



VEDA
VYDAVATELSTVO
SLOVENSKEJ
AKADÉMIE
VIED

arts

arts

CS ISSN 0044-9008

3/1991



MIČ 49019

ARS 3/1991

časopis Ústavu
dejín umenia
Slovenskej akadémie vied

Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Juraj Žáry

Redakčná rada:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry

Technická redaktorka:

Eva Koubeková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9

813 64 Bratislava

tel. 378 3403, 378 3405

Obsah

ŠTÚDIE

- Eva Toranová:** K problematike bytovej kultúry koncom stredoveku na Slovensku 169
- Daniel Rexa:** K problematike stredovekých iluminovaných rukopisov na Slovensku 186
- Kuno Schumacher:** Dokumenty umeleckej a stavebnej činnosti 17. a 18. storočia z archívov rodu Pálffyovcov v ŠSÚA 193
- Zuzana Karasová:** Pamiatková starostlivosť 19. storočia ako jeden z prejavov historizmu. Reštaurátorský purizmus 203
- Marián Veselý:** Vývinové tendencie slovenského knižného umenia v rokoch 1918—1988 214

RECENZIE

- Milan Togner:** Stredoveká nástenná maľba v Gemeri (Juraj Žáry) 237

Na obálke:

Detail tabuľovej maľby z hlavného oltára v kostole sv. Križa v Križovanoch. Okolo 1510—1520

Vytlačila SVORNOSTĚ, š. p. Bratislava. Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. Ročné predplatné Kčs 144.—, jednotlivé čísla Kčs 48.— Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma PNS — ÚED Bratislava, ale aj každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, nám. Slobody 6, 817 59 Bratislava

K problematike bytovej kultúry koncom stredoveku na Slovensku

EVA TORANOVÁ

Výrobnými stredovekými remeselníkmi i umeleckými remeselníkmi boli — popri dielach určených na sakrálnu-liturgické účely — aj predmety, ktorými človek stredoveku dotváral svoje prostredie, ktoré potreboval a používal v každodennom živote, i také, ktoré mu skrášľovali a spríjemňovali sviatočné chvíle. Obmedzenú životnosť týchto artefaktov determinovala — v porovnaní s ich analógiami tvoriacimi súčasť chrámového vybavenia — výrazná funkčná úžitkovosť.

Keďže zachované hmotné pamiatky sú východiskovou bázou pre hodnotenie umeleckoremeselnej aktivity stredoveku, prioritou tvorby sa mimovoľne zvykne prisudzovať pamiatkam náboženského kultu a význam profánnej oblasti sa javí ako irelevantná. Objektívnejšia interpretácia preto predpokladá voľbu takých foriem a metód výskumu, ktoré — pri konštatovaní absencie hmotných pamiatok — hľadajú zdroje adekvátnej výpovednej hodnoty. Tam, kde postrádame historický artefakt, sa výlučným cieľom bádateľského úsilia stáva heuristika archívnych prameňov. Informačná kapacita dobových testamentov, inventárnych súpisov či zoznamov pozostalostí v konfrontácii s dokumentárnou výpoveďou gotických tabuľových malieb napríklad dotvára obraz o životnom prostredí stredovekého mešťana, o jeho bytovej kultúre, odievaní i stolovaní a zároveň je zdrojom poznatkov o tej oblasti činnosti stredovekého remeselníka, ktorej výsledkom je profánný artefakt.

Pre naše pozorovanie sme si zvolili dva — svojím obsahom i charakterom — rozdielne písomné pramene: 1. pozostalosť zámožného bratislavského pekára Tomáša Zellera¹ z roku 1506² a 2. súpis hnuťelného inventára kremnického Kammerhofu — komorného dvora z rokov 1541 a 1548.³ Brati-

slavská pozostalosť je pre nás reprezentatívnou ukážkou domu resp. domácnosti bohatého mešťana na konci stredoveku. Naopak, interiéry Kammerhofu neslúžili rodinnému životu, charakterizujú ich preto odlišné znaky, ktoré podmienilo dvojaké účelové využitie budovy mincovne.⁴

Predpokladáme, že časové rozpätie, v rámci ktorého tieto doklady vznikli, nemá zásadný vplyv na charakter či typové bohatstvo dobového mobiliáru, nakoľko hodnotnejšie kusy bytového zariadenia, napr. truhly a posteľe, strieborný a cínový riad neslúžili iba jednej generácii. Bývali v stredoveku predmetom testamentov pravidelne, čo dosvedčuje dlhšiu dobu ich funkčného využitia.

Pozostalosť pekára Zellera zostavili pri príležitosti delenia majetku medzi jeho dedičmi — úradného konania, ktoré neraz prebiehalo i niekoľko rokov. Po formálnej i obsahovej stránke sa preto súpis Zellerovej pozostalosti podobá dobovým testamentom; napísali ho podľa zaužívanej schémy a pozornosť v nej venovali cennostiam.⁵ Napriek tomu sa dozvedáme vzácne informácie aj o Zellerovom dome, ktorý mal — podobne ako výstavnejšie meštianske domy v centre mesta — niekoľko obytných miestností a pivnicu.⁶ Súpis nás bližšie oboznamuje s rôznymi priestorami meštianskeho domu: s izbami⁷ (stubn khomod,⁸ kleyn stubn) a komorami⁹ napr. komoru pri izba (stubn kammer), so sklodom pri tejto komore (qewelb¹⁰ nebn der selbn kammer), s komorou nad bránou (kammer obndem Thor), so sklodom potravín (speis kammer), s výčapom (Schenkstubn), s mašťalou a pivnicou (hauskeller).

V prvej zo spomínaných izieb (stubn khomod) sa spomína veľká posteľ; mala bežné vybavenie — tri spodné periny, tri veľké a tri malé podušky a peri-

nu.¹¹ Vedľa postele stáli truhly: veľká pri záhlaví (grosse truchn bey der haubten), malá na čelnej strane (kleyn kysten vor dem pedt) a po pravej strane prázdna debna (auf der gerechten seytn ain lare kistn). V truhlách boli uložené vzácne, kožušinami a striebornými odevnými doplnkami zdobené rúcha, dva obrusy, zo zatkávanou modrou niťou (zwey offned tischtuchn mit plabn garn gewirkt), v zapečatenom koženom vrecúšku rôzne dlhopisy, koralový ruženec, červené rukavice s náševkami, závoje¹² (o jednom z nich poznamenali, že ho dala do zálohu manželka krajčira Jakuba).

Vo veľkej truhle boli tiež odevy, plachty z jemného talianskeho a polohrubého plátna¹³, tri ručníky, pol balu bieleho barchetu na posteľovú bielizeň a dva cínové štandy.¹⁴

K zariadeniu tejto izby patrila aj žrd, cez ktorú sa prevesovali periny,¹⁵ cestovná posteľ (raespedt) s dvomi spodnými perinami, koženou poduškou, perinou a koltrom¹⁶ (ain seydenes golter innen weis aussen grauen), čiže s akýmsi prešivaným paplónom. Držali tu aj zbrane: päť rôznych kuší a jednu pušku (drey armbrost, zwo windten, zwey khecke und ain handpuxsen¹⁷).

V komore nad bránou stála cestovná posteľ, na spodnej perine s barchetovou návlečkou,¹⁸ patrila k nej tri veľké a tri malé podušky a perina. V komore bola aj zamknutá a zapečatená truhla, v ktorej našli šesť strieborných čaší s pozlátenými ráfami (schinpecher mit gulden Raiffen¹⁹), plochú pozlátenú čiašku a strieborný pokál (wais silbrein koppl²⁰), dvanásť pozlátených, erbmi ozdobených lyžíc a štyri ďalšie lyžice. Bolo tu aj 25 kusov rôznych strieborných i pozlátených šperkov a odevných doplnkov — zlaté prstene, spony, uzávery, nákončia opaskov (senkhel) a opasky, napr. červený opasok so šiestimi pozlátenými sponami, strieborný opasok na zlatom práme ozdobený písmenami a šiestimi zlatými sponami, koralový ruženec so strieborným krížom a piatimi pozlátenými guľôčkami a tri perlové prámy.

V ďalšej miestnosti (stubn kammer) bol slamník (ain pedt) veľká i malá poduška a perina. Nachádzala sa tu aj prázdna almara a dve mosadzné umývadlá (zwe messene peckh). V zaklenutej miestnosti vedľa komory, skladu, stála detská posteľ so spodnou perinou, plachtou a starou poduškou. Boli tu aj dve ďalšie postele, ktoré mal Zeller v zálohu.

V komore pre zásoby potravín (speis kammer) stála malá posteľ (spanpettl) so spodnou perinou, poduškou, dvoma hrubými konopnými plachtami a perinou. Okrem toho tu zaznamenali aj výčapný stôl (schenktisch)²¹ a slamník s konopnými plachtami.

V pivnici sa nachádzali sudy s vinom (ain dreyling und drey halbe feud),²² päť sudov malo byť u manželky bývalého mestského pisára, štyri ďalšie sudy s mladým a jeden s hotovým vinom u Michala Meigsnolda.²³

Napokon sa uvádzali predmety, ktoré boli uložené v malej izbe (in der klain stubn). Okrem koberca v púzdre (in ainem fotral item ain thebich), tu bol uskladnený aj cínový riad, a síce kanvice, fľaše, podložky pod hrnce, cínová slánka, misky, podnos, misky na chren a ploché taniere resp. cínové pláty.²⁴

* * *

Súpis pozostalosti pekára Zeller zachytil predmety podľa ich umiestnenia v jednotlivých miestnostiach, a tak sa tu zároveň črtá priestorová skladba a vnútorná dispozícia Zellerovho domu. Označenie jednej z komôr (kammer obn dem Thor) dovoľuje predpokladať, že dom bol poschodový. Nevieme, či v poradí prvá zo zapísaných miestností (stubn khomod) bola na prízemí v blízkosti máshauzu (prípadne sa s ním aj stotožňovala), alebo sa nachádzala na poschodí. Pravdepodobnejšou sa zdá byť druhá alternatíva. Predpokladáme, že v súlade s postupným vybudovaním poschodia ako obytnej časti honosnejších meštianskych domov bol aj Zellerov „stubn khomod“ situovaný na uličnej strane poschodia. Samotné označenie tejto izby zdôrazňuje, že ide o miestnosť, ktorá svojim užívateľom poskytuje pohodlie a relatívny dobový komfort, to znamená, že sa dal vykúriť a mal dostatok denného svetla. K najcennejšiemu mobiliáru takejto izby patrila veľká posteľ, ktorá bola miestom odpočinku pre viacerých členov rodiny; v Zellerovej veľkej posteli boli preto tri spodné periny, tri veľké a tri malé podušky. V stredoveku bývala posteľ vedno so spodnými perinami, plachtami, perinami a poduškami vždy predmetom závetu; ak

Narodenie sv. Mikuláša, tabuľová malba z bývalého hlavného oltára vo farskom kostole v Prešove, 1520. Foto T. Leixnerová





Zvestovanie, tabuľová malba z oltára Smrti P. Márie v katedrál-
nom kostole v Sp. Kapitule, 2. pol. 15. storočia. Foto T. Leixnerová

sa jednalo o veľkú posteľ — honosný nábytok ozdobený rezbou a doplnený baldachýnom, vždy sa to výslovne zdôrazňovalo.²⁵

Zellerov „stubb khomod“ sa zdá byť analógiou obývacej izby stredovekého domu — miesta intenzívneho rodinného života. Neraz nám ju reproduktujú gotické tabuľové malby, na ktorých tvorí súvekvú kulisu nedobovému biblickému dej. Výjav Narodenia na jednej z tabúľ bývalého hlavného oltára prešovského farského kostola zobrazuje práve takúto izbu. Jej ústredným nábytkom je baldachýnová posteľ, s úzkou, nízkou truhlou po boku. Pri jej nohách stála jednoduchá, kovaným zámkom doplnená truhla — bezpečná skrýša rodinných cenností. V rohu izby stojí stôl s lavicami a nad nimi je jednoduchá skrinka.

Našu pozornosť si zasluhuje aj ďalšia miestnosť pekárneho domu, ktorú súpis charakterizoval ako malú izbu. Predmety, ktoré tu zapisovateľ zachytil — väčšie množstvo cínových kanvíc, fliaš, mís a ta-

nierov — naznačujú, že slúžila na pohostenie väčšej spoločnosti. Usudzujeme to napriek tomu, že lavice a stoly v tejto miestnosti nezaznamenali, nakoľko tieto — väčšinou úplne jednoduché, funkčné nábytky — nebývali v stredoveku predmetom testácií. Závete spomínali stoly iba výnimočne, napríklad ak boli vyhotovené zo vzácného materiálu (ako mramorový stôl bratislavského meštana Gerichtera.²⁶ Podľa nádob vyhotovených z hodnotnej suroviny a podľa koberca — v stredoveku ich vešali na steny pri mimoriadnych príležitostiach, aby tak znásobili slávnostnú atmosféru postredia²⁷ — predpokladáme, že Zellerovými hosťami boli poprední meštania.

V dome spomenuli aj výčap (schenkstubb); pri preberaní pozostalosti nebol v ňom nábytok, iba sklad obilia. Výčapný stôl (schenktisch) uložený v jednej z komôr, však pôvodne pravdepodobne stál v tejto miestnosti. Nazdávame sa, že uvedené skutočnosti sú dôkazom toho, že Zeller využil výčapné právo bratislavských mešťanov²⁸ a vo svojom dome mal viechu. V poradí miestností nasleduje v súpise malá izba za pivnicou domu. Na základe tejto skutočnosti, a aj preto, že sa v tejto miestnosti usporadúvali hotiny, sa zdá byť pravdepodobným, že sa nachádzala na prízemí, v blízkosti vínnej pivnice.

Dostupné fakty nám neposkytujú informácie iba o meštianskom interiéri na konci stredoveku, ale aj o jeho užívateľovi — zámožnom bratislavskom pekárovi. Bol jedným z tých, ktorí svoje remeslo, t. j. pôvodný zdroj majetnosti, už nevykonávali. Pravdepodobne investoval Zeller z remeselnej činnosti nadobudnuté peniaze do vinohradov. Podľa obsahu sudov, ktoré sa našli v jeho pivnici — cca 140 hektolitrov — sa vinohradníctvo resp. obchod s vínom stali hlavným zdrojom jeho príjmov.²⁹ Na jeho majetnosť poukazujú vzácne rúcha, šperky, nádoby zo striebra a cínu v jeho pozostalosti, ale i okolnosť, že poskytoval finančné pôžičky.

* * *

Kremnický súpis sa zachoval v dvoch verziách. Pochádza z obdobia prechodu mincovne z venného majetku uhorských kráľovien do vlastníctva habsburského dvora; zachytili v ňom všetko, čo v jeho priestoroch našli, aj zdanlivo bezcenné drobnosti,

ktoré dobové testamenty neobsahovali. Roku 1541 zapísali do Kuriálneho protokolu mesta Kremnice hnutelný inventár obytných priestorov komorského dvora³⁰ a v roku 1548 zostavili kráľovskí komisári kompletný inventár celého Kammerhofu, teda aj priestorov vlastnej mincovne.³¹

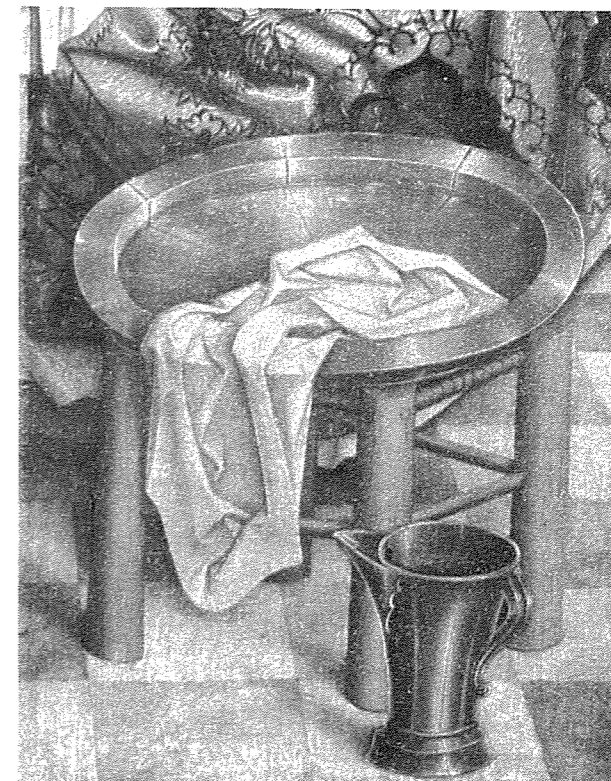
Kammerhof — veľká rozložitá budova okolo centrálného dvora bola stavbou, ktorá mala črty pevnosti. Obytné priestory, ktorých bolo približne tridsať, sa nachádzali na dvoch podlažiach. Kremnický súpis vymenúva tri typy obytných miestností: dvoranu (Saal), t. j. veľkú, centrálnu situovanú miestnosť panských sídiel, izby (Stube) a komory (kammer). Na prízemí sa nachádzala veľká izba (Grosse Stubn), inventár z roku 1548 ju presnejšie definoval, keď ju pripisoval sluhom (Grosse Gesind Stubn). Na poschodí bola dvorana (Saal), z nej sa vchádzalo do malej izby (obere Klein Stubn), vedľa tejto sa nachádzala komora (kammer nebn der Stuben), ktorá slúžila ako sklad nábytku a vzácných nádob. Na poschodí bola aj izba skúšača (obere Probierstubn) a podľa jej označenia a zariadenia usudzujeme, že šlo o akúsi pracovňu.

Oba inventáre spomínajú okrem izieb väčší počet komôr na spanie (napríklad komora jazdcov, Matúšova komora, hosťovská komora, šafárova komora a komora kuchárky). Inventár z roku 1441 spomína aj komoru kuriča, Jánovu a Einsenschneiderovu komoru; inventár z roku 1448 zase pisárovu izbu a komoru, Alexandrovu komoru a komoru nad studňou. Z bližšieho určenia komôr vyplýva, že niektorí zo zamestnancov i hostia mesta v Kammerhofe aj bývali. V 1. pol. 16. storočia pracovalo v mincovni približne sto osôb; k mzde im prislúchala strana a víno, preto mal Kammerhof vlastnú kuchárku a veľkú, dobre vybavenú kuchyňu.³²

Okrem dvorany, izieb, komôr a kuchyne bola v budove aj klenutá miestnosť (Gewelbte Stuebn neben der Kuechen), ktorá slúžila ako sklad náradia a potravín: boli tu napríklad sudy s nasoleným bravčovým mäsom, krúpy, súsek s múkou, vinný kameň a pod.

V súlade s bytovou kultúrou neskorého stredoveku obytné priestory Kammerhofu zariadili triedovo najdôležitejším funkčným nábytkom. Stáli tu stôl, posteľ, truhla a lavica, ktoré zostávali do 17. storočia základnými súčasťami mobiliáru bytov.

Vo dvorane boli tri stoly a šesť lavíc, z nich päť



Detail tabuľovej malby s Narodením sv. Alžbety z hlavného oltára
košického domu, 1474—1477. Foto T. Leixnerová

pohyblivých, ktoré sa mohli ľubovoľne premiestňovať — súpis ich nazýva ako fürbank, šiesta z lavíc mala operadlo (lainpankh). V miestnosti bola vstavaná skriňa (almer in der Wandt), ďalej sa tu nachádzali dve medené lavabá (kupfern peckhen sambt Giesfass), mosadzná nádoba na vodu s výlevkou a mosadzná kanvica (ain messig Giesfass und ain khandl). Podľa tohto zariadenia a aj preto, že iný priestor jedálne súpis nespomína, môžeme predpokladať, že táto miestnosť — podobne ako dvorany panských sídiel — slúžila aj ako jedáleň.³³ Do inventáru dvorany zapísali aj medenú stolovú dosku a vejár či zmetáčik z pávích pier (pfawenfedern fliegelwedel).³⁴ Skladovali tu aj 27 kožených požiarnych vedier (feuer eimper). Sála bola pravdepodobne centrálnu situovaná a zo všetkých častí domu ľahko prístupná, akiste zároveň zabezpečená aj blízkym zdrojom vody.

Horná malá miestnosť (Obern Klein Stuben) slúžila za sklad zbraní; uchovávali tu osem hákovníc, nádoby s pušným prachom, vo dvoch vrecúš-



Detail tabuľovej malby s Narodením sv. Mikuláša z farského kostola v Prešove. Foto T. Leixnerová

kach strelivo, knôty, zápalné šnúry, brnenia, prilby a dve dvojhlavňové ručnice, ktoré používali jazdci.³⁵ K zariadeniu izby patrili stôl s tromi lavicami a malá uzavretá almara (klain geschlossen almerl zu den Khammer Registern).

Zbrane boli roku 1541 aj v dolnej veľkej miestnosti pre sluhov a to po 10 hákovnic a kopiji a šesť halapartní.³⁶ V izbe pisára bolo ľahké brnenie a 12 predných brnení v miestnosti jazdcov.

V pisárovej izbe stála zásuvková skriňa (Hultzen schublädl zu den Registern) a dva mosadzné svietniky, jeden dvoj- a jeden trojramenný. Do komory pri tejto izbe uložili spodnú perinu (slamník), almara, truhlu (siedltruhen), schod k posteli (ain antritt für ain pett). V hornej miestnosti skúšača sa nachádzala almara, ďalej tu stál zásuvkový stôl a sedátko (Tisch mit aine Schublädln, ain stuel).

Základný inventár komôr pozostával z postelí. Starší inventár spomína 18 postelí, z nich štyri uvádza ako zlé; v novšom — z roku 1548 — zapísali iba 11 postelí. V komorách boli drevené postele — spanpett. Iba v jednom prípade, v komore kuchárky spomína súpis cestovnú posteľ — raispedt. K posteliam patrili vankúše, plachty a periny (federpett), ktoré používali aj na spôsob matrací. Iba starý Matúš mal vrchnú perinu „ain tuchentl“. Okrem postelí sa v miestnostiach nachádzali lavice, sedátka, stoly a truhlice.

V komôrke, čiže sklade vedľa hornej malej miestnosti boli v posteliach okrem podušiek (polster) aj menšie ozdobné podhlavnice (khuessen). Stál tu aj stôl s viacerými lavicami, almara a vypletané resp. prútené sedadlo (geflochtener Sessl).³⁷

V truhle s tromi oddeleniami tu skladovali bielizeň: 52 dobrých i roztrhaných ručníkov, 25 obrusov, 12 servítok, tri ozdobné pásy k obrusom a pod.

Súpis tu vymenúva aj cínové nádoby: prepravku s 12 cínovými taniermi (ain futral mit 12 Zinnen Thelern), nádobu na soľ a korenie, písacie náčinie, dva dvojramenné mosadzné svietniky, dve medené lavabá a strieborné nádoby vážiace 8 mariek a 80 lotov. Ďalej 12 lyžíc, dve strieborné čaše s pozlátenými prstencami, dve malé strieborné čišky, dve čaše na troch pozlátených nožičkách, ozdobené pozlátenými obručami. Starší z inventárov uviedol aj štyri pozlátené pokály s vrchnákmi (vier silber vergult kopp mit deckhen).

Komôrka bola pravdepodobne skladiskom,



Detail tabuľovej malby s Herodesovou hostinou z oltára sv. Jánov vo farskom kostole v Levoči, 1520. Foto T. Leixnerová

uchovávali tu honosnejší nábytok, strieborný a cínový riad, ba aj vzácne korenia a homoľový cukor, ktoré používali iba pri návštevách vzácných hostí.

V zásobárni potravín (Speis Gewelb) sa nachádzalo rôzne náradie a nádoby: medené riečice, drevené koryto, kotol, panvice na pahrebu, ktorými temperovali nevykúrené miestnosti, zásoby soli, 24 cínových holieb rôznych veľkostí, 8 cínových výčapných kanvic, jedna cínová stolná štanda na víno (Zinnen Stantner) a železo na pečenie obľátok.

V kuchyni Kammerhofu sa nachádzalo veľké množstvo medených riadov, štyri veľké nádoby na varenie rýb, veľká a malá panvica na pečenie, cedidlo, naberačka, zásobník na vodu, kotlík na lúh, nádoba na odpadky, osem kotlov rôznych veľkostí, soľnička, dve kanvice, dva veľké kotly na zohrievanie vody s trojnožkami, mosadzné lavabo, veľká mosadzná panva, jeden medený, jeden drevený

a dva mosadzné mažiare. Okrem toho bolo v kuchyni 28 panvic, z nich 15 poškodených a opravených, 11 ražňov, 11 roštov, tri trojnožky, železné lyžice na zberanie peny, dve železné naberačky a jedna železná vidlička na zavesenie mäsa. Do almara uložili tri nože na sekacie a 14 drevených varešiek, rozličné dosky na krájanie, drevený klát na sekacie mäsa, drevené koryto, dve korýtka na umývanie nádob a drevený šáf. Aj v kuchyni skladovali cínové nádoby: 18 veľkých mís, 20 stredne veľkých a malých mís — medzi nimi aj štyri na chren, 16 cínových tanierov, jeden podnos a jednu nádobu na lisovanie (Zinnen durchschlag).

Veľkých a malých tanierov sa v kuchyni nachádzalo päťdesiatdva. V klenutej miestnosti vedľa kuchyne bolo ďalších 77 plochých drevených tanierov resp. plátov (theller scheiben), 75 veľkých drevených tanierov a tri pokrievky na misy (dec-



Detail tabuľovej malby s Herodesovou hostinou z oltára sv. Jánov vo farskom kostole v Levoči, 1520. Foto T. Leixnerová

kschüssl), ktoré používali pri prenášaní pokrmov z kuchyne, aby cestou nevychladli (napr. vo výjave Herodesovej hostiny levočského oltára dvoch Jánov), sitká na preosievanie korenia, dva železné závesné svietniky, v rôznych nádobách ovos, krúpy, pomleté obilniny, med, mydlo, sviečky a pod.

* * *

Hodnotu kremnických inventárov znásobuje ich naratívnosť, keď detailne a s drobnopisnou presnosťou zobrazili domácnosť na konci stredoveku. Z kultúrnohistorického hľadiska zaujímavá je predovšetkým kuchyňa komorského dvora. V tomto období vlastnila mestianska domácnosť iba medené kotly, prípadne 1—2 medené hrnce; nádoby a nástroje, ktoré sa nachádzali v kuchyni Kammerhofu preto neboli bežným kuchynským inventárom, ale

zodpovedali požiadavkám a potrebám honosných panských kuchýň. Ich bohatá rôznorodosť je dôkladom zručnosti našich medikováčov a zároveň poukazuje na diferenciáciu pôvodného kotliarskeho remesla.

V kuchynskej almare a v príľahlej klenutej miestnosti uskladňovali nádoby, okrem iného stodvadsať kusov drevených tanierov; zapisovateľ poznamenal, že ich denne potrebujú štyridsať.³⁸ Kým skromnejší drevený stolový riad používali pri stravovaní zamestnancov mincovne, zdobili cínové taniere, misy a kanvice stoly pri návštevách vzácných hostí. Tieto, ale aj úžitkové nádoby z drahých kovov, cínu, medi a mosadze z oboch súpisov reprezentujú zaužívané typy dobového profánneho riadu.

Zo strieborných nádob to bol predovšetkým známy typ gotickej čaše (Schinpecher), ako ho po-



Detail tabuľovej malby z hlavného oltára farského kostola sv. Križa v Križovoch, okolo 1510—1520. Foto T. Leixnerová

známe zo zachovaných pamiatok i sprostredkova-
ne, z podania stredovekých maliarov. Má kónický, smerom nahor sa rozširujúci prehýbaný plášť s pozláteným horným okrajom, okolo stredu nádoby obieha plastický pozlátený prstenec. Im podobné boli tvarovo príbuzné čaše na liatych nôžkach. Ďalšími profánnymi zlatníckymi prácami boli pokály, ploché čiašky a lyžice.³⁹ Kremnický inventár z roku 1541 spomínal pozlátený pokál s vrchnákom (silber vergult kopp mit deckhen), pozostalosť Zelleru strieborný pokál na spôsob skla (wais silbrein koppl geformt als ain Glas). Strieborné nádoby napodobujúce svoje analógie z iných materiálov — napr. z dreva, skla — sa opätovne vyskytovali v stredoeurópskom gotickom zlatníctve. Nespomínajú ich iba dobové testamenty a inventáre, v zbierkach múzea v Speyeri sa nachádza takáto strieborná čaša zo 14. storočia; je vernou napodo-

beninou dobových sklenených pohárov s natavenými bradavičkami na plášti.⁴⁰ Kremnický inventár z roku 1548 spomínal aj dve malé čiašky s nôžkami a pozláteným ráfom (zwey magöller mit vergulden raiffen und füßen). Maigeleinom nazývali v stredoveku čaše z rôznych materiálov — aj kovové; neskôr sa tento názov používal iba pre označenie istého druhu gotického skla — pre oblú nízke čaše.⁴¹

Z cínových artefaktov reprezentovali dobový stolový riad zámožnejších domácností kanvice a fľaše s rozličným objemom, ploché a hlboké misy, taniere resp. ploché pláty, koreničky, slánky a misy na chren. V Kammerhofe zapísali aj cínové taniere v púzdre (ain futral mit 12 zinnen thellern), ktoré boli prispôbené na cestovný riad. Nádoby z cínu — ploché, kruhové alebo štvorcové pláty, misy a kanvice stretáme medzi rekvizitami prestre-

tého stola biblických hostín na našich gotických tabuľových maľbách.

Z mosadze a medi spomínali inventáre jedného viacranného svietniky, umývadlá a kanvice na vodu, ako nám ich reprodukuje scény s Pilátom, umývajúcim si ruky, ďalej lavabá t. j. misy s vodnou nádržkou.

Tabuľové maľby predstavujú aj ďalší medikovácky artefakt — kotlík na chladenie nápojov — nádobu, ktorého tradícia prežila do 19. storočia. Zdá sa, že nechýbala ani na jednej stredovekej hostine, preto sa stala samozrejým inventárom ich maľovaných podôb, napríklad Herodesovej hostiny z oltára dvoch Jánov v levočskom kostole sv. Jakuba.

* * *

Detailné poznanie zariadenia obytných priestorov komorského dvora, aj relatívne bezcenných, utilitárnych predmetov a ich zosúladenie s výberom mobiliáru Zellerovej domácnosti je podkladom pre zostavenie typológie nábytku na konci stredoveku.

Najpočetnejšie sa v oboch inventároch vyskytujú postele. Množstvo postelí bolo v stredovekej domácnosti samozrejmosťou; tesársky alebo stolársky vyrobená veľká baldachýnová posteľ stávala v obývacej izbe meštianskeho domu, napr. u Zellerov. Bolo však zvykom aj ďalšie izby a komory preplniť posteľami.⁴² Honosnú rezbársky zdobenú veľkú baldachýnovú posteľ zhotovovali stolárskou technikou z pílených dosák.⁴³ Bola nábytkom šľachty a bohatého patriciátu od 2. pol. 15. storočia, napr. na výjavoch košického hlavného oltára je baldachýnová posteľ kráľovským lôžkom.

Kremnický inventár veľkú posteľ nespomína, zato však stretáme v bratislavskom i kremnickom súpise dva najbežnejšie typy postelí: drevenú posteľ (hiltzene spanpett)⁴⁴ dodnes platných klasických tvarov a jednoduchšiu, mobilnú cestovnú posteľ (Raispett).⁴⁵

Drevená posteľ — spanpett mala drevenú konštrukciu vypletanú remeňmi; na tomto podklade bol slamník resp. spodná perina. Bývala často rekvizitou biblických dejov či epizód zo života svätých na gotických tabuľových maľbách, napr. na výjave ošetrovania malomocných z oltára sv. Alžbety v košickom dome. Podľa detailného znázorne-

nia sa zdá, že tento obľúbený typ postele sa u nás tesársky zhotovoval ešte aj v 16. storočí. V takmer nezmenenej podobe, vyhotovovaný archaickou technikou pretrval v ľudovom prostredí až do 19. storočia.⁴⁶ Miestom odpočinku čelade boli slamníky, ktoré kládli priamo na podlahu (pedt, federpedt).⁴⁷

Truhly boli pôvodne jediným druhom nábytku na uskladňovanie. Stavali ich k posteliam — po bokoch pri peľasti to bývali užšie a nižšie polyfunkčné truhly. Uľahčovali prístup do postele, ktorá bývala — vzhľadom na studenú podlahu v nevykúrenej komore — relatívne vysoká; okrem toho sa dalo na nich sedieť, ležať, využívať ich skladovací priestor a na vrchnej doske poukladať rôzne funkčné drobnosti. V nemeckom prostredí ich nazývali Siedel resp. sidil.⁴⁸ Do postele sa vstupovalo aj pomocou schodíka, napr. pisár v kremnickom Kammerhofe (ein antritt für ain pett).

Väčšie truhly slúžili na uskladnenie šatstva, bielizne a strieborných nádob. Stáli pri záhlaví alebo na čelnej strane postele. V testamentoch ich spomínali predovšetkým v súvislosti s cennosťami, ktoré sa v nich nachádzali. Aj v Zellerovej domácnosti vymenúvajú textilie v malej truhle pred posteľou (in aine klayn kysten vor dem pedt) a vo veľkej pri záhlaví (in ainer grossein truchen bey dem haubten). Zdá sa, že toto rozdielne pomenovanie nebolo náhodné, ale zapisovateľ vedome diferencoval rôzne typy tohto tesárskeho resp. stolárskeho výrobku. V pozostalosti bratislavského meštana Pfundnera z roku 1444 napríklad spomínali truhlu pri posteli a pritom zdôraznili, že je skôr „sidil“ ako truhla.⁴⁹

Debna (Kiste, lade) bola starším typom tesársky, so sekerou štiepaných dosák vyhotoveného nábytku, ktorý v ľudovom prostredí prežival do nedávnej minulosti, truhla naproti tomu bola technicky a výtvarne náročnejším stolárskym artefaktom. V 15. storočí sa truhla vyvinula na honosný, kovaním, rezbou a polychrómiou zdobený mobiliár. V domácnostiach zámožných mešťanov sa tesársky spracované, jednoduché truhly v priebehu 16. storočia premiestňovali z izieb do komôr. Veľké

Herodesova hostina, tabuľová maľba z oltára sv. Jánov vo farskom kostole v Levoči, 1520. Foto T. Leixnerová





Detail tabuľovej maľby s Ošetrovaním malomocných z hlavného oltára košického dómu, 1474—1477. Foto T. Leixnerová



Detail tabuľovej maľby s Uzdravením nemocnej z oltára sv. Jánoš vo farskom kostole v Levoči, 1520. Foto T. Leixnerová



Detail tabuľovej maľby s Narodením sv. Mikuláša z farského kostola v Prešove. Foto T. Leixnerová

truhly bývali vo vnútri predelené, aby sa lepšie využil ich skladovací priestor. V Kammerhofe bola takáto truhla s tromi prepážkami (truhe mit drey fachen darin die Leilach gelegen). Väčšinou mali lády i truhly kovaný zámok, aby v nich mohli cennosti bezpečne uzamknúť. Zeller mal v komore nad bránou šperky, strieborný riad a peniaze v uzamknutej a zapečatenej lade.⁵⁰

Nábytkom na uskladnenie bola okrem truhiel aj almara.⁵¹ Bol to výrazne funkčný nábytok, ktorý okrem kovaných pántov a skromnej rezby (napr. zuborezom ukončená rímsa) nemal žiadne výtvarné doriešenie. Pôvodne mal tvar otvorených regálov a nachádzal sa v komore alebo v kuchyni meštianskeho domu, v izbách učencov a v knižniciach, kde slúžil na uskladnenie kníh a spisov.⁵² almara skri-

ňového tvaru postupne preberala funkciu truhiel na úschovu odevov a stala sa jednoduchým nábytkom v izbách.

V stredoveku sa spomínali rôzne typy almár: rohové, vstavané, na spisy (pravdepodobne zásuvkové), na uskladnenie kníh alebo potravín.⁵³ V priestoroch Kammerhofu sa stretáme so všetkými typmi: V dvorane registrovali vstavanú almara (almer in der Wandt), v hornej malej izbe uzavretú almara (klain geschlossen almerl zu den Khammer Registern), viacero jednoduchých almár, v kuchyni almara na cínový riad a kuchynské nástroje (speisealmer). V Zellerovom dome sa nachádzala prázdna almara (item ain lare almer) v komore vedľa izby. Charakteristické zariadenie komory v dome stredovekého meštana — jednodverovú

almaru, truhly a žrd na vešanie odevov — znázornil maliar jednej z tabúľ bývalého hlavného oltára sv. Mikuláša z rím. kat. kostola v Lúčkach pri Kremnici (dnes v zbierkach MNG v Budapešti).

Inventár Kammerhofu uvádza aj stoly diferencovaným spôsobom a tým zároveň naznačuje ich typové varianty. V komore pri hornej malej izbe uskladňovali drevený stôl a rôzne lavice; išlo akiste o nábytok, ktorý používali iba pri hostinách. Stôl bol asi skladací a pozostával zo stolovej dosky, ktorú v prípade potreby položili na „kozy“, čiže podstavce zo skrížených lát.⁵⁴ Ozdobou týchto stolov boli obrusy, ktoré zakrývali celú ich jednoduchú konštrukciu.

V izbe skúšača a v hostovskej izbe sa nachádzali zásuvkové stoly (Tisch mit ainem Schubladn). Ten-

to typ gotického stola bol známy od 15. storočia, prežíval však ďalej v 16. storočí a v ľudovom prostredí zanikol iba v nedávnej minulosti.⁵⁵ Pri stole so zásuvkou išlo o náročnejší stolársky výrobok. Nohy stola — po dve vedľa seba — boli s protiahlymi spojené trnožou a zapustené do dreveného rámu, ktorý tvoril podstavec. Stôl mal hlbokú zásuvku a prečnievajúcu masívnu dosku. Výzdoba — rezaný plochý reliéf rozvilín — sa sústredila na štyri plochy pod doskou, ktoré uzatvárali priestor zásuvky. Takýto stôl poznáme zo zbierok Východoslovenského múzea v Košiciach i sprostredkované z tabuľových malieb, napríklad z výjavu Narodenia bývalého prešovského hlavného oltára. V jednej z komôr (ins Johannes Khammer) spomínali stolík (ain Tischel). Malé stolíky mali dvojakú



Tabuľová malba so sv. Pavlom pri posteli starca z oltára sv. Petra a Pavla v rím. kat. farskom kostole v Levoči, okolo roku 1500. Foto T. Leixnerová

¹ Popri mäsiaroch reprezentovali pekári v stredoveku najvýznamnejšie potravinárske remeslo, ktoré uspokojovalo základné potreby všetkého obyvateľstva. Pekárstvo preto nevynikalo iba počtom svojich reprezentantov (roku 1434 ich bolo v Bratislave 18), ale aj ich majetnosťou. Niektorá z nich zastávali aj úrady v správe mesta napr. J. Stockhinger — jeden zo svedkov pri prevzatí Zellerovej pozostalosti — bol prisáznikom. (DANNINGER, J.: Pozsony szabad király város 1526/27 évi számadáskönyve. Budapest 1907, s. 128 a d.; SZÜCS, J.: Városok és kézművesség a XV. századi Magyarországon. Budapest 1955, s. 66 a d.)

funkciu — stola i podnosu. Boli mobilné, dali a ľahko prenášať, preto ich napríklad používali aj pri posteli chorého.⁵⁶

V dvorane Kammerhofu našli medenú stolovú dosku (kupfernes Tischblat). Samotné stolové dosky neboli v minulosti v domácnostiach zriedkavosťou, v inventárnych zoznamoch ich spomínali ešte v 17. storočí. Boli v podstate veľkými podnosmi, ktoré po uložení na podstavce prebrali funkciu stola.⁵⁷

V Kammerhofe bol zastúpený aj rôznorodý — v stredoveku používaný — sedací nábytok. Najčastejšie sa to hovorí o laviciach s operadlom (Lainpank), neraz aj vstavanými. Okrem nich spomínali pohyblivé lavice (fürpank), ktoré mohli ľubovoľne premiestňovať.⁵⁸ V izbe kuriča sa nachádzala jednoduchá lavica, pravdepodobne bez operadla (ainpangh). Okrem lavíc bol v miestnostiach Kammerhofu aj jednomiestny sedací nábytok — rôzne sedátka a stoličky, napríklad vypletané sedadlo (geflochtener Sessl).⁵⁹ Jeho analógiu zachytil maliar tabuľ hlavného oltára košického dómu vo výjave Narodenia sv. Alžbety, kde na takéto sedátko umiestnil medenú misu umývadla. Inventárny zoznam menuje aj obyčajnú stoličku (stuel), stoličku a operadlo (lainstuel).

Pohodlným sedacím nábytkom, akýmsi predchodcom kresla bola stolička s tromi poduškami (stuel mit drey khuessen).

Význam oboch písomných prameňov — Zellerovho súpisu a kremnických inventárov — nepočíva iba v ich výpovednej hodnote oboznamujúcej nás s rôznymi druhmi zaniknutých profánnych artefaktov. Prínos pre poznanie bytovej kultúry stredoveku je najmä v tom, že predmety zachytili v autentickom prostredí ich funkčného využitia.

