

SAP  
SVP

SLOVAK  
ACADEMIC  
PRESS spol. s r.o.

ars

ARS 1-3/2000

ars

ISSN 0044-9008

1-3/2000



MIČ 49019

Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Jozef Medvecký

Redakčná rada:

Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Ingrid  
Ciulisová, Ivan Gerát, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan  
Holčík, Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová, Mária  
Pözl-Malíková, Ivan Rusina, Milan Togner

Technická redaktorka:

Eva Koubeková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, 813 64 BRATISLAVA 1

Tel./Fax: 07/547-73-428

e-mail: dejumed@savba.sk

## Obsah

## ŠTÚDIE

Štefan Oriško: Kostol Všetkých svätých v Dechticiach: pokus o novú interpretáciu architektúry a maliarskej výzdoby	1
Bibiana Pomfyová: K niektorým otázkam hodnotenia stredovekej architektúry na Slovensku (Príklad Spiša)	33
Barbora Glocková: Nástenná výzdoba arcibiskupskej kaplnky v Ostrihome skúmaná v nových vzťahoch k umeniu talianskeho trecenta (alebo riminská maľba v Zaalpi)	61
Ingrid Ciulisová: Stredoveká podoba bratislavského františkánskeho kostola	78
Zuzana Karasová: Stavby veží a ich dostavby v teórii a praxi	94
Mária Orišková: Ansichten und Reflexionen zur Kunst des sogenannten Ostblocks nach 1945	134

## MATERIÁLY

Ingrid Ciulisová: Dva obrazy z dielne Fransa Florisa v slovenských zbierkach	157
--	-----

## RECENZIE

Ingrid Ciulisová: Ivo Hlobil, Eduard Petrú: Humanism and the Early Renaissance in Moravia. Olomouc 1999	172
Zuzana Bartošová: Výstava 20. storočie v Slovenskej národnej galérii	176

## KRONIKA

Činnosť Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska v roku 2000 (M. Herucová)	208
---	-----

Na obálke:

Odorín, detail hlavicového vlysu na ľavej strane portálového ostenia (k štúdiu B. Pomfyovej)

Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. Box 57, nám. Slobody 6, 810 05 Bratislava. Objednávky do zahraničia vybavuje SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava

© SAP – Slovak Academic Press, 2000

## Kostol Všetkých svätých v Dechticiach: pokus o novú interpretáciu architektúry a maliarskej výzdoby

Štefan ORIŠKO

*Cintorínsky kostol Všetkých svätých v Dechticiach je známy vďaka svojej architektúre, patriacej k typu románskych centrálnych stavieb. Súčasne v dejinách umenia Slovenska je známa aj románska nástenná maľba, nachádzajúca sa na južnej stene lode kostola. Pamiatka ako celok – maľba i architektúra – je v dedinskom prostredí a aj širšie medzi dokladmi románskej doby svojim spôsobom výnimočná a súčasne málo objasnená. Niektoré jej prvky podnes úplne unikajú našej pozornosti, iné zas zostávajú bez prijateľného zhodnotenia. Tento príspevok venovaný Dechticiam neponúka definitívne riešenia a ani konečné interpretácie, skôr by chcel iba upozorniť na niekoľko problémových momentov spojených s románskou vrstvou (resp. vrstvami) dechtického kostola.<sup>1</sup>*

Stavba má oválnu loď a mierne pretiahnutú polkruhovú apsidu, zvonku však má loď kvadratický pôdorys.

Kostol do literatúry uviedol v tridsiatych rokoch Václav Mencl, ktorý konštatoval, že pôdorys lode i apsidy je „veľmi nezvyčajný“. Genézu tohto typu videl v prostredí českých rotund, ale pôdorys dechtického kostola spájaj až s časmi, v ktorých sa ideálna schéma rotundy začala rozkladať a prispôbovať pozdĺžnym myšlienkam.<sup>2</sup> Neskôr, v päťdesiatych rokoch, V. Mencl v rámci korekcie svojich predchádzajúcich náhľadov, naznačil južné severoadriatické, azda talianske filiácie stavby a pre dechtický „zvláštny priestor“ hľadal zdroje v rímskej anti-

ke, odkiaľ odvodil princíp „vyberania“ z hranolu blokovo chápanej hmoty.<sup>3</sup> Podľa zápisu z kanonickej vizitácie kardinála *Batthyány*a v r. 1782 kostol dotal do r. 1172. Menclom rozpoznanú nezvyčajnosť riešenia rotundy variovali potom ďalší autori rozličnými prívlastkami: tak napríklad u Gerevicha patrila k „zaujímavým“ typom centrál,<sup>4</sup> V. Gervers-Molnár ju považovala za „osamotenú“ a osobitnú obmenu centrál.<sup>5</sup> Podobne aj Menclom navrhované datovanie zostalo viac-menej akceptované v neskoršej literatúre,<sup>6</sup> ale prijímalo sa i s istými výhradami, najmä s pripustením možnosti skoršieho vzniku stavby.<sup>7</sup> Dôvodom k pochybnostiam boli niektoré archaizujúce pôsobiacie momenty, najmä pretiahnutá apside, vyvodzovaná s veľkomoravskej tradície,<sup>8</sup> prípadne „hríbovitá“ forma klenieb (kupoly a konchy v apside) i klenbových pásov, vyskytujúcich sa na stavbe (na triumfálnom oblúku, na oblúku rizalitu južného portálu), ktoré mierne ustupujú oproti nosným, obvodovým múrom.<sup>9</sup> Oba prvky – pretiahnutá apside i „hríbovitý“ oblúk – majú pomerne dávnu genézu, ktorá sa hľadá v ravenskom, prípadne v severoadriatickom prostredí, na čo poukazyval už V. Mencl.<sup>10</sup> Tieto prvky (spolu s inými konzervatívnymi či archaizujúcimi formami) zároveň nielenže prežívali v románskej architektúre, kde predstavujú jedno z formových spojív s jej ranostredovekými „predchodcami“, ale súčasne boli oživované novšími aktuálnymi štýlovými vlnami či prúdeniami. Z tohto dôvodu sa



1. Dechtice, kostol Všetkých svätých, pohľad od juhovýchodu

otvára druhý pohľad na súvislosti ich využitia v Dechticiach, za ktorým mohli stáť skôr momenty aktualizácie v rámci meniaceho sa kontextu románskej architektúry. Za túto možnosť by sa prihovárало viac diskontinuitné ako kontinuitné vrstvenie a charakter vývinu románskeho umenia v celej strednej Európe.

Pretiahnutý pôdorys apsidy v rámci neskoreromaniky môže reagovať na zmeny v dispozíciách, ktoré boli spojené s kláštornými kostolmi. Ich vzdialeným východiskom boli viaceré kláštorné reformy, naplňajúce liturgické zmeny v úpravách chórových častí kostolov. Predĺženie presbytéria o chórovú časť prevzali z kláštorných kostolov aj veľmi jednoduché dedinské stavby, na čo máme aj zo Slovenska viacero dokladov, pochádzajúcich prevažne až z 13. storočia. Takto z pôdorysu kláštorného kostola s výrazným chórovým uzáverom v Rimavských Janovciach nesporne možno odvodit záverové časti dedinských jednolodí v Gemerskom Jablonci i dnes zaniknutého kostola v Petrovciach, ktoré vytvárajú typologicky blízku skupinu.<sup>11</sup> Podobný vzťah sa javí aj medzi znievským kláštorným chrámom a jed-

nolodím v Žiline-Závodí, kde ho podporujú aj tvaroslovné analógie.<sup>12</sup>

Predĺženie apsidy o chórový útvar našlo v prostredí dedinských kostolov diferencované vyjadrenie: niekedy je „čitateľné“ zo skladby priestorov a hmôt, inokedy sa dá identifikovať iba podľa pôdorysu. Taký je prípad aj drobného jednolodia v Sámote (časť obce Mliečno na južnom Slovensku), ktorého chórová časť zrástla s apsidou do jediného celku a naznačuje sa iba prostredníctvom tehlovej rebrovej klenby. Dechtická apside môže byť ešte elementárnejšou obmenou takejto formy – je jednoduchou zrastlicou oboch pôvodných útvarov. Sámotský kostol je však pozoruhodný aj tým, že jeho apsidovo-chórové usporiadanie nereagovalo už na inovácie z neskororománskej architektúry kláštorných kostolov, ale evidentne vychádzalo z gotizujúceho prostredia farských kostolov. Stavala ho zrejme dielňa, ktorá v šesťdesiatych rokoch 13. storočia vytvorila polygonálne presbytérium farského kostola v susediacom Šamoríne s rebrovou klenbou, ale výsledok má konzervatívny, neskororománsky výraz.<sup>13</sup>

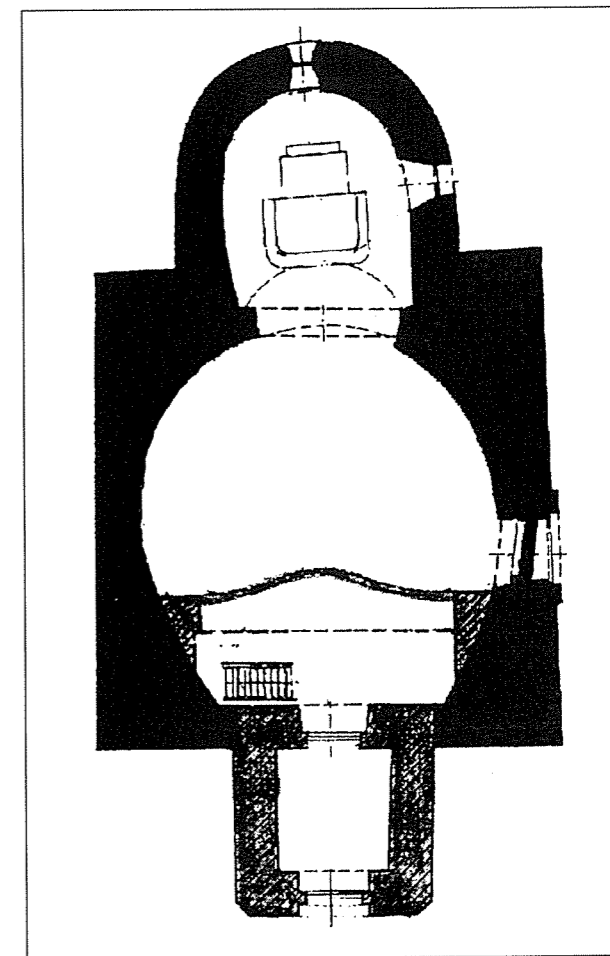
Aj bez uvádzania ďalších príkladov je zrejme, že dispozičný moment pretiahnutej apsidy z vyšších štýlových vrstiev, kde prebiehali rozhodujúce vývinové procesy. Nájst jej priamy zdroj a vystopovať konkrétne články postupnej transformácie a zjednodušenia až po krajnú mieru je komplikované. Neumožňuje to predovšetkým súčasný stav zachovania a poznania pamiatok. Pretiahnutú apsidu nemožno považovať iba za čisto formový prvok: jej využitie v najdôležitejšej časti kostola – v oltárnom priestore – muselo súvisieť s konkrétnymi, špeciálnymi funkciami tejto časti chrámového interiéru, ktoré vyplývali z liturgie.

Hoci sa v prípade dedinských jednolodí ani rotúnd nepredpokladajú osobitné liturgické praktiky, predsa sú známe pramenné doklady o súvisi presbytéria s právami zemepána zúčastňovať sa bohoslužieb vo svätyni, kde mohol byť aj pocho-

vaný.<sup>14</sup> V južnej stene dechtickej apsidy sa nachádza väčší výklenok, ktorý napriek neskorším úpravám je snád zvyškom pôvodnej sedilie. Sedilie sú opäť architektonickým prvkom, spojeným s liturgiou, ktorý stretávame v chórových častiach súdobých – románskych i ranogotických – kláštorných a farských kostolov. Na sepulkrálnu funkciu stavby poukazuje jednak jej patrocínium a tiež fragment románskej náhrobnej platne (dnes v druhej polohe).<sup>15</sup> Ak by sme mali predbežne zhrnúť úvahy o dechtickej pretiahnutej forme apsidy, tak tento archaizujúco pôsobiaci útvar má väzby najmä k inováciám v neskororománskej i ranogotickej architektúre a jeho tradicionalistický výraz je iba zdanlivý.

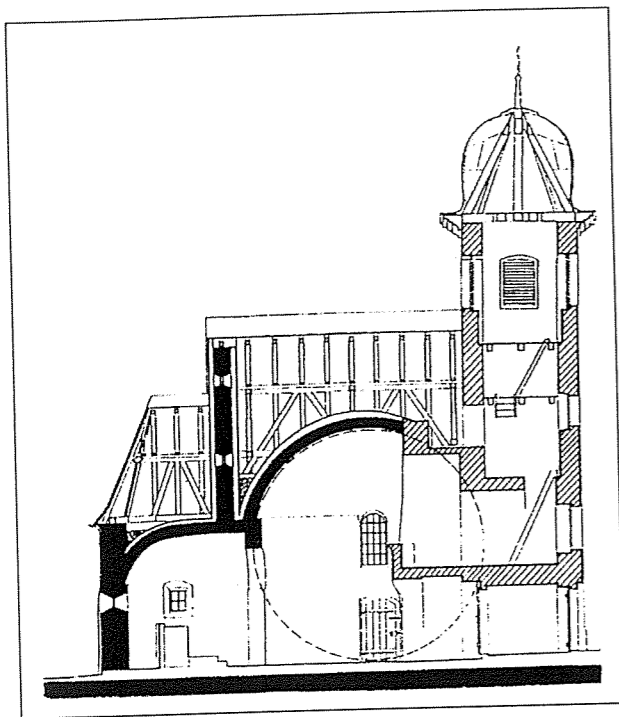
Ďalší konzervatívny motív vyskytujúci sa v dechtickej rotunde – „hríbovitý“ tvar oblúka – umožňoval ľahšie podopretie dreveného debnenia, do ktorého sa murovala klenba. Na tento technický moment upozorňoval svojho času už V. Mencl.<sup>16</sup> Zavádzanie klenbových systémov do rozličných častí dispozície kostolov (už nie iba do apsid) bolo zaiste vo vrcholno románskej vrstve impulzom aktualizácie tohto dávneho rímsko-ravenského technického a konštrukčného prostriedku. Uplatňoval sa najmä v okruhu tehlových stavieb, kde prežíval až do 13. storočia. Naznačuje to najmä príklad rotundy z Horjan (Gorjani na dnešnej Ukrajine), novšie datovaný až do prvej polovice 13. storočia, kde sa k silne archaizujúcej hexakonchovej dispozícii s ustupujúco nasadenou kupolou a konchami viažu otvorene pokročilejšie prvky, ako je portál s trojuholníkovým štítom a tehlový podstrešný vlys.<sup>17</sup> Iným dokladom pomerne neskorého výskytu „hríbovitého“ oblúka je západná tribúna v Dražovciach, predtým považovaná za staršiu, snád z prvej polovice 12. storočia;<sup>18</sup> novšie, po architektonickom a archeologickom výskume, upresňujúco bola zaradená až medzi druhotné doplnky kostola, vznikajúce až v 13. storočí.<sup>19</sup>

Aj dispozícia lode kostola v Dechticiach odkazuje k dávnejším vrstvám architektonickej tradície: centrály s pravouhlým plášťom poznáme už



2. Dechtice, pôdorys kostola, (podľa J. Šimončiča a M. Bašu)

z východných rímskych provincií, prevzala ich aj architektúra raného stredoveku, v rámci ktorej sa vyskytovali v rozličných variáciách a funkciách. V hľadani aktuálnejšieho kontextu k dechtickej dispozícii doterajšie (už spomenuté) interpretácie zdôrazňovali osamelosť tunajšieho riešenia. V tejto súvislosti bez povšimnutia doteraz zostala stavba dedinského kostola v maďarskom Hidegségu. O jej autentickosti sa čiastočne pochybovalo – vonkajší pravouhlý plášť rotundy sa považoval za neskorší,<sup>20</sup> ale podľa posledných zistení predsa len predstavuje typ centrály vloženej, resp. vhlbenej do pravouhlej



3. Dechtice, pozdĺžny rez kostola (podľa J. Šimončiča a M. Bašu)

hmoty obvodu.<sup>21</sup> Najnovšie datovanie Hidegségu do prvej tretiny 13. storočia<sup>22</sup> (alebo ešte presnejšie zaradenie do obdobia 1220-1230 – podľa archeologicky zistenej stavebnej plastiky)<sup>23</sup> naznačuje, že zdanlivo archaizujúca forma centrálnej (rotundy) s pravouhlým plášťom ani v neskororománskych súvislostiach nestratila možnosť uplatnenia. Podobne v novších slohových súvislostiach sa neustále využíval základný stavebný princíp, charakteristický nielen pre Dechtice a Hidegség – rozdiel medzi exteriérom a vnútorným priestorom – v ktorom sa za vonkajší hmotový blok skrývali najmä konštrukcie oblých ník, prípadne zložitejších priestorových útvarov. Svedčia o tom početné doklady centrálnych stavieb (Horjany a celá skupina okolo rotundy v Karcsi, rotundy v Bini, Šiveticiach, apsida rotundy z Malých Kosíh, a i.) a tiež čiastkové riešenia v longitudálnych dispozíciách

(najmä niky vyhlbené do hrúbky záverových múrov vo funkcii apsid bočných lodí).<sup>24</sup> Ukazuje sa teda, že rotunda v Dechticiach ani z hľadiska stavebných zásad, využívajúcich kontrast kubického plášťa a „vhlbeného“ oblého centrálného priestoru, sa nejaví ako výnimka, ale iba potvrdzuje všeobecnejšie rozšírenie tohto prístupu.

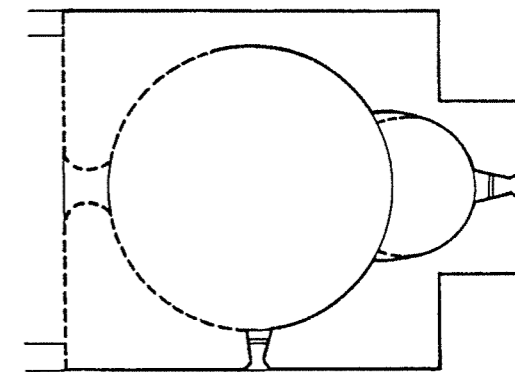
V exteriéri nepôsobí dechtický kostol ako centrála, práve naopak: jeho hmotová skladba prezrádza skôr longitudálny typ, blízky zvyčajným románskym dedinským jednolodiam. Tento charakter nezmenili (ba skôr podčiarkli) ani jeho neskoršie úpravy a doplnky, akou je najmä baroková západná veža, postavená okolo r. 1741. Longitudálnu tendenciu vo výraze exteriéru podporuje aj zachovaný pôvodný východný štítový múr lode (podľa ktorého kostol bol nad centrálnou zastrešený sedlovou strechou) a tiež situovanie portálu na južnej fasáde. V tomto ohľade bola zaiste oprávnená klasifikácia dechtického kostola V. Wagnerom, ktorý ho označil ako „degenerovaný typ“ (vo vzťahu k dispozíciám rotúnd).<sup>25</sup> Aj V. Mencl spomínal Dechtice ako príklad, pochádzajúci „z obdobia rozkladu typu“ (u neho tzv. českého typu rotundy),<sup>26</sup> prípadne by sa dalo hovoriť aj o hybridnom, zmiešanom type, kombinujúcom princípy centrálnej a longitudálnej stavby, prispôbujúcom centrálnu dispozíciu longitudálnej konvencii dedinského kostola.<sup>27</sup> Na zdôraznení hĺbkovej (longitudálnej) osi kostola sa podieľala nielen hranolová hmota lode, ale aj už spomenutá pretiahnutá apsida.

Ranostredoveká architektúra, vychádzajúca z neskorej antiky, aplikovala centrálnu dispozíciu v stavbách so zvláštnym významom – či už to boli mauzóleá, spájajúce sa s privátnym účelom pochovávaní, alebo splňali reprezentatívne nároky v súkromných palácových kaplnkách. Rovnako baptistéria patrili k centrálnam so špeciálnym účelom. Viaceré z významných centrál, ako kostol Kristovho hrobu, Pantheon, znamený na mariánsku rotundu, či aachenská kaplnka, sa stali potom vzormi pre ďalšie stavby, vyjadrujú-

ce isté predstavy reprezentácie alebo tradujúce isté symbolické kvality. V stredoeurópskom priestore však mali centrály aj skromnejšie poslanie – splňali funkciu misijného, alebo jednoduchého farského kostola. Centrály v románskej architektúre mali mnohoraké formy, ktoré odkazovali na rozličné tradície. Dejiny umenia ich skúšali skúmať z viacerých stanovísk. Už bádanie v 19. storočí prostredníctvom architektonickej typológie objavilo vzory stredovekých centrál v starších anticko-kresťanských typoch. Ikonologické prístupy, skúmajúce významové roviny a symboliku stavebných foriem, priniesli mnohé efektne hypotézy, ale súčasne vyvolali skepsu voči ich silne zovšeobecňujúcim dôsledkom. Novší výskum poukázal na to, že isté formy možno interpretovať iba v určitom, konkrétnom kontexte.<sup>28</sup>

Nedávne prirovnanie dechtického kostola k Pantheonu v Ríme, vychádzajúce z „dispozíčno-priestorovej analógie metriky“ (analógia na základe možnosti vpísať guľu do priestorového rezu oboch stavieb) je priveľmi všeobecné a môže sa vzťahovať na početnejšie stavby, ak sa na ne aplikuje geometricko-konštrukčný modulový rozbor. Aj ďalšia (architektonicko-ikonografická) rovina vzťahu Pantheonu a Dechtíc interpretovaná ako „kresťanská variácia“ patrocínia je všeobecným konštatovaním istej príbuznosti.<sup>29</sup>

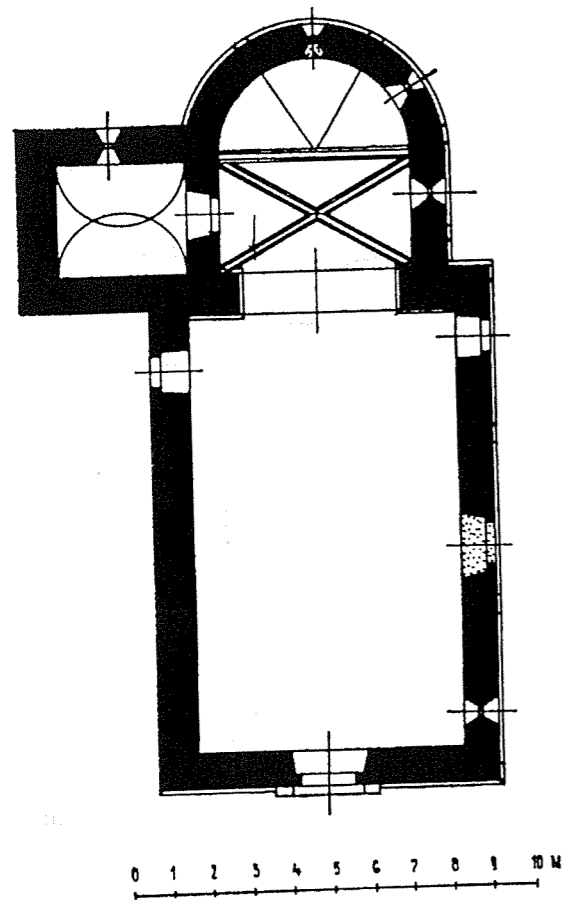
Pantheon dostal v r. 610 kresťanské zasvätenie Panne Márii a Všetkým svätým (Sancta Maria ad martyres), ale počas stredoveku sa zaužívalo jeho pomenovanie Sancta Maria Rotunda, ktoré bolo (spolu s obmenami kruhovej formy pôdorysu) citované v skupine mariánskych rotúnd. Úplné pomenovanie Pantheonu v stredoveku sa citovalo iba výnimočne (Dijon), ale táto „liturgická dispozícia“ nebola vždy vyjadrená aj centrálnym pôdorysom (Fruttuaria). Niektoré nemecké mariánske centrály, považované za citát, či kópiu Pantheonu, majú naznačovať aj symbolické prekonanie pohanstva – postavili ich ako misijné kresťanské stavby.<sup>30</sup>



4. Hidegség, pôdorys (čiastočná rekonštrukcia), podľa M. Tóth

Dechtický kostol zrejme nepatrí k žiadnemu z uvedených typov stavieb, kde sa nielen predpokladajú otvorenejšie alebo skrytejšie odkazy na Pantheon, ale tieto väzby sú podporené aj autentickými prameňmi. Za daného stavu každý nový interpretačný pokus môže byť iba voľným argumentovaním a zvažovaním medzi čo najpriateľnejšími alternatívami.

Len veľmi voľne sa dá uvažovať o istej afinitete medzi patrocíniom Všetkým svätým a voľbou centrálnnej dispozície dechtickej lode, najmä na základe bavorských analógií, zvlášť kaplnky Všetkých svätých (Allerheiligenkapelle) v Regensburgu, kde zasvätenie dopĺňa maliarska výzdoba s teologicky náročne koncipovaným programom a funkciu stavby ako pohrebnej kaplnky konkretizujú osobitné stavebné detaily – okná v tvare cintorínskych lampášov (Totenleuchte) a napokon i náhrobná doska donátora stavby.<sup>31</sup> Eschatologická tematika regensburgskej výmalby bola ďalej variovaná na kupolovej klenbe karnera v Perschene, kde sa tiež predpokladá pôvodné zasvätenie Všetkým svätým.<sup>32</sup> Obe stavby patria do širšej skupiny nemeckých centrál so špeciálnym sepulkrálnym určením, ktorých komplikovaná formálna i obsahová štruktúra sa formovala počas 12. storočia.<sup>33</sup> Pre priame odvodenie Dechtíc z tohto okruhu chýbajú otvore-



5. Sámot (Mliečno), pôdorys kostola, podľa V. Mencla

nejšie indicie i miestne predpoklady. Tamojšie stavebné i výzdobné programy vznikali v prostredí najvýznamnejších kláštorov a vychádzali z textov vplyvných teológov. V Dechticiach predsa len je potrebné uvažovať o odlišných (i skromnejších) okolnostiach.

Samotné patrocínium Všetkých svätých, prítomné v Dechticiach, sa nespája v stredoveku výlučne iba s centrálnou koncipovanými stavbami.<sup>34</sup> Jeho využitie s centrálnou dispozíciou kostola však signalizuje zámernú voľbu architektonickej formy, ktorá spolu s významovými odkazmi musela byť (v dobovom povedomí) zrozumiteľná i akceptovaná.

Už pretiahnutá apside kostola naznačovala dve funkčné zložky: reprezentatívnu, so vzťahom k majiteľovi (stavebníkovi) z radov feudálnej hierarchie, ku ktorej sa pripája funkcia sepulkrálna, viazaná opäť na vlastníka. Obidve funkcie vplývali aj na výber centrálnej (kruhovej) formy priestoru lode, zaklenutej kupolou, ktorá odkazuje na dispozičné formy memoriálnych architektur, čo by tiež posilňovalo patrocínium stavby. Či k tejto aktualizácii memoriálneho charakteru dechtickej centrály prispeli impulzy z Nemecka (Bavorska), prípadne iné zdroje, napríklad križiacke výpravy, je ťažké rozhodnúť. Práve s križiackymi výpravami zrejme súvisí vznik ďalšej problematickej rotundy – kostola Dvanástich apoštolov v Bini, ktorú možno zaradiť medzi citácie chrámu Božieho hrobu v Jeruzaleme (*ecclesia ad instar Dominici sepulcri*). Nechal ju postaviť Omodej z rodu Hont-Poznanovcov, ktorý sprevádzal kráľa Ondreja II. na križiackej výprave do Svätej zeme v rokoch 1217-1218. Križiacke reminiscencie sú evidentné aj v ikonografii maliarskej výzdoby.<sup>35</sup> Rotunda ako kópia Kristovho mauzólea, formovo a typologicky patrí do okruhu memoriálnych stavieb, ale jej konkrétnejšie funkcie nie sú objasnené: zvažuje sa medzi pohrebným využitím (pohrebiskom donátora)<sup>36</sup> a funkciou farského kostola so zvláštnym významom pri procesiách, vedúcich z neďalekého kláštorného chrámu.<sup>37</sup>

V interiéri dechtickej lode nie sú (snáď predbežne) známe doklady existencie pôvodnej západnej emporie, ktorá by ďalej mohla upresniť funkciu. Dnešná, baroková tribúna mohla iba nahradiť staršiu konštrukciu. Stavebný koncept centrálneho priestoru zakrýva pravouhlý plášť, ktorý patrí ku konvenčným znakom jednoduchých dedinských kostolov, podobne ako južný vstup do lode.

V štruktúre dechtického kostola sa stretávajú nielen rozličné priestorové a skladobné princípy, ale zaiste aj diferencované funkcie: ak z typologického hľadiska ide o „hybridný“, zmiešaný typ rotundy, tak z hľadiska úlohy stav-

by môžeme azda hovoriť o združení, previazaní jej viacerých funkcií.<sup>38</sup>

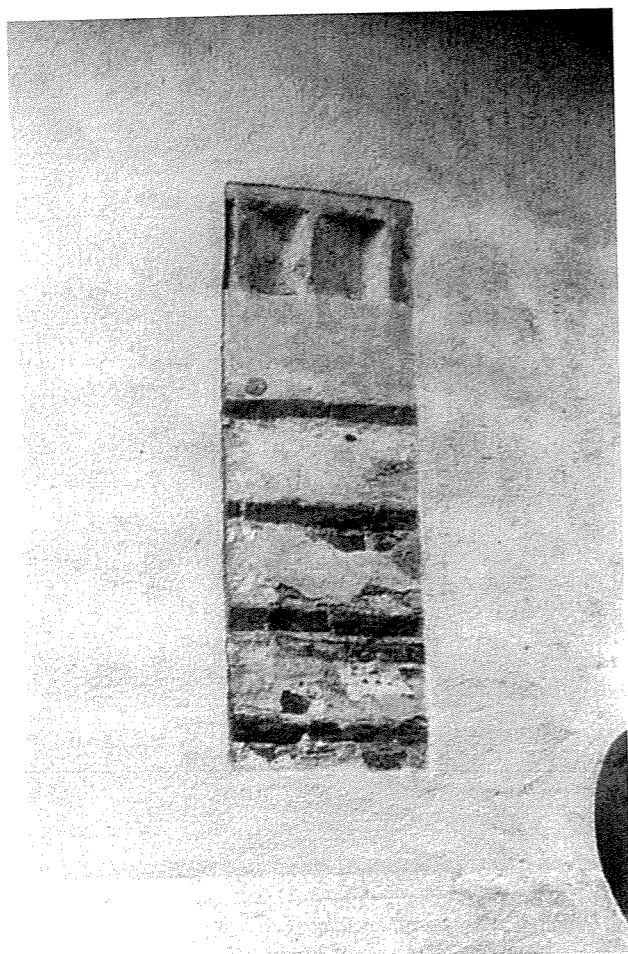
Pre výraz architektúry dechtického kostola je rozhodujúci tehlový stavebný materiál, ktorý vplýval nielen na konštrukčné zložky, ale aj na detaily a výzdobu: stavba patrí do širšieho, nie celkom jednotného okruhu tehlových architektur západného a južného Slovenska. Okrem kruhového okna v ose apside (ostatné okná boli neskôr pozmenené) k pôvodným otvorom patrí iba južný vstupný portál. Portál má raz odstupňované pravouhlé ostenie, ktoré vyplynulo z jeho vymurovania z tehál. Podobne s technikou murovania súvisí vyklenutie tehlových pásových archivolt portálu, ktoré dosadajú na jednoduché oblé rímky. Portál, vložený do pravouhlého rámujúceho rizalitu, vymurovali celý naraz, spolu s obvodovým múrom, čo s istým prekvapením konštatoval už V. Mencl.<sup>39</sup> Pre rustikálnu murársku formu portálu je iba veľmi ťažké nájsť bližšie analógie. V samotnej skupine tehlových stavieb poznáme portály o čosi bohatšie v profilácii, zrejme využívajúce aj špeciálne tvarované „portálové“ prvky, nielen obyčajné tehly ako v Dechticiach; všetky komplikovanejšie portály skupiny patria však až do 13. storočia. Pre dechtický portál (a ostatné portály skupiny) dôležitým momentom je rizalitový rám, naznačujúci zdôraznenie vstupu. Uplatnenie tohto pokročilého princípu (vzhľadom k tradovanému datovaniu stavby) môže navodiť isté pochybnosti, či nie je takéto vročenie v dedinskom prostredí priskoré. Na druhej strane v relatívnej chronológii tehlových stavieb môžu patriť Dechtice k včasnejším pamiatkam: zrejme predchádzajú bohatšie členené architektúry pomocou systému lizén, lombardských pásov a diferencovaných vlysov so silným dekoratívnym účinkom.

Celkovo o výrazových možnostiach, ktoré sa využívali v rámci tehlovej architektúry, vieme veľmi málo. Z tohto hľadiska je vzácny náhodný nález, odkrytý na plášti apside pri obnove dechtického kostola v r. 1985-1986, ktorý zostal podnes nepublikovaný, naznačujúci pôvod-



6. Dechtice, južný portál kostola

nú úpravu fasád. Strieda sa tu úzky horizontálny pás neomietaných rezných tehál a širší pruh bielo omietaného múru. Pod korunou muriva apside výzdobu ukončuje pílovitý podstrešný vlys, vytvorený z tehál kladených na hranu. Toto farebné vrstvenie má nesporne svoj vzdialený pôvod v severotalianskych farebných mramorových obkladoch fasád románskej doby, ktoré sa objavili v zaalpskom prostredí sprostredkovane jednak v podobe omietkových a maľovaných imitácií, ale aj v pôvodných kamenných materiálových štruktúrach. Vo viacerých stredoeurópskych centrách sa od konca 12. storočia v architektúre presadilo používanie farebných kameňov, najmä lokálnych modifikácií mramoru. Známe je jed-



7. Dechtice, úprava muriva na plášti apsidy

nak zo Salzburgu, obdobne i z Bavorska a tiež z Ostrihomu, kde červeno-bielym pásovým vrstvením bol obložený rizalitový hlavný portál chrámu sv. Adalberta, *Porta Speciosa*. Využitie farebných kameňov naznačuje formovanie istej významovej hierarchie medzi materiálmi stavebnej plastiky a členenia.<sup>40</sup> Je zložitá rozhodnúť, či nález úpravy fasády v Dechticiach, imitujúcej horizontálne pásy kamenných obkladov v omietkovo tehlovom rastrovi, je priamou reakciou na situáciu zo záveru 12. storočia a v rannom 13. storočí, alebo či súvisí ešte so skorším uplatnením lombardských architektonických štruktúr, evidentným v celej strednej Európe už

od ranejších vrstiev románskej doby, ktoré boli určované (už od stavieb veľkých nemeckých cisárskych dómov) italizujúcimi prvkami a celkovou južnou orientáciou. V uprednostnení prvej možnosti by sa opäť javilo doterajšie datovanie dechtickej rotundy ako problematické. Nález však je veľmi torzovitý: nie je známe, ako sa farebná úprava prejavila na ďalších prvkoch exteriéru – na oknách, vstupnom portálovom rizalite. Fragment neumožňuje stanoviť presnejšie formy závislosti na „jasnejšie italizujúcich“ vzoroch a v konečnom dôsledku zostáva nateraz otvoreným problémom, podobne ako i nie momenty architektúry dechtického kostola.

Stredoveké nástenné maľby v lodi dechtického kostola (objavené r. 1932 a odkryté v r. 1935) predstavujú päť scén z kristologického cyklu: Narodenie, Krst, Bičovanie, Nesenie kríža a Ukrižovanie. Úvodné dve scény sú usporiadané registrovo – pod sebou, ďalšie scény majú vlysovú usporiadanie v páse za sebou; odlišujú sa od prvých scén aj rozdielnym merítkom. Jednotlivé scény, z ktorých je obraz zložený, nie sú v doterajšej literatúre zhodne interpretované. U niektorých autorov sa objavujú odchýlky už pri identifikovaní základných tém. Rozdielne je aj rozlíšenie a identifikovanie jednotlivých motívov vo výjavoch a ich následný ikonografický výklad v rámci scén, čo všetko vnáša do interpretácie celku maľby mnoho nejasností a názorových rozdielov.

Evidoval ich Václav Mencl,<sup>41</sup> krátko sa o nich zmienil Vladimír Wagner,<sup>42</sup> ale širšie ich publikoval až Dénes Radocsay, ktorý pripomenul najmä dve témy v prvom páse. Identifikoval tu starý obrazový typ, spájajúci Narodenie s Kúpaním, podľa ktorého usudzoval o maliarovej zaostalosti a neistote a súčasne osobitej naivite i ľudovosti.<sup>43</sup> Najskoršia interpretácia trojice pražských bätelov – V. Dvořákovkej, J. Krásu a K. Stejskala sa orientovala na objasnenie viacerých detailov maľby. Pozoruhodná je ich zmienka o vedľajšej postave v skupine Nesenia kríža, v ktorej videli

„donátora, či akéhosi rytiera s erbom“ a v Kristovi, pripútanom ku kolu naznačovali narážku na Odysea, pripútaného k lodnému stožiaru ako predobrazu ukrižovaného Krista.<sup>44</sup>

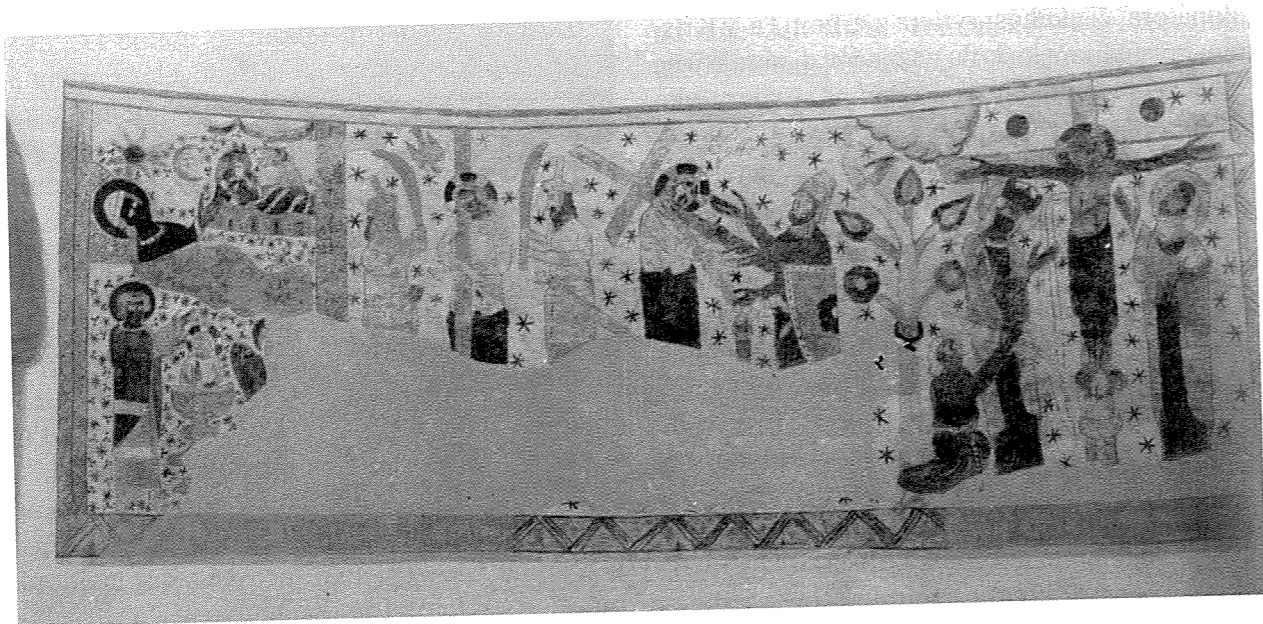
Karel Stejskal sa ešte raz k Dechticiam vrátil. V jeho výklade dechtické maľby (podobne ako viaceré iné stredoveké maliarske pamiatky) sú príkladom procesu prežívania predkresťanských mýtov a ich christianizácie.<sup>45</sup> Ján Bakoš osobitne upozornil na osobu donátora v obraze Ukrižovania (ku ktorému vedú všetky kompozičné smery maľby), i na moment istého zosvetštenia ako prejavu domáceho (ľudového) prostredia. Pripomenul aj „značnú námetovú originalitu maľby, zvlášť scény Krista na reťazi v doprovode neznámeho rytiera“.<sup>46</sup> Vlasta Dvořáková v súvisi so Živým krížom v Žehre sa zmienila aj o niektorých súčiastiach maľby v Dechticiach. Maľba podľa nej ukazuje celý rad ikonografických zvláštností, archaických schém, vysvetliteľných silne zľudovelým charakterom a užívaním starých predlôh. Ich príkladom je (okrem iného) aj skupina Ukrižovania, kde na jednej strane je predstavená kráľovná – Ecclesia a jej profajškom je personifikácia Starého zákona, Rímskej ríše, alebo Palestíny, zobrazená ako muž s orientálnou čiapkou a v rúchu veľkňaza.<sup>47</sup>

Melinda Tóth v prehľade o románskej nástennej maľbe stredovekého Uhorska priniesla tiež niekoľko nových prvkov vo výklade obrazového cyklu.<sup>48</sup> Celok maľby podľa nej využíva viaceré osobitné a málo frekventované schémy zobrazenia, a tiež špekulatívne prvky (Mária – Ecclesia, zvláštny význam stromu medzi poslednými scénami, vojak vedúci Krista v scéne Nesenia kríža, atď.), pričom autorka niektoré prvky považovala za nedorozumenie, vzniknuté splynutím a spojením rozličných motívov. Zmienila sa tiež o význame nečitateľnej nápisovej pásky, ktorá predtým zostávala mimo pozornosti. Predpokladala však, že dielo vzniklo na základe významnejšej predlohy alebo predlôh (vzorníkových listov) a ikonografické nejasnosti vznikli ich nepochopením.

Doteraz najširším textom o maľbe Dechticiach je heslo v korpuse Stredoveká nástenná maľba na Slovensku (ktorého autorkou je Vlasta Dvořáková), čiastočne zhŕňajúce aj skoršie interpretácie, osobitne trojice pražského tímu. Obsahuje aj viaceré korekcie v možnostiach doterajšieho „čítania“ scén, či motívov. Z nich pozoruhodné je identifikovanie scény Nesenia kríža ako Krista na pranieri, s chápaním tejto pašiovej scény ako zobrazenia sudcovského aktu, obsahujúceho prvok mestskej jurisdikcie (za prirodzené sa považuje objavenie tohto prvku v dedinskom prostredí, vo výzdobe zemepanského kostola, objednanej donátorom). Podobnou výkladovou inováciou je aj rozpoznanie sv. Jána v skupine Ukrižovania. Súčasne však niektoré motívy (sv. Ján s tonzúrou v kňazskom rúchu v skupine Ukrižovania) sa javia ako nezvyčajné a niektoré scény (napríklad tzv. pranier) ako záhadné i ikonograficky ojedinelé, ktorým sa spravidla oficiálne umenie vyhýbalo, ale bývali obľúbené v ľudovej tvorbe.<sup>49</sup>

Novšie sa dechtickým obrazom zaoberal Milan Tognier v rámci štúdie o románskom maliarstve Slovenska, ktorý maľby považuje za prejav domáceho, zľudovelého, ale evidentne tvorivého prostredia. Konštatoval tiež náročnosť ikonografického programu, s množstvom mystických narážok, ktorý mohol byť v danom prostredí ovplyvnený divadlom, pašiovými výjavmi, kde sa rozohrávali apokryfné motívy a odchýlky od klasických predlôh biblie. Odtiaľ možno vysvetliť scénu Krista na pranieri, kým menej obvyklé motívy (Strom života, Ecclesia) majú mystický význam.<sup>50</sup>

Literatúru k dechtickej maľbe nateraz uatvárajú stručné zmienky v kritickom prehľade o stave výskumu nástenného maliarstva do konca 13. storočia, ktorý publikovala Melinda Tóth: tunajší cyklus považuje za jedno z diel, v ktorých z „nízkej“ formovej realizácie vyplynuli aj slabiny v ikonografických zložkách. Medzi ne patrí figúra vojaka vedúca Krista, postava donátora, spájaná s alegorickým obsa-



8. Dechtice, nástenná maľba v lodi, celok po reštaurovaní v r. 1961

hom scény Ukrižovania, i zobrazenie sv. Jána (prípadne dvoch sv. Jánov) s tonzúrou, vyžadujúce si ďalšiu analýzu.<sup>51</sup>

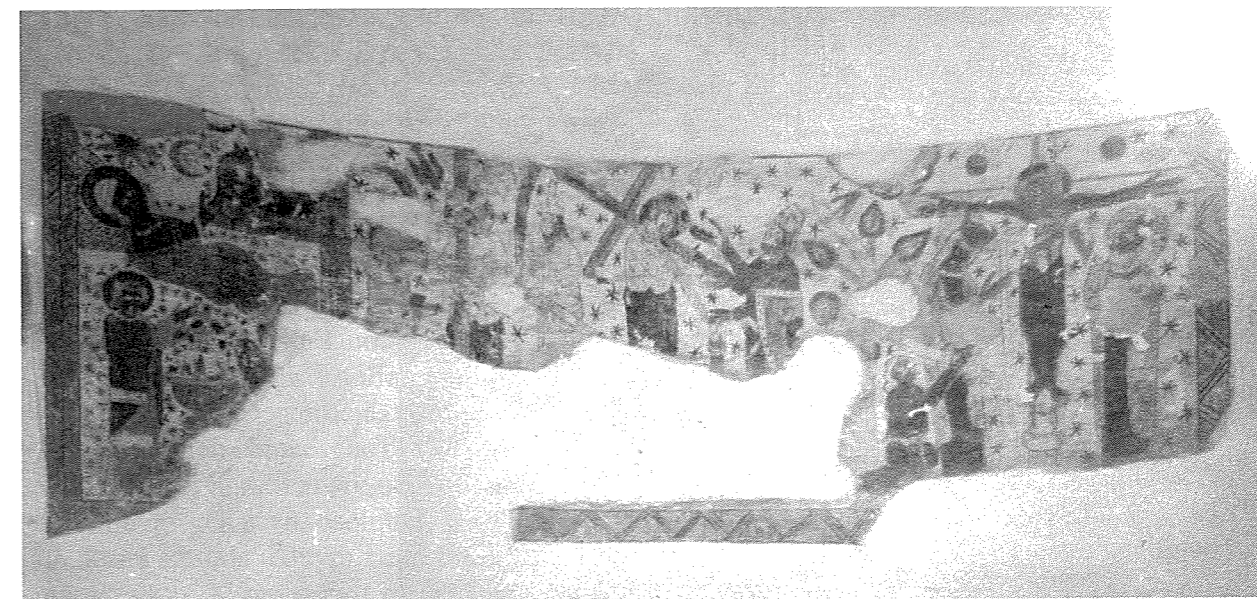
Doterajšie interpretácie boli nesporne sťažene a ovplyvnené stavom zachovania maľby (oxidácia niektorých farieb, vypadané plochy) a snád aj skreslením pri reštaurovaní.<sup>52</sup> Jednotlivé pokusy čiastočne korigovali výklady motívov a iba postupne odkrývali jednotlivé prvky maľby. Ukazuje sa, že aj tak interpretačné možnosti maľby neboli celkom iste vyčerpané. Viaceré motívy sa považovali za nezvyklé, iné sa zas javili ako (maliarom) nepochopené, alebo sa chápali ako nedorozumenie. Podnes zostali niektoré prvky maľby nielen sporné, s viacerými možnosťami výkladu, ale zostali na obraze aj nepovšimnuté miesta, ktoré môžu snád zmeniť a ovplyvniť aj výklad iných motívov.

Takýmto prvkom sú nesporne stigmy s tečúcou krvou na rukách rytiera v scéne Nesenia kríža a v konečnom dôsledku aj celá postava rytiera, ktorá nie je v žiadnom prípade negatívnou figúrou, ako sa v niektorých výkladoch

javilo: jeho stigmatizované ruky sa vo výraznom geste vystierajú oproti Kristovi. Zaiste to ale nie je vojak, vedúci Krista, čo sa niekedy predpokladalo.<sup>53</sup> Výrazné stigmy na jeho rukách nás odkazujú k postave sv. Františka a nesporne aj celá maľba patrí do kontextu františkánskej ikonografie.

Podľa autentických životopiscov svätca, Tomáša z Celana a sv. Bonaventuru a ďalších legiend,<sup>54</sup> bol sv. František vojakom v bojoch medzi mestami Assisi a Perugiou, počas ktorých bol zranený a dostal sa do zajatia. Zámerom v dechtickej maľbe nebolo predstaviť príbeh vojenského pôsobenia a zajatia svätca, ale zložitú alegorickú postavu.

