beckovskom hrade. Kraby v tvare vyťahnutých dubových listov sú zhodné so štítovými krabmi na priečnom paláci hradu. V hornej časti portálu je použitý parlérovský motív divého mužíka ako na Beckove, v Čachticiach či v Novom Meste nad Váhom. Na juhovýchode — podobne ako v Holíči a v Skalici — je pristavaná oktogonálna pohrebná kaplnka.

Medzi stiborovské stavby typovo patria aj kostoly v Bohdanovciach, Borskom Petre, Brezovej pod Bradlom, Bzinciach, Čáčove, Dechticiach, Dolných Orešanoch, Drietome, Hradišti pod Vrátnom, Chorvátskom Grobe, Krakovianoch-Strážoch, Lietave, Melčiciach, Modre, Petrovej Vsi, Podolí, Senici, Soblahove, Starej Lehote, Starej Turej, Šaštine, Uníne, Vadvovciach, Veľkých Kostolanoch, Vrbovom a iné. Do akej miery skutočne súvisia so stavebnou činnosťou Stiborovcov, nateraz ešte nemožno po-

súdiť. Preto sa nimi ani bližšie nezaobráame.

Konečne treba spomenúť aj prvé starobince; za Stiborovcov vznikajú na ich panstve v bečovskom podhradí, Skalici a Trnave. Nimi prejavili na svoju dobu neobvyklé sociálne ctenie.

2. Centrálné stavby s aktogonálnym pôdorysom

Dispozičné riešenie na oktogonálnom pôdoryse nie je novým prvkom. Veď stačí spomenúť známe kostol San Vitale v Ravenne už spreď roku 550. Nebola to však prvá stavba tohto typu; jej predchodcom bol chrám v Ezre na juh od Damasku približne z roku 520. Tento chrám má zvonka štvorcový, znútra oktogonálny pôdorys. Uvedené stavby používajú ešte klenbovú techniku trompov.

Korunovačný chrám v Cáchach z roku 804 tvorí znútra pilierový oktogón, zodpovedá mu však vo fasáde pravidelný 16-uholník, ktorý vznikol tak, že nad stranami vnútorného oktogónu postavili rímske krížové klenby nad štvorcóm, zostávajúce klíny zarovnali a pokryli klenbami nad trojuholníkom.

Obdobou spomenutého chrámu v Cáchach je benediktínsky kláštorň kostol v Ottmarsheime v Hornom Alsasku z roku 1049. Jeho pôdorys tvorí oktogón z vnútornej aj vonkajšej strany. Táto stavba svojou výškou i šírkou má už románsky charakter. Oktogón je zaklenutý krížovými klenbami so širokými pásmi a cípové zvyšky valenými klenbičkami so spoločnou priesečnicou. Tento centrálny typ však kresťanskému rituálu nevyhovoval natoľko ako bazilikálny.

Kým baziliky raného stredoveku používali iba plochý strop, vzťah šírky vedľajších lodí k hlavnej bol voľnejší. Zaklenutie hlavnej lode malo prenikavý vplyv na tvorbu vnútorného priestoru. Klenbové pole sa začína uplatňovať ako geometrický prvok, na ktorý sa viaže priestorové riešenie, a teda aj šírka lodí. Medzi klenbou a stenou sa prejavuje výtvarná závislosť, vyplývajúca predovšetkým zo statického zaistenia architektúry: priestor sa člení na časti, vnútorný tlak je podchytený vonkajším oporným systémom v spoločných vertikálach. Problém stability a výtvarného riešenia horizontál a vertikál

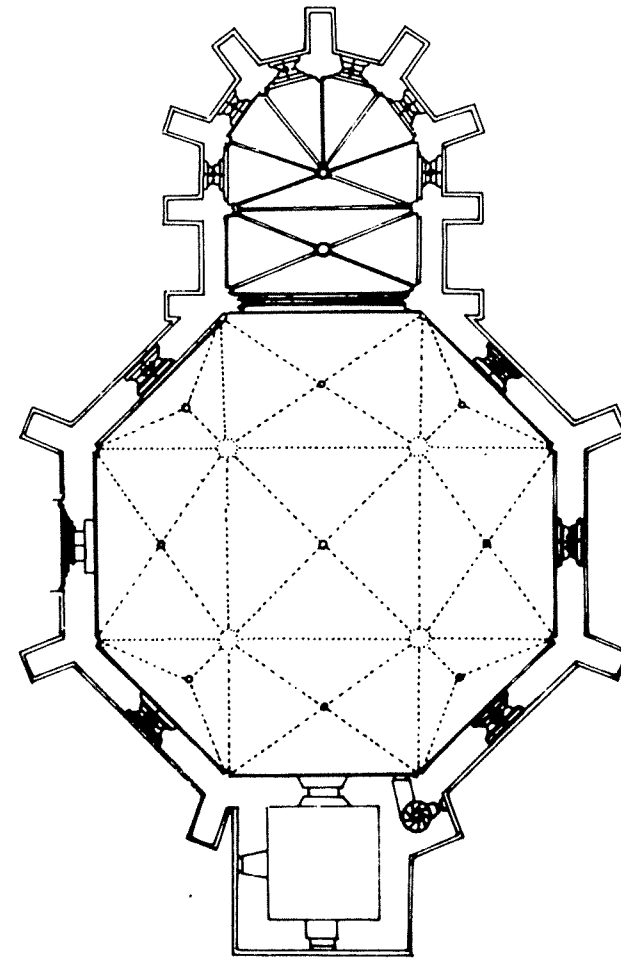
existoval zhruba do druhej polovice 12. storočia, keď sa podarilo natoľko zdôrazniť vertikály a potlačiť horizontály, že zo stavby zostal gotický oporný systém s piliermi a stena takmer úplne zmizla.

Centrálné oktogonálne stavby, ktorým sa v našej štúdii mienime venovať, používajú vyspelú stavebnú techniku z čias, keď gotická krížová klenba pre svoju jednoduchosť už prestala vyhovovať, a to nielen z estetickej stránky. Rozdelením klenbového poľa rebrami v nových smeroch a vytvorením sieťovej klenby sa rozdelil aj tlak klenbových polí. Klenba sa odľahčuje, rebrá strácajú pôvodnú masívnosť. Nosná funkcia rebra sa postupne vytráca; klenbová plocha je dostatočne upnutá, aby mohla byť samostatná. Rebrá sa obmedzujú na najnutnejší hmotný profil, postupným strácaním nosnej funkcie sa stávajú ozdobným prvkom a uplatňujú sa v rôznych ornamentálnych vzorcach. Pôvodná výška klenby sa stláča, vzniká predpoklad na uplatnenie sa maliarskej výzdoby.

Bazilikálny typ ustupuje halovému, zaklenutému na stredný stĺp, na jeden rad stĺpov (dvojloďovému), na dva rady stĺpov, ktorých šírky už nedodržiavajú predchádzajúcu viazanosť, ba dochádza aj k pokusu o centrálnu stavbu. Zdá sa, že táto malá skupina centrálnych oktogonálnych stavieb so sieťovými klenbami na štyri stĺpy nad rozsiahlym priestorom sa v začiatkoch techniky nezvládla, lebo ani jedno z pôvodných zaklenuť sa nezachovalo.

V Kölne-Deutsch¹⁵ stojí trojloďový oválny halový kostol s dlhým chórom, po ktorého strane sú dve veže ešte románskych tvarov. Výskum ukázal, že dnešná podoba kostola zo 17. storočia pretína vo svojich základoch pravouhlú rímsku stavbu. Roku 1020 tu však už stála centrála nad románskou kryptou, s dvoma vežami, z ktorých sa minimálne jedna zachovala. Halový kostol z nej vznikol v roku 1382, bol však už roku 1583 zničený pravdepodobne prepadnutím sa klenby. Do novej stavby zo 17. storočia pojali obvodové múry a jednu románsku vežu.

Na českom území bol v roku 1350 založený centrálny augustiniánsky kostol na Karlove



Pôdorys kostola v Prahe na Karlove. Z publikácie V. Mencla Česká architektúra doby lucemburské

v Novom Meste Pražskom na oktogonálnom pôdoryse. Inšpiráciou podľa V. Mencla¹⁶ mal byť kostol v Cáchach preto, lebo tam bol rok predtým Karol IV. korunovaný za cisára: pri tej príležitosti získal ostatky Karola Veľkého, ktoré mali byť uložené v novopostavenom kostole na Karlove. Kostol teda mal aj tvarom pripomínať chrám v Cáchach. Išlo, pochopiteľne, len o inšpiráciu, nie o kópiu staršej predlohy.

Riešenie vnútorného priestoru už zodpovedá neskorogotickým halovým kostolom. V podstate ide o halu štvorcového pôdorysu s troma rovnako vysokými loďami a širším presbytériom na východnej strane, čo si vynútilo aj širšiu strednú loď. Skosenie pravých uhlov predpo-

kladanej základnej štvorcovej dispozície, vychádzajúce z tejto šírky, vytvára pravidelnú oktogonálnu pôdorysnú schému. Východiskom pre stavbu lode však mohol byť aj augustiniánsky kostol v Norimberku (1355—1361), ktorého halový, na štyri piliere zaklenutý priestor je založený na pôdoryse štvorca s troma rovnako širokými, vysokými a dlhými loďami. Šírka strednej a priečnej lode je totožná, kým bočné lode, z ktorých zostali po skosení iba stredné polia, sú užšie. Táto dispozícia vyhovovala aj stredovekému rituálu — priestorovému usmerneniu k oltáru.

Spomenutá centrálna dispozícia v podstate s halovým riešením priestoru mohla sa v českých krajinách ďalej rozvíjať, keby stavebný vývoj tam nebol prerušený politickými udalosťami na prelome 14. a 15. storočia.¹⁷ Už sám kostol na Karlove, kde sa začalo so stavbou hlavnej lode po ukončení presbytéria, pravdepodobne vôbec nebol zaklenutý. Asi iba z tohto dôvodu sa táto koncepcia v českej gotike už nikdy viac neobjavila v takej monumentálnej podobe.

Stavebná činnosť v 15. storočí v Čechách ustáva a jej ťažisko sa presúva na pokojnejšie územia. Tak sa do popredia začína pretláčať odľahlejšie Slovensko, ktorého výhodná poloha medzi českými krajinami a kultúrnym centrom Poľska, vtedy kráľovským sídlom Krakovom, poskytovala na to predpoklady.

Syn Karola IV. Žigmund Luxemburský sa snažil nielen získať značnú časť otcových území, ale ho aj napodobňovať. Usiloval sa prebrať najpokrokovejšie české myšlienky vo sfére umenia a čiastočne aj pomáhať umiernennej cirkevnej reforme, reprezentovanej v prvom rade reholou augustiniánov.

Hádam tieto skutočnosti prispeli k tomu, že Žigmund podporoval snahy svojho najvplyvnejšieho veľmoža Stibora o zavedenie augustiniánskej rehole na Slovensku a o zriadenie prepozitúry pri pútnickom kostole P. Márie v Novom Meste nad Váhom, ktorý chcel Stibor prestavať podľa pražského Karlova.

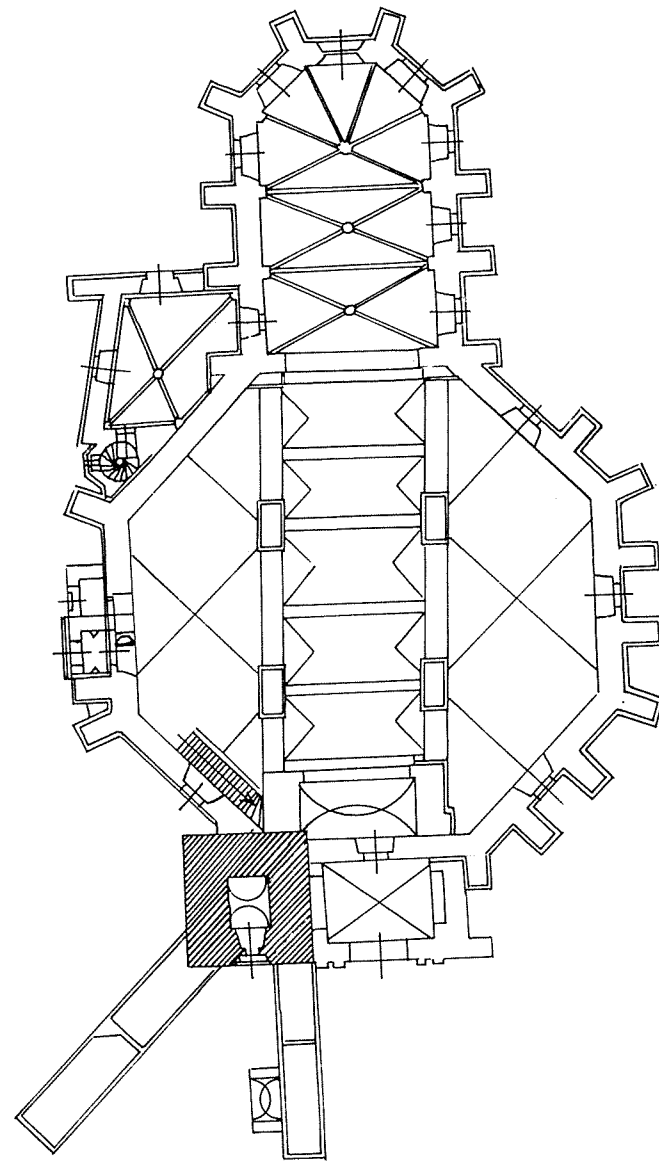
Roku 1414, teda v tom istom roku, keď získava povolenie na zriadenie prepozitúry a menuje prvého prepošta, svojho príbuzného Petra, Stibor zomiera a je pochovaný v augustiniánskom

kostole v Kazimierzi pri Krakove. No jeho syn Stibor mladší, ktorý počas štúdia na univerzite v Prahe býval v augustiniánskom kláštore, preberá všetky otcove povinnosti. Pozýva najprv kanonikov z augustiniánskeho kláštora v Šternberku, potom ďalších z pražského Karlova a možno aj z krakovského Kazimierza a uvádza ich do novej budovy prepozitúry v Novom Meste nad Váhom. Zároveň pristupuje k prípravným prácam na výstavbu chrámu. Najprv odstraňujú rúcajúce sa múry predchádzajúceho dvojvežového románskeho kostola, z ktorého ponechávajú iba jednu vežu. K nej potom pristavujú v malebnej kompozícii hmotu oktogónu rovnakých rozmerov ako na Karlove a v priebehu piatich rokov úplne dostavujú svätyňu, vysvätenú roku 1419.

Za druhého prepošta Martina, osobného Stiborovho priateľa z čias pražských štúdií, výstavba pokračuje. Nápis v západnej predsieni chrámu hovorí, že už roku 1423 boli ukončené práce na jeho výzdobe. Terajšiu podobu trojloďovej pseudobaziliky dostal objekt až za prepošta Haška v tretej štvrtine 17. storočia. Zmena dispozície a mimoriadne bohatá štuková výzdoba definitívne zmenili výraz objektu a navyše zakryli skoro úplne jeho pôvodné gotické tvaroslovie.

Ak si všimneme dnešnú podobu chrámu, ťažko by sme na prvý pohľad zistili príbuznosť s pražským Karlovom. Kým tam barokové kupole nepotlačili centrálné pôsobenie stavby, v Novom Meste nad Váhom sedlová strecha nad dnešnou hlavnou loďou a svätyňou dodáva objektu pozdĺžny charakter. Znížené obvodové múry polygónu už iba veľmi vzdialene pripomínajú pôvodnú podobu objektu. Dnešný „klasickejší“ pôdorys podčiarkuje aj baroková prilbica románskej veže na západnom priečelí. Napriek týmto zásahom môžeme i dnes pomerne presne identifikovať jednotlivé etapy tejto pozoruhodnej stavby.

Dejiny kostola siahajú do 13. storočia, približne do doby, keď roku 1253 osada dostáva prvé výsady od Bela IV. Od roku 1263 patrí kostol kláštora benediktínov na Panónskej hore. Pozostatkom raného kostola zostala spodná časť západnej veže. Neskorogótické obdobie pri-



Pôdorys bývalého augustiniánskeho kostola v Novom Meste nad Váhom. Z archívu SÚPSOP

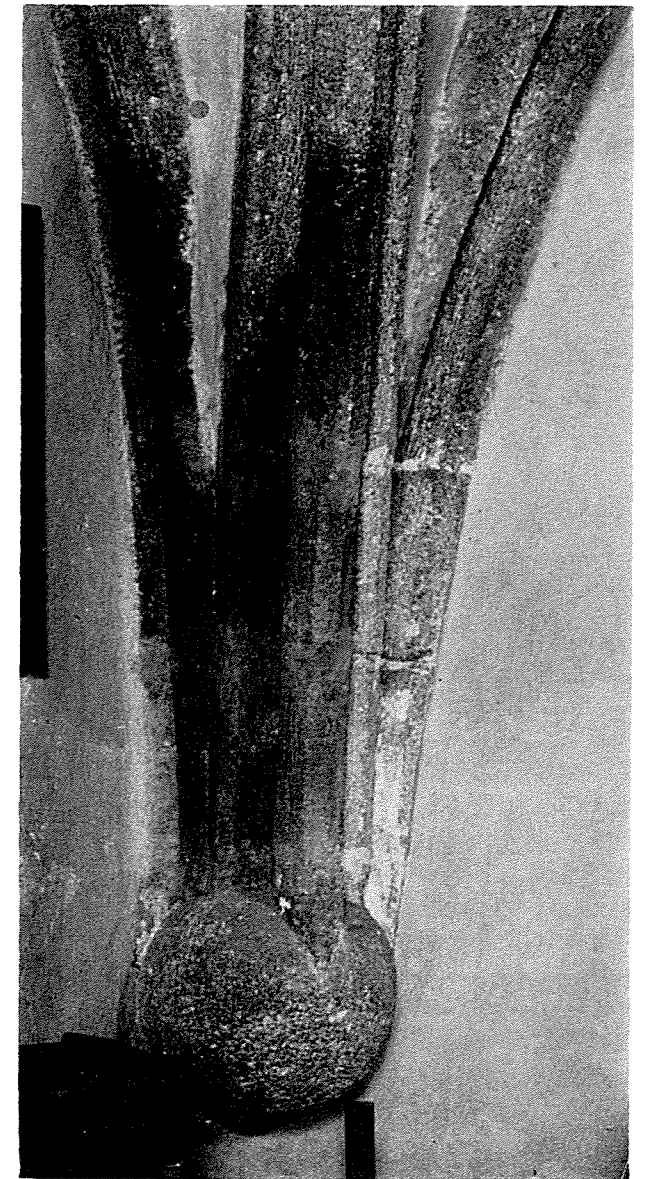
nieslo chrámu základnú a vo vtedajších pomeroch vysoko náročnú dispozíciu. Zachovaný tvaroslovný aparát poukazuje na význačnú dielňu, ktorú Stibor II. povolal pravdepodobne z krakovského centra augustiniánov, odkiaľ prišli aj prví rehoľníci.

Z pôdorysu je jasné, že pri stavbe oktogónneho kostola muselo sa prihliadať na staršie základy podobne ako pri kostole v Kölne-Deutsch a staršia románska veža sa aj tu stala súčasťou

novej architektúry. Tomu sa do určitej miery musela prispôbiť západná vstupná časť, mierne asymetricky pripojená k strednej lodi. Aj svätyňa v Novom Meste nad Váhom sa tvarovo líši. Predĺžené presbytérium s dvoma krížovými poľami s uzáverom vychádza zrejme z okolitých stavieb, kým pražský Karlov použil zvláštne štyrikrát lomené presbytérium, čím sú okené osi jednotlivých polí orientované alebo aspoň vyklonené na severnú a južnú stranu a v strednej osi sa nachádza oporný pilier. Tento spôsob riešenia polygonálneho uzáveru sa v gotickej architektúre vyskytuje iba výnimočne, napr. pri Týnskom kostole v Prahe alebo pri augustiniánskom kostole v Jaroměři (1404). Vnútorňý priestor sa v Novom Meste nad Váhom člení na tri rovnako široké lode. Zo severnej strany sa vchádza portálom, nad ktorým je stiborovský znak.

Oporný systém obvodových múrov v Novom Meste nad Váhom je na južnej strane zdvojený, čo bolo zrejme vyvolané zlými základovými pomermi. Takéto riešenie nachádzame častejšie v poľskej architektúre (augustiniánsky kostol vo Wroclawe), kde však má svoje opodstatnenie v konštrukcii klenieb. V porovnaní s Karlovom nemá Nové Mesto nad Váhom oporný pilier na osi svätyne. Piliere priliehajúce k múrom v miestach víťazného oblúka sú pri obidvoch stavbách osadené rovnako, priamočiaro preberajú jeho tlaky. Trikrát odstupňované oporné piliere sú na rozdiel od Karlova ukončené štítkami. V pôvodnej výške sa zachovali iba na svätyni a na západnom priečelí, kým na bočných stranách oktogónu boli neskoršími úpravami spolu s múrmi o jeden stupeň znížené. Zaujímavý je zdvojený oporný pilier v juhozápadnom nároží, ktorý však tu má konštrukčné opodstatnenie a vychádza zo spôsobu zaklenutia hlavného priestoru. Na rozdiel od Karlova, kde sa nezachovala stopa po zaklutení, kostol v Novom Meste nad Váhom zaklenutý bol, ako na to poukazujú nábehy rebier do klenby, nachádzajúce sa na povale, ktoré umožňujú teoretickú rekonštrukciu výšky a tvaru klenby.

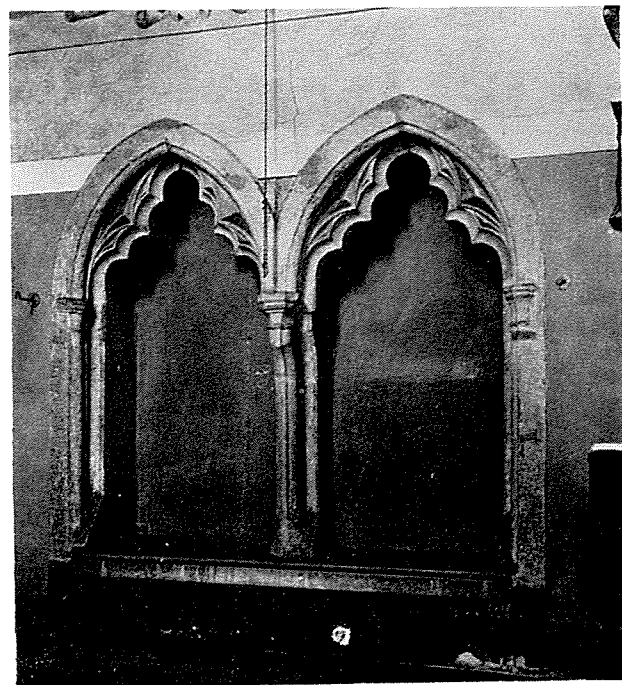
Štvorcípe hviezdicové klenby v pozdĺžnych poliach polygónu boli kombinované s obkročnými klenbami v jeho rožných trojuholníkových



Konzola kostola v Novom Meste nad Váhom. Snímka z archívu SÚPSOP

poliach. Ústredné pole bolo zvýraznené šírkou i výškou. Takéto kompozície halových priestorov s využitím centralizujúcich hviezdicových klenieb boli typickým prejavom vrcholiacej sliezskej architektúry druhej polovice 14. storočia, v prvom rade chrámových stavieb augustiniánov.

Aby priestor polygónu nestratil na svojej pôsobivosti, musela byť jeho klenba nasadená vy-



Sedílie kostola v Novom Meste nad Váhom. Snímka z archívu SÚPSOP

soko až v hornej tretine okien, kým klenba na Karlove bola nasadená už v dolnej tretine, čo núti predpokladať iný spôsob zaklenutia.

Plastické články kostola v Novom Meste nad Váhom patria dvom slohovým smerom napriek tomu, že celý objekt sa staval súčasne, čo potvrdzuje jednotný obvodový sokel a neskorogotické slohové cítenie všetkých častí. Hruškový profil prípor bez hlavíc, ako ich môžeme sledovať v presbytériu kostola na Karlove, sa však na novomestskej stavbe nevyskytuje. Skromná ukážka pôvodného tvaroslovia, ktoré môžeme sledovať iba v presbytériu za oltárom do výšky nábehu klenby (ostatné bolo v baroku prekryté bohatou štukovou výzdobou), poukazuje na lineárny sloh z okruhu krakovskej hutý z predmestia Kazimierz, menovite na pristavbu — stiborovskú kaplnku — pri augustiniánskom kostole sv. Kataríny. Ak vychádzame zo skutočnosti, že Stibor po odchode z Poľska nechal kaplnku nedostavanú a asi vzal so sebou aj stavebných majstrov, alebo z pomernej výtvarnej

sebestačnosti rehole zamestnávajúcej vždy len vlastných majstrov, nemôžeme vylúčiť vplyv tejto hutý.

Tvaroslovné prvky vyskytujúce sa v lodi a v sakristii poukazujú skôr na české vplyvy. Napr. použitý profil rebra v sakristii je v Poľsku neznámy, kým v českých krajinách sa vyskytuje už v 13. storočí na stavbách v Oslavanoch (lod'), Písku (v sakristii a v bočnej lodi), Kolíne (v lodi, kruchte), v polovici 14. storočia v Sezemiciach (v sev. kaplnke), Prahe — Emauzoch, na Pražskom hrade, v Krumlove, Třeboni, Budějoviciach a pod., na Slovensku na Spišskom hrade, v Trnave, na Beckovskom hrade a inde.

Zachované rebrá nepravidelnej krížovej klenby sakristie so stiborovským erbom vo svorníku majú podobu hmotného klinu s jedným výžlabkom a dosadajú na jednoduché guľové konzoly podobne ako v presbytériu pražského chrámu sv. Víta či neskoršie na prizemí južného traktu Bratislavského hradu. Už tento atektonický tvar a najmä jeho optické prestupovanie sa s rebriami priamo do neho zabiehajúcimi je typickým prejavom českej gotiky z doby Václava IV. Obdobu tohto prvku môžeme vidieť aj na Bratislavskom hrade. Systém valcových prípor lode, nasadených zrejme už od zeme a ukončených s najväčšou pravdepodobnosťou figurálnymi konzolami-maskarónmi, vo dvoch prípadoch zamurovanými v exteriéri objektu, ako aj polkruhový víťazný oblúk a takisto polkruhové prístenné rebro nad ním sú prvky prevzaté z parléřovskej architektúry. Široké okná fragmentárne zachované nad dnešnou klenbou majú rozmery totožné s pražskými na Karlove. Obzvlášť dekoratívne je riešená dvojdielna sedíla, umiestnená na južnej strane vo vnútri presbytéria s oblúkmi opatrenými kružbami s dvojnásobne vkladnými nosmi.