² Archiv mesta Bratislavy, 2a — 1, Prothocollum Actionale 1402—1506, 331, 352—359.

³ Stredoveké banské mestá sa vedno s komorami a mincovňou rozhodnutím Žigmunda Luxemburského stali vinným majetkom uhorských kráľovien. Keď prestali prinášať zisk, vdova po Ľudovítovi II., kráľovná Mária ich odstúpila svojmu bratovi Ferdinandovi I. Habsburskému; bane a mincovňa sa vtedy dostali pod správu dolnorakúskej komory. Hnuteľný inventár mincovne spísali pri tejto príležitosti.

⁴ Kammerhof — komorný dvor nebol iba sídlom mincov-

ne. V budove boli aj obytné priestory pre niektorých zamestnancov a hosťovské izby, v ktorých v priebehu storočí ubytovalo mesto významných hostí — kráľovnú Máriu, Zuzanu Károlyi, Imricha Tökölyho a pod. (MATUNÁK, M.: Z dejín slobodného a hlavného banského mesta Kremnice. Kremnica 1929, s. 230—235).

⁵ ORTVAY, T.: Geschichte der Stadt Pressburg II/2. Pressburg 1903, s. 44.

⁶ SZÜCS, J.: C. d. v pozn. 1. Autor uvádza, že podľa súpisu domov v Budíne z roku 1437 mal každý dom v strede mesta a na hrade v priemere 2,2 izieb a 4,9 komôr. Všetky domy vinohradníkov tu mali pivnice. Domy na predmestí naproti tomu mali priemerne iba 1 izbu a 3,05 komôr, pivnicu mal iba každý tretí dom.

⁷ Izba, t. j. vykurovaný obytný priestor stredovekého domu, sa nachádzala pôvodne na prízemí a slúžila viacerým funkciám: Remeselník v nej vykonával svoje remeslo a predával hotové výrobky. Zároveň v nej žila celá rodina, varili tu a príležitostne dokonca chovali drobné zvieractvo. Postupne dostávali mestské domy poschodie, ktoré svojou dispozíciou korešpondovalo s prízemím. Na oboch podlažiach bola iba jedna veľká miestnosť; prízemie slúžilo vykonávaniu remesla a každodennému životu rodiny, poschodie zasa na spanie a na uskladnenie šiat, bielizne a cenností. Poschodie sa prispôbilo potrebám meštianskej domácnosti a izby sa stali výlučným priestorom súkromia. Pôvodne jednotný priestor poschodia sa rozčlenil na niekoľko miestností, vznikla tu i vykúrená izba situovaná v prednej, uličnej časti stavby. Táto sa stala hlavným reprezentatívnym priestorom domu.

⁸ HEINY, M.: Das deutsche Wohnungswesen. Leipzig 1899, s. 216 spomína „habitationes et commoda“ — svetlé miestnosti, ktoré slúžili práci i pohodliu. V prípade Zellerovho domu stubn comod znamená pohodlnú izbu (comodus — pohodlný).

⁹ Komora bola — na rozdiel od izby — väčšinou nevykúrená miestnosť. V stredovekom dome bolo viac druhov komôr: na spanie, na uskladnenie potravín. Komory vedľa izieb boli skladovým priestorom nábytku, riadu a pod. Výnimočne sa v komorách aj bývalo.

¹⁰ Gewelb — pivnica, zásobáreň, obchod, sklad, aj sklad potravín.

¹¹ WINTER, Z.: V meštianske svätnici starodávne. Praha 1916, s. 45. Vo veľkej posteli spávala celá rodina a stávalo sa, že si k sebe pozvali aj hosta.

¹² KOVÁTS, F.: Nyugatmagyarország áruforgalma a XV. században a pozsonyi harmincadkönyv alapján. Budapest 1902, s. 94; Sloir — závor — znamenal aj veľmi jemné plátno, ktoré bolo utkané v menších kusoch. Do Bratislavy ich dovážali z Viedne, Regensburgu a Čiech.

¹³ „...drey par restene Lailachen und ain wellisch par.“ KOVÁTS, F.: C. d. v pozn. 12, s. 92—93 (reystn, raystin — stredné jemné plátno, wellisch, walhisch — jemné plátno).

¹⁴ WINTER, Z.: Přepych v meštianských domech 16. veku. Praha 1893, s. 20, „...štanda stolní na víno z cinu, t. j. veľká kanvica.“

¹⁵ WINTER, Z.: C. d. v pozn. 11, s. 116—117; CSILLÉRY, K.: A magyar népi lakáskultúra kialakulásának kezdetei.

Budapest 1982, s. 259. Žrde boli bežným mobiliárom šľachtických, meštianskych i ľudových interiérov už v ranom stredoveku. V komorách vešali na ne odevy, periny a podušky. Menšie žrde na uteráky boli inštalované v blízkosti lavaba. Žrde boli jednoducho stvárnené, ale i náročnejšie s vyrezávanými konzólami.

¹⁶ HEYNE, M.: C. d. v pozn. 8, s. 266 hovorí o koltre ako o druhu prešivaného paplóna, ktorý vznikol pod vplyvom zahraničnej módy. Podľa WINTER, Z.: Z rodiny a domácnosti staročeské. Praha 1912, s. 219 a d. koltra (culcitra) znamenala kadečo: perinu resp. prikrývku, ozdobné koltry vešali na stenu resp. prikrývali stoly. CSILLÉRI, K.: C. d. v pozn. 15, s. 224 vysvetľuje culcitu, cultitru ako pôvodne slamou, perim alebo vlnou naplnenú spodnú perinu. Vo význame prikrývky prešla do stredovekej nemčiny — kulter, golter, kolter.

¹⁷ Handpuxsen — hákovnica t. j. zápalná ohňostrelná zbraň pešiakov používaná od 15. storočia.

¹⁸ „ain Raespedt und ain pedt mit ainer parihandt zichn, drey haubtpolster, zwey seydenen kuss und duchnat“ (...) wisparchant zu pedzichen“. KOVÁTS, F.: C. d. v pozn. 12, s. 91 uvádza, že v stredoveku dovážali vo veľkom množstve do Bratislavy barchet — utkaný z ľanu a bavlny, aj pášikavý.

¹⁹ Schinbecher = oben reifenweise vergoldeter Becher (LEXER, M.: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. 1876, II. sp. 748), t. j. čaša s pozláteným prstencom pod horným okrajom. Údaj pochádza z r. 1490. Za informáciu ďakujem Prof. I. T. Piirainenovi.

²⁰ FRITZ, J. M.: Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa, München, 1982, 118. Autor uvádza nízke baňaté čaše s podkasávaným plášťom, ktorých vrchnák opakuje tvar kupy. Boli charakteristické pre zlatníctvo 14. storočia a v nemeckom prostredí ich nazývali Kopf resp. Doppelkopf. Nie sú analogické nádobám, ktoré v našich testamentoch a inventároch z 15. a 16. storočia označujú ako kopp, koppl a pod. Ak hľadáme poučenie vo výjavoch tabuľových malieb, na ktorých znázornili v rámci nádob na pitie čaše, nízke oblé čašky a pokály, môžeme konštatovať, že kopp bolo z latinčiny prevzaté pomenovanie na gotické pokály (BARTAL, A.: Glossarium mediae et infimae latinitatis Regni Hungariae. Lipsiae 1901, s. 176; coppa, ae — pokál).

²¹ WINTER, Z.: C. d. v pozn. 11, s. 41 uvádza, že malostranský richtár J. Gertnštyl dal pri hostinách nalievať víno pri šenktyši.

²² Fuder — v Nemecku a Rakúsku stará miera pre veľké množstvo tekutiny, predovšetkým vína. V Rakúsku 1 Fuder — 1810,848 l. (Brockhaus Konversations Lexikon, Bd. VII. Berlin—Leipzig—Wien 1898)

²³ „sollen fünf dreyling seyn pey der alten statschreiberin, bey herrn Michel Meignod fier dreyling heurige und ain dreyling verdigs“.

Dreyling — ternarius bol v Bratislave 18 vedier, vo Viedni 24 vedier. V stredoveku bol 1 dreyling približne 1000 litrov. (FORBATH, E.: Dejiny bratislavského obchodu v 18. a 19. storočí. Bratislava 1959, s. 68.)

²⁴ „fünf halb khandl, item drey halberin khandl, ain pindt flaschen, und ain halbe flaschen, fünf khandl item zwey seitt khandl, zwey schüssrling und ain zinen salzfass, 14 zinnen schüs-

sl und ain zinnen platt, vier krenschüssel und 11 zinnen scheiben“ halberin = 1/2 ungarischer Halber = 0,424 l = ungarisch. Seidl; Seidl v Rakúsku do r. 1875 0,354 l; Seidel = 1/2 Mass = 1/2 konvy; Halb = holba = 0,708 l.

(Brockhaus. C. d. v pozn. 22, Bd. XIX; Allgemeines Ökonomisches Lexikon, Leipzig 1764.)

²⁵ Archiv mesta Bratislavy, Prothocollum Testamentorum 1427—1529, 4 nl; s. 32.

Katharina Pokfussin 1439 spom. „aller grossest pett“, s. 75 a Wencla Pfruntner 1444 spom. „gross pett“.

²⁶ Tamže, s. 31 a Niclas Gerichter 1438 — „Merbelstainin tisch“. WINTER, Z.: C. d. v pozn. 11, s. 37, spomína, že v 16. storočí mávali českí mešťania mramorové stoly.

²⁷ HEYNE, M.: C. d. v pozn. 8, s. 246; KÜHNEL, H.: Alltag im Spätmittelalter. Graz—Wien—Köln 1985, s. 263 a d.; WINTER, Z.: C. d. v pozn. 16, s. 219 a d.

²⁸ Dejiny Bratislavy. Bratislava 1966, s. 58.

²⁹ SZÜCS, J.: C. d. v pozn. 1, s. 53—60.

³⁰ ŠOKA, Žiar n. Hronom — Kremnica, Prothocollum Curialae 1491—1541, 367.

³¹ Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Ungarische Acten, Specialia, Königin Maria von Ungarn, Fasc. 345.

³² KAZIMÍR, Š.: Kremnická mincovňa 1328—1978, Martin 1978, s. 60.

³³ Dvorana (Saal) ako centrálny priestor poschodia bola prijímacou a tanečnou sieňou i jedálňou zároveň. (HEYNE, M.: C. d. v pozn. 8, s. 356.)

³⁴ WINTER, Z.: (C. d. v pozn. 11, s. 145) spomína oháňku pávovú, ktorá mala byť ozdobou i vejárom proti muchám. Na tabuľovom obraze prešovského Narodenia je v zadnej časti izby pohľad do kuchyne. Na otvorenom ohnisku leží takýto vejárik, ktorý slúžil na rozduchovanie ohňa.

³⁵ „Zwo Handpüchsen jede mit zwey Roren so die Reutter gebraucht“.

³⁶ „In der untern Grossen Stuben zehen Toppel Hacken, sechs Halleparten“.

³⁷ WINTER, Z.: C. d. v pozn. 11, s. 33, spomína pletené stoličky už v 15. storočí.

³⁸ „hiltzene Teller ain hundert zwaintzig aber so man teglich braucht vierzig“.

³⁹ WINTER, Z.: C. d. v pozn. 16, s. 195, spomína pozlátene lyžice s erbami na konci rúčky.

⁴⁰ FRITZ, J. M.: C. d. v pozn. 20, s. 151.

⁴¹ JIŘÍK, F. X.: Kniha o skle. Praha 1934, s. 61.

⁴² KÜHNEL, H.: C. d. v pozn. 27, s. 266, hovorí o talianskom cestovateľovi, ktorý v rokoch 1517/18 píše o zlozvyku Nemcov prepchávať nielen spacie komory, ale aj ďalšie priestory domu postelami.

⁴³ SZABOLCSI, H.: Régi magyar bútorok. Budapest 1954, s. 15.

⁴⁴ HEYNE, M.: C. d. v pozn. 8, s. 262—264, ich v majetnejších domácnostiach uvádza vo veľkom počte; k ich obligátnej výbave podľa neho patrili slamník, spodná perina, dve plachty, poduška, 2 malé podušky a prikrývka. Drevené posteľe (Spannbett) boli miestom nočného spánku, ale aj krátkeho denného odpočinku. (Grimm, J., W.: Deutsches Wörterbuch. X/1. Leipzig 1854, s. 1892.)

⁴⁵ Tamže V/723.

⁴⁶ CSILLÉRY, K.: A Néprajzi Múzeum új szerzeményei: a karcaszomori ácsolt ágy. Néprajzi Értesítő XXXVI, 1954, s. 83 a d.

⁴⁷ Federpett = Bett = slamník. (GRIMM, J., W.: C. d. v pozn. 44, I/1723.) Bette = ustielanie bez posteľe, na podlahe. (HEYNE, M.: C. d. v pozn. 8, s. 267.)

⁴⁸ Seidl = sedadlo, lavica; slúžiaca aj na ležanie (GRIMM, J., W.: C. d. v pozn. 44, X/1, 862.)

⁴⁹ Wenczla Pfruntner 1444 ... „mer ain sidiel als ain trochen“. (Prothocollum Testamentorum 1427—1529. C. d. v pozn. 25, s. 75 a.)

⁵⁰ „in ainer Lad versperrt und verpetschaft“.

⁵¹ Almer = Kasten, Schrein t. j. skriňa (GRIMM, J., W.: C. d. v pozn. 44, I/243.) Almer resp. v stredoveku zaužívaná armaria, almaria (Heyne, M.: C. d. v pozn. 20, s. 25: almarium, armarium — skriňa.

⁵² HEYNE, M.: C. d. v pozn. 8, s. 261—262.

⁵³ WINTER, Z.: C. d. v pozn. 11, s. 93.

⁵⁴ NEMESKÜRTHYOVÁ, L.: Pohľad na život a činnosť cechov na Slovensku v 15. storočí na základe štatútov. Zborník SNM, História LXXXIII, 1989, s. 151. uvádza, že majsterštúkom košických stolárov bol (na základe ich štatútov z roku 1459) skladací stôl (gefalten tisch) a skriňa so zásuvkami (geledter kasten). Podľa CSILLÉRY, K.: c. d. v pozn., s. 250, býval stôl v ľudovom prostredí ešte v nedávnej minulosti na povali, odkiaľ ho len na sviatky doniesli do izby a zložili; spomína aj takýto príklad z okolia Trenčína.

⁵⁵ SZABOLCSI, H.: C. d. v pozn. 43, s. 16.

⁵⁶ HEYNE, M.: C. d. v pozn. 8, s. 255 uvádza „Tragetisch“. CSILLÉRY, K.: C. d. v pozn. , s. 253.

⁵⁷ Tamže. Autorka vymenúva príklady zo starých inventárov, napr. stôl bez nôh, stôl s nohami a pod.

⁵⁸ Fürbank — pohyblivá lavica (GRIMM, J., W.: C. d. v pozn. 44, IV/I, s. 1106.

⁵⁹ WINTER, Z.: C. d. v pozn. 11, s. 33, spomína v Čechách „stolice pletené“ v 15. a 16. storočí.

stamente, Inventarisationen oder Nachlassverzeichnisse bestätigt, etwa in Gegenüberstellung mit der dokumentarischen Aussage der gotischen Tafelmalerei, das Bild vom Lebensumfeld des Bürgers im Mittelalter, von seiner Wohnkultur, Kleidung und Esskultur und ist zugleich Erkenntnisquelle über diesen Tätigkeitsbereich des mittelalterlichen handwerkers, dessen Ergebnis der profane Kunstgegenstand ist.

Für unsere Studie wählten wir zwei, ihrem Inhalt und Charakter nach, unterschiedliche schriftliche Quellen: 1. der Nachlass eines wohlhabenden Pressburger Bäckers aus dem Jahre 1506 und 2. das Verzeichnis des beweglichen Inventars des Kremnitzer Kammerhofes aus den Jahren 1541 und 1548.

Der Pressburger Nachlass ist ein repräsentatives Beispiel für ein Haus, bzw. für den Haushalt eines wohlhabenden Bürgers im späten Mittelalter. Das Interieur des Kammerhofes diente nicht dem familiären Leben, da es abweichende Merkmale charakterisieren, die durch den zweifachen Gebrauchszweck des Gebäudes — als Münze und als Unterkunft der Beschäftigten bzw. der Gäste der Stadt bestimmt war.

Der Nachlass des Pressburger Bäckers wurde aus Anlass der Aufteilung seines Besitzes unter den Erben aufgestellt. Möbel, Kleidung, Gebrauchs- und Schmuckgegenstände wurden nach ihrem Standort in den einzelnen Räumen erfasst. So liessen sich wertvolle Informationen über das Bäckerhaus gewinnen, das ähnlich wie die grossartigen Bürgerhäuser im Zentrum der Stadt, aus einigen Wohnräumen und Kellern bestand. Die Bezeichnung einer der Kammern (kammer obn dem Thor) lässt den Schluss zu, dass es sich zumindest um ein eingeschossiges Haus handelte. In der Reihenfolge war der erste der eingetragenen Räume (stubn khomod), wie es die eigene Bezeichnung betont, ein Zimmer, das seinem Nutzer Bequemlichkeit und zeitgemässen Komfort bot. Das heisst, dass es beheizbar war und ausreichend Tageslicht hatte. Die „stubn khomod“ des Bäckers scheint eine Analogie zum Wohnzimmer des mittelalterlichen Hauses zu sein. Ihr beherrschendes Möbel war ein grosses Bett

mit einer schmalen, niedrigen Truhe an der Seite. An seinem Fussende und dem Kopfende standen Truhen, die der Verwahrungsort für die familiären Wertstücke waren. Im Haus wird auch ein Ausschank (schenkstubn) erwähnt. Die zugänglichen Fakten bieten uns nicht nur Informationen über das Bürgerhaus und sein Interieur im ausgehenden Mittelalter, sondern auch über seine Nutzung durch einen wohlhabenden Pressburger Bäcker, der, wie es scheint, das Ausschankrecht der Pressburger Bürger nutzte; hauptquelle seiner Einnahmen war dabei der Weinanbau bzw. der Weinhandel.

Das Kremnitzer Inventar erhielt sich in zwei Versionen aus der Übergabezeit der Münze aus der Mitgift der ungarischen Königinnen ins Eigentum des habsburger Hofes. Beide Inventare erwähnen ausser den Zimmern auch eine grössere Zahl von Schlafkammern. Den Wert der Kremnitzer Inventare vervielfacht ihr Erzählcharakter, da sie detailliert und mit minutiöser Genauigkeit einen Haushalt im ausgehenden Mittelalter veranschaulichen. Vom kulturhistorischen Standpunkt aus ist die Küche des Kammerhofes mit seiner Vielzahl an unterschiedlichem Kupfer-, Holz- und Zinngeschirr von Interesse.

Unter den Möbeln der Wohnräume des Kammerhofes und des Bäckerhauses sind Betten am zahlreichsten vertreten. Erwähnt wird vor allem das vom Zimmermann gefertigte, einfache Holzbett (hiltzere spanpett). Die Inventare nennen auch Truhen: schmale, polyfunktionale Truhen an den Seiten der Betten; grössere mit einem Schloss versehene Truhen standen an ihren Kopfenden oder an deren Stirnseiten, des weiteren werden Bänke, Stühle und Klappstühle erwähnt.

Die Bedeutung beider Schriftquellen, des Pressburger Verzeichnisses und der Kremnitzer Inventare, beruht nicht nur in ihrem Aussagewert, der uns mit verschiedenen Arten vergangener profaner Artefakten, bzw. Möbel bekanntmacht. Der Beitrag zur Kenntnis der Wohnkultur des Mittelalters besteht besonders darin, dass die Gegenstände im authentischen Umfeld ihres funktionellen Gebrauchs erfasst wurden.

Deutsch von Kuno Schumacher

Zur Problematik der Wohnkultur in der Slowakei im ausgehenden Mittelalter

Die Erzeugnisse mittelalterlicher Handwerker und Kunsthandwerker waren — neben den Sakralwerken — auch Gegenstände, die der Mensch im Mittelalter im Verlauf des alltäglichen Lebens brauchte und benutzte. Die begrenzte Lebensdauer dieser profanen Artefakten wurde, im Vergleich zu ihren sakralen

Analogien, von einer ausgeprägten funktionellen Zweckmässigkeit bestimmt. Insofern wir heute die Mehrzahl der profanen historischen Artefakten vermissen, ist die Hermeneutik der archivalischen Quellen das ausschliessliche Ziel der Forschungsbestrebungen. Der Informationsgehalt der zeitgenössischen Te-

K problematike stredovekých iluminovaných rukopisov na Slovensku

DANIEL REXA

V posledných desaťročiach zaznamenalo bádanie o stredovekých rukopisoch vo svete nebývalý, najmä kvalitatívny rozvoj. Kodikológia ako špeciálna veda o starých rukopisoch literárneho charakteru¹ sa vlastne konštituovala v rámci pomocných vied historických len v 40. rokoch 20. storočia, keď vyšla fundamentálna práca A. Daina *Les Manuscripts*.² Ruka v ruke s tým sa na poli rukopisného výskumu začali novo formulovať, alebo precizovať aj vedecké úlohy ďalších disciplín, ktoré skúmajú špecifické časti rukopisov, ako súčasť svojho vlastného predmetu bádania.

Formulovanie úloh i cieľov kodikológie ako pomocnej vedy historickej, ktorá študuje rukopisy neúradnej povahy, t.j. literárneho charakteru v najširšom slova zmysle, ako hmotné produkty vo všetkých ich súvislostiach³ sa tak bytostne dotklo filológie, paleografie, textológie, hudobnej vedy i ďalších vied, ktoré majú podiel na skúmaní a kritickom vydávaní stredovekých rukopisov.⁴ Okrem nich zasiahlo aj dejiny výtvarného umenia, keď postulovaním nutnosti komplexného prístupu k rukopisu — v tomto prípade iluminovanému — a potreby vzájomnej korelácie výsledkov jednotlivých vstupujúcich disciplín obrazne i fakticky vrátilo umelo vyčlenené časti iluminovaných rukopisov, rozoberané samostatne, a často i konkrétne fyzicky oddelené od pôvodných celkov (celostránkové iluminácie, iniciály, bordúry a drolérie) do celku rukopisných kníh.⁵ Je samozrejme, že rozvoj kodikológie nebol jediným iniciátorom tohto nového prístupu ku knižnej maľbe, ale že k tomu prispel aj vývoj samotných dejín umenia, keď knižná iluminácia vystúpila z tieňa monumentálneho maliarstva, čím sa jej dostalo nového miesta v umenovednom bádani.⁶

Základom moderného prístupu ku každému rukopisu (v našom prípade budeme mať ďalej na mysli stredoveký iluminovaný rukopis, písaný latinským písmom) je premisa, že rukopis je súborom navzájom formálne i obsahovo previazaných častí, ktoré sú determinované vonkajšími skutočnosťami (funkcia rukopisu, proveniencia, objednávateľ a pod.) súčasne sa navzájom podmieňujú, ovplyvňujú a sú v jedinečnosti celku — rukopisnej knihe od seba neoddeliteľné. Pritom však niektoré časti môžu zmysluplne existovať aj samostatne, alebo v iných kontextoch, iné sú však viazané len na tento druh prameňa. Keď ich odtrhneme od celku, hmoty a obsahu rukopisu, strácajú svoj pôvodný, prvotný a jedinečný zmysel a význam, tak ako portál vytrhnutý z kontextu chrámovej stavby je iba zaujímavým kameňosochárskym artefaktom, ktorý nám takmer nič nepovie o architektonickom celku. Toto prirovanie nie je samoučelné, lebo „genius loci“ iluminovaného rukopisu sa podobá spletitej štruktúre chrámovej architektúry, ktorá dosahuje svoj jedinečný účinok tak isto rôznymi navzájom spojenými prostriedkami.

Ak hovoríme o častiach rukopisu nezávislých od knihy, máme na mysli v prvom rade text ako taký s jeho jazykom, obsahom a funkciou a potom písmo, ako jeho grafické vyjadrenie. Do tejto skupiny patrí aj samotná písacia látka. Na rozdiel od týchto prvkov je iluminácia vlastná len rukopisnej knihe. Avšak z hľadiska stredovekej knižnej maľby, je potrebné rozšíriť predmet bádania a teda i pramennú bázu na iluminované inkunábule a iluminovaný diplomatický materiál — listiny a armálesy, ktorých výzdoba s ňou priamo súvisí. V samej kodikológii je však zásadný rozdiel medzi rukopisnou a tlačenou knihou. Vymedzuje totiž obsahovo

i chronologicky predmet kodikologického bádania.⁷

Je zrejme, že riešenie problematiky iluminovaných rukopisov na základe takto postavenej premisy, nemôže riešiť samostatne žiadna z vyššie uvedeních vied. Iluminovaný rukopis je teda z tohto uhlu pohľadu predmetom interdisciplinárneho bádania, v ktorom sa stretá viacero vedných oborov. Tieto, sledujúc vlastné výskumné ciele umožňujú v konečnom dôsledku komplexný pohľad na rukopis, jeho skladbu, obsah, genézu a penetráciu. Miera ich vstupu závisí od vypovedacej hodnoty jednotlivých častí rukopisu, či rukopisného súboru. Užitočnosť i potrebnosť tohto prístupu akcentujú v posledných rokoch kodikológovia, paleografi i umenovedci.⁸ Tento prístup predpokladá i moderná súpisová prax.⁹ Konečne rozvoj informatiky a prienik počítačovej techniky do historických vied sa stal tiež jedným z faktorov, ktorý podporil tento trend tým, že ponúkol možnosť racionálneho spracovávanía informácií získaných z rukopisu.¹⁰

Analýzy jednotlivých vstupujúcich vied tvoria súčasť širšej kritiky komplexného rozboru skúmaného rukopisu.¹¹ Takto napr. paleografia vstupuje do bádania vo svojom prvom aspekte — „pomocnom“ a očakáva sa od nej, že správne prečíta, chronologicky a miestne zaradí písmo daného rukopisu.¹² O jej výsledky sa spravidla potom opiera časo-priestorové zatriedenie nedatovaných rukopisov.¹³ Analogicky tu participujú i ďalšie obory. (Zámernou stranou ponechávam hlavné ciele jednotlivých vied, ako samostatných disciplín.) Ktoré pozorovania sa nakoniec ukážu ako nosné, je samozrejme závislé od vypovedacej hodnoty jednotlivých častí prameňa a od stavu poznania vôbec.¹⁴

Komplexný kodikologický prístup, ako bolo povedané už vyššie, sa dotkol aj umenovedného bádania a to nielen v tom, že ho vyzval k užšej spolupráci a teda ku konfrontácii a korelácii vlastných pozorovaní s výsledkami ostatných oborov, ale aj v tom, že mu poskytol omnoho širší priestor pre vlastný výskum a rozšíril sféru jeho záujmu. Predmetom umenovedného skúmania by už nemala byť len samotná výzdoba (od zdobených iniciál až po celostránkové iluminácie), ale výtvarná stránka knihy v celej šírke a vo všetkých jej prejavoch. O pozornosť historikov umenia sa takto uchádzajú nielen luxusné rukopisy, ale aj rukopisy s bežnejšou

výzdobou. Pritom je potrebné vychádzať zo skutočnosti, že každý iluminovaný rukopis je neoddeliteľnou súčasťou celej rukopisnej produkcie stredoveku, ku ktorej sa musí prihliadať pri zaradovaní rukopisov do konkrétnych časo-priestorových súradníc (od kultúrneho okruhu až po jednotlivé skriptorium, či kanceláriu).

Výtvarná stránka knihy zahŕňa spektrum od formy, formátu, spôsobu skladania písacej látky kaligrafie písma, výzdoby, až po knižnú väzbu. Zmena formy knihy v neskoršej antike, teda víťazstvo kódexu nad zvitkom, zásadne ovplyvnila nielen celkový tvar a vzhľad knihy, ale aj jej výtvarnú stránku. Základom pre pochopenie genézy stredovekej knižnej maľby vôbec je práve proces transkripcie zo zvitku do kódexu a prispôbenie sa výzdoby novému formátu.¹⁵ Formát kódexu bol určený jeho funkciou a textom a nepochybne ovplyvňoval aj výzdobu knihy, avšak jeho veľkosť nijako nelimitovala kvalitu, či bohatosť výzdoby (napr. románske obrovské biblie a gotické vreckové biblie).¹⁶ I tak je však potrebné sledovať, či v konkrétnych prípadoch nie je zistiteľný vzťah medzi formátom a voľbou výzdobných prostriedkov.

Kvalita písacej látky a jej skladba (mám tu na mysli pergamen) má tiež podiel na výtvarnom účinku knihy. Najmä taliansky pergamen, s odlišným spracovaním a teda i farebnosťou prednej a zadnej strany, umožňoval rozličné kombinácie skladania jednotlivých zložiek, ktoré v konkrétnych prípadoch môžu poukazovať na výtvarný zámer.

Súčasťou umenovedného skúmania je aj sledovanie „mise en page“, teda celkovej úpravy strany rukopisu, resp. dvoch strán otvorenej knihy, zrkadla a ich proporcionality. Hľadania zákonitostí a samého opodstatnenia „mise en page“ vychádza z predpokladu, že nebolo dielom náhody, ale podriaďovalo sa určitým geometrickým princípom, najmä pythagorejským.¹⁷ Poznatok, že určitému geometrickému plánu sa podriaďoval vždy otvorený dvojlist, otvára tiež možnosti pri skúmaní skladby rukopisu, najmä jej nepravidelnosti.¹⁸ Je však isté, že nie je možné u každého pisára predpokladať znalosti z geometrie a že sa bude často (možno vo väčšine prípadov?) jednať o mechanické kopírovanie, alebo spontánne rozvrhnutie prázdneho dvojlistu. Pre výtvarnú umenovedu sa tu však v každom prípade otvára široké pole pôsobnosti. Proporcio-

nalita a harmónia strany, či dvojlistu, rozmiestňovanie výzdoby, či jej včleňovanie do organizmu strany a textu sú predsa prejavom výtvarného cítenia a navyše aj dôležitým fenoménom vo vývoji knižnej maľby.¹⁹

Na pomedzí medzi paleografiou a umenovedou stojí kaligrafia písma. A to nielen písma samého textu, ale najmä nadpisov, incipitov, explicitov, alebo nápisových pásov v ilumináciách. Kaligrafické stvárnenie písma sa hlavne u zbežnejších rukopisov zúčastňuje vo veľkej miere na výtvarnom účinku knihy. V súvislosti s kaligrafiou začiatkových písmen je potrebné dotknúť sa ich terminológie. V literatúre sa vedľa seba objavujú termíny ako verzálka, iniciálka, veľké začiatkové písmeno a iniciála. Pritom verzálka, iniciálka, veľké začiatkové písmeno sa väčšinou používajú na označovanie začiatkového písmena približne rovnakej „nižšej“ kvality, t. j. zväčša farebne odlišného a zväčšeného písmena s minimálnou výzdobou, alebo bez nej. Vzhľadom na potrebu zjednotenia terminológie sa v zhode s J. Pražákom prikláňam k termínu veľké začiatkové písmeno, ktoré vyjadruje nielen postavenie písmena v texte, ale aj jeho funkciu. Termíny iniciálka a iniciála rezervujem pre tie písmená, pri ktorých sa vedľa kaligrafie uplatňuje aj výzdoba, ktorá nesúvisí priamo s jeho základným tvarom a kaligrafickými variáciami. Samozrejme tu vzniká otázka, čo je jedna a čo druhá a kde je medzi nimi hranica.

Bokom výtvarného výskumu by nemala zostať ani paleografia a kaligrafia notopisu a písma liturgických hudobných diel, ktoré sú predmetom muzikologického bádania.²⁰ Ich výtvarná stránka môže priniesť cenné datačné i genetické informácie.

Tradičným predmetom umenovedného výskumu je knižná väzba, ktorej sa venujú najmä dejepisci umeleckého remesla.²¹ Vzhľadom na to, že väzba je integrálnou súčasťou knihy, je potrebné chápať ju tak, ako sa zachovala. Je to dôležité najmä v prípade veľkých vydavateľských centier (kláštorov, kráľovských dvorov), kde vedľa seba pracovali skriptorské i kníhviazačské dielne a kde práca oboch bola súčasťou jedného vydavateľského zámeru.²²

V týchto úvodných poznámkach som sa pokúsil zaradiť výskum stredovekej knižnej iluminácie do širšieho rámca rukopisného bádania a poukázať

tak na niektoré momenty, ktoré by nemali zostať stranou záujmu dejín výtvarného umenia. Z tohto dôvodu som sa nezaoberal samotným jadrom umenovedného skúmania na tomto poli — dejinám knižnej maľby. S ohľadom na vymedzený priestor som zámerne vynechal väzby k ďalším historickým vedám, ako ikonografii, archeológii a kultúrnej histórii vôbec.

Stredoveké iluminované kódexy, inkunábule a iluminované pramene diplomatického charakteru slovenskej proveniencie, alebo v minulosti, či v súčasnosti na Slovensku uchovávané, stoja už roky na okraji záujmu nášho umenovedného bádania. Jediná väčšia súborná práca zaoberajúca sa knižnou maľbou na Slovensku z pera A. Güntherovej-Mayerovej a J. Mišianika vyšla v roku 1961 a v reedícii roku 1977.²³ Súpis a stručný popis iluminovaných rukopisov a erbových listín, spolu s úvodnou štúdiou a na svoju dobu aktuálnou bibliografiou je potrebné stále považovať za základnú orientačnú prácu, ktorá zhrňa a hodnotí staršie, najmä maďarské umenovedné bádanie. Popud k špecializovanému bádaniu sa však už v päťdesiatych rokoch snažil dať svojou útlou prácou E. Saból.²⁴ Knižnej maľby sa dotkol aj V. Wagner.²⁵

Výtvarnej stránke knihy v širšom kultúrno-historickom zábere, avšak orientovanom prevažne na mladšie obdobia sa u nás venovali, alebo venujú J. Kuzmík, L. Kohút, V. Čičaj, H. Radvani.²⁶ V roku 1987 vyšla súhrnná práca J. Kuzmíka.²⁷ Ojedinelou prácou na pomedzí umenovedy a heraldiky je práca L. Jankoviča o armálesoch 15.—19. storočia, ktorá nastoľuje viacero problémov a poukazuje na vypovedacie možnosti armálesov ako prameňa pre umenovedné bádanie. Zároveň sa tu umeleckohistorická kritika stáva i nástrojom heraldického rozboru.²⁸

So stavom nášho umenovedného bádania o iluminovaných rukopisoch kontrastuje stav kodikológie, ktorá najmä v rovine heuristickej priniesla v osemdesiatych rokoch trojzväzkový súpis stredovekých rukopisov uchovávaných v súčasnosti, alebo v minulosti na Slovensku, ktorý kriticky spracoval J. Sopko.²⁹ O záslužnosti a dôležitosti tohto vydavateľského počinu sa nie je potrebné rozpisovať. Zároveň úvodná štúdia v prvom zväzku sa javí byť zásadnou a východiskovou pre ďalšie rukopisné

bádanie.³⁰ K tomuto heuristickému dielu je potrebné priradiť aj množstvo súpisov inkunábulí spracovaných I. Kotvanom.³¹ Suma informácií, ktoré tieto práce podávajú, tvorí základnú informačnú bázu, na ktorej je možné stavať budúci umeleckohistorický výskum. Je však samozrejmé, že v budúcnosti bude potrebné doplniť tieto súpisy rešeršami v ďalších zahraničných knižniciach a archívoch, najmä v Rakúsku, do ktorého môžeme oprávnené predpokladať únik našich rukopisov a ich zlomkov v minulosti.

V rámci tohto príspevku nie je možné sumarizovať všetky zahraničné, najmä maďarské práce, ktoré pojednávajú o rukopisoch spadajúcich do sféry nášho záujmu (túto problematiku zamýšľa autor spracovať na inom mieste). Pri rozbere maďarskej umenovednej spisby je potrebné mať na zreteli jednotlivé typy prístupových koncepcií od celouhorských až po koncepcie internacionálneho, resp. stredoeurópskeho celku³², ktoré vyústili do sociologicko-funkcionalistického variantu polyfónickej koncepcie v posledných súborných prácach.³³ Ak v týchto koncepciách ide o otázky umeleckej svojbytnosti, či nesvojbytnosti jednotlivých častí uhorského štátu a teda vzťahu centrum — periféria³⁴, tak z hľadiska stredovekého knižného umenia ide skôr, a často v prvom rade pôjde o vzťah či už centra, okrajového územia, alebo konkrétnej skriptorskej, či objednávateľskej lokality k svojmu najbližšiemu okoliu v rámci Uhorska, alebo mimouhorskému, ktoré je však potrebné chápať nielen v geograficko-politickom zmysle. Tak pre kláštorné prostredie je najbližším „okolím“ a východiskovým bodom materský kláštor, garantujúci zachovávanie a prenos rádových zvyklostí vo všetkých sférach, pre prostredie laické centrál vzdelanosti (od farských, cez mestské a kapitulske školy až po univerzity) a pod. Na zreteli je potrebné mať stále prostredie v ktorom rukopisy vznikali, štruktúry v rámci ktorých sa pohybovali a to nielen v podobe fyzickej, ale aj v rovine zámeru (objednávky), štruktúry, ktorými boli súčasne limitovaní tvorcovia, objednávateľia, či konzumenti. K tomu je treba priradiť mobilnosť tvorcov i samotných kníh, ktorá s laicizáciou písomníctva a rozvojom vzdelanosti stále rastie (priamo úmerne s tým nakoniec rozširuje sa aj okruh konzumentov), pričom s rastom domácej produkcie súčasne do popredia stále väč-

šmi vystupujú aj centrál ležiace za hranicami, ktoré teraz neimportujú len samotné rukopisy do prostredia, v ktorom tieto chýbajú (ako to bolo v počiatkových fázach christianizácie), ale skôr importujú vzdelaných laikov či už cudzích, alebo domácich, v cudzine vyškolených. Tak sa napr. Spiš dostáva do užšieho kontaktu so sliezsko-poľskou oblasťou, západné Slovensko s rakúsko-česko-moravskou a nakoniec samotné centrum štátu — budínsky dvor do úzkeho zväzku s humanistickým Talianskom. Nesmieme pritom zabúdať ani na dynastické, politické a hospodárske zväzky. Otázka pre historika výtvarného umenia znie, aké umelecké prúdy tieto jednotlivé oblasti importovali, akými cestami a ako tieto boli prijaté a včlenené do domáceho prostredia a samozrejme ako tam penetrovali.

Zmeny kultúrno-historické vo všeobecnosti i zmeny v knižnej kultúre vyvolané procesom laizácie (napr. transfer knižného skriptorstva z monastického prostredia do prostredia dvorského a mestského) boli natoľko závažné, že je ich potrebné považovať za jeden z hlavných periodizačných medzníkov z hľadiska kultúrnej histórie a za hlavný medzník v stredovekej knižnej kultúre.³⁵

Závažným, i keď takmer nepovšimnutým rakúskym príspevkom do problematiky stredovekej iluminátorskej činnosti na Slovensku, je článok G. Schmidta, ktorý vyšiel ako reakcia na prvé vydanie publikácie A. Güntherovej a J. Mišianika v roku 1964.³⁶ Okrem predatovania rukopisu „Concordantia discordantium canonum“ (Kapit. kn. č. 14) do konca 12. storočia a lokalizácie biblie V. Ganoys (B. N. H. Szechényiana Clmae 78) do pražského prostredia,³⁷ sa sústredil na austriaca v slovenskom, resp. bratislavskom rukopisnom fonde zo 14. a 15. storočia. Podávajú množstvo porovnávacieho materiálu prisudzuje G. Schmidt rukopisy objednávané Mag. Johannom Hanom dielni, alebo priamo ruke salzburského Ulricha Schreiera, pričom Han tu vystupuje ako jeden z jeho najdôležitejších objednávateľov.³⁸ Do iluminátorskej dielne viedenského iluminátora Michaela, ktorému niektoré rukopisy prisúdil už Oettinger³⁹, priradil aj iluminácie v kremnickej mestskej knihe (Kremnica — Mestský archív).⁴⁰

Práve Schmidtova práca poukazuje na skutočnosť, že cesta k uchopeniu a pochopeniu stredove-

kej iluminátorskej produkcie na Slovensku nevedie len cez porovnanie so súdobým materiálom domácim — uhorským, ale cez komparáciu s celou stredo európskou rukopisnou produkciou a prameňmi jej iluminátorského umenia, čo je vlastne aj jednou z odpovedí na otázku centrum — provincia. Pravda, torzovitost' rukopisného fondu z územia Slovenska výrazne limituje možnosti nášho poznania a je vôbec otáznou, či bude možné na jeho základe vyšpecifikovať domácu iluminátorskú produkciu, ktorá sa v teoretickej rovine predpokladá.⁴¹

Z načrtnutého stavu nášho bádania o stredovekých iluminovaných rukopisoch vyplýva pre slovenskú umenovedu do budúcnosti niekoľko základných úloh. V prvom rade by malo ísť o základné heuristické spracovanie iluminovaných rukopisov, inkunábulí a diplomatického materiálu, teda o súpis, ktorý ako pendant trojdielneho súpisu J. Sopka rozšíri v ňom obsiahnuté stručné informácie o knižnej výzdobe a kriticky ich spracuje z hľadiska umeleckohistorického.⁴² Konkrétne predstavu o podobe tohto súpisu možno nadobudnúť z rákúskych súpisov (Pächt — Thoss — Jenni),⁴³ alebo

¹ Základný prehľad dejin odboru i literatúry pozri HLAVÁČEK, K.: Úvod do latinskej kodikologie. Praha 1978. Ten istý: Kodikologie. In: HLAVÁČEK, I.—KAŠPAR, J.—NOVÝ, R.: Vademecum pomocných vied historických. Praha 1988.