Už najstaršie hagiografické pramene, list brata Eliasa (*Epistola encyclica*) z r. 1226 a kanonizačná bula pápeža Gregora IX. z r. 1228, interpretovali sv. Františka ako mocného bojovníka *Ecclesia militans*.<sup>55</sup> Aj vo včasných životopisoch bol sv. František opisovaný ako „novus miles Christi“. Tomáš z Celana ho prirovnal k vojakom – svätcom, akým bol aj sv. Martin



9. Dechtice, nástenná maľba v lodi, celok pred reštaurovaním r. 1961

z Tours.<sup>56</sup> Ďalší z prvých životopiscov svätca, sv. Bonaventura v *Legende maior* (z r. 1260-1262) využil jeho prirovnanie k rytierovi v alegorických príbehoch o darovaní plášta chudobnému rytierovi a v sne o zbraniach: pripomenul tak Františkovo zrieknutie sa svetského a prijatie duchovného rytierskeho stavu – ako príklad skutočnej cesty k Bohu, čo zakrátko potom v obrazovej forme predstavili i maliarske cykly zo svätcovho života.<sup>57</sup> V *Legende maior* sv. Bonaventura opísal aj stigmatizáciu sv. Františka: „Ty si vyzbrojený zbraňami svojho nezraniteľného veliteľa. Bolo ti zdelené, že budeš kapitánom v Kristovej armáde. Budeš nosiť zbrane so znamením kríža.“ Pojem „militia Christi“ je starý ako kresťanstvo samo, bol ale v rôznych obdobiach cirkevných dejín obnovovaný a aktualizovaný: prví martýri, askéti i mnísi, ako nasledovníci apoštolov, bojovali duchovný boj so zlom. *Militia christiana* stála spočiatku v istom protiklade voči *Militia saecularis*, bojovníkom so svetskými zbraňami. V hnutí križiackych ťažení došlo k istému sprostredkovaniu a prepo-

jeniu medzi etikou a chápaním duchovných i svetských bojovníkov, rytierov – boj s mečom proti „krvi a telu“, ako spomína Bernard z Clairvaux, začal patriť aj k poslianiu *miles Christi*.<sup>58</sup> Aj u františkánov sa misionárske idey výrazne prepájali s aktuálnou rétorikou križiackych výprav.<sup>59</sup>

Vo včasnej františkánskej obrazovej schéme scény Nesenia kríža zvykne Krista sprevádzať vojak – rytier, ako to dokladá jeden z prvých obrazov tohto typu, diptych z kláštora sv. Kláry v Lucce, datovaný do rokov 1255-1260, na ktorom vedľa Krista je zobrazený križiak-františkán.<sup>60</sup> Táto transformácia doprovodnej postavy Krista reaguje na obdarenie františkánskej rehole križiackymi privilégiami pápežom Gregorom IX. v r. 1238: zakrátko nato sa v maliarstve objavili obrazové paralely mníchov – Kristovej armády, sprevádzajúcich Krista nesúceho kríž.

V dechtickom obraze vojaka (križiaka) nahradil sám sv. František, odetý ako rytier – s výraznými znakmi stigmiem. Zmienky v legendách a obrazové zobrazenia priradujú stigmatizovanie



10. Dechtice, stredná časť nástennej maľby, scéna Nesenia kríža

sv. Františka k rozličným úsekom pašii: do kontextu Ukrižovania, prípadne k ďalším dejom po pozemskej Kristovej smrti,<sup>61</sup> v ktorých sa stáva dvojníkom Krista. V týchto paralelách sa potom objavuje nielen františkánske *imitatio Christi*, ale i identifikovanie sa s Kristom (*Franciscus alter*

*Christus*).<sup>62</sup> Už v liste brata Eliasa (1226) sa považovali svätcové stigmy za mystické identifikovanie sv. Františka s trpiacim Kristom.<sup>63</sup>

Je pravdepodobné, že tieto významové roviny (spolu s významom sv. Františka ako rytiera – bojovníka) môžu byť dôležité aj pre dechtickú

verziu scény Nesenia kríža, v ktorej obe figúry – Kristus i sv. František – sú postavené vedľa seba a ďalej sú obrazovo konfrontované. Kristus nielenže nesie kríž, ale je aj pripútaný k pranieru; rytier ukazuje jednak svoje stigmy Kristovi a súčasne sa dotýka povrazu (reťaze), pútajúceho Krista.

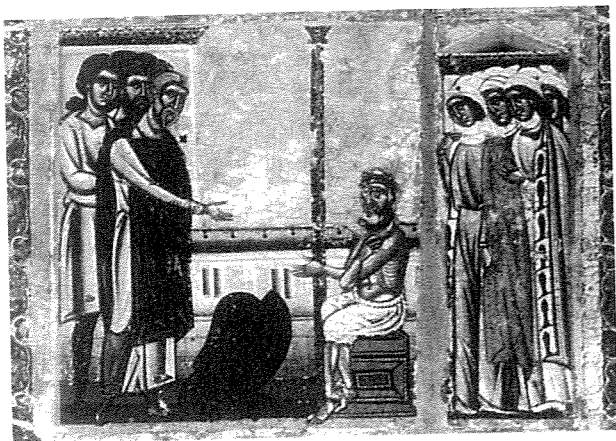
Scéna Nesenia kríža má aj ďalšiu významovú rovinu – vysmievanie a poníženie Krista: Kristus ako väzeň má na krku lano. Táto ikonografická inovácia sa objavila v talianskom maliarstve okolo polovice 13. storočia, v období keď došlo k re-formulácii obrazového cyklu Pašii v zmysle akcentovanej naratívности: narástol v ňom význam niektorých scén, osobitne Cesty na Kalváriu, ktorá sa stala jedným z najdôležitejších obrazov cyklu. K množstvu obrazových prvkov, ktoré pomáhali stupňovať rozprávanie, patrila aj motív lana okolo Kristovho krku (a nie okolo zápästia, ako bolo zvyčajné dovtedy). Motív má východný pôvod: už v 4. storočí je známy ako súčasť veľkonočných liturgií v Palestíne, počas ktorých jeruzalemského patriarchu, predstavujúceho Krista, na Veľký piatok viedli s reťazou na krku mesto. Vo výtvarnom umení sa zjavuje ako súčasť osobitne vyhranenej ikonografie maliarstva Kapadócie počnúc včasným 10. storočím, a napokon sa všeobecnejšie rozšíril v byzantskej maľbe od neskorého 12. storočia, už s nahradením reťaze za lano, za ktoré v obrazoch viedli Krista na Kalváriu. V hľadaní pôvodu tohto vypätého obrazového prvku v západoeurópskom umení sa zvažuje medzi širším vplyvom byzantského maliarstva a konkrétnejšími cestami, kde postredníkom mohli byť kontakty Pisy s východným Stredomorím, najmä Palestínou. Iným kanálom jeho transferu mohli byť aktivity františkánskej rehole na Východe. Práve v tabulovej maľbe stredného Talianska, súvisiacej s františkánskym prostredím, tento motív našiel najskoršie a tiež najpočetnejšie využitie. Dokladá to (okrem iných) tabuľa z florentského Bargella, datovaná do r. 1260-1270.<sup>64</sup> Rovnako súdobé františkánske texty v popisoch Pašii sa



11. Cesta na Kalváriu, detail z diptychu kláštora S. Chiara, Lucca (dnes Uffizi, Florencia)

zmiňujú o Kristovom ponížení na *Via Crucis*, kde ho viedli ako zlodēja za lano na krku. Samotné Kristovo lano (*funis*) pripomínalo včasným františkánskym autorom povraz slúžiaci rehoľníkom ako opasok (*cingulum*), čo spomína aj sv. Bonaventura.<sup>65</sup> Tento špeciálny motív napokon našiel svoj výraz v legendách zo života sv. Františka a ich obrazových stvárneniach, kde slúži ako jeden z dôkazov predstavy svätca ako druhého Krista (*Franciscus alter Christus*). Tomáš z Celana, sv. Bonaventura i legenda z Perugia sa zmiňujú o verejnom ponížení sv. Františka. Napriek malým rozdielom v rozprávaní tohto príbehu sa zhodujú na viacerých prvkoch: uvádzajú vedenie (ťahanie) svätca cez mesto za lano i záverečné pripútanie k pranieru, miestu,





12. Poniženie sv. Františka, Bardiovská tabuľa, detail (S. Croce, Florencia)

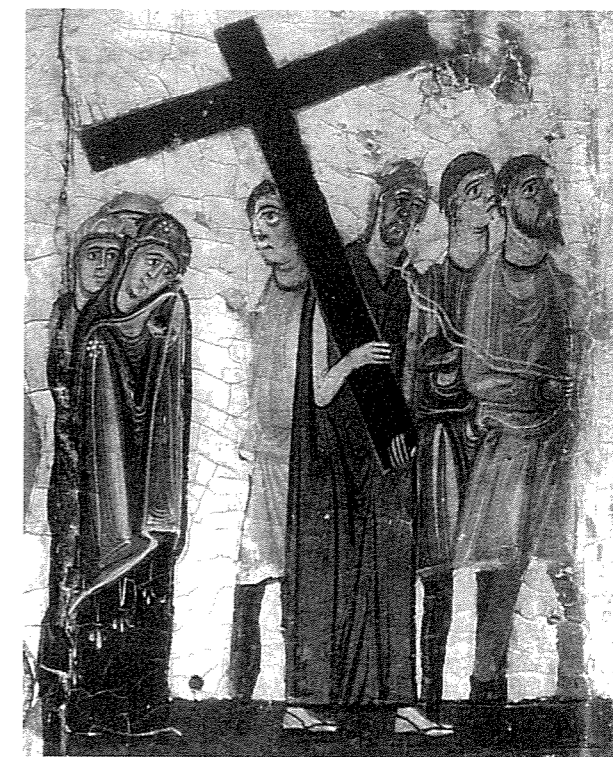
kde zvykli priväzovať trestancov.<sup>66</sup> Jeden z prvých obrazových dokladov scény kajúcneho a poníženého sv. Františka obsahuje cyklus na tabuľovej malbe z kaplnky Bardiovcov vo františkánskom kostole S. Croce vo Florencii, ktorý vznikol okolo polovice 13. storočia. Výjav z tzv. Bardiovskej tabule sa nepovažuje za jednoduchú ilustráciu textov životopisných legiend, osobitne Celanovej *Vita prima*, ale je svojbytnou obrazovou verziou základných myšlienok včasných hagiografických spisov, najmä Nasledovania Krista.<sup>67</sup> Obsahuje niekoľko obrazových detailov, ktoré sa javia ako dôležité aj pre dechtickú scénu Nesenia kríža. Prancier, o ktorý je tu Kristus pripútaný, bol doteraz jedným problémových miest v interpretácii dechtickej malby: jedine V. Dvořáková identifikovala v motíve „kôl na spôsob praniera“ a hľadala v zobrazení prejavy profánnej jurisdikcie.<sup>68</sup> Prvok praniera v dechtickom obraze má skôr spojitosti s *Vitae* sv. Františka a snáď aj so schémou, známou z Bardiovskej tabule. Do súvisu so scénou kajúcneho sv. Františka vo florentskom obrazovom cykle možno položiť aj obnažené telo Krista s Dehtic. Čiastočná nahota svätca má byť výrazom hlbokého poníženia a tento význam platí aj pre Kristovu postavu, ktorej zobrazenie s obna-

ženou hornou časťou tela v konkrétnej scéne Nesenia kríža upútalo niektorých bádateľov. Melinda Tóth ho označila ako „načisto nezvyčajné“, nesporne vyplývajúce z predchádzajúcej scény Bičovania.<sup>69</sup> Vlasta Dvořáková spomenula „do polovice tela obnaženého, zbičovaného Krista“ a celý výjav sumarizovala ako „dost záhadný a ako ikonografický motív ojedinelý“.<sup>70</sup> Nesporne, v čase vzniku malby nebolo zvyčajné zobrazovať v scéne Nesenia kríža takto čiastočne odhalené telo Krista, ale ako dôležitý motív ho formovali františkánske obrazové cykly, kde rozhodujúci vzor predstavoval obraz utrpenia a poníženia starozákonného Jóba, ktorý bol zároveň aj predobrazom pre typ trpiaceho Krista.<sup>71</sup> Predstavenie extrémneho poníženia s jeho hlavnými atribútmi – obnaženým telom, pranierom i lanom okolo krku – bolo súčasťou hľadania obrazovej podoby životopisných legiend sv. Františka v dobe okolo polovice 13. storočia. Z neskoršieho františkánskeho umenia vymizlo, hoci je známe, že rehoľa i naďalej sa touto témou zaoberala, predovšetkým však v súvisu s cestou Krista na Kalváriu.<sup>72</sup>

Motívy obsiahnuté v Nesení kríža, jednej z najdôležitejších scén dechtického cyklu, majú rozličný pôvod, ale jednoznačne súvisia s prostredím františkánskej rehole a obdobím pred formulovaním oficiálnych maliarskych cyklov zo života svätca v Assisi. Jednotlivé zložky vlastného Nesenia kríža, ktoré v Dehticiach má skôr podobu Krista na pranieri (Poníženia Krista), doplnené o postavu stigmatizovaného sv. Františka (tvoriaceho podstatnú časť kompozície), nevytvárajú scénu s naratívnyim akcentom. Relatívne statickú kompozíciu, pre ktorú je dôležitá aditívna zostava prvkov, charakterizuje alegorická koncepcia obrazu. Kompozičnú i významovú schému celku scény zrejme nemožno odvodiť z konkrétnych obrazových riešení: motívy v prevažnej miere majú neobrazové analógie v najstarších hagiografických prameňoch k životu sv. Františka, ktoré poskytujú aj kľúč k „čítaniu“ kompozície. Z tejto perspektívy má

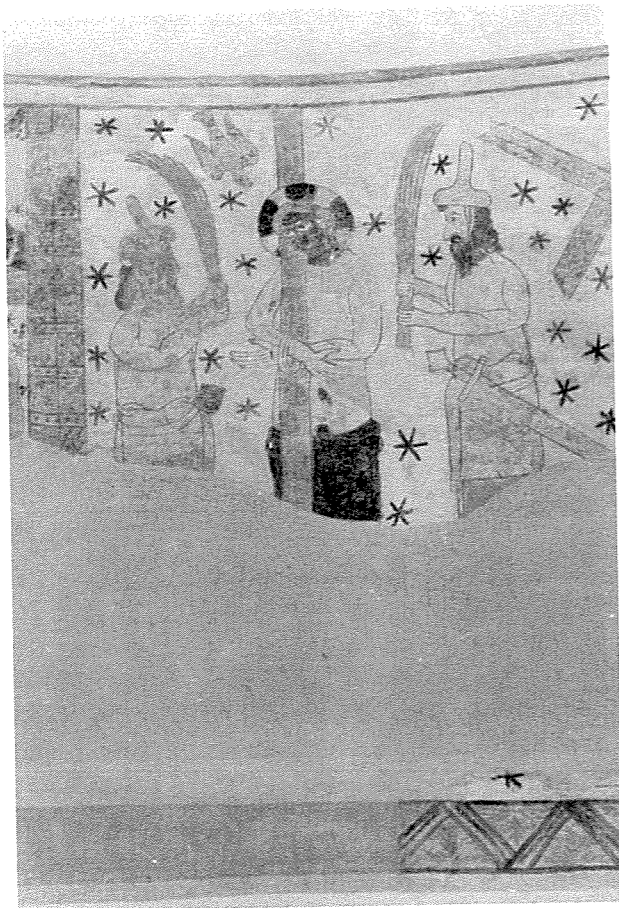
obraz aj istú vnútornú gradáciu – najskôr predstavuje poníženie a potom stigmatizáciu, ktoré vzájomne konfrontuje. Tejto scéne navyiac predchádza výjav Bičovania, prezentujúci utrpenie a pokoru. Táto skupina motívov tematizuje myšlienku súcitu s utrpením Krista, jeho citové znovuprežitie i pretrpenie („affektives Nacherleben“)<sup>73</sup> – *Compassio*. Aj najstaršie obrazové cykly zo života svätca, najmä Bardiovská tabuľa majú príbuzný sled scén (chápaných ako alegórie), ktoré vrcholila v obraze stigmatizovania, predstavujúcom završenie princípu *Imitatio Christi* v životopisnom príbehu svätca.<sup>74</sup> Aj Bardiovská tabuľa, deliaca život svätca na uzavreté tematické a obrazové celky, v celkovej koncepcii je závislá na Celanovom alegorickom výklade. Priamejší vzťah medzi dechtickým obrazom Nesenia kríža a talianskymi obrazovými cyklami z doby okolo polovice 13. storočia typu Bardiovskej tabule nie je možné doložiť. Pre talianske diela dôležitá naratívna a bohatosť kompozície v dechtickom obraze chýba. Je však možné pripustiť istú sprostredovanú znalosť františkánskych talianskych obrazových prvkov, z ktorých je vlastná alegorická scéna zostavená so zámerom predstaviť v rámci pašiového výjavu i františkánsku ideu Nasledovania Krista.

Významovo dôležité Nesenie kríža predchádza Bičovanie Krista, ktoré v doterajšej literatúre nepatrilo k nejasným, či ináč diskutabilným scénam. Iba Karel Stejskal vo svojom ikonologickom rozbere, kde sa celá malba javila ako výraz ľudových astrologických predstáv, za jednu z ikonografických osobitostí výjavu označil vrbové prúty, ktorými „švihali“ Krista. Šviháním sa má prenášať plodivá sila vrby na človeka alebo na dobytok. Motív (spolu s inými v malbe) podľa Stejskala zodpovedá „vtedajším pohanským zvykom“ a súvisí s kultom plodnosti.<sup>75</sup> Melinda Tóth nehľadala zvláštnosti obrazu, ale upozornila skôr na všeobecne rozšírené a dobovo populárne prvky – typ sprievodných bradatých figúr, drábov, častých v neskoréj romanike, ako aj ich končisté židovské čiapky. Zistila aj kom-



13. Cesta na Kalváriu, detail z tabuľovej malby, Bargello, Florencia (podľa A. Derbes)

pozičnú príbuznosť dechtického Bičovania s rovnakou, ale silne poškodenou scénou v Šiveticiah.<sup>76</sup> Schéma obrazu Bičovania, zostavená z troch figúr – z osovej postavy Krista pripútaného o stĺp a dvojice symetricky umiestnených bičujúcich vojakov – bola častá v talianskom maliarstve počas celého 13. storočia. Táto scéna Utrpenia Krista bola osobitne akcentovaná aj vo františkánskych obrazových programoch Pašii a literatúre. Sv. Bonaventura venoval tejto téme osobitnú kapitolu v spise *Vitis mystica*.<sup>77</sup> Vo františkánskej reholi prebiehali súčasne aj antisemitické polemiky a zdôrazňovalo sa pôsobenie rehole na „nekresťanov“ – ich obrátenie a prestúpenie na pravú vieru bolo jednou zo zásadných úloh rádu.<sup>78</sup> Tieto momenty odkazujúce na františkánsky kontext (kde bolo dôležité prežívanie utrpenia Krista) mohli rozhodnúť aj pri výbere



14. Dechtice, časť nástennej malby so scénou Bičovania

scény Bičovania do „skrátenej“ verzie Pašii v dechtickom cykle i pri voľbe niektorých jej motívov (najmä bradatých vojakov so židovskými čiapkami).

Aj „strom“ medzi scénami Nesenia kríža a Ukrižovaním patril doteraz k problematickým miestam dechtickej malby. Predtým K. Stejskal v ňom hľadal symbol Stromu života a v piatich vetvách zas motív Kristových rán. Pôvod motívu bol ale pohanský, súvisiaci s ľudovými obyčajmi, ako skrytý význam celej malby a v tejto interpretácii bol „christianizovaný“ zrejme z podnetu kňaza, ktorý dozeral na malbu“ úpravou jeho podoby (so symbolickým počtom jeho

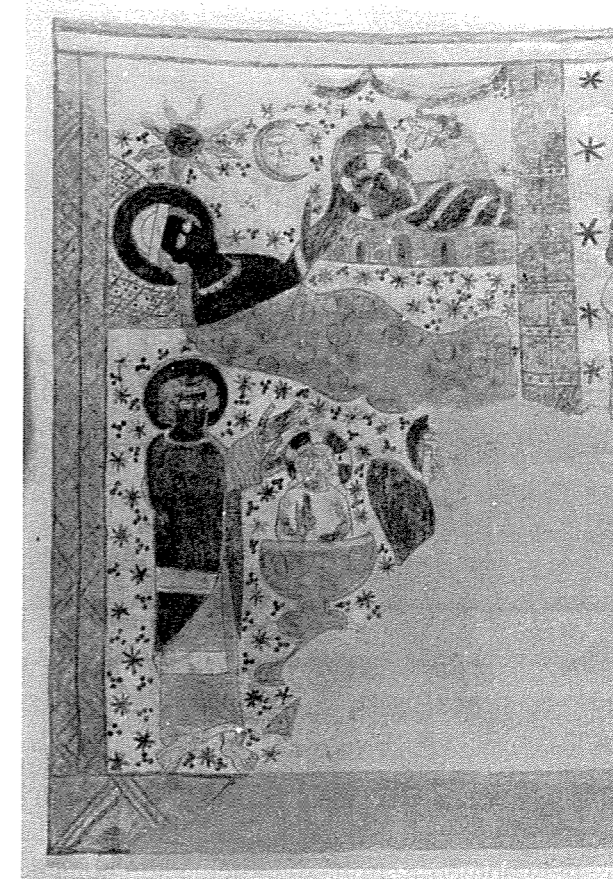
vetiev, ale aj táto číselná symbolika má svoje paralely v ľudovej slovesnosti).<sup>79</sup> V. Dvořáková podľa tvaru listov-kvetov, čiastočne podobných plameňom sviece, a sčasti pripomínajúcich aj štylizované Kristove rany, hľadala spojitosti Stromu života s myšlienkou Vykúpenia.<sup>80</sup> U ďalších autorov zostal tento dost výrazný obrazový prvok buď bez povšimnutia, alebo všeobecne pripúšťali jeho symbolický význam.<sup>81</sup>

Strom života, v stredoveku častý obrazovo-symbolický element, aj v rámci františkánskej rehole patril k dôležitým témam: sv. Bonaventura sa jej venoval v spise *Lignum Vitae*, ktorý je mystickým výkladom tajomstiev, radostí a utrpenia Krista. Zložitá štruktúra spisu skoro našla aj samostatné obrazové formulovanie s komplikovanou symbolikou, vyplývajúcou zo spojenia Stromu života a Ukrižovania.<sup>82</sup> Dechtický Strom života ale nie je možné odvodiť zo zložitých obrazov, vytvorených v talianskom tabulovom i nástennom maliarstve, intepretujúcich túto tému ako svojbytnú, sčasti figurálnu kompozíciu. Františkánske väzby to ešte nevyklučuje. Tunajšia výtvarne jednoduchá varianta motívu vytvára predel medzi jednotlivými scénami v pašiovom cykle, v ktorom po Strome života nasleduje významovo blízka scéna Ukrižovania.<sup>83</sup>

Okrem už spomenutého Stromu života sa dá motív spojiť aj s františkánskymi legendami: sv. František pokúšaný diablom, sa skrýl do šípkového kríka, ktorý sa v zápätí zmenil na rozkvitnutý ružový ker. Dechtický Strom života má v hornej časti plody skutočne pripomínajúce tvary šípok, dolné konáre ukončujú rozkvitnuté kvety (ruže). Obe roviny výkladu motívu – františkánska a kristologická si vzájomne nekonkurujú, ani nevyklučujú, skôr sa dopĺňajú. Zrejme nie iba z výtvarných dôvodov použil maliar rozkvitnutú ružu (kvet) aj na štíte rytiera – kvet zo štítu významovo identifikuje a zároveň prepája dva celky v pásovom usporiadaní cyklu.

Na základe malého, zdánlivo nedôležitého a nepovšimnutého detailu dechtickej malby –

stigiem a ich františkánskych spojitostí, sa takto začína odkrývať druhá doteraz neznáma kvalita tunajšieho kristologického cyklu. Výber a usporiadanie scén nemusí byť až tak náhodné a nepochopené, ako sa predpokladalo, skôr môžu byť volené a zoskupené podľa zámeru paralelného „čítania“ s františkánskymi legendami a odkazmi na ne: platí to nielen pre pašiové scény, ale aj pre začiatkové obrazy dechtického cyklu. Práve z včasných legiend je známe, že sv. František síce pochádzal z bohatej rodiny, ale narodil sa v chudobnej maštali, podobne ako Kristus – čo zdôvodňuje prítomnosť scény Narodenia na začiatku dechtického obrazu. Svätcovo pôvodné meno bolo Ján: vo františkánskych legendách sa objavujú aj väzby s Jánom Krstiteľom, patrónom jeho mena, čo je aktualizované zrejme v scéne Krstu. Takto už od prvých obrazov sa sleduje Františkovo identifikovanie s Kristom. Všeobecne je známe, aký význam františkáni pripisovali Narodeniu – bol to sviatok všetkých sviatkov. V životopisoch svätca vystupuje tiež príbeh o jasličkách z Greccia, ktorého zámerom je sprítomnenie stôp Krista a re-prezentácia udalosti v Betleheme. Príbeh považovaný Celanom za jeden z vrcholov svätcovho života, sa objavil už ako súčasť najstarších obrazových cyklov s témou jeho legendy.<sup>84</sup> Hoci talianske františkánske prostredie veľmi skoro začalo vplývať na nové chápanie obrazu Narodenia,<sup>85</sup> maliar v Dechticiach zvolil tradičnú byzantinizujúcu schému, naviac spojenú so scénou Krstu. Toto previazanie dvoch úvodných, registrovo usporiadaných scén cyklu so spoločným rámovaním spôsobovalo isté nejasnosti pri doterajšej interpretácii tejto časti malby, ktoré ešte komplikovalo diferencované identifikovanie spodného motívu. Už Dénes Radocsay na základe spoločného zobrazenia a využitia starých zobrazovacích typov považoval maliara za zaostalého a nerozhodného v ikonografii a nižší výjav určil ako Kúpanie.<sup>86</sup> Aj Melinda Tóth spomenula ikonografické nedorozumenie, vyplývajúce z „preziaknutia“ niektorých prvkov scény Krstu (nie-



15. Dechtice, časť nástennej malby so scénami Narodenia a Krstu

len Krstu Krista, ale aj iných výjavov s témou krstu) do obrazu Kúpania: takou sa jej osobitne javila žehnajúca figúra svätca (podobne za nepatričné považovala aj mesiac a slnko v Narodení).<sup>87</sup> O Krste uvažovali Karel Stejskal<sup>88</sup> i Vlasta Dvořáková, ktorá v chápaní scény (kde nad hlavou Krista sediaceho v krstiteľnici dvíha ruky Ján Krstiteľ) videla Krista ako mystickú obeť, pripomínanú potom každodennou omšou. V tejto súvislosti uvažovala o obraze, ktorý slúžil náboženskej výuke.<sup>89</sup> Tému Krstu (vykazujúcu ale neobvyklé motívy) pripustil aj Milan Togner.<sup>90</sup>

Ikonografická schéma, v ktorej sa kompozične spája Narodenie s Kúpaním, sa dá sledovať



16. Chartres, katedrála, vitráž so scénou Narodenia

až k byzantsko-sýrskym príkladom zo 7.-8. storočia. Počas 13. storočia, najmä v Taliansku, bola dovedy pomerne strohá dvojdielna kompozícia dopĺňaná o naratívno-citové aspekty a začala zrastať do jediného výjavu.<sup>91</sup> Dôležitý prvok scény Kúpania – nádoba – môže viesť k (obojsmerným) zámenám s druhým výjavom, s Krstom, kde sa dej sústreďuje okolo nádoby – krstiteľnice, iba jeho aktéri sú odlišní. Krst Krista v krstiteľnici (nahradzajúcej riekou Jordán) nepatrí síce k najčastejším ikonografickým formulám, je však doložený od 9. storočia. K najstarším príkladom tejto ikonografie patrí vyobrazenie na slonovinovej rezbe z Tournai z doby okolo r. 900, ktorá má registrové usporiadanie scén, vrátane Narodenia.<sup>92</sup> Zhodná symetrická kompozícia, s rovnakými postavami – Jánom Krstiteľom a anjelom – sa uplatnila aj na dechtickom výjave Krstu, kde za predlohu mohlo slúžiť drobné umenie; zlatnícke, slonovinové práce alebo iluminácie, redukujúce často dejové scény na elementárne ikonografické zoskupenia.

Hoci v oboch úvodných scénach dechtického cyklu, v Narodení i Krste, sa použili silne tradicionalizované schémy i motívy (ryba pod krstiteľnicou ako symbol večného života i rieky Jordán),<sup>93</sup> niektoré prvky obrazu sú novšími aktualizáciami.<sup>94</sup> Patrí medzi ne architektonizovaná podoba lôžka dieťaťa so schématickou arkádou, ktorá je zaiste (miestnou) verziou tohto detailu, ktorý v ranej gotike, na vitrážach v Chartres, dostal podobu oltárneho stola s oblúkovou arkádou. Táto formová i významová transformácia pochádzajúca z okruhu Sugerovho Saint-Denis, našla široké uplatnenie, až po zlatnícke práce, čo dokladá tzv. Verdunský oltár z Klosterneuburgu (1181).<sup>95</sup>

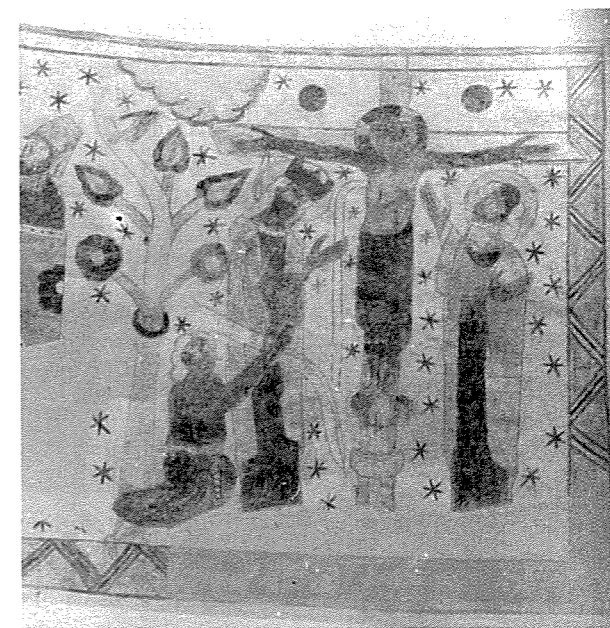
Volba scény Krstu na začiatok dechtického cyklu, okrem zvyčajne kristologickej roviny, zrejme odráža aj význam, aký Jánovi Krstiteľovi a jeho väzbám k sv. Františkovi prikladala františkánska literatúra, najmä vo svojich počiatkoch. Brat Elias (1226) videl vo sv. Františkovi i druhého Jána Krstiteľa, ktorý má pripraviť cestu príchodu Krista a jeho návrat k Poslednému súdu. Podobne nazeral na svätca aj Tomáš z Celana vo *Vita prima*: František bol rovnako ako Ján poslaný Bohom, aby vydal svedectvo pravdy a pripravil Kristov návrat.<sup>96</sup> Zrejme aj tieto významy sú „v pozadí“ prvých scén dechtického cyklu, ktorý potom končí obrazom Ukrižovania: Narodenie a Smrť sú ústrednými témami františkánskej ikonografie.

V dechtickom obraze Ukrižovania, zostavenom z troch figúr, doteraz najväčšie výkladové ťažkosti spôsobovala vpravo stojaca mužská postava – V. Dvořáková, ktorá sa kompozíciou viackrát zaoberala, postupne korigovala jej identifikovanie. Skoršie (na základe orientálnej čiapky, veľkňazského rúcha a ďalších detailov) zvažovala medzi personifikáciou Palestíny, Rímskej ríše a Starého zákona.<sup>97</sup> Neskôr hovorila o Jánovi, ale v nezvyčajnej podobe kňaza s tonzúrou, odvodzujúc ho z francúzskej iluminácie. Rovnako Vlasta Dvořáková v tejto figúre identifikovala aj opakovanie postavy zo scény Krstu, z čoho

usúdila, že maliar nepoznal rozdiel medzi Jánom Krstiteľom a Jánom Evanjelistom.<sup>98</sup> Dvomi Jánov s tonzúrami ako problém, vyžadujúci analýzu, pripomenula i Melinda Tóth.<sup>99</sup> V ďalšej doprovodnej postave scény Ukrižovania, Márii s korunou na hlave, bol V. Dvořákovou rozpoznateľný ikonografický typ Ecclesie,<sup>100</sup> čo akceptovali aj iní bádatelia. Spomenuté identifikačné komplikácie, možno viac ako v iných častiach obrazu, vyplynuli zo zlého stavu malby, prejavujúceho sa najmä v strate detailov a farebnosti, pozmenenej i oxidovaním. Snáď istým kľúčom k celému výjavu môže byť opäť malý prvok, vyvolávajúci doteraz viac-menej rozpaky vo výklade: je ním tonzúra, ktorá odkazuje k rehoľníkom, alebo priamo k sv. Františkovi samotnému.

Prítomnosť sv. Františka v Ukrižovaní má už od utvárania františkánskej ikonografie viaceré obmeny. V jej počiatkoch stoja talianske *croci dipinte* s klačiacim svätcom pod krížom, diptychy so skupinami rehoľných svätcov i doklady v knižnej malbe.<sup>101</sup> Dechtická verzia je najskôr ale adaptáciou jednoduchej trojfigurálnej symetrickej schémy Ukrižovania, bez priamejších vzťahov k talianskym vzorom, v ktorej bola čiastočne „aktualizovaná“ najmä pôvodná postava sv. Jána pomocou tonzúry a brady, kým rúcho (podľa zachovaného stavu malby) nemá jednoznačnejší rehoľný (františkánsky) charakter. Ťažko rozhodnúť, či maliar nepoznal zobrazenie sv. Františka v rehoľnom odevu, alebo či jeho zámerom bola dvojznačnosť figúry (rovnako to platí aj pre postavu s tonzúrou z obrazu Krstu).

Vedľa otvorenej a zjavnej kristologickej vrstvy ikonografie dechtického cyklu, je druhá vrstva, súvisiaca so sv. Františkom, prezentovaním postupného potvrdzovania identity svätca ako druhého Krista. Toto nasledovanie Krista až po smrť vyvrcholilo v scéne Ukrižovania, vychádzajúcej ako ostatok pašiového úseku obrazu z františkánskeho princípu *compassia*. Rozvíja ho aj postava Márie-Ecclesie. K tejto typologickej štruktúre patrí i prsteň na ružovom kríku (Strome života), ktorý môže naznačovať súvis so



17. Dechtice, záverečná časť nástennej malby s Ukrižovaním, Stromom života a donátorom

zasnúbením svätca s Kráľovnou všetkých cností a chudoby v zdvojenom význame *sponsus – sponsa*.

Kedysi dôležitou zložkou posledných scén musel byť text na nápisovej páske, ktorej klukatý smer stúpa spod kríža cez ruky donátora na ružový strom a do nebies, odkiaľ na znak vypočutia sa vynára žehnajúca ruka. Kým celý vlysový pás charakterizuje istá kompozičná vyváženosť, daná jednoduchým symetrickým zoskupovaním postáv v jednotlivých výjavoch, záver celého obrazu v mieste okolo donátora s vloženou páskou je zrazu motivicky prehustený: naznačuje to snáď zvláštny význam tohto úseku malby (na čo upozornil už J. Bakoš),<sup>102</sup> ktorý pôvodne bol navyiac komentovaný ešte aj nápisom na páske, prevádzujúcim rozličné prvky susediacich výjavov. Figúra donátora i páska boli zaiste vkomponované maliarom dechtického obrazu na zvláštne želanie jej objednávateľa.

V uhorskom prostredí o postupnom presadzovaní obrazu donátora, zvlášť v monumentálnych



18. Dechtice, výmalba apsidy (archív OMvH Budapest)

druhoch umenia, v nástennom maliarstve i sochárstve, môžeme hovoriť najmä od začiatku 13. storočia. Najstaršie vyobrazenia tohto typu majú skôr všeobecný devocionálny charakter a nie sú ani v obrazovom, ani v právnom význame predstavením konkrétneho donátora. Tvoria najmä akýsi voľný či sekundárny doplnok obrazov Posledného súdu. Odkazujú na súdobé donátorské praktiky, ktoré viazali fundácie nie na konkrétnu osobu, ale skôr na rodinu donátora, prípadne rod.<sup>103</sup> Počas 13. storočia je ale evidentné isté zosubjektívnenie a skonkrétnenie donátorských aktov i ich obrazových vyjadrení. Aj dechtický obraz patrí k takému čiastočne inovovanému druhu: zmenili sa na ňom jednak ikonografické súvislosti donátorskej figúry, v rámci ktorých sa obracia k Vykupiteľovi – Ukrižovanému a tiež nápisová páska (v iných častiach obrazu neprítomná) sa mohla vzťahovať na zásluhy – bývala dokumentom spojeným s jeho osobou. Donátor-

ský akt legitimoval znázornenie donátora na maliarskom diele a umožňoval ho tu (v blízkosti diela) aj pochovať. Aj vo františkánskom prostredí, odkiaľ čerpá téma dechtickej nástennej malby, sa uplatnili možnosti individuálnej reprezentácie súkromných, laických osôb prostredníctvom vkomponovania donátorských zobrazení do maliarskych celkov, (ale bez práva korigovať obsah malby), a donátorské skutky zaručovali aj osobitné miesto jeho hrobu i slúženie omši za spásu jeho duše; navyiac bolo v záujme františkánov získavať donátorov spomedzi prominentných osôb.<sup>104</sup> Donátorský detail z dechtickej malby (ako prezentovanie istých práv fundátora) korešponduje aj s charakterom architektúry tunajšieho kostola ako vlastnickej stavby.

Mnohé súvislosti z naznačených návrhov interpretácie dechtickej malby je potrebné ešte preveriť i upresniť: a to v oboch významových kontextoch diela – vo „všeobecnom“ (kristologickom) i františkánskom. Nielen jednotlivé scény, ale aj ich ešte nezmiernené motívy môžu mať svoje zvláštne paralely a osobité využitie, vyplývajúce z františkánskeho „pozadia“ a zaiste pomôžu bližšie osvetliť aj celok malby. Takými sú napríklad holubice, objavujúce sa nad pašiovými výjavmi, považované za všeobecný apotropaický element.<sup>105</sup> Vystupujú ako stály doprovod, ktorý v závere cyklu nahrádza Božia ruka v aklamačnom geste. Tento princíp má svoju paralelu v zobrazovaní Krstu, našiel však odzvu aj vo včasných františkánskych tabulových malbách (napr. v Bardiovskej tabuli), kde obrazovo vizualizoval moment božského legitimizovania svätca.<sup>106</sup> Rovnako celé pozadie pašiového cyklu posiate hviezdami (spolu s ďalšími motívmi nebeských telies, slnka a mesiaca) patrilo v stredovekom umení k prostriedkom akcentovania vzťahu výjavov k univerzu a nebolo čisto dekoratívnou zložkou, ako zaznieva niekedy z hodnotení kvality dechtickej malby. Osobitný význam týmto momentom pripísali františkáni: sám sv. František bol podľa brata Eliasa „pra-

vým slnkom na poludnie“ a pre Celana zas „novým svetlom“.<sup>107</sup>

Z doterajšieho výkladu dechtickej malby vyplýva, že v hlavných znakoch prezentovala kristologické témy a iba v niektorých detailoch, postavách a prostredníctvom dvojznačných narážok ju bolo možné identifikovať ako súbežný františkánsky cyklus. Aj stredoveký laik k jeho „čítaniu“ i „videniu“ potreboval pomoc i návod. Zobravé rehole k šíreniu a popularizovaniu svojich náboženských ideálov využívali kázeň. Kázeň bola aj cestou k výkladu obrazov: slovo a obraz tu boli na seba vzájomne odkázané. Kázeň (pred) a spolu s obrazom bola verejným výchovným prostriedkom, médiom reholnej propagandy.<sup>108</sup> Dechtický cyklus nesporne patrí k typu obrazov, v ktorých sa vzájomne podmienovala a potvrdzovala vizuálna a verbálna zložka. Autentické popularizačné františkánske kázne určené pre laikov sa v zásade nezachovali, známe sú iba tradované a neskôr zapísané kázania pre vzdelané publikum, o ktorých sa usudzuje, že majú s bežnou kazateľskou praxou máločo spoločné.<sup>109</sup> Za takýchto okolností stanovenie konkrétnejšieho zdroja – písanej podoby kázne, ktorá by korešpondovala s dechtickou malbou, je takmer neschodné. Rovnako ťažko zodpovedateľná je aj otázka, či predlohou pre zložitý ikonografický program malby bol text nejakej františkánskej kázne, alebo iný písomný zdroj. Na základe analýzy jednotlivých scén sa ukazuje, že program, resp. autor programu zohľadnil niektoré aspekty, obsiahnuté v najstarších životopisoch svätca, ale súčasne nemožno tento program spojiť výlučne s jediným konkrétnym z nich – je skôr kombináciou prvkov a princípov z viacerých zdrojov (alegorické rozprávanie, princíp *Imitatio Christi*, *compassio*).

Už Vlasta Dvořáková uvažovala v súvislosti s Dehticami o nerománskom obsahu malby, ktorého zdrojom by bola kláštorná duchovná mystika 13. storočia;<sup>110</sup> podobne Melinda Tóth upozornila na špekulatívne prvky, obsiahnuté v tunajšom diele.<sup>111</sup> Dechtický kristologický cyk-

lus, prostredníctvom františkánskych súvislostí, obohatený o prvky špekulatívnosti a mystiky, je v ikonografickej rovine výnimočnou pamiatkou: vznikol snád v dobe, keď sa iba začínal obrazovo formulovať obraz svätca a kodifikovať niektoré scény františkánskej tematiky, čerpajúce predovšetkým z textov svätcových legendárnych *Vitae*. Najprv v tabulovom maliarstve (od tridsiatych rokov 13. storočia) sa hľadala vonkajšia podoba svätca, ktorá mala jednak predstaviť súčasníka, ale zároveň mala demonštrovať aj ideálny typ nového svätca, povolaného stať sa druhým Kristom. Spolu s obrazom svätca sa zobrazovali aj jeho legitimizujúce zázraky, nie však celý životný príbeh. V prvých pamiatkach františkánskej nástennej malby z Talianska ustúpili do úzadia vyobrazenia svätcových zázrakov, ale akcentovali sa motívy súvisiace s úlohami a ideálmi rehole. Zlomom sa stali obe vrstvy výmalby z Assisi, v ktorých sa formuloval štandardný výzdobný program františkánov.<sup>112</sup> V strednej Európe sa františkánska tematika objavila veľmi skoro; už v r. 1230-1235 vznikli vitráže františkánskeho kostola v Erfurte, kde sa uplatnilo typologické konfrontovanie kristologického a františkánskeho cyklu, vyplývajúce z princípu *Imitatio Christi*.<sup>113</sup> Kým talianske príklady legendy sv. Františka v monumentálnej malbe akcentovali často ľudovosť tohto svätca a uprednostňovali jeho väzby s tamojšou mentalitou, v nástennom maliarstve zaalpskej Európy je tento tematický okruh priskromne zastúpený zachovanými pamiatkami, v ktorých navyiac býva iba súčasťou iných, najmä kristologických programov. V nich sa volili zvyčajne také témy a obrazové formy, ktoré súviseli aj s františkánskou zbožnosťou.<sup>114</sup> Naznačené paralely z talianskeho i zaalpskeho prostredia pomáhajú určiť aj miesto dechtickej malby v rámci ikonografie – táto malba nebola ešte závislá na štandardných formuláciách, ale skôr sa spája s vrstvou ich hľadania.

Tieto okolnosti snád osvetľujú prečo sa doteraz malba a jej detaily javili a následne interpre-



19. Prayov kódex, Snímanie z kríža

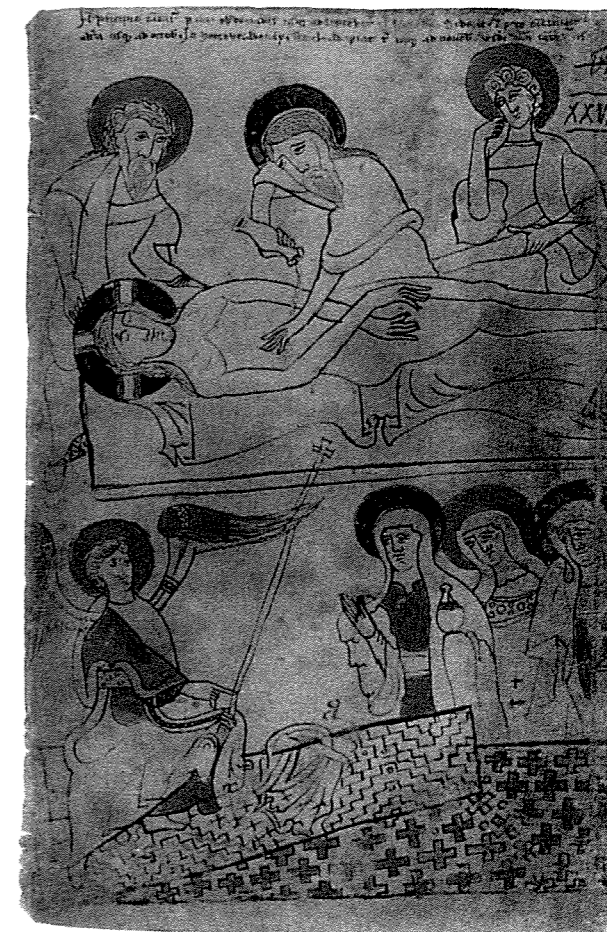
tovali ako ikonograficky nepochopené. Maliar v cykle využíval predovšetkým tradičné obrazové schémy rozličného pôvodu, z ktorých zostavil celok. Ich zdroje možno nájsť v slonovinovej rezbe, knižnom maliarstve a iných druhoch, ale v zásade predstavovali už širšie uplatniteľné formy a kompozičné stereotypy, bez väzieb k žánru svojho pôvodu. Kompozície boli v detailoch aktualizované a dopĺňané: predpokladáme, že časť aktualizácií bola priamo podmienená textom (textami), ktoré slúžili ako východisko pre program; iné (ako motív lana na Kristovom krku) poukazujú na ikonografické podnety z aktuálneho talian-

skeho maliarstva z doby okolo polovice 13. storočia, ale aj na momenty zo západnej Európy (Narodenie). Výsledkom bola originálna príležitostná skladba, či zoradenie scén celého cyklu. Na predlohy v knižnom maliarstve sa vzťahuje snád aj výrazný linearizmus, ktorý je svojím spôsobom vyvažovaný dekoratívnymi prvkami v pozadí celého obrazu, čo vrátane tvarovej neistoty dodáva dechtickej malbe zvláštnu rustikálnu kvalitu.

Formálne voľnou paralelou dechtickej malby môže byť Prayov kódex, alebo iné dielo príbuzného typu zo stredoeurópskeho prostredia, najmä v momentoch linearizmu a úzkej farebnej škály, ktoré odrážajú jej prípadné perokresbové východisko. Prayov kódex, ktorého obrazové zložky vznikli asi na začiatku 13. storočia, je zaujímavou analógiou aj z hľadiska procesu rustikalizovania, či prežívania istých formových znakov, a v neposlednom rade je analógiou spôsobu využívania a kombinovania predlôh rozličného pôvodu – italizujúcich, bavorských i francúzskych, zrkadliacich aj rozličné štýlové stupne.<sup>115</sup> Inými analógiami, tentoraz zo sféry nástenného maliarstva, môžu byť diela patriace k doznievaniu vrstvy tzv. ťažkého štýlu z vidieckych kostolov v Rakúsku. Linearizmus a výrazné gestá figúr charakterizujú výmalbu podvežia v Maria Pfarr z oblasti Salzburgu, z doby okolo alebo po r. 1220; sumárne výrazné kontúry a kompaktné objemy sú príznačné pre malby zo spodného chóru kostola v Matrei (východné Tirolsko), datované do tretej štvrtiny 13. storočia, ktoré sú zároveň znakmi rozpoznateľnými aj v dechtickom cykle. Navyše v scéne Prvého hriechu z Matrei sú použité príbuzné formy vegetácie, ako má dechtický Strom života.<sup>116</sup> Malby podobného druhu svojím formovým archaizmom upozorňujú na problémy, aké môžu vzniknúť pri ich posudzovaní modelom jednotného, zdokonaľujúceho sa vývinu – pochádzajú z prostredia, ktoré len veľmi ťažko dokázalo sledovať celý komplex formových inovácií a ich následné striedanie, prebiehajúce počas 13. storočia. Príklady z knižného maliarstva a tiež z rakúskej

nástennej malby svedčia o paralelných výsledkoch nielen vo vzdialenejších regiónoch, ale aj v rozličných maliarskych druhoch (často však s rôznymi východiskami). V spojení s Dechticami už Melinda Tóth upozornila na prítomnosť komponentov doznievajúceho ťažkého štýlu<sup>117</sup> (obsiahnutých aj v spomenutých rakúskych prádoch). V rakúskych pamiatkach boli tieto znaky doplnené o výrazné prvky tzv. lámaného slohu (Zackenstil), o ktorom v Dechticiach možno hovoriť len skromne.<sup>118</sup> Pre dechtický obraz sú skôr dôležité isté väzby s dekorativizmom, prítomným na iných malbách z uhorského kontextu (napríklad z Hidegségu), kde sa tiež viazal na prvky tzv. ťažkého štýlu (ktorý bol v juhonemeckých a rakúskych podmienkach z doby okolo polovice 13. storočia formou rezistencie voči gotike).<sup>119</sup> Formové komponenty spomenutých stredoeurópskych maliarskych diel nesporne pomáhajú časovo lokalizovať doteraz dost pohyblivo datovanú dechtickú výmalbu,<sup>120</sup> ktorá nemohla vzniknúť pred polovicou 13. storočia, ale až niekedy po roku 1260 (prípadne v poslednej tretine storočia), čo by korešpondovalo aj s ikonografickými spojitostami. Príbuzné zariadenie navrhli už Vlasta Dvořáková,<sup>121</sup> ktorá uvažovala o druhej polovici storočia, i Melinda Tóth, ktorá, korigujúc svoje staršie stanovisko (tretia štvrtina 13. storočia), naposledy hovorila o „posledných desaťročiach panovania Arpádovcov“.<sup>122</sup>

Viaceri autori, čo sa dechtickou malbou zaoberali, akceptovali jej zachovaný rozsah a nezmieňovali sa o ďalších, dnes neznámych, nezachovaných súčiastiach výzdoby kostola. Vlasta Dvořáková ale prepokladala, že na severnej strane zachovanému výjavu zodpovedala malba rovnakých rozmerov, dnes zatretá, alebo zničená.<sup>123</sup> Dôvod tejto úvahy ďalej nekomentovala, zrejme vychádzala z asymetrického situovania zachovaného obrazu v lodi. Predtým zas Dénes Radocsay hovoril o dvoch celkoch malieb: o malbách za oltárom, s postavami troch stojacich svätcov, a o malbe v lodi. Obe malby považoval za románske, iba od rozličných autorov a s roz-



20. Prayov kódex, Kladenie do hrobu, Tri Márie pri hrobe

ličným obdobím vzniku.<sup>124</sup> Aj Vladimír Wagner sa zmienil o dvoch malbách, o staršej v lodi z doby okolo r. 1175 a ďalšej (so svätcami pod arkádou vo svätyni), z obdobia okolo r. 1200.<sup>125</sup> Melinda Tóth okrem malieb v lodi pripomenula aj výzdobu apsidy, kde predpokladala i skoršiu výmalbu, ako je zachovaný fragment s Neveriacim Tomášom z druhej polovice 14. storočia. Usudzovala tak na základe starej fotografie, na ktorú sa odvolala v poznámke na okraji textu; fotografiu však nepublikovala. Pôvodným pendantom kristologického cyklu v lodi mali byť podľa nej apoštoli v apside.<sup>126</sup>

Zrejme táto neznáma fotografia sa podnes nachádza v archíve Pamiatkového ústavu v Budapešti.<sup>127</sup> Fotografia zachytáva tri figúry, z ktorých dve patria k neskoršej a podnes v apside evidentnej vrstve s Neveriacim Tomášom, štýlovo prislúchajúcej do obdobia pred rokom 1400, k doznievajúcej linearizmu. Prvá figúra vľavo je formovo odlišná, predstavuje postavu s knihou, stojacu pod polkruhovou arkádou. Štýlové znaky tejto časti malby sú identické s veľkým obrazom z lode kostola. Frontálny postoj apoštola, kresbovosť, strnulosť, nadmerne veľké ruky, svetlé pozadie, podobne ako celková tvarová strohosť sú práve momenty, ktoré spájajú obidve súčasť výmalby. V drapériách sú evidentné aj ostro zalomené, neorganické záhyby, ktoré možno odvodiť z princípov lámaného štýlu (Zackenstil), ale ich využitie zostalo na úrovni rozpadných schém, vkladných do vnútornej plochy maľovanej postavy bez toho, aby sa znaky tohto slohu prejavili aj v uvoľnenej siluete figúry. Na cykle v lodi jeho prítomnosť naznačuje snád zalomený lem rúcha a vnútorná kresba v spodnej časti postavy zo scény Krstu, kým ostatok drapérií vykazuje minimálne štruktúrovanie a predovšetkým je výrazne poškodený. Schématicizované prvky Zackenstilu však upresňujú zdroje, z ktorých mohol čerpať dechtický maliar. V rakúskom maliarstve, podľa novších zistení, sa tento štýl, znamenajúci novú západnú orientáciu v rámci tradičných južných filiácií, presadil v čase okolo polovice 13. storočia,<sup>128</sup> čo naznačuje, že aj dechtická malba mohla vzniknúť až v neskorších desaťročiach tohto storočia. K rakúskemu a širšie k západoeurópsky orientovanému maliarstvu odkazuje aj využitie arkádovej galérie (s apoštolmi) v apsidovej výmalbe. Dechtická varianta bola elementárna, zložená z plošných oblúkových systémov so stĺpkami; navyše bola neúplná a poškodená: nejasne sa črtajúce línie v miestach cviklov nad oblúkmi patrili zaiste k motívu zvyčajných vežičiek, ale presnejšie tvary celej maľovanej arkády, ktoré by napomohli konkretizovať vý-

chodiská tohto formovo-symbolického systému, chýbajú. Iba trojlúpeňové hlavice stĺpikov svojou ornamentálnou štylizáciou naznačujú zdroje z knižného maliarstva.