Architektúra kostola má mimoriadne hodnoty predovšetkým svojou koncepciou, v slovenskom gotickom umení ojedinelou centrálnou oktogonálnou dispozíciou s románskym základom veže. Na Slovensku je to revolučné, žiaľ, osamotené vzopätie. Nepokojná doba nedovolila, aby tento importovaný priestor v slovenskej neskorogotike zdomácnel. Nakoniec aj čoskoro zanikol a už na prelome 15. a 16. storočia bol prebudovaný

na trojloďovú baziliku; teda ešte v neskorogotike, a nie už v baroku, ako sa doteraz predpokladalo. Svedčia o tom zachované múry s lomenými okennými otvormi v podstreší kostola. Barok definitívne odstránil takmer všetky stopy gotiky a vtlačil objektu dnešnú podobu.

Neskorogotické oktogonálne stavby takého rozsahu, akými bol kostol na Karlove alebo v Novom Meste nad Váhom, sa už v stredovekých dejinách neobjavujú. Možno aj preto, lebo Stiborova stavebná činnosť, hoci rozsiahla, týkala sa najmä hradných opevňovacích prác. Pri sakrálnych stavbách na svojom rozsiahlom majetku, na ktorom bol kráľom poverený aj patronátni nad kostolmi, musel sa venovať zrejme najmä prestavbám a úpravám kostolov. Stiborov životopisec Sokolowski¹⁸ spomína 180 kostolov, ktoré vraj nechal postaviť — išlo však zrejme prevažne o prestavby.

Pri starších kostoloch, ktoré nechal Stibor opraviť, sa však aspoň v malom meradle uplatnila oktogonálna dispozícia, a to na pristavaných pohrebných kaplnkách pri rozsiahlych gotických stavbách, napr. v Skalici, Holíči a pravdepodobne aj v Hlohovci. Aj tieto stavby však, rovnako ako prevažná väčšina slovenských gotických kostolov, boli neskôr zbarokizované, a tak až novodobé výskumy odkryli pôvodnú funkciu a podobu aspoň dvoch z nich, kaplniek v Skalici a v Holíči.

Kaplnka sv. Anny v Skalici, postavená v susedstve farského kostola, bola v baroku tak dôsledne prestavaná, že na dobu jej vzniku sa dá usúdiť iba na základe niekoľkých architektonických článkov.

Malý oktogonálny objekt so svätyňou s rovným uzáverom si zachoval pôvodné dvakrát odstupňované piliere a zamurovaný neskorogotický lomený portál. Tieto prvky — pôdorysná príbuznosť, skutočnosť, že podľa písomných správ v polovici 15. storočia objekt už stál, ako aj okolnosť, že aj Skalica bola majetkom Stiborovcov — dovoľujú predpokladať spätosť s oktogonom v Novom Meste nad Váhom.¹⁹ Žiaľ, baroková prestavba so šokujúco prevýšenou kopulou znemožnila získať bližšie poznatky bez hĺbkového sondážneho výskumu.

O to lepšie sa dá preniknúť k pôvodnému go-

tickému jadrú ďalšej cintorínskej kaplnky, dnes nazývanej loretánskou, v susednom Holíči.

Pôdorysne je kaplnka oktogonom o priemere 9 metrov, ku ktorému sa na východe pripája svätyňa, uzavretá piatimi stranami osemuholníka. Pomer dĺžky svätyne a lode je rovnaký ako na Karlove a v Novom Meste — 1:2. V nárožiach lode má kaplnka i dnes pôvodné, dvakrát odstupňované oporné piliere. Archeologická sonda zistila, že o niečo subtilnejšie oporné piliere boli i na svätyni. V kaplnke sa nezachoval okrem jedinej výnimky nijaký architektonický článok v pôvodnej podobe. Túto výnimku tvorí zaujímavé kruhové okienko s negoticky oblo modelovaným prstencom ostenia, smerujúce na severovýchod.

Napriek absencii pôvodných článkov bolo možné rekonštruovať zaklenutie lode i svätyne kaplnky. Pri rekonštrukcii klenby svätyne sa dá vychádzať z jej jednoduchého pôdorysu i analógií. Klenbový obrazec na základe zachovaných, no silne porušených nábehov, vytvára nepravidelný, nepoznaný typ „otvorenej“ obkročnej klenby, presahujúcej cez tri klenbové polia. V miestach víťazného oblúka boli rebrá nasadené vyššie, aby sa tým odľahčil priehľad do svätyne. Takýto uvoľnený prístup k ponímaniu priestoru je charakteristický pre architektúru václavovskej doby s jej hravosťou tvarov, no zároveň je obohatením o nové optické kvality priestoru. Silne zosekané kamenné kvádre, pod každým nábehom rebra lode iného tvaru, svedčia o existencii konzol. Okná lode i portál boli neskoršími zásahmi takmer úplne zničené. Vďaka tomu, že melónová baroková kopula lode v podstate rešpektovala pôvodné gotické vzopnutie klenby, máme možnosť utvoriť si predstavu o pôsobení tohto nevelkého priestoru. Pomer šírky a výšky lode 1:1, ako aj originálne chápaná vzdušná klenba vytvárajú mimoriadne pôsobivý, intímny a zároveň monumentálny priestor. I keď loď nie je členená nijakou podperou, pohľady do svätyne i zo svätyne pôsobia malebnou nepravidelnosťou klenbového obrazca. Na axonometrii môžeme aspoň čiastočne sledovať dvojnásobný kontrast spôsobený na jednej strane odľahčenou, no zároveň svetelne tlmenejšou loďou a na druhej strane klenbovo

pevnejšie zviazanou, ale prežiarenou svätynou.²⁰

3. Beckovský hrad a stiborovské stavby mimo Slovenska

Za najstaršiu písomnú správu o Beckovskom hrade sa považuje Anonymova zmienka z rozhrania 12. a 13. storočia. Až do poslednej štvrtiny 14. storočia, s výnimkou prvých dvoch desaťročí 14. storočia, keď ho držal Matúš Čák z Trenčína, patril kráľovi. Roku 1388 daroval Žigmund hrad a panstvo Stiborovi zo Stiboric. Z obdobia Stiborovcov (1388—1434) je už o ňom mnoho písomných správ. Stiborova osoba i sám hrad boli opradené mnohými povestami.

Po smrti Stibora mladšieho, ktorý už používal predikát „z Beckova“ a zomrel bez mužských potomkov, jeho dcéra Katarína sa vydala za Pavla Bánffyho, ktorý roku 1437 dostal Beckovský hrad od kráľa Žigmunda do dedičného majetku.

Roku 1729 hrad vyhorel a holé steny bez striech rýchle podliehali skaze.

Beckovský hrad prekonal niekoľko väčších prestavieb.

Najstaršou jeho časťou je donžon s opevnením horného hradu a strážnymi vežami, z ktorých sa zachovala iba južná s kazematou, nasmerovanou na obranu vstupnej časti do donžonu. Vstup do donžonu bol na severnej strane; vchádzalo sa z poschodia.

V 14. storočí, pravdepodobne za Matúša Čáka, hrad rozšírili dolným nádvorím a vykopali studňu, pre ktorú sa muselo opevnenie predĺžiť až k úpätiu brala. V severnej časti horného hradu postavili jednotraktový palác s vchodom od východu a s malými oknami na južnej strane.

Prestavba hradu z konca 14. a začiatku 15. storočia, známa ako stiborovská, bola kľúčovým obdobím v jeho stavebných dejinách. Stibor ho zmenil z drsnej pevnosti na komfortný rytiersky hrad.

V severnej časti rozšíril jednotraktový jednoposchodový palác ďalším krídlom na východnej strane, kde boli obytné priestory. Panskú časť hradu s centrálnym nádvorím doplnil ďal-

ším, od základov postaveným palácom. Priestor medzi dvoma palácami usporiadal ako centrálné nádvorie s ochodzou po obvodu a na východnej strane ho doplnil hradnou kaplnkou. V juho-východnom rohu dal zriadiť cisternu.

Nemalý dôraz sa kládol aj na opevnenie hradu. Preto vybudovali obranný systém, pozostávajúci z niekoľkých etáp. Prvou bola za Stibora vystavaná vstupná časť s barbakanom a úzkym opevneným priestorom, cez ktorý sa prechádzalo k hlavnej bráne. Ochodza nad bránou so strielňami nasmerovanými na vstupnú časť mala chrániť druhú časť hradu, v ktorej boli aj ubytovne posádky. Z druhej strany sledovali strielne ďalšiu prístupovú časť. Aj opevnenie dolného hradu bolo doplnené strielňami a v spodnej časti, v priestore studne, nadstavane. Ochranu horného hradu mali zosilniť dve obranné veže — polkruhová na východnej strane pred donžonom, ktorý prebudovali tiež na obrannú vežu, a štvorhranná na západe, nad podhradskou osadou. Obe veže boli pravdepodobne dostavané až v ďalšej prestavbe. Poukazuje na to materiál, aký sa na hrade ešte za Stibora I. nepoužíval, ale mohli ho použiť už v nasledujúcej etape, za jeho syna.

Roku 1389 vybudovali aj opevnenie podhradskej obce, ktoré pravdepodobne malo pôvodne slúžiť ako rozšírená obranná sieť hradu a až neskôr sa zaľudnilo. Spočiatku tento priestor asi zastavali iba menšími drevenými stavbami a až za renesančných úprav reprezentačnými kúriami, pristavovanými k opevneniu z vnútornej strany. Poukazuje na to skutočnosť, že vnútri opevnenia podhradia sa nezachovala ani jediná gotická stavba, ba nebol tu ani stredoveký kostol, kým pôvodná neopevnená podhradská osada mala starší kostol, ktorý súčasne s budovaním opevnenia dal Stibor prestavať v duchu neskorej gotiky a nechal v ňom dokonca umiestniť reprezentačný oltár sv. Kataríny s drevenou plastikou.

Najväčšími Stiborovi záležalo na vnútornej obrane hradu. Reprezentačný trakt okolo centrálného nádvorja v severnej časti vybudoval ako samostatnú pevnosť. Južný múr paláca, postavený naprieč celej šírky brala, bol jedným z najsilnejších. Jediný vstup v strednej časti



Severný palác Beckovského hradu. Snímka Š. Bukšár, SÚPSOP

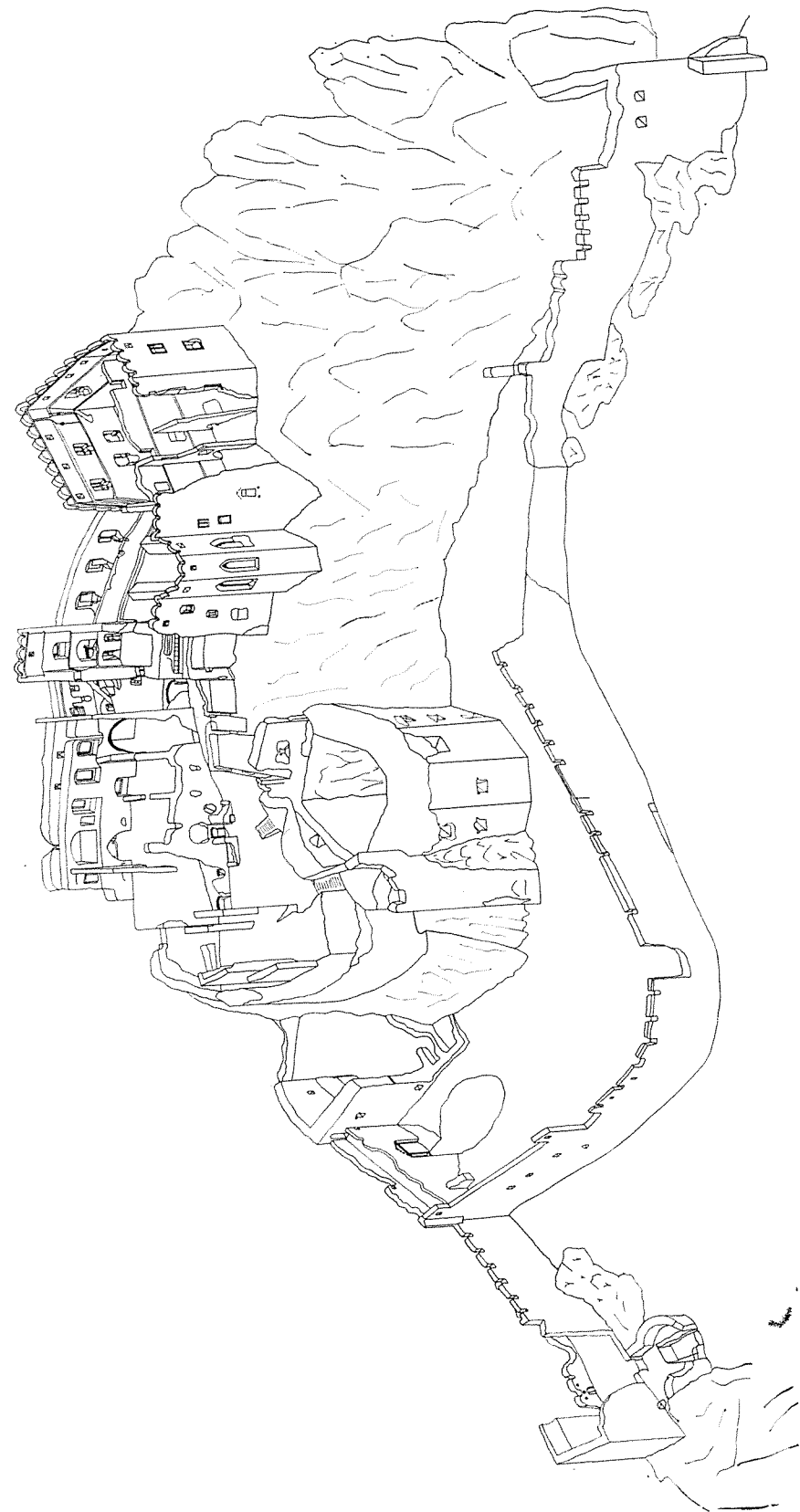
paláca bol vyvýšený o 1,70 m a prístupný pravdepodobne padacím mostíkom. Na oboch stranách prízemných priestorov, vybavených ako obranné, boli štrbinové strielne, smerujúce na vstupnú obrannú časť hradu. Nezávislosť reprezentačných priestorov zabezpečoval aj dostatok vody (cisterna), vybavenie kuchyňami, pecami atď.

Prestavba hradu z rokov 1388—1414 vytvorila uzavretý priestor nádvorja, ktorý oddeľoval bydlisko hradného pána od bývania služobníctva. Túto myšlienku možno sledovať v Čechách na hradoch pánov z Rožmberka a v Uhorsku na hradoch Zvolen, Víglaš a Diosgyör.²¹ Z rozboru hradných zlomkov možno z architektonickej

stránky konštatovať, že sa tu krížili vplyvy sliezske (tehlová klenba s obkročným systémom v kaplnke), podunajské (združené okná v paláci, ktorých prototypom sú okná na radnici v Regensburgu, datované okolo roku 1400) a české (zdurené listy na štítoch priečného paláca a na svorníkoch v kaplnke).

Stibor sa rád obklopoval vynikajúcimi osobnosťami. Predpokladáme, že mu nebolo ťažké získať vynikajúcich pražských majstrov parléřovskej školy, ktorým sa v pohnutých husitských časoch doma naskytovalo málo príležitostí.

Po Stiborovej smrti roku 1414 beckovské panstvo prevzal jeho syn, ktorý pokračoval vo zve-



Beckovský hrad. Z archívu SÚPSOP

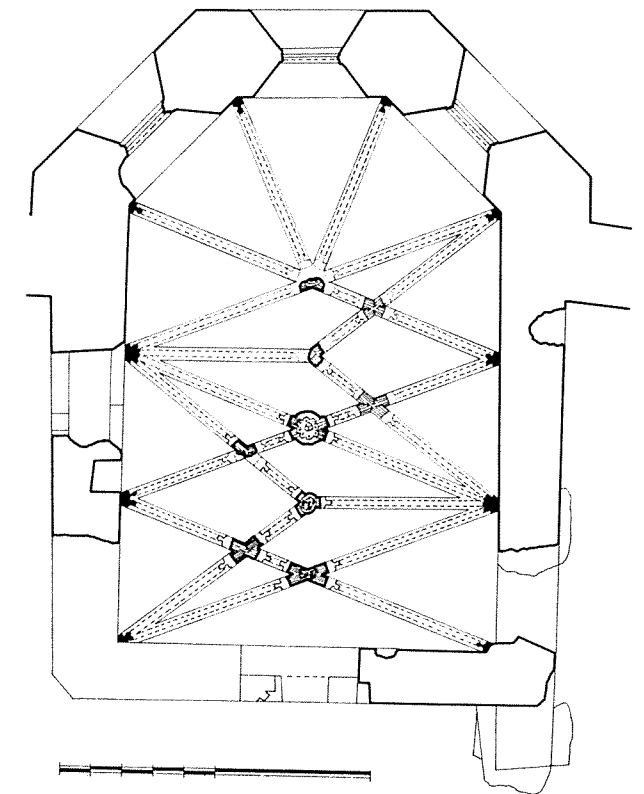
laďovaní hradu. Započaté opevňovacie práce dokončil nadstavením dvoch obranných veží. Obrana hradu mu ležala na srdci vari ešte viac, lebo bol priamym účastníkom husitských bojov; v bitke proti husitom roku 1434 aj zahynul. Pre početných hostí vybudoval na západnej strane horného hradu na strmej skale nad stredovekým mestečkom ďalší trakt mimo reprezentačnej časti. Tento trakt sa považoval až do nášho výskumu za renesančný.

Centrálne nádvorie v reprezentačnej časti doplnili po celom obvode sedíliami. Dovtedy samostatne stojacu kaplnku spojili na severnej a južnej strane s gotickými palácmi. Pôvodný bočný vchod do kaplnky na južnej strane sa stal vchodom do sakristie. Točité schodište na emporu zrušili a nahradili ho vstupným otvorom na prvom poschodí na južnej strane. Viedol z priestoru, ktorý bol vyhradený pravdepodobne pre cirkevné osoby.

Posledná veľká prestavba hradu pochádza z prvej polovice 16. storočia. Odstránili vysoké gotické veže a väčšinu múrov nadstavali štítkovou atikou, obiehajúcou okolo celého areálu horného hradu. Západný trakt z prestavby Stibora ml. skoro celý prestavali a renesančne upravili, a to nielen vmurovaním arkád, ale aj drobnými kamenárskymi detailmi. Na kamenárskych prácach vidno ruky talianskych majstrov.

Pri výskume sa v zásypovom materiáli našli okrem keramických úlomkov z nádob a kachlíc, ktoré poukazujú na bohatstvo výzdoby interiérov, aj úlomky pôvodných omietok.

Omietky zachované v zlomkoch na torzách muriva alebo objavené v sutinách dávajú dosť jasný obraz o farebnom zložení jednotlivých priestorov. Najbohatšie a najpestrejšie bola vyzdobená hradná kaplnka. Reprezentačné priestory jednotlivých palácov boli skoro bez výnimky vymalované noblesnou zelenou farbou, na ktorú boli nanesené bielou a čiernou linkou rôzne ornamenty (zväčša akantové popínavé úponky). Hostovský palác na západnej strane horného hradu bol vymalovaný v prevažnej časti priestorov staroružovou farbou, hospodárske časti hradu výlučne bielou a obranná časť tehlovočervenou. Toto zafarbenie jednotlivých priestorov sa tak dôsledne dodržiavalo, že napr.



Klenba kaplnky Beckovského hradu. Z archívu SÚPSOP

v reprezentačnej časti hradu horné poschodia, zrejme obývané menej významnými osobami, sú vymalované bielou farbou.

Kamenárske prvky, ktoré sa našli na rôznych miestach hradu v zásypovom materiáli alebo boli druhotne zamurované, umožnili teoretickú rekonštrukciu rôznych detailov i celkov. Veľké množstvo opracovaných článkov v priestore kaplnky, ale aj po celom areáli hradu umožňuje rekonštruovať klenbu kaplnky, sedílie a zábradlie empory (ktoré bolo z bohato opracovaného pieskovca, podobného profilu ako sedílie a lomené gotické okná na východnej strane). Základy pod oltárnu menzu, výška gotickej plastiky z pôvodného oltára, šírka a výška priestoru umožňujú vytvoriť si predstavu o tvare a veľkosti oltára.

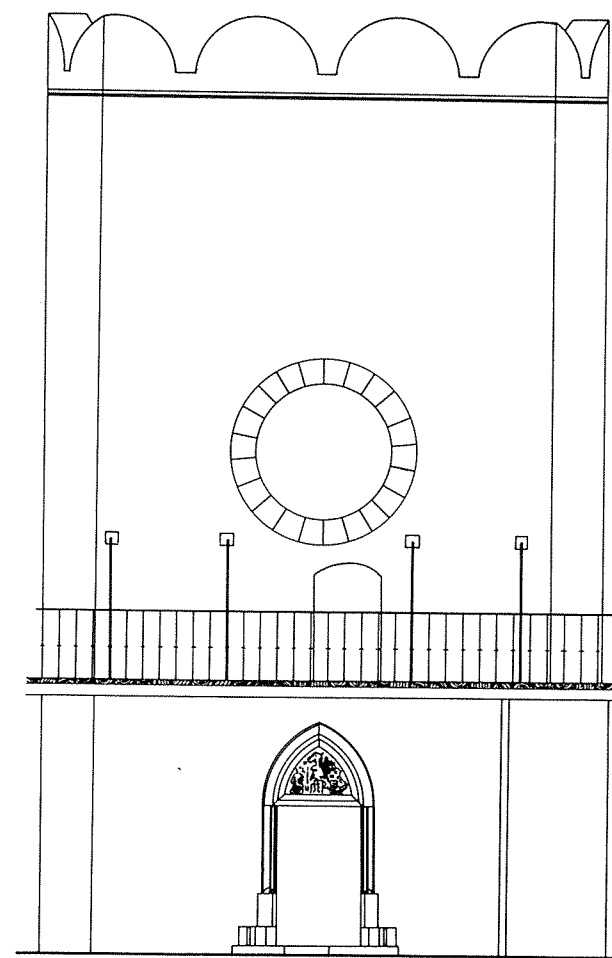
Z prestavby hradu za Stibora najnáročnejšia a pre výtvarné dejiny Slovenska najdôležitejšia je výstavba hradnej kaplnky. Kaplnka nemá



obvyklú východno-západnú orientáciu, ale jej os je posunutá približne o 30° na juh, lebo bola postavená až ako doplnok k stojacemu komplexu stavieb.

Dispozične ide o malú emporovú kaplnku s polygonálnou apsidou, vyčnievajúcou za pôvodný múr opevnenia horného hradu. Vstupný portál na západe je osadený mierne asymetricky. Empora, nesená pôvodne tromi polami sieťovej hviezdicovej klenby, bývala prístupná točným schodišťom z vnútornej strany kaplnky

pod južnou stranou empory. Po prestavbe z konca 15. storočia sa už dalo chodiť na emporu aj priamo z obytného traktu paláca. Emporu niesli dva stĺpy; ich pätky sa zachovali. Na južnej strane bola dvojitá sedília, na náprotivnej strane bohato plasticky zdobené pastofórium. Z východu bol priestor osvetlený trojicou gotických okien so stredným stĺpikom a rôzne riešenými kružbami, zo západu veľkým okrúhlym oknom. V štíte kaplnky bola zvonka zrejme umiestnená malá pieskovcová plastika.



Vývojové etapy čelnej fasády kaplnky Beckovského hradu (1410, 1430—1450, 1530). Z archívu SÚPSOP

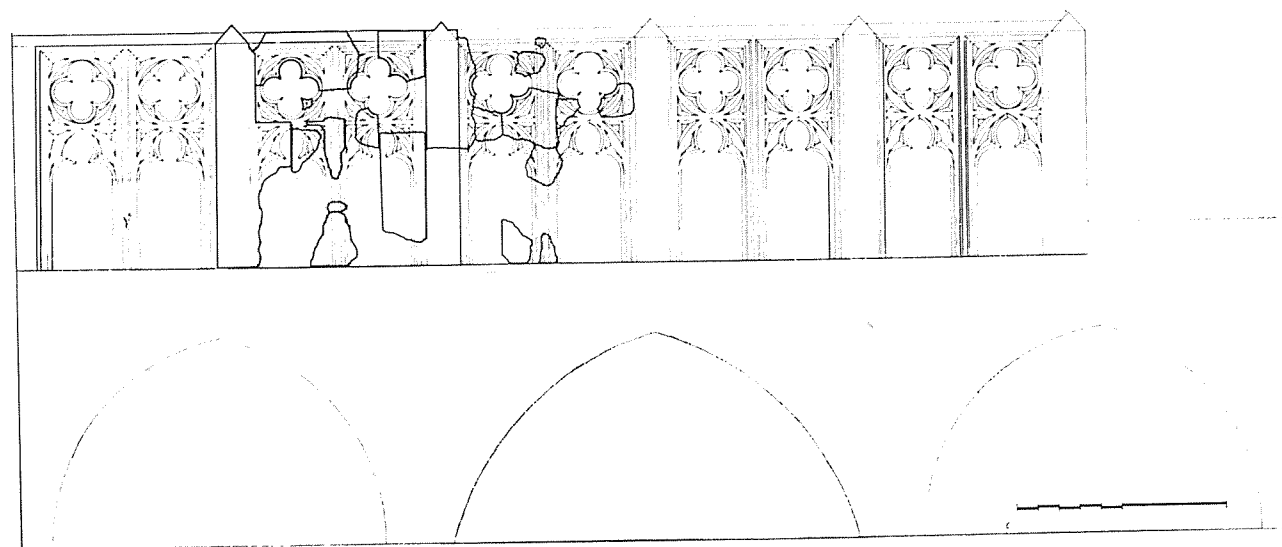
Riešenie sieťovej klenby beckovskej hradnej kaplnky s obrazom obzvlášť asymetrického tvaru je na svoju dobu veľmi pokrokové. Na pohľad akoby sa prestupovali dva systémy klenieb českého obkročného typu. Zložitost a tvar obrazca by poukazovali na bavorský typ, kde sa však tento typ klenby vyskytuje až v polovici 15. storočia. Na Beckovskom hrade ide pravdepodobne o poľský typ; pripomína totiž dosť výrazne klenbu domu č. 17 v Krakove na hlavnom námestí. Pre tento dom a možno aj pre bec-

kovskú kaplnku mohla byť východiskovým typom obkročná klenba malého chóru krakovskej katedrály z roku 1360, ako na to poukázal už aj V. Mencl.²²

Predstavu o prepychu, akým bola kaplnka vybavená, možno si utvoriť nielen zo zvyškov maliarskej výzdoby jednotlivých konzol a svorníkov bohatej sieťovej klenby, z ktorých ani dva články neboli rovnako opracované. Na každom bola použitá iná výzdoba, ba navyše — na ich opracovaní vidieť, že šlo o viac rúk, ktoré sa na ich stvárnení zúčastnili. Podobne aj na zdobných sediliách a zábradlí empory, ako aj na tympanóne nad západným vstupom sa vystriedali majstri viacerých škôl.