² DAIN, A.: Les Manuscrits. Paris 1949 (2. vyd. Paris 1964).

³ HLAVÁČEK, I.: Kodikologie. In: Vademecum. C. d. v pozn. 1, s. 271.

⁴ K vývoju názorov pozri: DELAISSÉ, L. M. J.: Towards a History of the Medieval Book. Divinitas II, 1967, s. 423—35; GRUJS, A.: Codicology or the Archeology of the Book? A false Dilemma. Quaerendo 2, 1972/2, s. 87—108.

⁵ Množstvo znehodnotených rukopisov s vyrezanými ilumináciami, či zbierky iluminácií, ku ktorým sa ich pôvodné a takto znehodnotené kódexy dávno stratili, sú svedectvom o niekdajších nevedeckých prístupoch, zberateľských vášniach, či obchodných špekuláciách. K hlavným úlohám súčasnej kodikologie patrí preto hľadanie stratených rukopisov k vyrezaným zlomkom, alebo opačne a ich scefovanie (aspoň teoretické) do pôvodných celkov.

⁶ PÄCHT, O.: Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung. München 1984, s. 9 a 10.

⁷ DAIN, A.: C. d. v pozn. 2, s. 13.

⁸ PRAŽÁK, J.: Ke studiu českého knižního umění 13. století. (Kodikologické poznámky k iluminovaným rukopisům.) In: Umění 13. století v českých zemích. Praha 1983, s. 576. Ten istý: K metodologickému přínosu pomocných vied historických zvláště kodikologie. In: Pomocné vědy historické v současném archivnictví a historiografii. Praha 1987, s. 197—200; HLAVÁ-

v súčasnosti pripravovanom súpise iluminovaných rukopisov knižnice Národního Muzea v Prahe.⁴⁴ Žiadúce je aj počítačové spracovanie, ktorého príprava môže čerpať nielen z podobných vo svete zaužívaných systémov deskripcie (pozri pozn. 10), ale aj z analogických počítačových súpisov v iných historických vedách.⁴⁵

V rámci užšieho štúdia vystupuje do popredia ako jedinečný historický rukopisný celok s prvým známym súpisom kódexov z 15. storočia Kapitulska knižnica v Bratislave⁴⁶, kremnická knižnica⁴⁷, farská knižnica v Levoči (v súčasnosti deponovaná v rumunskej Alba Iulii)⁴⁸. Žiadúce by bolo i vydávanie ďalších faximílií.⁴⁹

Na záver je potrebné dodať, že stredoveký iluminovaný rukopisný fond, či už domácej, alebo cudzej proveniencie, z územia Slovenska i napriek svojej torzovitosti patrí k prameňom, ktoré presahujú lokálny rámec. Na druhej strane dokumentuje kultúrne pomery a umelecké procesy regionálne, či mikroregionálne a po dôkladnom spracovaní by sa mohol stať práve v tejto oblasti modelovým.

ČEK, I.: Kodikologie. C. d. v pozn. 1, s. 274; ŠVÁCHA, R.: Dějepis umění v současnosti. In: Kapitoly z českého dějepisného umění II. Praha 1987, s. 369—70 (týka sa ďalších oblastí umenovedného výskumu); STEJSKAL, K.—ŠVÁBENSKÝ, M.: Iluminátor cernoniánského rukopisu Půlkavy a jeho dílo. Umění XXXVI, 1988/4, s. 340—65; MARTI, R.: How Much Description Does a Manuscript Need? In: Polata Knigopisnaja. Nijmegen 1987, s. 73—84. Podáva tu prehľadnú tabuľku (s. 77) o sférach záujmu jednotlivých disciplín pri skúmaní rukopisu.

⁹ Pozri pozn. 43 a 44.

¹⁰ Richtlinien Handschriftenkatalogisierung. 4. erweiterte Auflage. Deutsche Forschungsgemeinschaft. Bonn 1985; Guide pour l'élaboration d'une Notice de Manuscrit. (Série informatique et Documentation textuelle.) Institut d'Histoire des Textes. CNRS. Paris 1977; OHLGREN, T. H.: Computer Indexing Of Illuminated Manuscripts for Use in Medieval Studies. In: Computer in the Humanities, 12, 1978, s. 189—99; GARNIER, F.: Construction et exploitation iconographique du Corpus des enluminures des bibliothèques de France. In: First International Conference on Automatic Data Processing of Art History Data and Documents. Pisa 1978. Conference Transactions II, s. 183—97; Data Retrieval Samples Using the PARIS System. Control Data Corporation, Knowledge Based Services. Minneapolis 1979; STONES, M. A.—ARTUR, R. S.: Manuscripts Illumination and PARIS, CDC, KBS. Minneapolis 1981; GEURTS, A. J.—GRUJS, A.—KRIEKEN, J. van—VEDER, W. R.: Codicography and Computer. In: Polata Knigopisnaja. Nijmegen 1987, s. 4—39.

¹¹ HLAVÁČEK, I.: Paleografie. C. d. v pozn. 8, s. 27.

¹² Tamže, s. 26.

¹³ PRAŽÁK, J.: Ke studiu... C. d. v pozn. 8, s. 575.

¹⁴ Napr. datovať nedatované rukopisy 13. storočia v Čechách podľa písma je možné len rámcovo, pretože znalost' tohto nemožňuje presnejšiu datáciu. PRAŽÁK, J.: C. d., s. 575.

¹⁵ PÄCHT O.: C. d. v pozn. 6, s. 17. Z tohto procesu odvíja Pächt vo svojej fenomenológii knižnej maľby celý jej vývoj. Pozri tiež ROBERTS, C. H.: The Codex. Proceedings of the British Academy 40, 1954, s. 169—204; TURNER, E. G.: The Typology of the Early Codex. Philadelphia 1977.

¹⁶ CAHN, W.: Die Bibel in der Romanik. München 1982; GARAND, M. C.: Livres de poche médiévaux à Dijon et à Rome. Scriptorium 25, 1971, s. 18—24.

¹⁷ GILISSEN, L.: Prolégomènes à la codicologie. Recherche sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrits médiévaux. Gand, Story-scientia. 1977. Publication de Scriptorium, VII.

¹⁸ GILMONI, J. F.: Recenzia práce Gilissena (pozri pozn. 17) in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et documents 41, 1979, s. 214—17.

¹⁹ Zreteľné je to v prípade iniciály a jej postupného začleňovania do zrkadla textu. PÄCHT, O.: C. d., s. 63 a d.

²⁰ HUGLO M.: Codicologie et musicologie. In: Miscellanea codicologica F. Masai dicata MCMLXXIX. Gent 1979/1, s. 771 až 82; PÁRISH, C.: The Notation of Medieval Musik. New York 1957; STÄBLEIN, B.: Schriftbild des Einstimmigen Musik. In: Musikgeschichte in Bildern III/4. Leipzig 1975; RYBARIČ, R.: Vývoj európskeho notopisu. Bratislava 1982.

²¹ HELWIG, H.: Handbuch der Einbandkunde 1.—3. Hamburg 1953—1955; Ten istý: Einführung in die Einbandkunde. Stuttgart 1970. V oboch prípadoch ide o základné publikácie k tejto problematike.

²² Napr. kráľovská dielňa na dvore Mateja Korvína v Budíne. Pozri BALOGH, J.: Die Kunst der Renaissance in Ungarn. In: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458—1541. Wien 1982, s. 81—107; KOROKNAY, E.: Ateliers de Reuliere de la Renaissance en Hongrie. Budapest 1966; IRÁS-MELIS, K.: A Matyas-kori budai kiraly könyvkötöműhelye leleti. Művészettörténeti Értesítő 1985/1—2, s. 48—60.

²³ GÜNTHEROVÁ, A.—MIŠIANIK, J.: Stredoveká knižná maľba na Slovensku. Bratislava 1961 (2. vyd. 1977).

²⁴ SABÓL, E.: Z dejín kódexov a miniatúr na Slovensku. Martin 1955.

²⁵ WAGNER, V.: Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948.

²⁶ KUZMÍK, J.: Historické knižnice na Slovensku a ich postavenie v našej kultúrnej minulosti a prítomnosti. Letopis pamätníka slovenskej literatúry. Martin 1968; KOHÚT, L.: Kapitoly z výtvarných dejín knihy. Bratislava 1970; ČIČAJ, V.: Knižná kultúra na strednom Slovensku v 16.—18. storočí. Bratislava 1985; RADVANI, H.: Z minulosti trnavskej knižnej kultúry. Vlastivedný časopis XXXVII, 1988/1, s. 25—30.

²⁷ KUZMÍK, J.: Knižná kultúra na Slovensku v stredoveku a renesancii. Martin 1987.

²⁸ JANKOVIČ, L.: Umelecko-historický rozbor armálesov 15.—19. storočia. Typológia a analýza miniatúr armálesov bratislavskej zbierky. Slovenská archivistika XXII, 1987/2, s. 114 až 129.

²⁹ SOPKO, J.: Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach. Martin 1981; Ten istý: Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku. Martin 1982; Ten istý: Kódexy a neúplne zachované rukopisy v slovenských knižniciach. Martin 1986.

³⁰ SOPKO, J.: Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach, C. d. v pozn. 29, s. 5—27.

³¹ KOTVAN, I.—FRIMOVÁ, E.: Inkunábuly Slovenskej národnej knižnice Matice Slovenskej v Martine. Martin 1988. Tam pozri i ďalšiu literatúru.

³² BAKOŠ, J.: Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku. Bratislava 1984.

³³ A művészet története Magyarországon. Budapest 1983; Magyarországi művészet 1300—1400 körül (red. MAROSI, E.). Budapest 1987.

³⁴ BAKOŠ, J.: C. d. v pozn. 32, s. 20.

³⁵ Napr. L. E. Boyle v svojej bibliografickej práci rozdelil kapitolu Cultural Setting na časť „Period of Monastic Culture 500—1200“ a „Period of Scholastic-Mercantile Culture (Gothic)“. BOYLE, L. E.: Medieval Latin Paleography. A Bibliographical Introduction. University of Toronto Press 1984.

³⁶ SCHMIDT, G.: Neues Material zur österreichischen Buchmalerei der Spätgotik in Slowakischen Handschriften. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XVIII, 1964, s. 34—40.

³⁷ Tamže, s. 34 a 35.

³⁸ Tamže, s. 38.

³⁹ OETTINGER, K.: Der Illuminator Michael. Die Graphischen Künste 1933.

⁴⁰ SCHMIDT, G.: C. d. v pozn. 36, s. 36.

⁴¹ Tamže, s. 34.

⁴² Okrem inkunábulí ide asi o 140 rukopisov a 36 zlomkov (prírodné s rozličnou umeleckou úrovňou).

⁴³ Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek: Französische Schule 1, 2, Wien 1974 a 1977; Flämische Schule 1, Wien 1983.

⁴⁴ Za možnosť nahliadnúť do rukopisu tohto súpisu srdečne ďakujem jeho autorovi dr. P. Brodskému z Národného múzea v Prahe.

⁴⁵ Napr. počítačové spracovanie francúzskeho „Corpus des inscriptions médiévales“ v Centre d'Études Supérieures de la Civilisation Médiévale na univerzite v Poitiers. Za informáciu ďakujem J. Michaudovi z C.E.S.C. M. v Poitiers.

⁴⁶ SOPKO, J.: Súpis knih bratislavskej kapitulskej knižnice z roku 1425. Slovenská archivistika IV, 1969/1, s. 83—101.

⁴⁷ LAMOŠ, T.: Archív mesta Kremnice. Sprievodca po fondoch a zbierkach. Bratislava 1957.

⁴⁸ SELECKÁ, E.: Stredoveká levočská knižnica. Martin 1974.

⁴⁹ Zatiaľ ako jedinú faximile vyšiel Nitriansky (Szelepchényho) kódex — Nitriansky kódex. Martin 1987.

Autor sa chce poďakovať PhDr. J. Pražákovi, CSc. za množstvo cenných informácií a slečne Elisabeth Peterson z Departmentu of Fine Arts, University of Pittsburgh, USA, za pomoc pri kompletizovaní literatúry.

Zur Problematik der mittelalterlichen illuminierten Handschriften in der Slowakei

Der Beitrag ist im gewissen Sinne eine Einführung in die Problematik des Studiums der Buchmalerei, bzw. der mittelalterlichen illuminierten Handschriften, der bisher in der slowakischen kunstwissenschaftlichen Forschung nicht die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Das Formulieren der Ziele und Aufgaben der Kodikologie, deren Grundlagen A. Dain legte, berührte wesentlich Philologie, Paläographie, Textologie, Musikwissenschaft und andere Wissenschaften, die sich mit dem Studium mittelalterlicher Handschriften beschäftigen. Sie griff auch in die kunsthistorische Disziplin ein, als durch das Postulieren der Notwendigkeit eines komplexen Herangehens an die Handschriften, in unserem Falle der illuminierten, die Buchillumination in den Organismus der Handschrift zurückkehrte. Zu diesem Trend trug auch die Entwicklung der kunsthistorischen Forschung selbst bei, in der die Buchillumination aus dem Schatten der Monumentalmalerei heraustrat.

Grundlage eines modernen Herangehens an jede Handschrift ist die Prämisse, daß sie ein Komplex gegenseitig aufeinander formal und inhaltlich bezogener Teile ist, die von äußeren Umständen bestimmt sind (Funktion der Handschrift, Provenienz, Auftraggeber u.s.w.), zugleich sich gegenseitig bedingen und beeinflussen und von der Einmaligkeit des Ganzen, dem handgeschriebenen Buch, an sich untrennbar sind. Ein Teil von ihnen ist dabei nur an diese Art der Quelle gebunden. Aus solchem Gesichtswinkel ist die illuminierte Handschrift Gegenstand der interdisziplinären Forschung. In welchem Maß die einzelnen Wissenschaftsdisziplinen in ihr angewendet werden, hängt vom Aussagewert der einzelnen Teile der Handschrift

oder der Handschriftensammlung ab. Eine solche komplexe Sicht, die sich in der jüngsten Inventarisierungspraxis durchsetzt, beschleunigte auch ein Vordringen der Informatik in die Handschriftenforschung.

Für die Kunstgeschichte bedeutete dieses Herangehen eine Erweiterung des eigentlichen Interesses vom Herauslösen der Buchmalerei auf die bildkünstlerische Seite des Buches im ganzen Umfang und in allen ihren Erscheinungen. Forschungsgegenstand sind somit nicht nur prunkvoll ausgestattete Handschriften, sondern auch schlichter gestaltete Handschriften. Die bildkünstlerische Seite eines Buches umfaßt das Spektrum von Form, Format, Art der Komposition des Schriebstoffes, Kalligraphie der Buchstaben, Buchschmuck bis zum Bucheinband. Den Schluß des Beitrages bildet eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse der slowakischen Kunstwissenschaft und Kodikologie. Die kodikologische Forschung erbrachte in den 80-er Jahren eine große Inventarisierungsarbeit der mittelalterlichen Handschriften und Inkunabeln (Anm. 29 und 31). Der fragmentarische Charakter des Handschriftenfundus in der Slowakei begrenzt im beträchtlichen Maße unsere Möglichkeiten zur Bestimmung einer etwaigen heimischen Illuminatorenproduktion zu gelangen. Einer der Wege zu ihrer Erfassung ist der gründliche Vergleich mit der mitteleuropäischen Handschriftenproduktion, die tw. eine Antwort auf die Fragen geben kann, wie etwa auf die Frage der Beziehungen zwischen Zentrum und Peripherie.

Deutsch von Kuno Schumacher

Dokumenty umeleckej a stavebnej činnosti 17. a 18. storočia v Bratislave z archívov rodu Pálffyovcov v ŠSÚA¹

KUNO SCHUMACHER

I keď je umeleckohistorický výskum prameňov vzhľadom na ich špecifiku často značne obmedzený, význam písomných prameňov pre umeleckohistorické bádanie sa tým nijak nezmenšuje. Práca v archíve je nenahraditeľným pomocným prostriedkom faktografického spracovávania umeleckohistorickej tematiky. Úplné, v stave z roku 1945 zachované zbierky archiválií šľachtických rodov usadených na území západného Slovenska, uchováva v pomerne priaznivých podmienkach Štátny slovenský ústredný archív SSR. Ich doterajší výskum sa mohol uskutočňovať — kvôli vonkajším podmienkam — len sporadicky. Ako uvádza Anna Petrová-Plaskotová, „archívne bádanie sa aplikovalo zatiaľ v menšom rozsahu — prevažne pri čiastkových témach a zväčša iba pri niektorých prominentných osobnostiach výtvarného dejepisu, resp. pri niektorých pamiatkových objektoch prvoradého významu“.²

Cieľom nového výskumu je tento raz vyplniť medzeru v spracovaní historických prameňov týkajúcich sa stavebného vývoja a nadhodiť nové otázky. Ide tu o príspevok k hlbšiemu odhaleniu mnohostranných regionálnych a vzájomných nadregionálnych kultúrno-umeleckých vzťahov západoslovenskej oblasti v období baroka, o príspevok k rozšíreniu nášho obrazu o jej podobe vrátane umeleckých remeselníkov, ktorí v nej pôsobili. Centrom tejto oblasti je Bratislava a k nej sa priradujú menšie sídelné strediská, ktoré mali význam pre jednotlivé panstvá. Ukazuje sa, že boli dejiskom čulej, plynulej stavebnej činnosti, nielen doplňujúcej a prispôsobujúcej staršie objekty novým podmienkam a potrebám, ale aj produkujúcej novostavby. Asimilovaní majstri cudzieho pôvodu i dočasne

zaangažovaní cudzinci pritom spolupôsobili s domácimi silami.

Rozhodnutie skúmať pálfyovské archívy na území dnešného západného Slovenska podmienili historické hľadiská. Tento šľachtický rod bol jedným z najväčších vlastníkov pôdy a jeho príslušníci často zastávali najvyššie štátno-správne funkcie v monarchii Habsburgovcov (palatíni, poľní maršáli atď.) Pálffyovci stáli verne — v protiklade k početnej stavovskej opozícii — na strane Habsburgovcov a sú typickými reprezentantmi novekej etapy neskorého feudalizmu na západnom Slovensku.

Pri výskume a jeho spracovaní, ktorého čiastkové výsledky sú tematikou tohto príspevku, sa na rozdiel od iných publikácií nevychádza z dnešného stavu zachovania. Do úvahy sa berú aj zničené alebo zle zachované stavebno-umelecké diela, ktoré jednak tvoria súčasť historického vedomia národa, jednak sú súčasťou kontinuity jeho kultúrneho vývoja. Archiválie sa tu chápu ako prameň potenciálnych rekonštrukcií kultúrnej a umenohistorickej kontinuity. Všetky archiválie sú zároveň v širšom zmysle študijným materiálom pre akútálnu umenovednú diskusiu o pomere centier a periférií. Doterajší obmedzený pohľad na materiál zdanlivo potvrdzoval tézu priamej úmernosti závislosti oblastí od ich vzdialenosti k centru.³ Konkrétne miera závislosti či relatívnej samostatnosti okrajových regiónov vyplynie až z neskoršieho porovnania.

Ústredný pálfyovský archív (rodový archív) založili roku 1729 bratia Mikuláš a Ján Pálffyovci. Pôvodne bol umiestnený na dobre opevnenom Pajštúnskom hrade. V čase 2. svetovej vojny akty premiestnili do Seniorátneho domu v Bratislave. Po

prechodnom skladovaní na hrade Červený Kameň sa roku 1951 vrátili späť do Bratislavy a od roku 1965 sú začlenené do ŠSÚA. Tu prebiehali do roku 1962 práce rekonštrukcií ich pôvodného rozčlenenia.

Archívny celok „zvláštna rubrika C: súkromné účty Pálffyovcov 1598—1774“ (amaria VIII, ladula 1 až 3), obsahujúci v 12 kartónoch asi 46 000 písomností, je konkrétnym svedectvom, že hranice skúmania nie sú neobmedzené. Chronologickú kontinuitu narušili straty a navyše usporiadanie pálffyovských archívov nebolo prehľadné a dôsledné už v čase ich vzniku. Stav archívov kritizovali už v 19. storočí, napríklad na zasadnutí roku 1825, aktuálnu otázku spolupráce rodových archívov

Abecedný prehľad mien, pri ktorých sa dá určiť konkrétne povolanie

murárski majstri

Martin Aigner

Mathias Büringer

Johann Ott (Oth)

Franz Partenhaußer (Pertenhaußer)

Bartholomäus Witweger

Georg Roßbeindtner

kamenárski majstri a kamenári

Thomas Hilger

Pietro Maino Maderno

Meister Peter

Thomas Rämmes

Georg Roßbeindtner

Lenhart Rumplmäyr

Simon Steilmäbl (Staejnmäbler)

štukatéři

Andree Bertinoli (Bertinadi)

Meister Carl

Johannes Wurzer

sochári

Joseph Blümb

Andreas Huedter

Hansen Khuen

Christoph Renfordt

s archívmi panstiev však predsa len uspokojivo nevyriešili. Meniaci sa archivári materiál neusporiadali podľa tematických oblastí, v účtovných položkách zaznamenávali len platby bez udania mien a miesta.

Výber sa obmedzuje na akty, ktoré sa až na malé výnimky týkajú stavebnej činnosti v Bratislave súvisiacej s rodom Pálffyovcov. Akty sa dajú tematicky rozčleniť na tri časti 1. Pohreb Štefana a Jána Pálffyho (1646). 2. Stavebné práce na pálffyovskom „Freihofe“ pod hradom na „Zámockom kopci“, v Bratislave. 3. Stavebné práce na „šľachtickom obydlí“ na Dlhej ulici (Nálepkova ul.) v Bratislave a jednotlivé samostatné písomnosti týkajúce sa ostatných prác pre Pálffyovcov.

— mešťan a murársky majster v Bratislave

— stavebný majster v Bratislave

— meštiansky murársky majster

— meštiansky murársky majster

— meštiansky murársky majster

— kamenár a murársky majster

— kamenársky majster z Deutsch Altenburgu (Rakúsko)

— cisársky kamenár z Viedne

— cisársky kamenár (z Viedne?)

— meštiansky kamenársky majster

— kamenár a murársky majster

— kamenársky majster v Bratislave

— kamenársky majster v Devíne

— štukatér

— štukatér

— štukatér

— meštiansky sochár vo Viedni

— sochár v Bratislave

— sochár vo Viedni

— meštiansky sochár v Bratislave

tesárski majstri

Joseph Edter

Paul Edter

Johannes Höltzl

Sebastian Leuttner (Leitner)

Leopold Wurst

stolárski majstri

Johann Philipp Becker

Heinrich Hainslman (Haindslman?)

Johann Hellfricht

maliari

Giacomo Bonanicin

Mathieß Ignäti Fidtler

Christian Khuen

Christian Kner

Christian Knörr (Khnorre), Khnörr (Khnöre)

Johann Lauradtgundtl (Laurendgundtl)

Johann Leutner (Beutner?)

Ehrenreich

Lucas Melser

iní remeselníci

Zacharias Lauffer (Laußer)

Paull Neuholdt

Mathias Piringer

Johann Petter Reßler

Elia Widman (Windtman)

Barbara Wolfin

Caspar Zürreher

— meštiansky tesársky majster v Bratislave

— meštiansky tesársky majster v Bratislave

— tesársky majster v Bratislave

— tesársky majster

— tesársky majster

— meštiansky stolársky majster

— mešťan a stolár vo Viedni

— meštiansky stolársky majster v Bratislave

— maliar

— maliar

— maliar

— maliar

— maliarsky majster

— postriebrovač stavebného dreva vo Viedni

— maliar v Bratislave

— maliar v Bratislave

— maliar v Bratislave

— dvorný cinár vo Viedni

— meštianski majster teráz v Bratislave

— meštiansky studniar

— meštiansky zámočnícky majster

— medirytca v Bratislave

— tlačiarca medirytín vo Viedni

— mešťan a zámočnícky majster z Viedne

Písomnosti svedčia napriek svojmu fragmentárnemu charakteru o kontinuite objednávok zadávaných rodinou Pálffyovcov v dvoch spoločensko-historicky odlišných etapách neskorého feudalizmu. Dokumenty z konca štyridsiatych rokov 17. storočia vznikali v historickej situácii osmanskej hrozby, ktorá sa dotýkala celej strednej Európy. O reprezentatívnom význame objednávateľov ako ručiteľov existujúceho stavovského zriadenia svedčí neprerušená kontinuita stavebných iniciatív, za-

stierajúca kvalitatívne novú politickú situáciu po uzavretí Szátmárskeho mieru (1711). V tomto období vífaziaceho absolutizmu sú objednávky v súvislosti so spoločenskou stabilitou a hospodárskou prosperitou početnejšie.

Od polovice 17. storočia pribúdajú objednávky týkajúce sa veľkej prestavby a obnovy bratislavského cisárskeho hradu. Zodpovedal za ne palatín disponujúci prvotriednymi umelcami. Zároveň sa na svahu zámockého kopca buduje pálffyovský

palatínsky palác so záhradou. Pri príležitosti pohrebu Štefana a Jána Pálffyovcov (1646) spolupôsobia v Bratislave viedenský a domáci umelci. V aktoch sú záznamy o katafalku (castrum doloris) a o pohrebnej ceremónii, ktorá mala európsky význam. Spomínaní umelci pracujú na objednávkach všetkých troch zložiek feudálnej mocenskej reprezentácie: Prestavujú cisársky hrad, budujú Letný arcibiskupský palác a palác palatína Pálffyho. Arcibiskupský maliar Hans Jakub Khien (Khuen) pracuje paralelne s objednávkou na pohreb Štefana a Jána Pálffyovcov aj v novovzniknutom Letnom arcibiskupskom paláci. Záhrada arcibiskupa Jána Lippaya vyznačujúca sa moderným prístupom k detailu dosiahla európsku povest'. Ostatných umelcov poznáme z prác objednaných cisárom Ferdinandom II., ktoré na hrade uskutočňovali od roku 1635 do roku 1649 na príkaz palatína Pavla Pálffyho.

Zdá sa, že cisársky kamenár Pietro Maino (Marno) Maderna z Viedne, ktorý tu pôsobil a svoju prácu aj signoval, je indentický s kamenárom pracujúcim na hrade. To isté možno usudzovať aj o maliarovi Christianovi Knörrovi (Knerrovi). Okrem výmalby hradnej kaplnky vykonal zmluvné práce pre palatína a stvárnil katafalk. Materiál viažúci sa k pohrebným obradom i keď nevelmi početný, predsa len svedčí o ich reprezentativnosti, ktorá odzrkadľuje sociálny status rodu. Významní viedenský ranobarokoví umelci, ktorí spolupôsobili na stvárení katafalku, sú dokladom vedúcej úlohy Viedne ako centra umenia, ako aj dokladom stáleho kontaktu rodu Pálffyovcov s umeleckoestetickou reprezentáciou viedenského dvora.

Účty zhrnuté pod 2. tematickým bodom sa týkajú prác na pálffyovskom majetku pod hradom, na rozsiahlom teréne medzi Zámockou ulicou a Paliádami. Ide o nevelmi náročné práce, o stavebné úpravy súvisiace s prispôbovaním vládnucemu súvekému vkusu. Objednávky zadali domácim remeselníckym rodinám s bohatou tradíciou; rozličné generácie týchto rodín spolupracovali so zahraničnými umelcami na veľkých objednávkach, čím sa vyrovnávali s európskym vývojom a spolupracovali vysokú úroveň domáceho umenia. Práce Šimona Steinmasslera sa mohli týkať paláca alebo inej budovy v parku. Je príbuzný so Štefanom Stein-

masslerom, ktorý vytvoril sochy pre vedľajšie oltáre v jezuitskom kostole najsv. Spasiteľa. Rodina Rumplmayer zasa mala v meste takú dlhú tradíciu, že ešte po roku 1885 stavia pre grófa Jána Pálffyho Viktor Rumplmayer palác na dnešnom Hviezdoslavovom námestí (č. 18). Maliar Mathies Ignati Fiedler sa v prameňoch sám označuje za maliara „Jeho excelencie prezidenta kráľovskej komory“ — najvyššieho úradu pre všetky verejné stavebné podujatia v Uhorsku. Pálffyovská záhrada bola možno najdôležitejším dielom parkovej architektúry v meste, nie pre svoju umeleckú kvalitu (v tejto súvislosti je prototypom arcibiskupská záhrada), ale pre topografické danosti. Trojstupňové terasovité stvárnenie terénu so salou terenou, ktoré zjednocuje organickú a anorganickú prírodu, oranžéria s exotickými rastlinami a amfiteatrálna dispozícia v spodnej časti tzv. pálffyovského dvora, sú historicko-filozofickým obrazom absolútneho nároku vlastníkov a estetickým reflexom pálffyovskej mocenskej neobmedzenosti. Kultivácia krajiny je tu výrazom spoločenskej kultúry.

Akty k „šľachtickému obydlíu“ v Dlhej ulici (Leningradská a Nálepškova) sa stále len neľahko interpretujú. Podľa Korabinského treba vychádzať z dvoch palácov Jána Pálffyho na tej istej ulici. K budove na dnešnej Leningradskej ulici, ktorá sa nezachovala, považuje Korabinsky za dôležitú staršiu správu. Hovorí, že cisár Ferdinand III. dal roku 1665 10 000 zlatých na obnovu domu, ktorý mal zadnú budovu v dnešnej Gorkého ulici. Rozsiahle práce od roku 1710 do roku 1740 na Pálffyho paláci, v 19. storočí sčasti stavebne upravenom, sú medzerovito zachytené účtami: Zmienky o úpravách v panských izbách, o nových oknách, štukatúrach, o obnove strechy a schodiska vedú k záveru, že šlo o barokizovanie budovy. Účast domáceho sochára Andreja Hütera, známeho z pôsobenia na kaplnke sv. Kataríny, na Esterházyho paláci (Nálepškova č. 13) a na Letnom arcibiskupskom paláci, svedčí o náročnosti prestavby.

Predložené dokumenty sú ako sme už spomenuli v úvode, fragmentárnymi svedectvami o umelecko-kultúrnohistorickej kontinuite na západnom Slovensku v 17. a 18. storočí. V budúcnosti však bude potrebné čerpať z prameňov v širšom rozsahu.

Zoznam archívnych materiálov

1. Pohreb Štefana a Jána Pálffyho⁴

sign. A. VIII, L. 1, F. 1

Caspar Zürreher, Bürger und Schlosser in Wien
Zhotovil konzolové podpory na žrde zástav, časti k pohrebným štítom, a 10 mreží v tvare plameňa. Účet z 24. mája 1646 (s. 19—20).

Heinrich Haindlsman (Hainslman), bürgerl. Tischler in Wien
Zhotovil 2 veľké truhly, 2 žrde zástav zo smrekovcového a bukoveho dreva, truhlu na erby, dve veľké truhly na pohrebné štíty, dve truhly na obrázky svätých („bilde“), ďalej zhotovil truhly na zbrane a výstroj a dlhú truhlu na dvoch oblých tyčiach na zvinuté zástavy. Bez dátumu a miesta (s. 23).

Christian Knörr (Khnoere/Khnöre/Khnörr), Malermeister⁵

Podľa zmluvy („conduct“) maľuje erby pre grófa (Jána) Pavla Pálffyho. (Bez miesta a dátumu). Namaľoval 14 celých štítov s erbom na papier, 150 štítokov na papier, 200 celých znakov na... (?), namaľoval 60 celých znakov na tapetový pult, 74 celých znakov, 4 veľké štíty na oltár, zhotovil ďalšie pozlacovacie a maliarske práce. (Účet z 30. mája 1646, s. 273). V marci a máji 1646 sa uvádzajú aj ďalšie účty k zmluvným prácam („conduct arbeit“) (s. 268—272, 307).

Zacharias Läußer (Lauffer), Hofzinngießer zu Wien

Urobil z cínu („Grobzinn“) 2 truhly s vrchnákmi pre grófov Štefana a Jána Pavla Pálffyho a pozlátil ich. (Účet zo 14. marca 1641, s. 249) 21. mája 1646 dodal rakvy z Viedne (s. 281 a sign. A. VIII, L. 3, F. 1, s. 14).

sign. A. VIII, L. 3, F. 1

Andree Bertinoli (Bertinadi), Stukkateur⁶

Zhotovil obrazy pre castrum doloris. Jeho účet sa zaplatil 6. mája 1646 (s. 12 a 74).

sign. A. VIII, L. 3, F. 1

Elia Widman (Windtman), Kupferstecher zu Bratislava

Zhotovil platňu na medirytinu castrum doloris a obdržal za ňu splátku 22. mája 1646 (s. 14).

Barbara Wolfen, Wittwe und Kupferdruckerin zu Wien

24. mája 1646 jej zaplatili za tlačenie dosky zhotovenej E. Windmanom (s. 14). Doplatok za uvedenú prácu nasledoval 2. júla 1646 (s. 18).

Hans Khuen, Bildhauer zu Wien⁷

Dostal doplatok za dva posmrtné štíty pre grófov Štefana a Jána Pálffyho. Bratislava, 26. mája 1646 (s. 15).

Christian Khuen, Maler

Honorovaný za svoju zmluvnú prácu 30. mája 1646 (s. 15).

Pietro Maino Maderno, kaiserlicher Steinmetz aus Wien⁸

Zaplatili mu za práce na Červenom Kamene podľa nezisteného účtu, ktorý sám spomína. Účet sa zaplatil 6. mája 1646 (s. 12 a 74).

2. Práce na pálffyovskom „Freihofe“ na zámockom kopci⁹

sign. a. VIII, L. 3, F. 1

Lucas Melser, Maler zu Bratislava

Renovoval „Unser Lieben Frauen Bildt, so ober dem Thor in dem Preßburger Garten haus stehet“ a na potvrdenie mu zaplatili 30. mája 1646 (s. 18).

Giacomo Bonanicin, „wälscher“ Maler

Obdržal doplatok za štyri historické maľby, ktoré namaľoval „all Fresko“ v palatínovej spálni. Účet mu zaplatili 22. januára 1649 (s. 70, 79).

Andree Bertinadi (Berthenada) Bertinoli, Stukkateur¹⁰

Zaplatili mu za prácu na bratislavskej grotte bez uvedenia roku. Podľa poradia záznamov možno účet zaradiť do rokov 1647 až 1649 (s. 35 (?) a 77).

Sebastian Leuttner (Leitner), Zimmermeister
Od 2. 8. do 22. 9. (?) vykonával práce na lógii v záhrade. Účet je z „posledného“ septembra 1652 (s. 3).

Carl...?, Stukkateur
Zaplatili mu za cestu z Bojníc (Waýniz) do Banskej Bystrice (Neusoh¹). Vyslali ho, aby dal nalámať tuf a „iné rarity“ pre bratislavskú grottu. Účet je z 9. septembra 1647 (s. 31).

sign. ÚSM Mikuláša Pálffyho a ded., kartón 245

Georg Roßbeindtner, Steinmetz und Mauermeister
Vykonával v septembri kamenárske práce vo dvore a v záhrade grófa Mikuláša Pálffyho. Postavil krb v izbe grófký a dva krby v izbe grófa; zhotovil nové ostenie pre vstup do veľkej sály a preklady dverí so zalomenou rímsou roku 1707. Roku 1708 previedol ďalšie úpravy (s. 34).

sign. A. VIII, L. 2, F. 2

Frantz Partenhaußer, bürgerl. Mauermeister
Roku 1731 mu zaplatili za rozličné prestavby (s. 11, 21). Obnovil v kuchyni časť klenby a vydláždil podlahu na priedomí (s. 81). Podľa účtu zo 17. februára 1732 vykonával opravy v ďalších hospodárskych priestoroch v sídelnom dome (Residenzhaus, s. 106). V zozname z 8. júna 1735 sa uvádzajú ďalšie opravy v panských izbách, na priedomiach a schodoch (s. 158).

sign. A. VIII, L. 1, F. 2a

Johann Philipp Becker, bürgerl. Tischlermeister

Paull Neuholdt, bürgerl. Träslermeister in Bratislava

Johann Petter Reßler, bürgerl. Schlossermeister
Spoločne zhotovili 6 lôžkových kresiel pre grófkú Pálffyovú v jej „Freihofe“ na bratislavskom zámockom kopci (s. 145).

Lenhart Rumpfmayr, Steinmetzmeister in Bratislava¹¹

Simon Stainmähl (Staeýnmähl), Steinmetzmeister in Devín¹²

Vykonal kamenárske práce v panskej záhrade, za bránu k domu „Pamkautschen (?) Haus“ im zaplatili 18. novembra 1722 (s. 158). Zhotovili okenné ostenie na 6 strešných okien, 4 okná so stredovou podporou, 4 okná bez podpory. Potvrdenie za uvedené práce je z 8. októbra 1725 (s. 222).

Johannes Wurzer, Stukkateur
Účet za nakúpený materiál pre práce, ktoré vykonal od 20. augusta do 10. novembra 1725 na sale terene v záhrade na zámockom kopci (s. 211, 217).

Johann Ehrenreich Leuttner (Beutner), Maler in Bratislava¹³

Odovzdal zoznam rozličných svojich malieb (zátišia) a obnovovacích prác (o. i. v sale terene), pozlátil vodomet a obnovil nátery. Za uvedené práce mu zaplatili 21. júla 1728 (s. 324 a d.).

sign. A. VIII, L. 1, F. 4

Leopoldt Wurst, Zimmermeister

Zaplatili mu za práce, ktoré vykonával od 6. mája do 8. júna (bez udania roka) v bažantnici, v „Lustgarten“ a na vodomete (s. 534).

Mathias Piringer, bürgerl. Brunnenmeister
Úplne obnovil studňu s čerpadlom. Neuvádza sa dátum a miesto vykonanej práce (s. 536).

sign. A. VIII, L. 2, F. 1

Joseph Blümb, bürgerl. Bildhauer in Wien
Zhotovil pre grófkú Pálffyovú, rodenú „Zobarin“ 2 páry sôch z tvrdého kameňa, ktoré umiestili na hlavné piliere. Za prácu mu zaplatili 28. septembra (bez udania roka, s. 118). Pravdepodobne tomu istému majstrovi patria ďalšie platby, pri ktorých sa neuvádza druh vykonaných prác (s. 112).

sign. A. VIII, L. 1, F. 2a

V „celom“ zozname tesárskych prác, ktoré vykonávali v januári a februári 1725 v panskej záhrade, sa uvádzajú rozliční remeselníci — kamenár, štukatér, murár, zámočník, inštalatér, obchodník s drevom (s. 177—179).

Joseph Edter, bürgerl. Zimmermeister in Bratislava
Pripravil stavebné drevo na nový krov nad obývacou izbou veľkogrófskej excelencie v dome vedľa uličky a vykonával aj ďalšie priebežné práce od februára do septembra 1725 (s. 180—216). 3. až 7. septembra 1725 dokončil úplne novú krytinu strechy od uličky až po dvor a v októbri 1725 pokračoval v prácach na streche (s. 221).

sign. A. VIII, L. 1, F. 2

Vybudoval nový krov nad veľkou predsieňou a nad celým poschodím v ľavej časti predného dvora. Svedčia o tom rozličné pracovné účty z 11. až 18. februára 1726 (s. 419) a účty z 25. apríla až 11. mája 1726 (s. 420).

Od 6. mája do 18. mája 1726 vykonával v záhrade „Freihofu“ rozličné práce, ktoré sa v zozname bližšie neuvádzajú (s. 424).

Paul Edter, bürgerlicher Zimmermeister in Bratislava

Zaplatili mu za dodávky dreva pre „Freihof“ 18. 3.—26. 3. 1729 (s. 474), 17. 4.—24. 4. 1729 (s. 476—477), 27. 5.—2. 7. ? 1729 (s. 479), 3. 7. až 19. 8. 1729 (s. 488).