Nie je známe, kedy vznikla fotografia z budapeštianskeho archívu. Dnes v ľavej časti apsidy malba nie je evidentná. Nie je ani známe, či výmalba v tejto časti stavby zanikla, alebo bola iba zatretá. Možno sa iba domnievať, že fragmenty dvoch vrstiev výmalby stien apsidy boli odkryté spolu s obrazom v lodi v tridsiatych rokoch 20. storočia. Takýto rozsah videl v Dehticiach V. Wagner i D. Radocsay, počas povojnovej opravy kostola v r. 1945 sa mohla situácia v apside zmeniť.<sup>129</sup>

Fragment figúry apoštola pod arkádou predstavuje súčasť zvyčajného apsidového maliarskeho programu, ku ktorému mohla patriť aj výmalba klenby. V Dehticiach takto máme sčasti dokumentované a čiastočne zachované dve zložky pôvodného stredovekého výzdobného programu. Neskoršia gotická výmalba apsidy iba zopakovala časť staršieho programu – tvorila ju opäť skupina dvanástich apoštolov.

Ďalšou románskou pamiatkou z Dehtíc je dosiaľ nepublikovaný fragment kamennej náhrobnej platne, z ktorej sa (pred prahom južného vstupu do kostola) zachovala len spodná časť. Patrí k typu náhrobníkov 13. storočia, nesúcich reliéfny symbol kríža s rôznymi obmenami detailov, ktoré boli vytvárané z miestnych druhov kameňa. Dosky mali obdĺžnikový tvar, ktorý často do konca 13. storočia nemal vonkajšie rámovanie. Motív kríža na náhrobných doskách buď voľne plával, alebo vyrastal zo spodného okraja. K najstarším obmenám podnože kríža patrí motív poloblúka, ktorý je evidentný aj na dechtickom torze.

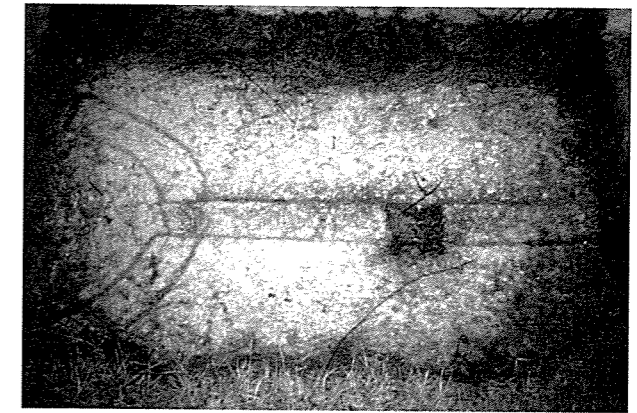
Oproti pomerne ucelenej skupine náhrobníkov zo Spiša a osamelému zachovanému kusom z iných regiónov Slovenska, ktoré využívali vrstvenie plôch reliéfu, dechtická doska prezdá isté zhrubnutie a zjednodušenie v kamenár-

skom prístupe: motívy na náhrobníku sú iba naznačené plytkou obrysou líniou. Kým náhrobníky zo Spiša svojou vyrovnanou kvalitou a štýlovými znakmi, charakteristickými pre tento kamenársky druh, otvárali cestu k plnšiemu presadeniu gotických foriem, náhrobok z Dehtíc nahradením reliéfnosti rytou kresbou upúšťal od štýlovej vyhranosti v prospech rustikálneho kamenárskeho prejavu. Obe smerovania svojou mierou sprevádzali udomácnovanie náhrobníkovej plastiky v 13. storočí. Dechtická doska, hoci rustikálnej kvality, je vo vidieckom prostredí západného Slovenska ojedinelá.

Voľnou paralelou k tomuto náhrobku sú nástenné malby v interiéri lode kostola: azda bližšie neznámu historickú postavu, ktorá venovala kostolu jeho výmalbu, možno spájať i so zachovaným náhrobníkom. Podľa datovania maľby možno nepriamo naznačiť i zaradenie náhrobku do nie veľmi vzdialeného času; posledná tretina 13. storočia azda najlepšie vystihuje tento vzťah a zodpovedá aj formovým znakom reliéfu.

Súbor stredovekých pamiatok súvisiacich s kostolom Všetkých svätých v Dehticiach sa nesporne javí ako nezvyčajný v dedinskom prostredí. Pre jeho konkrétnejšie historické zdôvodnenie len poskromne nachádzame oporu v doteraz známych údajoch k dejinám obce.

Najstarším dokladom k dedine Dehtice je listina z r. 1258, týkajúca sa znovupotvrdenia vlastníctva zeme Bohunice, v ktorej sa popisujú aj hranice získanej zeme: „prvá hranica sa začína na západe pri rieke Blava [...] prechádza veľkú cestu, ktorá zostupuje z dediny nazývanej Dehtice (*magna via, quae descendit de villa Degce*), ďalej vedie smerom na východ popri inej zemi Bohunice, dedine križiakov (*vilam videlicet cruciferorum*)“.<sup>130</sup> Dedina Dehtice v stredoveku ležala na hranici Nitrianskej a Prešporskej stolice, obe stolice rozdeľoval potok Blava – románsky kostol sa nachádzal v časti patriacej do Nitrianskej stolice.<sup>131</sup> Uvedené údaje, najmä zmienka o prítomnosti križiakov a snád aj poloha kostola, mohli mať podiel na



21. Dehtice, fragment náhrobnej dosky

osobitom charaktere architektúry i na ikonografii maliarskej výzdoby tunajšej sakrálnej stavby. Listina z r. 1258 nešpecifikuje, ktorý z križovníckych rádov pôsobil v okolí Dehtíc. Predpokladá sa však, že počas 13. storočia pomerne rozsiahle majetky neďaleko Trnavy vlastnili johaniti, ktorí v Malženiciach vytvorili aj komendu a okrem tohto sídla do ich vlastníctva patrili aj ďalšie dediny, vrátane s Dehticami susediacich Bohuníc. Na časti týchto majetkov sa uvažuje aj o prítomnosti rádu nemeckých rytierov, ktorí sa tu striedali s johanitmi, ale problém ich vzájomnej postupnosti v regióne zostáva predbežne otvorený: výskum pôsobenia križovníckych rádov je iba v počiatočnej fáze.<sup>132</sup> Hoci existujú pokusy pripísať johanitom zvláštnu stavebnú činnosť, výlučné používanie tehlového materiálu na stavbu, ba dokonca existenciu špeciálnej stavebnej dielne (ktorá mala pôsobiť na majetkoch rádu na území stredovekého Uhorska),<sup>133</sup> tieto hypotézy spojili prívlemlí rôznorodé pamiatky a sú umelecko-historicky málo presvedčivé. Na druhej strane ale nemožno celkom vylúčiť u tohto rádu širšie akceptovanie centrálnych dispozícií, čo však môže súvisieť so stredovekou typológiou architektúry a konkrétnymi stavebnými programami.

Formálne dechtický kostol čerpá z rôznych vrstiev i zdrojov neskororománskej architektúry



22. Pečate Dechtic z rokov 1579, 1621, 1660  
(podľa J. Šimončiča a M. Bašu)

ry a javí sa predovšetkým ako vlastnícka stavba, i keď jej dispozičné znaky mohli reagovať na momenty aktualizácie centrál križiackymi výpravami. Snáď istým prostredníkom týchto princípov mohli byť aj krížovnícke rády. Predpokladá sa, že v okolí Trnavy krížovnícke rády pôsobili už od prvých desaťročí 13. storočia.<sup>134</sup> Avšak nie táto skutočnosť, ale formové znaky dechtickej stavby a ich slohový kontext spochybňujú doteraz akceptované tradované datovanie jej vzniku do roku 1172, ktoré môže byť posunuté až do druhej štvrtiny 13. storočia.

V maliarskej výzdobe lode kostola je východiskom ikonografia súvisiaca s františkánmi. V stredovekom Uhorsku františkánske myšlienky sa začali udomáčňovať skoro, pred polovicou 13. storočia, podporované kráľovskou mocou (podobne ako to bolo v prípade krížovníckych rádov v prvej polovici storočia), ale aj šľachtou. Dechtická maľba svojim dvojrstvovým obsahom, s východiskom v témach Vykúpenia a Nasledovania Krista, otvára viacero ďalších momentov – presadzovanie františkánskych ideí v určitom prostredí (v kontexte kostola – v prostredí dedinskom) a najmä otázku bezprostrednej príčiny vzniku diela – jej objednávateľa, pripomenutého zobrazením donátora v záverečnej scéne.

Maliarske diela, šíriace kult františkánskych svätcov (vrátane zakladateľa rehole) i okruhu františkánskej tematiky, neboli výlučne späté iba s chrámami mendikantov, ale ich popularita prenikla prostredníctvom kázní, alebo pod vplyvom sídel františkánov i do blízkych kostolov s inými

funkciami, kde medzi objednávateľov či iniciátorov často patrili svetskí donátori.<sup>135</sup> Pre Dechtice nesporne jedným z východísk mohla byť Trnava, mesto, kde už okolo r. 1240 existovali kláštory františkánov i klarisiek. Možnosť porovnania takého zdroja s pamiatkou v Dechticiach chýba; ani z Trnavy, ani z iných včasných sídel františkánov sa nezachovali žiadne časovo adekvátne výtvarné diela tohto typu. Osamotenosť medzi dokladmi nástenného maliarstva neskorého 13. storočia nepriamo ešte podčiarkuje jej výnimočné postavenie i hodnotu pre dejiny umenia tohto obdobia.<sup>136</sup> Pre ikonografiu maľby a jej miestny kontext môže byť dôležité zobrazenie sv. Františka ako rytiera (v scéne Nesenia kríža) a z neho vyplývajúce prípadné väzby na rytiersku zložku krížovníkov: františkánske a krížovnícke ideály si vzájomne nekonkurovali, skôr sa vzájomne dopĺňali. I donátorská postava z maľby môže mať vzťah ku krížovníkom – šľachtici rozhodujúcou mierou spoluvytvárali ich laický element. Overenie i konkretizovanie naznačených hypotéz by mohlo byť predmetom ďalšieho výskumu.<sup>137</sup> Nielen predchádzajúce, ale aj tento pokus o analýzu architektúry a maliarskej výzdoby dechtického kostola naznačujú, že spektrum ponúkaných možností zďaleka nebolo vyčerpané.

#### POZNÁMKY

[1] Autor štúdie sa už predtým venoval kostolu Všetkých svätých v Dechticiach. Skoršia štúdia sa sústredila viac na architektúru kostola, hoci neobišla ani jeho výzdobu. – Š. ORIŠKO: *Poznámky k románskemu kostolu v Dechticiach*, in: Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja 2. Zborník zo seminára ku Dňom európskeho kultúrneho dedičstva. Trnava 1998, s. 29-34. Predložená štúdia je rozšírenou verziou referátu (venovaného maliarskej výzdobe kostola) z konferencie z r. 1999. – Š. ORIŠKO: *Poznámky k nástennej maľbe v Dechticiach*, in: *Umenie Slovenska – jeho historické funkcie*. Zborník materiálov z konferencie organizovanej Ústavom dejín umenia SAV v Bratislave v dňoch 23. a 24. novembra 1999. (Zost. I. Gerát). Bratislava 1999, s. 13-22.

[2] V. MENCL: *Stredoveká architektúra na Slovensku. Kniha prvá. Stavebné umenie na Slovensku od najstarších čias až do konca doby románskej*. Praha – Prešov 1937, s. 144, 147-148.

[3] V. MENCL: *Románska architektúra na Slovensku vo svetle nových vykopávkov*. Pamiatky a múzeá, 5, 1956, s. 79.

[4] T. GEREVICH: *Magyarország románkori emlékei*. Budapest 1938, s. 33.

[5] V. GERVERS-MOLNÁR: *A középkori Magyarország rotundái*. Budapest 1972, s. 43.

[6] Napr. V. WAGNER: *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*. Bratislava 1948, s. 11; – A. GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ: *Románske umenie na Slovensku*. Pamiatky a múzeá, 3, 1954, s. 55; – A. MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ: *Einfache mitteleuropäische Rundkirchen. Ihr Ursprung, Zweck und ihre Bedeutung*. Praha 1970, s. 45; – V. Gervers-Molnár, c. d., s. 43 (s prehľadom ďalšej staršej literatúry).

[7] Napr. B. PUŠKÁROVÁ-KOVAČOVIČOVÁ: *Románska architektúra na Slovensku a jej pamiatková ochrana*. Bratislava 1967 (nepublikovaná rkp. kandidátska práca), s. 132-133. Puškárová vedľa akceptovaného datovania do r. 1172 zvažuje možnosť včasnejšieho zaradenia „o jednu generáciu dozadu“, do polovice 12. storočia. Novšie za „otvorené“ považujú datovanie stavby J. Šimončič a M. Bašo (J. ŠIMONČIČ, M. BAŠO: *Dechtice, kostol Všetkých svätých*. Komárno 1997, s. 9 (Malá vlastivedná knižnica, zv. 99).

[8] J. Šimončič, M. Bašo, c. d., s. 9-10; – B. Puškárová-Kovačovičová, c. d., s. 132.

[9] B. Puškárová-Kovačovičová, c. d., s. 133.

[10] V. Mencl, c. d. (v pozn.3, 1956), s. 74 n.

[11] Pôdorysy stavieb v Rimavských Janovciach, Petrovciach a Gemerskom Jablonci publikoval V. Mencl, c. d. (v pozn.2, 1937), obr. 5, 71, 70.

[12] Porov. M. SMOLÁKOVÁ, Š. ORIŠKO: *Prispevok k omietkovým a maliarskym iluzívnym prejavom v sakrálnej architektúre 13. storočia*. Archaeologia Historica 21, 1996, s. 233 n.

[13] K. Sámotu bližšie: V. Mencl, c. d. (v pozn.2, 1937), s. 312; – K. Šamorínu: V. Mencl, tamtiež, s. 302 n.; – Z. VÁCHA: *Najstaršie stavebné dejiny reformovaného kostola v Šamoríne*. Pamiatky a múzeá, 1999, č. 2, s. 52 n.

[14] E. MAROSI: *Megjegyzések a középkori magyarországi művészet liturgiai vonatkozásaihoz*, in: Mert ezt Isten hagyta. Tanulmányok a népi vallásosság köréből. Bálint Sándor emlékére. (Zost. G. Tüskés). Budapest 1986, s. 109 n.

[15] Pretiahnuté apsidy, rovnako ako komplikovanejší útvar apsidy s chórom, priniesli do neskororománskej architektúry aj nové svetelné podmienky pre osvetlenie hlavného oltára. Ukazuje sa, že rozmiestnenie okien a natočenie okenných špaliet vo východnom a južnom múre zabezpečovalo kontinuálne osvetlenie oltára slnečnými lúčmi počas celého dňa, od východu až po západ slnka. – K významu svetla na príklade chóru kostola v Žiline-Závodi bližšie M. SMOLÁKOVÁ, Š. ORIŠKO: *Románsky kostol sv. Štefana v Žiline*. Vlastivedný časopis, 38, 1989, č. 3, s. 127 n. Na význam svetla v románskom presbytériu (v súvisse s Kostofanmi pod Tribečom) upozorňuje tiež M. TOGNER: *Románske maliarstvo na Slovensku*. Umění, 42, 1994, s. 324. K problému fragmentu náhrobnej platne z Dechtic bližšie v ďalšej časti tejto štúdie.

[16] V. Mencl, c. d. (v pozn.2, 1937), s. 148, 360; – c. d. (v pozn.3, 1956), s. 77.

[17] K Horjanom najnovšie E. MAROSI: *A gerényi rotunda építéstörténetéhez*. Építés-Építészettudomány, IV, 1973, č. 3-4, s. 296 n.

[18] Napr. V. MENCL: *Panské tribuny v naši románské architektúre*. Umění, 13, 1965, s. 37.

[19] K Dražovciam bližšie A. RUTTKAY: *Archeologický výskum kostola sv. Michala v Nitre, časť Dražovce a v jeho okolí. Informácia o výsledkoch*. Archaeologia Historica 22, 1997, s. 9 n.; – S. PAULUSOVÁ: *Doterajšie výsledky umeleckohistorického výskumu rim.-kat. kostola sv. Michala v Dražovciach*. Archaeologia Historica 22, 1997, s. 21 n.

[20] V. Gervers-Molnár, c. d. (v pozn.5, 1972), s. 35, obr. 12, 17.

[21] M. TÓTH: *Árpád-kori falfestészet*. Budapest 1974, s. 73, 144, pozn. 454; – I. BODOR: *Hidegség (Győr-Sopron m., Soproni járás) r.k. templomának építéstörténete*. Archaeologiai Értesítő, 101, 1974, č. 2, s. 263-274.

[22] M. Tóth, c. d., s. 144.

[23] *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000-1541 (Kunst und Architektur in Pannonien)*. Zost. Á. Mikó, I. Takács. Kat. výstavy, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1994, s. 178, č. kat. I.97 (S. TÓTH).

[24] Bližšie k jednotlivým rotundám: V. Gervers-Molnár, c. d. (v pozn.5, 1972), s. 38, 41, 46 n.

[25] V. Wagner, c. d. (v pozn.6, 1948), s. 11.

[26] V. Mencl, c. d. (v pozn.2, 1937), s. 384.

[27] Podobná tendencia prispôbiť centrálu dedinskému longitudálnemu jednolodiu je evidentná aj v prípade rotundy v Šiveticiach. – Bližšie Š. ORIŠKO: *Architektúra neskororomán-*

skej rotundy v Šiveticách. *Archaeologia Historica*, 22, 1997, s. 32, 36.

[28] K metodologickým problémom výskumu centrálnych stavieb: M. UNTERMANN: *Der Zentralbau im Mittelalter. Form – Funktion – Verbreitung*. Darmstadt 1989, s. 2 n., 46 n.

[29] Obe možnosti interpretácie formy dechtického kostola navrhli J. Šimončíč, M. Bašo, c. d. (v pozn.7, 1997), s. 10.

[30] K problému Pantheonu, jeho zasvätenia a kópii: R. KRAUTHEIMER: *Sancta Maria Rotunda*, in: *Studies of Early Christian, Medieval and Renaissance Art*. New York – London 1969, s. 107 n.; – M. Untermann, c. d. (v pozn.28, 1989), s. 83 n.

[31] J. TRAEGER: *Mittelalterliche Architekturfiktion. Die Allerheiligenkapelle am Regensburger Domkreuzgang*. Regensburg 1980.

[32] H. STEIN: *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening*. Regensburg, s. 79 n.; – O. DEMUS: *Romanische Wandmalerei*. München 1992 (2), s. 21 n., 207 n.

[33] O. Demus, c. d., s. 21.

[34] Porov. J. HUDÁK: *Patrocíniá na Slovensku. Súpis a historický vývin*. Bratislava 1984, s. 343 n.

[35] V. DVOŘÁKOVÁ, J. KRÁSA, K. STEJSKAL: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Praha – Bratislava 1978, s. 78, heslo Biňa (V. Dvořáková).

[36] M. TÓTH: *Falfestészet az Árpád-korban. Kutatási helyzetkép*. *Ars Hungarica*, 23, 1995, č. 2, s. 143.

[37] V. Gervers-Molnár, c. d. (v pozn.5, 1972), s. 39, 58; – E. Marosi, c. d. (v pozn.14, 1986), s. 105.

[38] V súvisie s najbližšou analógiou Dechtíc, k centrálne v Hídegségu neboli nateraz konkretizované funkcie stavby. Kostol i dedina s kúriou sa považujú za rodové sídlo a centrum rodinných majetkov Čsáka, špána v Soproni, pohybujúceho sa aj v okruhu dvora. Pri prieskume torzovite zachovanej rotundy zistili v jej západnej časti zvyšky tribúny. – Porov. M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 72; – tiež I. Bodor, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 263 n.

[39] Porov. V. Mencl, c. d. (v pozn.2, 1937), s. 147.

[40] Bližšie k problému používaniu červeného mramoru: P. LÖVEI: *A tömött vörös mészkő – vörös márvány – a középkori magyarországi művészetben*. *Ars Hungarica*, 20, 1992, č. 2, s. 3 n.

[41] V. Mencl, c. d. (v pozn.2, 1937), s. 147.

[42] V. Wagner, c. d. (v pozn.6, 1948), s. 12.

[43] D. RADOCSAY: *A középkori Magyarország falképei*. Budapest 1954, s. 21.

[44] V. DVOŘÁKOVÁ, J. KRÁSA, K. STEJSKAL: *Zpráva o průzkumu středověkých nástenných maleb na Slovensku za rok 1961*. *Umění*, 10, 1962, s. 274.

[45] K. STEJSKAL: *K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných maleb na Slovensku*, in: *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava 1965, s. 186 n.

[46] J. BAKOŠ: *Poznámky o románskej nástennej maľbe na Slovensku*. Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university, řada uměnovědná (F) 12, 1968, s. 14.

[47] V. DVOŘÁKOVÁ: *Živý kříž v Žehře*. *Monumentorum Tutela* 5, 1969, s. 235, pozn. 26.

[48] M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 83 n.

[49] V. Dvořáková, c. d. (v pozn.35, 1978), s. 88 (Dechtice).

[50] M. Togner, c. d. (v pozn.15, 1994, s. 329 n.); M. Togner už predtým evidoval dechtické maľby v katalógu pamiatok stredovekej nástennej maľby – porov. M. TOGNER: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Súčasný stav poznania (Addenda et corrigenda)*. Bratislava 1988, s. 38.

[51] M. Tóth, c. d. (v pozn.36, 1995), s. 145, 152, pozn. 68.

[52] Pri prvom reštaurovaní maľby v tridsiatych rokoch 20. storočia sa zrejme prezentoval iba nálezový stav obrazu. Celkový rozsah zásahov z tejto doby nie je známy. Pri druhom reštaurovaní v r. 1960-1961 reštaurátor A. Kuc náznakovo doplnil bordúry na spodnom i vrchnom okraji obrazu a retušoval niektoré chýbajúce miesta v ploche maľby. Formové doplnky asi neboli rozsiahle. Týkali sa detailov v scéne Narodenia (zvieratá), v Bičovaní (hlava ľavej postavy), strednej časti Stromu života, rúcha Márie a mužskej figúry vo výjave Ukrižovania. Reštaurovanie teda podstatnejšie nezmenilo starší stav a nezasiašlo do ikonografie, ako vyplýva z náhodne zachovanej fotografie z r. 1960 (v archíve Pamiatkového ústavu v Trnave, č. neg. 13 611), ktorá zaznamenáva stav pred novšími úpravami. Toto reštaurovanie ani nekorigovalo čierne, oxidované miesta maľby. Pred reštaurovaním pracovník reštaurátorských laboratórií vtedajšieho pamiatkového ústavu (inž. Mínavič) zisťoval príčiny zčernenia farieb a konštatoval prítomnosť sírnych zlúčenín olova, čo môže poukazovať na oxidáciu bielych pigmentov. Okrem niekoľkých listov (zložka č. 830, archív Pamiatkového ústavu v Bratislave) sa nepodarilo zistiť reštaurátorský protokol, ktorý sa nenachádza ani v dokumentácii iných pamiatkových prác, ani v pozostalosti reštaurátora.

[53] M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 84.

[54] Bližšie E. GRAU: *Franziskusbiographie*, in: *800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters*. Kat. výstavy, Krems-Stein 1982, s. 64 n.

[55] R. WOLFF: *Der Heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts*. Berlin 1996, s. 19 n.

[56] A. DERBES: *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge 1996, s. 131 n.

[57] R. Wolff, c. d. (v pozn.55, 1996), s. 252 n.

[58] *Tamtiež*, s. 262 n.

[59] A. Derbes, c. d. (v pozn.56, 1996), s. 130.

[60] *Tamtiež*, s. 130-131, fig. 80. Diptych z kláštora S. Chiara v Lucce je dnes v Uffizi, Florencia.

[61] N. STEFENELLI: *Die Zeichen am Leibe des Franz von Assisi*, in: *800 Jahre...*, c. d. (v pozn.54, 1982), s. 81

[62] F. DEUHLER: *Arte povera*, in: *800 Jahre...*, c. d. (v pozn.54, 1982), s. 384.

[63] R. Wolff, c. d. (v pozn.55, 1996), s. 52-53.

[64] K pôvodu ikonografie a jej rozšíreniu v talianskom maliarstve bližšie: A. Derbes, c. d. (v pozn.56, 1996), s. 124 n., 133 n.

[65] A. Derbes, c. d., s. 133.

[66] *Tamtiež*, s. 109 n.; – tiež R. Wolff, c. d. (v pozn.55, 1996), s. 168 n.

[67] R. Wolff, c. d., s. 177.

[68] V. Dvořáková, c. d. (v pozn.35, 1978), s. 89. Dvořákovkej identifikovanie motívu a potom celej scény ako Krista na praniéri prevzal neskôr M. Togner, c. d. (v pozn.15, 1994), s. 330.

[69] M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 84

[70] V. Dvořáková, c. d. (v pozn.35, 1978), s. 89.

[71] A. Derbes, c. d. (v pozn.56, 1996), s. 108 n.

[72] *Tamtiež*, s. 133 n.

[73] Pojem „affektives Nacherleben“ ako nemecký ekvivalent latinského „Compassio“ uvádza H. BELTING: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*. Berlin 1981, s. 221.

[74] D. BLUME: *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskaner Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*. Worms, 1983, s. 16.

[75] K. Stejskal, c. d. (v pozn.45, 1965), s. 186-187. Kriticky k názorom K. Stejskala: E. MAROSI: (*Rec.*) *Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Aus der älteren Kunstgeschichte der Slowakei*. *Acta Historiae Artium*, XII, 1966, č. 3-4, s. 378.

[76] M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 84, 85.

[77] A. Derbes, c. d. (v pozn.56, 1996), s. 164.

[78] *Tamtiež*, s. 162.

[79] K. Stejskal, c. d. (v pozn.45, 1965), s. 187, 218, pozn. 57.

[80] V. Dvořáková, c. d. (v pozn.35, 1978), s. 90.

[81] M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974, s. 158, pozn. 616) spomenula predpokladaný symbolický význam rozmerného a dôrazného stromu v maľbe.

[82] Porov. H. EGGER: *Franziskanischer Geist in mittelalterlichen Bildvorstellungen. Versuch einer franziskanischen Ikonographie*, in: *800 Jahre...*, c. d. (v pozn.54, 1982), s. 487 n., s uvedením základných obrazových dokladov; – tiež H. Belting, c. d. (v pozn.73, 1981), s. 246 n.

[83] V ploche maľby patrí toto miesto k poškodenejším, najmä v dolnej časti pri okraji obrazu. Vedľa úseku zachovanej rámujúcej bordúry pod postavou rytiera sú evidentné zvlhnené línie i ďalšie malé fragmenty, pripomínajúce ľudské nohy. Zvlhnené línie by snád mohli byť znázornením vody (rieky), na brehoch ktorej stál Strom života, ako sa to spomína v Apokalypse (22,2). Aj sv. Bonaventura svoje úvahy o Lignum vitae zahajoval „výpožičkami“ z Apokalypsy. Či sa s týmto zdrojom dá významovo spojiť aj ďalší spomenutý fragment (nohy), je diskutabilné – takúto možnosť je potrebné ešte detailnejšie preskúmať. Z doterajších bádateľov si fragmenty všimol K. Stejskal, ktorých ich – s pripomenutím Posledného súdu v Dravciach – považoval za zobrazenie prehltnutia človeka rybou (porov. K. Stejskal, c. d. (v pozn.45, 1965, s. 186, 196). M. Tóth spomínajú drobné nohy(?) tu predpokladala zobrazenie plazov, vo význame víťazstva nad hriechmi a zlom. – M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 161, pozn. 657.

[84] Porov. R. Wolff, c. d. (v pozn.55, 1996), s. 162 n.

[85] Bližšie H. Egger, c. d. (v pozn.82, 1982), 497 n.

[86] D. Radocsay, c. d. (v pozn.43, 1954), s. 21.

[87] M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 84.

[88] K. Stejskal, c. d. (v pozn.45, 1965), s. 186.

[89] V. Dvořáková, c. d. (v pozn.35, 1978), s. 89.

[90] M. Togner, c. d. (v pozn.15, 1994), s. 330.



- [91] Medzi najstaršie doklady typu patrí vyobrazenie na tzv. Fieschióvskom relikvárii (7.-8. stor.; Metropolitan Museum, New York), k dôležitým riešeniam z 13. storočia zasa reliéf na kazateľnici dómu v Siene (Giovanni Pisano, dokončené 1260). – Bližšie G. SCHILLER: *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Gütersloh 1981 (3), zv. 1., s. 76, obr. 156; – tiež: H. Egger; c. d. (v pozn.82, 1982), s. 499 n.
- [92] G. Schiller; c. d., s. 147, obr. 162.
- [93] V. Dvořáková, c. d. (v pozn.35, 1978), s. 89; – tiež K. Stejskal, c. d. (v pozn.45, 1965), s. 186.
- [94] V. Dvořáková v súvisi s dvojscénou Narodenia – Krstu spomenula „niektoré prvky, ktoré pripomínajú ranogotické postavy“. Jej pripomienka sa týka najskôr slohových kvalit, ale aj prvkov odevu. – Porov. V. Dvořáková, c. d., s. 89.
- [95] É. MÂLE: *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*. Paris 1922, s. 108 n., fig. 97.
- [96] R. Wolff; c. d. (v pozn.55, 1996), s. 28 n., 112 n.
- [97] V. Dvořáková, c. d. (v pozn.47, 1969), s. 235, pozn. 26.
- [98] V. Dvořáková, c. d. (v pozn.35, 1978), s. 89-90.
- [99] M. Tóth, c. d. (v pozn.36, 1995), s. 152, pozn. 68.
- [100] V. Dvořáková, c. d. (v pozn.47, 1969), s. 235, pozn. 26.
- [101] Bližšie: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Zost. W. Braunfels. Freiburg 1990, zv. 6., heslo *Franz von Assisi*, s. 292 n. (G. v. HERTOGEBOŠCH); – V. FACCHINETTI: *Iconografia francescana*. Milano 1924; – H. Belting, c. d. (v pozn.81, 1981), s. 220 n.; – H. Egger; c. d. (v pozn.82, 1982), s. 474 n.
- [102] J. Bakoš, c. d. (v pozn.46, 1968), s. 14.
- [103] Bližšie: T. WEHLI: *Donátorbrázolások a magyarországi románkori monumentális művészetekben*, in: *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Zost. Gy. Székely. Budapest 1984, s. 357 n.
- [104] D. Blume, c. d. (v pozn.74, 1983), s. 102 n.
- [105] Porov. M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 84, 158, pozn. 613; tiež s. 161, pozn. 657.
- [106] Porov. D. Blume, c. d. (v pozn.74, 1983), s. 14.
- [107] R. Wolff; c. d. (v pozn.55, 1996), s. 28, 113 n.
- [108] Bližšie D. Blume, c. d. (v pozn.74, 1983), s. 7 n.; – tiež H. Belting, c. d. (v pozn.73, 1981), s. 244 n.
- [109] D. Blume, c. d., s. 7-8. Napriek torzovitému zachovaniu včasných františkánskych kázní, v rámci ďalšieho výskumu môže byť podnetné preskúmať ich prípadné súvislosti s dechtickým cyklom.
- [110] V. Dvořáková, c. d. (v pozn.35, 1978), s. 90.
- [111] M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 84.
- [112] D. Blume, c. d. (v pozn.74, 1983), s. 9 n.; – tiež H. BELTING: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, s. 423 n.
- [113] E. DRACHENBERG, K. J. MAERCKER, Ch. SCHMIDT: *Die mittelalterliche Glasmalerei in den Ordenskirchen und im Angermuseum zu Erfurt*. Berlin 1976, s. 11 n.
- [114] E. LANC: *Zu franziskanischen Darstellungen in der mittelalterlichen Wandmalerei ausserhalb Italiens*. In: 800 Jahre..., c. d. (v pozn.54, 1982), s. 506 n.
- [115] K. Prayovmu kódexu: T. WEHLI: *Perugiai Bernát kódex és a Pray-kódex helye a középkori magyar könyvfestészetben*. *Ars Hungarica*, 3, 1975, č. 2, s. 200 n.; – Gy. TÖRÖK: *Középkori magyarországi könyvfestészet*, in: *Kódexek a középkori Magyarországon*. Kat. výstavy, zost. A. Vizkeleti. Budapest 1985, s. 37, 79, 89-90.
- [116] Bližšie O. Demus, c. d. (v pozn.32, 1992), s. 210 n., obr. 72, 73.
- [117] M. Tóth, c. d. (v pozn.36, 1995), s. 145. Melinda Tóth v tejto štúdií i vo svojej skoršej práci (c. d. v pozn.21, 1974, s. 158, pozn. 621, s. 161, pozn. 657) formovo porovnávala Dechtice s inou rustikálnou maľbou – s cyklom z gemerskej Szalony (pred polovicou 13. stor.) a uvažovala aj o ikonografických „slabinách“ oboch výmalieb. Dechtice sú nesporne maliarsky kvalitnejšie (čo sčasti uznala aj M. Tóth) a ikonograficky zložitejšie, ako ich predpokladaná paralela z gemerského regiónu.
- [118] Isté znaky, odvoditeľné z Zackenstilu, najmä lámavé, ostré línie drapérií (hoci nie v ich manierizujúcej kvalite), sú evidentné na figúre apoštola z apsidy v Dechticiach, ktorá patrila k rovnakej vrstve ako kristologický cyklus. K tejto figúre bližšie v ďalšom texte štúdie.
- [119] Bližšie: M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 67 n., 85.
- [120] Základný prehľad doterajšieho datovania dechtickej výmalby podávajú V. Dvořáková, c. d. (v pozn.35, 1978, s. 88-89) a M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974, s. 158, pozn. 619). Z novších datovaní M. Togner; c. d. (v pozn.15, 1994, s. 329) uvádza druhú štvrtinu 13. storočia.
- [121] V. Dvořáková, c. d. (v pozn.35, 1978), s. 88-89; v texte hesla Dechtice tu uvádza „pravdepodobne prvú polovicu storočia“, kým v titulku pod reprodukciami diela zas druhú polovicu 13. storočia.
- [122] Porov. M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 85; – c. d. (v pozn.36, 1995), s. 145.
- [123] V. Dvořáková, c. d. (v pozn.35, 1978), s. 88.
- [124] D. Radocsay, c. d. (v pozn.43, 1954), s. 130-131.
- [125] V. Wagner; c. d. (v pozn.6, 1948), s. 12.
- [126] M. Tóth, c. d. (v pozn.21, 1974), s. 83, 157, pozn. 608.
- [127] Országos Múemléki Hivatal fényképtára, Budapešť (inv. č. 162.717).
- [128] G. SCHMIDT: *Malerei*, in: *Gotik. (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, zv. 2)*. Zost. G. Brucher. München – London – New York 2000, s. 470-471.
- [129] V závere druhej svetovej vojny bol kostol poškodený, dokonca jeho apsida slúžila ako guľometné hniezdo (informácia dr. J. Roháča).
- [130] *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae II*. R. MARSINA, ed. Bratislava 1987, 618; s. 428, 30. Za konzultáciu k najstarším dejinám Dechtíc ďakujem dr. J. Roháčovi.
- [131] Porov. J. Šimončič, M. Bašo, c. d. (v pozn.7, 1997), s. 1 n.; – J. ŠIMONČIČ: *Trnavský okres*, in: *Dejiny Tranavy*. Zost. J. Šimončič a J. Watzka. Bratislava 1989, s. 443.
- [132] Bližšie: A. RUTTKAY, M. SLIVKA: *Cirkevné inštitúcie a ich úloha v sídliskovom a hospodárskom vývoji Slovenska v stredoveku*. *Archaeologia Historica*, 10, 1985, s. 348 n.; – M. SLIVKA: *Rádové domy v štruktúre osídlenia Slovenska a v jeho politických a sociálno-ekonomických vzťahoch (so zameraním na krížovnícke rády)*. *Archaeologia Historica*, 12, 1987, s. 391, 396 n.; – A. RUTTKAY: *Die Ritter- und Spitalsorden in der Slowakei (Archäologie und Geschichte)*. In: *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès International des Sciences Préhistoriques*, zv. 4. Bratislava 1993, s. 152 n.
- [133] K. KOZÁK: *Téglából épített körtemplomaink és centrális kápolnáink a XII-XIII. században*. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve I/1976-77, (Szeged) 1978, s. 49 n.; – K. KOZÁK: *Constructions dans la Hongrie des XII-XV<sup>e</sup> siècles des ordres de chevalerie et d'hospitaliers et leur influence*. *Acta Archaeologica XXXIV*, (Budapest) 1982, s. 71 n.
- [134] A. Ruttkay, c. d. (v pozn.132, 1993), s. 152.
- [135] T. WEHLI: *Tematikai és ikonográfiai jelenségek*, in: *Magyarországi művészet 1300-1470 körül*. Red. E. Marosi. Budapest 1987, zv. I., s. 209 n.
- [136] V tejto súvislosti nie bez dôležitosti môže byť (snáď obnovený) príchod františkánov do katastra obce v 17. storočí, ktorý snáď naznačuje trvalejšie väzby lokality k františkánskemu rádu, doložené nateraz iba stredovekou nástennou maľbou z loce dechtického kostola.
- [137] Pre budúci výskum nemusia byť bez významu ani motívy obecnej pečate Dechtíc (vták s krížom), naznačujúce súvis s niektorým z rytierskych rádov: hoci najstarší doklad pečate pochádza až zo 16. storočia, jej motívy môžu byť reliktom vzťahujúcim sa azda i ku kostolu. O súvisi pečate Dechtíc s niektorým z rytierskych rádov (rádom sv. Ducha?) sa zmieňujú J. Šimončič, M. Bašo, c. d. (v pozn.7, 1997), s. 3. Podobný motív má aj pečať obce Andovce (okres Nové Zámky), kde doteraz tiež nebol objasnený jej pôvod ani význam. Za upozornenie na pečať Andovíc ďakujem prof. J. Novákovi. Zaujímavým momentom súvisiacim tiež s heraldikou je forma štítu, zobrazená priamo na dechtickej maľbe (postava rytiera), ktorá zodpovedá tvarom (trojuhľý heraldický štít) objavujúcim sa od štyridsiatych rokov 13. storočia. Porov. L. VRTEL: *Heraldika na sklonku románskeho obdobia*. *Pamiatky a múzea*, 1999, č. 2, s. 68.

Foto: OMvH Budapest (18) a archív autora

## Allerheiligenkirche in Dechtice – ein Versuch für eine neue Interpretation der Architektur und Wandmalerei

(Zusammenfassung)

Allerheiligenkirche in Dechtice (West-Slowakei) ist dank ihrer Architektur, die zum Typ der romanischen Zentralbauten gehört, bekannt. Bekannt ist auch die romanische Wandmalerei in ihrem Kirchenschiff. Mehrere Elemente der Architektur und der Malerei entgingen aber bisher der Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker.

Für den Grundriss der Kirche (ovales Schiff mit quadratischen Mantel und halbkreisförmiger Apsis) wurden in Norditalien Beziehungen gesucht. Neuerdings bestätigen diese Orientierung auch die Funde der ursprünglicher Gestaltung des Äusseren der Apsis mit einem sich abwechselndem horizontalen weissen verputzten Streifen und einem unverputzten Ziegelstreifen, der unter dem Dach von einem Sägezahnfries (zick-zack) beendet worden ist. Aus dem formalem Sicht geht die Kirche von verschiedenen Schichten und Quellen der spätromanischen Architektur aus und zeigt sich vor allem als Eigenkirche.

Die Wandmalerei aus dem Kirchenschiff, die Szenen aus christologischen Zyklus enthält, weist mehrere umstrittene Motive auf. Zu den bisher nicht beachteten Stellen gehören die Stigmen an den Händen des Ritters in der Szene Kreuztragung Christi, die direkte Beziehung zur franziskanischen Ikonographie andeuten könnten: der Hl. Franziskus ist hier als Ritter dargestellt.

In seinen Hauptpunkten präsentierte das ganze Bild christologische Themen und man konnte es nur in manchen Details, den Figuren und durch zweideutige Allusionen als einen parallelen franziskanischen Zyklus identifizieren.

Der Maler dieses Zyklus nutzte vor allem die traditionellen Bildschemen vielfältigen Ursprungs aus, von denen er eine neue Einheit zusammengestellt hat. Die Komposi-

tionen wurden in Details aktualisiert und vervollständigt: wir können annehmen, dass ein Teil der Aktualisierung direkt durch Texte bedingt wurde, die als Ausgangspunkt für das Bildprogramm dienten. Die anderen Motive (das Motiv des Stricks um den Hals Christi bei der Kreuztragung) zeigen den ikonographischen Anlass der aktuellen italienischen Malerei aus der Zeit um die Mitte des 13. Jahrhunderts, aber auch westeuropäische Momente (Geburtsszene). Das Ergebnis wurde eine originelle Gelegenheitskomposition und die Anordnung von Zyklusszenen.

Das Programm, bzw. der Autor des Programms berücksichtigte einige Aspekte im ältesten *Vitae* des Hl. Franziskus. Aber jedoch man kann nicht dieses Programm ausschliesslich mit einer konkreten *Vitae*-Beschreibung verbinden, es ist eher eine Kombination von Elementen und Prinzipien ausgehend von mehreren Quellen (allegorische Erzählung, Prinzip *Imitatio Christi, Compassio*). Dieses Bild, (das vielleicht in den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts entstehen konnte), war noch nicht von Standardformeln der Franziskusikonographie abhängig, es hängt aber mit der Phase des Formulischens zusammen.

Die nicht publizierte Photographie aus dem Archiv des Instituts für Denkmalpflege in Budapest bestätigt, dass zu der romanischen Schicht der Ausmalung des Schiffes eine vermutlich nicht erhaltene Ausschmückung der Apsis mit dem üblichen Programm gehört hat (unter den Arkaden stehenden Aposteln).

Eine neue Entdeckung ist auch das Fragment eines steinernen spätromanischen Grabsteins, derzeit als Stufe vor dem Kircheneingang benutzt, der mit der in Kreuzigungsszene dargestellten Person des Donators in Zusammenhang stehen könnte.

## K niektorým otázkam hodnotenia stredovekej architektúry na Slovensku (Príklad Spiša)

Bibiana POMFYOVÁ

V slovenskej medievalistickej literatúre už niekoľko desaťročí opakovane zaznieva požiadavka prehodnotiť, respektíve nanovo zhodnotiť najstaršie fázy stredovekej stavitelskej produkcie na našom území, reprezentujúce obdobie 9.-13. storočia. Neraz už bolo zdôraznené, že dodnes neprekonané fundamentálne dielo Václava Mencla, najmä jeho korpus z r. 1937,<sup>1</sup> nemôže vzhľadom na napredujúci výskum uspokojivo interpretovať uvedenú etapu dejín architektúry na Slovensku. Uvedomil si to napokon už Mencl sám, keď v päťdesiatych rokoch pristúpil k revízií svojich starších názorov.<sup>2</sup> Menclovo prehodnotenie vlastných výsledkov – podnietené novými archeologickými objavmi na Morave a v Maďarsku – rozhodne neznamenaloz rozvrat autorovho základného konceptu, obsiahnutého v prácach z tridsiatych rokov, prinieslo však dve podstatné korekcie: Mencl posunul počiatky murovanej kresťanskej sakrálnej architektúry Slovenska do 11. storočia a svoj výklad doplnil o tézu veľkomoravskej tradície. Interpretáciou pôvodu dvoch stavebných typov<sup>3</sup> skonkretizoval dávnejšie tradovanú hypotézu o veľkomoravských koreňoch kresťanskeho umenia na Slovensku.<sup>4</sup>

Ideou veľkomoravského odkazu posilnil V. Mencl teritoriálnu koncepciu vývoja výtvarného umenia na našom území, ktorú ako jeden zo zakladateľov slovenského dejepisu umenia svojimi prácami o stredovekej architektúre spolytvváral,<sup>5</sup> a zároveň tým naplno otvoril jednu zo

základných otázok slovenského mediévalneho bádania. Téma predrománskeho staviteľstva, kontinuálneho stavebného vývoja od 9. storočia, či prinajmenšom odkazu veľkomoravskej architektúry zhmotneného v pamiatkach z nasledujúcich storočí získala na aktuálnosti najmä od šesťdesiatych rokov, kedy slovenská archeológia zaznamenala prvé objavy veľkomoravských stavieb aj na slovenských lokalitách. Predrománske staviteľstvo a veľkomoravský vplyv sa stali jednou z najpertraktovanejších otázok. Ak môžeme dnes hovoriť o prekonaní Menclovej vývojovej schémy, tak práve v zmysle materiálového vyčlenenia staršej, veľkomoravskej fázy.<sup>6</sup> Agilnosť archeologického a stavebnohistorického výskumu sa prejavila tiež v rozšírení súpisu pamiatok, či v predatovaní a reinterpretovaní konkrétnych objektov. Menclova koncepcia ako celok však zostala nedotknuteľná. Volalo sa najmä po materiálovom prehodnotení, ktorého platformou ale naďalej zostávali teoretické postuláty, hypotézy a teórie zastávané a aplikované Václavom Menclom.

Vyrovnať sa s dejinami stredovekej architektúry na Slovensku znamená vyrovnáť sa s odkazom Václava Mencla. Či už na úrovni celoslovenských syntetických prehľadov, alebo pri klasifikácii materiálu jednotlivých regiónov.

O prácach, ktoré tento český bádateľ venoval slovenskej regionálnej architektúre, možno povedať to isté, čo o jeho „slovenskom“ diele ako celku; a síce, že implikujú koncepčne najucele-

nejší obraz vývoja stredovekého staviteľského umenia. Východisko nasledujúceho textu predstavuje Menclova teória vývoja stredovekej architektúry na Spiši v 13. storočí, teda téma, ku ktorej sa uvedený autor publikačne niekoľkokrát vrátil.<sup>7</sup> V konfrontácii starších názorov, reprezentovaných najmä jeho prepracovanou koncepciou, a súčasného stavu bádania, sa totiž Spiš 13. storočia javí ako modelový príklad niektorých problémov hodnotenia stredovekej stavebnej produkcie. A to ako problémov aktuálnych pre Slovensko, respektíve (východo)stredoeurópsky priestor, tak aj všeobecnejších fenoménov, vrátane teoretických otázok; obe roviny – teoretická platforma aj interpretácia konkrétnych diel – sa pritom samozrejme v interakcii prelínajú. V centre pozornosti stojí teória o cisterciánsko-burgundskej gotike, ktorá sa rozhodujúcou mierou podpísala na Menclovej klasifikácii architektúry 13. storočia a ktorá v domácej literatúre predstavuje v podstate jediný model prvej recepcie gotiky na Slovensku. V reláciách spišského regiónu na ňu a na jej kritiku nadväzuje celý komplex otázok, počnúc koreňmi kresťanskej architektúry, cez štýlovú variabilitu stavebných foriem až po teoretické úvahy na tému štýl a umelecko-historická terminológia. Aký je teda tradičný obraz spišského staviteľstva 13. storočia, respektíve do konca 13. storočia a akú alternatívu ponúka dnešný stav poznania?