Kamenárske značky na niektorých opracovaných častiach pieskovca sú rôznorodého charakteru. Nevyskytujú sa však medzi nimi značky pražskej parléřovskej huty alebo niektorých doteraz známych hút, pôsobiacich na Morave (sv. Jakub v Brne, Olomouc, Znojmo). Do okruhu krakovskej huty, pôsobiacej na augustiniánskom kostole sv. Kataríny na Kazimierzi, dajú sa typologicky zaradiť značky č. 15, 16 a 24. To však nevylučuje prácu českých majstrov, ktorí sa mohli dostať na Beckov priamo z Čiech, ale skôr z Krakova, kam ich prizval Kazimír Veľký na výstavbu predmestia Kazimierz ešte pred rokom 1340 čiže pred príchodom Petra Parlěřa do Prahy. Títo majstri augustiniánskeho kláštora sv. Tomáša v Prahe mohli v Krakove splynúť s poľskými Parlěřovcami. Či krakovskí Parlěřovci pochádzali tiež z nemeckého Gmündu a či boli v príbuzenskom pomere s Petrom Parlěřom, nedá sa zistiť.

Vieme, že v Krakove na opevnení mesta, ale aj na prevažnej väčšine stavieb Kazimierza, na kostoloch P. Márie, sv. Kríža, Božieho tela a spomínanej sv. Kataríny pôsobil koncom 14. storočia Henryk-Hynek Parler (Parlěřer), ale spomína sa aj Nicze Parler. Bohatá literatúra zaoberajúca sa doteraz rodom Parlěřovcov nevyriešila rodinné súvislosti týchto vynikajúcich majstrov, spojených nielen menom, ale aj vynikajúcimi sochárskymi a staviteľskými schopnosťami. Doterajšia história pozná až štyroch Henrykov Parlěřov, štyroch Jánov, Petra, Michala, Pavla, Václava, Mikuláša a i. Všetci



Empora hradnej kaplnky na Beckove. Kresba D. Tóth, SÚPSOP

pôsobili — okrem spomínaného Henryka — v druhej polovici 14. a začiatkom 15. storočia.²³

Koncom 14. storočia sa už aj v Krakove miešajú výsledky vynikajúcich majstrov z Prahy, Parlérovcov z Gmündu, M. Wenera, ktorý vyšiel z domácich tradícií, spišských Zipserovcov, ako aj Fr. Wiechoňa, ktorý už stavia klenby rejtovským spôsobom.²⁴

Posmrtná kaplnka rodu Stiborovcov, pristaná ku kostolu sv. Kataríny v Krakove na Kazimierzi, jednej z najmonumentálnejších gotických pamiatok v Poľsku, opäť poukazuje na spätosť rodu Stiborovcov s augustiniánskym rádom. Augustiniánsky kostol a kláštor založil kráľ Kazimír Veľký ešte pred rokom 1340,²⁵ a ako sme spomenuli, pozval z Čiech nielen rehoľníkov, ale aj staviteľov. Ako jeden zo staviteľov sa spomína aj H. Parler, ktorý však sotva prišiel z Čiech, skôr z Gmündu.

Kostol sv. Kataríny, postavený z lomového vápenca kladeného do vápennej malty, s opracovanými článkami z pieskovca, s profilmi rebier a ostení nezvyklými pre Poľsko, pôsobí na poľskom území cudzo materiálom aj stvárnením.

Stavba kostola a kláštora mala niekoľko etáp. Po prvý raz ho vysvätili roku 1378. Ako ukončené sa vtedy spomína presbytérium a časť kláštora.²⁶

Po smrti kráľa Kazimíra sa stavba vliekla a aj jej základy boli oproti pôvodným značne zmenšené. Roku 1426 boli všetky práce na kostole ukončené. Roku 1443 zemetrasenie zapríčinilo zrútenie klenby lode, ktorú znovu vybuvovali až v 16. storočí.

Stiborovská pohrebna kaplnka sa organicky spája so západnou fasádou kostola. Postavili ju v druhej fáze výstavby kostola na nezastavaných pôvodných základoch. Južná a západná stena kaplnky využívajú pôvodné základy, východná stena tvorí so západnou fasádou kostola organický celok. Kaplnka prekrýva značnú časť fasády. Ukončenie kaplnky a jej zaklenutie už výrazne siahajú do konca 14. storočia. Dokladajú to ľahko sploštené klenbové oblúky bez svorníkov, tvar rebra i profilovanie okien. Na kaplnke nevidieť stopy po pôvodnom zakončení, lebo ani ukončená nebola.

Pôdorysne ide o štvorec 8 x 8 m. Murivo je, podobne ako na kostole, z lomového vápenca, v hornej časti s rímsou z bieleho kameňa, bez oporného systému. Sietovú klenbu nesie osemboký stĺp s palmovito vybiehajúcimi rebrami. Kaplnka musela byť ukončená pred rokom 1386, pred odchodom Stibora z Poľska. Prvá písomná správa, ktorá ju spomína, je diplom v kláštore augustiniánov z roku 1426.²⁷

Je pravdepodobné, že počas budovania žig-

mundovského kráľovského sídla postavil si aj Stibor na Budíne reprezentačný palác, ktorý mal stáť na hlavnom námestí, ako to spomína G. Ethey a J. Csemegei.²⁸ Kde palác stál, nedá sa dnes už zistiť. Z listiny citovanej G. Wenzelom však vysvitá, že roku 1399 vojvoda Stibor z Beckova zamenil svoje panstvo Diosek s mníchami sv. Kláry v Starom Budíne za ich opátstvo.²⁹ Je teda pravdepodobné, že na pozemkoch pôvodného opátstva by sa mal nachádzať neskorší stiborovský palác.

4. Maliarska a sochárska výzdoba Beckovského hradu

V prvej polovici 15. storočia nepôsobili na západnom Slovensku významnejší špecialisti na nástennú maľbu. Stibor sa teda musel obrátiť na cudzie huty a je pravdepodobné, že sprostredkovateľom bol jeho priateľ, značne mladší Florentan Pippo de Spano-Ozoray (1379—1426). Akým spôsobom sa podarilo beckovskému pánovi získať maliarov vynikajúcich schopností, nedá sa už dnes zistiť.

Maľby z hradnej kaplnky sa zachovali iba v torze. Obrazy v okenných osteniach — už nie svätcov, ale zrejme šľachticov — svedčia o vynikajúcom školení majstrov. Objavujú sa tu už realistické snahy, ktoré akoby predbiehali renesančné poňatie. Náboženský a filozofický relativizmus gotického obdobia, zameraný len na nadpozemský svet, začína sa nahradzovať zmyslovým poňatím. Tváre v terčoch okenných ostení dokonca napovedajú, že výtvarné umenie dospieva v prvej polovici 15. storočia už aj na Slovensku k portrétnemu realizmu.

Torzo pôvodnej výmaľby beckovskej kaplnky značí dôležitý vývojový stupeň v slovenských výtvarných dejinách. Z pôvodných gotických figurálnych a ornamentálnych malieb, vyhotovených niekedy medzi rokmi 1400—1410, keď pravdepodobne dostavali hradnú kaplnku, sa dodnes zachovali iba vo fragmentoch výmaľby ostení, v náznaku výmaľby v hornej časti severnej a južnej strany interiéru kaplnky, a značné množstvo úlomkov výmaľby zo strednej a dolnej časti interiéru, z ktorých sa dá vyčítať,

že tu šlo o tri druhy maliarskej výzdoby. V dolnej časti asi do výšky 2 m tvoril jednofarebný náter akýsi iluzívny záves. Nad ním boli pravdepodobne figurálne výjavy s postavami približne v životnej veľkosti, ako na to poukazuje fragment maľby znázorňujúci ukazováčik, palec a časť stredného prstu ruky. Medzi jednotlivými výjavmi v iluzívnych rámoch s meandrovitou výzdobou bola pravdepodobne ornamentálna výzdoba z popínavých akantových rozvilín, ktorou bola pokrytá súčasne aj klenba a rebrá kaplnky.

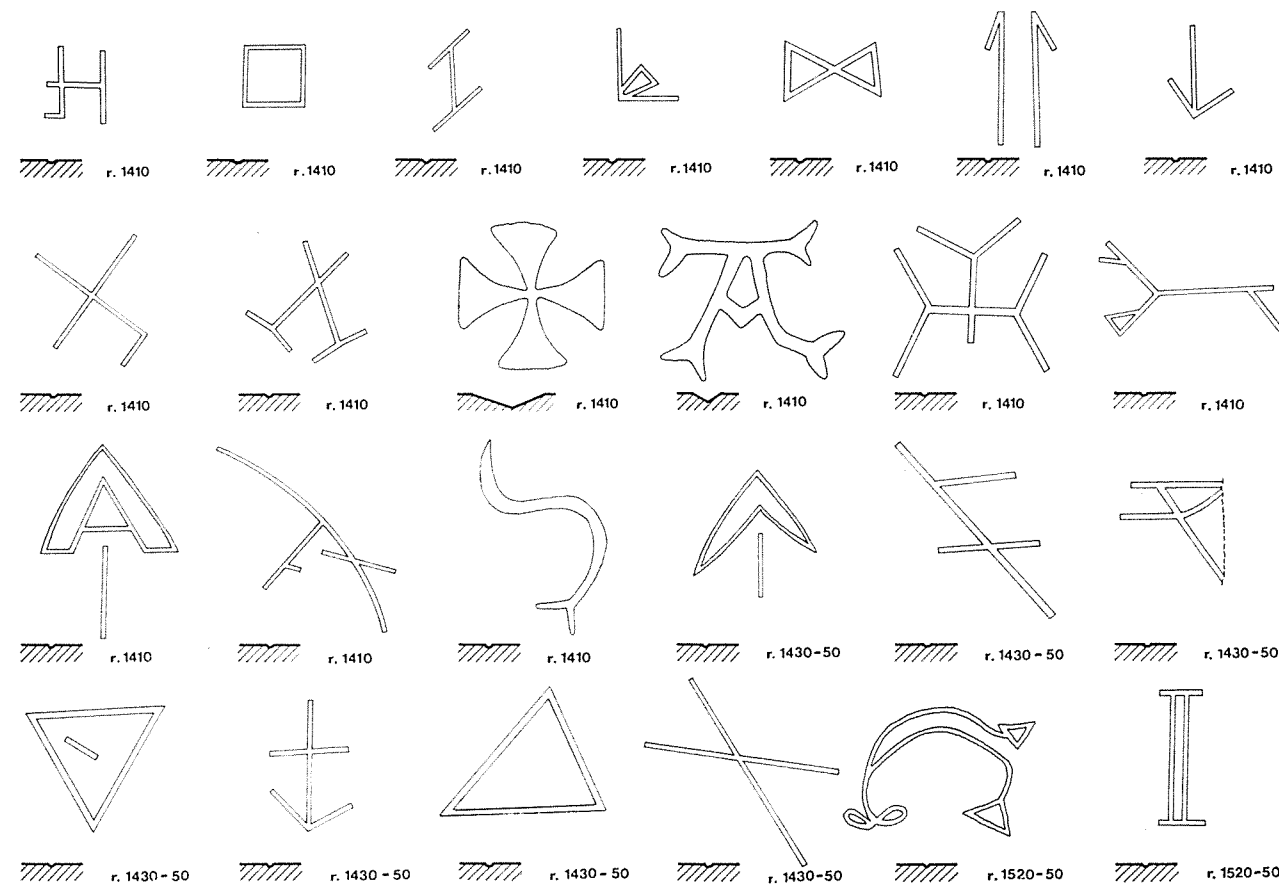
Fresková výzdoba teda pokrývala všetky steny, aj sietovú rebrovú klenbu. Dolná časť, tvoriaca sokel alebo záves, bola pokrytá bielou farbou s nádychom do šeda. V miestach pod zášypom, ktorý ju čiastočne aj konzervoval, sa zachovala takmer v kompaktnom stave.

Predstavu o výmaľbe klenby si možno vytvoriť z úlomkov spadnutej omietky, ktorých sa zachovalo značné množstvo, a zo zachovanej polychromie na rebrách, nachádzajúcich sa v sutinách v priestore kaplnky. Úlomky poukazujú na to, že klenba bola tmavšia ako výjavy na bočných stenách. Dnešný stav nám už iba dáva tušiť bohatosť maliarskej výzdoby stien, daždóm už zmytej. Na zošednutej podkladovej vrstve miestami badať pôvodné farby, prípadne aj neurčité obrazce, napr. obrazec kruhovej podoby na severnej strane kaplnky, zostavený z akýchsi geometrických obrazcov (kosoštvorcov) čiernej a bielej farby, kým výplň obrazca je v hnedo-bielých odtieňoch.

Na južnej strane zachovaná omietka, pôsobiacia dojemom šedej farby, nesie ešte stopy po zvetranej hnedej a čiernej a na jednom mieste dosť ostro vystupuje zelená a červená.

Torzá malieb v osteniach gotických okien na východnej strane presbytéria sa zachovali natoľko, že sa z nich dá zreteľne vyčítať podoba akantovej ornamentálnej výzdoby, ktorá je stvárnením odlišná od akantových popínavých ornamentálnych rastlín v stiborovskom paláci hradu. Palác vznikol počas prestavby za Stibora staršieho, ale maliarska výzdoba, v zelených odtieňoch na staršom staroruzovom podklade, je zrejme mladšieho dáta.

Výmaľba v kaplnke, nanášaná priamo na pod-



Kamenárske značky z Beckovského hradu. Z archívu SÚPSOP

kladovú vápennú maltu vytláčanú a rozotieranú zo spojivovej malty, do ktorej sa kládlo lomové murivo, je zrejme pôvodná. Jej datovanie musí byť zhodné s poslednou úpravou kaplnky. Tým viac udivuje dokonalosť realizácie, kde akantové listy, posadené do bohatého farebného rámca, vystupujú priam plasticky, ba pôsobia dojmom štavnatosti. Torzá výmalby nasvedčujú, že išlo o veľký, lúčovito sa rozvíjajúci, dynamicky komponovaný akant.

Jednotlivé okná boli orámované — ako vidieť na jednom fragmente južného okna — širšou čiernou a bielou páskou. V mieste, kde sa omietka spája s profilom okna, boli vnútorné ostenia zvýraznené červenou linkou. Medzi oboma linkami sú umiestnené rôzne ornamentálne a figurálne obrazce, zasadené do čiernej plochy, vyplnenej akantovým ornamentom. V hornej časti

okna po oboch stranách sú okrúhle medailóny s portrétmi snád' staviteľov hradu. Stav malby nedovoľuje ich presné určenie. Na ich poprsiach sú dobre viditeľné červené a zelené odevy s veľkými bielymi goliermi, pod ktorými boli pôvodne umiestnené šerpy s minuskulárnym gotickým písmom. Medailóny boli vo všetkých troch oknách, zachovali sa však iba v strednom a čiastočne v južnom okne na severnej strane. Severné okno má zachovanú výmalbu iba v malom rozsahu v najhornejšej časti, kde sa na čiernom podklade rozvíja pôvodne zelený akantový ornament, dnež už iba málo viditeľný (preráža podkladová biela farba), kontúrovaný bielou a čiernou.

Pôvodne bola asi aj tu po stranách okenných špaliet namaľovaná architektúra, podobne ako pri ďalších dvoch oknách, kde sa — aj keď v ne-



Výmalba okenného ostenia hradnej kaplnky. Snímka Š. Bukšár, SÚPSOP

určitých formách — zachovala miestami až do dvoch tretín okna. Gotická architektúra v špalietách znázorňovala možno niektoré časti hradu. Žiaľ, okrem severnej strany stredného okna je už takmer neviditeľná. Na čiernom podklade vidno iba biele vežičky a časť pilierov. Na ostení južného okna sa maľovaná architektúra vinie do výšky tretiny okna. Miesta, kde je lepšie viditeľná, sú ladené do hnedá s použitím bielej linky, ktorá snád' mala nahradiť modelovanie, ako kontúry.

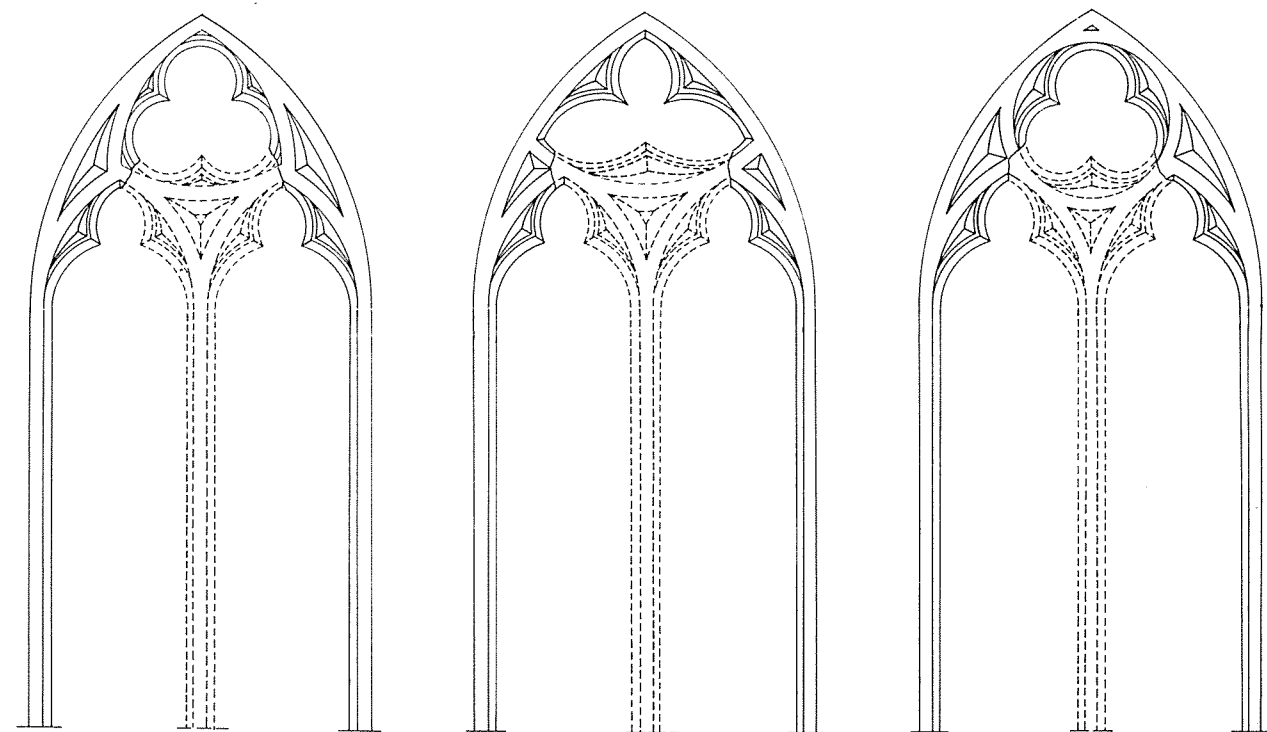
Biela linka sa tu používa vo dvoch funkciách; jednak ako modelujúci prvok, jednak ako obrysová linka. Medailóny s poprsiami sú umiestnené nad namaľovanou architektúrou. Každý z nich má iný kolorit. Jednotlivé poprsia sú výrazne orámované, priestorový a funkčný pomer medzi nimi a hravým dekoratívnym ornamentom pô-

sobí priam kontrastne; v medailónoch sú umiestnené symetricky a zdá sa, že aj proporcionálne boli dobre prepracované. Červeno odetá postava s bielym golierom v ľavom ostení stredného okna vyvoláva predstavu dokonalého portrétu. Poprsie na náprotivnej strane je v zelenom odevu; cez prsia sa tiahne páska s gotickým písmom, dnes už nečitateľným. Medailón južného okna sa už dá iba tušiť. Jednotlivé medailóny sú rovnako veľké a naoko symetrické, takže vnucujú predpoklad, že boli nanesené geometricky alebo podľa šablóny. Ornament sa okolo medailónu vinie voľne, rešpektujúc rám medailónu. Biela a čierna modelujúca kresba vystupuje vždy spolu s hnedou alebo zelenou farbou. Akantové listy sa vyskytujú na čiernom alebo na tmavomodrom podklade.

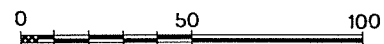
Úlomky omietky v sutinách vnútri kaplnky nám však odkryli aj iný druh výmalby. Išlo tu zrejme o stredný pás s figurálnou a rastlinnou výzdobou, kde najmä rastlinné motívy boli kladené na podkladovú čiernu, hnedú alebo modrú farbu v čistých tónoch bez kontúr. V každom prípade išlo o náročnú maliarsku výzdobu, ktorej cieľom bezpochyby bolo vyzdvihnúť prepych panského sídla jedného z najbohatších šľachticov doby.

Obdobu tejto maliarskej výzdoby predbežne na Slovensku nepoznáme. Keď však o niekoľko rokov neskoršie nechal pravdepodobne už Štibor mladší (1414—1434) vymaľovať obytné a reprezentačné priestory gotického paláca, obrátil sa možno na známejších majstrov, pôsobiacich v tom čase na našom území, najmä na strednom Slovensku. Aj tieto obytné priestory mali veľmi bohatú maliarsku výzdobu, aj keď čo do farebnosti, plasticity a bohatosti sa predchádzajúcej nevyrovnali. Akantová ornamentálna maľba čiernou linkou na zelenom podklade už poukazuje na typologickú príbuznosť a dobovú súvislosť s maľbami na niektorých hradoch — v Himmelreichu v Banskej Štiavnici na 1. poschodí (zrejme v byte hradného kapitána), na Zvolenskom a Oravskom zámku — ale aj v obytných stavbách v Parížovciach, Banskej Bystrici a na Budíne (v dome na Országház-út.). Ide vždy o reprezentačné miestnosti.

Fresková maľba na Beckove pôvodne pokrý-



TEORETICKÁ REKONŠTRUKCIA OKIEN



Okná kaplnky Beckovského hradu. Z archívu SÚPSOP

vala všetky steny obytných priestorov. Zachovala sa však iba vo fragmentoch vo výklenku gotického priechodu vo východnom trakte a v južnej časti prízemnia najjužnejšieho priestoru východného traktu paláca. Zelený lístkový ornament na zelenom podklade, modelovaný čiernou farbou po obvode jednotlivých ornamentov, má niektoré lístky na koncoch spestrené kalíškami, zafarbenými do hnedočervena. Podobne je to aj na Budíne alebo v Thurzovskom paláci na Oravskom zámku, v Thurzovskom dome v Banskej Bystrici a v Banskej Štiavnici.

Sochárska činnosť na Beckovskom hrade bola neobyčajne bohatá a rozmanitá, ako o tom svedčia po celom objekte v sutíne roztrúsené zvyšky.

Monumentálna drevená plastika z oltára hradnej kaplnky sa svojím stvárnením vyrovná vrcholným dielam stredoeurópskeho umenia z konca 14. storočia. Venovali sme jej samostatnú štúdiu.³⁰

Úroveň kamennej plastiky z Beckova ocenil maďarský historik umenia L. Gerő, ktorý po spracovaní a vyhodnotení starších výskumov na Budíne pripustil, že kamenári z Beckova mohli pracovať na hlavnom kostole v Budíne, a prácu na Beckovskom tympanóne hradnej kaplnky pokladá za dokonalejšiu.³¹

Zhromaždený sochársky opracovaný materiál z Beckovského hradu a z najbližšieho okolia je pomerne bohatý a dá sa na ňom dosť názorne sledovať činnosť beckovských majstrov, ktorí zrejme nevychádzali z jedného centra, a ani umelecká hodnota ich prác nemá rovnakú hodnotu. Vytvára sa tu však v začiatkoch neskorého gotiky jedno z prvých kamenárskych centier na Slovensku. Vychádzajú z neho už preškolení majstri. Ich činnosť sa dá sledovať v polovici storočia na rozsiahlych stavbách napr. v Budíne, kde okrem samej stavby stiborovského paláca sa tieto majstri zúčastnili aj na prestavbe hradu. Pra-

covali i na biskupskom paláci a kostole vo Felső neďaleko Egeru (MLR), kde pri náhodnom výkope na dnes už neexistujúcom komplexe stavieb boli odkryté plastické časti architektúry — aj svorník, ktorý možno pripísať majstrovi pochádzajúcemu z beckovského centra.

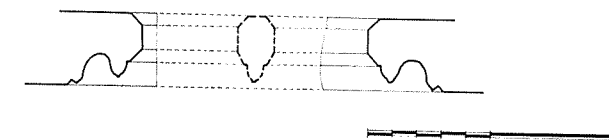
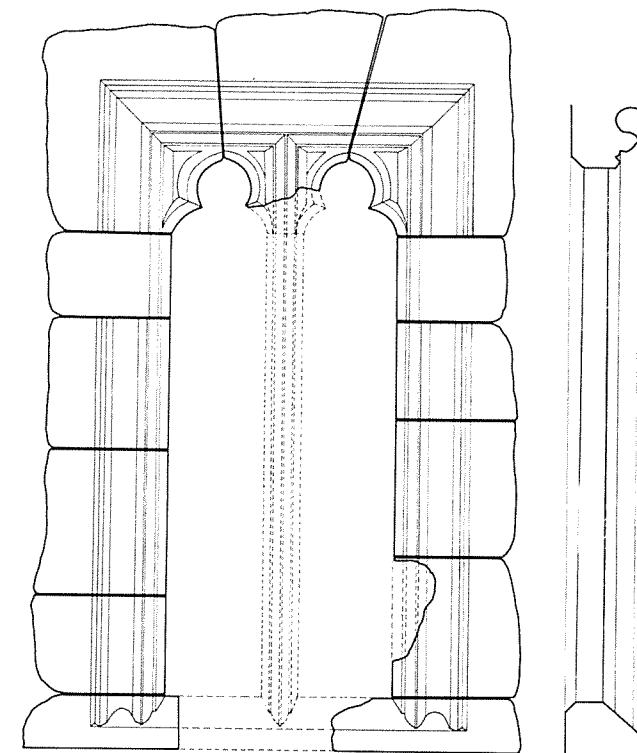
Na kaplnke a paláci Beckovského hradu sa javí značný rozpor v opracovaní jednotlivých plastických častí. Napr. všetky tri okná hradnej kaplnky na východnej strane, podobne ako aj okná na kostole v podhradí, majú ešte klasickú skladbu, kde kružbu nesie dvojica lomených oblúkov — mníšok. Kružby okien však už majú v dvoch prípadoch uvoľnenú kompozíciu a vytvárajú rôzne obrazce, posadené nie do kružnice, ale do polí vychádzajúcich z trojuholníka. Prítom aj tvar rozety v podobe trojlístka alebo štvorlístka dostáva už nepravidelný pretiahnutý tvar.