Frantz Partenhaußer/Pertenhoußer, bürgerl. Mauermeister¹⁴ 25. 4.—11. 5. 1726 (s. 421—423), 13. 5.—18. 5. 1726 (s. 425), a 20. 5.—25. 5. 1726 (s. 426).

vykonával murárske práce na múre, pri ktorom stoja pomarančovníky.

sign. A. VIII, L. 1, F. 2a

Podľa vyúčtovaní z 30. júla až 28. septembra 1725 vykonával murárske práce na hospodárskej budove (Hofgebäude) pri uličke (s. 206, 214, 218, 219).

sign. A. VIII, L. 1, F. 4

Položil dlážku v dámskej izbe, vykonával stavebné opravy (v stolovacej izbe vmuroval nové okenné špalety) ako aj práce v kuchyni (s. 512). Účet neuvádza lokalitu a dátum. Porovnaj s pracovnými účtami S. Strainmählera.

sign. A. VIII, L. 1, F. 2a

Vykonal murárske práce na hospodárskej budove (Hofgebäude) na zámockom kopci na stene oproti uličke. Omietol múr a vmuroval okenné špalety, previedol ozdobné a strešné práce. Uvedené práce vykonával od 1. októbra do 26. októbra 1725 (s. 237 a d., 241).

3. Stavebné práce na „šlactickom obydlí“ na Dlhej ulici

A. VIII, L. 1, F. 2

Johann Lauradtgundtl/Lauredgundl, Bauholzversilberer aus Wien

Dodával stavebné drevo na veľkogrófsky pálffyovský dom stojaci za stavovským domom (Landhaus). Účty mu zaplatili 29. septembra 1711 (s. 372) a 7. novembra 1718 (s. 382). Na ďalšom účte z 29. septembra 1711 nie sú údaje o účele dodávaného dreva.

sign. A. VIII, L. 1, F. 2a

Mathieß Ignäti Fidler (Fidler), Malermeister¹⁵

Vykonal rozsiahle opravné a obnovovacie práce, o ktorých svedčia účty z 1., 8. a 14. júna 1722, ale účel vykonaných prác nie je na účtoch uvedený (s. 11—13). Na základe zostaveného zoznamu mu zaplatili za pozlacovanie rámov obrazov a pozlacovanie stolov. Účet je z 1. júla 1722 (s. 143). S dátumom 20. augusta 1722 mu vyúčtovali ďalšie pozlacovacie práce (s. 146, 159). Pozlátil tiež rodokmeň s erbami a rámy, účet je bez dátumu — 1722 ? (s. 161). Podľa účtu z 27. novembra 1722 pozlátil ďalšie rámy (s. 168) a 22. marca 1723 mu zaplatili za tri rámčeky na „indianische Manier“ (s. 170). Na účte zo 4. júla 1723 sa uvádza pozlátenie ďalších rámov (s. 173).

Joseph Edter, bürgerl. Zimmermeister in Bratislava
Vykonával opravy v konskej stajni pri príbytku stojacom v meste pri „Langen Tor“. Zoznam uvádza, že práce vykonával od 30. januára do 10. februára 1725. Vo februári uskutočnil aj ďalšie práce na konskej stajni (s. 179).

sign. A. VIII, L. 2, F. 1

Ďalšie práce na konskej stajni vykonával od 20. novembra do 1. decembra 1725 (s. 197).

sign. A. VIII, L. 1, F. 3

Georg Roßbeindtner/Reßbeuntner, Steinmetz und Mauermeister¹⁶

Vyúčtovali mu materiál a pracovné dni, počas ktorých uskutočnil stavebné, štukatérske a sochárske práce od 18. júla do 3. septembra 1710 (s. 474, 476, 477).

V „Neuen haus“ osadil krb, vymuroval komín, vybielil izbu, renovoval pracovňu. Účty sú z 18. apríla až 7. mája 1712 (s. 334, 335, 337). Podľa účtov z 20. apríla až 28. apríla 1712 dodávali stavebný materiál a vyvážali z domu odpad (s. 336, 339).

sign. VIII, L. 1, F. 4

Bartolomäus Witweger, bürgerl. Mauermeister¹⁷

Podľa zoznamu o vykonaných prácach a dodanom materiáli mu zaplatili za murárske a pokrývačské práce na dome v meste. Účty sú z 1. apríla až 27. apríla 1715 ? (s. 260, 263, 266, 351).

Johann Hellfricht, bürgerl. Tischlermeister in Bratislava

V auguste 1715 zostavil zoznam prevedených opráv nábytku a zariadení (s. 344).

sign. A. VIII, L. 2, F. 1

Thomas Hilger, Stienmetz aus Deutsch-Altenburg (Rakúsko)

Roku 1724 vykonával kamenárske práce v Kráľovej pri Senci a v Bratislave (ostenia pre dvere a okná). V zozname sa zdôrazňujú práce na spomenutej konskej stajni v Bratislave, pre ktorú dodali 17 kamenných lastúr, 6 okenných ostiení, 2 bránové ostenia. Účet je z 18. augusta 1725 (s. 191—193). 21. augusta 1725 dodal podstavec pre sochu sv. Jána Nepomuckého v panskom dome. Vykonal ešte ďalšie práce na novej konskej stajni a zhotovil na dome okenné ostenia, ktoré osadil na strane k mestskej priekope. Účet je z 23. júla 1726 (s. 238).

Frantz Partenhaußer/Pertenhaußer, bürgerl. Mauermeister¹⁸

Prevádzal stavebné práce v konskej stajni a rozličné iné opravy obydlia roku 1725 (s. 194), prestavoval vykurovací systém v panskom byte, účty z 21.—24. septembra 1725 (s. 196), vybielil panskú kuchyňu, vchod a schodisko 12. apríla 1733 (s. 263), vybielil izby v máji 1733 (s. 264). Ďalšie úpravy, medzi iným vybielenie izieb a vchodu vykonal roku 1734 (s. 341 a ď.).

Podľa účtu z apríla 1728 vybielil hospodárske priestory a panské izby (s. 391). Vykonal opravy v izbe sekretára v sídelnom dome, účet je z 15. mája 1729 (s. 418). Vybielil hlavné schodisko v sídelnom dome, vybielil pekáreň, izbu lokaja, kuchyňu, dôstojnícku izbu a komoru na paštéky, o čom svedčí účet zo 16. apríla 1729 (s. 423).

sign. A. VIII, L. 2, F. 2

Podľa účtu z 30. júla 1735 mu zaplatili za prestavby a opravy (s. 164). Účet z mája 1738 uvádza ďalšie výdavky na materiál a opravy bez udania presného účelu (s. 291, 305, 349, 363).

Johannes Hölztl, Zimmermeister in Bratislava

Previedol opravy v „starom“ a „novom“ dome. Podľa účtu z 2. až 13. októbra 1731 opravil krov nového domu (s. 17, 67, 70). Položil nové parkety vo veľkej sále a previedol opravy v rytierskej sále. Účet je z 5. decembra 1735 (s. 180).

sign. A. VIII, L. 3, F. 1

Marthin Aigner, Bürger und Mauermeister in Bratislava

Vykonal murárske práce na obydli pri Laurinskej bráne, účet je z 26. septembra 1652 (s. 9).

4. Dokumenty, ktoré svedčia o tom, že Ján a Mikuláš Pálffyovci podporovali rozličné objednávky v Bratislave

sign. A. VIII, L. 1, F. 2

Mathias Büringer, bürgerlicher Baumeister in Bratislava

V kláštore kapucínov opravil kanalizáciu („rinnen-des Wasser“), účet je bez dátumu (s. 490).

Paul Edter/Edern, bürgerl. Zimmermeister in Bratislava

Podľa zmluvy, ktorú uzatvorili 20. februára 1730 v Bratislave, zhotovil nový krov nad novým refektárom kláštora trinitárov a 6. augusta 1730 dostal za prácu preddavok 150 zlatých (s. 521).

Christoph Renfordt, bürgerl. Bilderhauer in Bratislava

Vytvoril sochárske práce, ktoré dodal cukrárovi jeho excelencie Jána Pálffyho: Vulkán, ktorý spája na nákové dve srdcia, Génus s Cupidom, ktorý drží v ruke srdce. Ďalšie zobrazujú na štyroch skalách Cupida s kotvou, Cupida s okridleným srdcom, Cupida strieľajúceho na srdce, neznámy motív a napokon alegóriu priateľstva. Účet je z 25. apríla 1719 (s. 478).

sign. A. VIII, L. 1, F. 3

Georg Roßbeindtner, Steinmetz und Mauermeister V židovskom dome v Bratislave vymuroval podstavec na kachle v izbe, ktorú používala pani grófka. Podľa účtov z 15. septembra až 20. septembra vykonal ešte ďalšie opravné práce (s. 483).

sign. ÚSM Mikuláša Pálffyho a ded., kartón 245

V dome Jána Pálffyho pri Vydrickej bráne opravil klenbu prejazdu, účet je zo 6. až 14. decembra 1709 (s. 28). Vybielil stajne a izby, podľa účtu od 15. do 20. apríla 1709 (s. 32).

¹ Pri archívnom výskume som sa zamerne sústredil na dokumenty súvisiace s Bratislavou. Ostatné poznatky získané z rozsiahleho materiálu budem publikovať v blízkej budúcnosti.

² PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia. ARS 1/2, 1970, s. 209.

³ Pozri BAKOŠ, J.: Región, periféria a umeleckohistorický vývoj. Rukopis, 1988.

⁴ Štefan Pálffy (po 1586—1646) a Ján (Pavol) Pálffy (?—1646) sú synovia Mikuláša II. Pálffyho a Márie rod. Fuggerovej. Pozri takisto JEDLICKÁ, P.: Adatok Erdödi Báro Pálffy Miklós, Eger 1879, s. 744 (rodokmeň). Porovnaj „Extract. Auß der Palfischen Conduct Raittung Ao 646 den 29.

sign. A. VIII, L. 2, F. 2

Thomas Rämmes, bürgerlicher Steinmetzmeister Postavil krb, za čo mu zaplatili v Bratislave 5. júna 1745. V účte sa však neuvádza, kde prácu vykonal (s. 402).

Johann Ott, bürgerlicher Mauermeister

Na účte sa neuvádza dátum a miesto, kde vykonával murárske práce, píše sa len o prestavbách (s. 404).

Andreas Huedter, Bildhauer in Bratislava¹⁹

Podľa účtu z 25. septembra (?) 1739 v Bratislave, dodal štitky s dvoma jeleními hlavami (s. 260).

sign. A. VIII, L. 3, F. 1

Christian Khner, Maler

Z „Raittung über Empfang und Ausgab 1646—1649“ sa uvádzajú iba dva účty, zo 6. apríla 1646 (s. 10) a z 18. mája 1646 o vykonaní zmluvných prác (s. 13).

Majster Peter, Steinmetz

Účet o zaplatení zmluvnej práce, ktorú vykonal v septembri 1646 v cisárskom kameňolome (S. 24).

Andree Berthenada/Bertinoli, Stukkateur

Na účte z novembra 1647 sa neuvádza miesto a účel práce (s. 35). Z poverenia palatína vykonal 31. októbra 1648 spoločne s majstrom Paulom cestu z Viedne do Bratislavy (s. 60).

Maň“. A. VIII, L. 2, F. 3, s. 10. Týka sa pohrebných výdavkov, ktoré sa majú zaplatiť kanonikom a farskému kostolu, ako aj ďalších pohrebných výdavkov na s. 14—19.

⁵ Pozri HOLČÍK, Š.—RUSINA, I.: Umenie Bratislavy. Obrazový sprievodca pamiatkami mesta. Bratislava 1987, s. 16. Tam sa uvádza variant mena Knerr. Ten istý spôsob písania používa DUBNICKÝ, J.: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava 1947, s. 54, 56. Odvoláva sa na činnosť viedenského majstra v Trnave.

⁶ DUBNICKÝ, J.: C. d. v pozn. 5 na s. 55 a ď. uvádza, že Andrea Bertinalli sa zúčastnil na výzdobe kláštorného kostola v Klosterneuburgu v tretej štvrtine 17. storočia.

⁷ Pozri pozn. 5. Christian Khuen je pravdepodobne jeho

príbuzný. ŠTIBRÁNYIOVÁ, M.: Trnavskí majstri murári, kamenári, sochári, maliari a štukatéri 17. storočia. In: *Problémy umenia 16.—18. storočia*. Interná tlač SAV, 1987, na s. 87 až 88. Dokazuje pôsobenie sochárov Jána Krištova a Jána Juraja Khiena/Chiena v Trnave od konca 80-tych rokov do rokov 1696/1697, ale nehovorí nič o ich pôvode.

⁸ Možno v príbuzenstve so široko rozvetvenou rodinou Maderno z Bissone (Taliano). Pozri THIEME/BECKER XXIII, Leipzig 1929, s. 532—529. Pravdepodobnejšie je však príbuzenstvo so štukatérskou rodinou Maderni, ktorá pôsobila v 2. pol. 17. storočia v Hornom Rakúsku (tamtiež, s. 529).

⁹ Pálffyovská záhrada vznikla na začiatku 17. storočia ako pokračovanie hradnej záhrady a siahala od Zámockej ulice cez Nešporovu a Zochovu po Palisády. Skladala sa z amfiteátróvite usporiadaných terás s bosketmi a plastikami. Zachovala sa z nej baroková brána pri Nešporovom internáte. Pozri takisto KORABINSKY, J. M.: *Geographisch-historisches Produktlexikon*. Preßburg 1786, s. 565: „Na hradnom kopci je tzv. Pálffyovský dvor s kaplnkou a príjemnou záhradou, ktorej východ vedie do Zámockej ulice.“ V záhrade sa spomína divadelná stavba. Aktá si v pomenovaní miesta protirečia. K vtedajšiemu hodnoteniu pozri list Jacoba Balffa (Wolffa ?) palatínovi Paulovi Pálffyemu o paláci a záhrade v Bratislave z 23. marca 1640 (A. VIII, L. 8, F. 1). V liste potvrdzuje dôkladnú prehliadku miesta a stavebných prác. Budovu označuje za zvlášť peknú a želá si, aby sa stavebník dožil jej dokončenia. Spomína použitie meďi na zámockej budove.

¹⁰ Bertenada/Bertinadi, Andree pravdepodobne indentický s Bertinolo Andree, ktorý sa spomína roku 1646 (A. VIII, L. 3, F. 1, s. 12). Pozri tiež pozn. 6.

¹¹ Lenhart/Leonhart Rumpmayr, kamenár, pravdepodobne príbuzný s Jánom Rumpelmayrom, kamenárom v Devíne

(MP fary v Devíne). Podľa PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: C. d. v pozn. 2, s. 232.

¹² Simon Staeynmäbler/Stainmassler, kamenár v Devíne. Bol svedkom pri sobáši Melichera Wemera/Wimera?, MS fary sv. Martina. Podľa PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: C. d. v pozn. 2, s. 237.

¹³ Johann Ehrenreich Leutner/Leitner, maliar pravdepodobne príbuzný s Jánom Teofilom Leitnerom (MP fary sv. Martina). Podľa PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: C. d. v pozn. 2, s. 224.

¹⁴ Frantz Pertenhaußer/Partenhausner, bol svedkom pri sobáši murára a paliera Abrahama Wittingera (Wittwegera ?) 14. 1. 1729 (MS fary sv. Martina). Podľa PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: C. d. v pozn. 2, s. 227.

¹⁵ Mathieß Ignäti Fidler/Fidler, pictor Excellentissimae Camerae Presidiae (maliarsky majster). Údaje k svedectvám (MS fary sv. Martina). Podľa PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: C. d. v pozn. 2, s. 216.

¹⁶ V tom istom čase vyúčtovali vozy so stavebným odpadom z domu a vozy s pieskom z vinice do domu.

¹⁷ Nie je jasné, či meno Witweger nepochádza z mena Wittingera. MS fary sv. Martina zaznamenáva Abraháma Wittingera, murára a paliera, ktorý sa sobášil na hrade 14. 1. 1729. Podľa PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: C. d. v pozn. 2, s. 239.

¹⁸ Pozri pozn. 15.

¹⁹ Andreas Huedter/Hüter, sochár. Dôkazy z rokov 1731, 1734, 1737 v MS fary sv. Martina. Roku 1737 mu zaplatili za reštaurátorskú prácu, roku 1748 účet za prácu podľa akordnej zmluvy. (Kniha kostolných účtov domu sv. Martina). Podľa PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: C. d. v pozn. 2, s. 220. O tom tiež HOLČÍK, Š.—RUSINA, I.: C. d. v pozn. 5, s. 18, 347, 358, 361.

Pamiatková starostlivosť 19. storočia ako jeden z prejavov historizmu. Reštaurátorský purizmus

ZUZANA KARASOVÁ

Výskumy, týkajúce sa objasnenia pojmu historizmus v oblasti umenia priniesli aj niekoľko nových poznatkov, súvisiacich s problémom podstaty a genézy pamiatkovej starostlivosti. Výsledky tohto bádania nie sú jednoznačné a súhrnne možno podľa nich — v závislosti od prijímanej definície historizmu — klásť počiatky pamiatkovej starostlivosti buď do obdobia antického staroveku alebo do obdobia talianskej renesancie.

V prvom prípade má pojem historizmus „práve tak málo spoločného s históriou, ako gotika s Gótmí“.¹ Jeho podstata spočíva vo „vedomom návrate k podobe zaniknutých slohových foriem“², alebo jednoducho „je to forma, ktorá opakuje, čo už raz ako forma existovalo“³. Takto chápaný historizmus sa prejavuje v podobe niekoľkých typov: V jednom prevláda požiadavka konformity štýlu, druhý je asociatívny, tretí uplatňuje estetický moment, štvrtý vyjadruje „archeologickú zvedavosť“⁴. Tradícia, či estetická norma, ktorá viedla k opakovaniu foriem, zabezpečila, že cisárske rímske obdobie sa staralo o pamiatky gréckej antiky, podobne aj talianska renesancia a klasicizmus, tzv. románska renesancia v neskorom stredoveku o románske pamiatky, barok o pamiatky gotiky.⁵ Prejavom starostlivosti boli jednak zákonné opatrenia a zberateľstvo, jednak prvé pokusy o rekonštrukciu pamiatok.

Už v rímskom práve sa nachádzajú predpisy, ktoré sa zaoberajú ochranou pamiatok. Napríklad v *Theodosiánovom kódexe* sa vyskytujú predpisy o tom, ako treba pokračovať pri výstavbe budov s ohľadom na prostredie, okolitú výstavbu a staré budovy významného charakteru.⁶ V období neskoršej antiky a v ríši Theodoricha Veľkého zvykli na pamiatky vyrývať nápisy týkajúce sa ich obnovy.⁷

Jedným z najstarších príkladov prispôsobenia sa pôvodnému vzhľadu pri uskutočnenej obnove je vybudovanie arkádovej krížovej chodby kláštora karmelitánov v Bambergu v 2. polovici 14. storočia v dôsledne romanizujúcom poňatí.⁸ V Taliansku už od 15. storočia preberali románske portály do novostavieb, v 16. storočí sa románske umenie študovalo ako vzor do podrobností.⁹ V 18. storočí sa zmysel pre historizujúce dokončenie stavieb uplatňoval čoraz väčšmi. Na našom území vykonali prvú rekonštrukciu stredovekej architektúry roku 1701 v kláštore Rosa Coeli v Dolných Kounicích na Morave.¹⁰ Na Slovensku zasa pri opätovnom znížení hlavnej lode bardejovského kostola sv. Egídia roku 1750 zachovali pôvodnú formu stredovekej klenby.¹¹ Roku 1832, keď predlžovali loď kostola v Spišských Vlachoch, novú klenbu dokonale prispôbili pôvodnej gotickej.¹²

V druhom prípade posudzovania historizmu v umení siahajú jeho počiatky do 15. storočia k talianskej renesancii. Jedným zo základných znakov tohto obdobia je vzkriesenie zmyslu pre kontinuitu dejinného času a objav historického hľadiska v tom zmysle, že javy už nie sú iba časovo spájané, ale tiež hodnotené podľa svojej doby. Historické hľadisko umožnilo renesancii vidieť a skúmať antickú civilizáciu ako samostatný jav patriaci minulosti, ale tiež vznik prvých charakteristík gotického slohu.¹³ Ak je predmetom pamiatkovej starostlivosti história, „presnejšie zaoberá sa s históriou predmetov nášho okolia“¹⁴, potom aj počiatky modernej pamiatkovej starostlivosti treba hľadať práve v talianskej renesancii. Možnosť zaradenia umeleckého diela do slohových pojmov ako antika, gotika a renesancia viedla k vytvoreniu prvých pamiatkových hodnôt: umeleckej a historickej hodnoty. Antiku

Dokumente der künstlerischen und baulichen Tätigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts in Bratislava/Preßburg aus den Archiven der Familie Pálffy im Slowakischen Zentralarchiv

Autor stellt neu gesichtetes Material aus dem ŠSÚA zur künstlerischen Auftragsstätigkeit der Familie Pálffy vor, daß sich in drei Themenkomplexe gliedern läßt: 1) Das Begräbnis der Brüder Stephan und Johann Paul Pálffy im Jahre 1646; 2) Arbeiten am Palast Paul Pálffys unterhalb der Burg und 3) Arbeiten in der herrschaftlichen Wohnung in der Str. Nálepkova. In einer knappen Einführung werden die sich wandelnden gesellschaftlichen Grundlagen im Verlauf der Auftragsstätigkeit von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jhs. skizziert und in der Auftragsvergabe ein Spiegelbild der gesellschaftlich-ästhetischen Grundhaltung der Auftraggeber erkannt. So kommt der Autor zur Feststellung, daß die Wahl Wiener Künstler zum Castrum doloris über die gesuchte künstlerische Qualität hinaus in einer Zeit der Gefährdung der bestehenden staatlichen Verhältnisse auch auf ein ästhetisch-politisches Bekenntnis hindeutet. Die Akten zum Aufbau des Pálffy-Palais unterhalb der Burg liefern weitere Belege im Meinungsstreit über den Zusammenhang zwischen dem barocken Umbau der Bratislavaer Burg, die Palatin Paul Pálffy im Auftrag des Kaisers durchführte und seiner eigenen repräsentativen Palastanlage. Die Auffassung von einem unmittelbaren Zusammenhang wird unterstützt. Die Ak-

ten zum dritten Themenkreis, dem Umbau des Stadtpalais zu Beginn des 18. Jhs. ist durch ungenaue Nennungen in den Rechnungen schwer bestimmbar. Besonders fruchtbar ist dagegen das Material für die Rekonstruktion der Tätigkeit einzelner Bratislavaer Handwerker — eine sinnvolle Ergänzung früherer Forschungen und ein faktographischer Beitrag des Autors zur Baugeschichte Bratislavas. Die Quellenbelege für das 18. Jh. zeugen im Unterschied zu denen aus der Mitte des 17. Jhs. von der gewachsenen Stabilität und wirtschaftlichen Prosperität unter der Regierung Maria Theresias. Autor legt eine Materialsammlung vor, ohne sie weiter zu kommentieren. Namen wie Pietro Maino Maderno, Andrea Bertinelli, Hans und Christian Khien oder Meister von örtlicher Bedeutung, wie L. Rumpmayr, A. Huedter, M. I. Fidler und S. Steinmäbler sprechen für den Rang des Materials. Historische Quellenforschung bewährt sich hier einmal mehr als Instrument, mit dem geschichtlich bedingte Lücken in der erhaltenen Bausubstanz geschlossen werden können und die komplizierte Entwicklungskontinuität im urbanen Organismus rekonstruierbar wird.

Deutsch von Kuno Schumacher

považovalo renesančné Taliansko za prvý stupeň talianskej renesancie. Jeho záujem sa nevzťahoval iba na antické monumenty, ako napr. Trajánov stĺp, ale aj na nepatrné fragmenty antických stavieb, ako napríklad rímsy a hlavice. Začali sa zbierať a zapisovať antické nápisy celkom bezvýznamného obsahu.¹⁵ Snahy o reštaurovanie antických pamiatok možno v renesancii úplne vylúčiť. „Z ruín, ktoré dosiaľ môžeme v Ríme vidieť, usudzujeme na božskú myseľ predchodcov“, hovorí sa v *Správě o antickom Ríme*.¹⁶ Pápežské konštitúcie z rokov 1462 a 1474 zakazovali búranie a poškodzovanie starých architektúr, odstraňovanie a scudzenie starých mramorov, urien, nápisov a ozdôb z kostolov a k nim patriacich budov.¹⁷ Ku gotickému slohu sa talianska renesancia stavala odmietavo a nepriateľsky. Na druhej strane — pretože uznávala princíp konformity v umení — bolo v prípade nutnosti obnovy alebo dostavby gotickej architektúry možné pokračovať vo vedome gotizujúcom slohu, ako sa to stalo v prípade dostavby veže na križení milánskej katedrály v 15. storočí (projekt Bramanteho a Martiniho).¹⁸

19. storočie znamená vo vývoji pamiatkovej starostlivosti skutočný medzník. Jeho základný prínos spočíva v poznaní, že návrh na obnovu pamiatky môže vzniknúť iba skúmaním stavby a jej histórie. Preto jednotlivé obnovy predchádzali alebo doprevádzali monografické spracovanie pamiatok, ako napríklad reštaurovanie kolínskeho dómu monografia od Sulpicea Boisserée *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln* z rokov 1823—32, alebo reštaurovanie košického dómu Henszlmannova monografia *Kassa városának ó német stíli templomai* z roku 1846. Pamiatka sa stala základným materiálom pre dejiny umenia a naopak. Historizmus bol základným znakom obdobia 19. storočia a nadobudol vzhľadom na svoj predchádzajúci vývoj špecifické znaky.¹⁹ Patrí sem predovšetkým zvedectvenie (Verwissenschaftlichung) a zliterárnenie (Literarisierung) umeleckej tvorby,²⁰ čo sa muselo prejavovať aj v oblasti pamiatkovej starostlivosti. Cieľom tejto štúdie je poukázať na uvedenú súvislosť a zároveň sa pokúsiť o objasnenie reštaurátorského purizmu ako základnej metódy pamiatkovej starostlivosti 19. storočia.

Tesná súvislosť výtvarného umenia s oblasťou literatúry sa stala možnou, akonáhle sa vedecky

chápané dejiny umenia stali skutočnou oporou pre výtvarných umelcov, najneskôr od Winckelmana.²¹ Už vo svojom prvom diele *Gedanken über Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst* (1755) vyjadril Winckelmann mienku, že dôležitá nie je materiálivosť umeleckej tvorby, lež dojem vzbudený na rozumovo-citovom poli, teda skôr vnímavosť voči literárnym prostriedkom.²² Výtvarné umenie stredoveku neobjavili výtvarníci ale literáti a historici. Náuka o slohoch je literárnou, nie výtvarnou koncepciou. Od 2. polovice 18. storočia sa v architektúre vytvorila ako dôsledok vznikajúceho chápania slohu ako výrazu určitého ducha, ktorý oživuje celé historické epochy nová oblasť tzv. *architecture parlante*. Išlo tu o akési zliterárnenie architektúry sekundárnym vkladáním významových prvkov v podobe metafory či paraboly.²³ Aj pamiatková starostlivosť 19. storočia má svoj pôvod v kruhoch literátov a historikov. Vo Francúzsku vystúpil s prvou ostrou kritikou ničenia stredovekých pamiatok v roku 1824 Victor Hugo.²⁴ Čoskoro sa k nemu pripojil ďalší spisovateľ Ch. de Montalembert, ktorý v roku 1839 protestoval proti reštaurátorskému vandalizmu.²⁵ Keď roku 1830 zriadili vo Francúzsku funkciu generálneho inšpektora historických pamiatok, ako prvý sa jej ujal historik L. Vitet, po ňom spisovateľ Prosper Mérimée.

V historizme 19. storočia sa umenie spojilo s umelecko-historickým bádáním a táto syntéza sa ukázala ako možná a mimoriadne účinná.²⁶ Vzťah umelecko-historickej vedy k súdobému umeniu vyjadril výstižne anglický architekt a reštaurátor Gilbert G. Scott: „Zvlášť charakteristickým pre súčasnosť je, že sme oboznámení s dejinami umenia. Vieme lepšie, ako sa vedelo kedysi, za čo vďačili Gréci Egypťanom, Rimania Grékom, románsky sloh Rímu. Ostáva len našou úlohou, zdedenou po predchádzajúcich generáciách, aby sme poznali svoje vlastné miesto a pozreli sa späť na celé predchádzajúce dejiny.“²⁷ Na inom mieste hovorí Scott v súvislosti s pamiatkovou starostlivosťou: „Vzhľadom k nášmu poznaniu starších druhov slohov sa nám zdá epocha, v ktorej žijeme, par excellence ako perióda vhodná pre reštauračné práce.“²⁸

Prvou konkrétnou formou vyjadrenia dôležitosti pamiatok pre dejiny umenia bol už roku 1810 obežník francúzskeho ministerstva vnútra, vyžadu-

júci od jednotlivých departmentov informácie o zámkoch, opátstvách a ich mobiliári.²⁹ Napriek tomu bol v skutočnosti v prvých štyroch desaťročiach 19. storočia vývoj dejín umenia a pamiatkovej starostlivosti relatívne samostatný. Prax pamiatkovej starostlivosti kontrastovala s úrovňou umelecko-historickej vedy, ktorá v tom období napredovala v symbióze s archeológiou. Práce francúzskych a nemeckých bádateľov (Seroux d'Agincourt, Arcisse de Caumont, Georg Moller, Franz Mertens)³⁰ sa venovali umeleckým dielam stredoveku a prispeli k poznaniu konštrukčných zákonitostí stredovekej architektúry.

Na druhej strane reštauračné práce uskutočnené v tomto období realizovali bez pochopenia tektonickej štruktúry gotickej architektúry, konštrukčné nedostatky sa zakrývali zatmelením prasklín a vápennou omietkou. Ako príklad môže slúžiť obnova opátkeho kostola v Saint-Denis pod vedením architektov J. G. Legranda a J. Cellérieria v rokoch 1805—1813 a F. Debreta v rokoch 1813—1846. Vysoká severná veža opátkeho kostola, reštaurovaná roku 1838, mala už v roku 1846 trhliny a kvôli bezpečnosti ju bolo potrebné zručiť. K tomu sa pri Debretovej obnove interiéru kostola pridružili omyly ikonografické a epigrafické.³¹ Podobne museli roku 1860 zničiť vrchol južnej veže svätostefanského dómu vo Viedni, obnovený v rokoch 1840 až 1842 P. Sprengerom. Na spájanie kameňa na železnej kostre veže použil Sprenger vtedy ešte nedostatočne vyskúšaný portlandský cement.³²

Typickým príkladom raného, tzv. romantického reštaurovania sú aj Schinkelove projekty praktickej obnovy kolínskeho dómu z roku 1833, kde navrhuje odstrániť vonkajší oporný systém chóru. Vo svojej správe Schinkel uvádza: „Vonkajšia konštrukcia komplikovaných oporných stien sa javí ako neskoršie, pôvodnej myšlienke celku vôbec neprišľuchajúce usporiadanie; zvonku ako lešenia zakrýva vlastné proporcie stavby, ktoré sa iba ťažko dajú rozlíšiť a vysledovať... Táto vzácna časť by sa preto dala celkom odstrániť bez poškodenia vnútrajšku, naopak, stavba by získala na svojej konštrukcii...“³³

Namiesto skutočnej pamiatkovej starostlivosti zaoberali sa prví architekti — reštaurátori riešením „štýlových“ problémov. Nachádzali ho v zavádzaní farebných vitráží okien, farebných glazovaných

krytín striech, vo výmaľbe interiéru, v aplikácii dekoratívnych prvkov architektúry, ktoré sa podobne ako raná gotizácia vo vtedajšej voľnej architektonickej tvorbe ku skutočnej gotike iba približovali, kladúc hlavný dôraz na celkový dojem. Aditívnym pripájaním lineárnej dekorácie na plochú stenu a riešením priestorových problémov sa raná gotizácia nelíšila od architektúry klasicizmu. Zároveň, ak je symptomatické, že Le Viel roku 1743 nahradil staré okná v parížskom chráme Notre-Dame bezfarebnými³⁴, potom je príznačné aj to, že pri prvej obnove kostola v Saint-Denis v rokoch 1805—1813 nechali architekti J. G. Legrand a J. Cellérier zaskliť okná farebnými vitrážami.³⁵

Tak ako romantizmus v architektúre, aj metóda romantického reštaurovania sa uplatnila na našom území oneskorene. Typickým príkladom je prvá obnova košického dómu sv. Alžbety v rokoch 1856 až 1863. V tomto období v Košiciach pôsobil *Spolok pre dostavbu dómu* s vlastnou staviteľskou a kameňochárskou hutou. V nej pôsobili budapeštianski architekti Gerster a Frey a historik umenia Imre Henszelmann. Na čele spolku bol biskup I. Fábry, konzervátor viedenskej k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Podobne ako vo Francúzsku pri prvej obnove kostola v Saint-Denis, aj v Košiciach sa počas reštaurovania dopustili mnohých chýb a nedôsledností. Do veľkých prasklín, ktoré vznikli na stenách a rebrách, vrazili silné drevené klíny „s takou silou, že sa tieto rebrá posunuli o viac ako 10 cm a konštrukcia stien sa uvoľnila.“³⁶ Drevené klíny, slúžiace ako výplň zatrelí sádrou omietkou, chýbajúce kamenné rebrá nahradili drevenými so štukom, ktoré „počas dvadsiatich rokov nielen zhnili, ale uvoľnili aj dotýkajúce sa kamenné rebrá.“³⁷ Po pretiesaní novo použili staré zvetrané kamene, pri ktorých neodbornom osadení vznikli mnohé škáry, najmä na odkvapových žľaboch galérií, „takže dažďová voda a vietor poškodili interiér kostola, najmä jeho klenby.“³⁸

Podstatnejšia časť obnovy sa týkala tzv. štýlových požiadaviek. Roku 1867 začala výmaľba svätyne, ktorej klenbu pokryli modrou farbou a na nej umiestnili drevené pozlátané hviezdy. Roku 1860 vymaľovali a pozlátali interiér južnej predsiene podľa projektu Gerstera, ktorému slúžila ako vzor parížska Sainte-Chapelle.³⁹ Pravdepodobne vymaľo-

vali celý interiér, pretože — ako uvádza Henszlmann — maliari pokryli „staré významné nástenné maľby svojimi modernými kompozíciami, na inom mieste zasa uplatnili vo farbe zlú medirytinu rafaellovského obrazu, alebo siahli za pestrou architektonickou farebnosťou“.⁴⁰ Vymaľovali aj celý exteriér dómu hnedofialovou asfaltovou farbou, sochy a reliéfy pozlátali. Okná vyplnili farebnými vitrážami, avšak vypaľovaná a olovom spájaná maľba na skle sa tu podľa Henszlmanna uplatnila len výnimočne a vcelku na nich prevládala olejomaľba zobrazujúca patrónov kostola.⁴¹ Strechu pokryli pestrými glazovanými škridlami podľa návrhu Imre Henszlmanna. Fábryho obnova výrazne pozmenila aj tvary striech, čím nepriaznivo ovplyvnila proporcie kostola.

Vo Francúzsku, Nemecku a Anglicku oddeľujú štyridsiate roky 19. storočia obdobie romantizmu od ďalšej fázy historizmu, charakterizovanej intenzívnejším zapojením dejín umenia do súvekej architektonickej tvorby i pamiatkovej starostlivosti. Dejiny umenia začali na novo zriaďovaných katedrách nadobúdať podobu vedeckej disciplíny a vytvárať samostatné bádateľské metódy.⁴² Spomedzi nich patrila k najvýznamnejším *kultúrno-historická metóda*. V jej rámci sa vytvorili dve základné vetvy: Okrem kultúrno-historickej školy, založenej na heglovských princípoch (najmä Carl Schnaase), vznikla takisto pozitivisticko-sociologicky orientovaná kultúrna história. Tento smer v protiklade k hegelianskej filozofii dejín nasledoval príklad prírodných vied a vytvoril koncepciu organického vývoja formy.

Kultúrno-historická metóda dejín umenia výrazne ovplyvnila názory na otázky pamiatkovej starostlivosti. K jej významným predstaviteľom patrila taká osobnosť pamiatkovej starostlivosti 19. storočia, akou bol Eugène Viollet-le-Duc. Viollet-le-Duc ako jeden z prvých rozpoznal vo formách architektúry stredoveku nevyhnutné dokumenty kultúrnych dejín. Pozitivismus Violletle-Duca vychádzal z mechanických konštrukčných zákonitostí. Vývoj architektonických foriem sa podľa neho úzko spájal s históriou stavebnej techniky. Súčasne má Viollet-le Ducova interpretácia architektonických tvarov jednoznačne sociologický charakter. Proti „hierarchickému“ umeniu staval pokrokové, angažované umenie, ktoré vzniká iba v kultúrach,

kde hnacou silou je požiadavka väčšej slobody a vnútornej emancipácie politického a spoločenského života.⁴³

Viollet-le-Duc položil základy reštaurovania pamiatok v rovnomennej stati, ktorá je súčasťou jeho desaťväzkového architektonického slovníka.⁴⁴ Hneď na začiatku podáva nasledovnú definíciu: „Reštaurovať nejakú stavbu neznamena udržať ju, opraviť alebo prestavať, ale uviesť ju opäť do kompletného stavu, ktorý možno v určitom danom momente nikdy neexistoval“.⁴⁵ Čo znamená onen kompletný stav? Pred začiatkom vlastného aktu reštaurovania predpokladá Viollet-le-Duc dôkladný výskum stavby a jej histórie, určenie vývojových období, regionálnych a národných umeleckých škôl. Zistenie týchto skutočností potom nutne kládlo pred architekta-reštaurátora otázku, či sa pri reštaurovaní má bez ohľadu na modifikované časti uviesť do pôvodného stavu narušená jednota slohu, alebo či sa má dôsledne obnoviť celok s neskoršími modifikáciami.⁴⁶

Riešenie podľa Viollet-le Duca vyžaduje selekciu s ohľadom na konkrétne okolnosti. Uvádza niekoľko príkladov, z ktorých jeden citujeme: „Klenby chrámovej lode z 12. storočia sa v dôsledku nejakej udalosti čiastočne zničili a neskôr ich opravili, nie však v pôvodnej forme, ale podľa vtedajšieho vkusu. Teraz hrozí zrútenie aj týmto neskorším klenbám, preto ich treba zrekonštruovať. Reštaurovať ich v neskoršom stave, či obnoviť pôvodné klenby? Áno, budeme postupovať druhým spôsobom, pretože by nebolo vhodné konať ináč a stojí za to vrátiť stavbe jej jednotu. Nejde o to, aby sme sa — akoby tomu bolo v prípade prvého spôsobu — obmedzili na vylepšenie vadného systému, ale je potrebné brať do úvahy, že neskoršie reštaurovanie vykonali starým spôsobom, spočívajúcim pri každej rekonštrukcii a obnove stavby v aplikovaná dobových foriem. Naproti tomu my vychádzame z toho, že každá stavba sa má reštaurovať v štýle, ktorý je jej vlastný. Avšak tieto klenby, vyžadujúce reštaurovanie celkom odlišné od skorších, sú nezvyčajne krásne. Stali sa príležitosťou prelomiť väčšie okenné otvory zdobené nádhernými vitrážami a ich zostava je v súlade s celým, mimoriadne hodnotným vonkajším konštrukčným systémom. Zbúrať toto všetko kvôli zadosťučineniu, že obnovíme dávnejšiu loď v jej čistote? Odložiť tieto okenné sklá do

skladu? Spraviť nezmyselnými vonkajšie oporné piliere a oblúky, ktoré by už nič nepodopierali? Určite nie. Vidíme teda, k akej absurdite vedie absolutizácia zásad v tejto oblasti.“⁴⁷

V praktickej pamiatkovej starostlivosti viedla Viollet-le-Duca jeho kultúrno-historická orientácia k takým komplexným obnovám, akou bola rekonštrukcia hradu Pierrefonds (1863—1870). Charakteristické sú jeho slová, zdôvodňujúce potrebu rekonštrukcie: „V našej krajine máme iba množstvo zrúcanín a zrúcaniny, akokoľvek by boli malebné, neposkytujú predstavu toho, čím boli tieto obydlia veľkých stredovekých feudálov.“⁴⁸ Pozitivistický prístup Viollet-le-Duca sa odráža už v jeho prvej obnove vo veľkom množstve kópií: Pri reštaurovaní kostola la Madelaine vo Vézelay (1840—1857) deponovali 514 kusov poškodených sochárskych častí, ktoré nahradili kópiami. Vyhotovala ich skupina sochárov pod vedením Michaela Pascala podľa sádrových odliatkov originálov. Viollet-le-Duc ale zašiel vo svojom úsilí o kompletizáciu pamiatky ešte ďalej. Na základe štúdia zachovaných sochárskych diel vytvoril návrhy zničených častí skulptúr (predovšetkým tympanónu hlavného portálu kostola vo Vézelay), ktoré potom realizovala spomínaná skupina sochárov.⁴⁹ Podobne postupoval aj pri dopĺňaní figurálnych častí hlavného portálu a kráľovskej galérie chrámu Notre-Dame v Paríži (1846—1864).