### Menclova koncepcia vývoja spišskej architektúry 13. storočia

Menclovu interpretáciu,<sup>8</sup> ktorá by nebola úplná bez monografie o Spišskom hrade z pera bádateľovej manželky Dobrosľavy Menclovej,<sup>9</sup> možno zhrnúť nasledovne: Počiatky murovanej sakrálnej, ale aj hradnej architektúry na Spiši nesiahajú pred 13. storočie. Rozkvet staviteľskej tvorby tu nastal až v súvislosti s obnovou krajiny po tatárskom vpáde v r. 1241-42; rozhodujúci podiel na tomto procese mala nemecská kolonizácia. Hlavným a v podstate jediným

inšpiračným východiskom stavebnej tvorby sa stal cisterciánsky kláštor v Spišskom Štiavniku, ktorý počas celého 13. storočia určoval cisterciánsko-burgundský charakter spišskej architektúry, sprostredkovaný sliezskeou cestou. Výsledkom vývoja, charakterizovaného jednostrannou orientáciou, bolo unifikované dispozičné aj morfológické riešenie spišských stavieb; popri honosnejšej sakrálnej architektúre, ktorú reprezentoval kostol sv. Martina v Spišskej Kapitule a zrejme aj zaniknutý štiavnický kláštor, poznal Spiš len jeden stavebný typ: jednolodovú longitudálnu dispozíciu vidieckeho kostola s východným pravouhlým presbytériom a západnou vežou.

Menclova interpretácia vývoja spišskej stredovekej architektúry, a to najmä štúdia z r. 1965, znamenala zradikalizovanie teórie o rozpade územia Slovenska na dve hlavné umelecké oblasti a ich príslušnosti k rôznym európskym vývojovým líniami. V protiklade k základnému predpokladu teritoriálnej koncepcie, v ktorej je Slovensko ponímané ako „Kunstdlandschaft“,<sup>10</sup> stanovil Mencl na úrovni „vysokých horských pásiem a lesných údolí stredného Slovenska“ jednoznačnú demarkačnú líniu a regióny južne od tejto hraničnej čiary pripadli k podunajskej kultúrnej sfére, zatiaľ čo severovýchodné Slovensko sa ocitlo na konci sasko-sliezsko-poľskej vývojovej línie.<sup>11</sup> Dichotómii nezabránilo ani konštatovanie veľkomoravského odkazu. „Autochtónnu tvár“ priznal Mencl<sup>12</sup> v duchu knihy českého historika V. Chaloupeckého<sup>13</sup> len „starému Slovensku“; severných regiónov sa kontinuita zabezpečená „tradičiou veľkomoravského kostola“ nedotkla. Rozvoj stavebnej produkcie severného Šariša, Liptova, Turca spájal Mencl až s druhou polovicou 13. storočia, teda až s recepciou ranej gotiky.<sup>14</sup> Významnú úlohu v procese gotizácie severného Slovenska mala zohrať práve spišská oblasť ako sprostredkovateľ nových staviteľských myšlienok smerom na Liptov, Šariš, ale aj južným smerom na Gemer. Samotnému Spi-



1. Hlavicový vlys z kostola sv. Jána Krstiteľa v Spišských Vlachoch (dnes AÚ SAV Spišská Nová Ves)

šu pripadla úloha percipienta výlučne sliezkych podnetov, sprostredkovaných cisterciánskym kláštorom.

Aplikácia cisterciánsko-burgundskej teórie nepoznamenala len interpretáciu spišskej architektúry. Velkolepo rozvinutý model cisterciánskeho umenia založený na niekoľkých vývojových fázach a niekoľkých prúdoch, ktorými toto umenie prenikalo na východ,<sup>15</sup> vytvoril priestor pre klasifikáciu veľkého množstva pamiatok, ktoré sú si štýlovo aj chronologicky neraz veľmi vzdialené. Pod spoločným menovateľom sa tak ocitli stavby banskoštiavnického okruhu z tretiny 13. storočia cez prestavbu nitrianskeho hradného kostola (1. polovica 13. stor.), stavebnú produkciu Považia, Turca, Liptova, Spiša, Šariša až po košických dominikánov z konca 13. storočia. Menclovu predstavu o vplyve cisterciánov na architektúru 13. storočia na Slovensku možno zhrnúť slovami J. Bureša, ktorý sa v tomto bode so svojim starším kolegom plne stotožnil: „burgundské tvarosloví cisterciáku ... zde učinilo epochu“.<sup>16</sup>

### Predrománska tradícia spišskej sakrálnej architektúry?

Najkritickejších reakcií sa v doterajšej slovenskej literatúre dočkala tá časť Menclovej koncepcie, v ktorej pojednáva o počiatkoch spišskej architektúry, resp. o jej neexistencii pred tatárskym nájazdom. Teória o absencii vyspelejšej staviteľskej tvorby pred 13. storočím v severných regiónoch Slovenska vychádzala, ako je známe, z Chaloupeckého vízie o neosídlení týchto oblastí.<sup>17</sup> Napriek všetkej objektivite, ktorú si Mencl – opierajúc sa predovšetkým o známy materiál a písomné pramene – snažil zachovať, nezostal v rekonštrukcii počiatkov stredovekej architektúry nášho územia úplne nestranný.<sup>18</sup> Čo sa týka Spiša, je pravdou, že objavy, ktoré zmenili pohľad na najstaršiu fázu jeho stavebných dejín, sa datujú až od sedemdesiatych rokov, kedy Mencl spišskú kapitolu svojho bádania zrejme už uzavrel. Indície pre existenciu staršej staviteľskej tradície tu však boli. Ponúkali ich jednak písomné zmienky: správa o založení kláštora v Štiavniku



2. Ócsa, niekdajší premonštrátsky kostol, hlavice južného portálu

(asi v r. 1223), či najstarší zachovaný prameň k dejinám Spiša, listina z r. 1209, v ktorej sa nepriamo spomína Spišský hrad aj kapitula. Bolo možné predpokladať (a viacerí autori aj predpokladali), že zmienená cirkevná inštitúcia už mala svoj kostol. Jednou z najvážnejších indícií bol napokon samotný spiškokapitulský chrám sv. Martina, v prípade ktorého Mencl podriadil štýlovú analýzu Chaloupeckého historickej konštrukcii. Levočský profesor kreslenia V. Merklas v roku 1861 považoval kostol v Spišskej Kapitule za stavbu z konca 12. storočia,<sup>19</sup> datovanie do prvej polovice 13. storočia navrhol v r. 1936 historik Jozef Špirko.<sup>20</sup> Nie je bez zaujímavosti, že Špirko nepochyboval o príslušnosti Spiša k Veľkej Morave; správa o vysvätení Pribinovo kostola okolo r. 830 v Nitre bola preň dokladom, „že celé slovenské obyvateľstvo a teda i Spiš prijíma kresťanstvo a buduje svoje chrámy“.<sup>21</sup> V prípade tohto spišského rodáka išlo však vzhľadom na dobové poznatky viac o prejav patriotizmu ako vedeckú hypotézu. Mencl teda napriek indíciám posunul počiatky spišskej ar-

chitektúry jednoznačne až za rok 1242, kedy odtiahli z Uhorska mongolské vojská a za prispenia cisterciánov a nemeckých hostí sa začalo s obnovou krajiny. Pripustil síce už pre začiatok 13. storočia existenciu základných inštitúcií – hradu, kapituly, kláštora, jedným dychom však dodáva: „všetko čo tu bolo podniknuté v týchto prvých časoch pevného života na Spiši, bolo rozmetané tatárskym vpádom“.<sup>22</sup>

Takpovediac rukolapné dôkazy pre staršie korene spišskej architektúry prináša archeologický výskum od sedemdesiatych rokov. Prvým a najdôležitejším objavom bol zaniknutý kláštor v blízkosti Spišskej Kapituly. Nové nálezy<sup>23</sup> vyvolali nadšenie a otvorili nové interpretačné možnosti, ktoré však viedli k opačnému extrému. Vo viacerých prípadoch sa explicitne podšúvala myšlienka, že ide o stavby, ktoré minimálne odrážajú veľkomoravskú tradíciu, ak priamo nepochádzajú z 9. storočia.<sup>24</sup> Spiš sa stal jedným zo stredoeurópskych christianizačných centier s veľkým významom zvlášť pre Poľsko; dokonca sa objavili pokusy spájať zaniknutý kláš-

tor s konkrétnymi historickými osobnosťami, a to s nitrianskym biskupom Wichingom<sup>25</sup> či sv. Vojtechom.<sup>26</sup> Dnes sa úloha Spiša v tomto úseku ranostredovekých dejín vníma s väčšou dávkou skepsy. Relikty zaniknutého kláštora pri Spišskej Kapitule, ktoré nepochybne patria k tým najstarším dokladom spišskej sakrálnej architektúry, boli naposledy datované do 11. storočia.<sup>27</sup> Historické predpoklady hypoteticky skutočne nevylučujú existenciu sakrálnej architektúry dokonca už vo veľkomoravskom období: Spiš bol súčasťou Veľkej Moravy,<sup>28</sup> mal rozvinuté osídlenie s hradiskami.<sup>29</sup> Proces christianizácie Spiša zostáva však naďalej neprebádaným problémom, predpokladané doklady kresťanského pohrebného rítu<sup>30</sup> sú len záchytnými bodmi a materiálovo existenciu sakrálnej architektúry v 9. ani 10. storočí zatiaľ doložiť nemožno. Podobná neistota v datovaní, aká sprevádza zaniknutý kláštor „Na Pažici“ je príznačná aj pre interpretáciu ďalších stavieb.<sup>31</sup>

Napriek uvedeným nejasnostiam, ktoré vyplývajú z torzálnosti materiálu, jeho minimálnej chronologickej priekaznosti a absolútnej absencie písomných prameňov pred 13. storočia, nemožno pochybovať, že dnes zachytené počiatky spišskej sakrálnej architektúry siahajú pred toto obdobie minimálne o jedno storočie. V tejto súvislosti je dôležité aj predatovanie profánnej architektúry – Spišského hradu. Kontinuálna stavebná činnosť začína na hradnom kopci v prvej polovici 12. storočia.<sup>32</sup> Medzi rokmi 1221 a 1241 sa na Spiši usídlil Koloman, syn kráľa Ondreja II. Kráľovskou rezidenciou, z ktorej spravoval východné a severné Uhorsko, sa stal Spišský hrad.<sup>33</sup> Koloman pravdepodobne fundoval výstavbu hradného románskeho paláca: pôvodne trojpodlažného objektu s reprezentatívnou sálou, členenou dvomi radmi kamenných stĺpov s hlavícami a osvetlenou siedmimi združenými oknami.<sup>34</sup> Hlavice a stredové stĺpiky troch z nich sú zachované in situ. D. Menclová dotovala palác v duchu v úvode naznačenej teórie po r.

1249. Podobne ako protilahlý kostol sv. Martina mal byť dielom cisterciánskej huty.<sup>35</sup>

### Kritika teórie o cisterciánsko-burgundskej gotike

Cisterciáni ako kolonisti neobývaného zalesneného kraja ešte pred tatárskym vpádom. Cisterciáni ako šíritelia gotiky v jej cisterciánsko-burgundskej podobe po ničivej katastrofe. Gotizácia Spiša ako sprievodný jav všeobecného, ekonomického, kultúrneho a sociálneho rozvoja regiónu, podmieneného nemeckou kolonizáciou. To sú závery, ktoré vyplynuli z jedného teoretického zdroja. Je ním idea univerzálneho štýlového vývoja a jej subteória o cisterciánsko-burgundskej gotike.

Vychádzajúc z premisy lineárneho štýlového vývoja zasadil Mencl Slovensko do kontextu európskych, príp. stredoeurópskych umeleckých väzieb ako posledný a značne zrustikalizovaný vývojový stupeň, ktorý nezaostáva len za európskymi centrami, ale aj ostatnými stredoeurópskymi regiónmi. Obdobie počiatkov gotiky bolo však obdobím, keď sa Slovensko podľa Mencla okolitým oblastiam už vyrovnávalo.<sup>36</sup> Konštatovanie prvých prejavov gotiky v rámci prechodného slohu na konci prvej tretiny 13. storočia, datovanie ranogotickej fázy do poslednej tretiny<sup>37</sup> korešpondovalo s chronológiou v susedných oblastiach. V pochopení rokov 1241-42 ako historického medzníka, ktorý odštartoval proces gotizácie, sa Mencl stotožnil s maďarskými historikmi umenia<sup>38</sup> a vývoj na Slovensku, vrátane Spiša chronologicky, nie však štýlovo, zjednotil s celouhorským vývojom. 13. storočie sa v stredoeurópskych reláciách stalo storočím, na ktorého začiatku mala architektúra charakter dozretého neskororománskeho prejavu, na jeho konci zvíťazila gotika. Obdobie medzi tým bolo – povedané slovami G. Entza – obdobím „plodného boja protikladov“.<sup>39</sup> A práve za účelom postihnúť tento boj protikladov medzi románskym

a gotickým slohom boli do literatúry o stredovekej architektúre vnesené termíny prechodný sloh a cisterciánsko-burgundský štýl ako jedna z jeho modifikácií.

Na počiatku teórie o cisterciánsko-burgundskej architektúre<sup>40</sup> stál názor, podľa ktorého burgundské materské kláštory cisterciánskeho rádu – posudzované normami katedrálnej gotiky – reprezentovali retardujúci štýlový vývoj.<sup>41</sup> Oproti katedrálnej architektúre smerujúcej k rozvinutému skeletovému systému, ktorá ako „Gesamtkunstwerk“ predstavovala komplexný umelecký prejav najmä s bohato rozvinutou sochárskou zložkou, stáli blokové, „románsky cítené“ kláštorne stavby cisterciánov. Názor, ktorý zastávali najmä francúzski bádatelia 19. storočia, však čoskoro nahradila iná interpretácia. Cisterciánsky rád sa v nej stal nositeľom pokroku. Cisterciáni, vychádzajúc z rádových ideálov, sa síce bránili rozvinutejším architektonickým riešeniam a bohatšiemu architektonickému detailu, najmä figurálnym motívom. Reagovali však na to, čo pozitívi (vidiaci v technicko-konštrukčnom pokroku podstatu vzniku gotiky) považovali za najdôležitejšie, a síce klenbový a podporný systém. Cisterciáni ho do svojich stavieb absorbovali v redukovanej podobe, v akej ho potom šírili do všetkých mimocentrálnych oblastí Európy. Stali sa misionármi gotiky. Táto ich pionierska úloha bola jedným z aspektov veľkolepého posolania, ktoré mala cisterciánska rehoľa v Európe 12. a prvej polovice 13. storočia zohrať. Reformovaný rád, akcentujúci myšlienku chudoby, „modlitby a práce“, bol tým, ktorý prichádzal aj do najodľahlejších neobývaných, málo obývaných alebo ešte pohanských oblastí, aby tu upevňoval kresťanskú vieru, šírili nové formy hospodárenia a samozrejme gotiku v jej cisterciánsko-burgundskej podobe. Všetko sa malo odohrávať cestami filiácií, cestami prísnej rádovej organizácie, ktorá mala zabezpečiť, že materský kláštor odovzdá dcérskym odnožiam okrem iných poznatkov aj architektonické formy a staviteľské praktiky, čím bola zaručená jed-

notná podoba rádových stavieb aj stavieb nimi ovplyvnených. Pre stredoeurópske oblasti pribudol k cisterciánskemu fenoménu ďalší – fenomén nemeckej kolonizácie. Nemeckí hostia sa ruka v ruke s bielymi mníchmi podieľali na kultivácii ducha, kultivácii krajiny a kultivácii architektúry.<sup>42</sup> K adjektívu cisterciánsko-burgundský tak pribudlo synonymum „kolonizačný“. Nezanedbateľné bolo konštatovanie nemeckých prestupných staníc ako bol kláštor v Maulbronne, ktorými cisterciánsko-burgundský sloh na svojej púti do odľahlých severovýchodných krajov gotickej Európy prešiel.<sup>43</sup> Zástancami a tvorcami tejto komplexne rozvinutej cisterciánsko-nemecko-kolonizačnej teórie boli najmä nemeckí autori.<sup>44</sup> Jej prepracovanosť si však podmanila aj východostredoeurópskych vedcov, hoci práve z ich radov sa dnes ozývajú najväčší kritici.<sup>45</sup> Samozrejme nie všade bolo možné túto teóriu uplatniť s plnou argumentačnou silou. Spiš však v čase Menclovho bádania ponúkol ideálny priestor: Chaloupeckého víziu zalesneného hvozdu; tatársky vpád, ktorý zničil aj to málo, čo tu bolo vybudované; historickými prameňmi doloženú existenciu cisterciánskeho kláštora; či Spiš ako jednu z najvýraznejšie kolonizovaných uhorských žúp.

Bádanie posledných desaťročí relativizovalo teóriu cisterciánsko-burgundskej architektúry vo všetkých bodoch, ako je transfer architektonických foriem filiačnými líniami, všeobecná platnosť jedného stavebného typu, cisterciánsko-burgundský pôvod stavebnej morfológie, rozhodujúci podiel cisterciánov na prvej recepcii gotiky v strednej Európe.<sup>46</sup> Podnet, lepšie povedané nutnosť tohto prehodnotenia vyplynula zo samotného materiálu, ktorého rozmanitosť odporovala vyabstrahovanému modelu. Posuny v klasifikácii cisterciánskej architektúry a jej podielu na gotizácii Európy však išli ruka v ruke so zmenami v teoretických koncepciách smerom k pluralitným schémam, ktoré zavrhl tradičnú predstavu triadického lineárneho vývoja. Napr. novšia maďarská literatúra<sup>47</sup> nechápe prvé ranogotické prejavy v Uhorsku

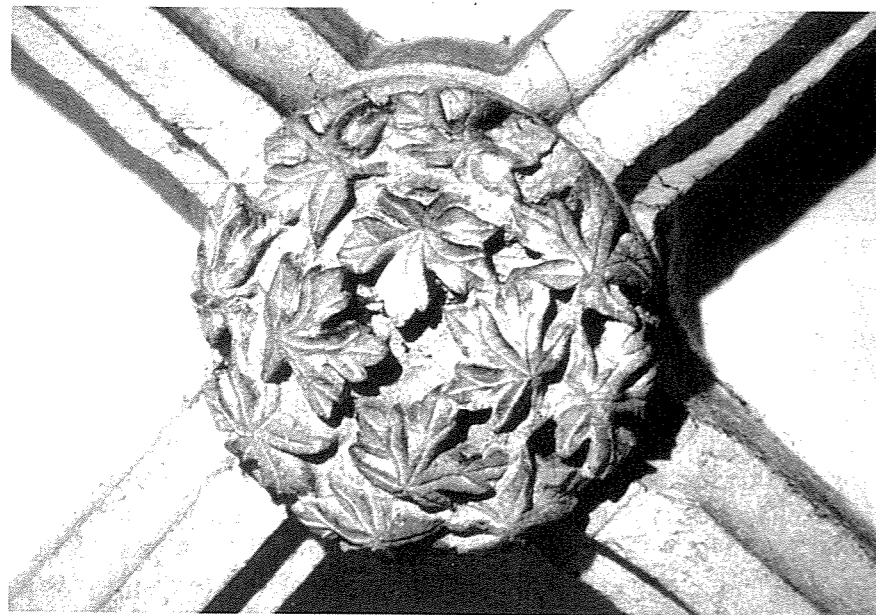
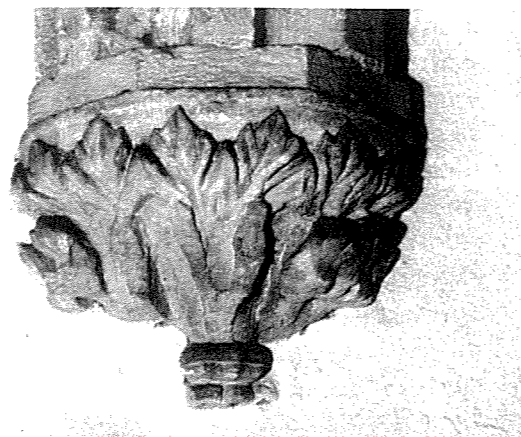
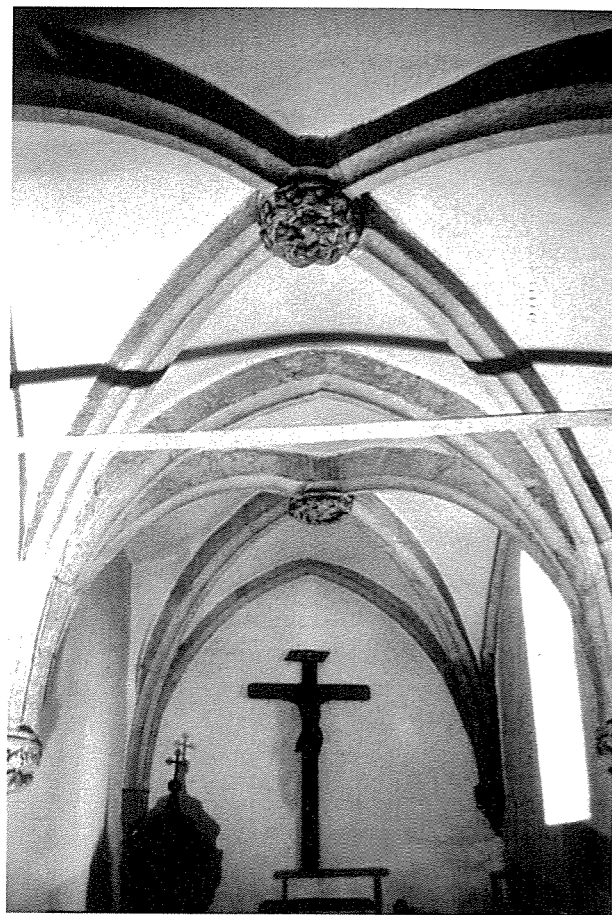


3 a, b. Hlavice zo zaniknutého cisterciánskeho kláštora v Spišskom Štiavniku (dnes AÚ SAV, Spišská Nová Ves)

ako tradičný predstupeň vrcholnogotického vývoja, ale analogicky situácii v rakúskych oblastiach<sup>48</sup> ako viac-menej soliterný prejav obmedzený na dvorské prostredie a reprezentujúci len jednu zo štýlových vrstiev okolo roku 1200. Mýtus tatárskeho vpádu v Uhorsku ako deliacej čiary medzi starým a novým sa rozhodne odmieta.

Zmena premís umožňuje nový pohľad aj na spišskú architektúru. Jedno zo základných pou-

čení, ktoré vyplýva z kritiky cisterciánsko-burgundskej teórie, je, že kláštor cisterciánskej rehole v určitom regióne neznamena apriori jediné a výlučné inšpiračné východisko. V mnohých prípadoch, ak nie vo väčšine, boli pre štýlový charakter dokonca aj cisterciánskych stavieb, nie to ešte architektúry regiónu ako celku, dôležitejšie iné determinanty ako cisterciánsky asketický ideál a misionárske snaženie. Do popredia



4. Hrabušice, kostol sv. Vavrinca: a) klenba sakristie – b-c) detaily klenbových konzol – d) detail svorníka

sa dostáva najmä otázka tradície a úlohy, ktorú pri výbere architektonických foriem zohral fundátor. Otvárajú sa tým nové interpretačné možnosti aj pre hľadanie formálnych väzieb a s tým súvisiacich otázok datovania. Zavrnutie dátumu 1241-42 je v tomto ohľade významným momentom. Na margo problému možno dodať, že Tatári na Spiši sú hypotézou, nie jednoznačne doloženým faktom.<sup>49</sup>

#### Spišské stavebné centrá

Spišskej architektonickej produkcii 13. storočia dominovali tri stavebné podniky: kostol sv. Martina v Spišskej Kapitule, dnes už zaniknutý cisterciánsky kláštor v Štiavniku a románsky palác Spišského hradu. V Menclovej interpretácii všetko diela štiavnickej cisterciánskej huty, podobne ako desiatky ďalších farských kostolov. Výstavbu spišskokapitulského kostola sv. Martina datoval Mencl medzi štyridsiate až začiatok osemdesiatych rokov 13. storočia. Nasledujúca literatúra sa s uvedeným datovaním bez výhrady stotožnila.<sup>50</sup>

Domnievam sa, že Menclom navrhnuté vročenie je neskoré a za prijateľnejšiu možno považovať prvú polovicu 13. storočia. Polemiku s tradičným datovaním kostola sv. Martina<sup>51</sup> by som chcela doplniť o nové argumenty. Z hľadiska stavebnej morfológie reprezentuje kostol sv. Martina ten štýlový prejav, ktorý E. Marosi nazval stredoeurópskou školou neskorej romaniky<sup>52</sup> a J. Kuthan neskororománskym umením stredoeurópskeho prostredia.<sup>53</sup> Stavba, respektíve jej zachované západné priečelie malo archaickejší ráz, ako to vyznieva z dnes zachovaného stavu. Je známe, že západný portál výrazne pozmenil Stornov neoslohový zásah v rokoch 1873-1889, kedy bol doplnený o vonkajšie archivolty a mierne vystupujúci rizalit s trojuholníkovým štítom. Výsledkom renovácie, ktorá pravdepodobne neobišla ani severný portál,<sup>54</sup> je aj súčasná podoba združených okien na vežiach. Na Myskovszkého kresbe,<sup>55</sup> zachytávajúcej stav pred rekonštruk-

ciou, majú okná namiesto bobulových hlavíc hlavice kockové. Súčasťou morfológie spišskokapitulského kostola bol teda tvar, ktorý v Menclovej chronológii slúžil ako výrazný a z hľadiska stavebnej produkcie 13. storočia už pomerne archaický datovací prostriedok. Výskyt kockovej hlavice ako typického architektonického článku vrcholnej a v rôznych modifikáciách aj neskoršej romaniky nemal presiahnuť polovicu 13. storočia.<sup>56</sup> Menclovo opomenutie až „zatajenie“ tohto tvaroslovného motívu, doloženého aj v prípade ďalších spišských kostolov, je vzhľadom na jeho precízny a detailný formálny rozbor pozoruhodné.<sup>57</sup>

Mencl odvodil kostol sv. Martina od sliezskych vzorov, A. Fiala a A. Vallašek od talianskych.<sup>58</sup> Bez toho, že by som chcela oživovať staré etatické koncepcie, sa domnievam, že stavba má najbližšie k architektúre centrálnych oblastí stredovekého Uhorska. Spišskokapitulský chrám vznikol nepochybne ako realizácia projektu, naplňajúceho konkrétne požiadavky fundátora, teda ako individuálne riešenie, ktorého tvorca zrejme nenadviazal len na jeden predobraz. Typologický aj tvaroslovný repertoár uhorských stavieb, ktoré boli vybudované v priebehu a okolo polovice 13. storočia a z ktorých viaceré reagovali na podnety z dvorského stavitel'ského okruhu, ponúka analógie ako stavebnému typu, ktorý bol v Spišskej Kapitule uplatnený, tak architektonickému detailu. Emporová trojloďová bazilika bez transeptu s trojicou východných apsíd predstavovala pomerne časté dispozičné riešenie tzv. rodových kláštorov, fundovaných majetnou uhorskou šľachtou. Tento stavebný typ so západnou emporou ako atribútom postavenia svetského mecena dožíva v honosných architektonických formách kostolov v Túrje (pred 1241), Zsámbeku (druhá štvrtina 13. stor.) či Jáku (pred 1256). Analógie bobulovému ornamentu spišskokapitulských hlavíc ponúkajú viaceré podunajské stavby.<sup>59</sup> Pozoruhodné je najmä takmer identické riešenie hlavíc južného portálu niekdajšieho premonštrátskeho kostola v Ócsi



5. Nižné Repaše, kostol sv. Anny

(pred 1234)<sup>60</sup> a hlavicového vlysu zo Spišských Vlách [obr. 1 a 2], ktorý je nepochybne prácou kamenárov činných v Spišskej Kapitule.

Naznačené štýlové súvislosti a datovanie do prvej polovice 13. storočia napokon podporujú aj zmienky v písomných prameňoch a politické pomery, ktoré formovali spišské dejiny tohto obdobia. Už v úvode som spomenula, že na základe najstaršej písomnej správy z r. 1209, ktorá dokladá existenciu kapituly, bola viacerým autorom zrejماً nutnosť sakrálneho objektu. Prípustili však len existenciu dreveného provizória.<sup>61</sup> Objav blízkeho kláštora, ktorý z hľadiska cirkevnoorganizačného vývoja tvoril zrejme predstupeň kapituly,<sup>62</sup> hypotézu o dočasnom riešení vyvracia.

Podľa prevažujúceho názoru historikov sa spišské prepošstvo sformovalo niekedy koncom 12. storočia a v rámci spišskej arcidiecézy zís-

kalo osobitné postavenie. Popri bratislavskej kapitule mal jedine spišský prepoš archidiakónátne právomoci.<sup>63</sup> Je teda pravdepodobné, že najvyšší spišský cirkevný úrad potreboval nie drevené provizorium, ale náležité reprezentujúci sakrálny objekt. Farár kostola sv. Martina sa napokon spomína už v listine z r. 1235.<sup>64</sup> Vieme, že v roku 1248 obdaroval kráľ kostol sv. Martina (*ecclesie beati Martini de Scypus*) pôdou,<sup>65</sup> podobne ako o rok neskôr. V listine z r. 1249 sa *ecclesia sancti Martini* dokonca uvádza – hoci v zmysle inštitúcie nie architektonického významu – ako jeden zo vznešenejších svojho druhu v kráľovstve.<sup>66</sup>

V čase Kolomanovej vlády sa reprezentačné nároky zrejme ešte zvýšili. Haličský kráľ a slavonske knieža Koloman podľa všetkého zohral úlohu významného spišského mecéna. Nechal postaviť nielen hradný palác, ale na pamiatku svojej zavraždenej matky, kráľovnej Gertrúdy založil aj samotný cisterciánsky kláštor.<sup>67</sup> Hoci fundátor spišskokapitulského kostola nie je písomne doložený, v literatúre sa považuje za kráľovskú donáciu.<sup>68</sup> Je preto možné vysloviť hypotézu, že aj táto stavba sa spája s Kolomanovým menom. K tzv. rodovým kláštorným kostolom by sa potom priblížil nielen dispozíciou, ale aj funkciou. Naznačil to už napokon aj Václav Mencl, podľa ktorého kostol s nezvyčajne krátkou loď (rozprestiera sa na dĺžku dvoch klenbových polí) počítal len s kňazstvom kapituly a členitou družinou, bol teda upravený pre potrebu dvora.<sup>69</sup>

Predpoklad stavebných súvislostí medzi kostolom sv. Martina a cisterciánskym kláštorom v Štiavniku spočíva na torze pätky zväzkového piliera, ktorá je svojou profiláciou aj rozmermi identická s pätkami v Spišskej Kapitule.<sup>70</sup> Osud tohto fragmentu podobne ako ďalších architektonických detailov, ktoré zrejme pochádzajú zo zaniknutých kláštorných stavieb, však nie je celkom objasnený,<sup>71</sup> čo varuje pred jednoznačnými závermi. Hypoteticky môže nález indikovať prácu rovnakej skupiny kamenárov, povolanej spoločným objednávateľom po r. 1223. Väčšina

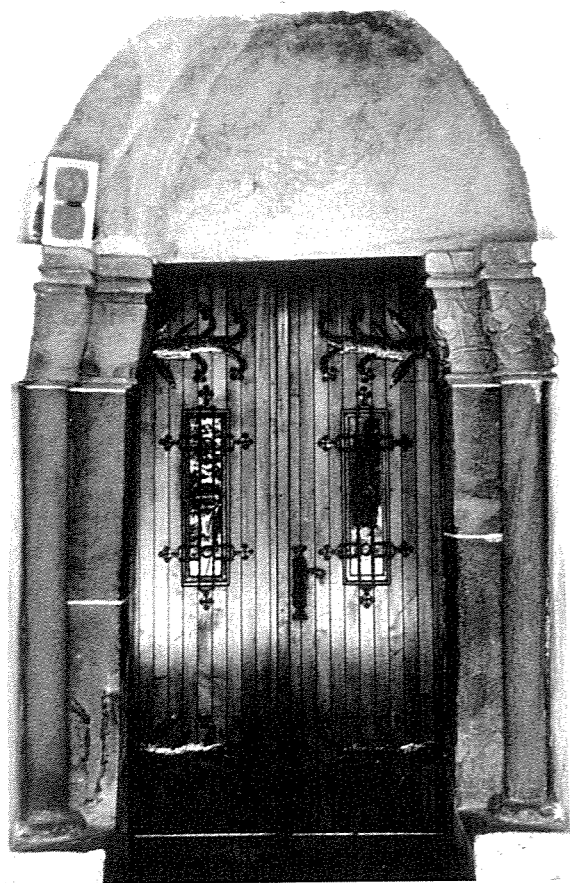


6. Príklady spišských portálov 13. stor.: a) Hrabušice, kostol sv. Vavrinca – b) Batizovce, kostol Všetechsvätých.

dnes známych reliktovej vznikla pravdepodobne počas obnovy (alebo opätovnej výstavby) kláštora, ku ktorej muselo dôjsť po požiari v roku 1260. Jemne a precízne tesaná rastlinná ornamentika, pokrývajúca hlavice prístenných prípor dokladá vysokú úroveň kamenosochárskej práce, je však už výsledkom úplne iných slohových premien reagujúcich na podnety tzv. klasickej a poklasickej gotiky. Štýlové diferencie štiavnických fragmentov, ktoré sa raz prejavujú v zneživotňujúcej schematizácii florálneho motívu, v druhom prípade náznakom „poklasického vlnenia“ listov, ale aj variabilita rastlinného ornamentu niektorých spišských kostolov naznačujú, že na Spiši bolo v tom

období činných viacerých kamenárskych skupín, a že pravdepodobne ani samotný štiavnický kláštor nebol výsledkom jednej, štýlovo ucelenej stavebnej etapy.

Kľúčom k lepšej predstave o štýlovom zafarbení a motivickej škále rastlinnej ornamentiky štiavnického kláštora by mohla byť ďalšia spišská stavba, respektíve jej časť: tak trochu zabudnutá klenba v dnešnej sakristii kostola v Hrabušiciach [obr. 4]. Zabudnutá neprávom, pretože sa tu v rámci zachovaného slovenského materiálu stretávame s pomerne vysokou kvalitou. Myslím, že práve toto dielo môžeme považovať za prácu cisterciánskej huty, ktorá v Štiavniku pracovala zrejme niekedy v závere 13. storočia.

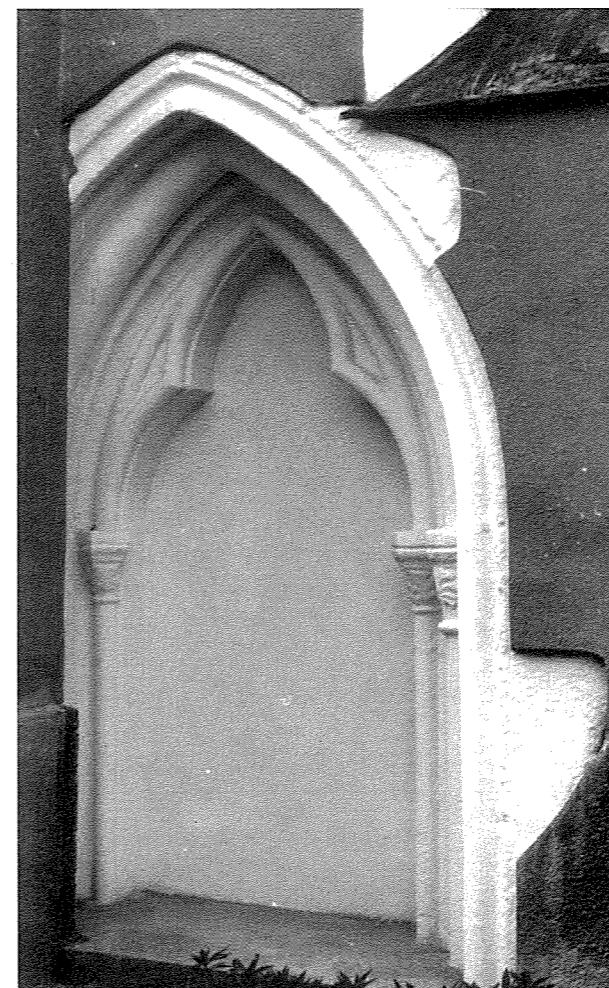


6. Príklady spišských portálov 13. stor.: c) Spišská Belá, kostol sv. Antona Pustovníka – d) Odorín, kostol sv. Mikuláša .

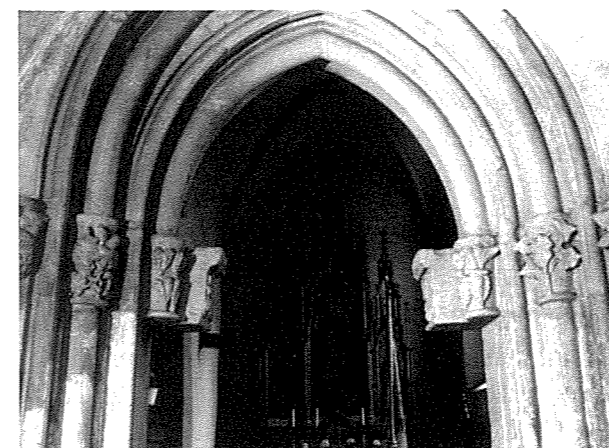
Naturalistický dekor na jednej z klenbových konzol [obr. 4b] je napriek svojmu poškodeniu vernou analógiou listových trsov na jednom zo štiavnických hlavicových vlysov [obr. 3b]. Motív zvlnených, symetricky usporiadaných dvojradových listov, analogických čo do motívu aj prevedenia, nevyklučuje ani autorstvo jedného kamenára. Fara v Hrabušiciach bola v r. 1278 medzi výsadnými 24 spišskými kráľovskými farnosťami a tujanjší zemepán, comes Henrik sa v r. 1294 spomína ako dôverník štiavnického opáta.<sup>72</sup> Snád v ňom môžeme tušiť fundátora hrabušickej sakristie.<sup>73</sup>

### Variabilita stavebnej produkcie

V intenciách stredoeurópskeho vývoja si spišská architektúra zachovala blokový charakter a na adícii založenú priestorovú skladbu. Tento všeobecný stredoeurópsky trend bol umocnený nárokmi a ekonomickými možnosťami vidieckeho prostredia, z ktorého pochádza väčšina dnes známych objektov. Nie je preto potrebné zvlášť zdôrazňovať, že najcitlivejším indikátorom slohových premien aj vzájomných architektonických väzieb sakrálnych stavieb v početných spišských obciach je stavebný detail. V kolísavej úrovni realizované priame citácie alebo príbuz-



6. Príklady spišských portálov 13. stor.: e) Spišské Bystré, kostol sv. Michala archanj. – f) Markušovce, kostol sv. Michala archanj.



né formy, prezrádzajúce vplyv kostola sv. Martina a štiavnického kláštora (napriek torzálnosti zachovaného materiálu), umožňujú v hrubých obrysoch vyčleniť dva hlavné stavebné okruhy. Ich vymedzením sa však problém spišskej architektúry zďaleka nevyčerpáva.

Spomenutý bol význam archeológie pre posúdenie počiatkov osídlenia a staviteľstva na Spiši. Jej prínos významnou mierou dotvára obraz, aký dnes máme aj o architektúre vlastného 13. storočia. Hoci aj v tomto prípade nové objavy otvorili viac otázok ako ponúkli odpovedí. Rozhodne ale narušili predstavu o jednoliatosti stavebného vývoja, ktorej stelesnením bol jednolodový vidiecky kostol s východným pravouhlým presbytériom, na severe s pristavanou sakristiou, na západe s predstavanou vežou. Kvantitatívne môžeme ešte aj dnes v rámci zachovaného materiálu konštatovať prevahu uvedeného stavebného typu. Archeologické sondy však v nejednom prípade priniesli zistenia, na základe ktorých vieme, že nešlo o unifikovanú schému, ale o variované dispozičné riešenie.<sup>74</sup> Výskumy na lokalitách ako sú Kežmarok, Levoča, Kláštorisko, Poprad-Stojany<sup>75</sup> okrem toho rozšírili diapazón spišskej architektúry o ďalšie stavebné schémy. Osobitnú zmienku si zaslúži stavba objavená v šesťdesiatych rokoch na nádvorí Kežmarského hradu. Relikt pozdĺžneho kostola, lemovaného piliermi, ktorého loď prechádza na úrovni základov plynule do polkruhovej apsidy, otvára dvere viacerým interpretáciám.<sup>76</sup> Výraznejšie zastúpenie môžeme konštatovať u skupiny centrálnych stavieb, ktoré funkčne napĺňali pravdepodobne iné požiadavky ako kostoly s pozdĺžnou dispozíciou. V protiklade k starším názorom, označujúcim spišské rotundy za nepodstatné „zvláštne javy“,<sup>77</sup> sa naopak zdá, že ide o objekty, ktoré zohrali dôležitú úlohu v procese christianizácie tohoto regiónu.<sup>78</sup>

Za jeden z najdôležitejších archeologických objavov možno bezpochyby označiť kostol, ktorý zrejme už pred 13. storočím stál v miestach zaniknutej Starej Levoče.<sup>79</sup> Stavba prešla tromi fázami.





7a. Batizovce, kostol Všetichsvätých: klenba presbytéria.

Pôvodné jednolodie so západnou emporou a polkruhovou apsidou získalo v druhej stavebnej etape pravouhlé presbytérium a severnú sakristiu; počas tretej prestavby bola svätyňa predĺžená a polygonálne uzavretá. Levočský kostol samozrejme

nereprezentuje žiadne invenčné riešenie. Naopak, stretávame sa tu s bežnou, lapidárnou pôdorysnou schémou. Pre interpretáciu dejín spišskej architektúry je však podstatný ako ukázkový príklad fenoménu, ktorý zrejme nemalou mierou utváral podo-



7b. Batizovce, kostol Všetichsvätých: klenbová konzola.

bu tunajších kostolov, a to je etapovitost výstavby.<sup>80</sup> Predovšetkým varuje pred apriórnym konštatovaním pravouhlého (v Menlovej terminológii cisterciánsko-burgundského, kolonizačného) presbytéria. Zároveň môže ponúknuť vysvetlenie pre heterogénnosť architektonickej morfológie niektorých spišských kostolov, paušálne pripisovanej rustikalizačnému procesu.

Príklad: Kostol sv. Anny v Nižných Repašoch [obr. 5] je intaktne zachovaným, typickým spišským jednolodím s pravouhlou svätyňou a predstavanou vežou. Presbytérium zaklenuli staviteľia jedným polom krížovej rebrovej klenby. Absentujú tu však už nábežné štítiky; rebrá sú

pomerne štíhle, na hranách skosené, nedosadajú na konzoly, ale cez ihlanovité ukončenie prechádzajú priamo do muriva. Prejavil sa tu teda vplyv poklasických tendencií, ktorým zodpovedá aj plytké lievikovité ostenie lomeného portálu, ukrytého za neskoršou južnou predsieňou. Na druhej strane sa v Repašoch stretávame s polkruhovo ukončenými oknami so zošíkmenými špaletami v sakristii a na lodi a so združenými, ešte celkom románsky vyznievajúcimi zvukovými okienkami veže. Ak by sme vychádzali z typologicky najmladších foriem, považovali by sme kostol za stavbu zo začiatku 14. storočia<sup>81</sup> s románskymi rezíduami. Podľa informácií archeológov<sup>82</sup> však stavba tak ako ju vidíme dnes, nie je výsledkom jednej stavebnej etapy. Paradoxne bola za druhotnú prístavbu označená práve veža. Paradox môže byť ale len zdanlivý; môže naznačovať zložitejší stavebný vývoj, ktorým objekt prešiel do prelomu 13. a 14. storočia a ktorého završením bolo zaklenutie svätyne a zhotovenie južného portálu. Problém druhotného zaklenutia presbytéria je napokon aktuálny aj u ďalších objektov.

Otázku rôznorodosti štýlového zafarbenia spišských stavieb však nevyčerpáva ani prípadné konštatovanie niekoľkých stavebných fáz. Je faktom, ktorý charakterizuje celú stavebnú produkciu 13. storočia. Je prítomná nielen v rámci regiónu, okruhu stavieb, jedného objektu, ale aj v rámci jedného architektonického článku.

K najvýznamnejším architektonickým pamiatkam Spiša patrí skupina stavieb, ktoré súvisia s tzv. odorínskou predlohou. Či bol kostol sv. Mikuláša v Odoríne skutočne primárnym inšpiračným východiskom tohto okruhu zostáva nateraz nezodpovedané. Prioritné postavenie získal vďaka kamenosochárskej zložke, severnému portálu a klenbe v presbytériu, ktoré svojou kvalitou prevyšujú ostatné zachované práce. Samotný portál, spolu s kostolom pôvodne datovaný okolo roku 1268,<sup>83</sup> má ešte románsku ústupkovú osnovu, pôvodne korunovanú lomenými archivolami [obr. 6d]. Naproti tomu realistický rastlinný ornament, ktorý sa v horizontálnych úpon-



8. Hlavicové vlysy portálových ostiení: a) Odorin, pravá strana – b, c) Batizovce – d) Velký Slavkov – e) Spišská Belá

koch odvíja na oboch stranách ostenia [obr. 8a], prezrádza vplyv klasickej gotiky. Repertoár architektonických foriem kostola dopĺňajú hlavice kútových prípor, ktoré sa už – slovami V. Mencla – poklasicky vyhrocujú; klenbové rebrá, ktoré na ne dosadajú, sú svojou hruškovou profiláciou v rámci zachovaného spišského materiálu ojedinelé. Jednou z pamiatok, ktoré nadviazali na odorínsky severný portál alebo inú spoločnú, dnes už neznámu predlohu, je južný portál farského kostola v Batizovciach.<sup>84</sup> Základnú skladbu portálu určuje aj v tomto prípade ústupkové členenie, tentokrát s polkruhovým tympanónom [obr. 6b]; hlavice ostenia pokrýva opäť ten istý, realisticky poňatý rastlinný úponok [obr. 8b]. Po objavení portálu bola stavba na jeho základe datovaná do druhej štvrtiny 13. storočia.<sup>85</sup> Naproti tomu vysoká klenba batizovského presbytéria so štíhlymi rebrami, bez nábežných štítkov a s konzolami pokrytými mierne schematizovanou florálnou ornamentikou [obr. 7], bola zrejme dôvodom, ktorý iných autorov viedol k datovaniu stavby až okolo r. 1300.<sup>86</sup> Napriek porovnateľnej miere štylizácie vegetabilného dekoru na portále a klenbových konzolách je pravdepodobné druhotné zaklenutie presbytéria,<sup>87</sup> zrejme koncom 13. storočia. V prípade portálu, ktorý môžeme považovať za primárnu súčasť objektu a teda prvok datujúci jeho vznik, je z formálno-komparatívneho hľadiska najpresvedčivejšia konštatácia Václava Mencla, ktorý ho dal do súvisu so severným odorínskym portálom a datoval okolo roku 1270.<sup>88</sup> Naskicovaná interpretácia najstarších stavebných dejín kostola v Batizovciach (vybudovanie objektu vrátane portálu koncom šesťdesiatych rokov 13. storočia,<sup>89</sup> druhotné zaklenutie svätyne) však vyvoláva nové otázky, ak našu pozornosť zameriame aj na stavby mimo odorínsky okruh. Takmer presná analógia batizovských listových úponkov sa zachovala na portáloch vo Velkom Slavkove [obr. 8c] a Danišovciach, ktorých lievikovité ostenia sú už členené hruškovitými prúťmi a doterajšia literatúra ich datuje okolo r.

1300.<sup>90</sup> Stretávame sa tu teda s dlhým, niekoľko desaťročí presahujúcim prežívaním obľúbeného motívu? Alebo cez prizmu štýlového pluralizmu pripustíme na nevelkom území Spiša súčasnú existenciu aj takých (z hľadiska štýlového vývoja) nesúčasných javov ako je ústupkový portál v Batizovciach a poklasicky rytmizovaný južný vstup kostola vo Velkom Slavkove?

Mohli by sme pokračovať. Spišská architektúra 13. storočia je spleťou navzájom previazaných formálnych súvislostí, ktoré sa vzhladom na torzálne zachovaný materiál a pri výraznom nedostatku písomných prameňov rozuzľujú len veľmi ťažko. Na úrovni všeobecnej klasifikácie možno konštatovať, že približne posledná tretina 13. storočia sa nesie v znamení vplyvu tzv. klasickej a poklasickej gotiky. Prejavy týchto štýlových stupňov, ktoré napokon ani v oblasti ich vzniku nie je možné posudzovať dogmaticky,<sup>91</sup> sa na území Spiša – analogicky vývoju v susedných regiónoch – dostávajú v zmiešanej podobe.

V. Mencl si štýlovú rôznorodosť spišskej architektúry veľmi dobre uvedomoval. A nielen spišskej. Jasne vnímal a vlastne ako prvý aj fundovane popísal synchronnosť rôznych, aj protichodných štýlových tendencií, rovnako ako isté regionálne špecifiká, výsledkom čoho boli práve Menclove štúdie venované regionálnej architektúre. Z hľadiska triadickej lineárnej vývojovej schémy sa mu však mnohé z týchto javov zdali, ak budem parafrázovať jeho slová, ako vývojový neporiadok. Pri klasifikácii spišských stavieb z posledného decénia hovorí síce o „vyspelejšej fáze poklasickej gotiky“,<sup>92</sup> chápe ju ale ako miestnu modifikáciu stále cisterciánsko-burgundského, teda ranogotického základu. Javy, ktoré sa z tohto vývojového radu vymykajú, sú preň prekvapením, cestou späť, prejavom zaoštvania a provincializmu.