Úplne novým a na dobu vzniku u nás pokrokovým prvkom je plamienkovito stvárnený oblúk kružby v oknách dvojtraktového paláca, orientovaných na severnú a západnú stranu z priestoru západného traktu.

Na oknách západného traktu paláca napriek modernému riešeniu kružby bol ešte použitý stredný stĺpik, podobne ako na jednom okne východného traktu. Ostatné okná, každé s iným profilom a šírkou, napriek značnej svetlosti a šírke neboli riešené so stredným stĺpikom.

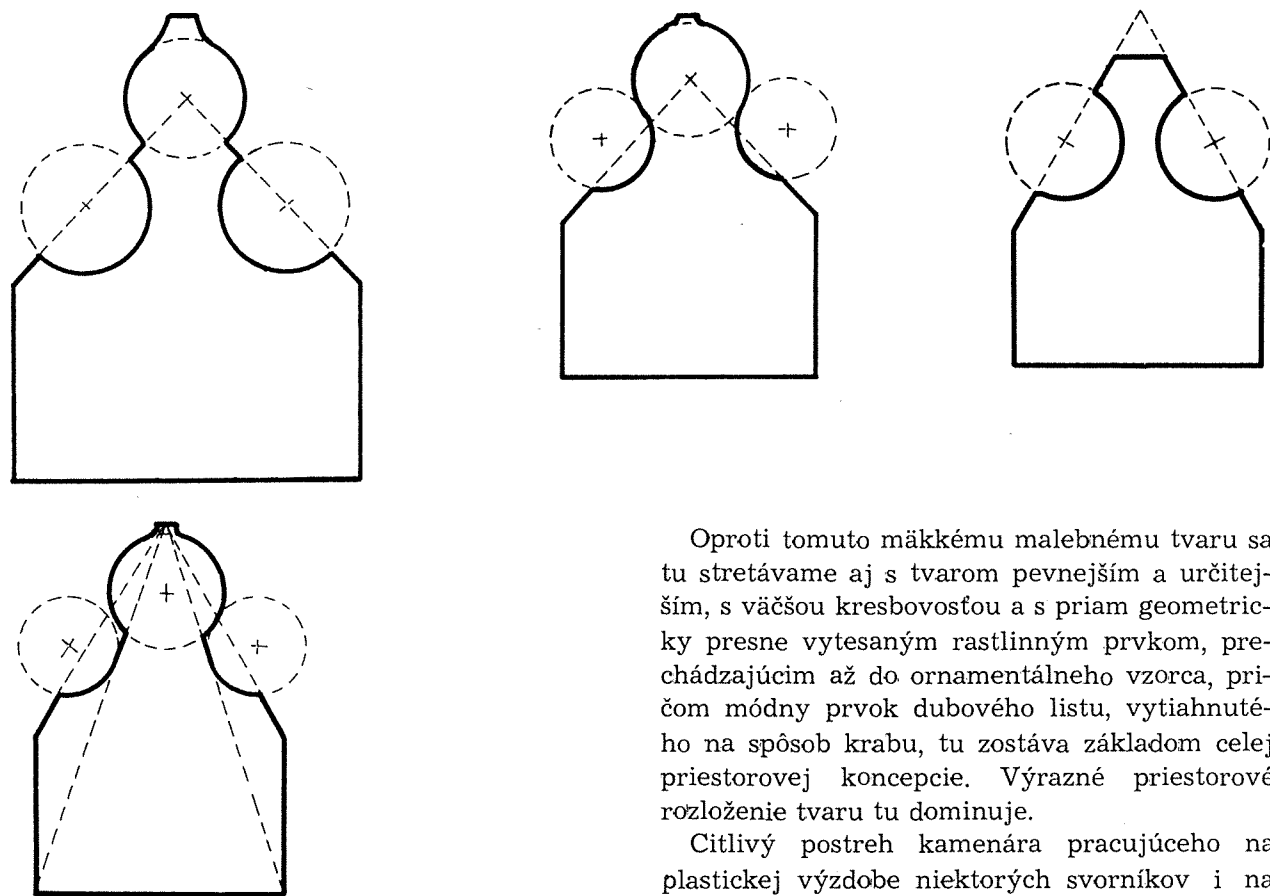
Takýmto protikladom a nejednotnosťou spracovania sa prejavuje vo vypuklej miere opracovania najmä najplastickejších častí klenbového systému hradnej kaplnky, ako sú konzolky a svorníky alebo dokonca aj profily rebier, ktoré napriek tomu, že stavba pochádza z jednej časovej etapy (čo sa dá preukázať na stavebnej konštrukcii objektu), sú v jednotlivých častiach interiéru rozličné.

Pri pohľade na profily rebier použitých pri stavbe kaplnky je zjavné, že tu ide ešte o hmotný a ťažkopádny profil s hmotným pravouhlým podkladovým jadrom. Profily č. 2 a 3 majú dokonca ešte ťažký nízky tvar hrušky. Napriek tomu tvorí toto rebro nosnú časť celkom neskorogoticky riešenej klenbovej konštrukcie v stlačnom tvare, ktorá pôsobí dojmom úplnej sebestačnosti, hoci by rebro malo skôr zdobiť iba po-



Okno severného paláca Beckovského hradu. Z archívu SÚPSOP

vrch. Aj klenbový obrazec zložitej neskorogoticko- obkročnej klenby je v rozpore s touto opracovanou plastickou časťou. Poňatie stlačenej klenby s ťažkými rebrami poukazuje na podunajský vplyv. Rebro č. 3, ktorého obdobou je profil rebra v sakristii novomestského kostola, svojím stvárnením v protiklade k hruškovému profilu podunajského okruhu je spracované na spôsob tzv. českého rebra, vychádzajúceho z juhočeskej rožmberskej huty. Zaujímavá je aj technická realizácia jednotlivých rebier a najmä momentov styku v klenbových svorníkoch, kde časť svorníkov, a to tých, na ktorých sa aj plastická výzdoba javí ťažkopádnejšou, je v mieste spojenia riešená na spôsob dotyku, kým pri svorníkoch bez plastickej výzdoby, resp. odhmotne-



Profily rebier Beckovského hradu. Z archívu SÚPSOP

nejších, už dochádza v bodoch styku k pokrokovějším prienikom rebier.

Na plastickej výzdobe prevažnej väčšiny svorníkov a konzol, resp. opracovaných častí na štíte paláca badať už úsilie o prekonanie tradície a snahu o modernejší výtvarný výraz. Na kamenárskej práci sú už zjavné počiatky neskoréj gotiky.

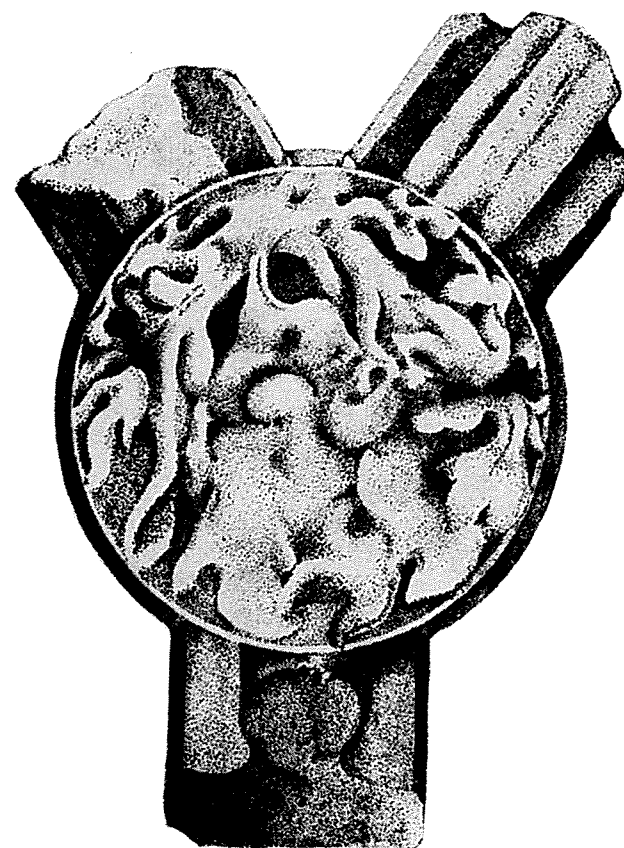
Kamenár, pracujúci na svorníkoch a konzolách a vytvárajúci v mäkkom a malebnom tvare rastlinnú plastiku dužinatých, bujne sa vzpínajúcich listov, bol rozhodne majstrom európskej úrovne napriek tomu, že sa nedokázal vyrovnat s novou lineárne odľahčenou realizáciou podnože pre bujnú, do priestoru sa vzdúvajúcu plastickú povrchovú úpravu týchto od základu ťažkých nosných prvkov.

Oproti tomuto mäkkému malebnému tvaru sa tu stretávame aj s tvarom pevnejším a určitejším, s väčšou kresbovosťou a s priam geometricky presne vytesaným rastlinným prvkom, prechádzajúcim až do ornamentálneho vzorca, pričom módný prvok dubového listu, vytiahnutého na spôsob krabu, tu zostáva základom celej priestorovej koncepcie. Výrazné priestorové rozloženie tvaru tu dominuje.

Citlivý postreh kamenára pracujúceho na plastickej výzdobe niektorých svorníkov i na štíte a preberajúceho námet dubového listu od autora svorníkov pod emporou, poukazuje snáď na domáceho majstra so značnými schopnosťami. Jeho stvárnenie je ľahšie, malebnejšie a pôsobivejšie.

Prechodné obdobie, ktoré speje k realistickému stvárňovaniu plastických prvkov a ktorého prvým znakom je vzrast plastickeho objemu, sa prejavuje najmä na svorníkoch v klenbe a na niektorých konzolách. Pri ich stvárnení je línia evidentne vystriedaná vysokým reliéfom. Staršie plošné opracovanie sa tu prehľbuje, jadro plastickeho obrazca sa nadýchava, uvoľňuje a tvorí vzdušný obrazec nad hmotným jadrom, ktoré ohraničuje a zdôrazňuje vypuklým reliéfnym spracovaním, čo vlastne rozhoduje o optickom pôsobení interiéru ako celku.

Svorník v podobe rozety, tvarom ešte hmotne komponovanej a pomerne ťažkej, nie je v histórii novotvarom. Už v priebehu 13. storočia (1270) môžeme vidieť jeho obdobu v krížovej chodbe dómu v Olomouci. Aj tu rozeta vychá-



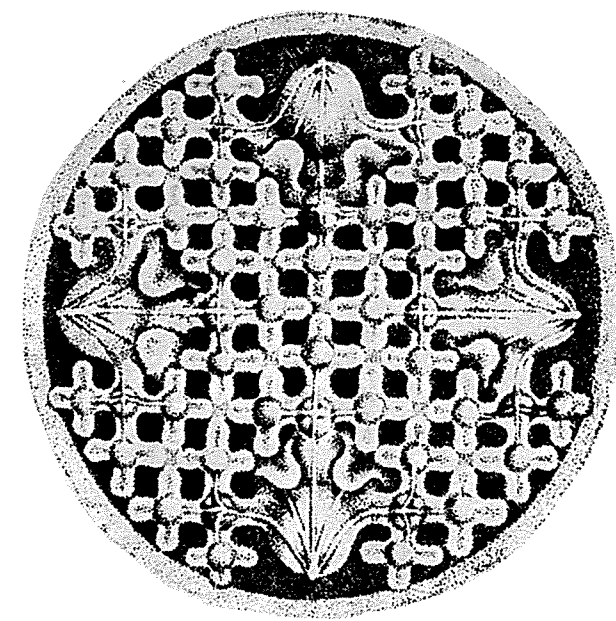
Svorník lode hradnej kaplnky. Kresba L. Čisárik

dza z podnože s hruškovým profilom. Rebrá však vybiehajú do pravidelnej krížovej klenby a rozetu obopínajú zo štyroch strán až po horný okraj. Taktiež lupienky rozety sú v dvoch koncentrických kruhoch ako na Beckove, je tu však o lupienok menej, čiže tvoria pravidelný štvorlístok.

Aj iná obdobná rozeta, na svorníku severnej kaplnky benediktínskeho kláštorného kostola v rakúskom Lambachu, je už z polovice 13. storočia. Možno z týchto starších predlôh vychádzalo aj stvárnenie neskorogotického svorníka z kostola v Devíne, azda z prelomu 14. a 15. storočia, aj beckovský svorník.

Beckovská hradná plastika, ktorá je výhradne dekoratívnej povahy, používa tri základné tematické okruhy ornamentu. Sú to:

1. akantový list, spracovaný na konzolách

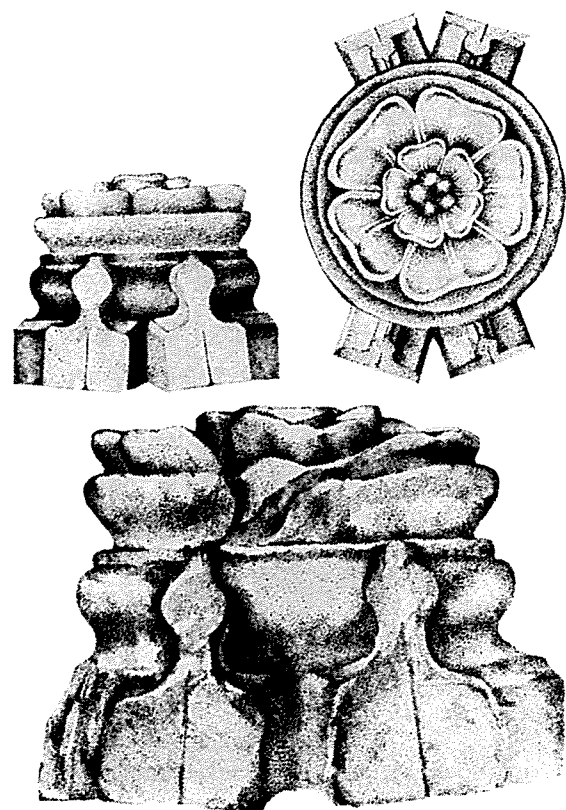


Svorník pod emporou hradnej kaplnky. Kresba L. Čisárik

a svorníkoch striedavo raz ako upätý, staticky pôsobiaci prvok, pevne sa držiaci hmoty bez náznaku uvoľnenia a pohybu, kým hneď vedľa spracovaný s neuveriteľnou pružnosťou, zmyslom pre pohyb. Akantové listy, vyčnievajúce priam do priestoru, nenechávajú diváka na pochybách, že na ich stvárnení pracoval kamenár ďaleko presahujúci priemer;

2. rastlinný ornament z dubového listu, vytiahnutého (vzdutého) na spôsob krabov. S obľubou ho používa kamenár pracujúci na svorníkoch pod emporou a na štíte gotického paláca. Tento námet, veľmi obľúbený v gotike, sa tu však podriaďuje priam geometrického obrazcu, pričom jednotlivé polia sa vysúvajú do priestoru, oslobodzujú od hmoty, ba s hmotou sú v nepatrnom styku, no na povrchu sa úponky rozčleňujú do hustého ornamentu a ich listy zakrývajú odhmotnený podklad;

3. rozeta na svorníku vo svätyni kaplnky, spracovaním, dá sa povedať, ojedinelá. Na tomto najčestnejšom svorníku objektu býval pri iných stiborovských stavbách, napr. v Čachticiach, v Novom Meste nad Váhom a pravdepodobne aj v biskupskom chráme v Egeri (MLR) stiborovský znak. Staticky pôsobiaci rozeta, tes-



Svorník s rozetou lode hradnej kaplnky. Kresba L. Čisárik

ne späť s podnožou, poukazuje na podunajský spôsob kamenárskych prác. Majster, ktorý ju vytvoril, spracúval bezpochyby aj značnú časť klenbových rebier hruškovitého profilu v lodi.

Zaujímavé je aj riešenie tympanónu nad hlavným vstupom do kaplnky. Jeho námet je čisto svetský. Bol to novovznikajúci realizmus, ktorý dal hlavný popud na použitie rodového znaku namiesto zaužívaného božského výjavu v tympanóne, alebo skôr sebavedomie hradného pána? Ved' humanizmus neznamenal ani neskôr oslobodenie sa od náboženského myslenia. Napriek tomu, že Stibor zakladá nové kostoly a staršie v novom slohu opravuje, necháva študovať staršieho syna v Krakove teológiu (neskôr je tento syn egerským biskupom) a zakladá novomestskú prepozitúru, v jeho súkromnej kaplnke sa nestretávame s výtvarným stvárnením náboženského motívu.

Tympanón stál ešte roku 1884 neporušený na svojom mieste. Stiborovský znak zaberá jeho stred. V hornej časti ho obklopuje okrídlený drak. Po pravej strane sedí lev a po ľavej dnes už neidentifikovateľná postavička. Ťažká hmota jej tela je pokojná a len obrysy záhybov a línie, ohraničujúce vyduté jadro, naznačujú plastické stvárnenie. Hmota a pokoj, oslobodené od výtvarenej zložky, viedli tu však k zreteľnému zjednodušeniu. Tvar jednotlivých znázornených objektov (postavičky, erb, zvieratá) sa rozvíja po celej ploche, avšak objekty sa navzájom rešpektujú.

Ojedinelým nálezom bolo torzo malej, asi 80 cm vysokej plastiky z pieskovca. Súdiac podľa dlhých, vzadu rozpustených vlasov išlo o ženskú postavičku. Bohato riasené rúcho, opracované na spôsob „krásneho slohu“, obaľuje jadro hmoty. Postava sa v tvare esovky vlní iba mierne. Kolmé záhyby, spadajúce nadol, sa sčasti spájajú do bohatých tvarov zdvihnutých drapérií okolo ruky na vysunutom boku. V prednej časti postavičky záhyby prebiehajú iba v miernych, mäkkých zvlňeniach. Rytmus riasenia sa nedodržiava, ba rozbieha sa šikmými záhybmi, narušujúcimi hladký spád materiálu. Čiary záhybov sú podriadené skôr hmote jadra, ktorá je však iba málo členená, a telesnosť postavičky je skôr iba naznačená. Horná časť záhybov prechádza v hladký, do hrotu ukončený driechik, s pomerne úzkymi plecami. Zadná časť torza plastiky je značne narušená a dá sa z nej čítať iba časť riasenia na ľavom boku, ktorá sa v mäkkých záhyboch tiahne nahor vpred, zachytáva sa a dvíha ju ruka postavičky. V hornej časti sú po celej šírke chrbta rozložené vlasy, spadajúce v plytkých vlnovkách. Išlo pravdepodobne o sochu svätice, snáď s korunkou na nepokrytej hlave.

V ľavej ruke asi niesla dieťaťko alebo nejaký predmet, čomu nasvedčuje kontrast, jednak hlbší otvor v hornej časti pieskovca, poukazujúci na to, že tu mohla byť pripevnená ďalšia hmota. Dá sa však sotva predpokladať, že by sa počítalo s prekrytím prednej časti plastiky, ktorej záhyby sa dajú sledovať až po poprsie.

Zaujímavý je aj nález v renesančnej klenbe sekundárne zamurovaného torza zvieracej plas-



Torzo drobnej plastiky z Beckovského hradu. Snímka D. Tóth, SÚPSOP

tiky. Úlomok v šírke 16 cm znázorňuje časť hlavy, snáď hlavy býčka. Na plastike už badať sklony k realizmu so značným plastickým objemom a prirodzenou váhou hmoty. Čiara sa tu používa iba na zdôraznenie vypuklého reliéfu plastiky, čím je potlačená jej dynamika. Ťažká hmota, naširoko posadené bezvýrazné oči a tvr-

dé čiary, naznačujúce ochlpenie hornej časti hlavy, dávajú celej plastike výraz nehybného pokoja.

V období neskoréj gotiky Slovensko prestáva byť okrajovou oblasťou, do ktorej prenikali výdobytky umeleckého vývinu spravidla oneskorene. Obdobie doháňania európskeho vývinu sa počas prvej polovice 15. storočia skončilo. Závažným momentom vo vývine našej architektúry zostáva fakt, že aj parlérovské formy, prefiltrované cez ďalšie stavebné centrá, sa nepreberali trpne.

Na stiborovských stavbách už badať nové neskorogotické poňatie priestoru, ktorý je ucelebný a plný svetla. Mizne jeho závislosť od klenbových konštitúcií, čím sa uplatňujú maliarske a plastické prvky.

Stiborovské stavby zlučujú zrejme dva prúdy parlérovských tradícií, ktoré vyšli pôvodne z Gmündu: smer Petra Parléra a jeho synov z územia Čiech so smerom reprezentovaným Henrykom Parlerom na poľskom území. Obidva stavebné prúdy, pretavené domácimi tradíciami, sa v ďalšej generácii stretávajú práve na území Slovenska na stavbách Stibora z Beckova.

Staršia literatúra hovorí niekedy o stavbách v Krakove na Kazimierzi ako o stavbách českých, parlérovských. K tomuto omylu zrejme dochádza práve zo spoločného mena — Parlér. V čase, keď Petr Parlér začína pôsobiť na českých stavbách (po roku 1356), stavebná činnosť na Kazimierzi už vrcholí. Kazimír Veľký prizval síce už v polovici 14. storočia do Krakova stavebných a kamenárskych majstrov z Čiech, nešlo tu však ešte o Parlérovcov. Je možné, že podobne ako Karol IV., aj Kazimír Veľký sa obrátil pri výbere majstrov aj na švábsky Gmünd a že práve takto sa dostávajú Parlérovcovia i do Poľska.

Zlúčením parlérovských tradícií českých, poľských a výdobytkov stavebnej huty viedenskej, ako aj miestnych tradícií vytvára sa takto už zavčasu na Považí zrelý, rozvinutý neskorogotický sloh, aj keď ešte nesmelo.

POZNÁMKY

¹ Táto štúdia je skrátanou verziou autorkinej práce Beckovské panstvo a jeho prínos do kultúrnych dejín neskorogotického obdobia na Slovensku z roku 1979, ktorá je výsledkom uvedeného výskumu.

² Názevové správy v archíve SÚPSOP v Bratislave, spracované Š. Tóthovou.

³ S plnou emporou, bez odľahčujúcich oblúkov a s bohatou figurálnou výmalbou, dodnes zachovanou, možno v celom rozsahu pod vrstvou 5—10 mm omietky, ktorá je v kompaktnom stave takmer po celom obvode. Šerý, rovným stropom prekrytý, len malým štrbinovým okienkom na východnej strane osvetlený priestor vytvára intímne prostredie v rámci malebného hradu, ktorého sa dotkli prestavby všetkých slohových období.

⁴ CHALOUPECKÝ, V.: Staré Slovensko. Bratislava 1923, s. 88.

⁵ Zigmund povolal na stavbu novej bratislavskej rezidencie majstrov najmä z Čiech, Francúzska a Bavorska, ktorí pracovali od roku 1434 pod vedením Konráda z Erlingu. Pozri FIALA, A.: Zigmundovská prestavba Bratislavského hradu. Vlastivedný časopis, 17, 1968, s. 161; MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. Tamže, s. 148.

⁶ V Košiciach pôsobila huta na stavbe dómu už od roku 1390.

⁷ SOKOLOWSKI, M.: Scibof ze Sciborzic i Pippo Spano, tudzież kilka słow o kronice Ulricha v Richental. Sprawozdania komisii historii sztuk w Polsce, 8, zv. 1, s. 69.

⁸ FESSLER KLEIN: Geschichte von Ungarn. Bd. 2., 1869, s. 250.

⁹ V čase križiackych vojen všetci Poliaci z Uhorska sa vracajú pomocf svojej vlasti, kým Stibor — rodom Poliak — ju napáda.

¹⁰ Na jednej z ilustrácií vidno Stibora II. medzi uhorskými hodnosťármi kráčajúcimi za Zigmundom. Je znázornený ako starší fúzatý muž v dlhých šatách s plášfom, na hlave má čudný klobúk s hrkálkami. ULRICH VON RICHENTAL: Chronik des Constanzer Konzils. Stuttgart 1882, s. 38, 39.

¹¹ V staršej literatúre sa postavy obidvoch Stiborovcov často prelínajú.

¹² WENZEL, G.: Stibor vajda. Budapest 1874, s. 42 a n., 49, 65, 103, 133.

¹³ Vizitácie z roku 1766, konané na základe nariadenia cisárovnej Márie Terézie nitrianskym biskupom Jánom Guastynom.

¹⁴ MENCL, V.: Gotická architektúra horného a stredného Považia. Vlastivedný časopis, 18, 1969, s. 108.

Бецковский округ в поздней готике

Эта работа является результатом многолетнего исследования укрепленного замка Бецков с особой установкой на поздний готический период. В то время поместье Бецков вместе с 15 укрепленными замками с приблизительно 300 деревнями, расположенными в долине реки Ваг и области, прилегающей к Мораве, принадлежало семье Стибор. Из материалов, приобретенных в ходе исследования — архитектурного, скульптурного и художественно-живописного характера, после тщатель-

¹⁵ BOGTS, H.: Ausgrabungen in der Heribertskirche in Köln — Deutsch. Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1937, s. 243 a n.

¹⁶ MENCL, V.: Česká architektura doby lucemburské. Praha 1948, s. 72.

¹⁷ Ešte roku 1394 Přemysl Opavský založil kostol sv. Kríža v Kateřinkách pri Opave na oktogonálnom pôdoryse. Za dodatočné upozornenie vďačím dr. Josefovi Krásovi.

¹⁸ SOKOLOWSKI, M.: c. d.

¹⁹ Materiály z archívu SÚPSOP. Základný súpis, poznámky V. Mencla.

²⁰ Materiály z archívu SÚPSOP. Archeologický výskum spracovala Š. Tóthová, umelecko-historický a architektonický I. Gojdič a S. Paulusová.