Na území Slovenska sa začali uplatňovať nové názory na pamiatky a starostlivosť o ne od roku 1872, keď ustanovili prvý samostatný pamiatkový orgán — *Uhorskú dočasnú pamiatkovú komisiu*. Z množstva realizovaných obnôv stredovekých architektúr si zasluhuje mimoriadnu pozornosť Steindlovo reštaurovanie košického dómu sv. Alžbety v rokoch 1877—1899. Predovšetkým z toho hľadiska, že sa tu uskutočnila úplná prestavba interiéru dómu podľa jednej umeleckohistorickej hypotézy. Sama radikálna prestavba, ktorá si vyžiadala zmenu trojlodovej dispozície na päťlodovú a zmenu zaklenutia všetkých priestorových jednotiek, nebola súčasťou pôvodného reštaurátorského projektu Imre Steindla z roku 1876. Radikálnejší prístup k obnove podnietil až výskum uskutočnený počas prác, ktorý ukázal, že stavba má niektoré závažné konštrukčné nedostatky.

Roku 1877 zistil Steindl pri skúmaní katedrály,

že štvorica pilierov v križení sa odchyľuje zo zvislej osi, pričom vykrivenie severozápadného piliera dosahuje až 18 cm. Vysvetlením tohoto stavu boli zistenia výskumu v nasledujúcom roku, ktorý ukázal, že základy chrámových pilierov nie sú spojené, ale sú kladené osve na štrkový podklad s hrubou vrstvou humusu, naspodku presiaknutého vodou tak, že štvormetrový základ je do výšky 1 m ponorený vo vode.⁵⁰ Roku 1880 Steindl preto navrhol spojiť betónovými stenami základy pilierov vo štvorici križenia.⁵¹ Komisia, zložená z Imre Henszlmanna, P. Szumraka a Frigyesa Schuleka, ešte v tom istom roku návrh schválila, uviedla však aj takú možnosť, že vychýlenie pilierov spôsobil bočný tlak.⁵² Navrhli preto zväčšiť počet klenbových pásov v bočných lodiach a v úsilí predísť ich prípadnému rušivému vplyvu sa mala vytvoriť najskôr len pokusná konštrukcia z ľahkých dosák.⁵³

Tento opatrný postup je dôkazom, že komisia citlivo pristupovala k existujúcemu stavu interiéru katedrály. Situácia sa však radikálne zmenila roku 1884, keď praskol severozápadný pilier štvorca križenia. Henszlmann pri príležitosti tejto katastrofy publikoval správu o stave katedrály, ktorá pravdepodobne rozhodujúcim spôsobom ovplyvnila ďalší priebeh prác.⁵⁴ Spomenul tu viaceré chyby vnútornej konštrukcie, ktoré pripísal stredovekému architektovi, nazývajúc ho „fušerom“. Podľa Henszlmanna zapríčinila absurdný zmatok rebier nejednotnosť zväzkových pilierov strednej lode a prípor radiálnych kaplniek. Bočné lode boli napriek nedostatku sily zväzkových pilierov príliš široké, čím došlo k skriveniu medziklenbových oblúkov, popraskaniu klenbových pŕs a skriveniu pilierov. Kým obvyklá priemerná šírka klenbových polí bočných lodí tvorila polovicu šírky strednej lode, v Košiciach dosiahla až jej päť šestin. Podľa Henszlmanna teda košický chrám nepochybne plánovali ako päťlodový, pretože v podobných väčších kostoloch šírka bočných lodí nikde nedosahuje rozpätie hlavnej lode. Ďalším citelným nedostatkom bolo podľa Henszlmanna vynechanie oporných oblúkov; následkom toho sa kamenné dielce klenbových rebier v hlavnej lodi od seba oddelili a takto vzniknuté pukliny na viacerých miestach vyplnili drevom, ktoré začalo hniť.⁵⁵ Reštaurovanie košického dómu teda malo podľa Henszlmanna odstrániť podľa možnosti hlavné chyby racionálne pod-

mieneným úsilím, menovite novým, logickejšim rozmiestnením zväzkových pilierov, ako aj nevyhnutným zvýšením ich počtu.⁵⁶

Okolo riešenia ďalšieho postupu — či ponechať z hľadiska „archeologického“ pôvodný trojloďový pôdorys, alebo ho kvôli bezpečnosti stavby pozmeniť na päťloďový — sa rozprúdila v Krajinskej pamiatkovej komisii živá diskusia. O pomoc sa obrátili aj na viedenského architekta F. von Schmidta.⁵⁷ Na svojom zasadnutí 13. júla 1885 napokon komisia súhlasila s tým, aby košickú katedrálu prestavali — z dôvodu technického i účelového — na päťloďový kostol.⁵⁸ Projekt vypracoval architekt Imre Steindl. Jeho súčasťou sa stalo aj nahradenie pôvodných klenbových obrazcov novými: Individualizované klenbové jednotky s motívmi štvorramennej hviezdice nahradil v hlavnej lodi plynulým rytmom sieťovej klenby, prerušeným priečnou lodou. V troch poliach priečnej lode použil motív pôvodnej južnej časti transeptu s osemramennou hviezdicou. V bočných lodiach nahradil nepravidelné klenbové motívy krížovými klenbami. Pôdorys tak získal na pravidelnosti a prehľadnosti. Je to však novogotická dispozícia, ktorá nahradila pôvodné neskorogotické chápanie priestoru, založené na optickom zhodnotení jednotlivých klenbových plôch. Steindlova prestavba košickej katedrály sa tak stala príkladom negatívneho vplyvu onoho „zvedčenia“ pamiatkovej starostlivosti v 19. storočí.

V úsilí o ideálnu rekonštrukciu dobového umeleckého výrazu pamiatok však zašiel najďalej purizmus. Tento osobitý variant historizmu sa ako jedna zo základných metód pamiatkovej starostlivosti zrodil v 18. storočí a k plnému rozkvetu dospel v storočí nasledujúcom. Sám jeho názov odvodili od latinského slova purus (čistý) a bežne ho začali používať v 19. storočí.⁵⁹ Podstata purizmu spočíva v navracaní pôvodného stavu stredovekým architektonickým pamiatkam odstraňovaním neskorších zmien a doplnkov (vrátane zariadenia interiéru) z hľadiska určitého slohového alebo estetického ideálu. Súčasťou purizmu bolo často dopĺňanie chýbajúcich častí v tvaroch pôvodného slohu, aj keď pre ne nejestvovali spoľahlivé doklady.

K formovaniu dogmatického slohového ideálu došlo prvý raz v rodiacej sa estetike a dejinách umenia 18. storočia. Vtedy sa objavila — spolu so

zásadou ideálneho krásna — koncepcia slohu ako výrazu určitej dokonalosti. Dá sa nájsť predovšetkým u Winckelmana a Goetheho. Ideál čistej krásy odvodil Winckelmann z gréckeho umenia. Normatívna črta sa tu prejavila v tom, že Gréci klasickeho obdobia boli preňho absolútnym hodnotovým kritériom. Podľa Winckelmana bola pre krásu charakteristická harmonickosť častí, symetria, jednotnosť, rozmanitosť a vyváženosť proporcií.⁶⁰

Klasicistické názory na krásno pretrvali aj v období, keď architektonickú tvorbu ovládla neogotika (1830—1860). Dôkazom toho sú napríklad články archeológa Didrona uverejňované v rokoch 1845—46 pod názvom *L'archéologie aux prises avec l'architecture* v *Revue de l'architecture et des travaux publics*. Didron tu vyjadruje presvedčenie, že krásna s krásou sa vždy znáša a harmonický vzťah vzniká vtedy, ak krásne dielo skrýva v sebe krásny objekt. Iba povrchní ľudia môžu podľa neho tvrdiť, že pekná rokoková mreža sa nehodí ku gotike 14. storočia. Naproti tomu podľa architekta C. Dalého, šéfredaktora tejto revue hovoriacej v mene všetkých architektov, sa krásna s krásou znáša iba vtedy, ak majú spoločný jazyk, princíp a vytvárajú nepochybnú jednotu. Jednotnosť, ktorá bola hlavnou podmienkou umeleckej dokonalosti v období klasicizmu, zostala teda aj naďalej prvoradým hodnotovým kritériom. Tu je kľúč k pochopeniu purizmu.⁶¹

Podľa H. Tietzeho bol napríklad aj Hohenberg, prísny klasicistický staviteľ jozefínskej Viedne, zároveň najprísnejším goticistom.⁶²

Iba kombinácia klasicizmu s rozmantizmom mohla vytvoriť dogmu, že prístavby ku gotickým kostolom by sa mali navrhovať v súlade s gotickým slohom⁶³ a že bolo prehreškom voči umeniu, keď sa pri opravovaní starých pamiatok nenasledoval štýl pôvodnej stavby, alebo keď v gotickom kostole inštalovali oltár v „rímskom“ štýle.⁶⁴ Podľa Tietzeho nastolil ako prvý pri práci s gotickým slohom problém štýlovej čistoty rytec a teoretik umenia Ch. N. Cochin; stalo sa tak pri príležitosti diskusií okolo Slodtovho nerealizovaného projektu na výzdobu chóru kostola St. Germain v Auxerre.⁶⁵

Dogmatickosti estetického ideálu krásna odporovala v 19. storočí teória o individuálnej slobode vkusu. Termín *vkus* sa začal používať vo francúzskej esejistike už okolo polovice 17. storočia a znamenal približne kompetenciu konzumenta i tvorcu

pri rozhodovaní v estetických otázkach.⁶⁶ V 18. storočí sa objavila téza o premenlivosti vkusu v závislosti na podnebí a prírodných podmienkach. Hovorilo sa o vkuse rôznych národov a epôch, a tak bol pojem vkus vlastne predchodcom pojmu sloh, či štýl. Winckelmann ako prvý nahradil vo svojich *Dejinách umenia staroveku* (1764) pojem vkus pojmom sloh, v ktorom sa dostalo do popredia tvaroslovné hľadisko. Napriek tomu dochádzalo ešte aj v 19. storočí k zamene oboch pojmov. Architekt C. Daly v spomínanom článku hovorí: „Rokoko alebo žáner rocaille nevyhovuje vkusu nášho spolupracovníka a má skutočne právo nemať ho rád (...) Podľa nás všetky slohy minulosti boli oprávnené a odôvodnené v svojej dobe. Každý reprezentuje vkus nejakého storočia a národa. Navyše v značnej miere, i keď v rozličnom odstupňovaní, všetky slohy minulosti možno v súčasnosti použiť a budú slúžiť veľkosti umenia v budúcnosti; pretože vkus, ktorý ich zrodil, ešte existuje rozšírený medzi jednotlivcami, a umelcom budúcnosti je prisúdené vznešené poslanie uspokojovať diferencovaný vkus rôznych individuí a národov, ktoré ešte nespoznali zákony krásna.“⁶⁷

Je javom príznačným predovšetkým pre 1. polovicu 19. storočia, že aj keď boli architekti a teoretici umenia ochotní — vďaka poznatku o premenlivosti vkusu — uznať rovnoprávnosť všetkých slohov, na základe tézy o jednote formy, slohu a epochy neprípúšťali existenciu viacerých slohových vrstiev na jednej stavbe. Pritom sa gotika nechápala izolovane, ale v rámci celej „rodiny“ stredovekých slohov. Románsky sloh, raná, vrcholná i neskorá gotika sa navzájom nevyučovali. Bolo to napokon nevyhnutné, veď v opačnom prípade, ako podotkol archeológ Didron, by bolo napríklad potrebné odstrániť tie súčasti portálov (Remeš, Saint-Denis) či lode (Le Mans), ktoré boli staršie alebo mladšie ako zvyšok.⁶⁸

Najdlhšie a najvytrvalejšie pôsobil purizmus pri odstraňovaní barokového zariadenia zo stredovekých kostolov. Išlo najmä o honosné barokové oltárne architektúry, ktoré sa z estetického hľadiska, založeného na harmonickom pôsobení architektúry chóru, považovali za disharmonické. Okrem toho rozvoj novogotickej polychromie interiéru, akokoľvek progresívny z hľadiska vývoja farebného cítenia v architektúre, viedol k tomu, že in-

ventáre chrámových stavieb prestali byť v súlade s novou výmaľbou.

Problém purizmu chápe Zdeněk Wirth, ktorý sa u nás podrobnejšie zaoberal otázkou pamiatkovej starostlivosti v 19. storočí, ako problém strednej Európy, predovšetkým problém nemecký.⁶⁹ Nemecko poskytovalo dostatok priestoru pre šírenie purizmu už v období do roku 1840 v dôsledku silnejúceho nacionalizmu.⁷⁰ Po roku 1840 pôsobili v Nemecku mnohí stúpenci čistého gotického slohu ako K. A. Heideloff, A. Reichensperger, G. G. Ungewitter a V. Statz. Názor o platnosti čistého slohu podporovala v Nemecku aj cirkev. Až v poslednej tretine 19. storočia, keď v celej západnej Európe došlo k odradikalizovaniu slohového ideálu vrcholnej gotiky v dôsledku ocenenia ostatných slohov dejinami umenia, ustúpili aj početní odchovanci starej školy v Nemecku. Príkladom môže byť stať A. Reichenspergera z roku 1889, v ktorej odsudzuje falšovanie pamiatok puristami a poukazuje na skutočnosť, že samému stredoveku bola každá šablónovitost cudzia.⁷¹

V Čechách a v Uhorsku pretrval purizmus dlhšie, ako kdekoľvek inde. Spomeňme iba tie najrozsiahlšie akcie: V rokoch 1882—1891 reroomanizoval dom v Pécsi Friedrich von Schmidt, v rokoch 1887—1897 regotizoval Karlštejn Josef Mocker, v rokoch 1873—1899 dostaval katedrálu sv. Víta v Prahe opäť Mocker v štýle parlerovskej gotiky, v rokoch 1877—1896 prestaval košickú katedrálu I. Steindl. Na vysvetlenie prežívajúceho purizmu v Čechách by mohol poslúžiť v estetike prevládajúci herbartovský formalizmus, v ktorom bola najdôležitejším princípom krásna opäť jednotnosť. Český formalista Josef Durdík píše vo svojej *Všeobecnej estetike* z roku 1875 v časti pojednávajúcej o vkuse: „Hlavním pak předpisem vkusu při věcech složitých jest, aby, když jedním způsobem dílo počato bylo, celek v něm setrval: aby se nic nemísilo, co by proti ostatnímu jako zněčistění vypadalo, aby zkrátka sloh byl zachován. Příkladem protivy jsou gothické chrámy, ke kterým se přistavělo. Umělecké dílo jest čisté, když těm pravidlům vyhověno jest; forma čistoty jest tedy upotřebená forma správnosti“.

Pri skúmaní príčin uhorského purizmu nemožno obísť osobnosť Imre Henszlmanna. Ako referent *Krajinskej pamiatkovej komisie* mal úlohu posudzo-

vať jednotlivé projekty na reštaurovanie stredovekých architektúr. Vo všeobecnosti však jeho posudky nevychádzali z historicky vytvoreného, reálneho stavu pamiatky, lež z predpokladanej pôvodnej štýlovej podoby, alebo z teoreticky vytvorenej normatívnej estetickej kritiky jestvujúcich pamiatok. S obľubou odkazoval na rôzne zahraničné analógie, ktoré slúžili za základ norme štýlovosti. Našťastie nie vždy zvíťazilo jeho stanovisko a boli to často sami architekti, ktorí sa neodvážili k väčšiemu zásahu do existujúceho stavu pamiatky.⁷² Z hľadiska Henszlmannových teoretických názorov na pamiatkovú starostlivosť však nemožno tvrdiť, že by formuloval nejakú zásadnú platformu pre obnovu pamiatok. Naopak, jeho názory sú v tejto oblasti dosť nejednoznačné.⁷³ Vzhľadom k ostatnej Európe možno jeho názory, založené na návrate k „štýlovému stavu vyvinutému z prvého projektu“⁷⁴ považovať za spiatocnícke. Je síce pravda, že Henszlmann strávil určitý čas v Paríži, kde sa ocitol v samej blízkosti nových francúzskych názorov usmerňovaných Mériméem a Viollette-Ducom, nič však nepoukazuje na to, že by bol v osobnom styku s Viollet-le-Ducom, alebo že by bezprostredne poznal a preštudoval jeho názory na reštaurovanie pamiatok.⁷⁵

Súčasná československá umelecká historiografia, najmä Václav Mencl, považuje za duchovného otca a sprostredkovateľa purizmu k nám viedenského architekta Friedricha von Schmidta.⁷⁶ Avšak väčšiu časť tvorby a teoretické názory von Schmidta nepredurčil purizmus, skôr naopak. Von Schmidt sa zúčastnil prakticky, alebo aspoň tým, že opravu navrhoval, na obnove viac ako 45 objektov. K najvýznamnejším z nich patrí reštaurovanie domu sv. Štefana vo Viedni (1863—1891), domu v Záhrebe (1874/78—1885) a domu v Pécsi (1882 až 1891).⁷⁷ Z nich sa dá za puristickú možno označiť len obnova domu v Pécsi, pri ktorej Schmidt túto stavbu natoľko reromanizoval, že dnes pôsobí ako novorománska. Vysvetlenie tu možno nájsť v Schmidtovom presvedčení, že odstránené porománske časti a zariadenie boli bezcenné.⁷⁸ Konštatovania zásadného rázu k otázkam pamiatkovej starostlivosti vyslovil von Schmidt vo svojej správe k obnove budínskeho Matejovho kostola z roku 1876. Píše v nej: „Na umeleckej pamiatke, kde cudzie prvky nezmenili jej pôvodnú podobu a ničil

ju iba zub času, je cesta reštaurovania jasne určená; ináč je však tomu, keď sa veci — ako v našom prípade — majú tak, že sa na stavbe stretávajú z rôznych období pochádzajúce prvky rovnakej umeleckej hodnoty. V tom prípade musíme sprostredkovaním zakročiť a použiť historické a archeologické hľadisko, ktoré namiesto idey úplne jednotného diela nutne sa musí dotýkať každého jednotlivého prvku“. A ďalej: „... tam, kde sú potrebné doplnenia, tieto musia byť prevedené výlučne v duchu dotýčajúcej stavebnej časti a nové prvky je dovolené pridať ku stavbe iba vtedy, ak to vyžaduje nutnosť harmonického zladenia rozličných slohových období.“⁷⁹

Konkrétnym dôsledkom vplyvu literatúry na oblasť pamiatkovej starostlivosti v 19. storočí bolo nedocenenie hmotnej stránky pamiatok. Zvedečenie umeleckej tvorby viedlo v pamiatkovej starostlivosti v krajnom prípade — ako sa to stalo v Košiciach — k nahradeniu existujúcej priestorovej dispozície stredovekej stavby novou dispozíciou, vytvorenou na základe určitej umeleckohistorickej koncepcie. Ovládnutie dejín umenia ako základu každej umeleckej činnosti znamenalo totiž v praxi revíziu dejín s cieľom vylúčiť nedokonalosti. Purizmus nahrádzal v mene pôvodnej formy postredoveké časti pamiatky za domnelé stredoveké. Všetky tieto skutočnosti viedli na konci 19. storočia k reakcii zo strany historikov umenia *viedenskej školy*.

Prvým útokom proti puristickým obnovám bol článok *Phylloxera renovatrix* od Moriza Thausinga, uverejnený roku 1888. Už tu sa vytvorili základy pre nové chápanie originality pamiatky: Pôvodné nebolo to, čo sa ukrývalo pod nánosom odlišných slohových vrstiev, ale existencia autonómneho produktu historického vývoja.⁸⁰ Za medzník z tohoto hľadiska možno považovať spis Aloisa Riegla *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung* (1903). Presvedčenie o rovnakej opodstatnenosti všetkých slohových období viedlo Riegla k myšlienke o nenahraditeľnosti každého produktu minulosti vo vývojovom procese umenia.⁸¹ Na druhej strane Rieglov výklad tzv. relatívnej umeleckej hodnoty (relativer Kunstwert) poukázal na príklade barokovej premalby obrazu od Botticelliho, že je možné odstránenie jednej slohovej vrstvy v prospech inej z hľadiska umeleckohis-

torického i umeleckého záujmu.⁸² Nie je to jediný rozpor Rieglovej teórie. Rieglom novovytvorená hodnota veku či starobylosti pamiatky (Alterswert), ktorá odsudzuje každú reštauračnú i konzervačnú činnosť, pripúšťa zásah ľudskej ruky len ak ide o nebezpečie predčasného zničenia prírodnými silami a neprimerane rýchleho rozkladu organizmu pamiatky.⁸³

Celá teória založená na starobylosti pamiatky, na kulte *Alterswert*, ktorý mal prevládnuť v 20. storočí, sa napokon ukázala ako utópia. Prísne oddelenie pamiatkovej (umeleckohistorickej) a prítomnostnej (umeleckej) hodnoty viedlo v praxi pamiatkovej starostlivosti dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia k prevahe konzervovania pamiatok ako umeleckohistorických dokladov vývoja.⁸⁴ Výsledkom bola analýza, rozkladajúca umelecké dielo minulosti do mozaiky jednotlivých nasledujúcich slohových období. Navyše zdroj modernej architektúry po roku 1900 spôsobil úplnú izoláciu pamiatok od okolia. Situáciu sa pokúsila prechodne vyriešiť tzv. *syntetická metóda* v pamiatkovej starostlivosti tridsiatych a štyridsiatych rokov nášho storočia. Tento smer, propagovaný u nás

Vladimírom Wagnerom,⁸⁵ chápal pamiatku v jej subjektívnej úplnosti i vo vzťahu k širokému prostrediu a súčasnej spoločnosti. Pripúšťal aj imitáciu jednotlivých článkov, aby sa tak zvýraznil umelecký účinok architektúry.⁸⁶

Skutočným prelomom vo vývoji pamiatkovej starostlivosti sú až šesťdesiate roky 20. storočia. Architektonická postmoderna znovu objavila jazykovú dimenziu architektúry (tzv. kontextualizmus) a v pamiatkovej starostlivosti sa vytvoril pojem chráneného pamiatkového celku. Táto skutočnosť zmenila aj názor na samotnú pamiatku, ktorá už nie je sama o sebe pokladnicou národnej histórie, ale stáva sa časťou histórie rôzneho druhu. Je to živý kontext, v ktorom komunikuje minulosť v prítomnosti.⁸⁷

Hoci historizmus v pamiatkovej starostlivosti stále znamená nebezpečenstvo predstierania histórie aj tam, kde nikdy nebola, odvaha k rekonštrukcii pamiatky, podložená dnes už spoľahlivejším vedeckým poznaním a snaha o estetickú ucelenosť a jednotu pamiatky predstavuje aktuálne dedičstvo 19. storočia.

¹ EVERS, H. G.: Historismus. In: *Historismus und bildende Kunst*. München 1965, s. 27.

² KOTRBA, V.: Heslo Historismus. In: *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha 1975, s. 164.

³ EVERS, H. G.: C. d. v pozn. 1, s. 33.

⁴ PEVSNER, N.: Möglichkeiten und Aspekte des Historismus. In: *Historismus und bildende Kunst*. C. d. v pozn. 1, s. 14—17. Cit. podľa POSPÍŠILOVÁ, M.: *Historizující zámecký interiér 19. století v Čechách*. Umění XXIX, 1979, s. 298.

⁵ Pozri RICHTER, V.: *Péče o pomátky*. In: *Muzeologické sešity*. Brno 1971, s. 17—19.

⁶ KUTLÍK, F.: *Pamiatková starostlivosť v právnych normách*. Bratislava 1973, s. 2.

⁷ GÖTZ, W.: *Zur Denkmalpflege des 16. Jahrhunderts in Deutschland*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XIII, 1959, s. 48.

⁸ BREUER, T.: *Der Bamberger Karmelitenkreuzgang und die retrospektiven Tendenzen des 14. Jh.* 26. Bericht des Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege. München 1968, s. 79.

⁹ GÖTZ, W.: C. d. v pozn. 7, s. 48; pozri aj BIRNBAUM, V.: *Románská renesance koncem středověku*. Praha 1924.

¹⁰ KOTRBA, V.: *Česká barokní gotika*. Praha 1976, s. 159; KOTRBA, V.: *Historismus a počátky památkové péče v českých zemích v době barokní*. In: *Staletá Praha II*. Praha 1966, s. 22—36.

¹¹ STEINDL, I.: *Jelentés a bártfai templom állapotáról*. Archeológiai Értesítő XIII, 1879, s. 89, odvoláva sa na vročenie pod jednou z konzol zo staršieho obdobia. Predtým, v rokoch 1584—1588, klenbu zvýšili na 24 m (KRPELEC, B.: *Bardejov a jeho okolie dávno a dnes*. Bardejov 1935, s. 72).

¹² VAJDOVSZKY, J.: *A szepes-olaszi Ker. sz. Jánosról czimzett r. kath. plébánia-templom*. Archeológiai Értesítő VIII, 1874, s. 65.

¹³ PANOFKY, E.: *První list z „Knihy“ Giorgia Vasariho: Studie o tom, jak italská renesance posuzovala gotický sloh*. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981, s. 141 až 167.

¹⁴ HAJÓS, G.: *A műemlékvédelem és a posztmodern*. Magyar Épitőművészet 1986, s. 9.

¹⁵ RIEGL, A.: *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*. Wien 1903, s. 11—12.

¹⁶ PANOFKY, E.: C. d. v pozn. 13, s. 177 (pozn. 26).

¹⁷ FORSTER, G.: *A műemlék védelme a magyar és a külföldi törvényhozásban*. Budapest 1906, s. 251, 291.

¹⁸ PANOFKY, E.: C. d. v pozn. 13, s. 152.

¹⁹ SCHUMACHER, K.: *Historizmus v architektúre 19. storočia*. K diskusi o dobovom štýle. ARS 1/1990, s. 17 dokonca navrhuje odlišiť historizmus 19. storočia od historizmu ako trvalého umeleckého javu názvom „historicismus“.

²⁰ EVERS, H. G.: C. d. v pozn. 1, s. 35.

²¹ EVERS, H. G.: C. d. v pozn. 1, s. 36.

²² ZÁDOR, A.: Klassizismus és romantika. Budapest 1976, s. 25.

²³ LÜTZELER, H.: Vom Sinn der Bauformen. Freiburg 1953, s. 229.

²⁴ Hugo sa vo svojej óde, publikovanej roku 1824 pod názvom *La bande noire* dotkol špekulantov, ktorí od prelomu storočia vykupovali zámky, kaštiele a kaplnky z národného vlastníctva a potom ich používali ako stavebný materiál.

²⁵ KONERDING, F.: Die Restaurationen des 19. Jahrhunderts von Wandmalereien in romanischen Kirschen Frankreichs. Diss. Hamburg 1973, s. 1—9.

²⁶ EVERS, H. G.: C. d. v pozn. 1, s. 33.

²⁷ SCOTT, G. G.: Remarks on Secular and Domestic Architecture, Present and Future. London 1858, s. 262—266. Podľa PEVSNER, N.: C. d. v pozn. 4, s. 23.

²⁸ Gilbert Scott's Urtheil über Profanbauten. Mittheilungen der k. k. Central-commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale IV, 1859, s. 277.

²⁹ Okrem iného sa tu píše: „Il faudrait... que les réponses a chacune de ces questions fussent assez détaillées pour qu'on ait une idée de l'intérêt que chacun de ces lieux peut présenter par son origine, par son importance dans l'histoire ou par l'époque de l'art qu'il retrace“. Podľa KONERDING, F.: C. d. v pozn. 25, s. 140.

³⁰ d'AGINCOURT, S.: Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV. siècle jusqu'à son renouvellement au XVI. siècle. Paris 1812—1823; de CAUMONT, A.: Cours de l'antiquité monumentales. Paris 1831 až 1843; MOLLER, G.: Beiträge zu der Lehre von den Konstruktionen. 1833—1834; MERTENS, F.: Die bisherigen Studien über die Baukunst des Mittelalters. 1835.

³¹ BRIÈRE, G.—VITRY, P.: L'abbaye de Saint-Denis. Paris 1948, s. 28.

³² NEUMANN, E.: Friedrich von Schmidt. Ein Beitrag zu seiner Monographie und zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Diss. Wien 1952, s. 194.

³³ CLEMEN, P.: Der Dom zu Köln. Düsseldorf 1937, s. 75.

³⁴ KOMÁRIK, D.: A korai gótizálás Magyarországon. In: *Művészeti és felvilágosodás* (red. ZÁDOR, A.). Budapest 1978, s. 217.

³⁵ Manufaktúra v Sèvres pracovala pre kostol v Saint-Denis do roku 1825. U nás je jedným z najstarších príkladov použitia farebných vitráží v období romantizmu zámok v Hrubom Rohozci pri Turnove (vitráže z úprav roku 1822).

³⁶ MIHALIK, J.: A kassai Szent-Erzsébet templom. Budapest 1912, s. 50.

³⁷ MIHALIK, J.: C. d. v pozn. 36.

³⁸ Krajinský pamiatkový inšpektorát O. M. F. v Budapešti, archív M. O. B.-u č. 105/1875.

³⁹ MIHALIK, J.: C. d. v pozn. 36, s. 98.

⁴⁰ HENSZLMANN, I.: Die mittelalterliche Baukunst in Ungarn. Oesterreichische Revue 6, 1865, s. 169.

⁴¹ O. M. F. v Budapešti, archív M. O. B.-u č. 105/1875.

⁴² Ako prvú otvorili katedru dejín umenia roku 1844 na berlínskej univerzite. Jej prvým profesorom bol Gustav Friedrich Waagen.

⁴³ BESSET, M.: Viollet-le-Duc. Seine Stellung zur Ges-

chichte. In: *Historismus und bildende Kunst*. München 1965, s. 43—58.

⁴⁴ VIOLLET-LE-DUC, E.: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e siècle. T. VIII. Paris 1866, s. 14 až 34.

⁴⁵ VIOLLET-LE-DUC, E.: C. d. v pozn. 44, s. 14.

⁴⁶ Tamže, s. 23.

⁴⁷ Tamže, s. 24.

⁴⁸ RÉAU, L.: Viollet-le Duc et le problème de la restauration des monuments historiques. Cahiers techniques de l'art III, Strasbourg 1956, s. 22.

⁴⁹ Pozri katalóg *La sculpture oubliée de Vézelay*. Oeuvres déposées par Viollet-le-Duc. Vézelay 1979.

⁵⁰ O. M. F. v Budapešti, archív M. O. B.-u, č. 108/1878.

⁵¹ Tamže, č. 20/1880.

⁵² Tamže, č. 37/1880.

⁵³ Tamže.

⁵⁴ HENSZLMANN, I.: A kassai székesegyház 1884-ben. *Archeológiai Értesítő* 1884, s. 192—199.

⁵⁵ HENSZLMANN, I.: C. d. v pozn. 54, s. 198.

⁵⁶ Tamže, s. 199.

⁵⁷ FORSTER, G.: C. d. v pozn. 17, s. 219.

⁵⁸ O. M. F. v Budapešti, archív M. O. B.-u, č. 43/1885.

⁵⁹ Pozri FUSS, J.: Ueber die Erhaltung der Denkmäler alter Kunst und Erforschung ihrer Geschichte. *Allgemeine Bauzeitung* 1843, s. 109.

⁶⁰ WINCKELMANN, J. J.: *Dějiny umění starověku*. Praha 1986, s. 7—41.

⁶¹ Aj obdobie socialistického realizmu svojou obnovou klasicizujúcej antickej normy v estetike a umení znamenalo v oblasti pamiatkovej starostlivosti v mnohých prípadoch návrat k purizmu. Pozri napr. ŠTULC, J.: K oživání romantických koncepcí a puristických metod při sanaci a obnově stavebních památek. *Památky a příroda* 3, 1984.

⁶² TIETZE, H.: Wiener Gotik im XVIII. Jahrhundert. *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale III*, 1909, s. 185.

⁶³ Tamže, s. 175 (Správa z r. 1783 o sokli pre kostol sv. Štefana vo Viedni.)

⁶⁴ Tamže s. 175.

⁶⁵ Tamže.

⁶⁶ WINCKELMANN, J. J.: C. d. v pozn. 60, s. 32.

⁶⁷ DALY, C.: C. d., s. 282.

⁶⁸ DALY, C.: C. d., s. 282.

⁶⁹ WIRTH, Z.: Vývoj zásad a praxe ochrany památek v období 1800—1950. *Umění V*, 1957, s. 105—116.

⁷⁰ Pozri napr. GÄRTNER, H.: Patriotismus und Gotikrezeption der deutschen Frühromantik. In: *Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800*. Dresden 1981.

⁷¹ REICHENSBERGER, A.: Die Restaurierung von Kirchen betreffend. *Zeitschrift für christliche Kunst* 1889, s. 121—126.

⁷² HORLER, M.: Henszmann Imre műemlékvédelmi elvei. *Ars Hungarica* 1990/1, s. 113—120.

⁷³ Pozri KARASOVÁ, Z.: Imrich Henszmann a pamiatková starostlivosť. *Památky a příroda XIX*, 1988, s. 28—29; ŽÁRY, J.: Južný portál bratislavského dómu. *Výtvarný život*

XXXIV, 1989/8, s. 20—21.

⁷⁴ HENSZLMANN, I.: Különvélemény a budai vár parochiális templomtornyok újra felépítésének ügyében. *Archeológiai Értesítő VIII*, 1874, s. 43.

⁷⁵ HORLER, M.: C. d. v pozn. 72, s. 114.

⁷⁶ Pozri MENCL, V.: Sto rokov starostlivosti o stavebné pamiatky na Slovensku. *Památky a múzeá V*, 1956, s. 163 až 173; WIRTH, Z. MATĚJČEK, A.: *Česká architektura 1800—1920*. Praha 1922, s. 26—28; BENEŠOVÁ, M.: *Česká architektura v proměnách dvou století 1780—1980*. Praha 1984, s. 148.

⁷⁷ Úplný zoznam Schmidtovej pamiatkárkej činnosti uvádza NEUMANN, E.: Friedrich v. Schmidt. Ein Beitrag zu seiner Monographie und zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Diss., Wien 1952.

⁷⁸ Tamže, s. 206.

⁷⁹ NEMES, A.: A budavári főtemplom története és leírása. Budapest 1893, s. 142.

⁸⁰ HAJÓS, G.: Der Weg der Wiener Schule zu einer „modernen Theorie“ der Denkmalpflege im 19. Jahrhundert. *Ars Hungarica* 1990, s. 17.

⁸¹ RIEGL, A.: C. d. v pozn. 15, s. 2.

⁸² Tamže, s. 61.

⁸³ Tamže, s. 35.

⁸⁴ RICHTER, V.: Péče o památky. *Muzeologické sešity*. Brno 1971, s. 16.

⁸⁵ WAGNER, V.: Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana. Praha 1946.

⁸⁶ WAGNER, J.: Aktuální problémy záchrany stavebních památek. In: *Monumentorum Tutela* 6, 1970, s. 124.

⁸⁷ HAJÓS, G.: C. d. v pozn. 14, s. 11.

Die Denkmalpflege im 19. Jahrhundert als eine der Erscheinungen des Historismus. Der restauratorische Purismus

Im allgemeinen kann man die Anfänge der Denkmalpflege entweder in die antike Epoche oder in das Zeitalter der italienischen Renaissance legen, je nach Abhängigkeit von der zugrunde gelegten Definition des Historismus. Im ersten Falle erscheint der Historismus in Gestalt einiger Typen: im ersten herrscht das Verlangen nach Stilkonformität vor, im zweiten nach Assoziation, im dritten gilt das ästhetische Moment, der vierte erklärt die „archäologische Neugier“. Im zweiten Falle ermöglichte die historische Sicht der Renaissance die antike Kultur als selbständige, der Vergangenheit angehörende Erscheinung zu sehen und zu erforschen, aber auch das Entstehen der ersten Charakteristiken des gotischen Stils. Ein Streben, die antiken Denkmäler zu restaurieren, ist für diese Epoche völlig auszuschließen.

Das 19. Jahrhundert bedeutet in der Entwicklung der Denkmalpflege eine tatsächliche Zäsur. Sein grundlegender Beitrag beruht in der Erkenntnis, daß der Entwurf zur Restaurierung eines Denkmals nur durch die Erforschung des Bauwerkes und seiner Geschichte entstehen kann. Deshalb gingen einzelnen Erneuerungen monographische Bearbeitungen der Denkmale voran oder sie begleiteten die Arbeiten.

Der Historismus war ein grundlegendes Merkmal des 19. Jahrhunderts und erwarb im Hinblick auf seine vorhergehende Entwicklung spezifische Merkmale. Hierher gehören vor allem die Verwissenschaftlichung und Literarisierung des Kunstschaffens.

Der unmittelbare Zusammenhang der bildenden Kunst mit der Literatur wurde in dem Augenblick möglich (spätestens seit Winckelmann), als die als Wissenschaft aufgefaßte Kunstgeschichte eine tatsächliche Stütze für bildende Künstler wurde.

Im Historismus des 19. Jahrhunderts verband sich die Kunst mit der Forschung der Kunstgeschichtswissenschaft und diese Verbindung erwies sich auch als möglich und außergewöhnlich wirkungsvoll.

So wie die Romantik in der Architektur, so erschien auch die romantische Restaurierungsmethode auf unserem Gebiet verspätet. Typisches Beispiel ist die erste Erneuerung des Kaschau-er St. Elisabeths in den Jahren 1856—1863.

In Frankreich, Deutschland und England sind die 40-er Jahre des 19. Jahrhunderts die Zäsur zwischen der Romantik und der nächsten Phase des Historismus, die durch eine intensive Einbindung der Kunstgeschichte in das zeitgenössische Architekturschaffen und die Denkmalpflege gekennzeichnet ist. Die Kunstgeschichte begann als wissenschaftliche Disziplin an neu eingerichteten Lehrstühlen Gestalt anzunehmen und eigenständige Forschungsmethoden zu entwickeln. Unter ihnen gehörte die kulturhistorische Methode zu den bedeutendsten. Innerhalb dieser Methode bildeten sich zwei Schulen heraus: Außer der kulturhistorischen, auf den Prinzipien Hegels beruhenden (besonders C. Schnaase), entstand auch die positivistisch-soziologisch orientierte Kulturgeschichte. Zu ihren Vertretern gehörte auch eine solche Persönlichkeit der Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts, wie Viollet-le-Duc. Viollet-le-Duc erkannte als einer der ersten in den mittelalterlichen Architekturformen unverzichtbare Dokumente der Kulturgeschichte. In der praktischen Denkmalpflege führte Viollet-le-Duc seine kulturhistorische Orientierung zu solchen komplexen Erneuerungen, wie die Rekonstruktion der Burg Pierrefonds in den Jahren 1863 až 1870.

Deutsch von Kuno Schumacher

Vývinové tendencie slovenského knižného umenia v rokoch 1918—1988

MARIAN VESELÝ

Spolu s rozvojom slovenskej knižnej kultúry sa postupne vyraňujú obsah pojmu *krásna kniha*, formujú sa názory na jej optimálnu interpretáciu, vytyčujú sa kritériá tohto pojmu. Medzi definíciami pojmu krásna kniha pozornosť si zasluhujú tie, ktoré svoje zovšeobecnenia opierajú o konkrétne výsledky umeleckej praxe v knižnej tvorbe. Ak za charakteristickú tendenciu v tvorbe krásnej knihy pokladáme úsilie o „komplexné riešenie knihy ako slovesno-výtvarného artefaktu“, môžeme výsledné dielo — za predpokladu, že spĺňa toto základné kritérium invenčným spôsobom — pokladať za „syntézu slovesnej, výtvarnej a polygrafickej zložky, pričom pod výtvarnou zložkou rozumieme všetky výtvarné zásahy v knihe, vrátane grafickej úpravy a ilustrácie“¹. Krásnou knihou teda rozumieme knižné dielo stmelujúce všetky zložky zúčastnené na jeho vzniku na vysokom stupni dokonalosti edičného projektu, výtvarne invenčnej grafickej úpravy, umeleckej ilustrácie, typografie, polygrafickej a knihárskej realizácie.