Fenoménu rustikalizácie samozrejme zohral svoju úlohu a nie nemalú; jej podiel na stavebnom a umeleckom vývoji je jedným z tých faktorov, ktoré sťažujú analýzu a výklad materiálu. Môže byť vecou diskusie, či konkrétne formy



9. Križová Ves, rím.-kat. kostol, narodenie Panny Márie, konzoly v presbytériu

označiť za výsledok „ešte“ románskej štylizácie, „už“ neskorogotickej schematizácie, prípadne či sú výsledkom nepochopenia pôvodného tvaru alebo len zodpovedajú zručnosti miestneho kamenára, ktorý napríklad nedokázal v intenciách vrcholnogotického naturalizmu realistickejšie vystihnúť rastlinný úponok.

Do súvislosti so spišským okruhom, konkrétne s Odorínom, dal Mencl hlavice z pôvodného presbytéria dominikánskeho kostola v Košiciach. Poukázal na zhodnú vegetabilnú ornamentiku, na tie isté tvary listov, dvojradovéh konárových úponkov.<sup>93</sup> Teda konštatoval priamu analógiu s odorínskou, podľa Mencla slohovo čistou, rastlinnou ornamentikou, zodpovedajúcou klasickému stupňu gotiky. V inej štúdii, zameranej na štýlový vývoj hlavice, zaradil košický príklad už medzi reprezentantov poklasického slohu, v ktorom sa rastlinný tvar zneživotňuje, geometrizuje a núti do apriorných abstraktných schém.<sup>94</sup> Uvedené afinity so spišským okruhom sú opodstatnené a je možné ich doplniť aj o ďalšie príklady, najmä rastlinný a bobulový dekor kostola v Danišovciach. Je ale otázne, či miera životnosti alebo neživotnosti rastlinnej ornamentiky na hlaviciach je výsledkom tej či onej slohovej tendencie, alebo len zodpovedá kamenosochárskej zručnosti ich autora.

Klára Benešová hodnotila Menclovu klasifikáciu českej stredovekej architektúry (práve v súvislosti s termínom cisterciánsko-burgundský) slovami, ktoré je možné vzťahovať aj na jeho interpretáciu slovenského materiálu: „Závěry vyvozované Menclom ze stavebních analýz, mají platnost ještě dnes. Tam, kde je zpětně podřizoval nejrůznějším uměnovědným koncepcím a snažil se je zařadit do slohových příhrádek, je cítit, že tak bylo učiněno násilně a proti vlastní autorově metodě, která se plně rozvinula až později.“<sup>95</sup>

#### „Raná gotika“ druhej polovice 13. storočia

Je zrejme otázkou dohody, či sa budú spišské stavby z posledných troch-štyroch decénií 13.

storočia klasifikovať termínom ranogotický, teda, či sa tento termín použije ako konvenčná datovacia formulka, alebo sa za ním bude hľadať aj konkrétny obsah. Raná gotika na Spiši môže totiž v tom prípade znamenať niečo iné ako raná gotika v reláciách Slovenska, či v kontexte strednej Európy.

Na Spiši predstavuje vyriešenie problému, ako klasifikovať stavebnú tvorbu medzi neskororománskym stavebným okruhom z prvej polovice a okolo polovice 13. storočia na jednej strane a vrcholne gotickou architektúrou, ktorá sa tu spája s činnosťou tzv. Levočskej dielne, na strane druhej. Obraz sa však mení, ak do úvahy zoberieme napr. ranogotický portál v Šahách, vytvorený pravdepodobne ešte pred rokom 1241, v prípade ktorého bola už viackrát konštatovaná súvislosť s francúzskou ranogotickou ornamentikou a naposledy aj s architektúrou neskorého babenbergovského dvorského okruhu.<sup>96</sup> A opäť v iných súvislostiach sa ocitá prvá recepcia gotiky na Spiši, ak ju budeme posudzovať v dnes tak akcentovanom (východo)stredoeurópskom kontexte. V jeho rámci sa dejiny gotickej architektúry začínajú stavbami arpádovského a babenbergovského dvorského okruhu z obdobia okolo r. 1200, ktoré vznikali takmer súbežne s ich francúzskymi inšpiráciami.

Ernő Marosi hovorí v súvislosti s poslednými decéniami 13. storočia v strednej Európe o recepcii vrcholnej gotiky.<sup>97</sup> V zhode so staršou literatúrou konštatuje, že vrcholná gotika samozrejme nebola do týchto oblastí importovaná vo svojej celosti. Uzatvorenosť priestoru a blokovosť architektúry zostáva stredoeurópskym špecifikom. V takto stanovenom architektonickom rámci dokladá recepciu a transformáciu vzdialených francúzskych podnetov predovšetkým stavebná morfológia, ako sú článkované zväzkové podpory, okenné formy, portále, realisticky poňatá vegetabilná ornamentika, meniaci sa proporčný systém. Spoločnou črtou stredoeurópskeho vývoja je aj minoritné (v porov-



10 a, b. Spišská Belá, kostol sv. Antona Pustovníka, konzoly v presbytériu

naní s francúzskou katedrálnou plastikou) zastúpenie figurálnej zložky.

Vplyv klasickej a poklasickej gotiky od šesťdesiatych ale najmä od sedemdesiatych rokov 13. storočia poznamenal paralelne a v analogických prejavoch stavebnú tvorbu na mnohých miestach strednej Európy a jej architektonický prejav v tomto období výrazne zjednotil. Na rozdiel od ranogotických dvorských okruhov, v prípade ktorých sa uvažuje o priamych kontaktoch s Francúzskom, bola pre druhú polovicu 13. storočia rozhodujúca sprostredkovateľská úloha nemeckého prostredia. Cesty prieniku zatiaľ zostávajú otvoreným problémom.<sup>98</sup> V týchto súvislostiach

sa aj Menclovo konštatovanie jednoznačného a výhradného nadviazania spišskej architektúry 13. storočia na sliezske vzory môže zdať problematické.

Napriek istej monotónnosti motivickej škály architektonického detailu, v ktorej prevládajú geometrické a vegetabilné formy, aj napriek rustikalizačnému procesu, ktorý sa najmä v dedinskom prostredí podpísal pod vyznenie spišských kostolov, patrí spišskej architektúre 13. storočia osobitné miesto v zachovanom slovenskom materiáli. V porovnaní so stavebnou produkciou ostatných slovenských regiónov sú spišské stavby charakteristické pomerne bohatým výskytom



11. Spišská Stará Ves, kostol Nanebovzatia Panny Márie, svorníky (dnes druhotne zamurované v južnej predsieni)

rastlinného ornamentu ale aj kvalitou jeho prevedenia. Vzhľadom na minimálne zastúpenie figuratívnych motívov v architektonickom dekore slovenských pamiatok sledovaného obdobia je pozoruhodný aj súbor reliéfov s motívmi mužských a ženských hláv na konzolách [obr. 9], svorníkoch [obr. 11] a portáloch,<sup>99</sup> či neobvyklá ikonografia nahého bojovníka a postavy v mníšskom habite na konzolách v presbytériu kostola v Spišskej Belej [obr. 10].<sup>100</sup> V čom teda hľadať dôvod istej výnimočnosti spišskej architektúry 13. storočia?

Kritika cisterciánsko-burgundskej a kolonizačnej teórie bola namierená najmä proti generalizácii, proti aprioristickým stanoviskám a poukázala na potrebu individuálneho riešenia konkrétnych stavieb alebo stavebných okruhov. Možno polemizovať s názorom o rozhodujúcej

úlohe cisterciánskeho kláštora v Štiavniku na stavebnú tvorbu Spiša najmä v období jeho prvej stavebnej etapy (medzi 1223-1260),<sup>101</sup> vplyv v posledných deceniách 13. storočia je doložený konkrétnymi príkladmi. Ani v tomto prípade však nešlo o výber architektonických foriem podmienený výlučne rádivou stavebnou praxou a filiačnými líniami.<sup>102</sup> Približne druhá polovica 13. storočia je obdobím kulminujúceho prílevu nemeckých hostí, ktorý sa na Spiši začína niekedy v polovici 12. storočia a pretrváva až do 15. storočia.<sup>103</sup> S kritikou M. Kutznera namierenou proti predstave nemeckých kolonistov ako „Kulturträgerov“<sup>104</sup> korešpondujú aj interpretácie slovenských historikov. Okrem dobrodruhov žoldnierskeho typu z radov šľachty a rytierov prichádzali do novej vlasti remeselníci a roľníci, vyhnaní z domu nedostatkom a biedou, ktorých

rozhlad a kultúrnu úroveň v čase príchodu ne-  
treba idealizovať.<sup>105</sup> Napriek tomu možno pred-  
pokladať, že druhá polovica 13. storočia je ob-  
dobím prehlbujúceho sa etablovania nových oby-  
vateľov,<sup>106</sup> ktorí nestratili kontakt s pôvodným  
domovom a boli jednou z hybných síl premien  
sociálnej štruktúry Spiša, či osobitného cirkev-  
no-organizačného<sup>107</sup> a napokon aj architektonic-  
kého vývoja. Enormná stavebná aktivita, ktorú  
Spiš v tomto období zažíva,<sup>108</sup> je iste signifikant-  
ným javom. Rozhodne však nemožno vidieť  
v nemeckých kolonistoch jediných fundátorov  
a podporovateľov stavebnej činnosti; je známa  
kozmpolitná skladba spišských zemepánov,  
drobnej šľachty aj silných šľachtických rodov, ako  
aj rodiaceho sa meštianstva.<sup>109</sup> Možno v nich  
však tušíť sprostredkovateľov dobovo aktuálnych  
trendov, ktoré v posledných deceniách 13. sto-  
ročia nadviazali v mnohých východostredo-  
eupských regiónoch na podnety vychádzajúce  
z takých stavebných centier, akými boli Naumburg,  
Meissen či Marburg.<sup>110</sup>

#### POZNÁMKY

[1] V. MENCL: *Stredoveká architektúra na Slovensku. Stavebné umenie na Slovensku od najstarších čias až do konca doby románskej*. Praha – Prešov 1937. Ďalšia literatúra v nasledujúcom poznámkovom aparáte; obsahlu Menclovu bibliografiu, vrátane prác zaoberajúcich sa slovenským materiálom, zhrnul P. GULDAN: *Bibliografia diela Václava Mencla*, in: Kolokvium Život a dielo Václava Mencla na Slovensku (zborník kolokvia z 19.1.1999). Bratislava 1999, s. 99-113.

[2] V. MENCL: *Románska architektúra na Slovensku vo svetle nových vykopávkov*. Pamiatky a múzeá, 5, 1956, č. 2, s. 74-81; – ten istý: *Středověká architektura v zrcadle nové maďarské a polské literatury*. Zprávy památkové péče, 17, 1957, s. 201-203.

[3] Pozdĺžnych kostolov s predĺženou polkruhovou apsidou a niektorých modifikácií centrálnej dispozície. – V. Mencl, c. d. (v pozn.2, 1956).

[4] „Kontinuitu kultúrnych pamiatok“ po páde Veľkej Moravy predpokladal napr. J. HOFMAN (*Staré umění na Slovensku*. Pra-

ha 1930, s. 23); v tejto súvislosti upozornil najmä na otázku pôvodu rotúnd (s. 24). O nadväznosť miekrotých slovenských najstarších kostolov na veľkomoravský vzor uvažoval J. HODÁL (*Kostol kniežata Privinu v Nitre*. Nitra 1930, s. 83); jeho domnienka však bola založená na mylnej interpretácii najstaršej zachovanej časti katedrály sv. Emerama na Nitrianskom hrade ako Pribinovho kostola. Podľa V. WAGNERA (*Vývin výtvarného umenia na Slovensku*. Bratislava 1948, s. 5) sa veľkomoravský odkaz pretavil do ľudovej tvorby.

[5] K teritoriálnej koncepcii sformulovanej v medzivojnovom období J. BAKOŠ: *Situácia dejepisu umenia na Slovensku*. In: *Analekta* 6, 1979, č. 7 (Bratislava 1984), s. 41 n.

[6] Napr.: B. KOVAČOVIČOVÁ-PUŠKÁROVÁ: *Príspevok k raným dejinám architektúry na Slovensku*, in: O počiatkoch slovenských dejín. Bratislava 1965, s. 259-275; – tá istá: *Die romanische Kunst in der Slowakei*. *Studia historica Slovaca* 6, 1969, s. 151-192; – prehľady dejín stredovekej architektúry v prácach: Kol. autorov: *Časové členenie pamiatok*, in: Pamiatky na Slovensku. (Súpis pamiatok IV.) Bratislava 1978; – Kol. autorov: *Výtvarné umenie*. (Slovensko v obrazoch). Bratislava 1991 a ďalšie.

[7] Medzi prácami o stredovekej architektúre Slovenska, metodicky založenými na heuristicky podloženej formálnej analýze, je ojedinelý pokus J. Žáryho o ikonologický výklad (J. ŽÁRY: *Dvojloďové kostoly na Spiši*. Bratislava 1986). Autor venoval v citovanej práci aj priestor spišskej architektúre 13. stor., nadviazal tu plne na Menclovu koncepciu, ktorú modifikoval konštatovaním istých štýlových súvislostí a chronologickými posunmi.

[8] V. MENCL: *Najstaršie stavebné pamiatky Spiša*. *Slovenský staviteľ* 5, 1935, s. 344-347; – ten istý: *Středověká architektura* (c. d. v pozn.1), s. 217, 256-264, 280-300, 353-358, 367-370; – ten istý: *Vztahy východného Slovenska ku gotike sliezsko-poľskej vetvy*, in: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s. 25-50; – ten istý: *Gotická stavebná kultúra Spiša*. *Vlastivedný časopis*, 17, 1968, č. 1, s. 3-14.

[9] D. MENCLOVÁ: *Spišský hrad*. Bratislava 1957.

[10] J. Bakoš, c. d. (v pozn.5), s. 44.

[11] „Kultúrna dvojpolárnosť Slovenska“ mala pretrvávajúť po celé 13. a 14. stor. a doznievať ešte dlho do renesancie a protireformácie. – V. Mencl, c. d. (v pozn.8, 1965), s. 28.

[12] V. Mencl, c. d. (v pozn.2, 1956), s. 81, 75.

[13] V. CHALOUPECKÝ: *Staré Slovensko*. Bratislava 1923.

[14] V. MENCL: *Šariš v dejinách gotickej architektúry*. *Vlastivedný časopis*, 16, 1967, č. 1, s. 7-22; – ten istý: *Gotická architektúra horného a stredného Považia*. *Vlastivedný časopis*, 18, 1969, č. 3, s. 97-112. Tiež D. MENCLOVÁ: *Středověká archi-*

*tektura v Turci*. In: *Sborník Muzeálnej slovenskej spoločnosti* 30, Turč. Sv. Martin 1936, s. 60-64.

[15] V. Mencl, c. d. (v pozn.1), s. 180, 183 n.; – ten istý, c. d. (v pozn.8, 1965), s. 26.

[16] J. BUREŠ: *Středověké stavby slovenských mendikantů. Příspěvek k charakteristice slovenské gotiky*. Nepublikovaný rukopis kandidátskej dizertačnej práce, KTDU SAV Bratislava 1965, s. 25.

[17] V. Chaloupecký, c. d. (v pozn.13).

[18] B. PUŠKÁROVÁ: *Románska architektúra na Slovensku*. *Pamiatky a múzeá*, 1996, č. 1, s. 6-9; – I. CIULISOVÁ: *Tri pohľady na Václava Mencla (zo slovenskej strany)*, in: *Kolokvium Život a dielo Václava Mencla na Slovensku* (zborník). Bratislava 1999, s. 45.

[19] W. MERKLAS: *Die Zipser Kathedrale bei Kirchdrauf in Ungarn*. In: *Mittheilungen der KK Central-Commission* 6, Wien 1861, s. 200-211.

[20] J. ŠPIRKO: *Umelecko-historické pamiatky na Spiši*. *Spišská Kapitula* 1936, s. 20.

[21] *Tamtiež*, s. 8.

[22] V. Mencl, c. d. (v pozn.8, 1935), s. 345; – ten istý, c. d. (v pozn.1), s. 169.

[23] V r. 1974 bol objavený fragment zaniknutej centrálnej stavby v areáli Spišskej Kapituly (A. FIALA, A. VALLAŠEK: *Náčrt stavebného vývoja Spišskej Kapituly do konca stredoveku*. *Vlastivedný časopis*, 24, 1975, s. 132), v r. 1978 zaniknutý kostol na lokalite Levoča – Vojenské cvičisko (F. JAVORSKÝ: *Záchranný výskum románskeho kostola pri Levoči*. *Študijné zvesti* 19, 1981, s. 97-112), v r. 1983 v superpozičnom vzťahu dve centrály na mieste zaniknutej dediny Stojany pri Poprade (M. SLIVKA, F. JAVORSKÝ: *Výsledky záchranného výskumu na lokalite Poprad-Stojany*. *Archaeologia historica* 9, 1984, s. 193-214), v r. 1987 zaniknutý kostol sv. Michala v Kežmarku (M. SLIVKA: *Príspevok k lokovaniu mesta Kežmarok*. *Archaeologia historica* 14, 1989, s. 181-190).

[24] J. BÉREŠ, F. JAVORSKÝ, M. SLIVKA: *Spiš v 6.-16. storočí v archeologických prameňoch*. Kat. výstavy, Bratislava 1987, s. 4; – I. CHALOUPECKÝ: *K otázke datovania kostola v Chrásti nad Hornádom*. *Vlastivedný časopis*, 16, 1967, s. 75; – F. JAVORSKÝ, c. d. (v pozn.23, 1981), s. 106.

[25] J. Béréš, F. Javorský, M. Slivka, c. d. (v pozn.24), s. 4; – M. HOMZA: *Vztahy Spiša a Malopoľska od príchodu Slovanov po začlenenie Spiša do Uhorského štátu*. *Archaeologia historica* 18, 1993, s. 21-24.

[26] M. HOMZA: *Vztahy stredovekého Spiša a Malopoľska od najstarších čias do roku 1138*. *Historický časopis*, 43, 1995, č. 2, s. 206-208.

[27] A. VALLAŠEK: *Zaniknutý kláštor svätého Martina nad Spišskou Kapitulou*. *Pamiatky a múzeá*, 1999, č. 2, s. 61-65.

[28] M. HOMZA: *Pokus o rekonštrukciu najstarších politických dejín Spiša (Koniec 8. – 13. stor.)*. In: *Z minulosti Spiša* 5-6, 1997-1998, s. 11 n.

[29] Jednou z posledných sumarizácií archeologického materiálu je práca G. LUKÁČ: *K počiatkom stredovekého osídlenia Spiša (do konca 12. stor.)*. *Archaeologia historica* 18, 1993, s. 9-17.

[30] J. Béréš, F. Javorský, M. Slivka, c. d. (v pozn.24), s. 4; – M. Homza, c. d. (v pozn.28), s. 13-14.

[31] Poprad-Stojany, Spišská Kapitula (rotunda sv. Ondreja), Kežmarok (kostol sv. Michala), Levoča – Vojenské cvičisko, Chrást nad Hornádom (literatúra cit. v pozn. 23); – B. POMFYOVÁ: *Súčasný obraz spišskej sakrálnej architektúry do konca 13. stor.*, in: *Studia Archeologica Medievalia III.* – zbor. z konferencie „Korene európskej civilizácie“, Bratislava 2000 (v tlači).

[32] A. FIALA, A. VALLAŠEK, G. LUKÁČ: *Spišský hrad*. Martin 1988, s. 30.

[33] K pôsobeniu Kolomana na Spiši M. Homza, c. d. (v pozn.28), s. 26 n.

[34] A. Fiala, A. Vallašek, G. Lukáč, c. d. (v pozn.32), s. 36-37.

[35] D. Menclová, c. d. (v pozn.9), s. 22 n.

[36] V. Mencl, c. d. (v pozn.1), s. 182.

[37] V. Mencl, ibid.; – Tiež ten istý: *Přehled vývoje středověké architektury na Slovensku*. Bratislava 7, 1933, s. 398 n.

[38] E. MAROSI: *Die Anfänge der Gotik in Ungarn*. Budapest 1984, s. 7.

[39] G. ENTZ: *Die gotische Baukunst in Ungarn*. Budapest 1976, s. 5.

[40] Z obsahlej literatúry k problému cisterciánskej architektúry možno spomenúť napr. J. TROWE-BICKEL: *Bedeutung der süddeutschen Zisterzienserbauten für den Stilwandel im 12. und 13. Jahrhundert von Spätromanik zur Gotik*. München 1956; – H. HAHN: *Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser. Untersuchungen zur Baugeschichte von Kloster Eberbach im Rheingau und ihren europäischen Analogien im 12. Jh.* Berlin 1957; – W. BRAUNFELS: *Abendländische Klosterbaukunst*. Köln 1969, s. 111-172; – A. SCHNEIDER: *Die Zisterzienser. Geschichte* –

*Geist – Kunst*. Köln 1974; – E. BADSTÜBNER: *Kirchen der Mönche. Die Baukunst der Reformorden im Mittelalter*. Berlin 1981; – W. RUG: *Der „Bernhardinische Plan“ im Rahmen der Kirchenbaukunst der Zisterzienser im 12. Jh.* Tübingen 1983; – J. KUTHAN: *Počátky a rozmach gotické architektury v Čechách. K problematice cisterciácké stavební tvorby*. Praha 1983; – G. DUBY: *Die Kunst der Zisterzienser*. Stuttgart 1983; – J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH: *Zisterzienser-Romanik. Kritische Gedanken zur jüngsten Literatur*; in: *Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte* (Hg. von W. Nerdinger und D. Schubert). München 1985, s. 31-46; – M. KUTZNER: *Czy cystersi spełnili w Europie Środkowej rolę pionierów sztuki gotyckiej*; in: *Historia i kultura cystersów w dawnej Polsce*. Poznań 1987, s. 387-412; – ten istý: *Cysterska architektura na Śląsku w latach 1200-1330*; in: *Dzieje i kultura polskich cystersów do XVIII w.* Kraków 1994, s. 315-339; – A.-B. HERTKORN: *Die Zisterzienser*. Stuttgart – Zürich 1991; – K. CHARVÁTOVÁ: *Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku*. Praha 1994, a ďalšie.

[41] K počiatkom bádania o cisterciánskej architektúre *W. Rug*, c. d. (v pozn. 40), s. 5-15.

[42] *Václav Mencl* (c. d. v pozn.8, 1965, s. 28) označil cisterciánsky kláštor za nevyhnutný predpoklad pre každú úspešnú kolonizáciu 13. stor.

[43] *V. Mencl* rozlišoval tri prúdy, ktorými sa cisterciánske umenie vychádzajúce z Maulbronnu šírilo smerom na východ: podunajský (Zwettl, Heiligenkreuz, Nitra), stredonemecký (Ebrach), saský (Walkenried). – *V. Mencl*, c. d. (v pozn.1), s. 223-225; – c. d. (v pozn.8, 1965).

[44] Pozri k tomu *M. Kutzner*, c. d. (v pozn. 40, 1987).

[45] Tradičnú predstavu o cisterciánskej architektúre jednoznačne odmieta poľský historik umenia *M. Kutzner* (c. d. v pozn.40, 1987 a 1994). Skepticky sa voči rozhodujúcej úlohe cisterciánov v procese šírenia gotiky stavajú napr. aj *E. Marosi* (c. d. v pozn.38) a vo svojich novších prácach aj *J. Kuthan* (*Česká architektura v době posledních Přemyslovců*. Vimperk 1994).

[46] Bližšie k tomu *B. Pomfyová*: *Václav Mencl a spišská sakrálna architektúra 13. stor. – príspevok k problému klasifikácie architektúry 13. stor.*; in: *Kolokvium Život a dielo Václava Mencla na Slovensku* (zborník). Bratislava 1999, s. 89-98.

[47] *E. Marosi*: *Zur Gültigkeit der Begriffe der Zeitstile der mittelalterlichen Kunstgeschichte in der Geschichte der Baukunst des 13. Jh. in Ungarn*; in: *Umění 13. století v českých zemích*. Praha 1983, s. 77-96; – ten istý, c. d. (v pozn. 38); – ten istý: *Zur Rezeption der Früh- und Hochgotik im Osten Mitteleuropas*; in: *Seminaria Niedzickie VI*. Kraków 1992, s. 21-26.

[48] Napr. *M. Schwarz*: *Studien zur Klosterbaukunst in Österreich unter den letzten Babenbergern*. Wien 1981; – ten istý:

*Die Babenberger und die Architektur der Frühgotik in Österreich*; in: *Gotika v Sloveniji – Gotik in Slowenien – Il gotico in Slovenia*. Nastajanie kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom. Akti mednarodnega simpozija (Ljubljana, Narodna galerija 20.-22. oktober 1994). Hg. von Janez Höfler. Ljubljana 1995, s. 59-64; – *G. Brucher*: *Gotische Baukunst in Österreich*. Wien – Salzburg 1990.

[49] Pozri hodnotenie tatárskeho vpádu v stati *R. Marsina*: *Na prahu vrcholného feudalizmu*; in: *Dejiny Slovenska*. Bratislava 1986, s. 230 a mapka 3.

[50] Jedinou výnimkou je veta v knihe o Spišskom hrade (*A. Fiala, A. Vallašek, B. Lukáč*, c. d. v pozn.34, s. 120), v ktorej sa uvádza, že kostol vznikol v prvej polovici 13. stor. V neskorších prácach sa uvedení autori priklonili k všeobecne zaužívanému názoru.

[51] *B. Pomfyová*, c. d. (v pozn.46), s. 95-96; – tá istá, c. d. (v pozn.31).

[52] *E. Marosi*, c. d. (v pozn. 38), s. 168.

[53] *J. Kuthan*, c. d. (v pozn.45), s. 16.

[54] Pochybnosti o autenticite severného portálu vyvoláva neporušený, zvetrávaním nedotknutý travertín, z ktorého je zhotovený. Problematické sú aj bobulové hlavice vlysy. Na pravom ostení strácajú typickú výstavbu bobulovej hlavice, ktorá je na pôvodných hlaviciach v interiéri aj pri najväčšej schematizácii vždy zachovaná. Namiesto listu stáčajúceho sa do puku sa tu stretávajú s kamenársky síce prepracovanými, avšak alogickými amorfnými zhlukmi. Aj v prípade zachovania logiky bobulového ornamentu na ľavom ostení je povrch bobule členený zvlínenou asymetrickou líniou, aká sa vyskytuje na druhotných častiach západného portálu, o ktorých bezpečne vieme, že pochádzajú z 19. stor. Napriek uvedeným pochybnostiam môžeme predpokladať zrejme len čiastočný zásah na úrovni hlavíc, ich pretesanie prípadne nahradenie novými vlysmi, ktoré sa pridžali pôvodnej predlohy. Kresba od *W. Merklasa* (c. d. v pozn. 19, na s. 207) vytvorená pred Stornovou obnovou zachytáva totiž severný portál v podobe, v akej sa zachoval dodnes.

[55] *V. Myskovszky*: *Magyarország középkori és renaissance stílű műemlékei*. Budapest 1885, tab. XLII.

[56] *V. Mencl*: *Románská a gotická hlavice jako prostředek k datování české architektury*. Zprávy památkové péče, 10, 1950, č. 1, s. 1-4.

[57] *Mencl*ovmu oku pôvodný výskyt kockových hlavíc v Spišskej Kapitule samozrejme neušiel. Pri rozboře kostola sv. Martina (c. d. v pozn.1, s. 263) sám uviedol: „... iba sdrúžené okná s krychlovými hlaviciami boli asi celkom obnovené v XIX. storočí“. O niekoľko strán ďalej (s. 284), v kapitole venovanej

prechodným kostolom na Spiši, čítame: „Zbytky románskeho čítania sa obmedzujú len na výzdobu vonkajška kostola... Hlavice stredných stĺpikov v ... oknách sú najčastejšie kalichové, s bobulovými listami, nikdy však už nie sú krychlové“, a to aj napriek tomu, že kockové hlavice sa dodnes zachovali na kostolnej veži v Huncovciach.

[58] *A. Fiala, A. Vallašek*: *Výskum Spišského hradu*. Vlastivedný časopis, 26, 1977, s. 11; – tí istí: *Spišský hrad*. Krásy Slovenska, 9, 1985, s. 19, 21-23; – tí istí: *Spišský hrad*. Pamiatky a múzeá, 1994, č. 5-6, s. 4; – tí istí: *Spišská Kapitula. Náčrt stavebných dejín*. Pamiatky a múzeá, 1994, č. 5-6, s. 11; – *A. Fiala, A. Vallašek, G. Lukáč*, c. d. (v pozn.34), s. 39.

[59] Gyulafehérvár/Alba Iulia, Vértesszentkereszt, Visegrád (*E. Marosi*, c. d. v pozn.38, s. 119, 174), Jánoshida.

[60] Datovanie kostolov v Türje, Zsámbéku, Jáku a Ócsi podľa *E. Marosi*, c. d. (v pozn.38), s. 124, 126.

[61] Napr. *J. Špirko*, c. d. (v pozn.20), s. 190; – *O. Schürer, E. Wiese*, c. d. (v pozn.44), s. 34, 121; – *Súpis pamiatok na Slovensku III*. Bratislava 1969, s. 170; – *K. W. Ruminski*: *Die Kirche St. Martin des Zipser Kapitels*. Acta Historiae Artium, T. 22, 1976, s. 22.

[62] *A. Ruttkay, M. Slivka*: *Cirkevné inštitúcie a ich úloha v sídliskovom a hospodárskom vývoji Slovenska v stredoveku*. Archaeologia historica 11, 1985, s. 339.

[63] V pramennom materiáli doložené koncom 13. stor., kedy spišský prepošt Jakub vystupuje dokonca pod označením „episcopus Scepusiensis“ (*E. Fügedi*: *Kirchliche Topographie und Siedlungsverhältnisse im Mittelalter in der Slowakei*; in: *Studia Slavica academiae scientiarum Hungaricae* 5, Budapest 1959, s. 371).

[64] *R. Marsina*: *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae I*. Bratislava 1971, s. 323.

[65] *R. Marsina*: *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae II*. Bratislava 1987, s. 211.

[66] „... cum sit de nobilibus membris regni nostri eidem ecclesie ex debito nostri regiminis...“ (*Tamtiež*, s. 230). Za preklad listiny a konzultáciu ďakujem PhDr. A. Ostertágovej.

[67] K dejinám kláštora *J. Vencko*: *Dejiny štiavnického opátstva na Spiši*. Ružomberok 1927; – *F. L. Hervay*: *Repetitorium historicum ordinis cisterciensis in Hungaria*. Roma – Budapest 1984, s. 172-177; – *M. Slivka*: *Cisterciiti na Slovensku*. Archaeologia historica 16, 1991, s. 101-106.

[68] *G. Entz*: *Westemporen in der ungarischen Romanik*. Acta Historiae Artium, T. 6, 1959, s. 7; – *K. W. Ruminski*, c. d. (v pozn.61), s. 26; – *E. Marosi*, c. d. (v pozn.38), s. 173.

[69] *V. Mencl*, c. d. (v pozn.8, 1965), s. 30; – ten istý, c. d. (v pozn.8, 1968), s. 3.

[70] *F. Javorský*: *Výskumy a prieskumy Výskumnej expedície Spiš v r. 1979*; in: *Študijné zvesti Archeologického ústavu SAV* 19, Nitra 1981, s. 82 a obr. 14.

[71] Okrem uvedenej pätky piliera sa jedná o tri tvarovo a rozmerovo identické fragmenty prístenných zväzkových oporných pilierov, tri hlavice s rastlinným dekorom a sedílie (deponované v Archeologickom ústave SAV v Spišskej Novej Vsi). *F. Javorský* (c. d. v pozn. 70, s. 81-83) časť z nich zverejnil ako nové nálezy, objavené v blízkosti zaniknutého kláštora pri poľnohospodárskych prácach. Minimálne niektoré z architektonických článkov sa však na pole, kde boli poškodené orbou, dostali až druhotne. Jednu z hlavíc totiž publikoval *V. Mencl* už v r. 1938 (*V. Mencl*: *Architektura středověku*; in: *Umění na Slovensku*. Odkaz země a lidu. Red. K. Šourek. Praha 1938, obr. 143); malo ísť o fragment pochádzajúci z Kláštoriska, toho času uložený v Spišskom Štiavniku. Na základe archeologického výskumu zaniknutého kláštora na Kláštorisku (*M. Slivka*: *Doterajšie výsledky výskumu na Kláštorisku v Slovenskom Raji*. Archaeologia historica 13, 1988, s. 423-439) je takáto lokalizácia veľmi málo pravdepodobná. Výskum nepriinesol žiadne doklady o rozvinutom opornom systéme, z akého fragment pochádza: hlaviceový vlys je zložený z piatich hlavíc pokrytých rastlinným dekorom (obr. 3b) a korešponduje so zväzkami piatich trojštvrťových stĺpov. Vzhľadom na kvalitu fragmentov je zrejme, že pochádzajú z významnej stavby. Na základe dnešného stavu poznania prichádza kláštor v Spišskom Štiavniku do úvahy ako jediná pravdepodobná lokalita. *Mencl* potvrdil existenciu aj ďalších architektonických detailov zo zaniknutého cisterciánskeho kláštora, u ktorých zdôraznil mimoriadnu kvalitu; ide však o stručné a veľmi nejednoznačné zmienky (porov. *V. Mencl*, c. d. v pozn.1, s. 364; – c. d. v pozn.8, 1965, s. 29; – c. d. v pozn.8, 1968, s. 3). Kresby dvoch kamených opracovaných článkov publikoval tiež *J. Vencko*, c. d. (v pozn.67), s. 197, 198.

[72] *J. Vencko*, c. d. (v pozn.67), s. 282, 285.

[73] *V. Mencl* (c. d. v pozn.1, s. 299) a *Súpis pamiatok na Slovensku I*. (Bratislava 1967, s. 445) datovali prístavbu sakristie do prvej polovice 14. stor. Bez bližšieho zdôvodnenia *Mencl* (c. d. v pozn.8, 1968, s. 6) jej vznik neskôr spojil s konkrétnym dátumom 1309.

[74] Archeologické sondy potvrdili u viacerých objektov druhotné pristavanie veže (ich výčet uvádza *F. Javorský*: *Románska architektúra na Spiši*. Pamiatky a múzeá, 1999, č. 2, s. 59), a to ešte do konca 13. stor. Táto viacfázovosť dovoľuje následne hypoteticky predpokladať starší pôvod niektorých kostolov.

[75] *M. Slivka*, c. d. (v pozn.71, 1988), s. 423-439 a literatúra cit. v pozn. 23.

[76] Pokým *M. Slivka* (c. d. v pozn.23, 1989, s. 186-188) predpokladá monastickú dvojposchodovú stavbu s polkruhovou apsidou, postavenú rádom johanitov, *B. PUŠKÁROVÁ* a *I. PUŠKÁR* (*Kežmarok. Pamiatková rezervácia*. Bratislava 1979, s. 17, 82) objekt interpretovali ako jednolodie ukončené polygonálnym presbytériom.

[77] *O. Schürer, E. Wiese*, c. d. (v pozn.44), s. 37-38.

[78] *M. SLIVKA: Výskum kostola Najsvätejšej Trojice v Chrasti nad Hornádom*, in: Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku v r. 1980, Nitra 1981, s. 264-266; – *M. SLIVKA, F. JAVORSKÝ: Výsledky archeologického výskumu na lokalite Poprad – Stojany. (Príspevok k poznaniu centrálnych stavieb na Spiši)*. *Archaeologia historica* 9, 1984, s. 193-214.

[79] *F. Javorský*, c. d. (v pozn.23, 1981).

[80] Podobnú situáciu ako v Levoči – Vojenskom cvičisku uvádza *F. Javorský* (c. d. v pozn.74, s. 58) v prípade zaniknutého kostola na lokalite Vlková – Horanské, kde bola polkruhová apsida kostola v druhej fáze nahradená pravouhlým presbytériom. Polkruhová apsida mal aj kostol vo Vlkovej – Levkovciach (ibid.).

[81] Tak je datovaný aj v *Súpise pamiatok na Slovensku II*. Bratislava 1968, s. 387.

[82] *F. Javorský*, c. d. (v pozn.74), s. 59.

[83] *V. Mencl*, c. d. (v pozn.8, 1965), s. 33.

[84] Okrem Batizoviec jednoznačne súvisia s Odorínom aj ústupkové portály v Spišskej Belej a Starej Lesnej, ktorých rastlinné reliéfy sú najvernejšími replikami odorínskych listových úponkov. O niečo nižšiu kamenársku úroveň má portál kostola v Poprade – Veľkej.

[85] *B. KOVAČOVIČOVÁ-PUŠKÁROVÁ: Nové objavy v Batizovciach*. *Vlastivedný časopis*, 14, 1965, s. 45.

[86] *M. TOGNER: Stredoveká nástenná malba na Slovensku*. Bratislava 1988, s. 31.

[87] Tak ako to na základe nekonzekventnej previazanosti murív lode a svätyne predpokladala aj *B. Kovačovičová-Pušková* (c. d. v pozn.85).

[88] *V. Mencl*, c. d. (v pozn.8, 1965), s. 33.

[89] Za terminus post možno považovať rok 1264, kedy Botyz z rodu Mariássy získal územie zv. „les Chetene“, na ktorom boli založené Batizovce. Oporným bodom pre datovanie celej skupiny je rok 1268, kedy sú doložené farnosti (*J. BEŇKO: Osídlenie severného Slovenska*. Košice 1985, s. 150), a teda aj existencia kostolov v Spišskej Belej a Poprade – Veľkej.

[90] Naposledy *J. Žáry*, c. d. (v pozn.7), s. 240, 262.

[91] Ako to dokladá napr. spracovanie francúzskej gotickej architektúry autorov *D. KIMPELA* a *R. SUCKALEHO: Die Gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*. München 1985.

[92] *V. Mencl*, c. d. (v pozn.8, 1968), s. 6.

[93] *Tamtiež*, s. 43.

[94] *V. Mencl*, c. d. (v pozn.56), s. 12.

[95] *K. BENEŠOVSKÁ: Pojem přechodného slohu v české uměleckohistorické literatuře*, in: *Umění 13. století v českých zemích*. Praha 1983, s. 138.

[96] *M. Schwarz*, c. d. (v pozn.48), s. 61.

[97] *E. Marosi*, c. d. (v pozn.38), s. 179-180, 187; – ten istý, c. d. (v pozn.47, 1992); – ten istý: *Mitteuropäische Herrscherhäuser und die Kunst*, in: *Akten des XXVIII. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 15.-20. Juni 1992. Bd. II, s. 19-20.

[98] *E. Marosi*, *tamtiež*, s. 20.

[99] Matejovce (reliéfy divého muža a korunovanej mužskej hlavy na konzolách), Križová Ves (motív mužskej a ženskej hlavy na konzolách), Mengusovce (hlavy mnicha, mnišky?, svetského muža a ženy na konzolách), Vyšné Repaše (silne rustikalizované maskovité konzoly), Spišský Štiavnik – farský kostol, Pavľany – Krigov (konzoly s motívmi ľudskej tváre), Spišská Stará Ves (dva svorníky s reliéfom mužskej hlavy a Krista), Veľká, Švábovce, Spišská Teplica (dvojice mužskej a ženskej tváre na vnútorných osteniach portálov).

[100] Interpretáciou motívov sa bližšie zaoberal *Š. ORIŠKO: Románske kamenárstvo a kamenosochárstvo na Slovensku*. Kandidátska dizertačná práca. FF UK Bratislava 1996, s. 408-409. Konštatoval, že interpretácia je možná len vo všeobecnej rovine: atribút knihy ako symbol múdrosti, motív zbraní ako symbol trestajúcej spravodlivosti, rozdeľujúcej dobro a zlo.

[101] Hoci ide viac-menej o hypotetické úvahy vzhľadom na absenciu materiálu, ktorá na druhej strane posúva do roviny predpokladov aj teóriu o jeho výlučnom vplyve. Situáciu snád v budúcnosti pomôže riešiť archeologický výskum.

[102] Materským kláštrom štiavnického opátstva sa stal malopoľský Wąchock. Ani Wąchock ani ostatné malopoľské kláštory však neponúkajú analógie k fragmentom pochádzajúcim zo Štiavniky.

[103] *I. CHALUPECKÝ: Prehľad vývoja verejnej správy na Spiši*, in: *Sborník archivních prací XIII*, 1963, s. 120-122.

[104] *M. Kutzner*, c. d. (v pozn.40, 1987 a 1994).

[105] *O. R. HALAGA: Vznik miest na východnom Slovensku*, in: *Príspevky k dejinám východného Slovenska*. Bratislava 1964, s. 82; – *I. Chalupický*, c. d. (v pozn.103), s. 121.

[106] Na druhej strane kolektívne privilégium z r. 1271 označuje nemeckých kolonistov ešte stále ako „jednoduchých ľudí“, zaoberajúcich sa roľníctvom a robotami, ktorí sa nevyznajú v šľachtickom práve. – *O. R. Halaga*, c. d. (v pozn.105), s. 82.

[107] V rámci Uhorska boli dekanáty jedine na Spiši organizované podľa západného vzoru do fraternít (bratstiev). Osobitné postavenie malo medzi nimi už v 13. storočí Bratstvo 24 kráľovských farárov. – *I. Chalupický*, c. d. (v pozn.103), s. 123.

[108] Na základe dnešných poznatkov možno predpokladať, že väčšina z cca 90 registrovaných sakrálnych stavieb (zachovaných aj zaniknutých), vybudovaných do prelomu 13. a 14. storočia, vznikla v tomto období.

[109] Viackrát bolo poukázané na paušálne používanie právnej šablóny „ius hospitum, Saxonum“, resp. „Teutonicum“, ktorá sa mohla vzťahovať na obyvateľstvo akéhokoľvek pôvodu (*O. R. Halaga*, c. d. v pozn.105, s. 82). – Pozri tiež *I. CHALUPECKÝ: Najstaršia šľachta na Spiši*, in: *Najstaršie rody na Slovensku* (zborník). Bratislava 1994, s. 77-80.

[110] Pozri *E. Marosi*, c. d. (v pozn.38), s. 180.

Foto: *B. Pomfyová (1-11)*

## Zu einigen Fragen der Beurteilung der mittelalterlichen Architektur in der Slowakei

### (Zusammenfassung)

Die Autorin setzt mit einigen älteren, vor allem durch Mencls Konzeption vertretenen Einsichten auf mittelalterliche Architektur der Slowakei auseinander. Im Vordergrund ihrer Aufmerksamkeit steht Zipser Architektur des 13. Jh. als Modelbeispiel der Probleme, zu denen Anfänge der christlichen Sakralarchitektur (die Frage grossmährischer Tradition), Anfänge der Gotik, Stiluneinheitlichkeit (in Verbindung mit allgemeinen Fragen des Stils und dessen Entwicklung) gehören. Der Ausgangspunkt stellt die Theorie der zisterzienser-burgundischen Architektur dar, die eine Plattform für Interpretation der betroffenen Probleme in der Region Zips gebildet (geschaffen) hat. Von grosser Bedeutung war sie für Beurteilung nicht nur der Zipser Baukunst, sondern auch der Architektur des 13. Jh. auf ganzem Gebiet der Slowakei.

Seit siebziger Jahren des 20. Jh. widerlegen archäologische Ausgrabungen die ältere Annahme, dass die Anfänge der Sakralarchitektur in der Zips erst mit deutscher Kolonisation und dem Zisterziensereinfluss im 13. Jh. verbunden werden können. Auf erster Stelle steht die Entdeckung des untergangenen Klosters in der Nähe von Zip-

ser Kapitel (Spišská Kapitula), die sogar zur Hypothese über das Zipser Missionsgebiet und damit auch über die ältesten Sakralgebäuden im 9. Jh. führte. Heute wird dieses Problem skeptischer beurteilt und allein die Klosterüberreste wurden zuletzt ins 11. Jh. datiert. Die Überlegungen über vorromanische Tradition der Zipser Sakralarchitektur überleben trotzdem immer noch. Man muss aber sagen, dass es für sie im heute bekannten Material keine eindeutigen Beweise gibt. Trotz allen Problemen mit Datierung steht es fest, dass die Wurzeln der Zipser Sakralbauproduktion tief vor das 13. Jh. reichen.

Heutige den älteren Hypothesen widersprechende Kenntnisse stehen im Einklang mit der allgemeinen Kritik der Theorie über zisterziensisch-burgundische Architektur. Aufgrund des vorhandenen Forschungsstandes zeigt sich, dass man die Bauproduktion des Zisterzienserordens ausschliesslich vom Standpunkt des universalen Musters der Zisterzienserbaukunst nicht mehr betrachten kann. Mehr als die Ordensbauvorschriften hatten die Stifter und lokale Bautradition den Einfluss auf die Auswahl der architektonischen Formen. Die Verschiebung in der

Auffassung der Zisterzienserarchitektur geschieht im Kontext der allgemeinen Veränderungen in der theoretischen Plattform der Kunstgeschichte in Richtung zum Stilpluralismus. Die seit langem verlaufenden Diskussionen zum Thema Stil und seine Entwicklung verwarfen die Vorstellung der linearen Stilevolution, auf der die Mencls Konzeption der Geschichte der mittelalterlichen Architektur in der Slowakei beruht. Die Paradigmawechsel ermöglichen auch neue Interpretation der Zipser Architektur. Eine der Belehrungen, die sich aus der Kritik der Zisterzienserarchitektur ergeben, ist, dass das Zisterzienserkloster keinen Ausgangspunkt der gesamten Bautätigkeit in der Region apriori bedeuten muss.

Zu den Hauptbauunternehmen des 13. Jh. in der Zips gehörten die Kirche des hl. Martins in Zipser Kapitel, das Zisterzienserkloster in Spišský Štiavnik (Schebnik) und romanischer Palast der Zipser Burg. Die Autorin polemisiert mit der eingelebten Datierung der Kirche in Zipser Kapitel (ungefähr 1245-1280) und schlägt aufgrund der Stilmerkmale und der Erwähnungen in den Urkunden (1235, 1248, 1249) die erste Hälfte des 13. Jh. vor. Sie äusserte die Hypothese, dass der Stifter dieses Gebäudes Koloman, der Sohn des Königs Andreas II. war. Koloman hatte den Sitz auf der Zipser Burg zwischen 1221-1241 und wird für den Bauherren romanisches Burgpalastes gehalten. Er erfüllte wahrscheinlich die Aufgabe eines wichtigen Stifters in der Zips. Es steht fest, dass das Kloster in Spišský Štiavnik von ihm auch gegründet wurde. Trotzdem ist architektonische Beziehung zwischen Zipser Kapitel und Spišský Štiavnik, die von Mencl als eindeutig angesehen wurde, aufgrund des heutigen Forschungsstandes unklar. Aus untergegangenem Kloster stammen nur ein paar, meistens durch naturalistische Ornamentik gedeckte Stücke, die den Stilströmungen der letzten Jahrzehnte des 13. Jh. angehören. Man kann voraussetzen, dass das Kloster in Štiavnik die Initiative irgendwann nach dem Jahr 1260 übernahm, als es zur Renovation seiner durch Feuer zerstörten Gebäude kommen musste. An der architektonischen Ausstattung der mehreren Zipser Kirchen kann man den Einfluss oder direkte Zitate der erhaltenen, aus dem Kloster stammenden architektonischen Details beobachten. Das schönste Beispiel stellen die Schlusssteine und Konsolen in der Sakristei

der Kirche in Hrabušice (Kabsdorf) dar. Bauformen der zahlreichen Dorfkirchen schliessen aber nicht aus, dass die Zips in dieser Zeit mehr Inspirationsquellen hatte, in deren Rahmen man mit der Tätigkeit der mehreren Steinmetzengruppen rechnen kann.

Bei dem gemeinsamen geschlossenen Blockcharakter der Zipser Gebäude und bei aller beschränkter Motivskala des Bauornaments wird die Zipser Bauproduktion dieses Zeitabschnittes durch Vielfalt der Bau- und Stilerscheinungen gekennzeichnet. Im Gegenteil zu den älteren Einsichten, die die einschiffige Langkirche mit rechteckigem von einem Joch der Kreuzrippengewölbe übergewölbten Presbyterium und einem Westturm als einziger Typ der Dorfsakralarchitektur fanden, liefern archäologische Entdeckungen Beweise über weitere in der Zips vorkommende architektonische Lösungen. Einige der Kirchen erlebte mehrere Bauphasen bis zur Wende des 13./14. Jh. Längere Bauentwicklung dieser Gebäude könnte das heterogene architektonische Gefüge teilweise erklären. Verwirrende Vielfältigkeit der Erscheinungen wurde aber auch von anderen Faktoren bedingt: überlebte Bautradition, Provinzialisierungsprozess und vor allem von komplizierter Entwicklung der mitteleuropäischen Architektur dieser Zeit.

Die Zipser Architektur der letzten Jahrzehnte des 13. Jh. wurde im Einklang mit konventioneller Auffassung dieses Problems mit dem Begriff "frühgotisch" bezeichnet. Nun steht die Frage vor uns, ob dieser Begriff weiter als überlieferte Datierungshilfe benutzt werden soll oder er auch einen konkreten Gehalt erfasst. In diesem Fall bedeutet "frühgotisch" in der Zips etwas anderes als "frühgotisch" im Rahmen der Slowakei oder Mitteleuropas. Ernő Marosi benützt für die Architektur der ungefähr zweiten Hälfte des 13. Jh. in mitteleuropäischen Regionen die Bezeichnung "hochgotisch". Er unterstreicht, dass die Wege der Durchdringung der hochgotischen Elemente nach Osten offene Frage vorläufig bleiben müssen. Es ging um allgemeine Strömung, um die stilistisch gleichwie chronologisch einheitliche Rezeption, deren Erklärung zumeist nur im Rahmen der Regionen möglich ist. In diesen Zusammenhängen ist auch die von Mencl festgestellten ausschliesslichen Beziehungen zwischen der Zipser Architektur und der Baukunst in Schlesien im 13. Jh. höchst fraglich.