²¹ Na Beckove sa krížia české vplyvy s uhorskými z okolia kráľa Zigmunda. Príkladom prelínania sa českého a uhorského stavebného typu bol aj biskupský hrad Melice pri Vyškove na Morave, známy len z vykopávk. Tu aj nálezy keramiky a najmä kachlíc poukazujú viac na spätosť s uhorským dvorom ako s českým. ZHÁNĚL, J.: Biskupský hrad Melice. Zprávy Vlastivědného muzea ve Vyškově. Zoš. 71, 72, 73.

²² MENCL, V.: c. d. pozn. 14.

²³ PROKOP, A.: Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Wien 1904, s. 353; KOTRBA, V.: Kdy přišel Petr Parléř do Prahy. Umění, 19, 1971, s. 109.

²⁴ DOBROWOLSKI, T.: Sztuka Krakowa. Kraków 1971, s. 80.

²⁵ Výskumy Grzegorza Utha v augustiniánskom archíve v Prahe ukázali, že už roku 1343 mal tento rád svojho prvého prepošta krakovského konventu, Simona Sporeru. Zrejme vtedy sa začalo so stavbou kostola a kláštora.

²⁶ UTH, G.: Szkic historyczno-biograficzny zakonu augustianskiego w Polsce. Kraków 1930, s. 32.

²⁷ Spis v archíve kláštora. UTH, G.: c. d., Catalogus chronologicus.

²⁸ CSEMEGI, J.: A Budavári főtemplom középkori építész története. Budapest 1955, s. 103; ETHEY, G. — CSEMEGI, J.: A stibor család építkezései adatok a felvidéki gótikus építészet történetéhez. A Magyar műnők és építészetgyűjtő közlönye, 1943, 1, s. 1—10.

²⁹ WENZEL, G.: c. d., listina č. 82.

³⁰ KODOŇOVÁ, M.: Krásna madona z Beckova. Ars '72—74, s. 257—261.

³¹ KAHOUNOVÁ, D.: Nové Mesto nad Váhom a jeho stavebný vývoj. Vlastivedný časopis, 10, 1961, s. 91—92

ного анализа равно как и после сравнительного изучения средневропейского материала было установлено, что художественные произведения, созданные в поместье Стиборовцев достигли высокого уровня и являются важным вкладом в культурную историю Словакии.

Вкладом строительской мастерской, создавшей архитектурные произведения на европейском уровне, являются два типа церковной архитектуры. Этой мастерской принадлежат также более мелкие церковные здания

однонефные с вытянутым апсисом с двумя полями, полигонально оконченные. Такими являются церкви в Победиме, Чахтицах, Поважанах и в особенности церковь в Бецкове, находящаяся под укрепленным замком, которая стала, кажется, прототипом для всех остальных, Стибором созданных или же перестроенных церковей в его поместье до 1414 г. Вторую значительную группу составляют постройки с восьмиугольным планом, исходящие от типа трехнефного здания в Кельн-Дейч, или же от пражского Карлова. Переработка этого типа нашла место в перестройке храма августинцев в Новом Месте-над-Вагом в 1414 г., повторение которого мы можем проследить на зданиях более мелких масштабов — прежде всего это погребальные часовни, пристроенные к более древним готическим церквам, как напр. в Скалице, Голчиче и, может быть, в Глоговце. Среди светских построек прогрессивными чертами выделяются здания приютов для бедных в Скалице, Бецкове, Трнаве.

Die spätgotische Bauhütte von Beckov

Die vorliegende Arbeit fusst auf den Ergebnissen langjähriger Forschungen in der Burg Beckov mit besonderer Berücksichtigung des spätgotischen Zeitabschnittes, als die feudale Burgherrschaft Beckov mit etlichen 15 weiteren Burgen und etwa 300 Dörfern im Waagtal und in dem zu Mähren (Morava) anliegenden Raum Eigentum des Stibor'schen Geschlechtes war. Im Verlauf der Forschungsarbeiten erworbene Materialien architektonischer, bildhauerischer oder malerischer Prägung haben gezeigt, dass auf diesem Gebiet entstandene Kunstwerke von bedeutendem historischen Wert sind und einen wichtigen Teil der slowakischen Kunstgeschichte bilden.

Einen Beitrag der Bauhütte, die sich an den Stibor'schen Bauwerken gebildet hat und ein europäisches Niveau erreichte, bedeuten Sakralbauten von zwei Grundtypen. Erstens kleinere Sakralbauten mit einem Kirchenschiff und verlängerter Apsis von zwei bis drei Feldern und mit polygonalem Abschluss. Zu diesen zählen wir unter anderen die Kirchen in Pobedim, Čachtice, Považany und namentlich die Kirche in Beckov außerhalb der Burg; diese bildete offensichtlich den Ausgangstypus für weitere Stibor'sche von Grund auf neugebaute, oder umgebaute Kirchengebäude in diesem Raum bis zum Jahre 1414.

Die zweite Gruppe bilden Kirchenbauten mit oktogonalem Grundriss, die aus dem Typus der dreischiffigen Hallenkirche zu Köln — Deutsch kommen, resp. von Karlov zu Prag abgeleitet und zur Augustinerkirche in Nové Mesto nad Váhom im Jahre 1414 umge-

В строительстве замка вкладом этой мастерской можно считать создание нового центрально закрытого торжественного пространства на верхнем замке путем перестройки более старых ранних зданий. Аналогию этого центрально закрытого пространства на рубеже 14—15 в. мы можем проследить в нашей области еще и на укрепленных замках Братислава и Зволен.

Архитектура и мелкая скульптура стиборовского периода совмещает в себе, кажется, два течения традиции Парлеров, исходящих из Гмюнда, равно как и деятельность Петра Парлера и его сыновей, также и Генриха Парлера, работавшего в Польше. Одно и другое течение, восполненное местной традицией, в дальнейшей генерации встретились в Словакии в архитектуре Стиборовцев.

Осколки живописной росписи укрепленного замка Бецков свидетельствуют о высоком художественном уровне изобразительного искусства и о влиянии итальянских мастеров.

staltet werden; die Ähnlichkeit zu den zuletzt erwähnten können wir an Bauten kleinerer Dimensionen verfolgen, zumeist an Begräbniskapellen neben älterer, gotischen Kirchen, u. a. in Skalica, Holíč und wahrscheinlich auch in Hlohovec.

Von weltlichen Bauten der Epoche scheint die Errichtung von Armenhäusern ein progressives Element zu sein; so in Skalica, Beckov und Trnava.

Als Beitrag der erwähnten Bauhütte im Burgenbau kann wohl die Ausbildung eines neuen zentral abgeschlossenen Repräsentationsraumes in der oberen Burg von Beckov durch Umbau erachtet werden. Eine Analogie dieses zentral abgeschlossenen Hofraumes können wir an der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts auf unserem Gebiet nur auf den Burgen von Zvolen und Bratislava verfolgen.

Die Stibor'sche Architektur und Bildhauerkunst vereinigt in sich zwei Strömungen Parlerischer Tradition: derjenigen, die aus der Tätigkeit Peter Parlers und seiner Nachfolger im tschechischen Raum, und Heinrich Parlers und seiner Nachfolger im südpolnischen Raum stammen. Beide diese Strömungen — durch heimische bodenständige Tradition beeinflusst — treffen dann am slowakischen Gebiet in den Stibor'schen Bauten zusammen.

Aus Fragmenten der Malerdekoration in der Burg Beckov ausgehend kann wohl von einem reifen Malerwerk mit Einfluss von italienischen Meistern gesprochen werden.

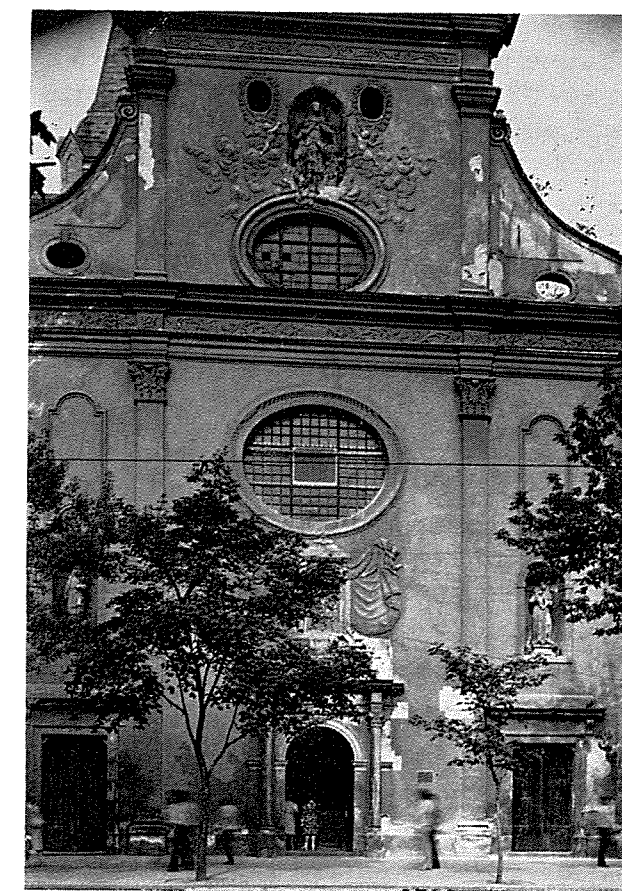
Stredoveký kostol františkánov v Košiciach

HELENA HABERLANDOVÁ

V auguste 1980 až júli 1981 sa uskutočnil pamiatkový výskum františkánskeho kostola v Košiciach.¹ Hoci tento výskum ešte nie je ukončený — k jeho uzavretiu treba vyčkat výsledky archeologického výkopu — možno konštatovať, že najmä sondážny prieskum odkryl nejedno prekvapenie doteraz ukryté pod zbarokizovanou tvárou objektu. Výskum v každom prípade obohatil doterajší pohľad na našu architektúru z prelomu 14. a 15. storočia.

Kedy prišli prví františkáni do Košíc, nevieme. Doterajšia literatúra si o tom protirečí. Podľa L. Turóczyho² už roku 1283 bohatá rodina Perényiovcov im postavila kostol a kláštor. Za hodnovernejší môžeme považovať názor J. Karácsonyiho o začatí stavby kostola okolo roku 1390. Karácsonyi cituje listinu vystavenú v Ríme 9. marca 1402 kanceláriou pápeža Bonifáca IX., z ktorej vyplýva, že v tomto roku nemali františkáni svoj kostol ešte natoľko dostavaný, aby ho mohli používať, hoci v Pisaniho zozname roku 1401 je kostol a kláštor už uvedený.³ Podľa košického archívára I. Keményho kostol dostavali roku 1405 a zasvätili sv. Mikulášovi.⁴ Pre nedostatok pramenného materiálu ťažko určiť, do akej miery bol v tomto roku kostol už skutočne dokončený. Len z testamentu Doroty Šafárovej,⁵ vdovy po Pavlovi Perényim, vieme, že sa v ňom nachádzala kaplnka Panny Márie. Úlohu donátorov literatúra všeobecne pripisuje Perényiovcom.

Počas 15. storočia sa postupne množia doklady o existencii kostola a kláštora. Knihy Histo-



Západná fasáda kostola františkánov v Košiciach. Snímka I. Huba

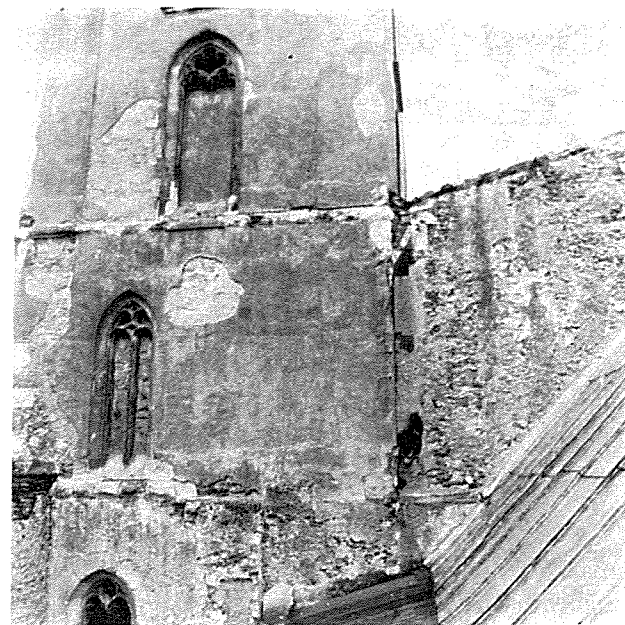
riae Domus, písané možno od príchodu rehole do Košíc, sa stratili, údaje publikované z nich

staršími autormi sú kusé a o založení kostola nehovoria nič. Novšie sa problematike datovania kostola a tým i zaradenia do vývinu architektúry venovali najmä V. Mencl⁶ a J. Bureš⁷, ich úsilie však determinovala skutočnosť, že pri hodnotení sa mohli oprieť iba o to, čo mohli vidieť, teda o svätyňu kostola. Gotický reliéf včlenený do barokovoklasicistickej čelnej fasády datovanie iba znejasňoval; nevedelo sa, či vôbec patrí k architektúre objektu. Ďalším problémom bolo dominantné postavenie košického dómu sv. Alžbety. Tu sa vždy predpokladala jeho prioritná pozícia v sakrálnej architektúre východoslovenského okruhu. Najnovšie nálezy navodili možnosť novej interpretácie vzťahov medzi oboma stavbami.

Košický františkánsky kostol stál pôvodne na severovýchodnom okraji mesta pri jeho hradbách, zaujímal teda polohu charakteristickú pre mendikantské stavby. Len neskôr bol včlenený do radovej zástavby šošovkovitého námestia, postupne zväčšujúceho svoju plochu.

Pôdorys kostola pozostáva z 36 m dlhej a 15 m širokej lode a z 25,5 m dlhej a 9,70 m širokej svätyne zaklenutej dvoma polami gotickej rebrovej klenby a ukončenej päťosminovým záverom. Dispozíciu dopĺňa mohutná kvadratická veža, situovaná do severovýchodného kúta medzi svätyňou a loď. Pôvodne bola i loď kostola zaklenutá gotickou klenbou; predpokladáme, že bola asi o 1,5 až o 2 m vyššia ako klenba vo svätyni. Obvodové múry objektu sú z neopracovaného lomového kameňa,⁸ takmer bez spojivej malty.⁹ Murivo vo svätyni dosahuje pôvodnú výšku. Teleso veže je prepojené so severným obvodovým múrom svätyne bez škáry, teda murivo svätyne vyrastalo súčasne s telesom veže. Obvodové múry lode boli pri neskoršej barokovej prestavbe sčasti deštruované. Západný štítový múr, tvoriaci čelnú fasádu, bol taktiež zrušený až do výšky druhého oválneho barokového okna. Štítový múr medzi loďou a svätyňou bol znížený, tvar štítu nad strechou bol upravený a prispôbený výške sedlovej strechy.

Hrúbka obvodových múrov bola v pomere k výške priestoru malá (vo svätyni 1,20 m, po obvode lode 1,40 m). Oporný systém bol plne



Veža kostola (detail). Snímka P. Kresánek

vyvinutý iba po obvode svätyne z juhovýchodnej strany. K východnej strane veže bola pristavaná kaplnka, dispozične včlenená už do východného krídla kláštora. Loď kostola mala iba šikmé operáky na nárožniach (ponechané pri barokovej prestavbe); južná stena nemala oporný systém, o severnú stenu sa opieralo pozdĺžne krídlo kláštora. Vyľahčené múry svätyne so systémom prístenných rebier napriek značnej svetlej výške svätyne (18,77 m) si nevyžadovali príliš vyvinutý oporný systém. Tlak rebier klenby v polygóne staticky zaisťujú prípor, ktoré sa až k podlahe, protitlaky zachytávajú vonkajší oporný systém po obvode plášťa.

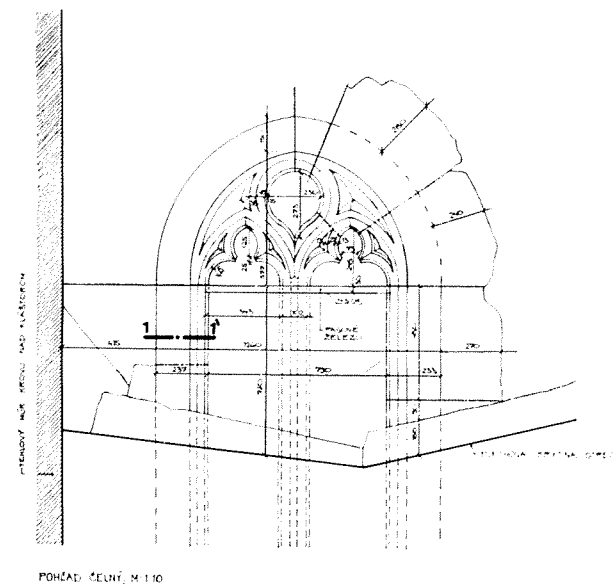
Kvadratickú šesťpodlažnú vežu stavali súčasne so severnou stranou svätyne a východným krídlom kláštora. Bez škáry sa z masy muriva oddeľuje až nad ukončením druhého podlažia. Ani v severozápadnom kúte nie je medzi murivom veže a severným múrom škára. Nárožia veže sú armované opracovanými kvádrmi, jednotlivé podlažia vyznačuje obiehajúca kordónová rímsa.¹⁰ Pôvodná úroveň podlahy kostola bola o 40 až 60 cm nižšie ako v súčasnosti.

Ako pôvodné poslanie mendikantských reholí postupom času strácalo na intenzite, tak sa aj

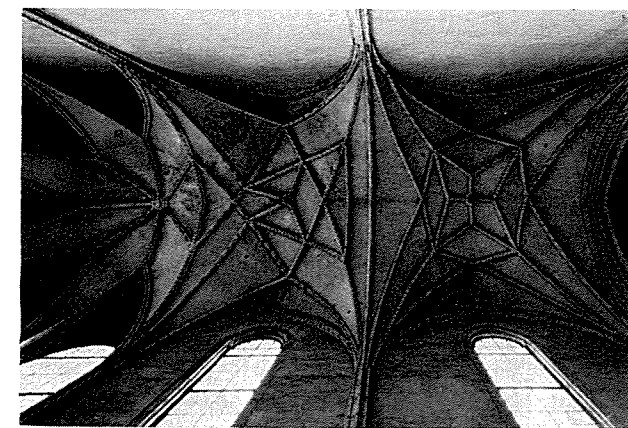
ich architektúra čoraz viac prispôbovala miestnym zvyklostiam a prísne zákazy stavať veže, klenúť kostoly, používať stĺpy, zdobiť interiér sa postupne chápali skôr funkčne.

Františkánsky kostol v Košiciach predstavuje typ mendikantského kostola najmä dispozične. Dlhá svätyňa, charakteristický prvok mendikantských stavieb,¹¹ ktorý neskôr sčasti prijala aj architektúra farských kostolov, sa uplatňovala na stavbách žobravých reholí už v 13. storočí¹² a bola bežná v 14. a 15. storočí. Dlhá, k svojej dĺžke pomerne úzka loď, podľa sondážnych nálezov tvorila pravdepodobne sieňové dvojloдие. Zvyšok prístenného rebra na ľavej strane štítového múru medzi loďou a svätyňou s vyžlabeným klinom pre rebro vybiehajúce nad priestor klenbového obrazca obkročnej klenby v kúte lode síce ešte nie je dôkazom existencie dvojloдия, no našu hypotézu podporil nález osekánských prípor, bežiacich po západnom múre lode, medzi sondou objavenými gotickými oknami západnej fasády. Loď podľa J. Bureša¹³ mohla byť dispozične riešená ako trojloдие, avšak tento názor nie je ničím podopretý. Jeho pravdepodobnosť narúša šírka víťazného oblúka a náš nález gotickej západnej fasády, ktorej kompozičné riešenie vylučuje trojloдие, čo i s neprimerane úzkymi bočnými loďami. Rozmiestnenie prípor, ich hmotnosť a predpokladaná výška lode vytvárajú ideálny priestor pre sieňové dvojloдие, v architektúre žobravých reholí časté. Dispozične priestor dvojloдия vyhovoval mendikantom — kazateľom tak akusticky, ako aj pre svoje antropocentrické pôsobenie.¹⁴ Jednolodie s neskorogotickou klenbou môžeme vylúčiť. Popierajú ho nájdene prípor, ich rozmiestnenie aj tvaroslovie vzťahujúce sa na príporu a ju zakončujúcu konzolu.

Umiestnenie veže v severovýchodnom kúte medzi loďou a svätyňou je ďalšou charakteristickou črtou architektúry žobravých reholí. Zákaz stavať veže pretrvával i napriek postupnému uvoľňovaniu stanovených regulí. Veža v počiatkoch mendikantskej architektúry chýba, neskôr vyrastá na západnej fasáde v ukončení štítu, avšak najčastejšie býva zavesená v kúte medzi svätyňou a loďou alebo na inom funkčne exponovanom mieste.¹⁵ Na sledovanom objekte



Časť gotického okna veže. Kresba M. Pichová



Klenba chóru. Snímka I. Huba

zaujíma taktiež polohu vyhovujúcu dispozične i funkčne, lebo do výšky druhého podlažia bola už včlenená do pôdorysu kláštora. Jej výška nepresahovala štítové múry objektu. Na štvrtom podlaží mala ochodzu prístupnú cez nízky polkruhový okosený portálik vo východnom múre, vedľa ktorého je pravouhlé štrbinové okno. Ďalšie takéto okno je v severnom múre. Orientácia portálika a okien nie je náhodná, sú obrátené k mestským hradbám. Podľa známych vedút Košíc z konca 16. a 17. storočia mala veža vysokú štíhlu ihlancovú strechu.

Dlhý „mníšsky chór“ kostola je zaklenutý dvoma poľami gotickej rebrovej klenby a päťosminovým sférickým polygónom. Prípory v závere bežia bez prerušenia až k podlahe, v dvoch poliach klenby sa končia nad obiehajúcou kordónovou profilovanou rímsou, v súčasnosti až k záveru chóru osekanou. Na južnej stene je v každom poli klenby okno, severná stena je bez okien. V závere chóru je okno v každej stene polygónu. Všetky okná majú rovnakú výšku a šírku, iba okno nad sedíliami v južnej stene svojou šírkou vypĺňa celé pole polygónu. Pri barokovej prestavbe na začiatku 18. storočia vnútornú profiláciu okien zrušili. Zoseknutá bola aj rímsa, ktorá obiehala v rovnakej výške a profilácii po celom obvode chóru v interiéri aj po fasáde, kde zhora obchádzala okná a portály. Úpravy na kamenných článkoch urobili v 17. storočí: napr. profiláciu a ukončenie vífazného oblúka redukovali v čase, keď chór kostola dočasne patril jágerskej kapitule,¹⁶ lebo vo výške ukončenia profilácie vífazného oblúka vystavali oratórium, prístupné z exteriéru i z veže. Pod bočným profilom vífazného oblúka bol v jeho ukončení menší baldachýn, ktorý osekali pri stavbe oratória. Po jeho zrušení bolo ukončenie profilácie upravené len v omietke. V 19. storočí chceli sčasti regotizovať chór. Vtedy urobili z omietky nové konzoly na severnej a južnej stene podľa jestvujúcich kútových prípor; po odstránení týchto sekundárnych konzol v rámci sondážneho prieskumu bola zistená pôvodná profilácia konzol a ich vbiehanie do stien. Vtedy bol regotizovaný i vstupný portál zo svätyne do sakristie, kde už predtým bol iný otvor. Tu pod mladšou omietkou bola na staršej bielej omietkovej vrstve sondou zistená široká čierna pasparta, patriaca mladšiemu otvoru, ktorý bol vytrhaný z pôvodného kamenného muriva severnej steny zrejme pri barokovej prestavbe na začiatku 18. storočia. V 19. storočí bolo vybúrané i pravouhlé okno zo sakristie, zakončením a šambránami rovnaké ako mladší portál. Starší vstup z podvežia bol taktiež upravovaný. Dvakrát vytrhané murivo i dve vrstvy omietok, z ktorých jednu môžeme považovať podľa štruktúry a tónovania na povrchu za omietku zo 17. storočia, dokladajú dodatočné úpravy. Pôvodný gotický portál mo-

hol viesť z podvežia i z kaplnky stojacej na mieste dnešnej sakristie. V prvom poli klenby za vífazným oblúkom v južnej stene pod oknom boli blízko seba vybúrané dva sekundárne otvory, neskôr zamurované. Väčší z nich mal polkruhový záklenok, menší bol ukončený segmentovo. Otvory súvisia s dobou, keď chór používala jágerská kapitula, sú teda zo 17. storočia. Zvyšky staršej omietky nájdené pri sondážnom prieskume sú taktiež z tohto obdobia. Hutná piesková omietka s malými kúskami nespracovaného vápna, na povrchu svetlookrová, nanášaná na pôvodné kamenné murivo, je pomerne neporušená najmä na severnej stene. V miestach sond nie je pod ňou už staršia omietka. Zvyšky tmavočervených paspárt okolo kamenných článkov, najmä na príporách, patria k omietkovej vrstve zo 17. storočia.

Kamenné valcové zväzkové prípory záveru chóru bežia k podlahe. Pred spodným ukončením prípora vbieha do polygonálneho sokla, valce nad ním zväčšujú svoj objem. Nízky, ale výrazný prstenec vytvára medzi valcami prípory a soklom dekorujúcu podložku. Podobné prípory a sokel môžeme vidieť v podunajskej mendikantskej architektúre vo Wallseerkapelle v Enne, vo Viedenskom Novom Meste, no najpríbuznejšie sú vo viedenskej Georgskapelle.¹⁷ Mencl tvrdí, že prípory františkánskeho chóru sú príbuzné príporám krakovských kostolov.¹⁸ Bureš hovorí dokonca o tesnej formálnej súvislosti s košickou katedrálou sv. Alžbety, pripúšťa však, že ide iba o súvislosť „všeobecne typologickú“, a opäť pripúšťa, že „na základe výskytu tohto svojrázneho usporiadania zväzku, tohto prikladania valcových článkov k polygonálnemu jadrú vo františkánskom chóre a v spomenutej kaplnke získavame jeden bod pre chronológiu františkánov“.¹⁹ Teda aj títo autori pripúšťajú, že chór františkánskeho kostola bol postavený, výstižnejšie povedané dokončený skôr ako farský kostol sv. Alžbety.

Prípory v oboch poliach klenby chóru sú zakončené tesne nad kordónovou rímsou. O niečo vyššie sa končia dve kútové prípory za vífazným oblúkom, ktoré vbieha do tanierevej konzoly parlérovského typu.²⁰ Na severnej a južnej stene chóru sa prípory končili postupným vbeh-

nutím valcov do steny, akými vytočením alebo zalomením bez ukončenia v konzole.