Pojem krásna kniha nie je nový, nová je však šírka uplatnenia jej princípov v súčasnej knižnej kultúre. Kým sa v predchádzajúcom vývine pojem krásnej knihy vzťahoval spravidla na výberové vydania, spracované s priam bibliofilskou pozornosťou, v súčasných podmienkach, v situácii sprevádzanej úsilím o demokratizáciu kultúry a umenia je ambíciou, respektíve potenciálnou ambíciou a proklamovanou snahou knižnej tvorby akceptovať a uplatňovať kritériá krásnej knihy aj v masových nákladoch tzv. úžitkových vydání. Jednoducho a výstižne charakterizoval krásnu knihu ako výsledok technických možností prekonávať hranice medzi úžitkovou a bibliofilskou knihou už Jan Ram-

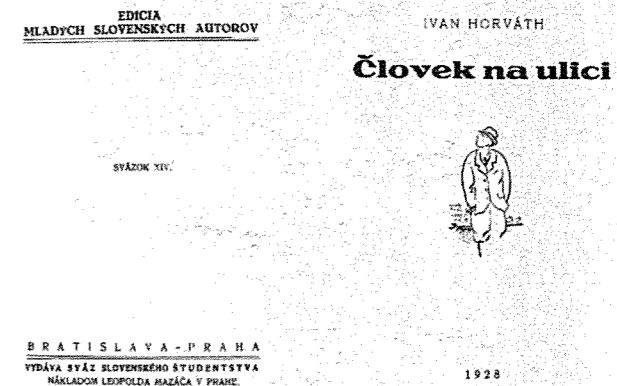
bousek: „Krásna kniha — kniha vynikajúca súladom všetkých svojich súčastí.“²

Súčasnú úsilie o krásnu knihu sa uskutočňuje v širokom registri výtvarných polôh a koncepcií. A čo je oproti minulosti podstatné, tvorba krásnej knihy nie je výlučne viazaná na vydávanie diel krásnej literatúry, resp. kníh pre deti a mládež. Súčasné snaženie o krásnu knihu uskutočňuje sa na báze rozmanitých edičných programov a literárnych žánrov, knižných druhov a tematických skupín. Každá z nich kladie vo vzťahu k tvorbe krásnej knihy špecifické kritériá. Pri snahe o analýzu, charakteristiku a hodnotenie súčasných tendencií v oblasti knižnej kultúry je potrebné s týmito špecifikami počítať a pod zorným uhlom týchto osobitostí stavať si aktuálne otázky a hľadať zodpovedajúce závery. Medzi nezanedbateľné patria otázky, aké sú tradície, východiská a opory súčasných úsilí. Čo z tvorby predstaviteľov zakladateľských pokolení pretrvalo, čo sa prekonalo. Čím prispel ďalší tvorivý proces do rozvoja knižnej kultúry, aké sú jej charakteristické tendencie v súčasnosti?

Pri zatiaľ ešte stále sporadických zmienkach o minulosti slovenskej knižnej kultúry zdôrazňuje sa jej nerozvitosť ako dôsledok hospodárskych a spoločenských pomerov. „Účasť umelca na výtvarnom riešení knihy bola pred vznikom ČSR vzácnou výnimkou a v skromne vydávanej literatúre prevládala jednotvárná typografia. Spravidla ju dopĺňala výzdoba linkovým a kusovým ornamentom z nesúrodých zásob tlačiarne. Perokresbová žánrová ilustrácia prevládala v nepatrnej produkcii slovenských ilustrovaných kníh, učebníc, osvetových brožúr a kalendárového čítania“³. Najprv ojedinelý výskyt, neskôr sústavnejšie výsledky popre-

vratových snažení prinášajú podstatnú zmenu orientácie, smerom od polôh udržiavajúcich kontinuitu s tradíciou k progresívne orientovaným prejavom. Na oboch póloch tohto procesu je charakteristickou jednoduchosť výtvarného prístupu. Na jednej strane vyplývajúca z nedostatočných predpokladov pre náročnejšie koncepcie, na druhej strane išlo o jednoduchosť programovú, ako dôsledok triezvych výtvarných názorov konštruktivismu a funkcionalizmu, kde jednoduchosť umeleckého výrazu zodpovedala štýlovým zákonitostiam výtvarnej kultúry, zahrnujúc knižnú tvorbu. V priebehu dvadsiatich rokov dožívala ešte tradícia klasickej, grafickej technikou riešenej knižnej ilustrácie v kombinácii s elementárnymi typografickými postupmi, aplikujúcimi sadzbu v rozvrhu na stredovú os a konvenčnú výzdobu stránky, resp. obálky sústavou liniek a rámovaním (Andrej Kováčik).⁴ Paralelne s tým, uplatňuje sa forma knižnej obálky kombinujúca typografické riešenie s perokresbovou ilustráciou, aké reprezentuje tvorba Martina Benku, sústredená intenzívne na obdobie od polovice dvadsiatych do polovice tridsiatych rokov. Benkova knižná tvorba uplatňuje analogické záme-ry ako jeho maliarske diela: národnú motiváciu, monumentalizujúcu formu, a v prípade knižných prác k tomu pristupuje zvýšená miera dekoratívnosti a funkčný kontext s knihou.⁵ Benka svojimi návrhmi knižných obálok vykonal vo svojej dobe záslužné dielo, hlavne obohatením a rozšírením registra upravovateľských polôh. Z hľadiska celkového vývinu slovenskej krásnej knihy však významnejší prínos reprezentuje jeho ilustračná tvorba, ideove i výtvarne harmonicky korešpondujúca a po stránke umeleckého výrazu súzvučiaca s charakterom literárnych predloh.⁶

Od začiatku dvadsiatych rokov významne zasiahol do formovania názorov v knižnej tvorbe Mikuláš Galanda. Ako prvý výtvarný interpret Dobšinského zbierok slovenských povestí pertraktoval perokresby tušom ako optimálnu formu vo vzťahu k daným edičným možnostiam, v ktorej zaznieva ešte secesné čítanie.⁷ Po období výtvarnej spolupráce s revue DAV v rokoch 1924—26 v Prahe, na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov koncentroval tvorivú pozornosť opäť na slovenskú knihu, hlavne ako ilustrátor.⁸ S rozhľadom v aktualitách výtvarnej moderny a skúsenosťou maliara a grafika



J. Horváth, *Človek na ulici*. Nakladateľ L. Mazáč Praha 1928

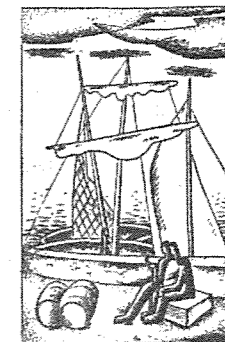


V. Rolko, *Z patricijskej záhrady*. Matica slovenská Martin 1930. Ilustrácie a grafická úprava Jaroslav Vodrážka

sklenenými dverami, ktoré neboli sklenenými zámokmi.

Odpovedala mu navrhujúci. Hradím. Pýšil ticho, nechcel sa mi do očí pozrieť, ako keby bol „dý“ hriechi spáchal. „Už okrem toho...“ „Kto?“ „Maud s Hublerom. Vy ste to nepozoroval, ale moje okno má veľko zradilo. Mám sa tušiť zase. A keď ste boli vtedy vtedy napätí, svedčili som ich spolu.“ Hradím chcel hovoriť bezstarostne, jeho oči sa mu však protivili. „Snáď budú teraz šťastní,“ povedal so spravidlením.

Keď som Hradimovi na rúčku podával ruku, uvedel som sa zbrať, aby som sa ho nepopísal: „A slečna Regina?“ Zabladol sa do mňa, ľutajúc, že jeho oči boli roztrátené zby a nos mu rútil bol čírejšie fatalista. „Kradie vy než iný“ — Vlak zapískal, pohol sa. Partiz, c'est mourir un peu...



J. Horváth, *Vizum do Európy*. UBS Bratislava 1930. Grafická úprava Jozef Rybák, kresby Mikuláš Galanda

VALENTÍN BENIAK

ŽOFIA



1941

V. Beniak, *Žofia*. Matica slovenská Martin 1941. Titulný list, ilustrátor Ludo Fulla, grafická úprava Jozef Cincik



A. Sládkovič, *Marina*. Matica slovenská, Martin 1946. Ilustrácie Ervín Semian, grafická úprava Dušan Šulc

zainteresovaného v náročných literárno-výtvarných projektoch presunul ťažisko ilustračného prejavu z polohy epickéj zobrazovacej k dekoratívne štylizovanej kompozícii, založenej na monumentálizácii detailu a na kresliarskej skratke. Tento prejav, redukujúci formu na podstatu javov v kompoziciách vyhraneneho umeleckého výrazu, mal svoje analógie v Galandovej voľnej maliarskej a grafickej tvorbe, a rovnako v nej, ako aj v knižnej tvorbe predznamenal jednu z najvýznamnejších výtvarných tendencií slovenskej výtvarnej kultúry.

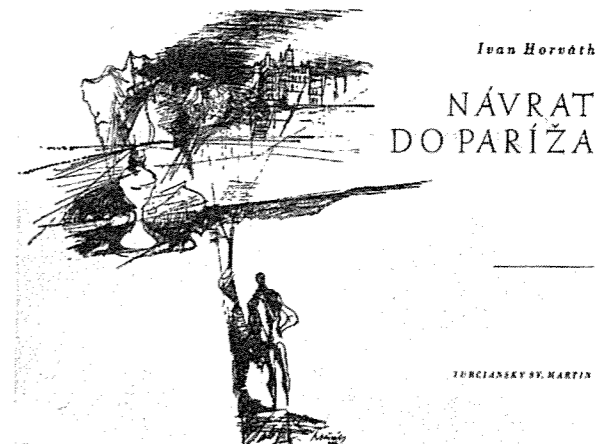
Od polovice dvadsiatych rokov zúčastňoval sa na budovaní nových koncepcií v slovenskej knižnej kultúre Jaroslav Vodrážka. Najprv uplatňujúce princípy odrážajúce doznievanie secesie,⁹ a od začiatku tridsiatych rokov už v duchu progresívnych úsilí o komplexnú tvorbu knihy. Pri výtvarnej spolupráci na tvorbe knihy neobmedzoval sa Vodrážka na ilustrovanie, ale venoval pozornosť aj ďalším komponentom knihy: obálke, väzbe, grafickej úprave. Vodrážkom ilustrovaná a graficky upravená kniha sa vyznačuje kultivovanosťou výtvarného prejavu, vhodne spájajúceho žánrový charakter ilustrácií s prostotou a výtvarnou čistotou knižnej stránky či dvojstrany.¹⁰ Jednoduchosť a zároveň výrazová sila upravovateľskej koncepcie Vodrážku opierala sa o relatívne vysoké možnosti súdobej typografie a technologickej dokonalosti remeselnej realizácie. „Vodrážka si bol vedomý nového prúdeňa v československom knižnom umení. Vedel, že sa akcentuje konštruktívna zložka knihy, že sa zúšľachťuje a estetizuje práca tlačiara a remeselnosť diela.“¹¹ Vodrážkove názory našli aj širšie uplatnenie prostredníctvom typografických kurzov, ktoré viedol v rámci činnosti martinského Štátneho ústavu pre zveľadovanie živnosti. Z analogických východísk s Vodrážkom vyrástla upravovateľská koncepcia typografa a vydavateľa Karola Jaroňa, aplikujúceho jednoduché formy v riešení úpravy knihy, založené na exponovanom uplatnení sa typografickej zložky, na výtvarnom účinku bloku sadzby komponovanom na stredovú os vo funkčne opodstatnených úzkych útvaroch.¹²

Pre formovanie názorov a koncepcií v typografickej úprave a vôbec v problematike tvorby krásnej knihy osvedčili sa odborné časopisy *Slovenská grafika* a *Typografia*, neskôr aj *Včielka* a *Slniečko*, ako pôda vytvárajúca priestor pre nástup nových

tvorivých síl v knižnej ilustrácii. Nezanedbateľný význam malo zdokonaľovanie technologickej a edičnej bázy: modernizácia starších tlačiarní (Knihtlačiarsky účastinársky spolok), budovanie nových (Slovenská knihtlačiareň, Slovenská grafia, Linografia Karola Jaroňa, Universum, neskôr Neografia), edičná aktivita spolkov a vydavateľov, koncentrujúca knižných výtvarníkov, vytvárajúca priestor pre tvorbu krásnej knihy (Spolok bibliofilov Slovenska, Umelecká beseda slovenská, Smrekova Edícia mladých slovenských autorov, Mazáčova slovenská knižnica, knižné vydania DAV-u, Školy umeleckých remesiel, Odborných učňovských škôl, Komorná knižnica Elánu a ťažisková edičná aktivita Maticy slovenskej).

Mimoriadny význam v prehlbovaní a upevňovaní princípov konštruktivismu v riešení knihy mala počas celej svojej existencie bauhausovsky orientovaná *Škola umeleckých remesiel v Bratislave* (1928—1939), usilujúca sa „dosiahnuť stratenú rovnováhu medzi remeslom a umením... Stala sa strediskom zápasu s provinciou a zaostalosťou, sústredila okolo seba jadro umeleckej avantgardy a podnietila vlnu obroditeľských snáh v rozličných sférach vytvárania materiálnej kultúry.“¹³ Azda najvýraznejšie zasiahli progresívne tendencie preferované školou práve typografiu, vďaka pôsobeniu Zdenka Rossmanna, absolventa školy Bauhaus v Dessau,¹⁴ ako aj ďalších špecialistov, resp. umelcov so vzťahom k výtvarnému riešeniu knihy (Ludovít Fulla, Mikuláš Galanda). Niektoré zo zásad Bauhausu v typografii našli uplatnenie nielen v rámci činnosti Školy umeleckých remesiel, ale sprostredkované vlastnou tvorbou pedagógov školy a ich mladších nasledovateľov prežívajú do súčasnosti: zásady konštruktivismu a funkčnosti riešenia knihy, namiesto ornamentálnej zdobivosti, jasnosť, prehľadnosť kompozícií, namiesto komponovania na strednú os asymetria opäť v záujme funkčného zámeru, uprednostňovanie bezpätkového groteskového a bezkontúrového tieňového písma. „Typografia Bauhausu odstraňovala veľké písmená, dôvodiac, že ide o miešanie dvoch druhov: rímskej majuskuly a karolínskej minuskuly.

Iným charakteristickým prínosom sú zrovnoprávnenia bielej a čiernej plochy, používanie minimálne dvoch farieb, zdôrazňovanie farebnou linkou a obdĺžnikom podtlače, používanie fotografie



I. Horváth, *Návrat do Paríža*. Matica slovenská 1947. Frontispice a titulný list. Ilustrácie Vincent Hložník, grafická úprava Dušan Šulc

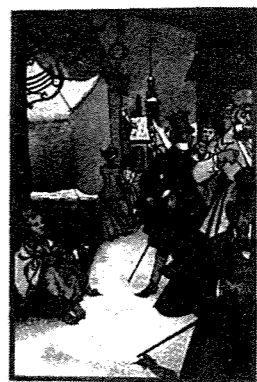
11 Tak sa rybníci, ušľachtilé kladú, keď porokom slávnostným, na ktorom odierajú nové úžitkové rybné odznaky spoznávať: a hľadky v samom stredí remesla, keď v jarnom ľahu odľahčujú, a vlny hľad' a hľad' hľadajú: myšlienky nové, nové stovajú, len také nové prvej rodiny, jak vlny hľad' hľadajú.

12 Vyšlo im svojím krásnym sládkom, odvíja sa a dól hľadí. Hľadí po černej zlatnej dle a na sládku sa hľadí: a hľadky prvé, hľadky prvé a rybné hľadí a vlny hľadí, prvé na sládku hľadí: hľadky hľadí, hľadí hľadí a hľadí na sládku a hľadí na hľadí, v hľadky hľadí hľadí.

13 Toho sa má byť ten spoznávaný, že vlny v hľadky hľadí: odí sa to, že je to hľadky hľadí, odí sa, že v hľadky hľadí: a hľadky hľadí hľadí hľadí, a hľadky hľadí hľadí hľadí, ktoré v hľadky hľadí hľadí: a hľadky hľadí, ten vždy sa hľadí, odí sa to, že hľadky hľadí, že sa to má byť hľadí.



A. Sládkovič, *Detvan*. Matica slovenská 1951. Ilustrácie Martin Benka



Hans Christian Andersen ROZPRAVKY



H. Ch. Andersen, *Rozprávky*. Mladé letá 1956. Frontispice a titulný list. Ilustrácie Vincent Hložník, grafická úprava Dušan Šulc



Slovenské rozprávky

PRVÁ KNIHA ZO ZBIERKY PAVLA DOBŠINSKÉHO
PRE DETI UPRAVILA MÁRIA DUŘÍČKOVÁ
ILUSTROVAL NÁRODNÝ UMELEC LUDOVÍT FULLA

MLADÉ LETÁ 1980

P. Dobšinský, Slovenské rozprávky. Mladé letá 1961 (siedme vydanie 1980). Ilustrácie Ludovít Fulla, grafická úprava Kamil Pecho



VIE A JARNA

Ze pravdu silnejší vždy máva,
vám táto bájka poruďpáva.

Jahňa k pozôtku sklonená
smúdk ticho si jeho vodou čísta.
Tulák vŕk, huzný hľadom za koristom,
sa náhle k nemu prifrene
a škrikot azadne, jeskovato:
„Vodu máš mlieka, odkaľ máš právo na to?
Za takú trúfalosť máš draba zaplašit?“
„Nech vaša výkosť horvati sa teršití,
bráni sa jahňa zaľakaná.“
„Ako táto uzráte, pane,
som celkom bez viny,
veľ pijem z bystriny
chrachaf kerakov ništie ako jasnot vaša.
Z toho vyvodit tá sa záver ten,
že váš nápej všim mlieka osomolen.“
„A mliekať kŕmil ten zlozotý zver zasa.“
„Viem, viam, o mne si zlé reči irušalo!“
„Ja všim čitc som na nete nošilo.“
odpovie jahňa. „Mňa čitc maška koř!“

J. de La Fontaine, Bájky. Mladé letá 1965. Ilustrácie Ján Lebiš, grafická úprava Mária Štepková

vo vhodne zvolenom farebnom tóne, príkladom môžu byť prebaly, žlté väzby s červenou tlačou a vnútorné úpravy Bauhausbücher, propagačné tlače a plagáty Herberta Bayera, László Moholy-Nagya, Xanti Schawinského, Oskara Schlemmera a iných.¹⁵ S pôsobením na Škole umeleckých remesiel organicky súvisí knižná tvorba, predovšetkým ilustračná, Ludovíta Fullu, ktorý sa spolu s Galandom ukázal ako názorovo najpripravenejší akceptovať progresívne zásady a tvorivo ich rozvíjať. V prvej fáze knižnej tvorby zahrnujúcej takmer celé medzivojnové obdobie Fulla uplatňuje najmä prístup grafika, avšak v prácach určených deťom naznačuje budúci svoj ilustrátorský rozlet z maliarskych pozícií. Popri autorsky vyhranenom originálnom prejave, motivovanom domácimi zdrojmi inšpirácie a akceptujúcim princípy výtvarnej moderny, Fullova koncepcia vždy počítala s komponentom funkčnosti, adekvátnosti voči obsahu a adresátovi, ako aj s možnosťami knižnej realizácie.¹⁶

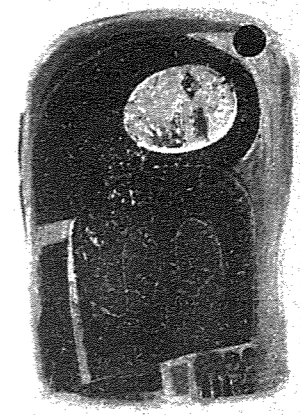
Aktivita podnietená existenciou Školy umeleckých remesiel predstavuje jednu z najvýznamnejších vývinových etáp v procese formovania slovenskej krásnej knihy 20. storočia. V spojení s pôsobením viacerých umelecky silných osobností, zásady progresívnej orientácie na organickú jednotu funkčných a estetických aspektov tvorby krásnej knihy ako syntézy všetkých zložiek našli uplatnenie v edičnej a výtvarnej praxi.

Od začiatku štyridsiatych rokov sa rozširuje účasť výtvarných umelcov v knižnej kultúre a vnaša do úsilia o krásnu knihu nové tvorivé impulzy. V ústrety snaženiam výtvarníkov, ilustrátorov i úpravcov, vychádza bibliofilský program niektorých editorov, podložený tradičnou spofahlivosťou technologických kvalít papiera, dôkladnosťou typografického remesla a knihárskeho spracovania. Komplexnosť prístupu spolu s príznačnou osobnou zainteresovanosťou tvorcov knihy na optimálnom výsledku záujem o vzájomnú spoluprácu, to všetko našlo odraz vo viacerých pozoruhodných edičných podujatiach. Dnešnou terminológiou by sme mohli povedať, že tvorivé úspechy v knižnej kultúre boli často výsledkom invenčnej a koňštruktívnej tímovej spolupráce (kresliar Jozef Kostka s maliarom Jánom Mudrochom v roli grafického úpravcu, ilustrátor Ludovít Fulla s typografom Jozefom Cincíkom, ilustrátor Vincent Hložník s editorom, básni-

kom i úpravcom Jánom Smrekom, a grafický úpravca par excellence Dušan Šulc v kombinácii s Ervínom Semianom, Orestom Dubayom, ale najmä s Vincentom Hložníkom).¹⁷

Pre knižnú tvorbu týchto umelcov — ilustrátorov, grafikov, typografov — bolo charakteristické, že sa neobmedzovali na aranžovanie ilustratívneho obrazu a sadzby v zmysle zaradenia ilustrácii ako dodatočného dekoratívneho doplnku, ale išlo o komponovanie výtvarného charakteru knihy v celku i v detaile dvojstrán, ako komplexu hodnôt výtvarnej syntézy. Z tohto hľadiska ukazuje úsilie štyridsiatych rokov kontinuitu s progresívnymi tendenciami predchádzajúcich období. Zároveň vytvára potenciálne predpoklady a východiská edičných projektov povojnového vývinu knižnej kultúry. Pri hodnotení úsilia o krásnu knihu v priebehu dvadsiatych až štyridsiatych rokov nemôžeme prehliadnúť skutočnosť, že výtvarne závažné spracovania knižných vydání sa vzťahujú napospol na oblasť krásnej literatúry, poézie, beletrie a čiastočne na tvorbu detskej knihy. Je to nezanedbateľná okolnosť pri pokuse o objektívne hodnotenie vývinu krásnej knihy v širšom časovom horizonte vrátane knižnej tvorby nasledujúcich období.

Priaznivý povojnový vývin knižnej tvorby v kontinuite s tendenciami medzivojnového obdobia bol v dôsledku spoločenských zmien na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov prerušený. Okrem iných zásahov zásadného významu, bola už roku 1949 zrušená súkromná a spolková vydavateľská činnosť. Od začiatku päťdesiatych rokov bola organizovaná sieť vydavateľstiev, ako základňa pre štátom riadenú vydavateľskú politiku.¹⁸ Tak ako v celej sfére kultúry a umenia, aj v oblasti knižnej kultúry sa odrazil jednostranný vplyv štátnej ideológie a administratívy. Zásady tvorby krásnej knihy ustúpili do úzadia v prospech rôznych mimoumeleckých vplyvov, sledujúcich skôr kvantitatívne ako kvalitatívne hľadiská. Štátna objednávka masových vydání kníh vo veľkých nákladoch, požiadavka maximálnej pohotovosti a operatívosti vydání v krátkych termínoch, nenáročnosť na výtvarné a typografické spracovanie, to všetko boli okolnosti, ktoré podstatným spôsobom ovplyvnili situáciu v knižnej kultúre, jej orientáciu a charakteristické zameranie výsledkov. Príznačný bol zjednodušujúci, až schematický prístup v tvorbe knihy.



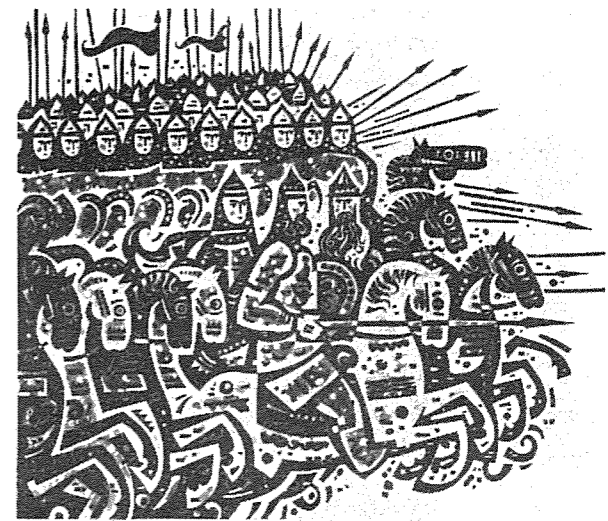
Šudy Katarinka

Slovenská ľudová balada



Mladé letá 1966

Šudy Katarinka. Slovenská ľudová balada. Mladé letá 1966. Ilustrácie Viera Bombová, grafická úprava Dušan Šulc



Bohatsierske byliny. Mladé letá 1974. Farebný drevorez na predádku, ilustrátor Róbert Dúbravec



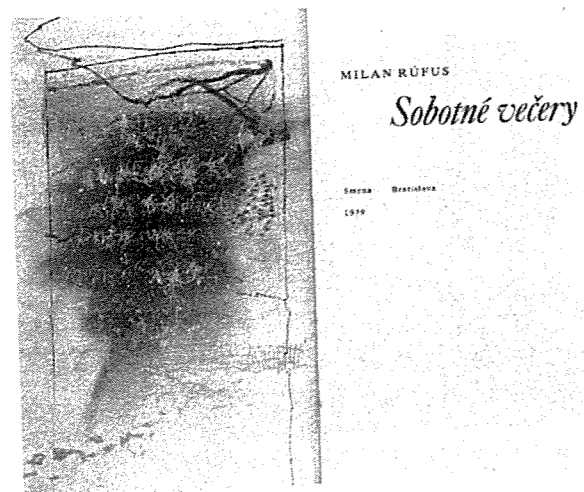
VILA TEREZA

Táto bola viera,
to bolo viera,
keď naše steny sa jaskňovali,
keď sa na nás, zasmotané, na slomávané, naháňali,
v tom nezastavil predčotec a dŕhal
nad Právo, na Žilovce,
hľadák svetlom kľučo, viala
jak vlnový žlt v ovocí kalendár,
červení.

Spravodlivé ovocie vlnové sa dŕhal na zasmotané
a dymom vlnovaným
dŕhal na bratŕ na Perli a vpravo do Vianíry,
v Perliho oklínale tade vŕk Perli k Lomáňke
a my to po zábrade stŕpali zasa a letary
na všetky černo mŕstí
v kamí čitc dŕgij.
do domov pod záverom.

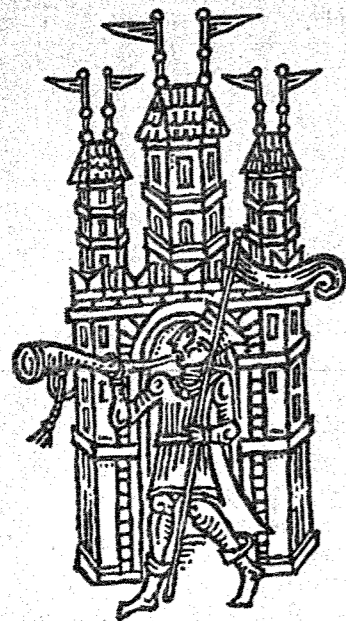
Kde ľan vŕk, hŕk, ten nošitŕ, tade dŕhal neto
Vila Tereza?
Vŕk predŕ Tereza,
Tereza bola predŕ stara slŕčna a dŕkovej svetlŕ,
posŕdnŕ svojho vŕka,
kŕrŕ na vŕku na smŕch dŕvŕtŕ, hŕk, v maľŕou na hŕve,
tŕm ŕm k hŕj fŕkŕmŕnej vŕpŕnŕnŕ mŕka hŕrd
v zasmotanŕ.

Laco Novomeský vo výbere Miroslava Válka. Slovenský spisovateľ 1979. Dvojstrana s ilustráciou Vincenta Hložníka, v grafickej úprave Lubomíra Krátkeho



M. Rúfus, *Sobotné večery*. Smena 1979. Ilustrácie Igor Ruman-ský, grafická úprava Lubomír Krátky.

Milán Dvorník DIE DONAUKÖNIGIN



Väzba knihy M. Ďuričkovej, *Dunajská kráľovná*. Mladé leta 1979. Ilustrátor Miroslav Cipár, grafická úprava Ján Švec

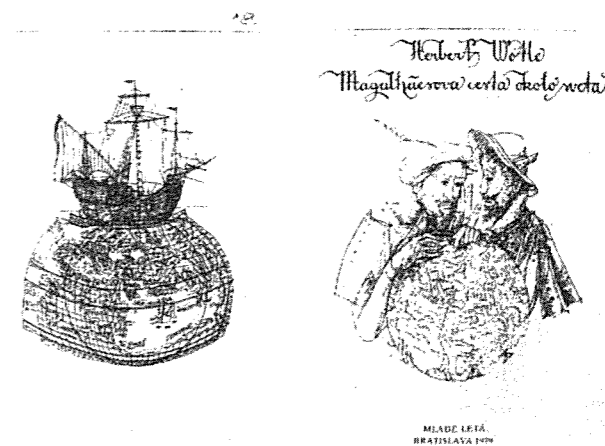
V danej situácii sa relativne darilo knižnej ilustrácii, hlavne v oblasti krásnej literatúry a detskej knihy. Pôsobila tu skutočnosť, že spolu s rozširovaním edičných programov rozvíjala sa aj príprava výtvarných špecialistov na knižné umenie a ilustráciu, okrem iných možností, od roku 1949 už aj na novozriadenej Vysokej škole výtvarných umení. Zatiaľ čo ilustračná tvorba zaznamenávala presvedčivé úspechy, ďalšie zložky zúčastnené na tvorbe knihy sa nerozvíjali voči potenciálu knižnej ilustrácie adekvátnym spôsobom. Neraz sa výtvarné zásahy v knihe obmedzili na ilustráciu ako obligátne doplnok, pričom ich polygrafické spracovanie nie vždy zodpovedalo kvalite výtvarných predlôh. Niektoré problémy vyplynuli z jednostrannej orientácie na priemyselné formy v knižnej tvorbe.

Príslušné odborné špecializácie umeleckých remesiel na Slovensku postupne ustrnuli, a priemyselné spracovanie knihy s kritériami krásnej knihy nepočítalo. Z knižnej tvorby sa stala knižná produkcia, s dôsledkami na charaktere výsledkov — kníh ako priemyslových produktov, namiesto výtvarno-kultúrnych artefaktov. Kritériá vydavateľskej a polygrafickej práce, sledujúce prednostne ekonomický efekt a funkčné ciele mimovýtvarného charakteru neumožnili udržať kontinuitu s rozvíjaním krásnej knihy alebo dokonca venovať pozornosť vydaniom na bibliofilskej úrovni. Ak predsa v tomto smere nemožno hovoriť o stagnácii, ale o sporadickom výskyte pokusov o krásnu knihu, išlo prakticky o vzácnu iniciatívu zanietených tvorcov, hlavne v oblasti detskej knihy, s dominujúcim poslaním knižných ilustrácií.¹⁹ Takéto výnimočné knižné diela, ako aj viaceré ďalšie z nasledujúcich období, kedy sa stal výskyt krásnej knihy sústavnejším a zasiahol širšiu sféru edičných oblastí, svedčia o tom, že slovenskej knižnej kultúre nechýbal tvorivý potenciál, ale náležité edično-polygraficko-realizačné predpoklady, aby sa princípy výnimočných výtvarných výsledkov zovšeobecnil v praxi.

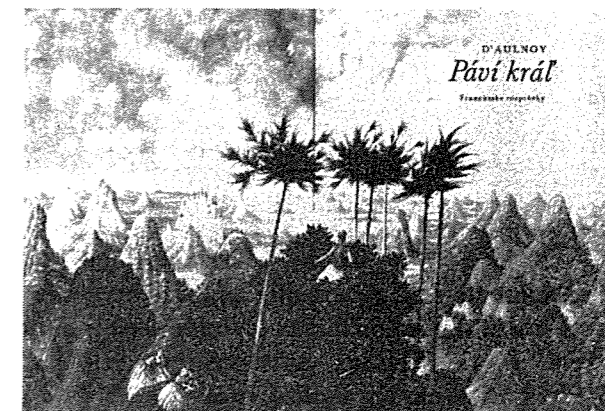
Bolo to obdobie tvorivých problémov i tvorivých úspechov. O vysokú úroveň ilustračnej tvorby v knižných vydaniach masových nákladov sa zaslúžili umelci zakladateľskej generácie (Martin Benka, Ľudovít Fulla, Karol Ondreička, Emil Makovický, Ján Hála, Jaroslav Vodrážka). K nim pristúpil rad výtvarných umelcov so vzťahom ku knižnej tvorbe na základe kresliarskych výtvarných záujmov (Šte-

fan Bednár, Aurel Kajlich, Fedor Klimáček, Viliam Chmel, Ervín Semian, Lubomír Kellenberger, Jozef Vrtiak, Jozef Šturdík, Ľudovít Ilečko). Vývinovo závažný bol hlavne prínos Benku, ktorého „ilustračná tvorba spolu s komorným a monumentálnym maliarskym dielom je organickým celkom, inšpirovaným z totožných ideových zdrojov a zameraným na spoločný program: výtvarnú interpretáciu idey slovenskej zeme a človeka. Preto tak harmonizuje umelecký výraz jeho obrazov so svojrázom Slovenských uspávaniek, Slovenských rozprávok, Slovenských piesní alebo s myšlienkovým odkazom Sládkovičovho Detvana či Hviezdoslavovej Hájnikovej ženy.“²⁰ Predstavitelia prúdu vo vývine ilustračnej tvorby, ideovo stmelení úsilím o výtvarnú interpretáciu ľudovej slovesnosti, boli oporou pri budovaní základov modernej slovenskej knižnej ilustrácie. Podstatným spôsobom prispel do tohto vývinového procesu Ľudovít Fulla „podielom základného významu. Podielom osobitým, nezatajujúcim vzťahy k maľbe, lež preto i prostým konvenciou ilustračného rutinérstva. Podielom, ktorý zdôrazňuje ľudové a národné korene a zvláštnosti tvorby. Podielom tvorivým, neobmedzujúcim sa na ilustrácie, smerujúcim k interpretácii, aktualizácii a zdomácneniu v čase i priestore.“²¹

V metamorfózach výtvarného vývinu postupne pribúdali ďalšie tvorivé koncepcie, ktoré posunuli vývin ilustrovanej krásnej knihy dopredu. Zakladateľský význam v tomto smere predstavuje výtvarné dielo a pedagogická činnosť Vincenta Hložníka. „Svoju koncepciu Hložník neaplikuje mechanicky, ale individuálne rieši konkrétny knižný titul, prispôbujúc výrazové prostriedky charakteru literárneho diela. Striedavo dominuje raz kresliarsky, raz grafický či maliarsky prístup alebo ich kombinácia. Kompozície ilustrácií Vincenta Hložníka sú plné života, dynamických gest, dramatických výrazov, kontrastných vzťahov detailov a celku, línií a tvarov.“²² Vincent Hložník je hlavným predstaviteľom knižnej ilustrácie vzťahujúcej sa k vydaniem prekladov základných diel svetovej literatúry, hlavne určených deťom a mládeži.²³ Svoje výtvarné náhľady dokázal Vincent Hložník odovzdať svojim žiakom, takže už od záveru päťdesiatych rokov progresívne ilustrátorské úsilie umelca nachádza plodnú odozvu v rozvetvujúcej sa špecializácii knižných tvorcov.²⁴ Významnou devíziou Hložní-



H. Wotte, *Magalhaesova cesta okolo sveta*. Mladé leta 1979. Titulná dvojstrana. Ilustrácie a grafická úprava Dušana Kállay



D'Aulnoy, *Pávi král*. Mladé leta 1980. Titulná dvojstrana. Ilustrácie Albín Brunovský, grafická úprava Lubomír Krátky

178/ Hane vľady stranu,
o kad černo vshlyane
hody na prese
lkyare
Nepřelozny to k mecum
lebo celos to kare

Ilevo pprah
aj kad čeri kate
Tě anly hude
Hity tr chlo hohk
Vstanť se anly v vaterokat

Noban v
Víc třelř se ak
trko se lakř.
A kad vade
na prodator
Čak se

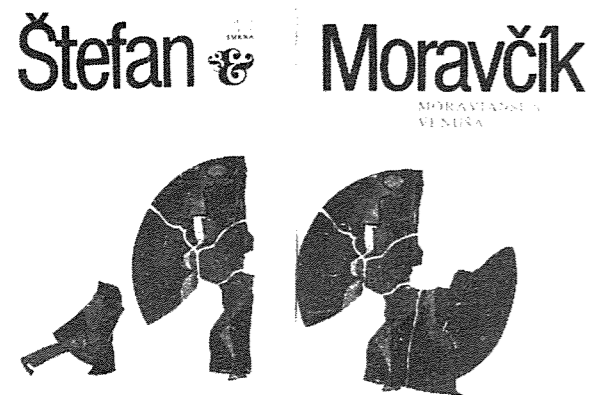
Na prodator vř vřly, to Praz.
Nevřd se vřly ak paka se poverat.
Nepřelozny to k mecum
o anly to v kadřem orahom zedka.

Ladin hta
e mrye ča bñkhat vřly: hřle
Lamě to to vřly vřly a hřly
Přelozny to k mecum
e hřly vřly o pōi křes vřly.

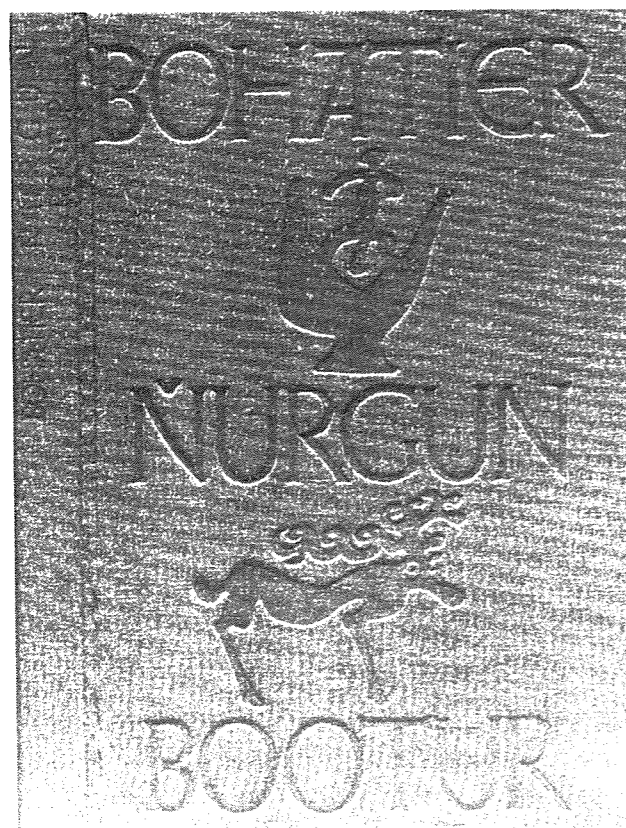
Či se
to nepřelozny to k mecum
Nepřelozny to k mecum
o anly to v kadřem orahom zedka.
To přelozny to k mecum
o anly to v kadřem orahom zedka.



M. Válek, *Básne*. Slovenský spisovateľ 1983. Dvojstrana. Ilustrácie Karol Ondreička, grafická úprava Jozef Gális



Š. Moravčík, *Moravianska Venuša*. Smena 1984. Ilustrácie Miroslav Cipár, grafická úprava Pavol Blažo



Väzba knihy *Bohatier Nurgun Bootur*. Tatra 1984. Ilustrácie Miroslav Cipár, grafická úprava Pavol Blažo

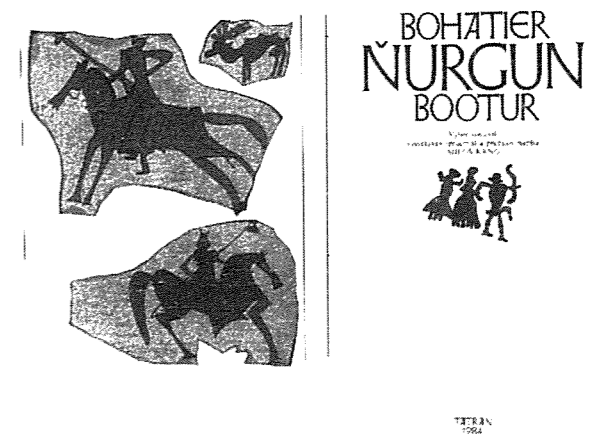
kovej koncepcie je chápanie krásnej knihy ako celku, čo sa v praxi naplňovalo jednak komponovaním ilustrácií berúc do úvahy edičný zámer diela, charakter literárnej predlohy, formát a ďalšie zložky výtvarnej spolupráce, a jednak v priamej spolupráci knižného výtvarníka, špecialistu na grafickú a typografickú úpravu knihy — Dušana Šulca.