## Nástenná výzdoba arcibiskupskej kaplnky v Ostrihome skúmaná v nových vzťahoch k umeniu talianskeho trecenta (alebo riminská malba v Zaalpi)

Barbora GLOCKOVÁ

Je veľmi ťažké pochopiť ráz stredoeurópskeho umenia 14. storočia bez docenenia talianskeho vplyvu na zaalpskú maliarsku produkciu, bez dôslednejšieho rozpoznanie charakteru a pôvodu rozmanitých impulzov z Apeninského polostrova, vyšpecifikovania prítomných italianizmov, rezonujúcich v tvorbe tunajších umelcov. Ich existenciu a dlhodobé pôsobenie často podmienila aj priama aktivita talianskeho majstra v stredoeurópskom teritóriu, ktorého maľba mala často všetky kvalitatívne aspekty maľby talianskych umeleckých centier, a ktorej príkladom je aj v odbornej literatúre mnohokrát traktovaná výzdoba arcibiskupskej kaplnky v Ostrihome. Už sme si zvykli vzťahovať k nej ostatné diela východnej strednej Európy, vymykajúce sa svojím výnimočnejším maliarskym podaním z kontextu lokálnej produkcie, a „demonštrovať“ fúziu italianizmov na toto územie, vysvetľovať v nadväznosti na Ostrihom aj vznik svojráznejších regionálnych maliarskych okruhov. Ale vlastná štýlová stránka výzdoby kaplnky zostala doposiaľ, len na základe nepočetných porovnaní s maľbou talianskeho trecenta, v rovine stručných hypotetických atribúovaní a dohadov, ktoré viac reflektujú či už dobový historický kontext, pripúšťajúci pôsobenie archívne známych umelcov pracujúcich v Neapole (Niccolò di Tommaso) alebo „pansiensku“ orientáciu na dobovú maľbu Toskánska, než vlastný charakter maľby. Touto štúdiou by som sa rada vrátila „pred stenu“ ostrihomského interiéru a hľadala taliansky okruh, v ktorom

sa školila ruka neznámeho majstra – samozrejme s historickým exkurzom, ktorý by mohol zvýšiť pravdepodobnosť mojich predpokladov.

Umelecké kontakty Uhorska s Talianskom v 14. storočí zintenzívnili viac ako v predchádzajúcom období, keď orientácia Arpádovcov na juh bola podmienená a podporená aj ich dynastickou politikou (konkrétne sobášom Štefanovej dcéry Márie s neapolským kráľom z Karolom II. Anjouovským). Uhorským panovníkom sa po vymretí Arpádovcov (r. 1301) stal priamy potomok Anjouovcov, vnuk kráľovnej Márie, Karol Róbert z Anjou, vychovaný v prostredí kozmopolitnej taliansko-francúzskej kultúry neapolského dvora. Jeho príchodom do Uhorska istotne dostala aj tamojšia dvorská kultúra novú orientáciu. Prirodené sa snažila vyrovnáť ostatným panovníckym centrá, keď si brala za model anjouovský dvor v Neapole a udržiavala čulú umeleckú výmenu s polostrovom, ktorá bola pravdepodobne bezprostrednejšia, najmä po ujasnení mocenských vzťahov (20. roky 14. stor.)<sup>1</sup> v krajine a potvrdení anjouovského domínia v Uhorsku.

Ešte začiatkom 14. storočia badať v zaalpskom umení prevahu francúzskeho vplyvu (Avignon) sprevádzaného impulzmi severotalianskeho, ale aj sienskeho, florentského a bolonského umenia. V druhej štvrtine storočia, v čase spomínanej konsolidácie, prevážil taliansky element a do strednej Európy expandovali majstri z Benátska, Friuli, Emilie, exportovali sa talianske





1. Ostrihom, arcibiskupská kaplnka, interiér

umelecké diela, ktoré niekedy podstatne predurčia aj podobu malby dvorských maliarov.<sup>2</sup> Z fondu nástenných malieb na území vtedajšieho Uhorska dnes existuje už len pár príkladov. Lepšie je zastúpená knižná malba, ktorá má značnú výpovednú schopnosť nielen o maliarskom štýle iluminácie a prevažujúcom talianskom vplyve v umení v istom časovom období, dokumentovanom vďaka archívnej povahe umeleckého materiálu, ale dokladá aj prítomnosť konkrétneho mecéna, čím otvára aj nové možnosti ich importu k nám. Spomínaná nová vlna italianizmov je identifikovateľná aj v rukopisoch budínskeho dvora, najmä v miniatúrach biblie Demetera Nekseia a neskôr dokončeného anjouovského Legendária,<sup>3</sup> ktoré vychádzajú z knižnej malby Emilie – z bolonských dielní, zásobujúcich iluminovanými kódexami aj strednú Európu. Niektorí majstri uvedeného okruhu dlhodobejšie pôsobili v Zaalpi, ako sa to udialo v druhom decénií 14. storočia v rakúskom kláštore sv. Floriána v Linzi.<sup>4</sup> Kontakt s bolonskými dielňami, čiže s vtedajším umením Emilie, mohli sprostredko-

vať konkrétni uhorskí klerici, študujúci cirkevné právo na bolonskej univerzite a pôsobiaci aj v dôležitých funkciách rétorov, ktorí sa neraz ocitli v postavení mecéna.<sup>5</sup>

V Ostrihome – cirkevnom centre Uhorska – sa odohrávali živé kultúrne výmeny s Talianskom a vznikali pozoruhodné umelecké diela, akým nepochybne bola výzdoba arcibiskupskej kaplnky. Ostrihom mal v prvej polovici 14. storočia rovnocenné postavenie s Budínom, kam bolo už r. 1256 prenesené kráľovské sídlo. V čase predpokladaného vzniku kaplnky v druhej štvrtine 14. storočia bol arcibiskupom Csánad Tegdi, ktorý po štúdiách práva na padovskej univerzite pôsobil od r. 1318 vo funkcii *comes cappellae regiae*. Čiže sám arcibiskup poznal aj umenie horného Talianska a v Ostrihome určite nechýbali ani klerici študujúci v Boloni, či osobnosti zaujímavé sa o talianske diela, zvyšujúce prestíž súkromnej knižnice. Známý je ostrihomský prepošť Miklós Vásári, uhorský ambasador v Avignone, ktorý si dal vyhotoviť v bolonských dielňach dva významné rukopisy.<sup>6</sup>

Nástenná výzdoba arcibiskupskej kaplnky bola objavená v ruinách ostrihomského sídla počas archeologických výskumov v tridsiatych rokoch 20. storočia. Na niektorých miestach sa odkryli steny kaplnky vysoké až 4-5 metrov,<sup>7</sup> na ktorých sa zachovali in situ zvyšky výzdoby (išlo zväčša o polpostavy svätcov v kvadrilóboch). Mnoho fragmentov z horných častí sa našlo v sutinách stavby. V najlepšom stave bolo osem poprsí svätcov, [Obr. 1-4] ktoré sa vzápätí stali aj predmetom odborných dohadov, či ide o Sibily a Prorokov, uvádzaných aj v správach Bonfiniho, archivára kráľovnej Beatrice. Koncom šesťdesiatych rokov 20. storočia maďarská historička umenia Mária Prokopp komplexne ikonograficky preskúmala fragmentárnu ostrihomskú výzdobu a vďaka súčasne prebiehajúcej revízii archívneho materiálu<sup>8</sup> sa vysporiadala s dovtedajšími názormi a opodstatnene reatribuovala svätcov ako zvyšky série dvanástich apoštolov; identifikovala aj jednotlivé epizódy christologického cyklu, pôvodne sa nachádzajúceho v horných registroch bočných stien. V konche presbytéria rozpoznala *Majestas*, sprevádzaný figurami apoštolov Petra a Pavla a dvoch evanjelistov, Matúša a Jána, situovanými po dvojiciach na južnej a severnej stene kňazišťa. Na severnej strane lode – nad apoštolmi v slepých nikách – zasa výjav s Judášovým bozkom a nad ním Nanebovstúpenie Krista. [Obr. 5] Na južnej stene lode sa nad nikami zachovala spodná časť neznámej postavy a pod klenbou lode výjav Korunovania Panny Márie. Na západnej stene nad portálom, po ktorého stranách sú v kadrilóboch a pravouhlých rámoch situované vždy dvojice apoštolov, sa objavil zvyšok omietky s nápisom zo scény Zvestovania a na stenách severnej lode Oplakávanie Krista (východná časť) a Zmŕtvychvstanie (západná časť).

Všeobecne bol v odbornej literatúre akceptovaný názor, že kaplnka je dielom talianskeho majstra (či tunajšieho majstra vyučeného priamo v Taliansku a tam dlhodobo pôsobiaceho v dielni niektorej umeleckej autority), ktorého



2. Ostrihom, detail nástennej výzdoby na severnej stene lode arcibiskupskej kaplnky: apoštol.

maliarska úroveň v ničom nezaostáva za súdobým maliarskym prejavom polostrova, má v sebe svojráznu štýlovú čistotu a jasnosť (čiastočne narušenú súčasným stavom malby, realizovanej al secco). Napriek uvedenej štýlovej vyhranosti maliarskeho rukopisu anonymného umelca, sa Mária Prokopp v svojej pionierskej štúdii o rekonštrukcii pôvodného ikonografického programu kaplnky pokúsila aj detailnejšie konkretizovať (skôr kompozičnú) afinitu jednotlivých ostrihomských scén k malbe známych talianskych majstrov.<sup>9</sup> Vyšpecifikovala tak niekoľko talianskych podnetov bez jednoznačnejších záverov, aj vzhľadom na iné ciele jej príspevku. V osemdesiatych rokoch už potvrdzuje svoje hypotézy



3. Ostrihom, detail nástennej výzdoby na severnej stene lode arcibiskupskej kaplnky: apoštol

a rámcovo datuje výzdobu v kontexte talianskeho umenia pred morom r. 1348. Myslím, že opodstatnene vylučuje možnosť spájať umenie anonymného umelca s tvorbou Niccolu di Tommasa, predstavenú Tiborom Gerevichom (1938) a dáva ho do súvisu so sienskym okruhom a maliarskym prejavom Ambrogia Lorenzettiho.<sup>10</sup>

Pár rokov po objave výzdoby publikoval Tibor Gerevich uvedenú hypotézu o vzťahu ostrihomskej maľby k dielu Niccolu di Tommasa, pôsobiaceho v sedemdesiatych rokoch na neapolskom dvore (čím sa zvýšila aj pradedodobnosť jeho osobnej prítomnosti v Ostrihome),

a medzi prvými upozornil na afinitu maľby k výzdobe v Sazdiciach.<sup>11</sup> Tento názor zdieľal aj László Gerevich, ktorý sa vyjadril na taliansko-maďarskom kolokviu „*Gli Angioini di Napoli e di Ungheria*“ k štýlovej príbuznosti študovanej výzdoby s oltárom sv. Antona Opáta a tabernákulom z Casaluce Niccolu di Tommasa, dokončeným v Neapole.<sup>12</sup> Spomenul aj závery Ferdinanda Bologna, uznávanej talianskej autority na pôde znalectva, podľa ktorého je ostrihomská výzdoba príležitosťou jasnejšie formulovať vzťahy neapolskej a uhorskej maľby 14. storočia.<sup>13</sup> S jeho názorom sa na konci sedemdesiatych rokov čiastočne stotožnila aj poľská bádatelka Ewa Śnieżyńska-Stolot, ktorá ich dáva do okruhu toskánskej maľby a dokladá ich štýlovú príbuznosť s freskami v Niepołomiciach, ktoré by mali tiež byť dielom vagantného Toskánca.<sup>14</sup> Kolektív českých autorov uvažoval skôr o príbuznosti k výzdobe Giovanniho da Milano vo Viboldone pri Miláne ako nad štýlovou blízkosťou k dielu Tommasa.<sup>15</sup> Širší vplyv florentsko-sienskej maľby s možnou konkretizáciou na maľbu Tommasovu, ako aj podnety z dvorského umenia Neapola pripúšťal Milan Togner,<sup>16</sup> ktorý na ich šírenie a rozpoznanie poukazyval pri sazdicích maľbách a identifikoval ich aj pri realizácii plešiveckej maľby, či niepołomickej výzdoby. Gerhardt Schmidt na konferencii o kultúrnom priestore medzi Alpami, Panóniou a Adriatikom, v sumarizujúcej štúdii o recepcii umenia talianskeho trecenta v zaalpskom prostredí, samozrejme nezabudol ani na arcibiskupskú kaplnku, no výraznejšie nekoriguje úsudok Márie Prokopp, ktorý vlastne prijal a potvrdil tak štýlové príbuznosti maľby s umením Ambrogia Lorenzettiho a tiež Vitaleho da Bologna.<sup>17</sup>

Názorová diskrepancia o pôvode maliarskeho štýlu majstra ostrihomskej kaplnky sa viacmenej ustálila na dvoch možných interpretáciách, súvisiacich s toskánskym trecentom, a osciluje medzi ich štýlovou afinitou k maľbe Sienčana Ambrogia Lorenzettiho a dielu Florentana Niccolu di Tommasa, uvažujúc aj o spôsobe ich me-

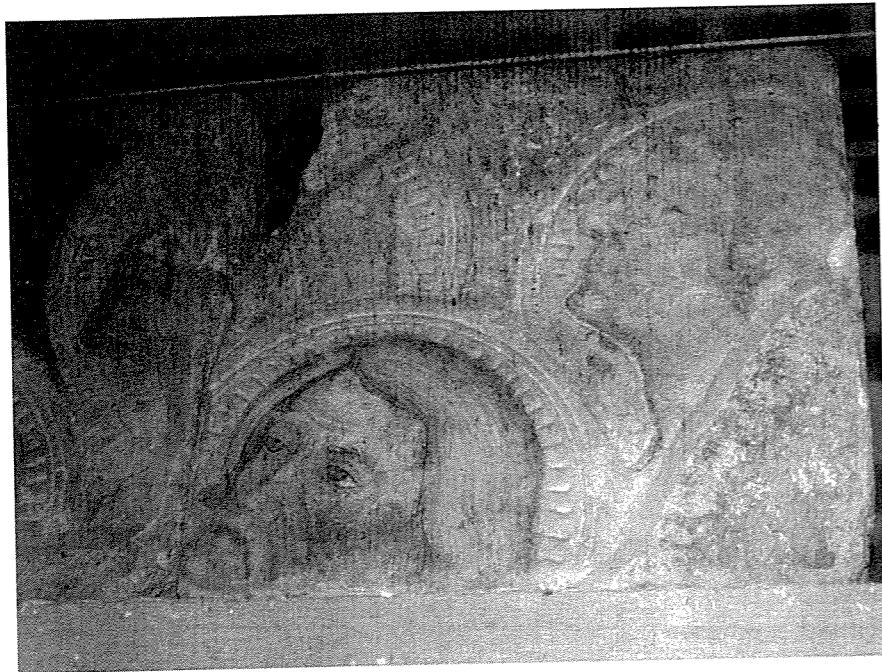
diácie cez dvorské prostredie Neapola. Takže sa vlastne nevymykajú z tradičných a overených odkazov na dobové umelecké centrá, ktoré však ani zďaleka neboli jedinými prosperujúcimi a expandujúcimi do krajín strednej Európy. Nemožno vynechať aj umenie Emilie a Vitaleho da Bologna (ktorý sa zjavil už v tridsiatych rokoch 14. storočia a okolo r. 1350 pôsobil v Udine, kde podmienil vznik friulskej maľby), ani na padovskú maľbu s Giustom d' Menabuom a zakladateľom domácej školy – Guarientom, ani na umenie Benátska. S ostrihomskou nástennou výzdobou sa však dostávame ešte na začiatok trecenta, k prvým reakciám talianskeho umenia na Giottovu maľbu – k výnimočnej, tzv. riminskej škole.<sup>18</sup> (Po svojom vzniku okolo r. 1300 je v treťom a štvrtom decénií na vrchole, no o jej popredných predstaviteľoch už pred polovicou 14. storočia nemáme žiadne stopy a záznamy a vzápätí jej úlohu v regióne supluje produkcia bolonských majstrov).<sup>19</sup> Možno aj vzhľadom na svoju krátkodobosť nebola v kontexte recepcie italianizmov v stredoeurópskom umení 14. storočia primerane docenená.

Nálezový stav nástennej výzdoby arcibiskupskej kaplnky, realizovanej technikou al secco, bol v rumoviskách paláca výsostne nepriaznivý, lebo utrpeli najmä horné vrstvy dochovanej vlastnej maľby (strata maľby inkarnátov a na väčšine miest nečitateľnosť maliarskeho podania drapérie). Fyziognómie, predovšetkým apoštolov, [Obr. 1-4] však dostatočne „vypovedali“ o pozoruhodnej umeleckej úrovni majstra. Poprsia apoštolov pravidelne rozmiestnené po stranách kaplnky sú vložené do kvadrilóbov z bielej pásky. Na bočných stenách lode, v dvojici slepých poloblúkových ník, páska pokračuje a opisuje jej tvar. Na západnej strane bez ník páska prechádza do pravouhlého rámovania svetlého pozadia. Pod kvadrilóbmami je namaľovaný priebežný horizontálny ornamentálny pás kosmatského vzoru, pod ktorým je spodobená fiktívna tkanina bordovej farby, rytmicky zachytená o okraj lemu kosmatskej dekorácie tak, že vytvára nariasne-



4. Ostrihom, detail nástennej výzdoby na severnej stene lode arcibiskupskej kaplnky: apoštol

nia plynúce v niekoľkých záhyboch od bodu prichytenia smerom dolu, zatiaľ čo hore sa látka v uvoľnení prehýba a odhaľuje svoj biely podšitý rub. Pás býva fiktívne podporený aj perspektívne zobrazenými, vystupujúcimi konzolami. Na neurčitom bordovom pozadí kvadrilóbov sú spodobené polpostavy mladých bezbradých a postarších bielobradých apoštolov s plastickým nimбом v záhlaví, s pravidelne rozmiestnenými lúčmi vtláčanými do vlhkej omietky. Ich mohutnejšie plnoplastické korpusy obopína ľahká tkanina pláštá, traktovaná do drobných jemných záhybov, pozorovateľných v ich kaligrafických negatívnych odtlačkoch zničenej farebnej vrstvy. V rukách s príznačne dlhými štíhlymi prstami (tenkou linkou naznačené vykrojenie

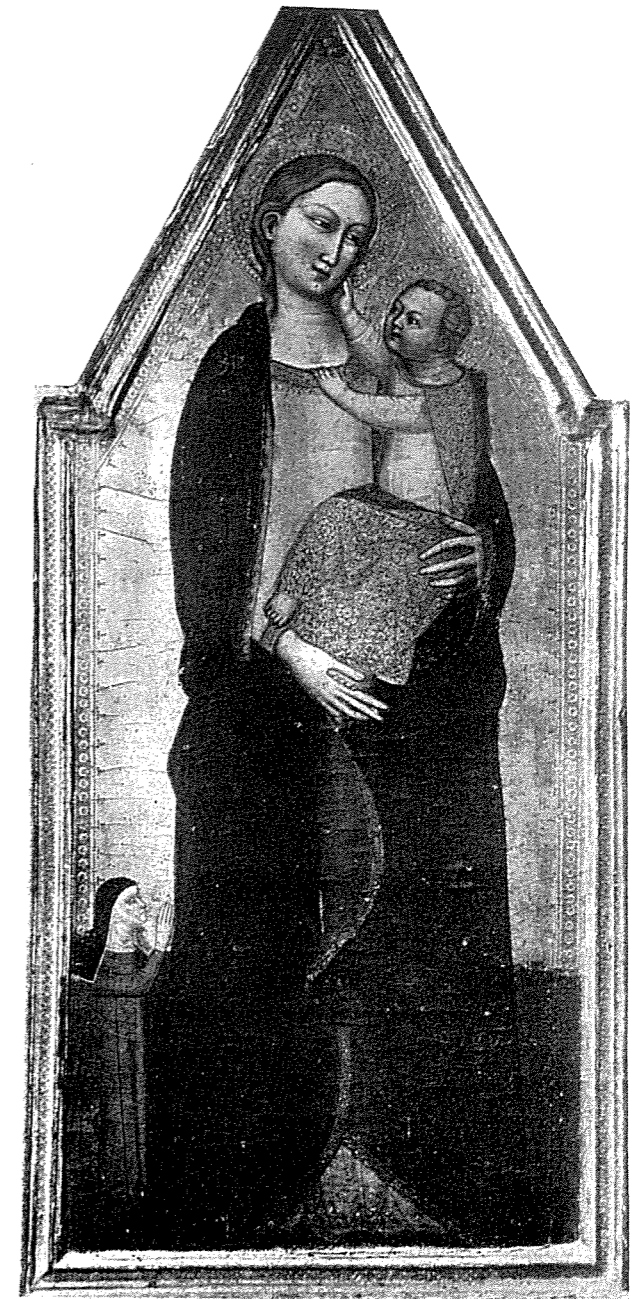


5. Ostria, fragment scény Nanebovstúpenia Krista z nástennej výzdoby kaplnky (v expozícii múzea)

nechtov), prirodzene ohnutých v rozmanitých gestách, drží každý z nich knihu. V miernom vychýlení hlavy do trištvrtového pohľadu a náznaku naklonenia k plecu hľadia priamo k divákovi. Pod rukami svätca je v dolnej časti kvadrilóbu, presahujúc až na kosmatský dekoratívny pás, namaľovaný zelený konsekračný kríž v tma-vočervenom terči. Mladistvých svätcov charakterizuje delikátne modelovaný ovál tváre a mäkké maliarske podanie fyziognomických črt, dosiahnuté rozvalérováním farebných tónov. Tvár určuje vláčna a ľahko prehnutá línia dlhšieho nosa s oblým ukončením, malé mäsité ústa so zvlhnenou a vystupujúcou hornou perou, ktorá presahuje dĺžku spodnej, svetlá oblina brady, predĺžené madlovité oči, ktorých formu zvyrazňuje aj tenká čierna kontúra, ústiaca do ostrejšieho a zdvihnutého vonkajšieho kútika (niekde prechádzajúceho do vejára krátkych vrások). Oči sú prekryté ťažkým horným viečkom tak, že čiastočne skrývajú zrenicu, a dolu sú lemované mäkkým oblúkom mimickej vrásky, rozvalérovanej

do plastickej formy. Starší apoštoli, s minucióznym prepracovaním prameňov vlasov a dlhšej brady, majú rovnako modelované oblé formy s belostou vystupujúcich lícných kostí a plochy čela, prerývanej hustými vráskami. Vo fragmentoch christologických scén sa stretne s obdobnými typusom [Obr. 5] v tvrdom lineárnejšom vyznení, zapríčinenom spomenutou stratou vrchných lazúr a farebných vrstiev. Protagonisti dochovaného christologického cyklu nie sú výraznejšie emotívne vtiahnutí do deja výjavov; podobne ani apoštoli svojimi presnými gestami neoslovujú diváka, sú emotívne indiferentní, čo nevyplývalo zo strnulosti či tuhosti ich postojov. Malba sa vyznačuje umiernenou mimikou protagonistov v scénach citového vypätia, akou je aj Oplakávanie Krista. Zvolený výraz je dotiahnutý do presvedčivej prirodzenosti a bravúra maliarskeho podania, vylučuje neschopnosť majstra expresívnejšie sa maliarsky vyjadriť. Jeho malbu charakterizuje cieleň pokoj a dôstojná citová rezervovanosť postáv.

Vrátme sa k vyriešeným hypotetickým atribúciám autorstva ostrihomskej výzdoby, kde sa najčastejšie uvádzalo meno Niccolò di Tommaso a ním signovaný triptych sv. Antona Opáta.<sup>20</sup> V jeho malbe [Obr. 6] prevažuje hieratická statickosť, prísnosť výrazu, tvrdé prepracovanie črt tváre, dominácia nepoddajnej tmavej linky, čo sa len ťažko môže priblížiť rafinovanému maliarskemu prejavu neznámeho ostrihomskeho majstra, ktorý pracuje s farebnou škálou so širokým spektrom odtieňov a splývavo modeluje oblé tvary. Štýlové rozdiely naliehavo vystúpia na povrch aj pri komparovaní s Florentanovou nástennou tvorbou, čo sa dá vysledovať v Tommasovej výzdobe kláštorného kostola sv. Antona Opáta (alebo Tau) v Pistoii, ktorú dokončil rok po návrate z Neapola.<sup>21</sup> Jeho príbehy z Genesis prezrádzajú talentovaného rozprávača, ktorý sa po fomálnej stránke ohliada za florentským umením a čerpá predovšetkým z monumentálnej fresky Narda di Cione v kaplnke Strozziocov v Santa Maria Novella vo Florencii. V mnohofigúrových výjavoch tiež nebadá emotívnu prepiatosť; pohyb je tu skôr stuhnutý v slávnostnej atmosfére a protagonisti sú aditívne komponovaní v plytkej scéne. Fyziognomické typy sú bližšie Nardovým, u ktorého dominuje línia dlhých nadočnicových oblúkov, ktorá plynulo prechádza do subtilnej formy nosa, ostré tvrdé kontúry štrbinovitých očí, všeobecne kaligrafickejšie prevedenie, potláčajúce „vláčnosť“ farebne odstupňovaných rozvalérováných plôch inkarnátov. Následne sú po polovici 14. stor. veľmi rozšírené vo florentskej malbe a pripomenie nám ich tuhosť graciózných postáv fresky apoštolov v kostole sv. Mikuláša v Sazdicich, zvyčajne atribuovanej Tommasovi a časovo mladšej od ostrihomskej výzdoby. Tommasovo maliarske podanie súvisí s retrospektívou giottizmov vo florentskom umení tretej štvrtiny 14. storočia a spomínaný ľudský typ je vskutku frekventovaný aj v produkcii Giovanniho da Milano, pôsobiaceho vo Florencii v šesťdesiatych rokoch v Santa Croce. Pretože študovanú malbu, už pri



6. Niccolò di Tommaso, Madona s dieťaťom, časť triptychu (Museo di S. Martino, Neapol)

prvých pokusoch identifikovať ostrihomskeho autora, spájali so Sazdicami, mohol kolektív českých autorov malbu arcibiskupskej kaplnky spä-



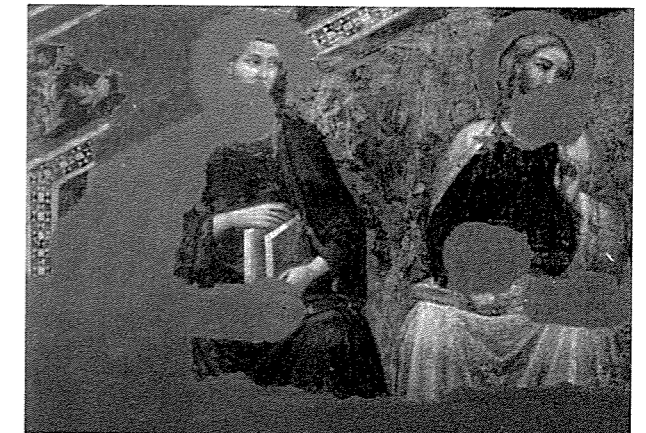
7. Ambrogio Lorenzetti, *Madona s dieťaťom a sväticami* (Pinacoteca, Siena)



8. Giovanni da Rimini, *detail Posledného súdu*, okolo 1315 (Museo della Città, Rimini)



9. Giovanni da Rimini, *Madona sprevádzaná anjelmi*, detail *Posledného súdu*, okolo 1315 (Museo della Città, Rimini)



10. Giovanni da Rimini, *Apoštolí*, detail *Posledného súdu*, okolo 1315 (Museo della Città, Rimini)

jať s menom Giovanniho. V prípade Ostrihomu je situácia odlišnejšia; tu musíme opustiť Toskánsko druhej polovice 14. storočia, ktorému by skôr zodpovedali apoštoli sazdického presbytéria, a musíme sa sústrediť na počiatky Giottovho pôsobenia, pretože fundamentom študovaných malieb je giottovské podanie ľudskej figúry jeho rannej tvorby.

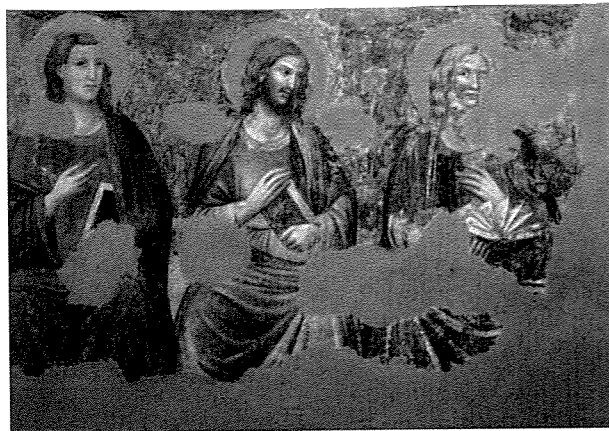
No ešte predtým by sme mali vylúčiť aj štýlovú afinitu k malbe sienskeho okruhu a tvorbe Ambrogia Lorenzettiho, [Obr. 7] kde nachádzame podobne robustné postavy ovinuté v tenkej drapérii, pôvabné naklonenie hlavy a strohú gestikuláciu štíhlych rúk, no podané viac sochársky pevnou rukou, malbou „otesávajúcou“ masívne tvary so subtílnymi detailami, formovanými nepoddajnou kontúrou.

Na začiatku tejto štúdie som sa detailnejšie zmienila o konkrétnych osobných kontaktoch uhorských klerikov s Bolognou a o historickom pozadí kultúrnej výmeny medzi uhorským dvorom a univerzitným mestom Emilie. Pri hľadaní a špecifikovaní štýlovej afinity ostrihomskej maľby k umeniu talianskeho trecenta sa budem pohybovať v blízkom regióne Romagne. Tamojší umelci v prvej polovici 14. storočia veľmi

promptne a svojrázne reagujú na „modernosť“ Giottovho umenia. Reč bude o tzv. riminskej škole, ktorá vzniká počas Giottovho pobytu v meste,<sup>22</sup> o niekoľkých jej hlavných protagonistoch, ktorých maliarsky prejav je napriek používaniu morfológicky príbuzných fyziognomických typov natoľko individuálny, že ich nemožno zamieňať. Tento podobný figuratívny repertoár skupiny riminských umelcov spôsobilo ich takmer súčasné formovanie sa v dielňach fungujúcich na platforme príbuzenských vzťahov a rovnocennou participáciou členov „botteghi“ na rozsiahlych umeleckých podujatiach.<sup>23</sup> Rozhodujúcou výzdobou z hľadiska umeleckého vývinu regiónu, v ktorej sa konfrontujú tunajší majstri s giottovským modelom, predstaveným na freskách horného kostola v Assisi a na dnes už zaniknutej výzdobe pôvodne františkánskeho kostola (Tempio Malatestiano), je výmalba kostola Sant'Agostino v Rimini.<sup>24</sup> [obr. 8-11] Dokázali svojrázne prekonať Giottov model jeho novým reinterpretovaním cez prizmu predchádzajúceho regionálneho umenia, úzko prepojeného s byzantským výtvarným poňatím až natoľko, že ich malba v sebe organicky obsiahne amalgám giottizmov, byzantinizmov a gotizujú-

cich prvkov francúzskeho pôvodu<sup>25</sup> a vytvorí sa tak zvláštne ekvilibrium medzi tradíciou a inováciou. Maliarska konfrontácia prebiehala vice versa a znamenala aj pre Giottov maliarsky prejav istý posun v gotizujúcejšom a elegantnejšom podaní figúry s rezervovanejšou gestikuláciou, v odľahčení architektonických konštrukcií, ktoré vidíme v posledných scénach assiského cyklu a na stenách scrovegniovskej kaplnky.<sup>26</sup> Výzdoba kostola augustiniánov eremitov je považovaná za moment formovania riminskej umeleckej tradície, lokálneho maliarskeho prejavu, na ktorej sa pravdepodobne zúčastnili takmer všetky dôležitejšie osobnosti (Pietro da Rimini, Francesco da Rimini, Giovanni Baronzia) pod vedením renomovaného umelca, Giovanniho da Rimini. V priebehu druhého decénia 14. storočia vyzdobili presbytérium kostola freskou *Posledného súdu*, [Obr. 8-11] cyklom zo života sv. Jána Evanjelistu a kaplnku kampanily cyklom zo života Panny Márie.<sup>27</sup> Pozoruhodná je nepopierateľná štýlová afinita postáv prítomných v scéne *Posledného súdu* so študovanou malbou, ktorú môžeme konkrétne sledovať pri mladistvých postavách riminskej maľby, v spodobení Madony sprevádzanej anjelskými bytosťami [Obr. 8,

9] a bezbradých apoštoloch ostrihomskej kaplnky. [Obr. 2] Príbuznosť oboch fyziognomických typov, s rovnakými mandľovitými očami s čiernou kontúrou a ťažkými viečkami, plastickým dolným poloblúkom, s mäkkou línou mohutnejšieho nosa a plnými drobnými perami, je viac ako nápadná. Rozvážna gestikulácia dlhých prstov zoštíhlených tmavou obrysovou linkou, Giovanniho typické ladné prehnutie voľnej ľavej ruky jedného z apoštolov sediaceho vľavo pri sv. Petrovi [Obr. 8] alebo ľavej ruky iného apoštola [Obr. 10] tak, že necháva vyznieť mäkkú plochu poloottvorenej dlane, s radom uvoľnených prstov a charakteristicky pôvabne vytočeným malíčkom, nájdeme aj na stenách ostrihomskej kaplnky, podobne ako riasenie tkaniny pláštá striedom rozmiestnené do subtílnych záhybov. Štýlovo vzdialenejšie sa javia podoby starších apoštolov a postáv z fragmentov christologického cyklu, čo spôsobuje devastácia horných farebných vrstiev inkarnátov, kde ostrejšie vystupujú kontúry obličajov, vrásky čela. Zjednodušenejšie sú podané kompaktné masy účesu, ale belosť vystupujúcich lícných kostí a nadočnicových oblúkov, upretý pohľad v miernom vychýlení tváre nabok, zodpovedá riminskému vzoru. Gio-



11. Giovanni da Rimini, Apoštoli, detail Posledného súdu, okolo 1315 (Museo della Città)



12. Pietro da Rimini, detail maľovaného sokla s lambrekýnom, 1320-32 (kostol San Pietro in Sylvis, Bagnacavallo)

vaniho dekoratívny aparát, s ktorým pracuje v kostole Sant'Agostino, kosmatské geometrické pásy na bordových plochách, ozdobených pravidelne rozmiestňovanými rozetami, nie je, samozrejme, špecifikom maliarskeho rukopisu autora, či znakom regionálnej maľby. Ide o všeobecne rozšírený dekoratívny vokabulár umenia trecenta, použitý aj v Ostrihome. Obdobné zobrazenie fiktívneho sokla z kosmatského pásu kombinovaného so zaveseným lambrekýnom, ako to vidíme na študovanej výzdobe, sa zjavil v presbytériu kostola San Pietro in Sylvis v Bagnacavallo, [Obr. 12] dokončenom v treťom desaťročí 14. storočia ďalším, nie menej známym Riminčanom, Giovanniho mladším spolupracovníkom, Pietrom. Jeho figuratívny repertoár má však už iný charakter, určený novými gotizujúcimi komponentmi v miestnom umení.<sup>28</sup> Frekventovanejšie používa typy s gréckym profilom, akcentovanou bradou a mohutným „zápasníckym“ krkom, [Obr. 13] ktoré sa odlišujú od podôb ostrihomského anonyma, ale niekedy – ako to badať aj na freskách kostola Santa Chiara,<sup>29</sup> [Obr. 14] nezaprie v svojom prejave aj punc staršieho majstra a učiteľa Giovanniho, čím pripomenie aj ostrihomskú maľbu. Rovnaký typ

tvári ostrihomských svätcov nachádzame v refektóriu františkánskeho kláštora v Bologni,<sup>30</sup> [Obr. 15] s inkarnátom a črtami rozvalérovanými do najjemnejších odtieňov, kde preváži nová plasticita, spočívajúca v maliarskom majstrovstve a absolútnom oprostí sa od „skeletu“ línie. Autorom tejto výzdoby je Francesco da Rimini, pravdepodobne tiež vyučený v Giovanniho dielni, ktorý zohral nezanedbateľnú úlohu pri počiatkoch bolonskej maľby,<sup>31</sup> obratne modifikoval Giovanniho vzor a v porovnaní s našim anonymom v Ostrihome sa viac odpútal od majstrovho figuratívneho slovníka.

Dosiaľ sa v odbornej literatúre nezjavili podstatnejšie pochybnosti o tom, že by nástenná výzdoba arcibiskupskej kaplnky nebola dielom talianskeho majstra, čo potvrdzujú aj moje zistenia. Vzhľadom na uvedené príklady maľby talianskeho trecenta dokladajú dodnes neuvádzanú možnú štýlovú blízkosť k umeniu Romagne – k maľbe riminských majstrov. Ale aj tu možno ešte vycizelovať pôvod tejto afinity a upresniť predpokladanú formáciu neznámeho majstra v dielni Giovanniho da Rimini, keďže výtvarný prejav ostrihomského anonyma je určený klasickým maliarskym jazykom tohto Riminčana, ne-



13. Pietro da Rimini, apoštoli v presbytériu kostola San Pietro in Sylvis, Bagnacavallo (1320-1332)

kontaminovaný špecifickými rukopisnými prvkami ostatných riminských osobností a nezasiahnutý provinčnosťou umenia iných oblastí. Za zmienku stojí aj technické vyhotovenie komparovanej výzdoby zo Sant'Agostina, ktorá bola z podstatnejšej časti (mnohé detaily a velatúry) tiež realizované al secco,<sup>32</sup> čo bolo bežnou praxou v riminských dielňach.

Možeme predpokladať, že ostrihomský anonym sa tu niekedy v 2.-3. decéniu 14. storočia vyučil a získal prvé praktické skúsenosti ako samostatný umelec. Pri zvážení, ako sa ocitol



14. Pietro da Rimini, detail nástennej maľby z kostola Santa Chiara, okolo 1330 (Museo Civico, Ravenna)

v Uhorsku, by do úvahy prichádzalo niekoľko hypotéz (vagantný majster, taliansky majster pozvaný uhorským mecénom, majster pracujúci aj mimo Talianska pre konkrétnu reholu), vyplývajúcich z povahy šírenia riminskej maľby, o ktorej sa ešte v krátkosti zmienim.

Hoci existencia tzv. riminskej školy nepresiahne ani polstoročie, zarážajúca je jej schopnosť expandovať pozdĺž pobrežia Adriatiku a až do Dalmácie, čo možno vysvetliť z niekoľkých hľadísk. Významnou mierou sa zaslúžila o sprostredkovanie giottovského umenia aj do okrajo-



15. Francesco da Rimini, *Uzdravenie mládenca z Leridy*, detail nástennej malby z františkánskeho re-fektória, okolo 1320 (Pinacoteca Nazionale, Bologna)

vých oblastí polostrova.<sup>33</sup> Pôsobenie Riminčanov môžeme už veľmi skoro zachytiť v Bologni a Ferrare (kde pre františkánov úspešne pracoval Francesco da Rimini), ďalej v Benátkach (kde sa asi zdržiaval Giovanni da Rimini),<sup>34</sup> alebo v Padove (kde pôsobili Pietro a Giuliano da Rimini). Tam na ich tvorbu nadviazali miestni umelci vytvoriac zvláštnu *facies* padovských giottizmov, vychádzajúcu zo Scrovegniovskej výzdoby, a tak nepriamo podmienili vznik domácich dielní, nesmierne životaschopných a pracujúcich v Udine a v iných okrajových miestach Friuli (Cividale).<sup>35</sup> V Tridentsku je aktívny Niccolò da Padova, neznámy Riminčan Puscetino di Bustighello, v Dalmácii zasa riminský vplyv poznačil sochársku produkciu. A súčasne s týmto externým vyžarovaním Riminčania uspokojujú aj mnohé objednávky blízkyh regiónov – Romagna, Marcha, Umbrie, o čom svedčia najmä kríže a dosále. Výnimkou je len Urbino, ktoré bolo sídlom rodu Montefeltrovcov, znepriatelených s Malatestovcami. To je aj jedna z podmienok širokej difúzie Riminčanov, súvisiaca s domíniom signorie Malatestovcov a ich obchodnými

kontaktmi. Ďalším, rovnako podstatným činiteľom, bola mecenášska politika františkánskeho rádu, na ktorej záviseli riminskí majstri. V prípade tzv. riminskej školy možno tvrdiť, že paralelne s prenikaním františkánov z materského kláštora v Assisi, so zakladaním nových rehoľných domov a konjunktúrou rádového staviteľstva, preniká do vzdialených území aj riminská maľba. Prichádzajúci riminskí majstri mali zabezpečiť adekvátne výzdoby ich novovzniknutých interiérov.<sup>36</sup> Aktivita rehole bola podnetná aj pre augustiniánov eremitánov, ktorí v snahe vyrovnáť sa františkánom podporujú také diela, akým bola výzdoba Sant'Agostina. Iniciovali cesty majstrov na sever – pripomeňme si padovských degli Eremitagni, ktorí si objednali oltár u Giuliana a Pietra da Rimini. Záujmy františkánov sú úzko prepojené a podporované aj zo strany Malatestovcov,<sup>37</sup> ktorí boli sympatizantmi františkánskych terciárov (sami boli ich členmi), a aj takto prejavovali svoju loajalitu voči pápežskej kúrii a panovníckemu dvoru. Pravdepodobne práve Malatesta da Verruchio prostredníctvom františkánov pozval Giotto do Rimini, kde vy-

zdobil miesto posledného spočinutia signora mesta, miesto nachádzajúce sa pod Florentanovým slávnym Ukrižovaním.

Ostrihomská maľba anonymného majstra, možno školeného u Giovanniho da Rimini, svojou štýlovou čistotou a vysokou úrovňou vylučuje hypotézu, že by mohlo ísť o vagantného umelca, ktorého maliarsky prejav by sa prispôbovaním rozdielnym regionálnym požiadavkám nevyhol samovolným zmenám a modifikáciám a „nenáročnosťou“ lokálneho prostredia by rustikalizoval. Skôr môžeme uvažovať o cieľnom pozvaní konkrétneho talianskeho majstra uhorským mecenom (arcibiskupom či panovníkom), ktorý ho osobne alebo sprostredkovane, cez iného klerika, vybral na základe poznania jeho maliarskej tvorby. Vzhľadom na difúziu riminských majstrov do širokého okolia Rimini, Bologne a Ferrary, kultúrny rozkvet univerziténeho mesta Emilie, ako aj s prihliadnutím na štúdium niektorých uhorských osobností cirkevného práva na bolonskej univerzite a existenciu vzájomných kultúrnych kontaktov, o ktorých svedčia i početné rukopisy, možno prepokladať bezprostredné nadväzovanie na umelecké objednávky a vytváranie podmienok pre cesty talianskych majstrov do Zaalpia, kde pracovali v iluminátorských dielňach alebo na nástenných výzdobách. Istotne tu figurovali aj dynastické vzťahy uhorského a nepolského domu Anjouovcov, kontakty s ostatnými talianskymi guelfovcami, ako boli Malatestovci, alebo bezprostredné diplomatické vzťahy uhorských Anjouovcov a signorie Malatestovcov. Dobový historickospoločenský kontext otvára široké možnosti špekulácií a dohadov o okolnostiach a dôvode príchodu maliara, no momentálne by som na základe výsledkov tejto stručnej komparatívnej štúdie hľadala umelecký pôvod anonymného majstra v riminskej oblasti a jeho pôsobenie v Ostrihorme rámcovo zasadila do druhej štvrtiny 14. storočia, keď arcibiskupský stolec zaujal Csánad Telegdi a krajina sa po potlačení politických rozbrojov hospodársky a kultúrne konsolidovala.

#### POZNÁMKY

[1] Po smrti posledného Arpádovca Ondreja III. r. 1301 nastali medzi českým kráľom Václavom II., Ottom Bavorským a Karolom Róbertom z neapolskej vetvy Anjouovcov dlhotrvajúce boje o uhorský trón, ktoré napokon končili r. 1307 korunovaním Karola Róberta za uhorského panovníka. Ostal však neakceptovaný predstaviteľmi domácej oligarchie, s ktorou viedol až do smrti Matúša Čáka (1321) a ešte niekoľko rokov potom, vyčerpávajúce vojny. – S. CAMBEL (ed.): *Dejiny Slovenska I.* (do r. 1526). Bratislava 1986, s. 308 n.

[2] Myslím tým výzdobu kaplnky sv. Kríža na Karlštejne majstrom Theodorichom, ktorá istotne čerpala z tvorby Tomasa da Modenu.

[3] Patria k nim aj ďalšie kódexy Decretia pápeža Bonifáča VIII. a Constitutiones Klementa V., realizované bolonskými majstrami na žiadosť ostrihomskeho prepošta Miklósa Vásáriho a dnes deponované v Padove (Biblioteca Capitolare). Legendárium bolo určené na vzdelávanie syna Karola Róberta, princa Ondreja v cudzine, ktorý r. 1333 odišiel z Uhorska do Neapola v súvislosti s blížiacim sa sobášom s budúcou následníčkou neapolskeho trónu, Johanou. Na realizácii miniatúr sa asi zúčastnili traja alebo štyria majstri vyučení v okruhu bolonskej knižnej maľby, ideátorom bol najskôr klerik na budínskom dvore, ktorý dokonale poznal kult svätcov uctievaných v Uhorsku. – L. VAYER: *Rapporti tra la miniatura italiana e quella ungherese nel Trecento*, in: *La miniatura italiana tra gotico e rinascimento* (Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana). Firenze 1982, s. 8-15.

[4] G. SCHMIDT: *Die Rezeption der italienischen Trecentokunst in Mittel- und Osteuropa*, in: J. Höfler: *Gotika v Sloveniji* (Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom). Ljubljana 1995, s. 33.

[5] Spomínajú sa hlavne rétori uhorských študentov, ktorým bol r. 1310 Miklós Dörögdi, komes kráľovskej kaplnky a dôverný priateľ Demetera Nekcseia, pokladníka Karola Róberta a objednávateľa slávnej biblie. Do hodnosti rétora bol r. 1343 prijatý aj budúci vesprémsky biskup Ján Uzsaí, ktorého posesorská značka je evidovaná v *Decretia*, kde bola rozpoznaná aj ruka bolonskeho majstra Niccolu di Giacoma da Bologna. – L. Vayer, c. d. (v pozn.3, 1982), s. 19.

[6] Pozri pozn. 3.

[7] Mária PROKOPP: *Pitture murali del XIV secolo nella cappella del castello di Esztergom (I. Problemi iconografici)*. Acta historiae artium, 1967, s. 273.

[8] Bonfiniho zmienka sa vzťahuje na tzv. Vitezovské krídlo sídla, pristavané a vyzdobené za jeho pôsobenia (zničené tureckými atakami r. 1595). – *Tamtiež*, s. 282-283.

[9] Maďarská historička umenia rozpoznala kompozíciu Giovanniho da Milano pri skúmaní detailu maľby s výjavom Judášovej zrady, afinitu k dielu Pietra Lorenzettiho pri komponovaní scény Oplakávanie Krista a spôsob kaligrafického podania maľby tvorby Coppia di Marcovalda a Giotta. Vo výjave Nanebovstúpenia našla odkazy na Giottovu výzdobu Scrovegniovskej kaplnky, v type Korunovania Panny Márie zasa citácie z figuratívneho repertoára Masa di Banca, čiže všetko kompozičné motívy toskánskej proveniencie. – M. Prokopp, c. d. (v pozn.7, 1967), s. 295-308.

[10] M. PROKOPP: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe, particular Hungary*. Budapest 1983, s. 81-84.

[11] Na základe porovnania ostrihomských malieb s jediným signovaným dielom Niccolu di Tommasa (1371), oltárom sv. Antona Opáta pre kostol Sant'Antonio a Foria v Neapole (dnes v múzeu San Martino), predpokladá ich vznik okolo r. 1380. – T. GEREVICH: *Magyarország románkori emlékei*. Budapest 1938, s. 95.

[12] Podľa L. Gerevicha ostrihomskú maľbu Niccolò dokončil už skôr, za pôsobenia Csánada Telegdiho, teda v 40. až 50. rokoch 14. stor. Pri christologických scénach prepokladá vstup iného, mladšieho umelca, ktorého fyziognomické typy sú príbuznejšie maľbe Narda di Cione, Masa di Banca a Roberta d'Odorisia. – L. GEREVICH: *Tendenze artistiche nell'Ungheria angioina*, in: (Colloquio italo-ungherese sul tema:) Gli Angioini di Napoli e di Ungheria. Roma 1974, s. 132-137 a pozn. 17-23.

[13] F. BOLOGNA: *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*. Roma 1969, s. 330 a pozn. 238.

[14] E. ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT: *Kontakty artystyczne polsko-węgierskie w drugiej połowie XIV w.*, in: Sprawozdania Polskiego Towarzystwa Przyjaciół nauk o sztuce za 1977. Poznań 1978, s. 53.

[15] V. DVOŘÁKOVÁ, J. KRÁSA, K. STEJSKAL: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Bratislava 1978, s. 142.

[16] V súvislosti s neapolskou produkciou má na mysl maľbu anonymného umelca – Maestro di Giovanni di Barrile. – M. TOGNER: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Bratislava 1988, s. 14-15. Neskôr pridala k lokalitám, kde je identifikovateľná časť „ostrihomskej dielne“ aj výzdobu v Štitniku. – M. TOGNER: *Die Monumentalmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Slowakei: Beitrag über die Rezeption der italienischen Einflüsse in der Malerei Mitteleuropas*, in: K. Benešová: King John of Luxembourg (1296-1346) and the Art of His Era. Praha 1998, s. 342.