Dvakrát vyžlabené, ostroholovo zakončené rebro vbieha na klenbu z prípory, kde dosadá na polygonálne jadro medzi priložené valce. Podľa Mencla patria tieto klinové rebrá do tvarového aparátu najmä druhej polovice 14. storočia, sú však dedičstvom poklasického lineárneho slohu. Napriek tomu vyhovujú aj gotike zo začiatku 15. storočia, „a to pre aktivitu svetelnej hry, ktorá vzniká na dnách konkávných žliabkov na ich bokoch“.²¹ Používajú sa v kresbove ostrejšej neskorej podunajskej gotike,²² na ktorej vplyv narážame aj v architektúre košického františkánskeho kostola. Tu dochádza k zaujímavému prelínaniu sa tvaroslovia i typov klenbových vzorov. K príporám a rebro, ktoré vyrastá zo staršej františkánskej tradície, sa pridružuje nové, už neskorogotické tvaroslovie. Vedomé zotrvávanie v doznievajúcim poklasickým linearizme sa strieda nečakane s novými, pokrokovými tvarmi, napríklad pri zaklnutí chóru, čo mylne núti datovať jeho vznik až k polovici 15. storočia.

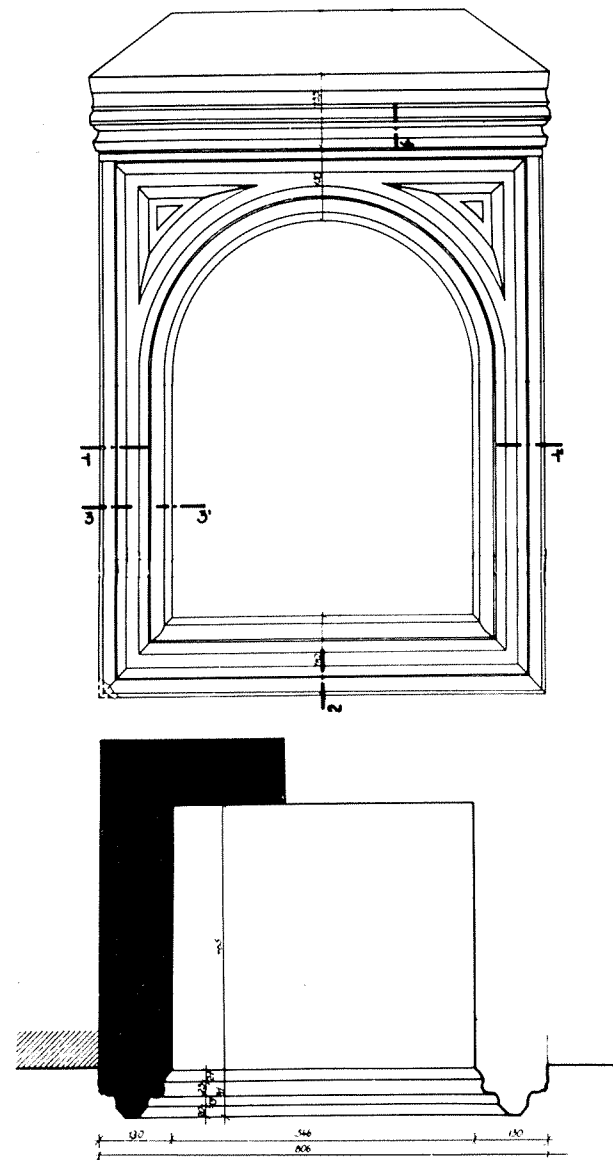
Prvé štvorcové klenbové pole za vífazným oblúkom nesie klenbový obrazec, v ktorého jadre je pravidelná hviezdica v sploštenom osemuholníku. Z neho vbiehajú rebrá k príporám, ktoré vytvárajú obrazec vonkajšej hviezdice. Rebrá vnútornej hviezdice tvoria výstuž v podobe kríža a sú vpustené do kruhového svorníka. Pomerne zložitý dekoratívne pôsobiaci obrazec takto vytvára tzv. „Knickrippenstern I“²³, ktorý sa od základného typu odlišuje tým, že diagonálne rebrá, vbiehajúce z prípor, neprechádzajú stredom vnútornej hviezdice, ale končia sa zakotvené v osemuholníku, ktorý obieha základnú vnútornú hviezdicu. Čistý typ takejto hviezdice bol použitý vo viedenskom kostole Maria am Gestade a za prostredie, ktoré sa podieľalo na vzniku týchto už neskorogotických klenbových vzorcov, pokladá K. H. Clasen hutu dómu sv. Štefana vo Viedni. Ak chceme hovoriť o sférach vplyvu, treba vziať do úvahy oblasť podunajskú aj česko-sliezsku.²⁴

Stredné chórové pole uzatvára nepravidelný klenbový obrazec s kosoštvorcem uprostred, do ktorého akoby bolo vpísané písmeno M ale-

bo W, podľa toho, z ktorej strany sa pozeráme. Núka sa tu myšlienka vysvetľovať zdanlivo ne-logický vzorec ako symboliku mariánskeho kultu alebo ako signatúru majstra klenby či staviteľa kostola. Do úvahy by prichádzal pražský majster Mikuláš Wernher,²⁵ činný v Krakove koncom 14. storočia a potom do roku 1411 v Košiciach, alebo majster Michael Weinwurm, ktorý pracoval vo Viedni v dómskej svätoštefanskej hute.

V závere chóru vytvára klenba pravidelné, k príporám pretiahnuté kosoštvorce. V strede ich spája okrúhly svorník, na ktorom je plasticky formovaná päťcípá hviezda, položená na dužinaté akantové listy, zhodné s listami použitými v ploche západného portálu.

Do prvého poľa polygónu po celej jeho šírke je osadená trojdielna sedília s pomerne plytkými nikami. Sedília, akoby zovretá príporami, s ktorými profilácia krajných ník splyva, tvorí jadro klenbovej prípory. Dva stredné polopiliere dosahujú na kamennú lavičku sedílie. Nad strieškou sedílie je okno zaberajúce taktiež celú šírku poľa polygónu. Bankál okna sa končí v kordónovej rímse, pod ktorou je kamenná pultová strieška sedílie. Nesú ju dvakrát zlomené, v prvom zlome mierne vyžlabené konzoly, ústiace šikmým klinom do deliacich pilierov. Pod hornou rímsou na hladkom kameni bežia horizontálne dva úzke poloblúčikové prúty, ktoré sa pretínajú s vertikálnymi prútmi konzoly. Polkruhové, bohato profilované záklenky sedílie majú v spodnej časti zavesené voľné kružby s trojlistom. Nosy kružieb sú zakončené laliou. Drobná profilácia ostenia sedílie, skladajúca sa z odrezanej hrušky, od ktorej sa rozbieha na obidve strany postupne sa zmenšujúca vlnovka, je zložená z oblúnov a plytkých výžlabkov. Profily vchádzajú do sokla skoro rovnaké, ako je sokel prípory. Podobnú profiláciu nájdeme vo Viedni na príporách v Hofburgkapelle, najmä však u Petra Parléra na jeho veľkom južnom portáli chrámu sv. Víta v Prahe. K tvarosloviu parlérovskej školy sa hlási aj motív pretínania oblých prútov ako na trifóriu v chráme sv. Víta a motív kružbového oblúčikového vlysu, voľne visiaceho alebo položeného na plochu steny (ako



Kamenné pastofórium. Kresba M. Štofániková

vo svätováclavskej kaplnke v chráme sv. Víta — portál a prístenné kružby).

Dvakrát zalomené, profilované, v prvom zlo-me mierne vyžlabené konzoly sedílií s jemnou kresbou profilácie, skladajúcej sa z krátkych ostrých plôšok, oblúnov a výžlabkov, zvyrazňujú členitosť skladby sedílie, ktorá sa v súhrn-nom pôsobení javí ako kompozične vyvážený ce-lok, majúci v skladbe interiéru chóru vymedzené

miesto, kde v sústave tvaroslovia prípor, kle-nieb a ríms spoluplytvára jedinečne pôsobiacu, výtvarne umocnenú architektúru. Kde hľadať vývinové korene tohto zvláštneho tvaru zalo-menej konzoly? Hoci sa to zdá nepravdepodob-né, musíme ich hľadať v lineárnej gotike, v ostrohovej konzole. Predchodcom našej sedí-lie je dvojité sedílie v kostole levočských mi-noritov, ktorej ďalším vývinovým štádiom je pravouhlá plytká sedílie vo viedenskej Georgs-kapelle, v ktorej záklenku ešte ostali lomené trojlisty akoby zavesené do zalomených profilo-vaných konzol. Na českej pôde sa jej mohla podobať sedílie z nedokončeného kostola v Pa-nenskom Týnci, taktiež osadená do pravouhlej niky s dvoma obiehajúcimi ju prútmí, zvierajú-cimi hlboký výžlabok.

Hoci sedílie košického františkánskeho chó-ru pôsobia na prvý pohľad lineárne, použitie nových prvkov, a to najmä motívu oblúčikové-ho vlysu a pretínavých prútov posúva ich na koniec vývinového radu.

Za sedíliami, už v ďalšom poli polygónu, je v stene osadené malé pravouhlé pastofórium s hlbokou nikou. Jeho pultová striedka, kratšia, ako má sedílie, končí sa v profilovanej rímse. Na jej ukončení sa začína profilácia polkruho-vého záklenku, ktorá zbieha vertikálne a ostá-va rovnaká i v parapetnej rímse. V kútoch nad polkruhom záklenku vytvára trojuholník, profi-láciu, ustupujúcu do kameňa. Tvarom i kompo-zične vyvážené pastofórium je skutočnou ukáž-kou kamenárskej práce. Profil lemujúcich šam-brán, len málo zmenený, opakuje začiatok pro-filácie použitej pri sedíliách a na príporách klen-by v lodi kostola. Parapetná šambrána je poru-šená, jej profil je z úlomkov tehál a omietky.

Pôdorys kostola františkánov je ukázkovým typom dispozície, charakteristickej pre archi-tekúru mendikantov. Dlhá, pomerne úzka loď, na ktorú sa napája dlhý úzky chór, na prvý pohľad pôsobia ako dĺžkou predimenzované, avšak po prehodnotení ich vzájomných pome-rov zistíme, že je to proporčne vyvážený, vo svojej skladbe jednotný pôdorys.

Loď kostola bola začiatkom 18. storočia zba-rokizovaná.²⁶ Gotická klenba bola podľa V. Wic-ka²⁷ zrušená zo statických dôvodov až pred tou-

to prestavbou. Reálnejší však je prepoklad, že buď spadla, alebo bola sčasti deštruovaná pri veľkom požiari Košíc v roku 1556. Po tomto ničivom požiari mesta opustili františkáni Košice, lebo im vyhorel nielen kostol, ale aj klášt-or. Kráľovská komora dala potom zastrešiť obidve stavby, a pridělila ich vojakom, ktorí po-žívali loď kostola ako muničný sklad a v klášt-ore bývali. Tento stav trval až do roku 1689. Stopy po tomto období sme našli pri sondážnom prieskume. Pôvodné okná lode boli celkom ale-bo sčasti zamurované. Boli urobené nové okná a vstupy. Podľa vybraného vstupu v juhový-chodnom kúte medzi svätyňou a loďou nad pô-vodným gotickým oknom bola okolo vnútorné-ho obvodu lode vystavaná provizórna galéria, zrejme pre lepšie funkčné využitie výšky prie-storu.

Ako ukázali sondy, pri barokizácii do potrebnej výšky deštruovali obvodové múry lode. Bo-li znížené najmä murivá západnej a južnej fa-sády. Pod pultovou strechou nad bočnými vtiah-nutými kaplnkami na južnom múre lode pone-chali gotické kamenné prípor, obidve kútové a štyri prístenné, čiastočne zamurované za baro-kové priečky kaplniek. Na severnom múre lode, v pilieri kazateľnice prístupnej z kláštora, osta-la na pôvodnom gotickom murive sčasti oseka-ná prípora so zvyškom kamenného sokla obie-hajúceho celý obvod lode, čo sme overili hlb-kovou sondážou. Výška sokla zodpovedá výške kordónovej rímse v chóre a na fasádach, len v časti južného portálu bol o niečo vyšší. Bol z kamenného muriva, dosahoval šírku prípor, ktorá sa končila v jeho šikmine. Na západnom múre bolo pod plentážou z tehlového muriva badať obidve prípor medzi vstupným portá-lom a oknami. Nasondovali sme ich aj vyššie na oratóriu, kde sa bankále portálu a gotického okna nad ním lámu a pokračujú nahor ku klen-be. Kútovú severozápadnú príporu, ktorej časť je viditeľná na oratóriu, sme nasondovali aj niž-šie medzi mladším vstupným portálom a toči-tým schodištom na oratórium, a taktiež v severo-východnom kúte lode za tehlovou plentážou a barokovou rímso. Teda sondážou sme overili rozmiestnenie, veľkosť a profiláciu gotických kamenných prípor klenby lode.

Zaujímavé je, že všetky štyri kútové prípor sú rovnaké, majú rovnakú profiláciu. Prípor na južnom múre majú všetku profiláciu zhodnú s kútovými príporami. Prípor na severnom a západnom múre lode majú inú profiláciu i konzolu, aj južné prípor majú inú konzolu ako severné. Štyri kútové prípor zbiehali k podla-he ako v chóre, ostatné sa končili nad obieha-júcim soklom. Profilácia kútových a prísten-ných prípor južnej steny sa skladá z drobných plytkých žliabkov, končiacich sa v ostrých hra-nách. Tieto lineárne prípor, podliehajúce opti-zácii tvarových systémov podunajského lineár-neho slohu, sa v tomto poklasickom slohu stali prostriedkami, ako vyjadriť prudký vertikálny pohyb. Ich konkávne vybrúsené žliabky pôso-bia svojou optickou ostrosťou, stávajú sa tak hrou svetla a tieňa; preto sa dlho používali. K ich renesancii dochádza práve na prechode zo 14. a 15. storočia, lebo vyhovovali senzualizmu krásneho slohu. Vidíme ich v chóre dominikánskeho kostola vo Viedenskom Novom Meste, ako aj v kostole františkánov v Dolných Kouni-ciach na Morave. Akou cestou sa dostali do Košíc, zatiaľ nevieme. Aj zvyšky osekanej konzoly predstavujú typ, ktorý môžeme porovnať s konzolou v lodi františkánskeho kostola v Dolných Kouniciach. Jednoduchý tvar konzoly pripomí-na gotickú podokennú parapetnú rímso. Ako sa nad ňou končili zbiehajúce prúty prípor, už nevidieť, lebo jej koniec je zoseknutý; môžeme však predpokladať, že podobne ako v Dolných Kouniciach.

Na severnom a západnom múre lode mali prípor inú profiláciu i konzolu. Na západnom múre pod oratóriom i v priestore piliera na se-vernóm múre bolo možno profiláciu konzoly obkresliť. Podľa profilu konzoly môžeme pove-dať, že prípora v lodi mala podobnú profiláciu ako v chóre; na polygóne jadra boli spredu priložené prúty s profilom hrušky, kým na prípore chóru s profilom valca. Krajné prúty ostrou hranou zachytávali bočné svetlo. Profilácia je tu takmer zhodná s profiláciou víťazného oblúka v kostole minoritov vo Viedenskom Novom Meste a prípor v kostole klarisiek v Dürnstene. Je príbuzná aj s príporami chóru kostola kla-risiek v Panenskom Týnci u Loun, o ktorého

architektúre hovorí Mencl, že je kompromisom českej gotiky so staršou františkánskou tradíciou.²⁸

Ak predpokladáme, že kostol bol dvojlodím rozdeleným štyrmi stĺpmi alebo piliermi, musela byť klenba v kútoch lode rozvedená obkročným systémom. Túto domnienku môže dokázať alebo vyvrátiť budúci archeologický výskum. Aký profil mali rebrá v lodi, ako vchádzali do stredných stĺpov a prípor, najmä do prípor na južnom múre, bude možné rekonštruovať až po pozitívnom dôkaze o delení a type zaklenutia lode.²⁹

Fasády kostola a ich architektonické členenie si vieme čiastočne predstaviť podľa chóru, ktorý sa zachoval v pôvodnom rozsahu a výške, s vencom oporného systému a sčasti i oknami na južnej a východnej fasáde. Okná majú zvonku pôvodnú profiláciu šambrán, boli však zrušené kružby a delenie. Znútra je profilácia zrušená, iba okno nad sedíliami má nepatrnú časť pôvodnej profilácie. Severná fasáda nemala okná, bol k nej pristavaný kláštor. Na južnej fasáde sme zistili, že pôvodné okná boli úplne zrušené, aby sa na ich miesta mohli osadiť barokové. Zaujímavé bolo aj zistenie, že pôvodná kordónová rímsa (dnes po obvode osekaná) obiehala bez prerušenia v rovnakej výške cez všetky fasády, pri „prekážke“ (okne či portáli) vertikálne vybiehala, pokračovala v zmenenej výške a opäť po prekonaní úseku s „prekážkou“ schádzala do pôvodnej výšky. Toto zámerné vyhýbanie sa rímsy vytvára na fasádach výraznú dekoratívnu zložku, s ktorou sme sa stretli v rakúskom Ennse na Wallseerkapelle a v Kazimierzi pri Krakove na kláštornom kostole na fasáde južnej predsiene, ktorú podľa Mencla³⁰ staval okolo roku 1400 majster Mikuláš Werner.

V krove konzervatória na ukončení severnej steny chóru sa výnimočne zachovala gotická korunná rímsa s podobnou, len o niečo jednoduchšou profiláciou, ako má kordónová rímsa na fasádach.

Vedľa pravej prvej okennej osi na južnej fasáde sme sondou zistili pravouhlé gotické okno so stredným krížom zamurované pri barokovej prestavbe. Veľké hmotné profánne okno s oko-

seným ostentím je v murive primárne osadené. Obiehajúca ho kordónová rímsa sa hneď za operákom vyhýba druhému oknu, osadenému do juhovýchodného kúta medzi svätyňu a loď. Toto okno bolo zamurované už v 17. storočí, keď v lodi kostola zriadili vojenský sklad. Nad ním urobili sekundárny otvor na vyvýšenú galériu skladu. Prečo urobili tieto dve okná pri juhovýchodnom rohu objektu, nevieme. Jediné, avšak nepodložené vysvetlenie by bolo spájať ich s existenciou mariánskej kaplnky, údajne postavenej v priestore lode súčasne výstavbou kostola.³¹

Najprekvapivejšie boli nálezy na západnej fasáde objektu. Ešte viac ako nálezy obidvoch portálov, južného a západného, nás prekvapil nález gotickej fasády, ktorá sa — hoci už len v torze — zachovala pod vrstvou mladších omietok a zámuroviek. Na základe sondážneho prieskumu môžeme túto fasádu zhruba rekonštruovať. Pôvodná čelná fasáda bola trojosá, s vysokým portálom na jej osi. Nad ním bolo okno. Na ľavej i na pravej strane portálu sa týčili vysoké štíhle okná, ktorých bankál sa končil v kordónovej rímse. Do výšky klenby obopínali fasádu šikmo posadené, trikrát lomené operáky s bankálmi ukončenými rímso. Fasáda sa končila vysokým štítom.

Okná západnej fasády sme zachytili viacerými sondami. Za plentážou vstupného portálu i nad ním sa nachádza zamurovaný pôvodný gotický hlavný portál, sčasti deštruovaný, s osekanou profiláciou prečnievajúcou z plochy fasády. Sú zošekané bočné šambrány, časť vnútorného ostentia, všetky bočné vystupujúce fiály, rímsy a plytké reliéfy anjelov vedľa bočných reliéfov Bičovania a Korunovania, i dekorujúce cimburia nad bočnými reliéfmi a pod nimi. V tympanóne, ktorý vytvára pravouhlú niku, sú znehodnotené všetky do priestoru vyčnievajúce prúty, kružby a rímsy. Chýbajú plastiky. Dve figurálne konzoly boli v zásype, ktorý použili na zamurovanie niky. Ďalšie dve figurálne konzoly sú na pôvodných miestach, ľavá je však silne poškodená. Centrálny reliéf alebo plastika chýbajú.

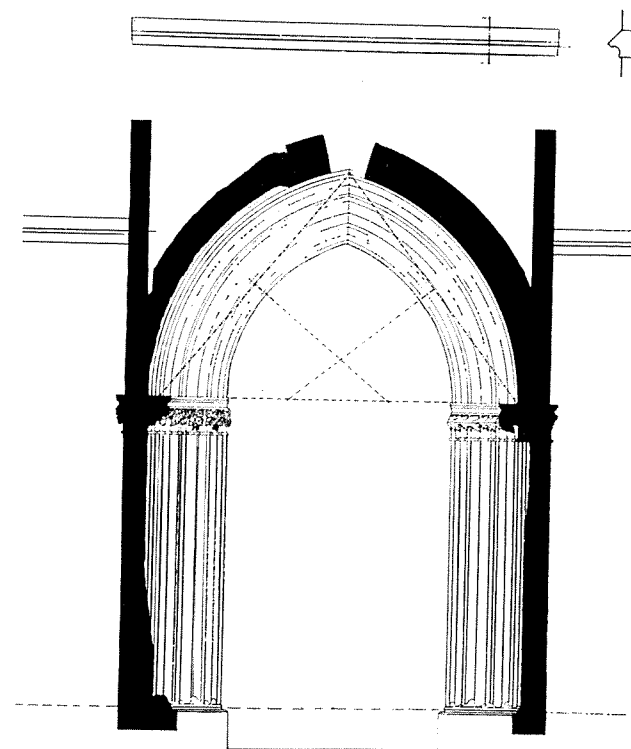
Na južnej fasáde pod tretou okennou osou sme sondou narazili na bočný vstupný portál.

Podľa výsledkov hĺbkovej sondáže bol portál zamurovaný sčasti už v 17. storočí v období vojenského skladu. Úplne bol zamurovaný pri barokizácii. Vtedy bolo do jeho vrcholu osadené okno, ktoré porušilo vrchol portálu. Napriek tomu sa portál, profilácia jeho ostentia a dekoratívna rímsa zachovali takmer neporušené. Boli zošekané profily bočných fiál, ríms a šambrán, vyčnievajúce z plochy dnešnej fasády, podobne ako pri západnom portáli.

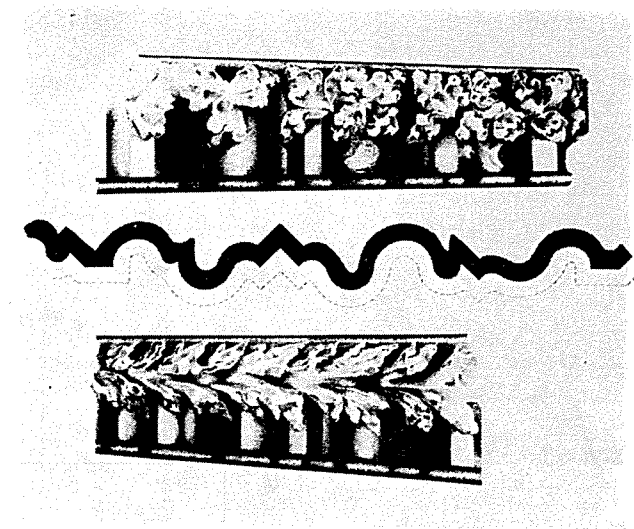
Základnou jednotkou miery kompozície západnej fasády bola výška a šírka portálu. Z nej bola vyvodená svetlá výška celej fasády, jej plochy, i plochy a výšky štítu. Vedené uhlopriečky sa vzájomne pretínajú vo vrcholoch lomených oblúkov okien a prechádzajú stredom portálu i stredom figurálnych kompozícií troch reliéfov portálu. To znamená, že táto vzácna geometrická harmónia sa nedosiahla náhodne. K stavbe bola vopred vypracovaná výkresová dokumentácia, v ktorej musela byť vopred vyriešená pôdorysná skladba i klenba lode.³²

Profilácia ostentia okien chóru v exteriéri ostala neporušená. Boli zrušené kružby okien a vnútorné delenie. Zamurované zvyšky profilácie okien a ich kružieb sa podarilo obkresliť a rekonštruovať kružbu jedného z okien chóru. Pozostávala z trojlistu vo vrchole a dvoch mnišok, zo stredu vybiehal deliaci profilovaný prút. Profilácii vonkajšieho ostentia okien chóru sa bliži profilácia okien na veži. Tu sú ostentia na nižších podlažiach plytšie, aj ich profilácia je plytšia. Jednoduché, ale esteticky pôsobivé kružby sa skladajú z mechúrikov, trojlistov, krúžkov a mnišok. Na vyšších podlažiach sa mení kresba profilu ostentia, ktoré sú hlbšie; ich profilácia je rovnaká ako vnútorná profilácia okien na západnej fasáde. Podľa formálnych znakov môžeme usudzovať, že posledné dve podlažia veže boli stavané o niečo neskôr, až pri dokončovaní celého komplexu.