S novou vlnou pôsobenia Dušana Šulca v slovenskej knižnej kultúre je organicky zviazaný vývin krásnej knihy v povojnových deceniách. Ako grafický upravovateľ zakladateľského významu, respektíve „výtvarný konštruktér“²⁵ vydání Matice slovenskej, vydavateľstiev Tatran, Mladé letá a ďalších, presadzoval a tvorivo realizoval úsilie o akceptovanie výtvarných aspektov knižnej tvorby. V kontinuite s tradíciou snáh o krásnu knihu u nás, na ktorej sa výrazne svojou tvorbou podieľal, Dušan Šulc ako prakticky ojedinelý predstaviteľ knižného výtvarníctva budoval základy tohto odvetvia. Až do nástupu nových tvorivých síl v šesťdesiatych rokoch, Šulc koncentroval vo svojej práci všetky významné edičné podujatia, a jeho vyhranený prejav nechýba ani v obdobiach, keď sa ním forsirované princípy na širšej platforme akceptovali edičnou praxou a realizovali v tvorbe početnejších nasledovníkov. Vo svojej tvorbe dôraz kládol na typografickú stránku knihy, na úpravu textu, na rozvrh sadzby na stránke knihy. Odražilo sa to na výtvarne kultivovaných riešeniach dvojstrán bez ilustrácií, resp. titulov a obálok kníh. Ak sa v riešení typografie knihy mohol oprieť o spoluprácu výtvarného umelca, autora ilustrácií alebo grafických prvkov v knihe, na obálke, frontispice, výsledok Šulcovho návrhu získal umocňujúci faktor. Dušan Šulc v tvorbe uplatňuje a v organizačnej či pedagogickej praxi presadzuje kritérium dokonalosti všetkých jednotlivých zložiek zúčastnených na tvorbe krásnej knihy s cieľom harmonického celku. Je zástancom funkčnej úpravy pred dekoratívne ozdobnou formou, sledujúc čistotu a jednoduchosť výtvarných zásahov.²⁶ Svoje výtvarné názory, skúsenosti a teoretické projekty využil aj publikačne.²⁷

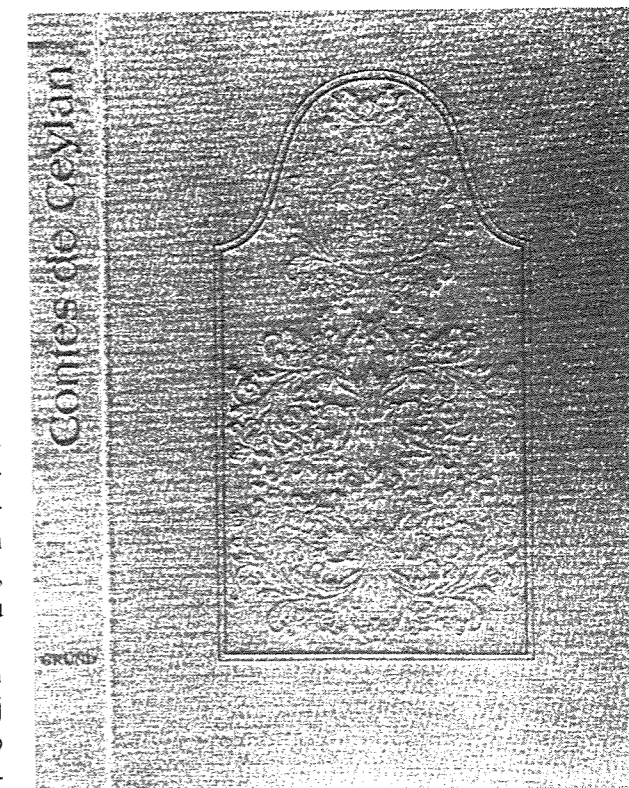
Popri línii reprezentovanej Vincentom Hložníkom a jeho školou, paralelne s tvorbou ilustrátorov — kresliarov, uplatňovala sa tendencia výtvarných umelcov, ktorí ku knižnej tvorbe pristupovali z pozícií grafického prejavu. Ide nielen o kontext grafickej ilustrácie a voľnej grafickej tvorby autorov, ale

o zámernú renesanciu klasických foriem knižného grafického umenia, pravda z pozícií súčasných výtvarných názorov a vo vzťahu k primeranému literárnemu podkladu. Kým Alojz Pepich preukázal vzťah k drevorytu, motivovanému dielami klasikov slovenskej literatúry,²⁸ Zmeták a Dúbravec sú predstaviteľmi moderného pojetia klasického drevorezu, taktiež v ideovej kombinácii s obsahom národných tradičných zdrojov, autentických alebo umelecky transponovaných. Výtvarné reakcie Ernesta Zmetáka syntetizujú v jednotlivom grafickom liste výtvarnú predstavu, inšpirovanú literárnym obsahom národných piesní, balád, rozprávok a povestí.²⁹ Róbert Dúbravec ako ilustrátor inklinoval k jánošíkovej tradícii, rozprávkam, povestiam, ba aj k bylinám, v dekoratívne komponovaných výtvarných transpozíciách, syntetizujúcich zároveň slovesné, výtvarné i hudobné zdroje umeleckého výrazu (v duchu koncepcie Fullu).³⁰ Vzťah k literárnym dielam, ktorých obsah poskytoval podklad pre hlbšie etické, filozofické úvahy, majú ilustrácie Júliusa Szabóa, rozvíjajúce grafické techniky drevorytu a linoleorytu.³¹ Z totožných výtvarných stanovísk vychádza Orest Dubay v nevelkom počte knižných titulov pomerne širokého rozpätia výtvarných polôh, od civilisticko-lyrizujúcich kompozícií, cez uplatňovanie optických efektov, až po klasický kontrast čierneho-bielej grafiky, motivovanej závažnejším vzťahom k téme.³² Jozef Baláž začal ilustrovať v období prevahy literárnych diel epického zamerania, preto jeho prvé knižné ilustrácie sú založené na rozprávačsky žánrovom zobrazovanom prístupe.³³ Postupne sa prehĺbuje sklon k lyrizmu, k voľnejším výtvarným reakciám, v kompozíciách dynamických línii so symbolickou funkciou atribútov a postáv.³⁴

Tvorivú iniciatívu od prelomu päťdesiatych a šesťdesiatych rokov prevzali umelci z Hložníkovej ilustrátorskej a grafickej školy a s nimi názorovo spriaznení ilustrátori a knižní výtvarníci. Už v priebehu šesťdesiatych rokov sa táto výtvarne významná vrstva autorov spontánne sformovala ako dominantný prúd, ktorý vniesol výrazné, podstatne nové impulzy a predstavuje nástup umelecky vyhranenej tendencie vývinu slovenskej krásnej knihy. Hlavný predstaviteľ tejto vývinovej vlny Albín Brunovský, reprezentuje autorsky vyhranenú imaginatívnu polohu ilustračného prejavu. Jeho doménou

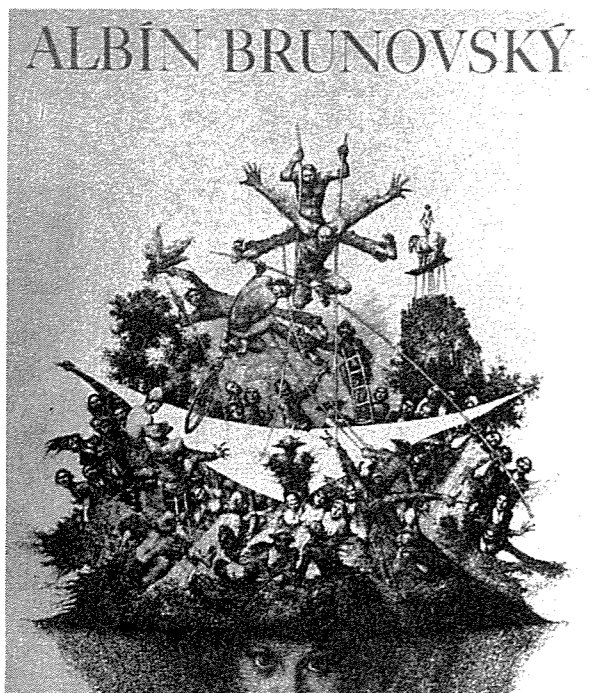


Bohatier Nurgun Bootur. Tatra 1984. Titulná dvojstrana. Ilustrátor Miroslav Cipár, grafická úprava Pavol Blažo

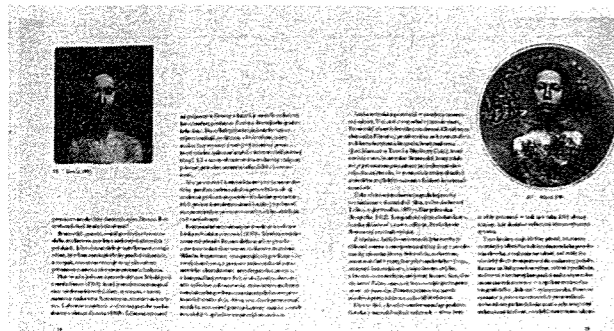


Väzba knihy *Contes de Ceylan*. Slovart — Gründ 1984. Ilustrácie Marián Čapka, grafická úprava Eva Kovačevičová-Fudala

sú rozprávkové knihy, ako báza pre uplatnenie výtvarnej invencie, dokonalosti až virtuozity kresliarskeho, grafického a maliarskeho prejavu, interpretujúceho charakteristický svet predstáv, na pomedzi sna a reality. Brunovský „neváha spojiť



L. Peterajová, Albin Brunovský. Tatran 1985. Prvá strana prebalu. Grafická úprava Lubomír Krátky



L. Peterajová, Albin Brunovský. Tatran 1985. Dvojstrana. Grafická úprava Lubomír Krátky

zdanlivo neskutočné: sen vykreslený do detailu sa stáva skutočnosťou a skutočnosť má podobu fantazijného, snového sveta.³⁵ Brunovského ilustrátorské dielo spája sa s knižnými vydaniami významných predstaviteľov svetovej klasickej literatúry pre deti a mládež, avšak s rovnakou pozornosťou umelca výtvarne spolupracoval i na vydaniach domácej klasickej i pôvodnej súčasnej spisby.³⁶ Brunovským ilustrované knihy napĺňajú náročné kritériá krásnej

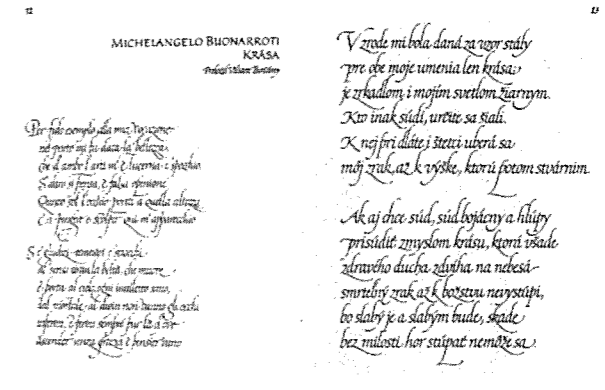
knihy, čo vyplýva jednak zo samotného prístupu umelca ku knižnej tvorbe ako komplexnému artefaktu, jednak z výtvarne kultivovanej spoluúčasti knižných výtvarníkov pri grafickej úprave vydání (Lubomír Krátky, Ján Švec, Dušan Šulc).

Spoluúčasťou grafických upravovateľov na stále širšom okruhu knižných vydání získala knižná kultúra v úsilí o krásnu knihu novú kvalitu. Toto úsilie sa stávalo od šesťdesiatych rokov stále sústavnejším a výsledky výtvarne náročnejšími. Méta priekopníkov knižného umenia — tvoriť knihu ako celistvý výtvarný artefakt — stávala sa stále reálnejšou. Nadalej však ťažisko výtvarných spracovaní knižných titulov zostáva na ilustrácii, ktorá sa ďalej rozvetvuje a diferencuje po stránke výtvarných polôh a literárnych žánrov. Z tohto hľadiska získala plodné podnety detská kniha, vytvárajúca priestor pre uplatnenie sa invenčne silnej vrstvy ilustrátorov. Ján Lebiš uvádza ilustračný prejav expresívneho umeleckého výrazu, založený na vysokom stupni dekoratívnej štylizácie a na charakteristickej typológii.³⁷ Výraz knižných ilustrácií Viery Bombovej je odvodený z koloritu, rytmu a dekoratívnosti autentického ľudového svojrázu. Výsledky charakterizuje príznačná dekoratívna štylizácia, monumentalizujúci umelecký výraz, výtvarne kultivovaná interpretácia podnetov folklórnej proveniencie, a to nielen domácej slovenskej, ale rôznych svojráznych kultúr.³⁸ Ilustrátorská poloha založená na vysokom stupni dekoratívnej štylizácie motivovanej vzťahom k folklórnej tradícii predstavuje charakteristickú tendenciu krásnej knihy šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Kombináciu koláže a akvarelu so zámerom vyjadriť obraz rozprávkového sveta v chápaní blízkom detskej výtvarnosti uplatňuje Alojz Klimo. Dekoratívne štylizuje svoju výtvarnú predstavu obsahu ľudovej poézie, piesní, uspávaniek, aby k jestvujúcim slovesným a hudobným podobám vytvoril ich výtvarné analógie.³⁹ Viera Kraicová výtvarne aktualizuje autentické folklórne zdroje štylizujúc svoj prejav do polohy zámernej detskej naivizácie.⁴⁰ Ilustračnú tvorbu Miroslava Cipára charakterizuje hravosť, invenčná nápaditosť, najprv v zmysle kresliarskych komentárov literárneho obsahu.⁴¹ V ďalšom vývine dominuje originálna dekoratívna štylizácia, jasný kolorit, radostný optimistický umelecký výraz, spravidla v knižných vydaniach rozprávok a povestí.⁴²

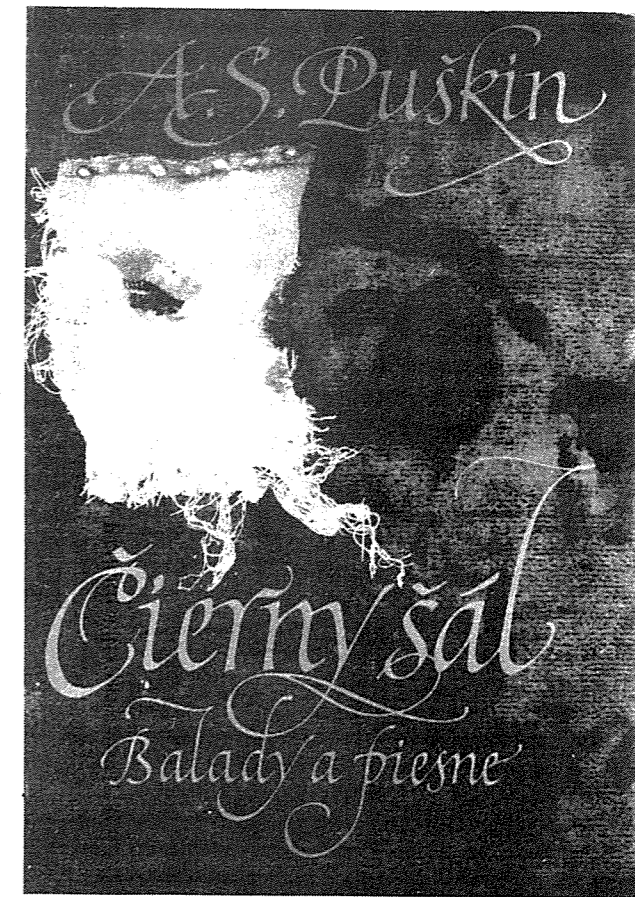
Namiesto klasického rozprávkového sveta uprednostňuje Viera Gergeľová civilisticky motivované kompozície s výrazným stupňom poetizácie obsahu, v polohe dekoratívne štylizovaného maliarskeho podania.⁴³ Ako Cipár i Gergeľová ilustráciu komponuje z aspektu budúceho knižného uplatnenia, počíta s riešením dvojstrany a aktívne spolupracuje s výtvarnou redakciou, resp. s grafickým upravcom, v záujme akceptovania zásad krásnej knihy v praxi. Tendenciu krásnej knihy založenú na lyrizme umeleckého výrazu dotvára Mária Želibská, sledujúca dôsledne kontext s literárnym obsahom a zároveň dekoratívnu funkciu ilustrácií.⁴⁴

Od šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov sa v oblasti knižného umenia a ilustrácie vzájomne dopĺňa a na širokej autorskej základni uplatňuje viacero generačných vrstiev. Kým v predchádzajúcich obdobiach bolo určitým pozitívom už to, ak maliar či grafik členil svoju aktivitu aj smerom ku knižnej tvorbe. Potom, od konca päťdesiatych rokov, rozrástol sa počet výtvarníkov špecializovaných na spoluprácu v knižnej kultúre. Napokon, v ďalšej vývinovej etape zaznamenávame ešte užšiu špecializáciu, na základe diferenciácie ilustrátorských polôh, vzťahu k určitým literárnym žánrom, alebo podľa postojov k určitým knižným koncepciám a edičným programom. Vydavateľstvá v tomto období disponujú s dostatočne širokými okruhmi výtvarných spolupracovníkov, aby sa požiadavky na krásnu knihu mohli veľmi adekvátne realizovať prakticky vo všetkých edičných oblastiach. Systém výtvarného riešenia edícií i jednotlivých knižných titulov vnáša do knižnej kultúry výraznú vizuálnu špecifikáciu výsledkov z výtvarných hľadísk. Na tomto trende má účasť vedľa seba tvorba širokej obce ilustrátorov a knižných výtvarníkov. Spoločenská objednávka je bohatá a diferenciácia prejavov vítaná. Tradične silné zastúpenie autorov, žánrov a polôh ukazuje naďalej kniha pre deti a mládež. V jej rámci dominuje ilustrácia zástancov koloristického čítania, čo sa pozitívne odráža hlavne v tvorbe kníh pre nižšie vekové skupiny čitateľov.

Špecialista na knižnú tvorbu pre predškolský vek a začínajúcich čitateľov Štefan Cpin uplatňoval inšpiráciu folklórom, svojráznu typológiu, dekoratívne až ornamentálne stvárnenie.⁴⁵ Ladislav Neselman rozvíjal kresbu pastelom alebo akvarelom



Kaligrafie. Výber básní zo zbierok Kruhu milovníkov poézie. Slovenský spisovateľ 1984. Kaligrafoval a graficky upravil Lubomír Krátky



A. S. Puškin, Čierny šál. Balady a piesne. Mladé letá 1986. Prvá strana prebalu. Ilustrácie Jana Kiselová-Siteková, grafická úprava Lubomír Krátky.



P. Dobšinský, *Slovenské rozprávky*. Mladé letá 1988. Frontispice a titulný list. Ilustrácie Albín Brunovský, grafická úprava Lubomír Krátky

v epicky dôkladnej súhre s literárnym obsahom.⁴⁶ Ferdinand Hložník ilustroval diela pôvodnej tvorby silného sociálneho prízvuku, i rozprávkové knihy.⁴⁷ V žánrovo rôznorodej tvorbe Blanky Votavovej prevažuje lyrizujúci výraz, v akvareloch jemného koloritu reagujúci na obsah veršov. Výrazné koloristické čítanie a žánrový prístup uplatňuje Běla Kolčáková v knihách rozprávok,⁴⁸ a Ján Trojan, ktorého ilustrácie sú však relatívne autonómnymi odozvami na obsah.⁴⁹ Pre ilustrácie Luby Končerkovej-Veselej je príznačná lyrizujúca poloha akvarelových alebo pastelových kompozícií.⁵⁰ Ilustrácie Ondreja Zimku poukazujú na skúsenosť autora v novinovej kresbe, karikatúre a animovanom filme. Charakterizuje ich zámerná insitnosť kompozičná a typologická, humoreskný výraz, temný, náladopisný kolorit.⁵¹ Irena Tarasová rozvíja ilustráciu dekoratívneho, civilistického rázu v technike koláže.⁵²

V tvorbe kníh pre vyššie vekové stupne detí a pre mládež priaznivo sa odráža zvýšený edičný záujem o dobrodružnú literatúru, o populárno-vedecké spracovanie, ako aj širší výskyt žánrov pôvodnej beletrie so vzťahom k mládeži, z prostredia a života súčasníkov. Tieto edičné impulzy viedli k spontánnemu hľadaniu a rozvíjaniu adekvátnych výrazových prostriedkov, hlavne k podnieteniu novej vlny grafického a kresliarskeho ilustračného prajavu. Ťažisko edícií pre mládež získalo charakteristické grafické, resp. polygrafické riešenie, ktorého vizuál-

nu tvárnosť ovplyvnili neraz mimovýtvarné aspekty (edičný program, ekonomické hľadiská, masovosť nákladov), ale aj s tým súvisiace ohraničenia možnosti výtvarných zásahov (druh papiera, voľba formátu, spôsob polygrafickej realizácie). Výtvarná spolupráca v tomto druhu edícií sa spravidla obmedzila na riešenie prebalu a zaradenie perovkových ilustrácií. V rámci tohto celkového trendu rozvíjali sa snaženia o tvorbu krásnej knihy pre mládež menej efektívne ako v krásnej literatúre alebo v detskej knihe poézie a prózy. Pozitívne výsledky priniesla ilustračná tvorba, hlavne v spojitosti s vydávaniami kníh, ktoré svojou povahou riešenie jednoduchými výrazovými prostriedkami relatívne opodstatňovali. Patria sem knihy s ilustráciami výrazného expresívneho dynamického výrazu Vladimíra Machaja, rozvíjajúce klasický drevoryt i netradičnú škrabanú perokresbu.⁵³ Na ilustrovanie klasickej dobrodružnej literatúry sa špecializoval Teodor Schnitzer.⁵⁴

V knižných vydaniach literatúry faktu a vôbec v netradičných edičných projektoch populárno-vedeckého charakteru sa uplatnil ilustračný prejav Františka Hübla.⁵⁵ Realistickú kresliarsku ilustráciu s dôrazom na prepracovanie detailu rozvíja Jozef Cesnak,⁵⁶ ako aj Oto Lupták, ktorého ľudové typy v ilustráciách k dielam klasikov slovenskej literatúry sú priam imaginatívnymi portrétnymi štúdiami.⁵⁷ Širší tematický a výrazový akčný rádius preukazujú knižné ilustrácie Jarmily Pavličkovej, zahrnujúce nekonvenčný prístup k riešeniu populárno-vedeckej knihy, ako aj knihy umeleckej prózy.⁵⁸

Obdobie od druhej polovice sedemdesiatych a v priebehu osemdesiatych rokov znamená v tvorbe krásnej knihy pre deti a mládež nielen stabilizáciu vyhraných koncepcií, ale prináša aj podnety perspektívnych úsilí. Výsledky súčasnej ilustračnej tvorby charakterizuje pestrosť výtvarných polôh, autorská vynaliezavosť, snaha o nové formy výtvarných riešení. Rad vydaní udržuje kontinuitu medzi klasickými tendenciami, jednak prostredníctvom reedícií, jednak novými interpretáciami v duchu klasických riešení. Tvorbu krásnej knihy pre deti a mládež v súčasnosti, popri už spomínaných a stále aktívnych tvorcach, výrazne formujú ďalší ilustrátori a knižní výtvarníci, hlavne spomedzi mladších pokolení. Spomedzi nich vyhranili sa tvo-

rivé osobnosti mimoriadneho významu z hľadiska rozvíjania nových princípov krásnej knihy, založených na akceptovaní výtvarne náročnej, výtvarne kultivovanej knižnej tvorby.

Najvýznamnejším predstaviteľom súčasných úsilí o krásnu knihu vysokých výtvarných hodnôt je Dušan Kállay, ilustrátor a knižný úpravca, uplatňujúci autorsky vyhraný, originálny prejav, založený na výtvarnej reči symbolov a skrytých významových kontextov. Prejavuje sa jednak ako kresliar, virtuózne ovládajúci jednoduché výtvarné prostriedky k myšlienkovému hlbokému obsahovému zámeru, jednak ako maliar, interpretujúci svoje výtvarné predstavy významov literárneho obsahu.⁵⁹ Výtvarný ráz krásnej knihy ilustrovanej Kállayom umocňuje adekvátna grafická úprava. Diela ilustrované a graficky upravené Kállayom prinášajú výtvarne-kultivovanú čistotu a výrazovú jednotu umeleckého názoru, a právom ich možno zaradiť medzi najvyspelejšie prejavy v tvorbe krásnej knihy celého povojnového vývinu slovenskej knižnej kultúry.⁶⁰

Ak ilustračnú tvorbu chápeme okrem iných funkcií, sémantickej, gnozeologickej, aj z aspektu jej estetizačnej funkcie v zmysle umelecko-hodnotovom, môžeme ilustráciu v knižných dielach svojho druhu kvalifikovať ako základný predpoklad krásnej knihy. V tomto zmysle sú markantným príspevkom práce ilustrátorov hlavne v knižných vydaniach, ktorých výtvarná zložka sa koncentruje práve na knižnú ilustráciu, žiaľ, neraz bez rovnocenného pendantu v grafickej úprave a v polygrafickom spracovaní. Výnimočné javy tu už nie sú natoľko zriedkavé ako v predchádzajúcich obdobiach, ale princíp individuálnej iniciatívy stále ešte prevažuje nad jednoznačnosťou inštitucionálneho záujmu o komplexný prístup v tvorbe knihy s ambíciou tvorby krásnej knihy v estetickom zmysle slova. Popri osvedčených grafických úpravoch rozširuje sa aktivita mladších tvorcov, ktorých spolupráca zahrnuje spravidla knižné vydania s ilustráciami príbuznej názorovej orientácie a neraz i generačnej príslušnosti.

Ilustrácie Róberta Bruna, ktoré nie sú obligátnou parfrázou literárnej predlohy, ale predovšetkým vlastnou, takmer autonómnou výtvarnou predstavou narábajúcou s dekoratívnou štylizáciou motívu v priam ornamentálnej rytmizácii, stretáva-

jú sa v knižnej realizácii s adekvátnym grafickým a typografickým doriešením (Marián Jaško, Branislav Slezáček, Pavol Choma).⁶¹ Viacerí zo súčasných ilustrátorov orientujú sa na kresliarsky prejav ako jednoduchú formu z hľadiska knižného uplatnenia (Marian Minarovič, Peter Klúčik, Igor Rumanský, Ján Dressler). Medzi početnými výsledkami nechýbajú kvalitatívne významné diela, ktoré rozširujú register polôh v tvorbe krásnej knihy. Niektoré z krásnych kníh dostali realizačnú definitívu v zahraničí, resp. vznikli na základe zahraničného podnetu, vzišli zo slovenského tvorivého potenciálu a dokumentujú jeho invenčné schopnosti a možnosti.⁶²

Ilustračné kresby perom, tušom a akvarelom na plátne Jany Kiselovej-Sitekovej popri funkčnom aspekte vo vzťahu k obsahu balád a povestí, na vysokej úrovni napĺňajú kritériá ako podklad vzniku krásnej knihy.⁶³ Pre viacerých ilustrátorov je charakteristická autorsky vyhraná dekoratívna štylizácia, raz uplatňovaná v dielach expresívneho výrazu, umocňujúceho myšlienkový kontext s literárnou predlohou (Katarína Ševellová-Šuteková), inokedy zdôrazňujúca symbolicky význam motívov a kompozícií (Kamila Štanclová).⁶⁴ Z hľadiska snažení o nekonvenčné postupy v tvorbe krásnej knihy pozoruhodné sú niektoré knižné vydania populárno-vedeckej spisby i pôvodné prozaické diela, ktoré ilustroval a graficky upravil Svetozár Mydlo, uplatňujúc vynaliezavosť grafika, invenciu ilustrátora, ambíciu vytvoriť organický výtvarný knižný celok.⁶⁵ Analogické ciele s Mydlom sleduje i Peter Cpin.⁶⁶ Medzi nekonvenčné knižné vydania, spracované na úrovni zásad výtvarne riešených kníh patria viaceré práce inštruktážneho, informatívneho a náučného charakteru, v ktorých primárnu úlohu nemá umelecká ilustrácia ale grafická úprava.⁶⁷

Oblasť krásnej literatúry už tradične koncentruje ťažisko výtvarných zásahov v knihe. Má k tomu charakterom svojich knižných vydaní vhodné predpoklady. Významnou zložkou je tu, popri značnej pozornosti grafickej úprave, prítomnosť umeleckej ilustrácie. Táto, okrem svojho základného poslania výtvarnou formou interpretovať literárny obsah, resp. „poskytovať možnosť novým spôsobom pochopiť a precítiť hodnotu literárneho obsahu a formy“,⁶⁸ účinne pôsobí na celkový umelecký výraz

knížného diela. Uplatňovanie sa výtvarných zásahov v krásnej knihe sleduje syntézu, v ktorej má integračný význam harmonický vzťah výtvarného založenia ilustrácií a grafickej úpravy. Nerešpektovanie tohto vzťahu býva neraz zdrojom napätia medzi jednotlivými zložkami umeleckého výrazu. Krásna literatúra, ako edičná oblasť s najexponovanejším uplatňovaním sa výtvarnej spolupráce na zrode knihy poskytuje priestor a príležitosti pre veľkorysé formy grafickej úpravy, rozmanitosť literárnych žánrov vytvára predpoklady pre umeleckú ilustráciu širokej stupnice výtvarných polôh. Tieto podmienky edičných možností sú základňou prejavov prekonávajúcich konvenciu epickej transpozície obsahu alebo obmedzenie sa na obligátnu dekoráciu knihy, smerujúcich k ilustrácii „ako umeleckému dielu majúcemu nevyhnutne svoju vlastnú umeleckú hodnotu“.⁶⁹

Súčasnú pozitívne výsledky v oblasti krásnej literatúry nadväzujú na dlhodobý vývin. Niektoré edície pôvodnej alebo prekladovej literatúry formujú postupne svoju výtvarnú koncepciu od päťdesiatych až šesťdesiatych rokov a na svojich výsledkoch odrážajú situáciu vo výtvarnej kultúre toho-ktorého obdobia. Medzi najsústavnejšie edície krásnej literatúry patrí Hviezdoslavova knižnica, založená už roku 1949 pri storočnici P. O. Hviezdoslava s poslaním „sprístupniť širokým masám slovenského ľudu to najlepšie, čo slovenská literatúra v minulosti vytvorila.“⁷⁰ Postupne rozšírila svoj program popri klasickej i na súčasnú slovenskú literatúru a svetovú klasiku. Začínala v rámci vydavateľského programu Maticy slovenskej, pokračovala od roku 1953 v Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry, neskôr pomenovanom Tatran. Edícia zahŕňa niekoľko subedícií, venovaných jednotlivým literárnym oblastiam (Zlatý fond slovenskej literatúry, Pamír, Prameň, Svetová tvorba). Každá zo subedícií má svoje špecifické výtvarno-grafické riešenie, odrážajúce smerovanie knižnej tvorby v danej edičnej oblasti.

Hviezdoslavova knižnica začínala v koncepcii jednoduchého grafického riešenia, s primárnym funkčným zameraním na sprostredkovanie diel čo najprístupnejšou formou širokému okruhu čitateľov. Aj keď sa v priebehu rokov diferencujú jednotlivé jej ročníky a etapy na väčších časových úsekoch, časť titulov do súčasnosti zachováva si jedno-

duché typografické riešenie prebalu, avšak ťažisko vydání má s edíciou spoločný len formát kníh ako jednotiaci článok, inak edícia výtvarné riešenie neohraničuje. Vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ vychádza ďalšia tradičná edícia Spoločnosť priateľov krásnej knihy, ktorá udržuje kontinuitu s vydávaním edície Spoločnosť priateľov klasických kníh.⁷¹ Výtvarne závažné impulzy priniesla edícia Kruh milovníkov poézie, ktorej výtvarné riešenie navrhol Ľubomír Krátky. Ide o zložitú úpravu rôznorodých textov, básní, výkladových a pomocných textov, poznámok, charakteristik, čo kládlo vysoké nároky na výtvarné spracovanie. Krátky tu prispel výsledkami na úrovni súčasných kritérií krásnej knihy.⁷²

Aj keď výtvarný spolupracovník v oblasti knižnej tvorby musí k spracovaniu každého jednotlivého edičného titulu pristupovať individuálne, podľa charakteru žánrového druhu, zamerania obsahu vždy znova si ujasniť optimálnu koncepciu, pôvodná literatúra má niektoré špecifické osobitosti. Predovšetkým je to skutočnosť, že pôvodná tvorba ponúka príležitosť prvej výtvarnej interpretácie, bez precedensu predchádzajúcich spracovaní. Tento vplyv prípadného výskytu už jestvujúcich vydání nie je zanedbateľný, vynikne napríklad pri reediciách literárneho diela, pri ktorých došlo k zmenám výtvarných spolupracovníkov. Ďalšou závažnou okolnosťou je možnosť generačnej, názorovej a výrazovej harmónie literárnej a výtvarnej zložky diela, a z toho prameniaca možnosť adekvátneho prejavu, totožnosť zámerov umeleckého výrazu, komplexnosť prístupu, vyváženosť obsahu a formy. Pravda, všetky tieto pozitíva sú potenciálnymi možnosťami, ktoré treba premyslenou redakčnou a edičnou praxou uvádzať do života, a systematickým úsilím meniť na reálne hodnoty. Veď kým u prekladovej literatúry cestu knižky od vydavateľa k čitateľovi „skrácuje“ už neraz samotná osobnosť spisovateľa, u pôvodnej domácej literatúry treba cestu k čitateľovi kliesniť, okrem iných nástrojov aj výtvarným spracovaním. Osobitne táto funkcia výtvarnej spolupráce vyniká v ediciách mladých autorov. Z tejto stránky ide v snažení vydavateľstiev často o veľmi záslužnú, priekopnícku prácu. Tak venuje systematickú pozornosť „umelecky činné mládeži“ vydavateľstvo Smena vo svojich ediciách Mladá tvorba a Erb. Po viacročných skúse-

nostiach sa vyhranila koncepcia týchto edícií ako príležitosť prezentovať slovesné diela mladých autorov zároveň s ukázkami tvorby mladých výtvarníkov. V grafickej úprave J. Gálisa vychádzajú v edícii Mladá tvorba knižky, zväčša básnické zbierky, doplnené kompaktným súborom kresieb niektorého z mladých výtvarníkov.⁷³ Zrelšie plody v oboch zložkách knihy — slovesnej i výtvarnej, prináša edícia Erb. Je to s veľkou starostlivosťou pripravovaná edícia, počítajúca s náležitou grafickou úpravou i klasicky koncipovanou ilustráciou. Aj po stránke edičnej starostlivosti, čo do náplne, programu, redakčnej práce, ide o vydania pripravené na úrovni súčasnej krásnej knihy. Ako to vyplýva z koncepcie edície, záber čo do literárnych žánrov, autorského zastúpenia i ich výtvarného pendantu, je značne široký.⁷⁴

Viacere významné príspevky k formovaniu krásnej knihy v oblasti krásnej literatúry vychádzajú mimo edícií. V súčinnosti overených literárnych i výtvarných hodnôt vznikli závažné knižné diela, preukazujúce harmonické vzťahy slovesnej a výtvarnej zložky, vrátane grafickej úpravy.⁷⁵ Špecifické otázky vyplývajú pre knižné výtvarníctvo z riešenia kníh pôvodnej literárnej tvorby. Vydania pôvodnej literatúry výtvarnú spoluprácu uplatňujú v širokom registri výtvarných polôh, grafických a typografických postupov, tak, ako si to vyžaduje diferencovaný charakter jednotlivých edičných druhov: od prostejších spracovaní, v ktorých sa výtvarný zásah obmedzuje na typografické zložky, resp. riešenie prebalu, až po náročnejšie koncepcie grafickej úpravy, vrátane umeleckých ilustrácií. Takými vydania, ktoré si svojou povahou náplne nevyžadujú spoluprácu ilustrátorov sú knižky teoretické, literárnovedné, zborníky, antológie, a pod. Aj táto edičná skupina si vyžaduje výtvarnú starostlivosť, primeranú grafickú, resp. typografickú úpravu, zameranú na riešenie prebalu, väzby, titulného listu, výber vhodného písma a jeho úpravu na stránkach knihy, voľbu primeraného papiera, atď., to všetko sú príležitosti výtvarne citlivých zásahov, ktoré aj z knihy bez efektných ilustrácií a grafických prvkov môžu urobiť výtvarne kultivovaný artefakt. V tomto zmysle sa vyznačujú výtvarnou starostlivosťou prebalu a väzby niektorých vydání, ktoré charakterizuje jednoduché grafické riešenie, zdôrazňujúce titul diela ako výtvarný akcent (pre-

baly Karola Rosmáňo, Ladislava Vanču, Jozefa Michaláča, Zoltána Salamona, atď.)⁷⁶ Ak sa riešenie knihy neobmedzí na prebal a väzbu, ak výtvarné riešenie zahŕňa grafickú úpravu knihy, aj v tomto druhu spisby sú predpoklady pre výtvarne kultivované práce na úrovni krásnych kníh.⁷⁷ Rad neilustrovaných graficky riešených kníh uzatvárajú originálne krásne knihy, ktoré vzišli z autorsky vyhranenej kaligrafickej tvorby Ľubomíra Krátkeho.⁷⁸

Potenciálne príležitosti pre výtvarnú spoluprácu ponúka edícia Nová poézia, žiaľ nie je po tejto stránke využitá. Knižky tejto edície nemajú individuálne grafické riešenie, sú spracované pomerne konvenčným spôsobom, jediným výraznejším výtvarným zásahom je reprodukcia maliarskeho alebo grafického diela niektorého zo slovenských umelcov 20. storočia na prebale. Edícia by rozšírením výtvarných zásahov mohla podstatne získať. Zväzky edície majú vhodný formát pre publikovanie poézie, a vďaka reprodúkciami príťažlivý prebal.⁷⁹ Analógiou Novej poézie je edícia Nová próza, ktorá je však na rozdiel od predchádzajúcej výtvarne riešená oveľa všestrannejšie. Knihy edície majú typovú obálku (prebal, väzbu), ilustratívne riešenie predsádku, a ilustrácie, spravidla perokresbové, celostránkové, zaradené pri titule a v texte. Ilustrácie sú nepočtetné, spravidla 3—4 kresby, v ktorých sa autori usilujú výtvarne reagovať na ťažiskové podnety literárneho obsahu, a to spôsobom výtvarného podania, ktorý korešponduje s celkovým založením výtvarnej tvorby autora ilustrácií.⁸⁰ Typové prebalu edície (Pavol Blažo) počítajú s kombináciou výrazného, až priveľmi exponovaného uplatnenia písma titulu knihy spolu s ilustratívnou farebnou kompozíciou.⁸¹

Bohatý rad knižných titulov v edícii Klenoty je prínosom práve z hľadiska výtvarného riešenia väzby a grafickej úpravy (Ladislav Vančo). Edícia má komornejší formát, funkčne i esteticky vhodné riešenie väzby, poskytuje optimálny priestor pre uplatnenie sa ilustračnej tvorby. Ako je to v ilustrátorskej praxi vo vzťahu k vydaniám poézie zaužívané a aj opodstatnené, ilustrácie sú v tejto edícii pomerne voľnými asociáciami na podnety obsahu. Svojím, neraz výtvarne básnivým prejavom, uvádzajú subjektívnu predstavu ilustrátora, interpretujúcu podstatné myšlienkové podnety diela.⁸² V edí-

cii Čítanie študujúcej mládeže osobitosť výtvarných zásahov natoľko naplnila prebaly, natoľko dominuje výtvarná špekulatívnosť symboliky a quasi pútačové typy písma, že navodenie obsahu klasického literárneho dedičstva zostalo v úzadí. Ak má takto komponované riešenie prebalov podklad v snahe aktualizovať diela klasikov výrazovými prostriedkami adekvátnymi súčasnej výtvarnej kultúre, možno grafickú koncepciu edície akceptovať.⁸³

Medzi otvorené problémy v riešení obálok kníh krásnej literatúry patrí aplikovanie konštantných edičných značiek v grafickom spracovaní. Ich situovanie na prednej strane obálky či prebalu vytvára neraz napätý vzťah medzi výtvarnou koncepciou grafickej úpravy, resp. výtvarným charakterom na prebale exponovanej ilustrácie, a medzi grafickým stvárnením edičnej značky.⁸⁴ Je to však problém výnimočný, lebo prevažná časť vydání krásnej literatúry sa na prebale graficky neoznačuje.

Edičné programy a ich realizácia zahrnujúca výtvarnú spoluprácu sa postupne stávajú nevyhnutnou zložkou väčšej časti edičnej praxe. Jednotlivé edičné oblasti — okrem tematického profilovania — získavajú charakteristickú vizuálnu podobu vydání ako výsledát systematickej súčinnosti knižných výtvarníkov. V pestrej stupnici edičných príležitostí pre uplatnenie sa výtvarných prejavov, popri ustálených a autorsky vyhranených formách, získava tvorivý priestor hľadanie netradičných postupov a experiment. Výtvarné aspekty knižnej tvorby uplatňujú sa v jednej edičnej oblasti väčšmi, v inej menej, avšak ako ukazujú výsledky, vznik knihy na úrovni výtvarného artefaktu nie je viazaný ako v predchádzajúcich obdobiach výlučne na dielo krásnej literatúry. Vážnejšie úlohy, spojené s tvorivými problémami prináša však spolupráca v edičných oblastiach, v ktorých sa účasť výtvarných zásahov už z povahy samotných edičných titulov obmedzuje len na niektoré z možných komponentov a foriem výtvarnej spolupráce.