[17] G. Schmidt, c. d. (v pozn.4, 1995), s. 33.

[18] Píšem „tzv.“, keďže v podstate nejde o skutočnú školu, ktorá je len akademickým označením riminského umenia 1. pol. 14. stor. a odkazuje na úzke dielenské (často aj príbuzenské) vzta-

hy, jestvujúce medzi vtedajšími riminskými umelcami a zakladateľmi miestnej maliarskej tradície.

K riminskej maľbe 14. stor.: výstava „*La pittura riminese del Trecento*“ v Palazzo dell'Aregno, organizovaná Cesarem Brandim (Rimini 1935); – monografická práca Carlo VOLPE: *La pittura riminese del Trecento*. Milano 1965; – *La pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento*. (Atti del convegno, settembre 1987), in: Notizie da Palazzo Albani 1/1988; – M. BOSKOVITS: *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del '300 (I, II)*. Arte Cristiana 1993; – D. BENATI: *Il Trecento riminese. (Maestri e botteghe tre Romagna e Marche)*. Milano 1995.

[19] Dôvodom jej zániku boli najskôr katastrofické dôsledky morovej epidémie vyčínajúcej r. 1348, pretože sa dá len ťažko akceptovať, že by neobstála v konkurencii s ostatnými umeleckými centrami. Po polovici storočia si zachovala lokálny, až provinčný charakter.

[20] F. Bologna, c. d. (v pozn.13, 1969), s. 326-327.

[21] Fresky boli podľa archívnych záznamov dokončené r. 1372; no Niccolò bol v Pistoii činný už r. 1360 a podľa Offnera tu absolvoval aj učňovstvo v dielni tunajšieho umelca. – E. CARLI: *Gli affreschi del Tau a Pistoia*. Firenze 1977, s. 8.

[22] Cestu do Rimini, ktorú spomína aj jeho súčasník, Riccobaldo Ferrarese (1312-1313), vykonal Giotto na podnet františkánov, alebo signora Malatestu da Verruchia, aby vyzdobil interiér ich kostola scénami zo života zakladateľa rehole, sv. Františka z Assisi (v súčasnosti už nejestvujú). Z jeho pôsobenia sa tu do dnešných čias zachovalo Ukrižovanie v Tempio Malatestiano, ktoré sa stalo modelovým pre ostatných Riminčanov, pracujúcich predovšetkým na františkánskych objednávkach v rôznych častiach polostrova. Riminský pobyt sa uskutočnil asi okolo r. 1300 (keďže je Giottovo Ukrižovanie už r. 1300 „citované“ v miniatúrach Neriho), možno zaradiť niekde medzi výzdobu horného františkánskeho kostola v Assisi a aktivitu v Padove, kde bol tiež v službách františkánov z del Santo a bankára Enrica Scrovegniho. – D. Benati, c. d. (v pozn.18, 1995), s. 38.

[23] Volpe (1965) spomína množstvo anonymných majstrov, Boskovits (1985, 1993) dôsledne analyzuje a redukuje ich počet reatribuovaním diel známym postavám riminského umenia, čo zodpovedá aj archívnym správam, dokumentujúcim blízke rodinné vzťahy v rámci riminských dielni – napr. súrodenectvo Giovanniho a Giuliana da Rimini (spomínajú sa ako Zagnonus-Johannes a Iulianus, spolu s ďalšími dvoma bratmi, Zangolom a Fusolom, všetci činní ako maliari). – O. DELUCA: *I pittori riminesi del Trecento nelle carte d'archivio*. Rimini 1992, s. 133-135.

[24] Farský kostol štvrť Sant'Agostino bol zasvätený sv. Jánovi Evanjelistovi a v 13. stor. daný do spravovania augustiniánom eremitom, ktorí si tu vďaka štedrým donáciám Malatestovcov vybudovali konvent. Fresková výzdoba presbytéria a kaplnky

zvonice bola odhalená počas zmetrasenia r. 1916 a následne reštaurovaná s tým, že Posledný súd zo steny víťazného oblúka (nachádzal sa z väčšej časti pod novšou barokovou klenbou) bol sňatý a od r. 1926 stabilne deponovaný v sále dell'Aregno (odtiaľ pochádza predchádzajúce pomenovanie neznámeho autora maľby „Maestro dell'Aregno“, r. 1993 identifikovaného Boskovitsom ako Giovanni da Rimini) až do začiatku deväťdesiatych rokov 20. stor., kedy ho preniesli do priestorov mestského múzea. Pri tejto príležitosti sa konala aj výstava transferov. – P. L. PASINI: *Il Giudizio. Rivisitazione di un grande affresco riminese del Trecento*. Rimini 1991.

Je jedinou v súčasnosti jestvujúcou výzdobou žobravého rádu v Rimini. Ostatné rehoľné kostoly boli zničené prestavbami v priebehu 15. stor., no predpokladá sa, že Giotto cyklus z františkánskeho kostola (prebudovaného Pandolfom Malatestom r. 1450 na rodinnú funerálnu kaplnku – Tempium Malatestovcov) bol inšpiratívny pre výzdobu presbytéria a kaplnky kostola Sant'Agostino. Na základe fresky augustiniánskeho kostola vznikajú „rekonštrukcie“ a dohady o skutočnej podobe františkánskeho interiéru.

[25] Riminská škola počas celého svojho trvania s veľkou obľubou používala vo fiktívnych architektonických rámovaniach a pri deskripcii scén výjavov antické architektonické prvky, inšpirujú sa zvyškami jestvujúcich neskorooantikých pamiatok Romagne. Najfrekvencovanejším motívom býval tordovaný stĺp, postupne zoštiehovaný do najsubtilnejších tvarov tak, že sa stáva výsostne dekoratívnym elementom. Kontakt s Byzanciou, Gréckom a Orientom nebol prerušený ani počas trecenta, o čom svedčia obchodné styky sprostredkované Dalmáciou. Pápežská stolica bola priaznivo naklonená Malatestovcom, ktorí ako členovia guelfskej frakcie podporovali Anjouovcov a patrili k panovníckemu dvoru. Pri pestovaní dvorskej kultúry *alla franse* si Malatestovci brali vzory v Neapole a ich frankofílske ctenie, spojené s ambíciou vytvoriť dvorské centrum, podporila aj sobášna politika riminskej signorie – sobáš Galeotta Malatestu s Elisou de la Villette, s ktorou prichádza z Francúzska do Rimini aj luxusná „výbava“. – P. G. PASINI: *Per una storia e una geografia della scuola riminese del Trecento*, in: La pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento. Notizie da Palazzo Albani 1988/1, s. 14, 19.

[26] D. Benati, c. d. (v pozn.18, 1995), s. 39.

[27] Dátumom post quem pre vznik fresky je zemetrasenie r. 1308 a ante quem stretnutie generálnej kapituly žobravého rádu r. 1318 v meste. Nezvyčajné je situovanie témy Posledného súdu na čelnej strane víťazného oblúka, čo vyplynulo z komplexného ikonografického programu, oslavujúceho Krista ako Vykupiteľa, významovo prechádzajúceho do presbytéria kostola, kde bol cyklus so scénami zo života sv. Jána Evanjelistu. Podľa Longhiho na výzdobe spolupracovali dvaja majstri, pričom každý autonómne dovíril svoju časť výmaľby (presbytérium, kaplnka zvonice). Boskovits prepokladá už uvedené autorstvo Giovanniho, kde sa pri realizácii zúčastnia aj iní umelci. – M. Boskovits, c. d. (v pozn.18, 1993), s. 96-97.

[28] Jeho disproporčne predĺžené figúry apoštolov presbytéria (postava-stĺp) ovinuté v tuhých, husto riasnených drapériach, ktorých kaligrafické záhyby umocňujú telesnú statuárnosť svätcov, pripomenú francúzske vzory katedrálneho sochárstva. Badať tu aj vplyv rukopisu Pietra Lorenzettiho, podľa ktorého býva niekedy označovaný ako „riminský Lorenzetti“. Jeho maliarsky prejav sa menil aj v dôsledku pôsobenia v Padove, kde r. 1324 dokončil spolu s Gentilem da Rimini dnes už stratený polyptych. Z ich pobytu sa zachovali fresky, sňaté v 19. storočí zo stien kláštora a umiestnené v expozícii padovského Musea Civica.

[29] Transfery fresky sú deponované v expozícii múzea v Ravenne.

[30] Tesne pred sanáciou kláštora (r. 1882) bola freska premiestnená a dnes sa nachádza v muzeálnych priestoroch obrazárne v Bologni. Predstavovala scény zo života Krista a scény zo života sv. Františka, ako Kristovho „alter ego“, rozmiestnené v troch registroch na stenách refektória. Ide o jediné signované dielo, dokumentujúce činnosť riminského majstra v prvých decéniach 14. storočia. – D. Benati, c. d. (v pozn.18, 1995), s. 218-221.

[31] Jeho pôsobenie v Bologni (pravdepodobne v r. 1313-1321) bolo dôležité pri formovaní miestnej maliarskej tradície, čo sa odrazilo aj v bolonskej nástennej maľbe, ale aj vo domácej miniatúre. Neskôr tu bol činný iný Riminčan, Jacopino di Francesco, autor slávnej vojnovnej scény Battaglia di Clavijo (Pinacoteca Nazionale, Bologna), ktorý patrí už do indexu bolonských majstrov. – L. Benati, tamtiež, s. 55.

[32] P. G. Pasini, c. d. (v pozn.24, 1991), s. 11.

[33] Na tento aspekt riminskej maľby sa zamerala aj koncepcia výstavy v r. 1995 a vo svojom katalógu tak dala priestor množstvu „petit-mâtres“ riminského pôvodu, pracujúcich v rôznych talianskych regiónoch. – D. Benati, c. d. (v pozn.18, 1995).

[34] Predpokladá sa jeho pobyt v Benátkach počas realizácie tabuľovej maľby, dnes v Museu Correr. – M. Boskovits, c. d. (v pozn.18, 1993), s. 97.

[35] Guariento, ktorý je považovaný za jedného z prvých padovských maliarov a zakladateľov tradície lokálnej maľby, sa formoval pod silným vplyvom uvedených Riminčanov. Prienik riminskej maľby do Friuli, evidentný na fragmentoch pôvodnej výzdoby kostola San Francesco v Udine a rovnomenného kostola v Cividale a interiéru benediktínskeho kostola v Sesto al Reghena, má charakter maľby padovských dielni, príznačne spomínanými padovskými giottizmami s riminskými prvkami. K tejto problematike F. ZULIANI: *Lineamenti della pittura trecentesca in Friuli*, in: Atti del I' Convegno internazionale di Storia dell'arte sul tema: la pittura trecentesca in Friuli e i rapporti con la cultura figurativa delle regioni confinanti. Udine 19-22 maggio 1970. Udine 1970.

[36] C. LEONARDI: *I Francescani e la pittura riminese nelle Marche*, in: *La pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento*. Notizie da Palazzo Albani 1988/1, s. 27-28. (Leonardi sa podrobnejšie venuje geografickému náčrtu difúzie Riminčanov za spolupôsobenia šírenia františkánov po polostrove.)

[37] Malatesta da Verruchio bol do r. 1279 na čele frakcie guelfov Romagne a od r. 1295 aj signorom mesta (na tejto pozícii sa rodina udržala približne tri storočia), keďže mal dostatočnú vojenskú silu, podporu aristokracie a sanžil sa o pacifikáciu politickej situácie. Malatestovci sa od svojho nástupu snažili budovať honosný dvor, o ktorom sa čoskoro obdivne vyjadrovali do-

boví kronikári. – A. TURCHINI: *La famiglia Malatesta e la città di Rimini fra Duecento e Trecento*, in: L. Benati, c. d. (v pozn. 18, 1995), s. 58-71.

Foto: Z. Glocková (3, 5, 12-15); – Fotoarchív Mestského múzea – Museo della Città v Rimini (8-11)

Reprod.: D. Radocsay, *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn, Budapest 1977 (1, 2, 4)*; – B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School I. London 1963 (6)*; – P. Torriti: *La Pinacoteca Nazionale di Siena. Genoa 1980 (7)*

## Nuovi riscontri delle pitture murali della cappella arcivescovile di Esztergom con l'arte italiana trecentesca (ovvero la diffusione della pittura riminese nei paesi d'Oltralpe)

(Sommarío)

Nel presente studio ho sottoposto ad un esame stilistico le pitture murali della cappella arcivescovile di Esztergom, considerate importanti, per la diffusione dell'arte trecentesca italiana in tutto il territorio dell'Europa Centrale (fino a Niepołomice, in Polonia) e per aver dato una spinta alla produzione pittorica locale. I risultati della ricerca potranno fornire spiegazioni sulle origini degli influssi italiani e indicare alternative per tracciare il percorso di tale diffusione.

La decorazione pittorica fu scoperta negli anni Trenta del XX secolo durante gli scavi archeologici tra le macerie del castello (sulle pareti laterali della cappella sono conservati otto busti di apostoli in cornici lobate e frammenti del ciclo cristologico), e recentemente è stato riconosciuto il suo straordinario rilievo dal punto di vista stilistico per la sua affinità con l'arte italiana. Il linguaggio pittorico permette di formulare l'ipotesi dell'attribuzione ad un artista italiano (bottega) operoso in Oltralpe. Gli studiosi hanno posto in relazione le pitture o con l'arte toscana (Śnieżyńska-Stolot 1978) – e particolarmente con l'opera di Niccolò di Tommaso (Tibor Gerevich 1938, Ferdinando Bologna 1969, László Gerevich 1974) – oppure hanno notato l'affinità delle medesime con l'arte senese e la produzione di Ambrogio Lorenzetti (Mária Prokopp 1967, 1983). Gli studiosi cechi hanno avanzato l'ipotesi di un rapporto con l'arte di Giovanni da Milano (Dvořáková, Krása, Stejskal 1978) oppure hanno ritenuto plausibile la loro derivazione dall'arte toscana mediata attraverso la corte di Napoli (Togner 1988).

Il linguaggio pittorico dell'artista anonimo operante a Esztergom si riconosce dai tratti fisionomici: l'ovale delicato del viso, gli occhi grandi a mandorla contornati di nero, il naso grosso, la bocca stretta e carnosa, il mento a punta e la forte volumetria dei corpi avvolti nei vestiti con pieghe sottili e fitte, i gesti tranquilli e precisi. (Non è possibile apprezzare pienamente l'abilità pittorica dell'anonimo a causa della distruzione degli strati inferiori della pittura.) I tipi fisionomici rivelano una strettissima

affinità con il repertorio figurativo dell'arte riminese, e in particolare una derivazione morfologica dai personaggi del Giudizio Universale della chiesa di Sant'Agostino, eseguita da Giovanni da Rimini con l'intervento di alcuni collaboratori (Pietro e Francesco da Rimini, Giovanni Baronzio). A Esztergom ritroviamo anche il gesto del palmo della mano semiaperta con il dito mignolo incurvato, caratteristica ricorrente degli artisti riminesi. L'affinità stilistica è rintracciabile nell'impresa di Francesco da Rimini rappresentata negli affreschi del refettorio francescano di Bologna, che rivelano tuttavia un'inclinazione dell'artista riminese verso l'uso di tinte più dolcemente impastate, di sfumature estremamente morbide ancora estranee al nostro artista. Per lui l'opera di Giovanni resta emblematica, e nel suo linguaggio pittorico non è possibile riscontrare influssi dei seguaci del riminese, né nuove caratteristiche di stile e di tecnica pittorica acquisite in altri ambienti. Le sue pitture murali a Esztergom presentano evidenti richiami all'arte di Giovanni e sostengono l'ipotesi della formazione dell'artista anonimo presso la bottega del maestro riminese.

Ciò consentirebbe, sulla base dell'esame stilistico, una sistemazione cronologica entro un arco più ristretto, nel secondo quarto del XIV secolo: la realizzazione delle pitture avrebbe avuto luogo sotto l'arcivescovado di Csánad Telegdi, quando si era già stabilizzata anche la situazione politica e consolidato il regno degli Angioini a Buda. In questo periodo fu sempre più presente l'influsso italiano, anche proveniente dall'Emilia, grazie ai manoscritti delle botteghe bolognesi eseguiti per i committenti ungheresi, spesso chierici che proseguivano i loro studi a Bologna.

L'artista italiano operante a Esztergom sarebbe stato chiamato da un personaggio importante (la sua pittura di qualità molto alta esclude l'ipotesi di un maestro vagante) e il suo arrivo potrebbe esser stato mediato addirittura dai signori Malatesta, organizzati nella frazione guelfa, protetti dalla curia papale e *homines novi* degli Angioini di Napoli.



## Stredoveká podoba bratislavského františkánskeho kostola

Ingrid CIULISOVÁ

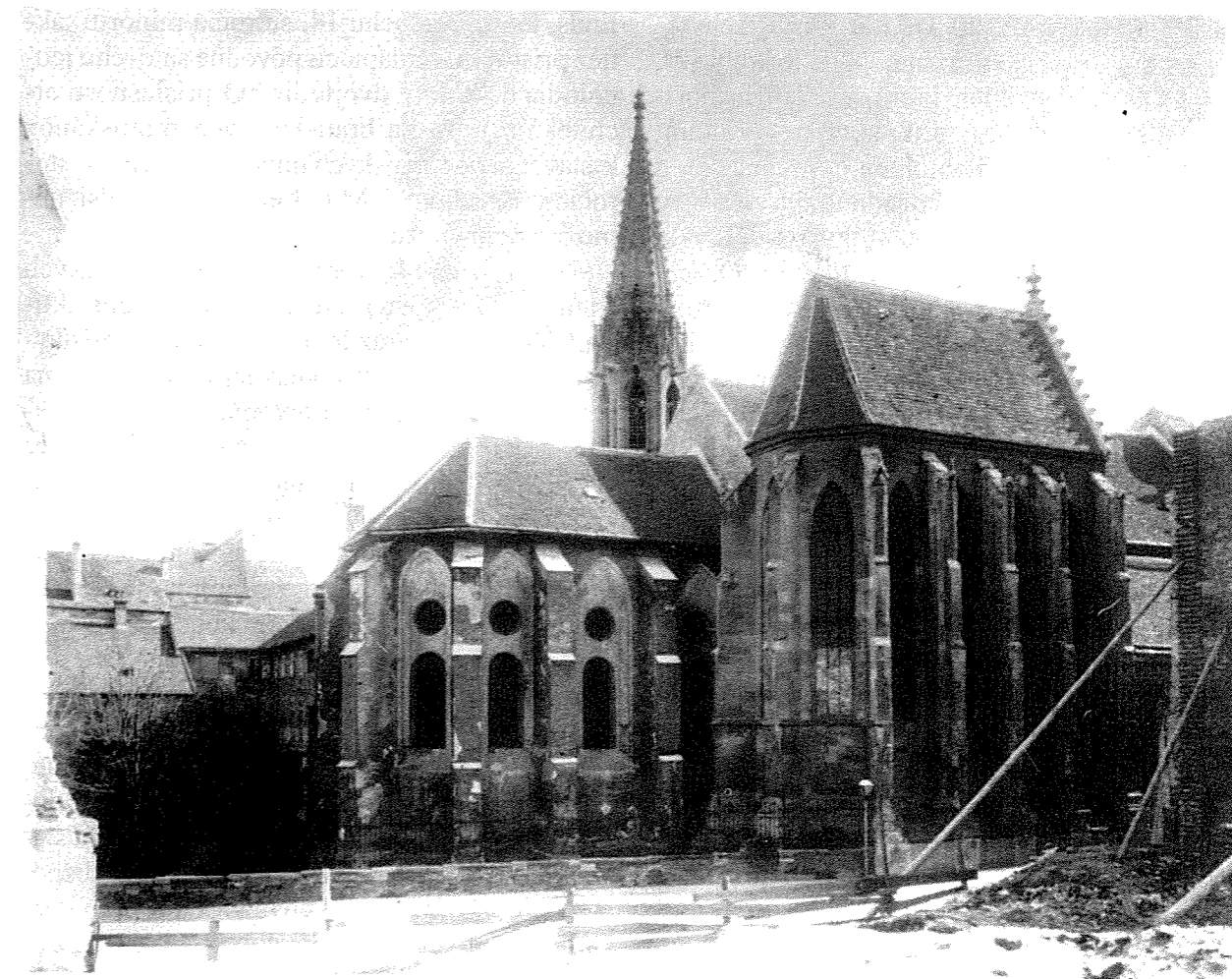
Bratislavský františkánsky kostol Zvestovania Pána bezpochyby patrí k najvýznamnejším gotickým architektonickým pamiatkam Slovenska. Predovšetkým vďaka umelecky mimoriadne pôsobivej kaplnke sv. Jána. Nové nálezy, ktoré priniesla jeho pamiatková obnova, dali odpoveď na viacero doposiaľ otvorených základných otázok, visiacich napríklad nad problematikou historickej etapizácie dnes goticko-barokového architektonického komplexu bratislavského františkánskeho kostola, ako aj nad problematikou jeho štýlových väzieb a filiácií.<sup>1</sup> Tieto nálezy tiež pomohli vytvoriť si konkrétnejšiu predstavu o jeho pôvodnej stredovekej podobe.

V procese hypotetickej rekonštrukcie stredovekého obrazu bratislavského františkánskeho kostola sa ukázalo, že sa tu jedná o taký typ gotickej architektúry, ktorý v rámci bezprostredného oslovenia spoločnosti veľmi názorne vypovedá o konkrétnych, súvekých spoločenských okolnostiach. A čo je ešte zaujímavejšie, že formálna stránka tejto výpovede pozoruhodným spôsobom reaguje na zložité okolnosti polemík a sporov vo vnútri rádu menších bratov na konci 13. a začiatku 14. storočia. Gotický kostol bratislavských františkánov tak otvoril možnosti skúmať ho ako konkrétne architektonické zobrazenie konkrétnych spoločenských faktov.

V závislosti na tom pozostáva moja štúdia z dvoch častí. V prvej časti sa na základe nových nálezov pokúsím o hypotetickú rekonštrukciu gotickej architektúry bratislavského františkánskeho kostola.

S upozornením na tie jeho architektonické súčasti, ktoré presahujú prísne kodifikované pravidlá, stanovené pre mendikantskú architektúru, a ktorých uplatnenie na bratislavskej rádovej stavbe bolo prinajmenšom neobvyklé. V druhej časti sa na základe sumarizácie spoločenských faktov pokúsím objasniť okolnosti, ktoré bezprostredne motivovali voľbu konkrétneho architektonického znázornenia.

Vráťme sa teda najprv k stredovekej podobe bratislavského františkánskeho kostola tak, ako nám ju približujú konkrétne nálezy a doposiaľ známe historické údaje. K tým najdôležitejším patrí autentická listina vypovedajúca o vysvätení kostola. Ostrihomský arcibiskup Lodomer v nej dňa 26. marca 1297 dáva svedectvo o tom, že bratislavský františkánsky kostol zasvätený P. Márii, bol na sviatok Zvestovania P. Márii, t.j. 25. marca 1297, za prítomnosti arcibiskupa, biskupov z Nitry, Pätikostolia, Vacova, Rábu, uhorského panovníka Ondreja, ako aj početnej šľachty, vikárom Jakubom slávnostne vysvätený.<sup>2</sup> Otázne však je, čo sa tu pod formuláciou vysviacky „*Ecclesiae Mariae Virginis*“ skrýva. Kostol, alebo iba jeho časť? Bol 25. marca roku 1297 vysvätený celý kostol, alebo iba jeho loď, či svätyňa? Prieskum zachovanej architektúry potvrdil, že bratislavský františkánsky kostol bol vo svojom gotickom pôdorysnom rozvrhu vytýčený v závere 13. storočia, a to v rámci jednej stavebnej etapy. Na slávnostnej vysviacke došlo teda s veľkou pravdepodobnosťou ku konsekra-



1. Bratislavský františkánsky kostol Zvestovania Pána, foto z 19. storočia (Archív mesta Bratislavy)

cii celého, vtedy zrejme už aj funkčného kostola. To znamená pozdĺžne dimenzovanej lode (pomer šírky k dĺžke 1:2) a na ňu sa napájajúcej svätyne s polygonálnym uzáverom. Kým svätyňa kostola bola zaklenutá krížovou klenbou s kamennými rebrami, a to vo dvoch klenbových poliach, sálové jednolodie v čase vysviacky zastrešovala otvorená drevená konštrukcia s prilehlým na štítový múr vífazného oblúka.

Gotickú svätyňu pôvodne osvetľovalo sedem veľkých, hrotitým oblúkom ukončených a kruž-

bou opatrených okien. Komunikačnú funkciu plnil malý jednoduchý portál, prelomený v hmote južného obvodového muriva svätyne. Sálové jednolodie kostola bolo osvetlené trojicou vysokých okien s lomeným oblúkom na južnej strane a dvomi oknami, prelomenými v hmote západnej fasády kostola. Do chrámu sa vstupovalo dodnes torzálne zachovaným reprezentačným gotickým portálom s bohatou kamenosochárskou výzdobou. Znamená to, že západné priečelie bratislavského františkánskeho kostola mohlo

mať už okolo roku 1300 podobu, ktorú zachytáva baroková grafika z roku 1743 – sedlový štít, dvojica vysokých okien, ktoré dosadajú na horizontálnu rímsu a vstup s mohutným portálom, ukončeným lomeným oblúkom.<sup>3</sup>

Západnú stenu sálového jednolodia zo strany interiéru odľahčovala, plasticky modelovala a výtvarne akcentovala gotická arkatúra. Okrem hlavného západného vstupu tu boli okolo roku 1300 funkčné pravdepodobne aj ďalšie dva komunikačné spoje – na juhovýchodnej strane lode vstup do podvežia kostola a na juhozápadnej strane vstup do severného krídla kláštorného ambitu. Tretí zistený vstup v severozápadnej časti lode kostola, dodnes čitateľný v rámci interiérového obrazu kaplnky sv. Jána, ústil pravdepodobne do exteriéru. Vo všetkých troch prípadoch sa jednalo o mohutné portály so segmentovým tehlovým oblúkom.

V krátkom čase po vysviacke bratislavského františkánskeho kostola, bola pôvodná drevená strešná konštrukcia lode kostola strhnutá. Priestor svätyne bol provizórne oddelený a začali práce na zaklnutí sálového jednolodia kamennou gotickou klenbou. Potvrdzujú to dodnes zachované exteriérové gotické oporné piliere, fragmenty zväzkových prípor, ako aj fragmenty klenbových rebier s hruškovitou profiláciou. Tesne pred polovicou 14. storočia boli zrejme dodatočne kružbou opatrené aj okná lode.<sup>4</sup>

Zaklnutie pôvodného sálového jednolodia kamennou klenbou mohlo priniesť aj celkovú dispozičnú zmenu tejto časti kostola. Dvojica mohutných okien na západnej fasáde bratislavského františkánskeho kostola, ako aj celková situácia rozmiestnenia pôvodných gotických okien na južnej strane lode, v korešpondencii so situovaním dodnes zachovaných vonkajších gotických oporných pilierov indikujú, že pôvodné jednolodie mohlo byť ešte pred polovicou 14. storočia upravené na dvojloдие, zaklnuté krížovou klenbou a priestorovo prečlenené trojicou monumentálnych stĺpov. Podobne, ako tomu bolo napríklad v minoritskom kostole v rakúskom

Enns, kde v priebehu 14. storočia minoriti tak tiež pristúpili k adaptácii pôvodne sálového jednolodia na halové dvojloдие.<sup>5</sup> O príslušnosti architektúry kostola bratislavských františkánov k stavbám podunajských minoritov 13. a 14. storočia v Brucku a.d. Mur, Leobene, či Welsi, nemožno pochybovať.

Po polovici 14. storočia sa u bratislavských františkánov znovu rozbieha čulá stavebná aktivita. Vnútorň obraz lode kostola mení prístavba reprezentačnej dvojpodlažnej kaplnky sv. Jána na severnej strane a jeho vonkajšiu siluetu akcentuje stavba vežice. Dolnú časovú hranicu pre stavbu kaplnky sv. Jána stanovuje známy, doposiaľ stále akceptovaný archívne dokumentovaný letopočet 1351. Prieskum zachovanej architektúry lode kostola potvrdil, že kaplnka sv. Jána sa v pôvodnom architektonickom koncepte otvárala do priestoru lode mohutnou arkádou. Tak, ako to takmer o sto rokov skôr poznáme z dominikánskeho kostola v rakúskom Imbachu a s ním integrálne prepojenej kaplnky sv. Kataríny. Táto vzdušná arkáda bola však po krátkej dobe z doposiaľ neznámych príčin zamurovaná. Nová stavebná dielňa v rámci nového vnútorného dispozičného rozvrhu síce tiež uvažovala o prepojení kaplnky a kostola. Na otázku, či však bola dodnes viditeľná arkáda v kaplnke sv. Jána niekedy funkčná, nemožno za súčasného stavu bádania dať jednoznačnú odpoveď.

Existenciu staršieho objektu, predchádzajúceho dnešnej gotickej svätyne, a majúceho evidentne súvis s bratislavským františkánskym kostolom, otvoril nález v juhozápadnej časti zachovanej svätyne, v časti víťazného oblúka. Tvorí ho časť muriva s maliarsky upraveným povrchom, fragmentom konsekračného kríža a kamenná hlavica, na ktorú dosadá mohutné hranolové rebro. Nález tohoto torza architektúry je možné dispozične i slohovo spojiť s ešte románskym oknom v chodbe dnešnej sakristie a časovo ohraničiť obdobím pred a okolo roku 1250. Táto dispozičná situácia otvorila v staršej umeleckohistorickej literatúre viackrát diskutovanú



2. *Lod' františkánskeho kostola po obnove v r. 1944 (Archív mesta Bratislavy)*

otázku o najstaršom bratislavskom františkánskom kostole a jeho podobe. Bezpečne však zatiaľ vieme iba to, že tu nešlo o kapitulnú sieň, ani o relikty lettneru. Jediným starším priestorom, jestvovanie ktorého v súvislosti s menšími bratmi v Bratislave bezpečne dokladajú archívne záznamy, bol kostol sv. Jána Evanjelistu, ktorému roku 1296, teda rok pred vysviackou dodnes zachovaného kostola, udelil patikostolný biskup Pavol ročnú indulgenciu. Kostol sv. Jána Evanjelistu bol doposiaľ považovaný výlučne za predchodcu dnešnej kaplnky sv. Jána. V tejto súvislosti sú zaujímavé výsledky najnovších vý-

skumov levočského minoritského kostola. Tie naznačujú, že zachovanému celku gotickej architektúry zo začiatku 14. storočia, predchádzala pravdepodobne stavba staršej kaplnky, ktorú si levočskí minoriti postavili na mieste neskoršej kapitulnej siene.<sup>6</sup>

Stupeň a miera zachovaného gotického originálu architektúry a jej súčasť umožnili podrobiť gotickú architektúru bratislavského františkánskeho kostola formálnej analýze a stanoviť jej štýlové a filiačné väzby. Už na prvý pohľad je zřejmé, že celková architektonická štruktúra zachovanej architektúry svätyne a lode bratislav-



3. Svätynia františkánskeho kostola s barokovým oltárom

ského františkánskeho kostola, tak ako vznikla v závere 13. a v prvej polovici 14. storočia, predstavuje zložito štruktúrovaný celok, vysporiadávajúci sa vo svojej formálnej skladbe kompromisným spôsobom s podnetmi západoeurópskej gotickej architektúry. Najstaršou štýlovou vrstvou je severofrancúzsko-burgundská gotika, doložená v hmote zachovanej architektúry predovšetkým bobulovitými hlavicami a kolienkovite podlomenými konzolami stenových prípor svätyně. Ich formy však už upravila poklasická gotika. V prípade bobulovitých hlavic sa telo kalicha výrazne pretiahlo a zvertikalizovalo. Pôvodný naturalistický listový dekor sa zredukoval na ostrolukým oblúkom vymedzený geomet-

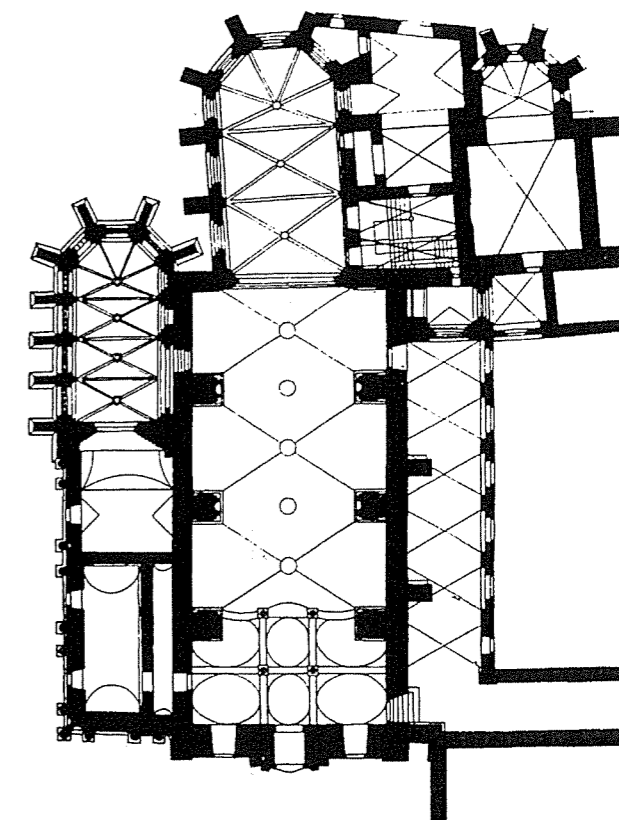
rický obrazec. Hmota konzol sa odľahčila vertikálnym kanelovaním a negatívnymi poloblúčikovými výrezmi.

Do tejto štýlovej vrstvy sa hlási aj torzo monumentálneho, takmer päť a pol metra vysokého západného vstupného portálu kostola. Jedná sa o typ mohutného, bohato polychrómovaného kamenného portálu s ústupkovitým ostením, archivoltou s lomeným oblúkom a tympanonom. Ostenie portálu tvoria v zachovanom pôdoryse dva ústupky, upravené z vonkajšej strany hrubkovitou profiláciou. Z celkovej dispozície portálu je však zrejmé, že portál pôvodne tvorili tri ústupky. Vo vnútri ústupkov sú vložené prúty, s hmotou ústupkov pevne zviazané. Aby sa však docielilo zdanie voľných stĺpikov, nesú tieto prúty, rovnako ako aj samotné ústupky hlavice, zdobené vegetabilným dekorom, spracovaným prelamovanou technikou. Tieto hlavice tvoria spolu akýsi priebežný pás, ktorý v hornej časti pokrýva rímsa, tvorená ich krycimi doskami. Vnútorňa časť portálu sa do interiéru lode otvárala dodnes takmer intaktne zachovaným segmentovo klenutým portálom. Zo strany fasády bola nad portálom situovaná mohutná profilovaná horizontálna rímsa, ktorá pravdepodobne prebiehala po celej šírke západného priečelia, ako to dokladá už zmieňovaná baroková grafika. Na túto rímsu potom dosadali dve vysoké okná s hrotitým oblúkom a kružbou. Hlavný západný portál bratislavského františkánskeho kostola možno teda charakterizovať ako gotický portál, ktorý bol tektonicky opätovne romanizovaný tak, ako sa s tým stretávame v saskom umeleckom prostredí poslednej tretiny 13. storočia. Orientáciu na saské východiská napokon dokladá aj formálny charakter kamenosochárskej výzdoby svätyně bratislavského františkánskeho kostola, s jednoznačne čitateľnou cisterciánskou architektonickou i dekoratívnou zložkou.<sup>7</sup> V podobe, v akej tvorila po polovici 13. storočia súčasť tvaroslovného repertoáru saskej katedrálnej gotiky. Svoju úlohu tu však mohol zohrať a pravdepodobne aj zohral príklad architektúry podunajských cis-

terciánov, predovšetkým kláštorné celky v Heiligenkreuzi a v Lilienfelde. Je to evidentné, ak porovnáme na bratislavskom františkánskom západnom portáli napríklad už vcelku archaicky použitý dekoratívny prvok palmety s tvaroslovným repertoárom vegetabilnej výzdoby hlavíc krížovej chodby cisterciánskeho opátstva v Heiligenkreuzi. Ale s cisterciánskym tvaroslovným repertoárom sa v podstatne pokročilejšej poklasickej podobe stretávame aj priamo v Bratislave, na stavbe nedalekej kaplnky sv. Kataríny, bratislavskej filiácii heiligenkreuzského opátstva, zavŕšenej v dvadsiatych rokoch 14. storočia. Vo vzťahu k architektúre lode bratislavského františkánskeho kostola je tu pre ďalší výskum potrebné upozorniť na úzku analógiu, ktorú k oknu južnej fasády bratislavského františkánskeho kostola predstavuje typ okennej kružby okna kaplnky sv. Kataríny.<sup>8</sup>

S klasickou gotikou Ille-de-France a severného Francúzska súvisí pôdorysná osnova architektúry svätyně, tvorená päťbokým uzáverom a dvoma klenbovými polami, ktorej pôvod treba hľadať v dvorskom prostredí Ludovíta IX. Svätého. Ku klasickej gotike odkazuje v prípade svätyně aj použitie obvodovej horizontálnej rímsy, prípor s valcovitým driekom, ako aj pokus o vytvorenie architektonického skeletu premodelovaním a optickým potlačením hornej časti muriva svätyně a jej prelomením kružbovými oknami. V časti svätyně lode kostola vypovedajú o klasickej fáze gotiky zachované fragmenty zväzkových prípor, pôvodne zbiehajúcich až k dlažbe.

Popri ranej gotike a klasickej gotike sa na obraze architektúry svätyně i lode bratislavského františkánskeho kostola konca 13. a začiatku 14. storočia významnou mierou podieľala aj poklasická gotika. Priam exkluzívnym spôsobom je zastúpená trojicou monumentálnych svorníkov s vegetabilným dekorom, spracovaným náročnou prelamovanou kamenosochárskou technikou. Toto malé stredoveké florárium umiestnené na klenbe svätyně bratislavského františkánskeho kostola svojím eucharisticky zacieleným



4. Pôdorys kostola, podľa V. Mencla (Súpis pamiatok na Slovensku I)

ikonografickým konceptom zdôrazňovalo myšlienku Kristovej obete. A v symbolickom význame aj ideu „kristocentrizmu“ sv. Františka, jeho eschatologické poslanie anjela šiestej pečate, ako to tematizovali Tomáš z Celana a po ňom i sv. Bonaventura. Znak poklasickej gotiky zaznamenávame aj na torze západného portálu. Rovnako, ako v prípade trojice klenbových svorníkov svätyně, bolo aj v prípade portálu rozhodujúce poznanie sasko-durínskej architektúry a kamenosochárstva okolo a po roku 1250 tak, ako ju reprezentujú cisterciánskou stavebnou kultúrou dotknuté dómy v Naumburgu, Magdeburgu a Meissene. Čo je napokon celkom logické, ak zohľadníme nemecké rádové väzby pro-



5. Bratislavská kustódia, detail mapy Mariánskej rádovej provincie, vyhotovenej r. 1743 J. G. Rugendasom

vincie, ktorej súčasťou bol bratislavský konvent. Ďalej úlohu nemeckého Magdeburgu pri rozšírení minoritov – konventuálov v strednej Európe a v neposlednom rade aj faktor prevažujúceho nemeckého obyvateľstva Bratislavy v druhej polovici 13. storočia.<sup>9</sup>

O vyspelosti stavebnej dielne, činnejšej okolo roku 1300 u bratislavských františkánov, však azda najlepšie vypovedá mimoriadna štýlová pokročilosť riešenia klenebného systému svätyně kostola. Hlavne formálne riešenie príporového systému. Trojici rebrových prútov klenby už nezodpovedá trojdielny príporový zväzok tak,

ako tomu bolo v klasickej gotike, a ako to bolo možné vidieť pred ničivým zemetrasením aj v prípade zaklenuťia lode bratislavského františkánskeho kostola. Trojdielny príporový zväzok nahradila vo svätyni prípora redukovaná, oprostena od svojej pôvodnej tektonickej funkcie. V období pred roku 1300 bolo takéto riešenie klenebného systému na východe strednej Európy celkom výnimočné.

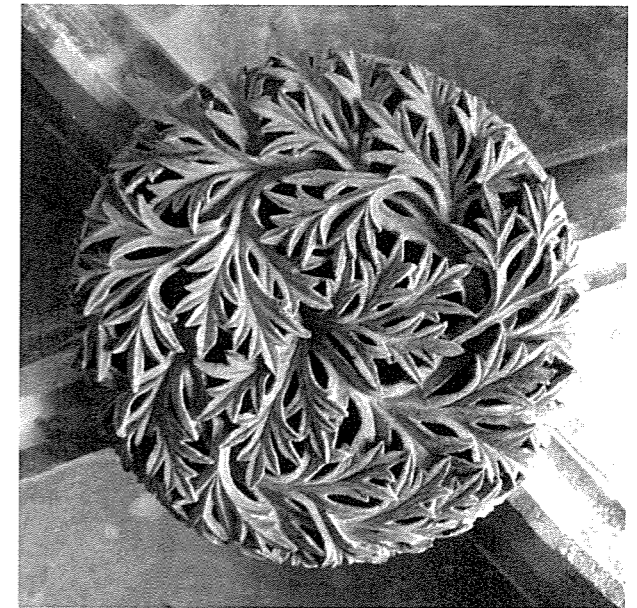
Z uvedeného je zrejmé, že zachovaná gotická stavba svätyně a lode bratislavského františkánskeho kostola P. Márie svojou architektonickou a výtvarnou náročnosťou na konci 13. a začiatku

14. storočia vysoko prevyšovala všetko, čo v tej dobe na Slovensku vzniklo. Elegancia realizovaného konceptu zreteľne indikuje úzke prepojenie minoritského a dynastického programu. Teda niečo, čo vo svojej výslednej podobe odporovalo odkazu sv. Františka, ako ho formuloval jeho *Testament* z roku 1226, kde v bode 7 čítame „... Nech sa bratia varujú toho, aby v žiadnom prípade neprijímali kostoly, chudobné príbytky a všetko ostatné, čo sa pre ne stavia, ak to neodpovedá svätej chudobe, ktorú sme v reholi slúbili...“<sup>10</sup> ale čo sa vymykalo aj striktno formulovaným reštrikčným mendikantským stavebným a výtvarným smerniciam, za aké by sme dnes mohli označiť roku 1260 sv. Bonaventurou vypracované narbonské štatúty.

Otázka teda znie, a tým sa zároveň dostávame k druhej časti príspevku: Prečo sa v Bratislave okolo roku 1300 nerešpektovali obmedzenia plynúce z Františkovo odkazu? Prečo voľba práve takéhoto architektonického zobrazenia? Na aké okolnosti a prečo práve takto reagovala rehoľa menších bratov?

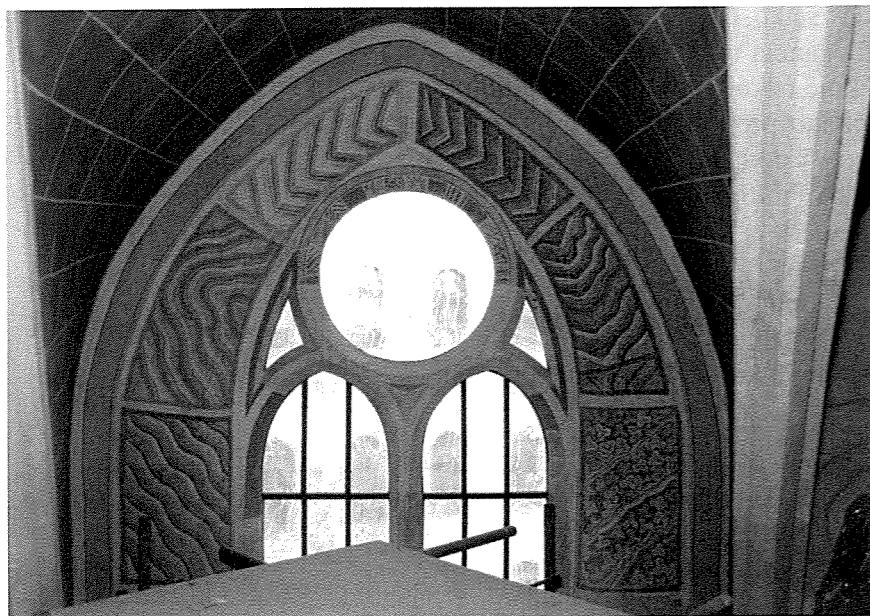
Vráťme sa teda ešte raz k spomínanému Testamentu sv. Františka. Vznikol v posledných dňoch života svätca roku 1226 a podľa vlastných Františkových slov ním chcel povzbudiť bratov k vernému zachovávaniu rehole, ktorú založil. Stanovuje prísne pravidlá dodržiavania chudoby a sľubom poslušnosti zaväzuje svojich pokračovateľov k tomu, aby k odkazu nebolo nič pridávané ani uberané, keď v bode 12 píše: „... A generálny minister a všetci ostatní ministri a kustódi sú pod poslušnosťou povinní, aby k týmto mojim slovám nič nepridávali, ani z nich neuberali... A všetkým svojim bratom, klerikom a laikom prísne pod poslušnosťou nariaďujem, aby nepripájali poznámky ani k reholi, ani k týmto slovám a nehovorili: Tak sa majú chápať...“<sup>11</sup>

Smrť svätca odhalila zložité pomery v reholi, štiepiacej sa práve v otázke interpretácie chápania chudoby na dve strany. Na stranu, ktorá sa snažila obísť prísne pravidlá stanovené sv. Fran-



6. Klenbový svorník s palinou vo svätyni kostola

tiškom a na stranu, ktorá striktno trvala na rehoľných zásadách ideálnej chudoby, ako ich sformuloval zakladateľ rehole. Už roku 1230 reagoval na vzniklú situáciu v reholi aj pápež Gregor IX. Jeho bula QUO ELONGATI uvádza do praxe právnu formuláciu, ktorá umožňovala zachovávať členom rehole menších bratov sľub chudoby a zároveň, ustanovením sprostredkovateľa, ktorému bolo dovolené almužnu prijať a použiť na výdaje rehole, neporušiť sľub chudoby. Nasledovali ďalšie pápežské buly, ktoré na jednej strane stále viac a viac zatlačali do úzadia odkaz Františkovo testamentu, na strane druhej radikalizovali vnútrorehoľné krídlo spirituálov, ako sa stúpenci pravej chudoby, s odvolaním sa na chudobu Krista a jeho apoštolov, nazývali. K otvorenému stretu oboch názorových prúdov v rámci rehole menších bratov došlo za pontifikátu pápeža Jána XXII. Pápež sa zapojil do prebiehajúceho teoretického sporu o chudobu vydaním pápežskej buly AD CONDITOREM CANONUM roku 1322, ktorou de facto odstránil



7. Okno svätyně s gotickou výmalbou ostenia

dovtedajší právny rozdiel medzi užívaním a vlastníctvom. Jeho ďalšia bula označila dokonca za heretické tvrdenia, že Kristus a apoštoli nemali žiadne osobné ani spoločné vlastníctvo. Radikálny odklon pápeža od podpory františkánskych privilégií a pretrvávajúci spor o Kristovu chudobu vyústil do legitimizácie opozičného hnutia spirituálov. Viedol ďalej k zblíženiu spirituálov so svetskou mocou, reprezentovanou hlavným politickým odporcom pápeža Jána XXII. – cisárom Ludovítom Bavorským. Rehoľný generál Michael z Ceseny formuluje roku 1328 svoju *Apeláciu*, v ktorej otvorene vystupuje proti pápežovi. Nasleduje jeho exkomunikácia a zosadenie. Rehoľa dostáva nové vedenie, voči pápežovi lojálne.<sup>12</sup>

Stručne pripomenuté udalosti tvorili súčasť historického kontextu výstavby gotického kostola bratislavských menších bratov. Pokúsme sa teraz skúmať, či je tento historický kontext čitateľný aj z pohľadu diváka, zo samotného architektonického zobrazenia kostola tak, ako sme ho už analyzovali. Je evidentné, že architektúra bra-

tislavského františkánskeho kostola v podobe, ktorú mala v závere 13. a v prvej polovici 14. storočia bola architektúrou dvorskou reprezentátnou. Je zrejme aj to, že tak veľkorysý stavebný podnik sa mohol realizovať len za značnej finančnej podpory. A prinajmenšom, mimoriadna kvalita gotickej kamenosochárskej výzdoby vypovedá o tom, že sa tak udialo za priamej účasti majstrov, činných predtým v niektorom z vtedajších dvorských centier. To všetko naznačuje, že prepojenie bratislavských menších bratov so svetskou mocou muselo byť v tej dobe zrejme veľmi úzke. Čo napokon nepriamo potvrdzuje už sám slávnostný charakter aktu vysvätenia kostola roku 1297 za účasti svetskej i cirkevnej honorácie, vrátane uhorského panovníka Ondreja III. O príčinách, ktoré viedli čelných, a zrejme aj ďalších menších bratov k zblíženiu so svetskou mocou, sme sa už zmieňovali. Jasné politické zacielenie mali aj dôvody, ktoré motivovali Ludovíta Bavorského k jeho zblíženiu so spirituálmi. Politicky podfarbená bola aj motivácia iných dvoch významných priaznivcov rehole, českého

panovníka Přemysla Otakara II. a uhorského panovníka Ondreja III. Obidvaja si napokon za miesto svojho posledného odpočinku zvolili minoritský kostol. To všetko však ešte stále nie celkom presvedčivo objasňuje, prečo bratislavskí menší bratia akceptovali vyslovene dvorskú podporu a rozhodli sa okázalým spôsobom – výstavbou reprezentačnej architektúry svojho kostola – otvorene vystúpiť proti myšlienkovému odkazu sv. Františka, a to relatívne krátko po jeho smrti. Tu je potrebné vrátiť sa do minulosti. K inému, okázalo budovanému, architektonicky dvorskou orientovanému kostolu menších bratov – kostolu San Francesco v Assisi. Ako príkladu, kedy sa priamo v centre pôsobenia zakladateľa rehole buduje architektúra, ktorej jednoznačným, prioritným poslaním je oslavovať kult svätca, sv. Františka.<sup>13</sup> Orientácia na príklady súvekej dvorskej architektúry, ako to zistiteľnými spojitostami assiského kostola San Francesco a parížskej kaplnky Ste. Chapelle demonštroval Wolfgang Schenkluhn, je potom len logická.<sup>14</sup>

Požiadavka oficiálnej, názornej reprezentácie a celkovej propagácie rádu a jeho zakladateľa sa stala programovou po roku 1260. Vtedy definitívne padla prorocká idea opáta Gioachina da Fiore o príchode tretieho veku Ducha svätého, za adventných hlásateľov ktorého sa františkáni považovali. Je tiež symptomatické, že práve roku 1260 boli na generálnej kapitule v Narbonne sv. Bonaventúrom sformulované reštrikčné stavebné štatúty františkánskej cirkevnej architektúry a o šesť rokov neskôr generálna kapitula v Paríži prijala rozhodnutie zničiť všetky predchádzajúce životopisy sv. Františka a za jediný pravoverný zdroj opisu svätcovej pozemskej púte stanovila *Legendu Maior* sv. Bonaventuru, s ústrednou myšlienkou kristocentrizmu sv. Františka.