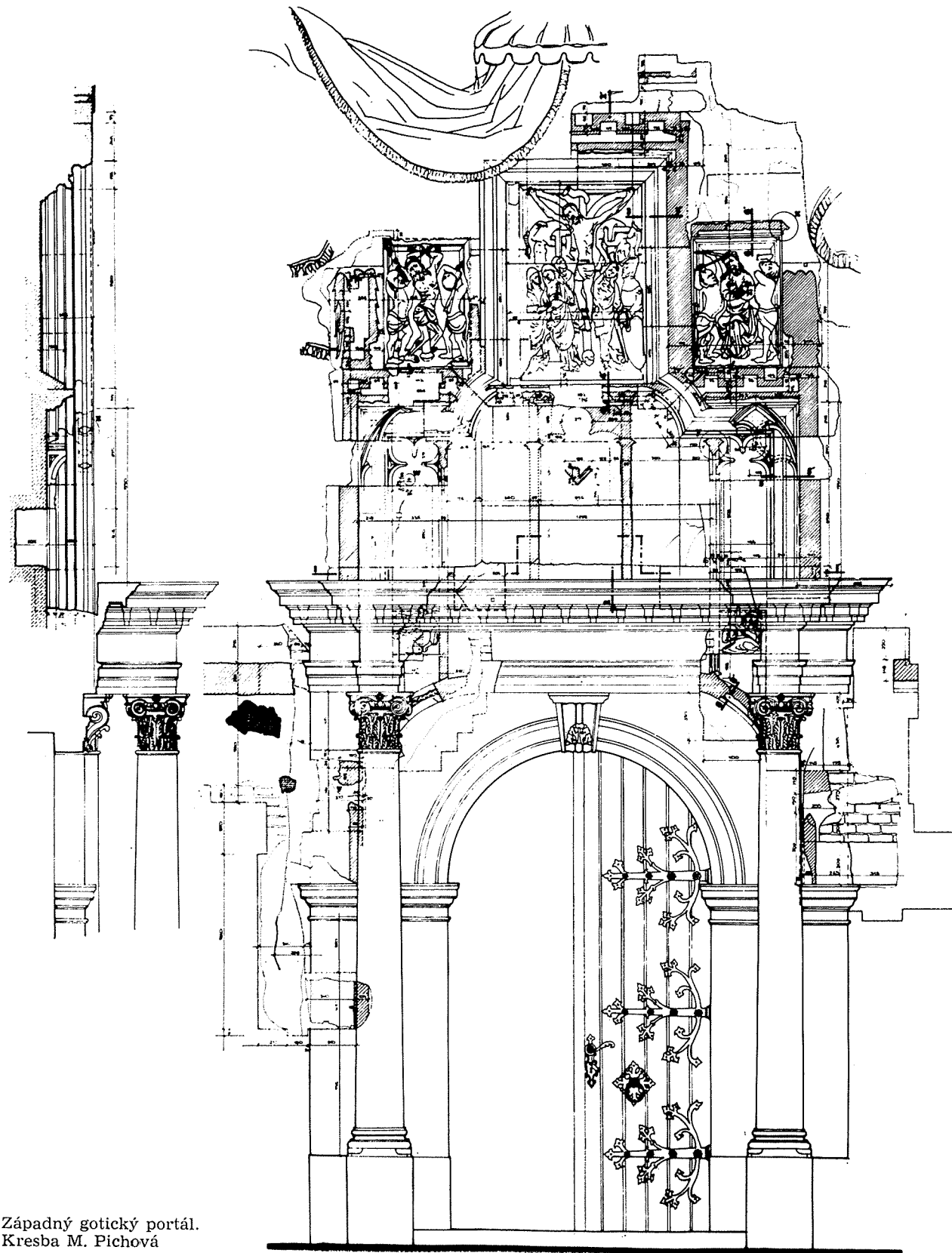
Na západnej fasáde sa nám podarilo zachytiť vnútornú i vonkajšiu profiláciu ostentia na pravom bočnom okne. Vonkajšie ostentie má v profile dominantný hruškovitý tvar, ktorý však nachádzame len na príporách severnej a západnej steny lode a v nike západného portálu. Jemná, skôr drobná profilácia, často sa zmenšujúca do



Čiastočná rekonštrukcia južného portálu. Kresba M. Pichová



Južný gotický portál (profil ostentia, detaily hlavíc). Kresba M. Štofániková



Západný gotický portál.
Kresba M. Pichová

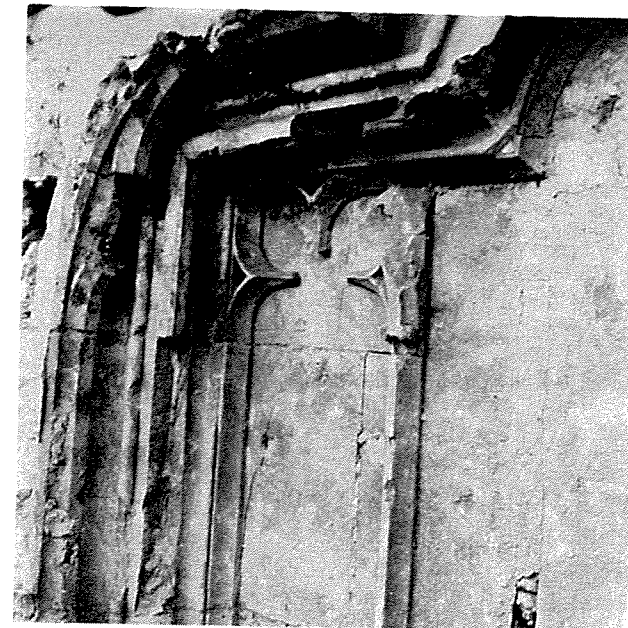
hlbky ostenia, je charakteristická pre tvaroslovie celého objektu.

Ako správne poznamenáva Mencl,³³ v kompozícii okennej kružby a profilácii ostenia od druhej polovice 14. storočia ubúdajú tektonické a prevahu nadobúdajú čisto optické vzťahy. Tvary sa menia na priame, oblé, konkávne a konvexné. Túto zmenu badať najmä na profilácii okenného ostenia, čo platí i pre františkánsky objekt. Analógie v českej architektúre nachádzame na pražských kostoloch sv. Haštala a sv. Víta, na kostole sv. Bartolomeja v Plzni a na kostole klarisiek v Panenskom Týnci, kde sa profilácia vnútorného ostenia okna chóru zhoduje okrem malých detailov s profiláciou vnútorného ostenia okna na západnej fasáde objektu. Na dosiahnutie kontrastu medzi ostrou líniou a plochou v tieni sa používal ostro zarezaný, z plochy ostenia vystupujúci prút, vrhajúci tieň na pozadie ostenia. Optické hodnoty v plnej miere nachádzame i v tvarosloví okien na košíckom kostole františkánov. Čím hlbšie vnikáme do tvarov a rytmu detailov na tomto objekte, tým ucelenejšie pôsobí jeho architektúra.

Nakoniec nám ostali portály, južný a západný. Starší južný portál má zalomenú archivoltu s profiláciou od vrcholu archivoly až k soklu. Na prechode archivoly do bočného ostenia je dekoratívna hlavica. Pod rímsou hlavice sú na profily ostenia akoby priložené listy možno brečtanu, skôr však chmelu. Sú dužinaté, svieže, s úponkami smerujúcimi nadol. Na pravej strane sa miesto listov chmelu k dekorácii hlavice používa akant, ktorého listy ležia na sebe, takže vytvárajú šlahúň alebo plameň. Listy akantu sú štíhle, plazivé.

Profilácia ostenia sa skladá z drobných výžlabkov a oblúnov prerušených ostrými vrypami. Pod listami hlavice prebieha profilácia páska, ktorá opticky oddeľuje hlavicu od ďalšej profilácie. Sokel vystupuje pred prúty ostenia, jeho zošíkmená horná plocha je ukončená žliabkom. Do vystupujúcich šambrán boli z každej strany zavesené dve vysoké štíhle fiály. Nad portálom bola horizontálna rímsa.

Južný portál predstavuje typ, v ktorom vrcholí sloh z konca 14. storočia. Použité tvaroslo-

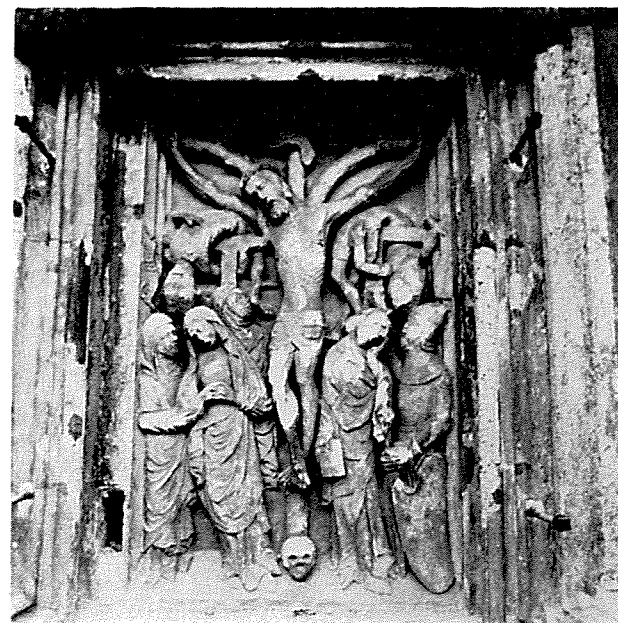
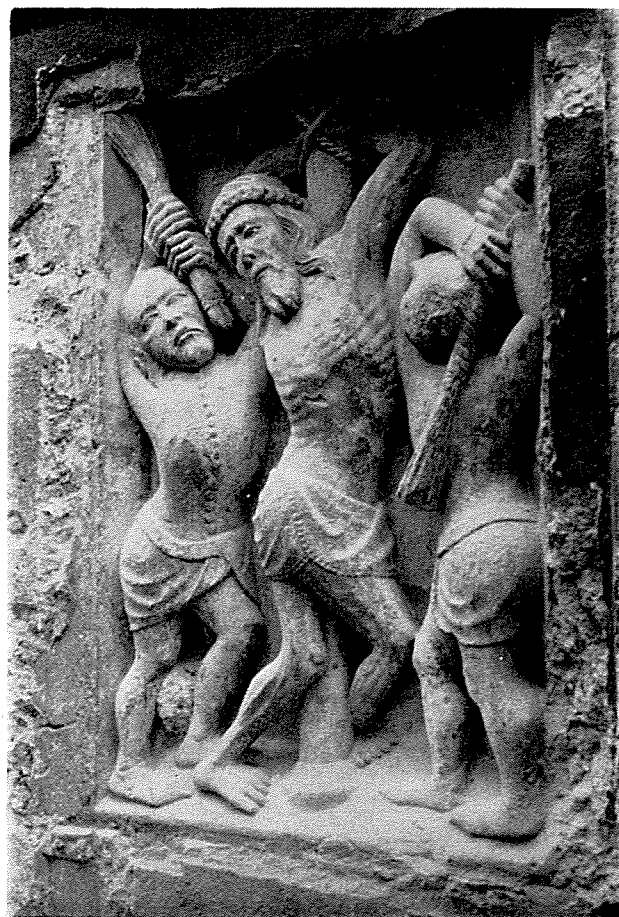


Ľavá časť západného portálu. Snímka P. Kresánek



Pravá časť západného portálu. Snímka P. Kresánek

slovie a jeho usporiadanie v ploche portálu ho zaraďuje do sféry vplyvu českej parlérovskej školy. Majster portálu už poznal nové parlérovské tvaroslovie. Svedčia o tom najmä listy akantu na pravej hlavici portálu zhodné s listami,



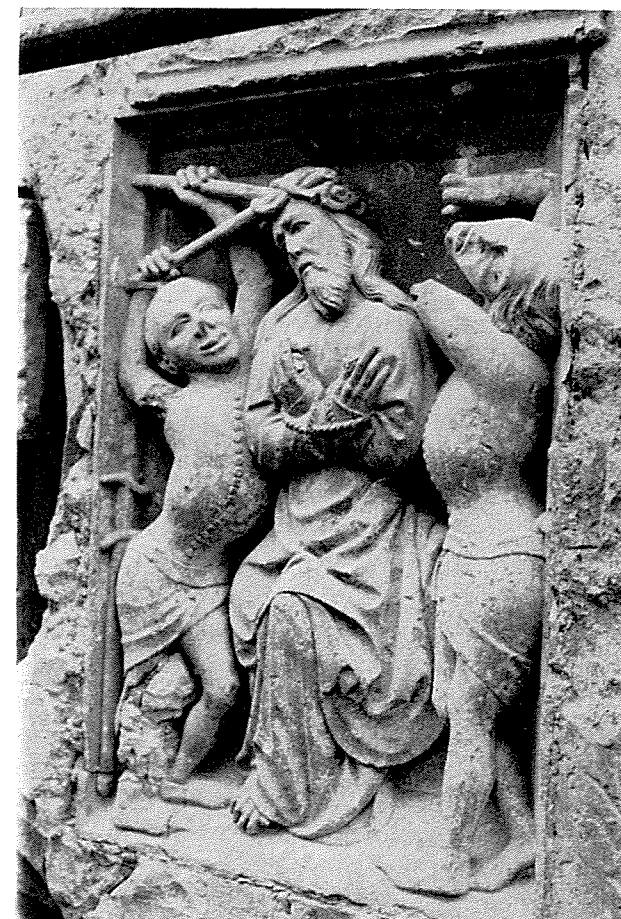
Reliéf Bičovania zo západného portálu. Snímka I. Huba
Reliéf Ukrižovania zo západného portálu. Snímka I. Huba

ktoré použil Parlěř na známej figurálnej konzole v chóre katedrály sv. Víta.

Odkrytý západný portál košického františkánskeho kostola je nesporne veľkým prínosom do vývinu gotickej sakrálnej architektúry Slovenska na rozhraní 14. a 15. storočia. Nie je bez zaujímavosti, že sa tento jedinečný, slohovo osamotený portál nachádza na mendikantskej stavbe. Vysoký a úzky, v obryse pravouhlý portál sa končil pôvodne až pod bankálom okna situovaného na osi fasády.

Portál sa skladal zo spodnej vstupnej časti, z tympanónu, ktorý tvorila dvojplánová pravouhlá nika, a z hornej časti, utvorenej z troch reliéfov v pravouhlých profilovaných rámoch. Nad reliéfom Ukrižovania, ktorý je v centre kompozície portálu, i nad bočnými reliéfmi Bičovania a Korunovania trním sú horizontálne rímasy, pod ktorými je vlys z cimburia. Reliéf

v strede má hlbokú profilovanú niku, bočné reliéfy majú niky plytšie. Pás cimburia oddeľuje niky bočných reliéfov od profilácie veľkej portálovej niky. Vodorovná spodná rímsa stredného reliéfu sa končila v spadajúcom bankále, ktorý vytvára striešku pre baldachýn či cibórium nad ústrednou plastikou v nike portálu. Kresbový, mäkký profil niky portálu má v strede vystupujúcu hrušku, výžlabky a oblúky tvoria ďalšiu časť profilu ostena. Prúty ostena padajú vertikálne za šambránu, kde vytvárajú časť bočného, nie hlbokého ostena. V zadnom pláne niky boli osadené štyri figurálne konzoly, predstavujúce bradatých mužov s nápisovými páskami v ruke. Na zachovanej páske je gotickou minuskulou napísané Jeremias. Vrchný záklenok portálu má tvar trojlistu, ktorý sa končil v bočnej šambráne. V rohu nad stykom záklenku so šambránou je položený jemne modelovaný list akan-



Reliéf Korunovania trním zo západného portálu. Snímka I. Huba

tu. Zo spodnej hrany trojlistu — záklenku viseli oblúčkové kružby, ktorých nosy boli ukončené laliami. Za profilovaným záklenkom bol — už v profile ostena — hlboký výžlabok, do ktorého boli vložené baldachýny s malými fiálami. Koncha baldachýnu mala vlastnú klenbičku s drobnými, jemne vypracovanými hlavičkami. Pod baldachýnom pokračovali oblé prúty do sokla.

Predný plán niky portálu bol zľava i sprava vyplnený kružbami tvaru okien. Po oboch stranách baldachýnu v strede viseli z vysunutých profilovaných nosníkov prúty, ktoré zachytávala trojlistová šambrána portálového záklenku.

Čelný portál františkánskeho kostola je svo-



Figurálna konzola v západnom portáli. Snímka I. Huba

jou skladbou i uplatneným tvaroslovím, plastikami a vznosnými harmonickými proporciami predstaviteľom portálu zo slohového obdobia začínajúceho krátko pred koncom 14. storočia a vrcholiaceho okolo roku 1420, u nás nazývaného krásnym slohom. Všetko je v ňom podrobené opticky a zmyslove krásnej forme, ktorá akoby ovládala a do istej miery zatlačala obsah. Kontraposty postáv v bočných reliéfoch portálu sa zdajú priam deformované, drapérie rúch v mäkkých líniah spadajú alebo sa hromadia na nefunkčných miestach. Plastiky figurálnych konzol s precízne vypracovanými detailmi a monochromovanými dúhovkami očí sú manieristicky exaltované.

Z celkového rámca sa vymyká iba reliéf Ukri-

žovania, poplatný staršej tradícii 14. storočia, pre ktorý mohol byť predlohou reliéf z františkánskeho kostola v Nancy z 13. storočia. Majster reliéfu bol umelec s citom pre detail; jeho výrazný rukopis i stvárnenie postáv, ich gestá, drapéria rúch, prezrádzajú skúseného sochára, so zmyslom pre expresiu a napätie.

Architektúra košického františkánskeho kostola je v svojej podstate mendikantskou pre tradovanie základných princípov, ktoré boli nosným pilierom jej vývinu a udržali sa napriek paralelne sa vyvíjajúcej sakrálnej architektúre.

Architektonická forma tu vyplývala z funkcie mendikantských stavieb, to však neznamená, že postupom času nevstrebala do seba podnety dobového slohového vývinu. Požiadavka jednoduchosti sa postupne vytrácala, tvaroslovne bohaté mendikantské stavby hovoria o štedrých donátoroch.

Tvarové bohatstvo košickej architektúry a jej príklon k novým slohotvorným prvkom prezrádzajú, že na konci 14. a na začiatku 15. storočia pracovala v Košiciach huta, na ktorej čele stála osobnosť s vyspelým umeleckým cítením.

Počnúc pôdorysnou skladbou až po posledný detail, skôr už len cítený, je architektúra objektu výsledkom vzájomného prelínania sa tradičnejších mendikantských prvkov z podunajskej ob-

lasti a novšieho česko-sliezského vplyvu, špeciálne vplyvu parléřovskej školy. Nezvyklé, nie bežne používané tvaroslovie, napr. cimburie, kružbový oblúčikový vlys, v priestore visiace pruťy, pokladá Bureš³⁴ za vplyv inzulárnej ornamentiky, sprostredkovaný parléřovskou organizáciou. Základným podnetom malo byť úmyselné načretie do staršej, už nepoužívanej ornamentiky pre obohatenie tvaroslovného aparátu neskorej gotiky. Ďalšou zvláštnosťou je použitie rozdielnej ornamentiky a tvaroslovia, ako na južnom portáli a príporách lode. Môžeme predpokladať, že sa tak stalo zámerne na umocnenie výtvarného pôsobenia. Kde hľadať analógie ku košickej františkánskej architektúre, ešte nevieme. Pozornosť treba zamerať na dóm sv. Štefana vo Viedni, aj keď ho už môžeme radíť k neskorogotickému architektúre.

Architektúra františkánskej stavby v Košiciach je vzácnou ukážkou medzinárodnej gotiky, čo plne potvrdzuje najmä jej portál na západnej fasáde, v ktorom sa spája realizmus a štylistická konvencia, dva charakteristické javy, narážajúce na seba. Hra svetla a tieňa na profiloch tejto architektúry vytvára vyhranený, samostatný štýl. Jej hlavný portál preto mohol byť zdrojom inšpirácie pre neskorogotické portály domu sv. Alžbety.

POZNÁMKY

¹ Táto práca je skráteným výsekem zo záverečnej správy umeleckohistorického výskumu, vypracovanej autorkou pre Projektový ústav kultúry v septembri 1981. Skrátenú verziu štúdie autorka uverejnila pod názvom Františkánsky kostol v Košiciach. Výsledky pamiatkového výskumu. Vlastivedný časopis, 1982, 3, s. 108—112.

² TURÓCZI, L.: Ungaria suis cum regibus compendio data. Tyrnaviae 1768, s. 261.

³ KARÁCSONYI, J.: A szt. Ferencz rendjének története Magyarországon. Budapest 1922—1924. 1. zv., s. 122. Budovanie kostola a kláštora kladie k roku 1390 poukazujúc, že roku 1383 ešte košický františkánsky kláštor v zozname B. Pisaniho chýba (Bartolomaei Pisani Conformitatum libro z r. 1383), no roku 1401 je tam už uvedený. Do tohto zoznamu sa postupne zapisovali všetky novopostavené kostoly a kláštory z jednotlivých františkánskych provincií.

⁴ KEMÉNY, L.: Műtörténeti adatok Kassa multjából. Archeológiai Értesítő, 29, 1909, s. 434—435.

⁵ Archív mesta Košíc, Supplementum Schramianum, 1405, č. 19165; KARÁCSONYI, J.: c. d., s. 122—123; WICK, B.: Kassa története és műemlékei. Kassa 1941, s. 375.

⁶ MENCL, V.: Vzťahy východného Slovenska ku gotike sliezsko-poľskej vetvy. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s. 25—51.

⁷ BUREŠ, J.: Středověké stavby slovenských mendikantů. Bratislava 1966. Kandidátska dizertačná práca, v rukopise.

⁸ Použili šedozeleňú bridlicu, zrejme z neďalekého lomu.

⁹ Medzi lomovým kameňom je hlinopiesková malta, teraz už sypká, bez stôp po vápne.

¹⁰ Siedme podlažie pristavali roku 1859.

¹¹ Dlhé presbytérium — chór mendikantských kostolov — vzniká z funkčnej potreby. Mnísi sa modlili ležiac tvárou k zemi, s rozľahnutými rukami. Dôvodom bola aj snaha oddeliť laický živel, ktorému vyhradili loď kostola.

¹² V Nemecku sa charakteristické dlhé chóry v architektúre mendikantov stavali už v 13. storočí.

¹³ BUREŠ, J.: c. d.

¹⁴ MERINSKY, J. K.: Die zweischiffigen Kirchen der Gotik in der christlichen Kunst. Cituje ho DONIN, K. R.: Die Bettelsordenkirchen in Österreich. Baden bei Wien, 1935.

¹⁵ Kamenné, bohato profilované i zdobené veže kos-

tola klarisiek a františkánov v Bratislave z 15. storočia.

¹⁶ Začiatkom 17. storočia sa do Košíc presťahovala jágerská kapitula, lebo Jáger (Eger, MLR) obsadili Turci. Mesto im prideliť svätyniu františkánskeho kostola. Tento stav trval takmer sto rokov.

¹⁷ Prípory v kostoloch žobravých reholí pôvodne nepokračovali až k podlahe, lebo to zakazovali regule z roku 1239.

¹⁸ MENCL, V.: c. d., s. 47.

¹⁹ BUREŠ, J.: c. d., s. 230. Má na mysli radiálnu kaplnku domu sv. Alžbety.

²⁰ Konzola v kúte chóru sa najviac približuje konzolám českého typu druhej polovice 14. storočia a k typom, ktoré používal Peter Parléř.

²¹ MENCL, V.: České středověké klenby. Praha 1974, s. 73.

²² Znojmo, Dolní Kounice, sú však aj v českých stavbách — Panenský Týnec.

²³ CLASEN, K. H.: Deutsche Gewölbe der Spätgotik. Berlin 1958, s. 80.

²⁴ Hviezdicové klenby sa používali v sliezskej Vroclave už v poslednom desaťročí 14. storočia.

²⁵ MENCL, V.: c. d., s. 45, 46.

²⁶ Podľa archívnych materiálov medzi rokmi 1718—1720.

²⁷ WICK, B.: Szent Ferencz rendjének Kassán. Údaje mi poskytol Mestský archív v Košiciach.

²⁸ MENCL, V.: Česká architektura doby lucemburské. Praha 1948, s. 151.

²⁹ V zásype zamurovaného južného portálu sme našli úlomok rebra s kamenárskou značkou v tvare písmena P. Podľa Ludovíta Keményho sa taká istá značka nachádza na pilieri F v košickom dome, v desiatej vrstve. KEMÉNY, L.: A kassai szekesegyház építészeiről. Archeológiai Értesítő, 30, 1910, s. 165—169.

³⁰ MENCL, V.: c. d., v pozn. 6, s. 45.

³¹ Spomínaná v testamente D. Šafárovej z roku 1405, pozri pozn. 5.

³² Stredoveké nákresy a plány zozbieral KOEPP, H.: Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen. Wien 1969.

³³ MENCL, V.: Vývoj okna v architektúre českého stredoveku. Zprávy památkové péče, 21, 1961, s. 203.

³⁴ BUREŠ, J.: c. d.

Средневековый костел францисканцев в гор. Кошице

На рубеже 14 и 15 веков в Кошице был построен францисканский костел. Исследования при помощи глубинных зондов, результатом которых является настоящая статья, принесли некоторые неожиданности и позволили уточнить датирование и этапы развития объекта.

Первоначальное положение и композиция в плане объекта характерны для архитектуры нищенствующих орденов. Здание, вероятно, было решено в форме двухнефного зала.

Архитектонические элементы говорят о подунайском

влиянии, а также о чешско-слиезском, точнее о влиянии парлержской школы.

Наиболее значительной находкой было открытие первоначального готического фасада с красочным порталом и рельефами. Глубина и пластичность форм обусловлены здесь игрой света и тени. Реализм чередуется с экспрессией, в бросающейся в глаза стилизации видна преднамеренность. Сооружение несет на себе знаки международного готического стиля начала 15 века.

Mittelalterliche Franziskanerkirche in Košice

Die Franziskanerkirche in Košice wurde um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts erbaut. Die Tiefensondierungsuntersuchung, deren Ergebnis diese Studie darstellt, brachte einige Überraschungen und ermöglichte Präzisierung der Datierung als auch Einreihung dieses Objektes in die Entwicklung der mittelalterlichen Architektur.

Die ursprüngliche Lage und Grundriss des Objektes sind für die Mendikantenarchitektur charakteristisch. Der Bau wurde wahrscheinlich als Doppelschiff mit langem Chor von zwei Feldern und einem Fünffachtel-

abschluss untergenommen. Der Turm befindet sich in nordöstlicher Ecke zwischen dem Chor und dem Schiff.

Die architektonischen Glieder deuten auf Einfluss des Donaugebietes, aber auch des tschechisch-schlesischen Raumes hin, genauer auf den Einfluss des Parler-Kreises.

Der bedeutungsvollste Fund war die Entdeckung der ursprünglichen gotischen Fassade mit einem malerischen Portal und den Reliefs. Sie wird im Artikel einer genaueren stilistischen Überprüfung unterzogen.

Tabuľové maľby v Sásovej

LIBUŠA CIDLINSKÁ

Gotický kostolík sv. Pavla a Antona pustovníkov v Sásovej pri Banskej Bystrici si zo svojho pôvodného zariadenia zachoval dva krídlové oltáre, a to hlavný sv. Pavla a Antona, ktorý vznikol niekedy na prelome 15. storočia, a bočný sv. Egídia, ktorý pochádza z druhého desaťročia 16. storočia. O niekoľko desaťročí starší oltár sv. Žofie a tabule ďalšieho oltára sú dnes v bansko-bystrickom múzeu.