Situácia v knižnej tvorbe, hlavne konfrontácia potenciálnych možností a knižných realizácií poukazuje na skutočnosť, že dimenzie uplatnenia sa princípov krásnej knihy vyplývajú neraz zo súvzťažnosti výtvarných (knižno-umeleckých) a spoločenských (edično-priestorových) predpokladov. Na tento vzťah presvedčivo poukazuje edičná ob-

lasť chronicky zanedbávaná po stránke výtvarného riešenia — tvorba učebníc. Ťažisko produkcie charakterizuje konvencia a priemernosť. Zrejme tu zohráva úlohu veľký rozsah edičných programov, početnosť knižných titulov, špecifiká ich obsahovej štruktúry, a najmä obmedzené ekonomické možnosti. Ak knižná kultúra v celku svojich edičných oblastí tradične zápasila s ťažkosťami technologického charakteru, v tvorbe učebníc tieto nedostatky, hlavne nekvalita papiera a celého polygrafického procesu, stávali sa neprekonateľným sprievodným javom. V dôsledku toho, aj v prípade výnimočných výtvarných riešení v štádiu výtvarných návrhov ilustrácií a grafických úprav, výsledky spravidla znehodnotila priemyselná finalizácia. To zasa viedlo k tomu, že kvalitní knižní výtvarníci spoluprácu na tvorbe učebníc nevyhľadávali. Z tohto kruhu edičnej praxe predsa sporadicky vystúpilo dielo prekonávajúce ustálenú hladinu priemeru. Je pritom príznačné, že výskyt ojedinelých pozitívnych výsledkov prakticky obchádza celú oblasť základného a stredného školstva, a dotýka sa niektorých špeciálnych a odborných škôl. Okrem iných hľadísk, odráža sa tu výhoda relatívne nízkej tiráže vydání pre zvláštne kategórie škôl, s možnosťou zvýšenej edičnej starostlivosti.⁸⁵

Oblasť vedeckej a odbornej literatúry, vrátane vysokoškolských učebníc, kladie špecifické kritériá na grafické riešenie, zdôrazňujúce funkčné aspekty. Zvýšená miera vecného, informatívneho charakteru predmetu prejavuje sa v celkovom riešení, sledujúcom vizuálnu príťažlivosť, prehľadnosť, ale aj v celkovom zameraní ilustrácií a obrazových príloh, kde taktiež dominuje dokumentárna dôkladnosť, sila faktu nad silou výrazu. Aj za týchto okolností vznikajú, hoci ojedinele, vedecké a odborné knihy na náležitej úrovni grafického a polygrafického spracovania. V tomto zmysle pozitívne výsledky ukazuje početná kolekcia edícií a jednotlivých titulov zdravotníckej a prírodovednej literatúry.⁸⁶ Pre súčasnú vedeckú a odbornú knihu je charakteristické úsilie výtvarnými prostriedkami docieľiť pútavosť diela, prekonať v minulosti príznačnú nevýraznú sivosť, riešiť vonkajšiu podobu s ťažiskom v propagačnom zámere, ako aj vnútornú, tú zasa s dôrazom na komunikačné poslanie smerom na adresáta, a tak umocňujúc celkový efekt uplatnenia sa knihy. Z tohto hľadiska, po stránke

funkčného a výtvarného riešenia interiéru knihy, sú pozitívom niektoré vydania náročnejších edičných projektov vlastivedného a encyklopedického rázu zavŕšené v priebehu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov.⁸⁷ Naopak, oblasť technickej literatúry sa orientuje na výtvarné riešenie skôr vonkajšej podoby publikácií. Vznikajú tak neraz rozporuplné vzťahy medzi výrazne, až okázalo spracovanou knižnou obálkou, nezriedka uplatňujúcou dômyselnú kompozíciu písma, grafické prvky, ilustrácie alebo reprodukcie, a medzi absenciou výtvarných zásahov vo vnútri knihy.⁸⁸

Zvlášť naliehavo sa uplatňuje spoluúčasť knižného výtvarníka v tvorbe kníh o výtvarnom umení a vôbec v obrazových publikáciach. Predmet grafickej úpravy v týchto odvetviach už samotnou náplňou knihy poskytuje vhodný podklad výtvarných riešení. Spravidla ide o kombináciu reprodukovanej obrazu a textu, ktorého výtvarne citlivé usporiadanie na dvojstrane je východiskom i konečným cieľom úpravy. Neraz práve v jednoduchosti grafických prostriedkov je sila výrazu knižných stránok. V tejto edičnej sfére má každý výtvarný zásah, resp. jeho absencia, väčší dosah na celkový výsledok, než v inej oblasti. Či je to kvalita a farebná jednota papiera, sýtosť tlačiarenskej farby, kvalita obrazových predlôh a ich reprodukcia, formát a umiestenie reprodukcii, ich vzťah po stránke optického pôsobenia k textu, typ písma, atď. V týchto edičných druhoch sa viac ako inde vyžaduje individuálny prístup k riešeniu jednotlivého knižného titulu. Ak táto oblasť zaznamenala úspešné výsledky, kľúčový význam tu zohrala táto konkretizácia výrazových prostriedkov vo vzťahu k danému dielu, aplikácia osobitého grafického a typografického názoru adekvátnym spôsobom voči tomu-ktorému dielu.

Spolu s rozvojom umeleckej fotografie rozširuje sa vydávanie publikácií, v ktorých dominuje obrazová reprodukcia na fotografickom základe. Edičná prax, autori fotografií, knižní výtvarníci hľadajú optimálne formy obrazového alba, vlastivedného sprievodcu, reprezentatívnej publikácie o určitom regióne, prírodnej či mestskej pamiatkovej rezervácii. Popri početných knižných tituloch, ktoré ešte neprekonávajú štádium konvenčného aranžovania reprodukcii v knihe, stále častejší výskyt zaznamenajú knižné diela nielen hodnotného obsahu z hľa-

diska samotnej fotografickej tvorby, ale aj spĺňajúce náročné kritériá knižného umenia.⁸⁹

Tvorba kníh o výtvarnom umení prekonala relatívne nedlhý vývoj, naplnený však veľmi rôznorodými, kvalitatívne nevyváženými výsledkami. Formovanie základných edičných druhov v tejto oblasti prebieha približne od štyridsiatych rokov. Model monografickej knižnej práce odvíja sa od skromných edícií, pomerne rozpačito rozvrhnutých na niekoľko osobností slovenského výtvarného umenia, resp. na určitý umeleckohistorický problém.⁹⁰ Postupne, taktiež v dôsledku viacerých nevyhnutných predpokladov mimo knižnej kultúry, ako rozvoj vedeckovýskumnej a teoretickej práce v dejinách a prítomnosti slovenského výtvarného umenia, aj rozšírením edičných možností vyhraňujú sa knižné formy pre monografické i syntetické spracovania výtvarnoumeleckého predmetu. Tieto sa postupne diferencujú, zahrnujú stále širší akčný rádius edičných programov.⁹¹ Medzi pozitívne výsledky patria aj v tejto oblasti knihy opierajúce sa vo výtvarnom riešení o možnosť uplatniť dokonalé fotografické podklady vo vzťahu k typograficky riešenému textu. Popri týchto predpokladoch, zahrnujúc invenčnú koncepciu grafickej úpravy, mimoriadny význam pre výtvarnú úroveň výsledného diela má nevyhnutná dôkladnosť polygrafického spracovania. Pri akceptovaní špecifických kritérií krásnej knihy v oblasti výtvarných publikácií všetkými komponentmi zúčastnenými na tvorbe knihy, pozitívne výsledky prekonávajúce konvenciu a stereotyp nemusia byť dielom výnimočného, ojedinelého vypätia tvorivých síl.⁹²

Napokon, v súvisi s edičnou oblasťou tak výtvarne exponovanou ako sú publikácie o výtvarnom umení, ale i v súvisi s krásnou literatúrou a s problematikou krásnej knihy vôbec, vystupuje do popredia otázka bibliofilii. Ars librorum — ako sa nazýval pokus o tvorbu bibliofilie (Tatran) — na Slovensku stagnuje. Knižná kultúra povojnového vývinu nedokázala nadviazať na úsilia v tvorbe krásnej knihy na bibliofilskej úrovni spred rokov. Vzhľadom na skutočnosť, že slovenská výtvarná i knižná kultúra má náležitý tvorivý potenciál, o čom svedčí príležitostná spolupráca slovenských výtvarných umelcov na českých bibliofilských projektoch, obrat v tomto smere možno pokladať za reálny.

a 1987, a za grafickú úpravu: Cena v súťaži Najkrajšie československé knihy za rok 1979.

⁶¹ PAVLOVIČ, J.: Tri zlaté princezné. Bratislava 1981 (v grafickej úprave Mariána Jaššu); HEVIER, D.: Trinásť pochoďujúcich čajníkov. Bratislava 1984 (v grafickej úprave Branislava Slezáčka); PETRIŠVILI, G.: Kominár v bielom klobúku. Bratislava 1985 (v grafickej úprave Petra Chomu).

⁶² Napríklad kniha Tri zlaté jabĺčka s ilustráciami Albína Brunovského vydaná v Japonsku, Tokio 1982, ďalej CHMELOVÁ, E.: Légendes des montagnes s ilustráciami Karola Ondreičku v grafickej úprave Evy Kvačevičovej vyšla v koprodukcii Slovart v Bratislave a Gründ v Paríži 1985, alebo kniha Contes de Ceylan s ilustráciami Mariána Čapku v grafickej úprave Evy Kvačevičovej vyšla taktiež v koprodukcii Slovart a Gründ 1984, obe v polygrafickom spracovaní Tlačiarňami SNP v Martine.

Ďalšie knihy s ilustráciami slovenských autorov vyšli v nemec-kých vydavateľstvách (napr. Ľuba Končeková-Veselá, Dušan Kállay a ďalší).

⁶³ PUŠKIN, A. S.: Čierny šál. Bratislava 1986 (v grafickej úprave Ľubomíra Krátkeho).

⁶⁴ Ilustrácie Kataríny Ševellovej-Šutekovej v knihe NĚMCOVÁ, B.: O dvanástich mesiacikoch. Bratislava 1986; resp. ilustrácie Kamily Štanclovej v knihe Zázračný sad, kazašské ľudové rozprávky. Bratislava 1982 (v grafickej úprave Eleny Šullovej).

⁶⁵ ŠKÁRKA, B.: V každom rožku trošku chémie. Bratislava 1979; HEVIER, D.: Nevyplazujte jazyk na leva. Bratislava 1982; MICHALKOV, S.: Kamarátstvo ako zvon. Bratislava 1983.

⁶⁶ GALATA, J.: Čo je prečo tak. Bratislava 1980 (v grafickej úprave Jozefa Michaláča).

⁶⁷ TRILECOVÁ, B.: Urob si z handričiek. Bratislava 1980 (v grafickej úprave Róberta Broža); PEKALIS, V.: Malá encyklopédia kybernetiky. Bratislava 1981 (s ilustráciami a v grafickej úprave Kvety Daškovej a Kamila Pechu); ŠVIHRAN, L.: Náš priateľ Jules. Bratislava 1983 (v grafickej úprave Pavla Blažu).

⁶⁸ LJACHOV, V. N.: c. d. str. 239.

⁶⁹ LJACHOV, V. N.: c. d. str. 240

⁷⁰ Encyklopédia Slovenska, II. zv. s. 380

⁷¹ SPKK vznikla roku 1932 pri účastinnej spoločnosti Academia, od roku 1949 edíciu viedlo Vydavateľstvo Pravda, od roku 1957 edíciu vedie Vydavateľstvo Slovenský spisovateľ.

⁷² Napríklad TURAN, J.: Nežne. Bratislava 1982 (s ilustráciami Marcela Dúbravca); Vofný verš v slovenskej poézii. Bratislava 1983 (s ilustráciami Ľudovíta Hološku); Kvety vln. Výber zo starej japonskej poézie. Bratislava 1985 (s ilustráciami Jany Kiselovej-Sitekovej); IUVENALIS, D. I.: O ženskej skazenosti. Bratislava 1984 (s ilustráciami Albína Brunovského); IUVENALIS, D. I.: O mužskej skazenosti. Bratislava 1987 (s ilustráciami Miroslava Cipára). Všetky uvedené knihy vyšli vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ v grafickej úprave Ľubomíra Krátkeho. Tvorbu Ľubomíra Krátkeho vo vzťahu k edícii Kruh milovníkov poézie charakterizoval Gerhard Komora ako „úsek cieľavedomých snáh a hľadania vlastného, svojbytného prejavu, ktorý môžeme považovať za typický slovenský postoj k výtvarnému chápaniu a stvárneniu knihy“. (KOMORA, G.: Nad

výtvarnou podobou edície Kruh milovníkov poézie. Výtvarný život, 1/1978, s. 26.

⁷³ HEVIER, D.: Nonstop. Bratislava 1981 (s kresbami Alexeja Vojtáška); HIVEŠOVÁ, D.: Priveľa miesta. Bratislava 1981 (s kresbami Jána Kelemenca); HUDEC, I.: Bozk uličníka. Bratislava 1981 (s kresbami Ľudmily Karáskovej); JANÍK, P.: Nezarúčené správy. Bratislava 1981 (s kresbami Kataríny Schillerovej-Keményovej); MIKOLAJ, D.: Kone. Bratislava 1981 (s kresbami Tatiany Žitňanovej); ŠVEC, M.: Skúsenosť. Bratislava 1981 (s kresbami Petra Orvana). Všetky uvedené knihy vyšli vo vydavateľstve Smena v grafickej úprave Jozefa Gálisa.

⁷⁴ BUZÁSSY, J.: Pláň, hory. Bratislava 1982 (s ilustráciami Karola Ondreičku); JAROŠ, P.: Parádny výlet. Bratislava 1982 (s ilustráciami Petra Bartoša, Rudolfa Filu, Jozefa Gálisa, Dušana Grečnera, Ľudovíta Hološku, Vladimíra Kordoša, Svetozára Mydlu, Dušana Nágela, Vladislava Rostoku); SLOBODA, R.: Dni radosti. Bratislava 1982 (s ilustráciami Viery Bombovej); VADKERTI—GAVORNÍKOVÁ, L.: Víno. Bratislava 1982 (s ilustráciami Dušana Grečnera); MORAVČÍK, Š.: Moravianska venuša. Bratislava 1984 (s ilustráciami Miroslava Cipára). Všetky uvedené knihy vyšli v grafickej úprave Pavla Blažu.

⁷⁵ VÁLEK, M.: Zakázaná láska. Bratislava 1979 (s ilustráciami Albína Brunovského); RÚFUS, M.: Sobotné večery. Bratislava 1979 (s ilustráciami Igora Rumanského v grafickej úprave Ľubomíra Krátkeho); MIHÁLIK, V.: Posledná prvá láska. Bratislava 1979 (s ilustráciami Igora Rumanského); JAŠÍK, R.: Povest' o bielych kameňoch. Bratislava 1979 (s ilustráciami Jozefa Cesnaka v grafickej úprave Jozefa Gálisa); RABELAIS, F.: Garantua a Pantagruel. Bratislava 1979 (s ilustráciami Miroslava Cipára v grafickej úprave Milana Kopřivu); SACHS, H.: Žarty a žaloby. Bratislava 1980 (s ilustráciami a v grafickej úprave Dušana Kállaya); MIHÁLIK, V.: Účasť. Bratislava 1983 (s ilustráciami Karola Ondreičku v grafickej úprave Eleny Šullovej); PLÁVKA, A.: Sedem starých jabloní. Bratislava 1983 (s ilustráciami Miroslava Cipára); HOMÉROS: Ilias. Bratislava 1986 (s ilustráciami Gabriela Štrbu v grafickej úprave Ľubomíra Krátkeho).

⁷⁶ ŠABÍK, V.: Čítajúci Titus. Bratislava 1982 (prebal a väzba Ľadislav Vančo); KRNO, M.: Hory čierne a iné novely. Bratislava 1982 (prebal a väzba Jozef Michaláč); ZGURIŠKA, Z.: Metropola pod slamou. Bratislava 1983 (prebal a väzba Zoltán Salamon).

⁷⁷ Kodžiki. Japonské mýty. Bratislava 1979 (prebal, väzba a grafická úprava Ivan Kovačević); STOLL, H.: Sen o Tróji. Bratislava 1979 (prebal, väzba a grafická úprava Pavol Blažo); Kniha o počiatku a konci a rozprávanie o prorokoch. Islamské mýty a legendy. Bratislava 1980 (prebal, väzba a grafická úprava Pavol Blažo); DRUG, Š.: Dobrý deň, človek... Bratislava 1983 (prebal, väzba a grafická úprava Ľadislav Vančo); Chvála vína. Víno v slovenskej poézii. Bratislava 1984 (prebal, väzba a grafická úprava Milan Veselý); IBRAILEANU, G.: Adela. Bratislava 1984 (prebal, väzba, grafická úprava a frontispice Ľadislav Rostoka); WEISS, D.: Nahý som prišiel na svet. Bratislava 1985; MAUROIS, A.: Olympio alebo Život Viktora Huga. Bratislava 1985 (obe v grafickej úprave Pavla Blažu).

⁷⁸ Kaligrafie. Výber básní zo zbierok Kruhu milovníkov

poézie. Kaligrafoval a graficky upravil Ľubomír Krátky. Bratislava 1986; MARČOK, V.: Pocta Dobšinskému 1828—1885. Kaligrafoval, prebal a typografu navrhol Ľubomír Krátky. Bratislava 1985.

⁷⁹ napríklad PADO, J.: Životopis. Bratislava 1981; KRÍŽKA, T.: Zaklanie jari. Bratislava 1983; BREZINA, J.: Bala-dická suita. Bratislava 1982.

⁸⁰ BODENEK, J.: Dom s manzardou. Bratislava 1979 (s ilustráciami Martina Činovského); VÁH, J.: Ja, docent Faustik. Bratislava 1980 (s ilustráciami Kamily Štanclovej).

⁸¹ napríklad ANDRUŠKA, P.: Villon na návšteve. Bratislava 1983 (s ilustráciami Dušana Polakoviča, prebal a väzba Pavol Blažo).

⁸² Navzdory času. Výber z poézie M. Lajčiaka. Bratislava 1979 (s ilustráciami Nade Rappensbergerovej); LENKO, J.: Vietor a kvet. Bratislava 1979 (s ilustráciami Jána Kováča); BENIAK, V.: Plačúci Amor. Bratislava 1979 (s ilustráciami Vojtecha Kolenčika); NOVOMESKÝ, L.: Svätý za dedinou — Pašovanou ceruzkou. Bratislava 1979 (s ilustráciami Jána Zelenáka); LUKÁČ, E. B.: Moloch. Bratislava 1979 (s ilustráciami Mariána Čapku). Všetky uvedené knihy v grafickej úprave Ľadislava Vanču.

⁸³ LUKÁČ, E. B.: Večná parabola. Bratislava 1980; SMREK, J.: Krásna prostota. Bratislava 1979; SLÁDKOVIČ, A.: Marina. Detvan. Bratislava 1982; HURBAN, J. M.: Olej-kár. Bratislava 1977 (vo všetkých uvedených knihách prebal a väzbu navrhol Ľadislav Rostoka).

⁸⁴ Napríklad BAGAR, A.: O veciach divadla. Bratislava 1970; PETRÍK, V.: Človek v Jégého diele. Bratislava 1976. Knihy z edície Interpretácie, pre ktoré navrhol prebal a väzbu Igor Imro.

⁸⁵ Učím sa hovoriť. Učebnica pre 1. ročník základnej školy pre nepočujúci. Bratislava 1979 (s ilustráciami Svetozára Krá-lika v grafickej úprave Františka Trimaia); Prírodopis pre 7. ročník základnej školy pre nepočujúci. Bratislava 1986; Šlabikár pre 1. ročník základnej školy pre nedoslýchavých. Bratislava 1981; Výtvarná príprava pre 1. a 2. ročník Strednej umeleckopriemyselnej školy. Bratislava 1986 (v grafickej úprave Pavla Blažu).

⁸⁶ Zdravoveda. Martin 1980 (prebal a väzba Róbert Brož, grafická úprava Ján Anđel); BARTKO, D.: Neurológia. Martin 1982 (prebal a väzba Ján Anđel); ZVARA, V.—HORŇAK, M.: Urologické operácie. Martin 1983 (ilustrácie Branímír Kraker, prebal, väzba a grafická úprava Veronika Kramárová); Z našej prírody. Živočíchy. Bratislava 1981 (ilustrácie, prebal, väzba Jindřich Krejča, grafická úprava Alojz Mikuš); Koreniny. Brati-

slava 1983 (prebal, väzba a grafická úprava Jindřich Krejča).

⁸⁷ Slovensko. Dejiny, príroda, ľud. Kultúra 1—2. Bratislava 1972—1980 (obálka a väzba Róbert Brož, grafická úprava Tíbor Hrabovský); Encyklopédia Slovenska I.—VI. Bratislava 1977—1982 (prebal, väzba a grafická úprava Milan Veselý).

⁸⁸ Prehľad modernej algebrý. Bratislava 1979 (obálka a väzba Jozef Michaláč); VANOVIC, J.: Atómová fyzika. Bratislava 1980 (prebal a väzba Ľubomír Longauer).

⁸⁹ MARTINČEK, M.: Chvála vody. Bratislava 1981; HLA-VÁČ, L.: Martinček. Martin 1978 (väzba a grafická úprava Róbert Brož); HARVAN, L.: Tatry. Zima, šport, krása. Bratislava 1979 (obálka a grafická úprava Jozef Michaláč); PLICKA, K.: Levoča. Martin 1980 (grafická úprava Róbert Brož).

⁹⁰ WAGNER, V.: Slovenské maliarstvo na nových cestách. Bratislava 1942; WAGNER, V.: Peter J. Kern. Bratislava 1943; WAGNER, V.: Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948; GÜNTHEROVÁ, A.: Mudroch. Bratislava 1944; Lea Mrázová. Bratislava 1948; Zmeták. Bratislava 1949; CIN-CÍK, J.: Grafika Ľudovíta Fullu. Martin 1944; VACULÍK, K.: Koniarek. Bratislava 1944; VÁROSS, M.: Alexy. Bratislava 1944.

⁹¹ Patria sem rozsiahle súbory knižných monografií a vydání o výtvarnom umení, hlavne z produkcie bývalého vydavateľstva Tvar, neskôr Pallas (edície Profily, Veľká slovenská galéria, v grafických úpravách Milana Hegara a Dagmar Dolinskej). Časťou svojej produkcie sa venovalo vydávaniu výtvarných publikácií vydavateľstvo Tatran (edície Albumy, Galéria mladých, Intímne kresby majstrov, Knižnica priateľov výtvarného umenia, Pamiatky mestských rezervácií, v grafických úpravách Ivana Kovačeviča, Ľubomíra Krátkeho, Karola Rosmányho a ďalších).

⁹² DEKAN, J.: Veľká Morava. Doba a umenie. Bratislava 1976; PAULÍK, J.: Prähistorische Kunst in der Slowakei. Bratislava 1976 (obe v grafickej úprave Ivana Kovačeviča); SRNENSKÁ, D.: Francúzska rokoková grafika. Bratislava 1982 (v grafickej úprave Zoltána Salamona); VACULÍK, K.: Mikuláš Galanda. Bratislava 1983; ŠÁŠKY, L.: Bratislavské rokoko. Bratislava 1982; RUSINA, I.: Renesančná a baroková plastika v Bratislave. Bratislava 1983 (všetky v grafickej úprave Karola Rosmányho); KOLNÍK, T.: Rímske a germánske umenie na Slovensku. Bratislava 1984 (grafická úprava Eva Kovačevičová); PETERAJOVÁ, L.: Albín Brunovský. Bratislava 1985 (typografia Ľubomír Krátky); ŽÁRY, J.: Dvojrodové kostoly na Spiši. Bratislava 1986 (fotografie Alexej Fried); HOLČÍK, Š., RUSINA, I.: Umenie Bratislavy. Bratislava 1987 (fotografie Petr Paul).

Entwicklungstendenzen in der slowakischen Buchkunst 1918—1988

Die Studie interpretiert den Inhalt des Begriffs „schönes Buch“ und verfolgt seine Entwicklung anhand der slowakischen Buchkunst des 20. Jahrhunderts. Für die charakteristische Tendenz im Schaffen des schönen Buches wird das Streben nach einer komplexen Lösung des Buches als belletristisch-bildkünstlerische Schöpfung gehalten. Das schöne Buch wird als Buchschöpfung verstanden, die alle Bestandteile einschließt, die an ihrem Entstehen durch ein optimales Mass der Vollendung beteiligt sind: das Editionsprojekt, die künstlerische Invention der grafischen Ausstattung, Illustration, Typographie, polygraphische und buchbinderische Realisation.

Vor dem Jahre 1918 war die Zusammenarbeit der bildenden Künstler mit der slowakischen Buchkultur nur sporadisch. Es herrschte eine stereotype Typographie, bei Illustrationen waren Bleistiftzeichnung und Ornament bestimmend.

Im Laufe der zwanziger Jahre klingen das Empfinden des Sezessionsstils (Mikuláš Galanda, Jaroslav Vondrážka) und die Tradition des klassischen Buches (Andrej Kováčik) aus. Es setzt sich im grösseren Masse die Dekorativität des Buchumschlags und ein funktionaler Kontext der Illustration mit dem Buch (Martin Benka) durch. Eine komplexe Buchlösung widmet allen bildkünstlerischen Komponenten des Buches Aufmerksamkeit — neben dem Umschlag und dem Einband auch der ganzen graphischen Ausstattung (Jaroslav Vondrážka, Karol Jaroň).

Für die Entfaltung der avantgardistischen Prinzipien des Konstruktivismus in der Buchgestaltung war im Verlauf der dreissiger Jahre die am Bauhaus orientierte Kunstgewerbeschule in Bratislava von Bedeutung (Zdeněk Rossmann, Ľudovít Fulla, Mikuláš Galanda).

Neue Impulse im Bemühen um das schöne Buch brachte die Herausgabe ursprünglicher slowakischer Poesie in der ersten Hälfte der vierziger Jahre: die Gestaltung des visuell-künstlerischen Ausdrucks des Buches im Ganzen und im Detail, wie den Komplex der Werte der bildkünstlerischen Synthese (Illustrationen von Ľudovít Fulla, Vincent Hložník, graphische Ausstattungen von Jozef Cincík, Ján Smrek und besonders von Dušan Šulc).

Nach der schematischen Zeit der fünfziger Jahre erhöhte sich allmählich die Anzahl anspruchsvoller Editionsprojekte. Ge-

meinsam mit der Vorbereitung der künstlerischen Fachleute auf Buchkunst und Illustration an der Bratislavaer Hochschule für bildende Künste (die Professoren Vincent Hložník, Albin Brunovský) wurde ein hohes Niveau im Illustrationsschaffen, hauptsächlich im Bereich der Belletristik und des Kinderbuches erreicht.

Aus den umfangreichen Möglichkeiten der Illustration ragen heraus: eine Renaissance des klassischen Holzschnitts (Ernest Zmeták, Róbert Dúbravec), der expressive dynamische Ausdruck der „filmischen“ Komposition (Vincent Hložník), die dekorative Stilisierung (Ján Lebiš, Viera Bombová, Miroslav Cipár), der lyrisch gestimmte Ausdruck (Mária Želibská), eine episch-sachliche Umsetzung des Sujets (Igor Rumanský, Vladimír Machaj) und phantastische Imagination und Symbolismus (Albin Brunovský, Dušan Kállay, Róbert Brun).

Seit den sechziger Jahren nimmt die Zahl weiterer Editionen belletristischer Literatur auf Grundlage unkonventioneller künstlerischer Konzeptionen zu (der Freundeskreis der Poesie — in der graphischen Ausstattung von Lubomír Krátky; Mladá tvorba, Erb bieten jüngeren Buchkünstlern Raum).

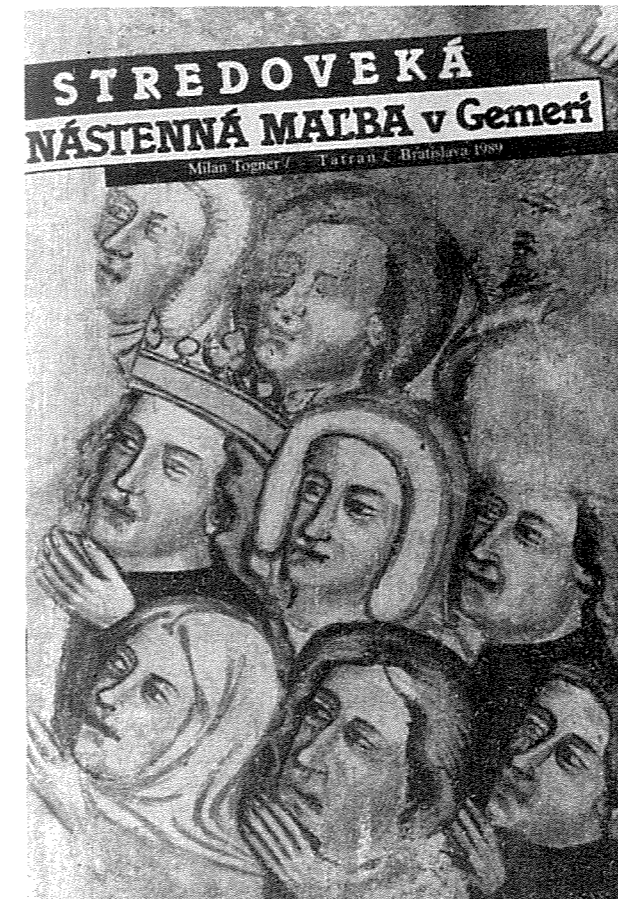
Analog wird für das wissenschaftliche Buch nach dem künstlerischen Ausdruck gesucht, der durch den funktionalen Aspekt der graphischen Ausstattung akzentuiert wird (Titel der Gesundheits- und naturwissenschaftlichen Literatur, gestaltet von Jindřich Krejča).

Durch die Entwicklung der künstlerischen Fotografie erweitert sich der Kreis jener Ausgaben, in denen Bildreproduktionen dominieren (heimatkundliche Publikationen von Martin Martinček, Karol Kállay, kunsthistorische Publikationen in der graphischen Ausstattung von Ivan Kovačević, Lubomír Krátky, Karol Rosmány).

Im gegenwärtigen Buchschaffen scheint durch die aktuellen Tendenzen die Grenze zwischen den sog. Nutzbüchern und den bibliophilen Buchausgaben überwunden. Es setzen sich die Prinzipien des schönen Buches in der ganzen Breite der Editionsprogramme durch, das Experiment nicht ausgeschlossen.

Deutsch von Kuno Schumacher

Milan Togner: *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*. Bratislava (Tatran) 1989. 208 strán, 40 far., 100 č.-b. reprodukcii, 24 graf. príloh.



Neprestajne sa rozširujúci fond monumentálnej maľby v stredovekých kostoloch Slovenska vyvoláva potrebu opakovaných návratov k tejto aktuálnej problematike, a to aj napriek tomu, že práve odvetvi stredovekej nástennej maľby sa nedávno dostalo mimoriadnej pozornosti. Venoval mu ju, ako je všeobecne známe, autorský kolektív pražských historikov umenia vo svojom veľkolepom syntetickom spracovaní, zodpovedajúcim najvyšším nárokom súčasného dejepisu umenia (*V. Dvořáková—J. Krása—K. Stejskal, Stredoveká nástenná maľba na Slovensku, Bratislava—Praha 1978*). Recenzovaná Tognerova kniha je vítaným pokusom o podchytenie príbuznej tematiky, resp. jej rozšírenie a obohatenie zo zorného uhlu jednej z umelecky osobitých geografických oblastí Slovenska, mimoriadne žičlivej tomuto výtvarnému druhu. Vyšla v edícii *Umenie Slovenska* a čiastočne takisto nadväzuje na jeden z predchádzajúcich zväzkov tohto edičného radu bratislavského vydavateľstva Tatran — na monografiu *K. Biathovej* o maliarskej tvorbe gotickej periódy v Liptove (1983). Tognerova publikácia zhrnuje nástennú maľbu v niekdajšej Gemerskej a Malohontskej stolici od 13.

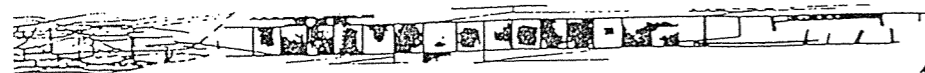
do 15. storočia na základe autorovej predchádzajúcej pasportizácie a dôslednej znalosti všetkých zachovaných (resp. doteraz odkrytých) maliarskych artefaktov na spomenutom území. Prnáša mnoho nových poznatkov, ku ktorým autor došiel za svojho dlhoročného pôsobenia v gemerskej oblasti, keď sa stal priamym účastníkom či spoluiniciátorom viacerých sondážnych nálezov freskovej výzdoby pod mladšími omietkovými vrstvami architektúry a reštaurátorských akcií spojených s jej záchranou. Čiastkové výsledky svojho bádateľského úsilia medzitým publikoval v niekoľkých štúdiách a predovšetkým v svojom kritickom katalógu (*Stredoveká nástenná maľba na Slovensku — súčasný stav poznania. Addenda et corrigenda. Bratislava 1988*), sumarizujúcom výskyt monumentálnej maliarskej výzdoby na celom Slovensku vrátane posledných objavov.

Vzhľadom na vymedzený rozsah recenzie považujem za potrebné sústrediť sa — popri stručnom obsahu knihy a jej základnom prínose — predovšetkým na niekoľko kritických poznámok a pripomienok, ktoré nijak neuberajú na hodnotách záslužného diela a nechcú byť viac než príspevkom do diskusie. Togner spracúva gemersko-malohontskú, prevažne gotickú nástennú maľbu dvoch storočí v širokom zábere rozličných kultúrotvorných komponentov vnútornej situácie Gemerskej župy, zároveň však nestráca zo zreteľa nadregionálny slovenský, uhorsko-maďarský (resp. sedmohradsko-slovinský) a európsky kontext, podmienený kultúrno-politickými väzbami anjouovskej dynastie s Talianskom, predovšetkým s Neapolskom.

Prvá zo šiestich, vzájomne na seba logicky nadväzujúcich a rozvíjajúcich sa kapitol, slúži vo funkcii akéhosi prológu k priblíženiu historicko-spoločenských a ekonomických predpokladov rozvoja výtvarnej kultúry v Gemeri. Autor sa tu v skratke usiluje charakterizovať dejinné počiatky a vývin gemerskej oblasti ako geograficky špecifickéj územnej jednotky s osobitými prírodnými podmienkami, začlenené pod spoločnú komitátnu politickú správu. Po zbežnom zachytení osídľovacieho procesu na tomto, kedysi okrajovom území, zbrázdenom výbežkami Slovenského rudohoria, sa zdôrazňuje význam rudného bohatstva a jeho exploatacie, zintenzívňovanej v priebehu 14. storočia za Anjouovcov: Zrýchlený hospodársko-kultúrny rozvoj Gemera za vlády Karola Róberta z Anjou a jeho syna Ľudovíta sa podmieňuje predovšetkým banskou ťažbou a hutníckym spracovávaním vyťažených rúd, vďaka ktorým sa gemersko-malohontský región stal významným producentom železa a ušľachtilých kovov v celoeurópskom merítke. Prírodným dôsledkom ekonomického progresu je urýchlenný rozvoj banských a poľnohospodárskych osád, ako aj niekoľkých poddanských miest (Plešivec, Štítinik, Rožňava), patriacich do majetkovo-právnej kompetencie dvoch hlavných sociálnych okruhov objednávateľov — vysokej cirkevnej hierarchie (ostrihomskí a kaločskí arcibiskupi) a zemepanskej nobility (Zachovci, Bebekovci, Széchényiovc, Derencsényiovc, Ilsvaiovc-Ratoltovci). Z nich práve tí druhí, príslušníci šľachtickej vrstvy inovovanej centrálnou kráľovskou mocou (*homines novi*) a neraz poverovaní vysokými štátno-politickými funkciami, dosiahli vrchol svojho mocenského postavenia v 2. polovici 14. storočia, v čase predpokladanej prvej kulminácie maliarskej tvorby v Gemeri. Ako usudzuje Togner, z hľadiska ich priamych kontaktov s kráľovským dvorom potom nijak neprekvapuje, že pre formovanie ich vkusu bol rozhodujúci príklad dvorskej kultúry a jej juhoeurópskej ume-

CIHA-CONGRESS BERLIN 1992: ARTISTIC EXCHANGE

PROGRAM FOR THE INTERNATIONAL CONGRESS OF THE HISTORY OF ART IN BERLIN



XXVIII
Internationaler
Kongress
für
Kunstgeschichte
BERLIN
15.-20. Juli 1992

Thur morning	Fri	Sat	Sun	Mon
I. Models of Artistic Exchange (S. Settis, Pisa)	I. Models of Artistic Exchange (S. Settis, Pisa)		IV. Preservation of Monuments and Sites - Berlin/Venice (M. Tafuri, Venice)	IV. Preservation of Monuments and Sites - The Role of Art History (G. Mörsch, Zurich)
II. National and International Avant-Gardes - Past and Present (B. Buchloh, Cambridge, Mass.; Rosalind Krauss, New York)	II. National and International Avant-Gardes - Past and Present (Rosalind Krauss, New York; B. Buchloh, Cambridge, Mass.)	Excursions and Visits in Berlin: Museums, Monuments and Urban Planning	V. Berlin: Crossroads of the Avant-Gardes - Before and After World War I (Ch. Haxthausen, Minneapolis)	V. Berlin: Crossroads of the Avant-Gardes - The International Architectural Exhibition (IBA) (P. Haiko, Vienna)
III. Regions, Nations and International Currents in Central and Eastern European Art, 1250-1500 (P. Skubiszewski, Warsaw)	III. Art in Central and Eastern Europe, 1500-1800 (Eliska Fucikova, Prague)		VI. The "Museumsinsel" in Berlin (P. Rosenberg, Paris)	VI. The Work of Art as a Tourist (C. Bertelli, Lausanne)

afternoon

1. Artistic and Cultural Exchange

1. Ethnicity and National Identity in the History of New World Art (J.A. Manrique, Mexico City)	1. Islamic Spain (Jerrilynn Dodds, New York)	Open Sessions	1. Tradition and Modernity in Islamic Architecture (Renata Holod, Philadelphia)	1. Foreign Elements in Japanese Art, 16th to 19th Centuries (M. Kono, Tokyo)
--	---	---------------	--	---

2. National and International

2. Eastern and Western Constructivism (S. Lemoine, Grenoble)	2. The Museum at the End of the 20th Century (W. Hofmann, Hamburg)		2. Paris in the 19th Century: Artistic Melting Pot and Crucible of Identity (J.-P. Bouillon, Clermont-Ferrand)	2. Artists and Emigration (M. Warnke, Hamburg)
---	---	--	---	---

3. Art and the Media

3. Video (Dorine Mignot, Amsterdam; W. Herzogenrath, Berlin)	3. Photography in Print: Narrative and Editorial Strategies (U. Keller, Santa Barbara)		3. Kino-Kultur: Cinema in the Twenties (Annette Michelson, New York)	3. The Work of Art in the Age of its Digital Reproducibility (Brigitte Meles, Basel; L. Heusinger, Marburg)
---	---	--	---	--

4. Methodological Sessions

4. The Courtly Body in Medieval European Art (M. Camille, Chicago)	4. Pictorial Mimesis before and after 1500 (V. Stoichita, Bucharest)		4. Rembrandt: A Methodological Approach (Ch. Brown, London; E. van de Wetering, Amsterdam)	4. Narrative to Icon - Reading Pictures around 1800 (F. Licht, Venice)
---	---	--	---	---

CIHA Comité International d'histoire de l'Art
Kongressbüro Prof. Dr. Thomas W. Gaehtgens
Kunsthistorisches Institut der Freien Universit.
Moggenstrasse 2-3, 1000 Berlin 45
Tel. (030) 773 03 116/120/129
Fax (030) 773 03 110

ARS 3/1991

Zeitschrift des Instituts
für Kunstgeschichte

der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Leitender Redakteur:

Ján Bakoš

Redakteur:

Juraj Žáry

Redaktionsrat:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry

Technische Redakteurin:

Eva Koubeková

Adresse der Redaktion:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9

CS- 813 64 Bratislava

Tel. (427) 378 3403, 378 3405

Inhalt

STUDIEN

Eva Toranová: Zur Problematik der Wohnkultur in der Slowakei im ausgehenden Mittelalter	169
Daniel Rexa: Zur Problematik der mittelalterlichen illuminierten Handschriften in der Slowakei	186
Kuno Schumacher: Dokumente der künstlerischen und baulichen Tätigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts in Preßburg aus den Archiven der Familie Pálffy im Slowakischen Zentralarchiv	193
Zuzana Karasová: Die Denkmalpflege im 19. Jahrhundert als eine der Erscheinungen des Historismus. Der restauratorische Purismus	203
Marian Veselý: Entwicklungstendenzen in der slowakischen Buchkunst 1918-1988	214

BUCHBESPRECHUNGEN

Milan Togner: Stredoveká nástenná maľba v Gemeri (mittelalterliche Wandmalerei in der Region Gemer) (Juraj Žáry)	237
---	-----

Auf dem Umschlag:

Detail des Tafelbildes aus dem Hochaltar in der Kreuzkirche in Križovany. Um 1510-1520

Druck SVORNOSTĚ, š. p. Bratislava. Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Heften. Bezugspreis für die Tschechoslowakei jährlich 144 Kčs, Einzelheft 48 Kčs. Bestellungen aus dem Ausland über PNS - Zentralexpedition und Einfuhr der Presse, nám. Slobody 6, CS - 817 59 Bratislava

© VEDA, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1991