Oltár sv. Heleny a Egídia má maľovanú predelu, vysokú, pomerne úzku archu zakončenú fiálovým štítom, a pár pohyblivých krídiel. Tvar oltára plne zodpovedá miestu pri úzkej východnej stene na južnej strane lode, na ktorom stojí. Pre naše stredoveké pomery je nezvyklé zasvätenie oltára titulárnym svätcom, ktoré — súdiac podľa zachovaných diel — vyskytovalo sa v slovenskom gotickom umení iba výnimočne. Zodpovedalo zrejme prianiu nám dnes neznámeho objednávateľa, pre ktorého práve títo svätci museli mať zvláštny význam. Archu vyplňa reliéf s titulárnymi postavami, sediacimi v krajine, nad nimi sa vznáša Madona s anjelmi, v strede čipkovitého štítu stojí sv. Šebastián. Na predele je maľovaný veraikon, na ľavom krídle sú štyri výjavy zo života sv. Egídia, na pravom štyri scény legendy o sv. Helene a nájdení pravého kríža.

Maľba na predele sa výrazne odlišuje od maľieb na krídlach. Jej čelnú stranu pokrývajú akantové rozviliny, stáčané do kruhových závitov, v strede visí Veronikin ručník. Listy sú modelované výraznou čiernou obrysovou líniou,

tiene sú naznačené čiernym šrafovaním, najsvetlejšie časti rozvilín sú kreslené a šrafované bielou farbou. Pokrčenie ručníka naznačujú pevne vedené čiary. V jeho strede spočíva Kristova hlava. Tvár Krista na veľmi podobnej predele o vyše desaťročie staršieho hlavného oltára sv. Pavla a Antona v tom istom kostole je modelovaná oveľa výraznejšie a plastickejšie.¹

Predela celým svojim charakterom maľby a kompozičného riešenia sa do oltárneho celku organicky nezapája. Bola buď určená pre iný oltár, alebo maliar krídiel dodal do nich z neznámych príčin len obrazy a predelu namaľoval iný autor.

Ikonografický program bol daný zasvätením oltára, rozsah maľieb jeho veľkosťou. Maliar tu pohotove vystihol najpodstatnejšie udalosti z legendy obidvoch titulárných svätcov vždy v štyroch obrazoch.

Na ľavom krídle sú výjavy zo života sv. Egídia,² a to: ako svätec chráni srnku pred poľovníkom a kráľ Wamba s arleským biskupom u svätca na vnútornej strane ľavého krídla, ako Egídus kriesi mŕtveho syna vojvodu z Nimes a lieči chorého na vonkajšej strane. Na vnútornej strane pravého krídla s výjavmi z legendy o sv. Helene³ sú scény Nájdenie kríža a Dišputa o pravosti kríža, na vonkajšej strane Zárak kríža a Vztyčenie kríža.

Obrazy sásovského oltára sv. Heleny a Egídia sú prácou neznámeho umelca, ktorého ďalšie diela nepoznáme a patria medzi vrcholné zacho-



Sv. Egídius chráni srnku pred poľovníkom. Snímka H. Fialová

vané diela neskorogotickej tabuľovej maľby na Slovensku. Prekvapuje na nich predovšetkým podanie krajiny a začlenenie postáv do nej. Krajina tu už nie je pasívnym pozadím, ale rovnoprávnou tvárnou zložkou obrazu, prirodzeným priestorom, do ktorého sa organicky začleňujú konajúce postavy. Je to krajina neobyčajne



Sv. Egídius z výjavu Kráľ Wamba a biskup z Arles u svätca. Snímka H. Fialová

plastická a malebná, s romantickým nádychom, s prekvapujúcim odpozorovaním mnohých prírodných javov, podaná pritom veľmi osobitým spôsobom, ako sa vykryštalizoval v maliarstve Podunajskej školy. Zopakujeme si veľmi stručne niekoľko základných údajov o nej.⁴

Umenie Podunajskej školy vzniklo na prechode od gotiky k renesancii začiatkom 16. storočia v bavorsko-rakúskej podunajskej oblasti a v krátkej dobe svojej existencie troch-štyroch desaťročí sa rozšírilo do južných Čiech, Uhorska, alpských oblastí a Švajčiarska. Popri duchovných koreňoch v hnutí Devotio moderna, hlásajúcom čínorodý život a skutočnú, praktickú lásku k bližnému, tkvie jeho umelecký pôvod v diele rakúskych a bavorských maliarov druhej polovice 15. storočia, v maliarskej a gra-



Hlava sluhu z výjavu Sv. Egídius kriesi syna vojvodu z Nimes. Snímka M. Jurík

fickej tvorbe Albrechta Dürera, Lucasa Cranacha, Jörga Breua a ďalších. V maliarstve dosiahlo svoj vrchol v diele Albrechta Altdorfera.

Podunajskú školu charakterizuje hlboký cit pre prírodu, jej vzhľad a výraz. Príroda už prestala byť len vyplnením pozadia bez vzťahu k figurálnemu výjavu, ale stala sa svojbytnou krajinou. Jej prostredníctvom maliari vyjadrili svoje chápanie rôznych prírodných javov. Je to krajina hornatá, ako ju denne vídali vo svojom okolí, so strmými svahmi, zalesnenými stráňami a voľne rastúcimi stromami, z ktorých niekedy visia záclony mechu. Oživuje ju architektúra; na vysokých bralách sa vypínajú hrady, v údoliach sa rozkladajú mestá a dediny. Dôležitú úlohu v architektúre hrá svetlo, ktoré ju odľahčuje a dáva jej hybný, niekedy až fan-

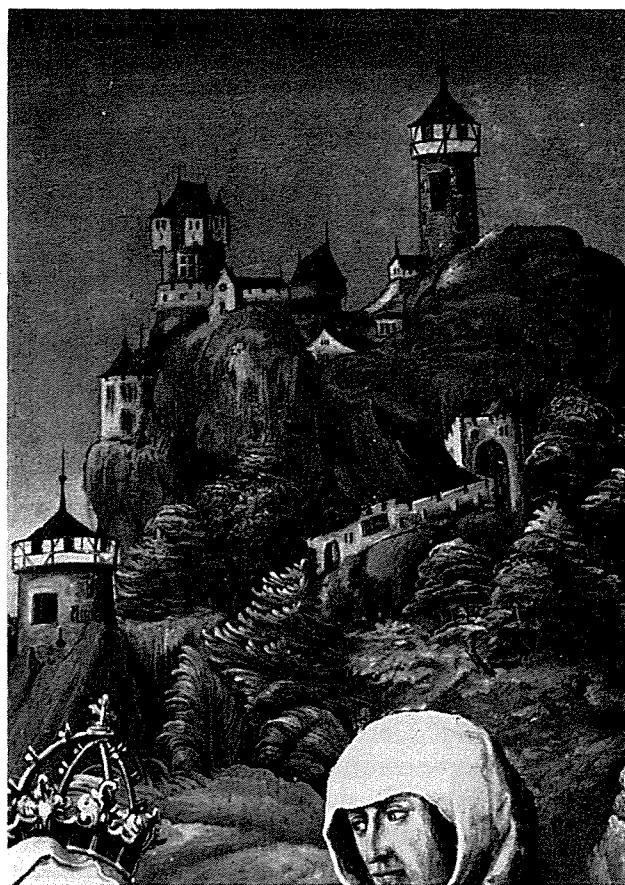


Zázrak kríža. Snímka H. Fialová

tastický vzhľad. Obrazy podunajských maliarov poskytujú neraz zaujímavé informácie o dobovom staviteľstve. Ľudia v dobových odevoch sa v tomto prostredí pohybujú prirodzene; udalosti sa často podávajú osobitým spôsobom bez ohľadu na tradície. Z výjavov vane bezprostredná ľudovosť. Pre maliarov školy je príznačná schop-



Sv. Helena s mníchom. Snímka H. Fialová

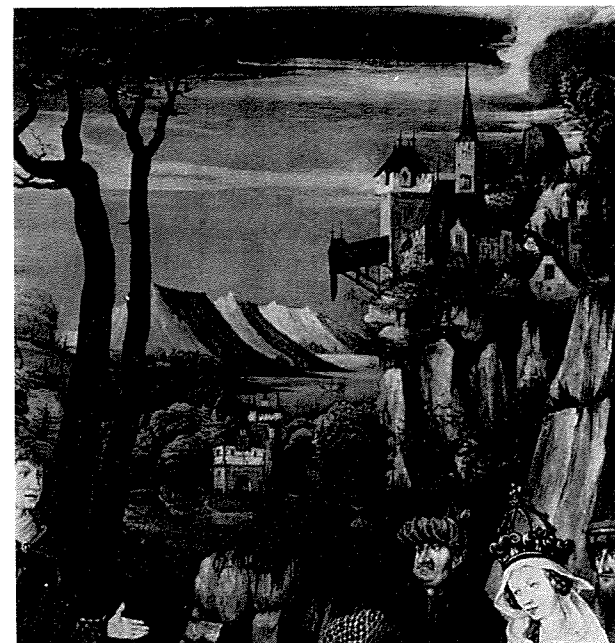


Hrad na skalnom brale z pozadia. Snímka H. Fialová

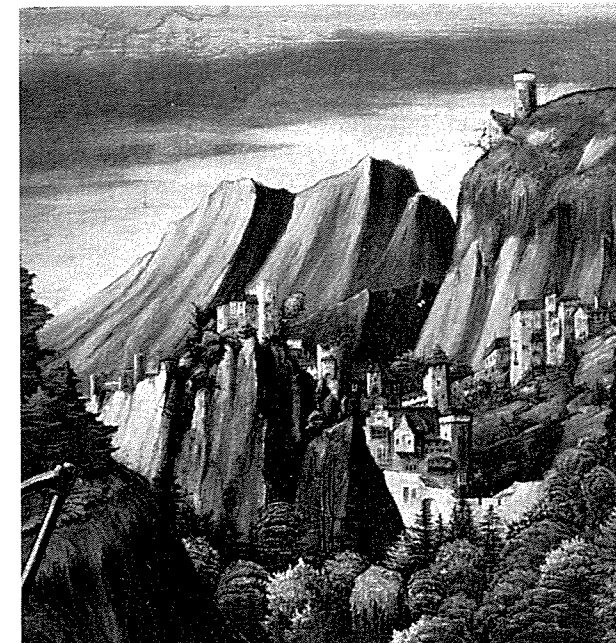
nosť podchytiť individuálne črty a charakterizovať postavy aj mimikou a správaním. Nie nadarmo boli poprední maliari Podunajskej školy aj vynikajúcimi portrétistami.

Aj autor obrazov sásovského oltára sv. Heleny a Egídia patril do tejto skupiny. D. Radocsay⁵ ho zaraďuje do druhej generácie umelcov Podunajskej školy s tým, že je ťažko určiť, či sa viacej priblížil tvorbe Altdorfera, Cranacha alebo Kulmbacha. Vl. Wagner⁶ oproti tomu vyslovuje názor, že náš maliar skôr ako z Altdorferovej tvorby vychádzal z výtvarného prejavu Lucasa Cranacha, Jörga Breua a Ruelanda Frueaufa staršieho. Na sásovských obrazoch maliarske podanie prírody aj postáv používa spôsob, ustálený v podunajskom maliarstve, napr.: naznačovanie lístia svetlejšou oblúčikovou líniou, ktorá sa opakuje na tmavšom podklade; znázornenie suchých stromov pevnými líniami a suchých konárov oblúkovitými tvarmi; podanie oblohy tmavšími a svetlejšími pásmi; modelácia skál, pozostávajúcich zo zvláštnych geometrických tvarov, dlhými líniami; znázornenie vlasov, odevov a iných súčastí obrazu paralelnými čiarami rôznych tvarov i dĺžky v striedavo tmavšom a svetlejšom tóne. Niektoré prvky naznačujú, že na nášho maliara silne zapôsobilo Cranachovo dielo z jeho viedenského obdobia, ktoré znamená najvýraznejší nástup podunajského umenia na začiatku 16. storočia. Kuponité mraky na jeho obrazoch (napr. Dišputa o pravosti kríža a Zázrak kríža) majú svoj vzor v Cranachovom obraze Kristus na kríži, 1503 (Mníchov, Stará pinakotéka). Paralely zvláštne zaoblených pňov a suchých konárov badať na Cranachovom drevoreze Modlitba Krista na Olivetskej hore a na portrétoch manželov Cuspinianovcov a Reussovcov.⁷ Ako predloha zobrazenia hradu na pozadí obrazu Zázrak kríža mu poslužil Cranachov grafický list Ukrižovanie Krista z roku 1502, obdobu vežovitej architektúry s fiálami nachádzame na pozadí Cranachovej Venuše v parížskom Louvri a takisto ostatné stavby na našich obrazoch majú svoje paralely v Cranachovom diele.

Tak ako vedel náš umelec zachytiť krajinu v jej rôznych náladách a prejavoch, naznačených obvykle rozložením mrakov a obláčikov,



Horská krajina z pozadia. Snímka H. Fialová



Horská krajina s jazerom z pozadia. Snímka H. Fialová

tak vedel podať aj človeka v nej. Postavy sú organicky začlenené do prírodného prostredia, zachytené v prirodzených pohyboch, zodpovedajúcich aj ich duševnému stavu. Sú to väčšinou ľudia vyšších postáv, len starci sú územčistí. Väčšina tvári predstavuje širokú škálu ľudových typov, podaných vždy s určitou charakterizáciou (napr. tvár sluhu zo scény vzkriesenia mŕtveho, široká nízka tvár s ostrým nosom, pripomínajúca niektoré tváre Jörga Breua). Popri pôvabnej tvári Heleny a ušľachtilom výrazu Egídia, ktorí sa tu zjavujú v rozličných náladách, zaujímavá je tvár mladého pomocníka s dlhými vlasmi na obrazoch Zázrak a Vzťčenie kríža. Výrazne je modelovaná tvár muža v kapucni; najmä na obraze Zázrak kríža upútava jej skúmový pohľad. Charakteristická je modelácia vlasov a brád paralelnými, striedavo svetlými a tmavými čiarami.

Odevy postáv, dobové a súčasne naznačujúce sociálne zaradenie, sú v sýtych červených, fialových, ružových, oranžových a žltých tónoch, ktoré pôsobivo kontrastujú so škálou zelených,

hnedých, modrých a sivých odtieňov krajiny. Egídus je oblečený v bielom rádovom rúchu benediktínov. Obdobu spôsobu zalamovania a pokrčenia záhybov na odevoch badať u Altdorfera aj Cranacha. Široké rukávy svätca pripomínajú odevy postáv Wolfa Hubera, druhého najvýznamnejšieho maliara Podunajskej školy.

Jednotlivé obrazy sú komponované tak, že v prvom pláne sú rozmiestnené postavy stojace na kamenistej pôde, zarastajúcej trávou. Za nimi sa týčia osamotené stromy alebo suché vysoké pne až bizarných tvarov, pričom obnažené konáre stromov vytvárajú pôsobivé zoskupenia, dobre odpozorované z prírody. Nasleduje pohľad do voľnej krajiny, ktorá inokedy vyrastá priamo za postavami. Jednotlivé zložky krajiny pritom dokresľujú celkovú náladu výjavu, ktorú ešte umocňuje pôsobivé rozloženie mrakov na nebi. Maliar, samozrejme, vidí Jeruzalem s okolím a juhofrancúzsku Provence očami stredoeurópskeho obyvateľa hôr; podanie niekedy až romantickej prírody, do ktorej nenásilne a účinne včleňuje svoje scény, je jeho domé-

nou. Avšak podanie blízkej architektúry v perspektívnej skratke mu ešte robí ťažkosti.

Wagner zaraďuje sásovského maliara do banskobystrického okruhu a v oltári sv. Heleny a Egídia vidí vyvrcholenie jeho ambícií. Domnieva sa však, že sásovský maliar nevychádzal priamo z obrazov tamojšieho oltára sv. Barbory, ale že sa podriadil Cranachovmu a Altdorferovmu štýlu.⁸ Považuje ho za jedného z vedúcich maliarov banskobystrickej dielne a predpokladá, že obrazy vznikli asi v rokoch 1515—1516, čo možno akceptovať ako hornú hranicu, lebo roku 1517 vznikol oltár v Jazernici, ktorého autor vychádzal podľa Wagnera z maliarskeho okruhu sásovského oltára.

V čase, keď Wagner písal svoju štúdiu, poznávanie podunajského umenia bolo ešte v začiatkoch. Majster obrazov oltára sv. Barbory, ako sme uviedli inde,⁹ vychádzal z diela Albrechta Dürera, od ktorého podunajské maliarstvo prevzalo celý rad motívov, predovšetkým z jeho grafických listov. Autor jazernických obrazov, takisto jeden z maliarov Podunajskej školy, vyšiel z diela Albrechta Altdorfera¹⁰ nezávisle od sásovského majstra a je teda len samozrejme, že jeho výtvarný prejav má veľa spoločného so sásovským. Vzhľadom na to, že maliarske diela

Podunajskej školy sa na Slovensku zachovali len ojedinele (oltáre v Sásovej, Jazernici, v šarišských Lipanoch, tabula z Dúbravice,¹¹ obraz Mettercie v Rožňave a napokon obojstranný obraz z Krásnej Hôrky¹²), zdá sa nám, hoci to dnes nie je možné dokázať, že maliari tohto prúdu pracovali na Slovensku predovšetkým v oblasti stredoslovenských banských miest, kam sa dostávali zrejme na základe jestvujúcich obchodných spojení s Podunajskom.

Maliar sásovského oltára sv. Heleny a Egídia bol podľa nášho názoru umelec, ktorý svoje maliarske školenie nadobudol priamo v domovine podunajského slohu. Bol s ním oboznámený došť podrobne, najmä — ako správne uvádza Wagner — s dielom Lucasa Cranacha staršieho. Cranach, tento prvý maliar podunajského slohu, opúšťa Viedeň už roku 1504 a odchádza do Wittenbergu. Vzhľadom na tieto okolnosti a na maliarsku techniku obrazov sa nám vidí, že sásovské obrazy vznikli najneskoršie v prvej polovici druhého desaťročia 16. storočia. Ich autor bol nadaný maliar, možno potulný umelec, ktorý na Slovensku zanechal práve toto jediné svoje známe dielo. Získané poznatky vedel pretaviť v osobitý, pôsobivý a umelecky presvedčivý prejav.

zrovnoprávnil kresťanstvo, aj jeho matka cisárovná Helena stala sa kresťankou a náboženstvo horlivo podporovala. Našla vraj i kríž, na ktorom zomrel Kristus. Konštantín dal potom v Jeruzaleme postaviť chrám Božieho hrobu a ďalšie kostoly. Podľa legendy Chosroes II., keď roku 614 dobyl Jeruzalem a chrám zničil, kríž odniesol ako korisť. Po víťazstve roku 627 cisár Heraklius doniesol kríž nazad do Jeruzalema, kde ho potom slávnostne uložili v obnovenom chráme.

⁴ Pojem „podunajský sloh“ zaviedol roku 1842 Theodor Frimmel pri posudzovaní dizertačnej práce J. M. Friedländera o Albrechtovi Altdorferovi. Neskoršie nasledovali ojedinelé state, resp. výstavy venované Altdorferovi alebo iným významným predstaviteľom tohto smeru. Celú širokú, no dosiaľ nespracovanú problematiku tohto javu ukázala výstava Umenie Podunajskej školy v St. Floriane a Linci roku 1965. Popri iných autoroch sa ním zapodieval predovšetkým Alfred Stange najmä vo veľkom prehľadnom diele Malerei der Donauschule, 2. preprac. a rozšír. vyd. München 1971.

⁵ RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországi táblaképek. Budapest 1955, s. 168.

⁶ WAGNER, V.: Neskoro-gotická tabuľová maľba

slovenská. Martin 1944, s. 28. Uvedenie Ruelanda Frueaufa je asi omyl, lebo jedným zo zakladateľov maliarstva Podunajskej školy v Rakúsku bol jeho syn Rueland Frueauf mladší.

⁷ Podobizne manželov Cuspinianovcov sú v zbierke O. Reinharta vo Winterthuru, podobizeň Reussova v Germánskom múzeu v Norimberku, jeho manželky v Štátnych múzeách v Berlíne.

⁸ WAGNER, V.: c. d.

⁹ CIDLINSKÁ, L.: Oltár sv. Barbory v Banské Bystrici a mistr Pavel z Levoče, v tlači.

¹⁰ CIDLINSKÁ, L.: Krídlový oltár v Jazernici, v tlači.

¹¹ Obraz Sv. príbuzenstvo z Dúbravice z okolia B.

Готическая живопись по дереву в дер. Сасова

К небольшой группе позднеготических створчатых алтарей с картинами, выходящими за рамки отечественного художественного развития, отнесется и боковой алтарь св. Елены и Эгидия в деревне Сасова при г. Банска-Быстрица. Стол для таинств с изображением Христа является, однако, работой другого художника, который вышел из домашней среды и придерживался более старых традиций.

Живопись на створках, по четыре картины на каждой, изображает сцены из легенды об упомянутых святых. В Словакии нам больше не известны картины, принадлежащие кисти этого художника. В прошлом этому сасовскому алтарю уделялось сравнительно мало внимания, хотя он принадлежит к лучшим живописным произведениям завершающего периода готики и приходящей ей на смену эпохи Ренессанса в Словакии. В литературе упоминаются влияния Крачаха и Альддорфера, а также более ранних австрийских художников; сасовскому ху-

Bystrice je dnes v múzeu krásnych umení v Budapešti. Je to zrejme stredná tabuľa bývalého krídlového oltára.

¹² Dnes v Slovenskej národnej galérii v Bratislave. A. Stange vo svojom diele Malerei der Donauschule, München 1971, s. 150, tabuľu pripisuje pomocníkovi majstra histórie Fridricha a Maximiliána, maliarovi oltára sv. Vavrinca. V Bratislave je obraz označený ako dielo slovenského maliara. Hoci maliarskych diel Podunajskej školy je málo, ich podrobné spracovanie si vyžiada ešte veľa času. Najväčšie prekážky kladú odľahlosť diel v cudzine a získavanie komparačného materiálu.

дожнику приписывались различные роли по отношению к некоторым сохранившимся живописным произведениям среднесловацкого происхождения.

После реставрации алтаря стало очевидным, что живопись на створках принадлежит автору, который относился к группе художников, работавших в стиле дунайской школы, которая отличалась от современного ей искусства целым рядом характерных элементов. Наиболее заметным из них является невиданное до тех пор чувство природы. На картинах художников этого круга пейзаж становится равноценным элементом всей композиции. Сасовский художник, использовавший в своем творчестве все эти элементы, исходил прежде всего из венских произведений Лукаса Крачаха Старшего, как об этом свидетельствует целый ряд мотивов, но его картины, возникшие не позднее начала второго десятилетия 16 века, говорят о том, что ему были известны и произведения других живописцев этого круга.

Die Tafelgemälde in Sásová

Der Seitenaltar der Hl. Helena und des Hl. Ägidius in Sásová bei Banská Bystrica gehört in jene kleine Gruppe der spätgotischen Flügelaltäre, die ausserhalb der heimischen Kunstentwicklung liegen. Doch seine Predella mit Veraikon in Akanthenranken ist ein Werk eines anderen Malers, der offenbar aus dem heimischen Milieu stammte und sich an ältere Traditionen hielt.

Die Gemälde auf den Flügeln des Altars, immer je vier, stellen Szenen aus den Legenden der obgenannten Heiligen dar. Vom Maler dieser Szenen kennen wir keine andere Gemälde in der Slowakei. Früher wurde diesem Altar eine verhältnismässig kleine Aufmerksamkeit gewidmet, obwohl er zu den besten Malerwerken der Schlussepoche der Gotik und der antretenden Renaissance in der Slowakei gehört. In der Literatur wurden Einflüsse Cranachs und Altdorfers, als auch älterer österreichischer Maler angegeben. Dem Werke des Malers von Sásová wurden verschiedene Rollen in Beziehungen zwischen einigen erhalten Malerwerken Mitteleuropäischer Herkunft zuerkant.

Nach der Restaurierung des Altars konnte man deutlich erkennen, dass die Gemälde auf den Flügeln das Werk eines Malers sind, der zu jener Künstlergruppe gehörte, welche im Stile der Donauschule schuf. Diese Schule hat sich von der zeitgenössischen Kunst durch eine ganze Reihe charakteristischer Merkmale unterscheidet. Das auffallendste an ihr ist das bisher nie dagewesene Gefühl für die Natur. Auf den Bildern dieser Schule wird die Landschaft zur gleichwertigen Komponente der gesamten Komposition. Der Maler von Sásová, der in seinem Werke alle diese Elemente zur Geltung brachte, ging vor allem aus dem Wiener Werke von Lukas Cranach des älteren aus, wie es eine Reihe von Motiven zeigt; doch seine Bilder, die spätestens am Anfang des 2. Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts entstanden sind, sprechen davon, dass er auch Werke anderer Maler dieses künstlerischen Umkreises kannte.

POZNÁMKY

¹ Akad. maliarka Alžbeta Darolová, ktorá reštaurovala maľby na oboch oltároch, uvádza v reštaurátorskem protokole oltára sv. Heleny a Egídia z r. 1972, že obojve predely maľoval ten istý maliar, avšak odlišnou technikou a spôsobom maľby.

² Egídus bol podľa legendy Aténčan, ktorý sa ako pustovník utiahol do južného Francúzska, kde ho živila srnka. Raz pri poľovačke šíp zasiahol miesto srnky Egídia, čo viedlo k jeho odhaleniu. Na prosbu vizigotského kráľa Wambu založili v Provence kláštor, ktorý po ňom nazvali St. Gilles. Podľa Zlatej legendy, v stredoveku veľmi rozšírenej, Egídus vymodlil pre cisára Karola Veľkého odpustenie hriechov. Keďže panovník na sásovskom oltári má na krku rúfazu Zlatého rúna, maliar chcel zrejme znázorniť cisára, od ktorého stredovekí vládcovia obvykle odvodzovali svoj pôvod. Podľa legendy Egídus vzkriesil aj mŕtveho syna kniežata z Nimes. Po pustovníkovej smrti roku 720 sa pomaly začal rozširovať jeho kult. Už od 11. storočia sa konali púte k jeho hrobu a v stredoveku mu zasvätili celý rad kláštorov a kostolov (u nás napr. farský kostol v Bardejove). Znázorňovali ho obvykle v benediktínskom rúchu.

³ Podľa legendy, keď cisár Konštantín roku 313

ars 1/1984

z umenia stredoveku

Zodpovedná redaktorka Libuša Bahurinská
Výtvarný redaktor Oto Takáč
Korektorky: Mária Kocholová a Klára Rázusová

Vydanie prvé. Vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej
akadémie vied v Bratislave roku 1984 ako svoju 2435.
publikáciu. Strán 104. AH 122,11, VH 12,51. Náklad 1000
výtlačkov.
Vytlačili Tlačiarne Slovenského národného povstania,
n. p., Martin.

71—050—83
508/59 09/1
Kčs 25,— I