Požiadavka oficiálnej kultovej propagácie zakladateľa františkánskeho rádu bola zrejme v prípade relatívne mladej, a len postupne sa v tvrdej konkurencii presadzujúcej rehole menších bratov tak naliehavá, že do pozadia musel



8. Fragment z kamenej gotickej klenby lode kostola – krycia doska hlavice s nábehom rebier

ustúpiť a postupne i ustúpil aj samotný odkaz jej zakladateľa, sv. Františka. Inak povedané, jednoznačnou prioritou sa stala oslava svätca, budovanie a upevnenie jeho kultu. Čo sa samozrejme bez okázalosti, reprezentatívnosti, ale predovšetkým bez intenzívnej podpory a spolupráce so svetskou mocou jednoducho nemohlo zaobiť.<sup>15</sup>

Túto svoju funkciu gotická architektúra bratislavského františkánskeho kostola aj splnila. V stredovekom mestskom organizme Bratislavy konca 13. storočia bol takýto chrám, takéto veľkolepé architektonické zobrazenie, skutočne javom nevídaným. Kult sv. Františka, ktorý kos-



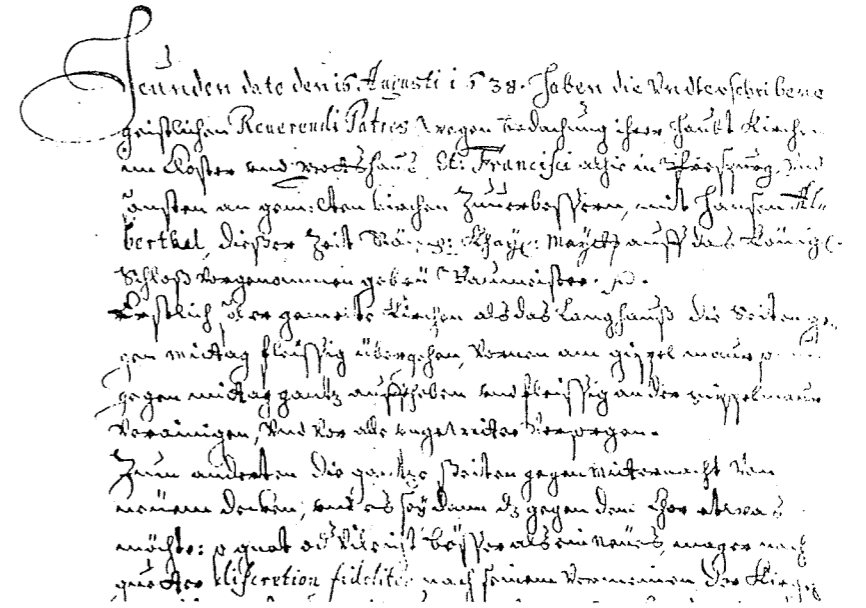
9. Západný gotický portál kostola, severné ostenie

tol okázalou formou manifestoval, sa musel v ťažko skúšanom a hospodársky takmer zrui-  
novanom meste, trpiacom vo vleklých uhorsko-  
českých vojnách, aj prostredníctvom takého  
pompézneho výtvarného média, stretnúť s veľ-  
kým ohlasom. A spolu s ním aj myšlienky o mo-  
rálnej náprave, poníženosti, vnútornej vyrovna-  
nosti, spojenej s obrazom Krista ako láskavého  
a milosrdného otca, zhovievavého k ľudským  
pokleskom. Na gotický kostol P. Márie, patriaci  
bratislavským menším bratom tak bolo možné  
pozeráť aj ako na monumentálny luxusný relikvi-  
ár, zhotovený za účelom kultovej propagácie toho  
najcennejšieho, čím rehoľa disponovala, svätcov-  
ho duchovného posolstva.

## Appendix

Relatívne kompaktnú stredovekú stavbu bra-  
tislavského františkánskeho kostola narušila ži-  
velná pohroma. V rokoch 1586-1602 postihla

Bratislavu vlna zemetrasení. Najsilnejšie bolo  
5. septembra roku 1590, kedy sa okrem iného  
zrútila aj gotická kamenná klenba lode.<sup>16</sup>  
S obnovovacími prácami nezačali bratislavskí  
františkáni ihneď, zrejme pre nepokojnú spoloč-  
ensko-politickú situáciu. Ako dokladá zacho-  
vaná, 16. augusta roku 1638 uzatvorená zmlu-  
va, s obnovou zemetrasením deštruovaného  
kostola sa začalo pod vedením Johanna Al-  
berthala, pracujúceho v tom období pre grófa  
Pavla Pálffyho na bratislavskom hrade.<sup>17</sup> Al-  
berthal pri riešení problému funkčne využil  
zachované staršie stredoveké obvodové muri-  
vo. Zohľadniac relikty staršej architektúry, ako  
aj nový, presadzujúci sa umelecký názor, zá-  
sadným spôsobom pozmenil dispozíciu lode  
bratislavského františkánskeho kostola. A to  
tak, že vo svojom obvode stredovekým muri-  
vom vytýčený jednolodný sieňový priestor za-  
klenul krížovou hrebienkovou klenbou a roz-  
členil ho prístennými piliermi, oddeľujúcimi



10. Odpis zmluvy s Johannom Alberthalom

plytké oltárne výklenky. Teda podobne, ako  
tomu bolo v prípade trnavského františkánske-  
ho kostola z rokov 1633-1647.<sup>18</sup> Interiér kos-  
tola bol nanovo striedmo vymalovaný s apli-  
káciou dekoratívneho systému odvodeného  
z antickej architektúry. Zachovaná figurálna  
výmalba poukazuje na niektorého z vieden-  
ských maliarov, s ktorými Alberthal spolupra-  
coval aj na iných svojich slovenských realizá-  
ciách – buď na Leonarda Juvenela, alebo Chris-  
tiana Knöra.

Prestavbu lode bratislavského františkánske-  
ho kostola možno v tomto zmysle priradiť  
k najvýznamnejším bratislavským stavebným  
podnikom prvej polovice 17. storočia – k pre-  
stavbe bratislavského hradu (1636-1649), novo-  
stavbe pálfyovskej rezidencie pod hradom  
(1637-1649) – a pre ďalší výskum ju začleniť do  
širšieho okruhu cisárskeho architekta G. B. Car-  
loneho a stavebníka Pavla Pálffyho, známeho  
svojimi úzkymi vzťahmi k františkánom.<sup>19</sup>

## POZNÁMKY

[1] S pamiatkovou obnovou bratislavského františkánskeho kos-  
tola sa začalo v roku 1994 prieskumom architektúry a nástennej  
výmalby svätejny kostola. Čiastočné výsledky tohoto prieskumu  
boli publikované – I. CIULISOVÁ: *Gotická svätyňa františkán-  
skeho kostola Panny Márie v Bratislave*. Umění, 46, 1998, č. 3,  
s. 174-188.

[2] Originál pergamenovej listiny, poškodený, latinský text, pri-  
vesená pečať chýba, datovaný k 26. marcu 1297, neodborne reš-  
taurovaný. – *Archív mariánskej provincie františkánov  
v Bratislave (1253-1918), fasc. 10, no 2*. (Štátny archív  
v Bratislave, deponát). Nepresný latinský prepis textu uvádza F.  
KNAUZ: *Monumenta ecclesiae Strigoniensis, t. II*. Strigonii  
1882, s. 400-401.

[3] Grafika z roku 1743, zachytávajúca kláštory patriace do  
mariánskej provincie (pôvodne v majetku O.F.M., Bratislava,  
dnes súkromný majetok), pomerne detailne zachytáva aj súvekú  
podobu bratislavského františkánskeho kostola a kláštora pred  
radikálnou barokizáciou.

[4] Fragmenty zväzkových prípor pôvodnej gotickej klenby lode  
kostola sú v súčasnosti zamurované v priestoroch rajského dvora

bratislavského františkánskeho kostola. Boli objavené v násypoch počas obnovy severného krídla ambitu roku 1992. – K typológii dreveného zastrešenia najstarších mendikantských kostolov bližšie M. B. HALL: *The Tramezzo in Santa Croce, Florence, reconstructed*. The Art Bulletin, LVI, 1974, s. 325-341.

[5] R. K. DONIN: *Die Bettelordenskirchen in Österreich*. Baden bei Wien 1935, s. 186-203. Dvojrodnú dispozíciu mal aj prvotný kostol viedenských minoritov z 13. storočia, budovaný za podpory českého panovníka Přemysla Otakara II. – Bližšie M. PARUCKI: *Die Wiener Minoritenkirche*. Wien – Köln – Weimar 1995. Za východisko dvojrodnej dispozície kostolnej architektúry sa v stredo európskom kontexte považuje architektúra kostola Narodenia P. Márie v dolnorakúskom Imbachu, ktorej výstavba započala okolo roku 1280. – J. KUTHAN: *Zakladateľské dílo krále Přemysla Otakara II. v Rakousku a ve Štýrsku*. Praha 1991, s. 85-88. Myšlienku o staršej analógii tohoto pôdorysného a dispozičného typu, juho francúzskeho dominikánskeho kostola v Toulouse, ako inšpiratívneho východiska pre podunajské chrámové dvojrodia, uviedol do odbornej literatúry H. SEDLMAYR: *Säulen mitten im Raum*, in: *Epochen und Werke I*. Mäander Studienausgabe 1977, s. 199-201. K Sedlmayrovmu názoru sa kriticky vyslovili viacerí bádatelia. Novšie v širšom kontexte porovnaj A. R. SUNDT: *The Jacobin Church of Toulouse and the Origine of its Double-Nave Plane*. The Art Bulletin, LXXI, 1989, Nr. 2, s. 185-207. Vo vzťahu k stredovekej cirkevnej architektúre Slovenska podrobne J. BUREŠ (*Středověké stavby slovenských mendikantů. Příspěvek k charakteristice slovenské gotiky*. Kandidátska dizertačná práca, KTDU SAV Bratislava 1965, s. 187-188), ktorý zároveň upozornil na potrebu jasnej odlišiteľnosti primárnej aplikácie myšlienky dvojrodia od adaptácie staršieho stavebného typu na dvojrodie. Súvislosť medzi juho francúzskymi dvojrodiami a rakúskymi mendikantskými stavbami v Dürensteine a Imbachu navrhol obmedziť na súvislosť myšlienky, s tým, že pre stredo európske prostredie zdôraznil úlohu, ktorú zohrávali dvojrodné kláštorné priestory refektárov. V tomto zmysle tiež M. SCHWARZ: *Die Architektur in den Herzogtümern Österreich und Steiermark unter den beiden letzten Babenbergerherzögen*, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich I. Früh- und Hochmittelalter* (H. Fillitz, Hg.). München – New York 1998, s. 302. Lokálny archeologický prieskum, vykonaný v priestoroch lode kostola v lete roku 1999 (Dr. B. Lesák a kol.) existenciu staršieho dvojrodia jednoznačne nepotvrdil, ale ani nevyvrátil, vzhľadom na zistené razantné mladšie úpravy podlažia.

[6] F. JAVORSKÝ: *Levočské kostoly v kontexte dejín mesta*, in: *Z minulosti Spiša*. Ročenka Spišského dejepisného spolku v Levoči V-VI, 1997/98, s. 47. K typológii najstaršej mendikantskej architektúry v Strednej Európe bližšie A. GRZIBKOWSKI: *Early mendicant Architecture in Central-Eastern Europe. The Present State of Research*. Arte Medievale 1, 1983, s. 135-156.

[7] K zásadnej úprave západného gotického portálu došlo v štyridsiatych až šesťdesiatych rokoch 18. storočia, kedy sa

uskutočnila celková barokizácia gotickej fasády kostola. Pred zamurovaním gotického portálu došlo k jeho úprave, ako východiska pre výstavbu nového, barokového vstupu. Posledný, tretí ústupok na pravej i ľavej strane portálu bol zosekaný, čím sa docielilo zrejme požadované rozšírenie vstupu. Pozmenená bola aj interiérová časť gotického portálu. Z vykonaného prieskumu vyplynulo, že pôvodná dlažba v lodi kostola bola v období okolo roku 1300 nižšie ako dlažba exteriéru a dovnútra chrámu sa hlavným portálom vstupovalo prostredníctvom podesty.

[8] Kresebný vzorec okennej kružby okna východného uzáveru kaplnky sv. Kataríny, postavený na princípe sférickej trojcípej hviezdy s vpísanými trojlístami, ktorú nesie dvojica hrotitých oblúkov, je veľmi blízky okennej kružbe okien južnej fasády lode bratislavského františkánskeho kostola. Keďže letopočet vysviacky kaplnky sv. Kataríny je známy – stalo sa tak roku 1325 za účasti biskupa Ondreja zo Stoličného Belehradu, je možné gotické okná (dnes prezentované ako slepé) časovo vročiť do obdobia rokov 1330-1340. – V. a D. MENCLOVI: *Bratislava. Stavební obraz města a hradu*. Praha 1936, s. 49.

[9] V. JANKOVIČ: *Vznik mesta Bratislavy*, in: *Najstaršie dejiny Bratislavy*. Zborník referátov zo sympózia 28.-30. októbra 1986. Zost. V. Horváth. Bratislava 1986, s. 188.

[10] Voľne citované podľa *Františkánské prameny I*. Velehrad – Křestanská akademie, Řím 1982, s. 29.

[11] *Tamtiež*, s. 30.

[12] Podrobne F. HOFMANN: *Der Anteil der Minoriten am Kampf Ludwigs des Bayern gegen Johann XXII. Unter besonderer Berücksichtigung des Wilhelm Ockham*. Münster 1959. – Tiež J. R. H. MOORMAN: *A history of the Franciscan Order. From its Origin to the Year 1517*. Oxford 1968. – Novšie tiež H. FELD: *Franziskus und seine Bewegung*. Darmstadt 1994.

[13] W. SCHENKLUHN: *San Francisco in Assisi: Ecclesia specialis*. Darmstadt 1991.

[14] W. SCHENKLUHN: *Ordines studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert*. Berlin 1985, s. 185-204. Porovnaj tiež revidované vydanie W. SCHENKLUHN: *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*. Darmstadt 2000.

[15] V širšom európskom kontexte k tomuto problému D. BERG: *Könige, Landsherren und Bettelorden: Konflikt und Kooperation in West- und Mitteleuropa bis zur Frühen Neuzeit*. Dietrich Coelde Verlag 1998.

[16] E. KÓSA: *Antiquari provinciae S. Mariae in Hungaria ordinis minorum S.P.N. Francisci strictoris observantiae colectanea*, s. 309 (Rukopis z bývalého provinciálneho archívu O.F.M.,

uložený ako depozit v Štátnom archíve v Bratislave). Klenba sa zrútila iba v lodi. Tu zrejme nebola natoľko konštrukčne pevná ako vo svätyni, keďže bola vo väzbe na obvodové murivo vlastne sekundárna.

[17] Nesignovaný odpis zmluvy sa dnes nachádza v Kapitulnom archíve (sign. Cap. K. fasc. 4, No. 8, A. 18), deponovanom v Slovenskom národnom archíve, Bratislava. Údaje k pôsobeniu pôvodom talianskeho staviteľa Johanna Alberthala (Giovanni Albertalli) na Slovensku publikoval P. FIDLER: *Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes*, I. Ars 1995, č. 1, s. 82. Jeho pôsobenie pri obnove bratislavského františkánskeho kostola Fidler neuvádza.

## Bratislava's Franciscan Church as it was in the Middle Ages

### (Summary)

The present study brings together the results of research over a period of time on the medieval core of Bratislava's Franciscan church of the Annunciation, one of the most important Gothic buildings in Slovakia. The author attempts to address a number of hitherto unanswered questions concerning the periodization of what is now a Gothic-Baroque complex of buildings. Summarising the social context of the time she also illuminates the circumstances immediately motivating the architectural choice, emphasising the connection between the building of the church and the prevalent ideological leaning of the order after 1260. This sought systematically to advance the cult of the order's founder, St. Francis of Assisi, and went so far in pursuit of this that the requirement of prestige took precedence even over the essential ideas of poverty and humility set out by the saint himself in his testament. The church thus emerges as a monumental and opulent shrine built specifically to promote Francis' spiritual legacy.

The study brings together the results of research over a period of time on the medieval core of Bratislava's Franciscan church of the Annunciation, which is without question one of the most important Gothic buildings in Slova-

[18] K celkovému vyhodnoteniu prestavby bratislavského františkánskeho kostola I. CIULISOVÁ: *Františkánsky kostol Zvestovania Pána v Bratislave. Stavebno-historický prieskum lode kostola, august 1998 – jún 1999* (strojopis, Archív Pamiatkového ústavu v Bratislave). Porovnaj v slovenskom kontexte P. FIDLER: *Architektúra v 17. storočí*, in: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*. Bratislava 1998, s. 15-19.

[19] Predkladaná štúdia je rozšírenou a prepracovanou verziou príspevku, predneseného na konferencii *Korene európskej civilizácie* dňa 11. februára 2000 v Bratislave.

Foto: Archív mesta Bratislavy (1, 2) a archív autorky (3, 5-9)

kia, primarily due to its exceptionally fine Chapel of St. John. A series of new findings made during restoration has provided answers to several hitherto unresolved issues concerning, for example, the periodization of what is now a Gothic-Baroque cluster of buildings and its stylistic affiliations. These findings have also helped to give us a more palpable vision of the building's original medieval form.

The paper is in two parts. The first draws on the new findings to advance a hypothetical reconstruction of the church in its Gothic form. It points out those parts of the building which exceed the strictly codified regulations drafted for mendicant buildings and whose application in the present instance was, to say the least, unusual. The second part looks at the social context of the time to elucidate circumstances which directly motivated the choice of the particular architectural realisation. Here the dedication deed offers invaluable testimony. It is dated March 26th, 1297, and in it the archbishop of Esztergom, Lodomer, affirms that the church was dedicated to St. Mary on Annunciation Day (i.e., March 25th 1297) by the vicar-general Jacob in the presence of the archbishop, of bishops from Nitra, Pécs, Vác and Győr, the Hungarian king

Andrew and numerous members of the nobility. The question arises, however, of what was understood by the words of the dedication "*Ecclesiae Mariae Virginis*" – the whole church or merely a part thereof? Was the church in its entirety consecrated or only the nave or presbytery? Study of the surviving fabric has confirmed that the Gothic ground plan of the church was laid out at the close of the thirteenth century and within one stage of building. It would seem highly probable, therefore, that the consecration was in fact that of the complete, and presumably already functional, church. This building comprised an oblong nave of 1:2 ratio and terminating in a presbytery. While the latter had two compartments of cross vaulting with stone ribs, the nave had at consecration an open roof truss from facade to the presbytery arch. The Gothic presbytery was originally illuminated by seven large windows with pointed arches and plate tracery. A small simple portal flush with the masonry of its southern (exterior) wall provided access. The nave was illuminated by three tall lancet windows on the south side and by two windows set into the west facade. Entry to the nave was by means of an imposing Gothic portal with elaborate stone sculpture which has partially survived, and a Gothic blind arcade enlivened and accented the interior west wall. In addition to the main west entrance there were probably a further two points of access functional around 1300 – one on the southeast side of the nave and a second to the northern wing of the monastery on the southwest side. A third entrance, discovered in the northwest reach of the nave and still visible in the interior of St. John's chapel, probably issued to the exterior. In all three cases these were massive portals with brick segmental arches.

A short time after consecration the original wooden roofing structure was removed. The presbytery was temporarily isolated and work was begun on supplying Gothic stone vaulting to the nave. This is confirmed by surviving external buttresses and by fragments of imposts and pyriform ribs. Immediately prior to the middle of the fourteenth century plate tracery was evidently added to the nave windows. It is possible that the process of vaulting the nave may have entailed an overall change to the disposition of this part of the church. The pair of massive windows on the west facade and the general disposition of the original Gothic windows on the south side of the nave, corresponding with the location of the surviving external Gothic buttresses, indicate that the original nave could have been modified – before the middle of the fourteenth century – into a cross-vaulted double nave divided by three monumental pillars. Such a modification would have its counterpart in the Minorite church at Enns in

Austria, where in the course of the fourteenth century an originally undivided nave was similarly modified.

The Bratislava church witnessed a further period of intense building work after the middle of the fourteenth century. The internal disposition of the nave was modified by the addition on the north side of an imposing chapel, two storeys in height, to St. John, and its external contours were accentuated by a tower. Archive documents permit a latest possible dating of the chapel to 1351. Investigation of the surviving fabric of the nave has confirmed that the chapel as originally conceived gave onto the nave through a massive arcade, as was the case at the Dominican church in Imbach in Austria and its integral Chapel of St. Catherine, dating from almost a century earlier. Within a short time, however, this spacious arcade was filled in, although the new plan, too, envisaged communication between church and chapel. The present stage of research does not allow us to say with certainty whether the chapel's arcade – which survives – was actually at any point functional.

The existence of an earlier building, preceding the Gothic presbytery and evidently organically related to the present Franciscan church, was revealed by a discovery at the southwest part of the present presbytery at the chord. It comprises a section of masonry with a painted surface, a fragment of the dedication cross and a stone impost which supports a massive oblong rib. These finds can be matched by virtue of style and disposition to a surviving Romanesque window in the corridor of the present-day sacristy and can be dated to the period before or around 1250. This discovery has re-opened the question – frequent in earlier art-history literature – of what the earliest version of the Franciscan church was and what form it took. The extent of the surviving original Gothic fabric is such as to have enabled its formal analysis and the establishment of its stylistic associations and affinities. Taken together, the surviving presbytery and nave, as they were built at the end of the thirteenth and in the first half of the fourteenth century, make up an entity complex in structure which in its formal composition embodies a compromise with the influences of the Gothic architecture of western Europe. In addition to Early Gothic and classical Gothic the presbytery and nave of the church at the time also evince post-classical Gothic to a marked degree, lavishly represented by three monumental bosses with foliage decoration. In its Eucharist iconography this small medieval *florarium* in the vaulting of the presbytery emphasised the idea of Christ's sacrifice. It also underscores, in its symbolic implication, St. Francis' idea of Christocentrism, his identification with the eschatologi-

cal mission of the angel of the sixth seal as interpreted by Thomas of Celano and later by St. Bonaventure. The signs of post-classical Gothic are also in evidence in remains of the west portal. Here, as with the three bosses of the presbytery vaulting, the key element was familiarity with the architecture and stone sculpture of Saxony-Thuringia of around and after 1250, as represented by the cathedrals – influenced by Cistercian building practice – at Naumburg, Magdeburg and Meissen.

It is clear from the above that in their architectural and artistic ambition the surviving Gothic presbytery and nave far surpassed all that was built in Slovakia at that time. The elegance of the design clearly indicates the close linking of the Minorite and the Arpád dynastic agenda – something, in other words, which in its resultant embodiment countered the legacy of St. Francis as formulated in his testament of 1226 and which also transgressed the stringently formulated regulations constraining mendicant building and art, as we might today designate the Narbonne statutes as drawn up in 1260 by St. Bonaventure. The question, then, is this: "Why were the restrictions deriving from the legacy of St. Francis not respected in Bratislava around 1300? Why was this particular architectural conception chosen? Why – and to what – was the Order of the Friars Minor reacting in making the choices they did?" The death of St. Francis brought into the open difficulties within the order, cleaving precisely on the interpretation of poverty into two camps – one which endeavoured to evade the austere precepts set out by St. Francis and the other which adhered strictly to those tenets as formulated by the founder. A series of Papal Bulls ensued which on the one hand progressively marginalized the legacy of St. Francis and on the other radicalised the wing of Spirituals, as the advocates of true poverty – invoking the poverty of Christ and his apostles – styled themselves. The Pope's radical withdrawal of support for Franciscan privileges and the enduring argument about Christ's poverty brought about a legitimisation of the Spirituals' opposition movement. It further led to their approximation with secular authority as represented by Pope John XXII's prime political adversary, Louis of Bavaria. In 1328 Minister General Michael of Cesena came out openly against

the Pope. His excommunication and deposition followed, and the order received a new leadership, one loyal to the Pope.

The events we have here briefly sketched out formed part of the historical context in which Bratislava's Franciscan church was built. The question is whether this context is also evident from the actual building itself as we have analysed it. It is clear that the building as it was at the end of the thirteenth century and first half of the fourteenth fulfilled the requirements of court and prestige. It is clear, too, that a building project of such ambition could only have been undertaken with substantial financial support and the broad assistance of secular authority. And here we need to go back a number of decades. The requirement of an ambitious and visible propagation of the order and its founder became policy after 1260. At this time the prophetic idea of abbot Gioacchino da Fiore of the advent of a third age of the Holy Spirit – of which the Franciscans deemed themselves the heralds – was once and for all laid to rest. It is also symptomatic that it was in that very same year at the general chapter in Narbonne that the restrictive building statutes of Franciscan church architecture were formulated by St. Bonaventure and that six years later the general chapter in Paris took a decision to destroy all previous biographies of St. Francis and establish as the only orthodox source on the saint's life Bonaventure's *Legenda Maior*. The requirement of the official propagation of a cult of the founder of the order was evidently so pressing in the case of a relatively young order – and one only gradually establishing itself amid stiff competition – that even the very legacy of that founder was obliged to retreat – and retreat it did. It is in the spirit of this movement that Bratislava's Franciscan church was built. The cult of the saint, which the church manifested profusely in its architecture, must have evoked a fervid response in a town sorely tested and on the brink of economic devastation, suffering in interminable wars between Hungary and Bohemia. The Church of St. Mary of the Friars Minor could thus have been regarded not least as a monumental, opulent shrine, built for the systematic propagation of the most valuable asset that the order possessed – the saint's spiritual legacy.



# Stavby veží a ich dostavby v teórii a praxi

Zuzana KARASOVÁ

## I. Vplyv estetických názorov na stavby veží Prvé projekty obnovy a dostavby veží

Veža je nezávislý stavebný výtvar, jasne odlišiteľný od všetkých ostatných foriem budovy, s jeho vlastným významom a vlastnou korešpondujúcou formou výrazu. Veža reprezentuje najčistejšie stelesnenie vertikálnej stavby (kde výška dosahuje niekoľkonásobok základnej plochy), ktoré je tu vyjadrené zároveň demonštratívne aj symbolicky.<sup>1</sup> Okrem symboliky, ktorá je primárne vlastná stavbám veží, mali na ich vývoj zásadný vplyv dobové estetické názory. Ako dôležité sa ukazujú nielen tie názory, ktoré teoreticky určovali stavby veží, ale nepriamo aj názory na proporcie v architektúre. Práve tieto mali vplyv na tú skutočnosť, že určité obdobia, ako gotika a novogotika obľubovali stavby veží a iné, ako antika a renesancia, ich zámerne vylučovali alebo potláčali.

Absolútny súhrn pravidiel antickej architektúry podal Vitruvius a vyslovil sa aj k takým otázkam, ako je krása proporcií a harmónia staveb. „Kompozície svatyní spočívajú na symetrii (poměrovém souladu), jejíž pravidla musí stavitelé s největší bedlivostí dodržovat. Tento soulad se podává z proporcionálnosti, jež se řecky jmenuje analogiá. Proportionálnost je rozměrová rovnováha příslušné části členů v celém stavebním díle jakožto celku ve vztahu k části přijaté za výchozí (modulus), z níž vyplývá idea symetrie. Bez symetrie a bez proporcionál-

nosti nemůže totiž žádná svatyně dospět k správnému kompozičnímu pojetí, nemá-li dokonalé učlenění údů, jako je tomu u náležité stavěného člověka. (...) Podobně musí vykazovat články posvátných chrámů rozměrový vztah, skládající se z jejich jednotlivých úseků co nejsouladněji k soubornému celku.“<sup>2</sup> Gréci počas celej ich klasickej periódy a Rimania počas celej ich histórie nestavali skutočné veže.<sup>3</sup> Prevládajúci praktický zmysel Rimanov dovolil stavať iba veže obranné. Vitruvius vo svojej prvej knihe, v kapitole venovanej hradbovým stenám a vežiam, takto píše o výstavbe veží: „Věže se mají stavět buď okrouhlé, nebo mnohoúhelné; bourací stroje totiž rychleji rozmetávají věže čtverhranné, poněvadž berany svými nárazy vylamují jejich rohy, kdežto při zaobleninách nemohou působit škodu, vrážajíce ještě kameny do zdi dovnitř jako klíny do jejich středu. Vůbec bezpečnější jsou však pevnostní zdi hradeb a věží, jsouli spojeny s hliněnými valy, ježto jim pak nemohou škodit ani berany ani podkopy ani jiná obléhací zařízení.“<sup>4</sup>

Zrejmý záujem o Vitruvia sa dá dokázať až od karolínskych čias. V neskorom stredoveku rástol a v renesancii dosiahol taký stupeň, o akom by sa Vitruviu ani nesnívalo.<sup>5</sup> L. B. Alberti definuje krásu ako „soulad, daný určitým vztahem všech částí vůči tomu, k čemu tyto části náležejí, takže nic nemůže býti zvětšeno, zmenšeno nebo změněno aniž se dílo stalo méně hodnotným“.<sup>6</sup> V kapitole VIII. svojich Desiatich knih o architektúre, hlava 5., píše Alberti pri-

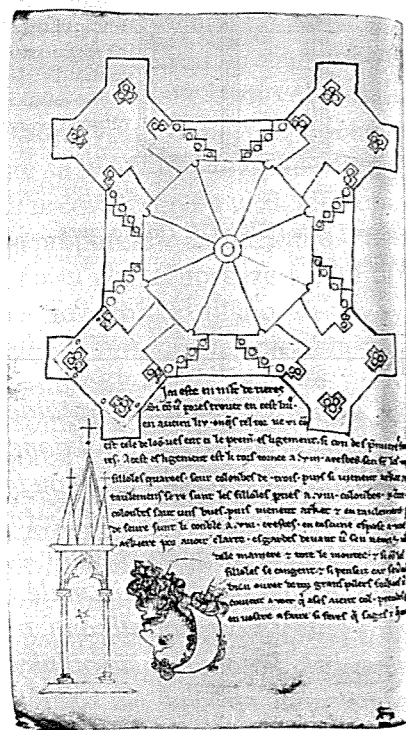
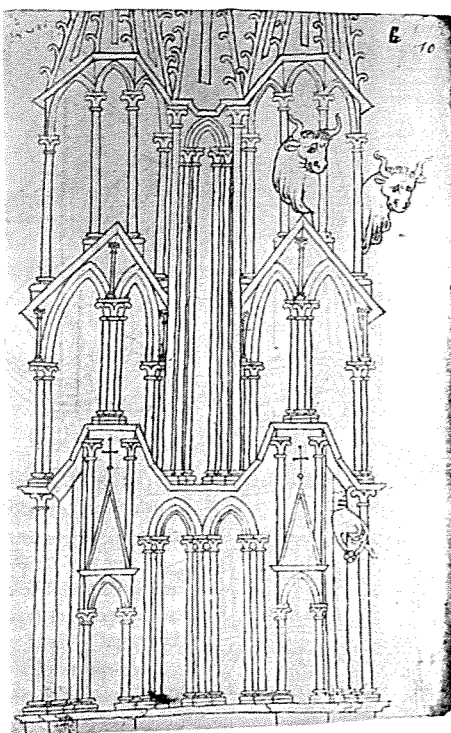
mo o vežiach a ich výzdobe: „Největší výzdoby dodávají věže, jsou-li postaveny na vhodných místech a provedeny v náležitých obrysech. Budou-li ve větším počtu, budou už zdaleka poskytovati velkolepý pohled. Neschvaluji však nedávno dobu asi před dvěma sty lety, která měla společnou nemoc stavěti věže i v nejdrobnějších městečkách. Ani jeden otec rodiny nemohl se zřejmě obejiti bez věže. Následkem toho se všude zvedal les věží.“ Ďalej chváli Babylónsku vežu, popísanú Herodotom: „Tento způsob díla u věží schvaluji. Poschodí, navršená totiž tam do výše, přispívají ke kráse i k pevnosti, pokud ovšem jsou mezi nimi vloženy pojící je svazy kleneb tak, aby stěny byly velmi dobře drženy dohromady.“ Ďalej Alberti radí, aká má byť optimálna veža: „Věž bude buď čtverhranná nebo okrouhlá. U obou je nutno, aby výška odpovídala příslušným poměrem šířce. Čtverhranná věž, má-li býti štíhlá, bude míti na šířku jednu šestinu vlastní výšky, okrouhlá bude míti na výšku čtyři své průměry. (...) Kdo však hodlá postavit věž velmi bezpečnou proti návalu vichřic a příjemnou na pohled, nadstaví na čtverhranné věži věž okrouhlou a naopak na okrouhlé čtverhrannou, při čemž bude stavbu postupně zužovati, aby byla čím dále tím štíhlejší v souladu s proporcemi sloupů.“ Potom nasleduje popis veže, ktorú Alberti pokladá za „najprimeranejšiu“.<sup>7</sup> Palladio sa odvoláva priamo na Viruvia: „Ako hovorí Vitruvius, sú tri veci, o ktorých treba uvažovať pri každej stavbe, bez ktorých si žiadna stavba nezaslúži pochvalu: užitočnosť alebo potreba, trvanlivosť a krása... Krása bude výsledkom krásnej formy a zhody medzi celkom a jeho časťami a časťami medzi sebou rovnako ako k celku...“<sup>8</sup>

Estetické hodnotenia boli v stredoveku vzácne. Dve z nich obsahuje obrazový vzorník „Livre de portraiture“ severofrancúzskeho staviteľa Villarda de Honnecourt (činný asi medzi 1225-1250). Jedno sa týka veží katedrály v Laone, druhé okenných kružieb katedrály v Remeši. Text sprevádzajúci pôdorys severnej veže v Laone znie nasledovne: „Ako sa dozviete z tej-



1. Návrh hodinovej veže (Villard de Honnecourt, Kniha stavebnej huty)

to knihy, bol som už v mnohých krajinách, ale nikde som nevidel vežu, ako je tá v Laone. Tu je plán jej prvého poschodia (nad úrovňou fasády) s prvými oknami. V tejto úrovni má veža osem strán. Vežičky sú štvorcové, so stĺpami v skupinách po troch. Potom prichádzajú malé oblúky a trámovie a vežičky s ôsmymi stĺpami, a medzi dvoma stĺpami býk. Potom menšie oblúky a trámovie a osemstranná strecha. Na každej strane je veľký oblúk, aby dodával svetlo. Keď sa pozriete dôkladne na kresbu pred vami, pochopíte celé usporiadanie a vyzdvihnutie a spôsob, ako



vežičky menia tvar. Zapamätajte si, že keď chcete postaviť veľké piliermi podopreté veže, musia byť dostatočne naplánované. Snažte sa pri svojej práci a budete konať prezieravo a múdro.“ Skicár Villarda de Honnecourt obsahuje aj kresbu vztýčenia severnej veže katedrály v Laone, nákres neznámej veže s pentagramom a nákres a popis hodinovej veže. Píše: „Toto je hodinová veža. Ktokoľvek chceš postaviť hodinovú vežu, mal by si študovať túto, ktorú som raz videl. Prvé poschodie je štvorcové, so štyrmi malými štítmí. Druhé poschodie má osem strán a strechu, a nad tým štyri menšie štíty so širokým priestorom medzi každým. Najvyššie poschodie je štvorcové, so štyrmi štítmí a osemstrannou strechou. Tu je obrázok.“<sup>9</sup>

Estetické požiadavky baroka vyjadril L. Bernini vo svojom memorande kardinálovi Trivulziovovi z 9. apríla 1656 vo veci návrhov na riešenie fasády milánskeho dómu. Je to obsiahly dokument, v ktorom hovorí, že podstata architektúry spočíva v ráde, symetrii, dispozícii, rozdelení, eurytmii, dekorácii a svetle. Rád podľa Berniniho spočíva v tom, čo môžeme nazvať modulárna architektúra. Symetria podľa neho znamená, že všetky časti majú proporčný vzťah k dĺžke, šírke a výške. Dispozícia znamená usporiadanie častí stavby takým spôsobom, že všetko sa zdá byť výsledkom prirodzených procesov. Eurytmia a dekorácia nie sú ničím iným, ako koncertom harmónie všetkých častí tak, že tvoria neviditeľný a elegantný celok, ku ktorému nemožno nič pridať a z ktorého nemožno nič odobrať.<sup>10</sup> Keďže veža je nositeľom individuálneho rastu vo vertikálnom smere a je pre ňu úplne bezvýznamná prirodzená rovnováha k ostatným formám stavby, keď chceli v baroku zvýšiť nejaký kostol, urobili to s najväčšou pravdepodobnosťou takým spôsobom, aký odporúčal v roku 1577 milánsky arcibiskup a kardinál Karol Boromejský: „Budova kostola má stáť podľa možnosti na výške. Ak je na rovine, má byť stavba na sokli s tromi až štyrmi schodmi.“<sup>11</sup> Vyššie uvedené estetické pravidlá platili predovšetkým pre talian-

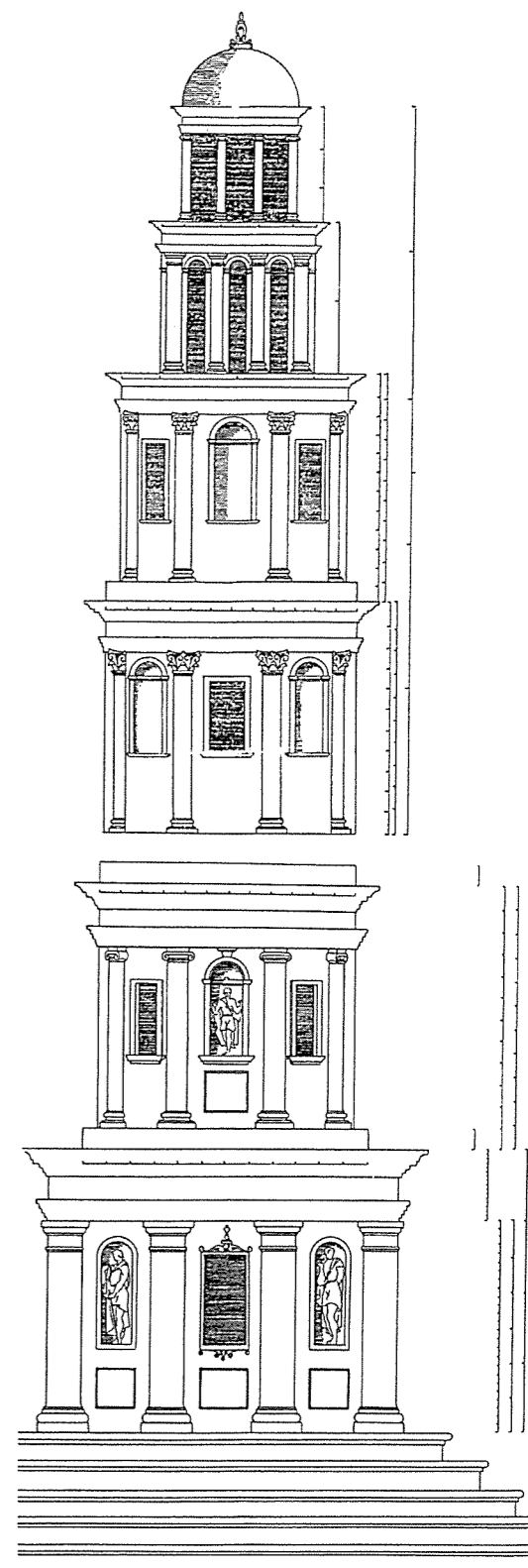
2, 3. Narys a pôdorys veže katedrály v Laone (Villard de Honnecourt, Kniha stavebnej huty)

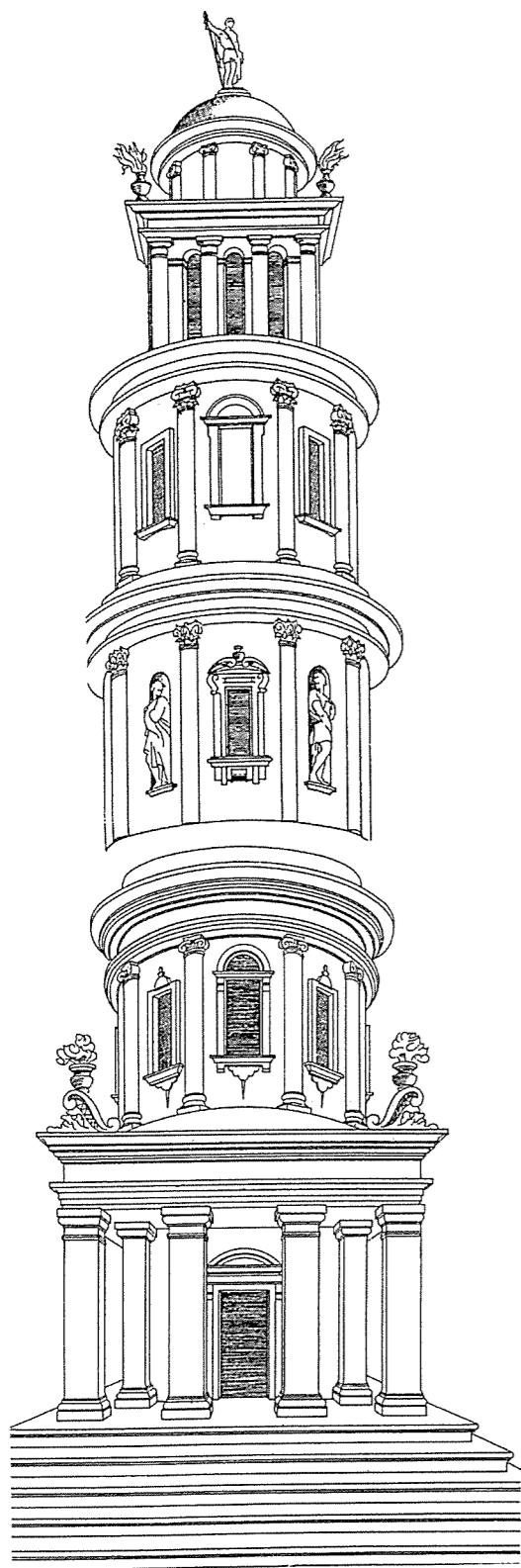
sky barok, pretože, ako tvrdí H. Wölfflin, „Severské stavebné umenie veľmi silne individualizuje jednotlivé motívy, balkón a veža už neprináležia celku, lež s individuálnou samovoľnosťou sa proti nemu vzpierajú. Celkovo tento individualizmus nemá nič spoločné so slobodou častí v zákonite viazanom celku“. A ďalej: „V celej nemeckej architektúre je rozhodujúci rytmus pohybu a nie 'pekné proporcie'.“<sup>12</sup>

V druhej polovici 17. storočia a počiatkom 18. storočia anglický architekt Sir Christopher Wren (1632-1723) vo svojich najlepších stavbách veží uplatnil v praxi Albertiho teóriu veže ako superpozície chrámov (ktoré Alberti pre ich podobnosť s rákosím volá kolienkami).<sup>13</sup> Veža kostola St Mary-le-Bow (1676-80) v Londýne dosahuje výšku takmer 73,8 m a má podľa Albertiho odporúčania dva na seba postavené kruhové stĺpové monopterálne antické chrámiky na štvorcovom základe. Albertiho požiadavky spĺňajú aj 4 fiály na voľných nárožiach štvorca veže. Tvoria ich 4 volúty, dotýkajúce sa vo svojich vrcholoch, ktoré sú vzdialenou reminiscenciou na gotiku, ako aj oporné oblúky tvoriace vzdušnú kupolku nad prvým „chrámom“, kým druhý, užší, zakončuje gotická štíhla ihlancovitá helmica. Wrenova veža Christ Church na Newgate Street v Londýne (1703-4) má na seba položené antické stĺpové „chrámy“ na báze štvorca. Wren vo svojej architektúre prikladal veľký význam geometrii a boli spravené pokusy dokázať, že niektoré z jeho projektov sú založené na báze trojuholníkov.<sup>14</sup>

Jeden z najplyvnejších londýnskych architektov raného 18. storočia, James Gibbs (1682-1754) sa k stavbám veží vyslovil, že sú „gotického pôvodu“ a sú vtedy krásne, „ak sú ich časti dobre zladené“.<sup>15</sup> J. Gibbs vytvoril tzv. kompozitný systém, zložený z antického portika a veže so zvonnicou vystupujúcou nad ním. Typická „gi-

4 a,b. Veža štvorhranná, horná a spodná časť (L. B. Alberti: Deset knih o staviteľstvi, Praha 1956)





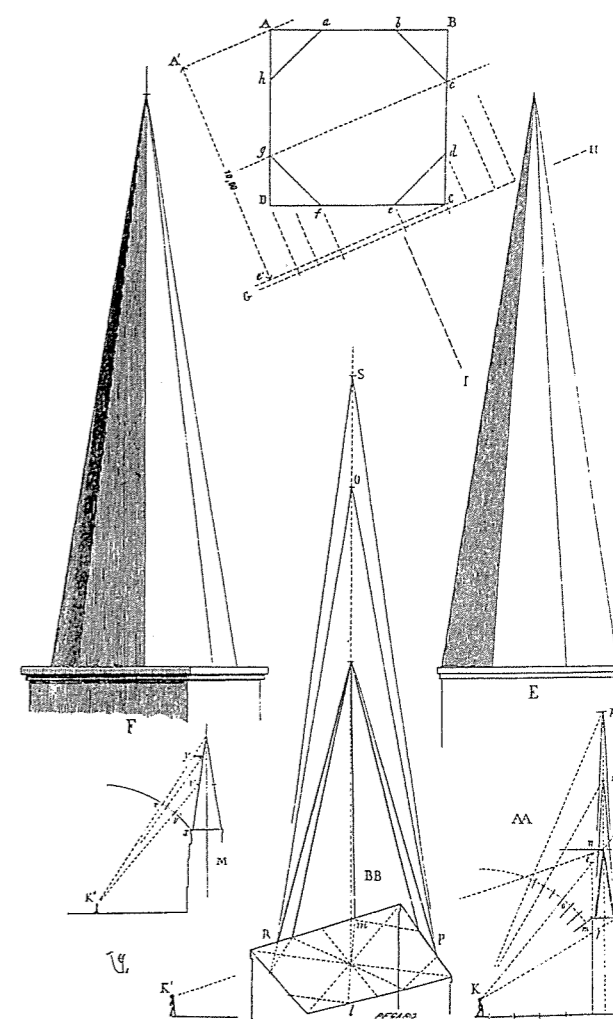
bbsovská“ veža využíva klasické prvky pilastrov iónskeho a korintského rádu, mocné členiace rímasy sú rovné, alebo barokovo konkávne poprehýbané, nad nízky základný štvorec veže vystupujú opäť v superpozícii nahor sa zužujúce okotogonálne poschodia ukončené vysokým ihlancom, alebo malou kupolou.<sup>16</sup> Všetky Gibbove veže sú komponované s veľkou ľahkosťou a ich najvyšším prvkom je gotická štíhla helmica nad vzdušnou zvonnicou.

V 19. storočí sa najvýznamnejší predstaviteľ novogotiky, Viollet-le-Duc (1814-1879) vyslovil k základným estetickým otázkam veží vo svojich „Slovníkoch“.<sup>17</sup> Zvonica podľa neho „... viac ako akákoľvek iná stavba, prezrádza vkus a tradície obyvateľstva: je viditeľným znakom veľkosti mesta, jeho bohatstva; je najcitlivejším výrazom civilizácie, zároveň religióznej i civilnej, tejto doby; nadobúda význam vzhľadom na vývoj mestského ducha; vyhýbala sa, viac ako všetky ostatné pamiatky, vplyvom kláštorov; je to, povedané jedným slovom počas 12. storočia, skutočný národný monument v období, kedy takmer každé dôležité mesto tvorilo jadro takmer nezávislé od feudalitý svetskej alebo náboženskej. Zvonica môže byť považovaná za znak industriálneho a komerčného vývoja miest.“<sup>18</sup> Podrobne kritiku nemecké veže z oblasti Porýnia a ich ukončenia pyramídami so štyrmi štítmami (tzv. rouťová strecha), konkrétne v Speyeri, kde sú helmice z pieskovca: „Účinok týchto ukončení zvoníc nie je šťastný, pretože sa zdá, že nárožia, ktoré sa stretávajú s vrcholmi štítov, nemajú dostatočnú stabilitu, že sú vystrčené do prázdna, preto nebudeme obviňovať našich architektov stredoveku, že neprijali tento systém konštrukcie.“ A v kritike pokračuje ďalej: „To nie je prinajmenšom jediný nedostatok, ktorý môžeme prisúdiť zvoniciam z pobrežia Rýna v románskom období. (...) často sa stáva, že tieto veže majú až 6

5 a, b. Veža okrúhla, horná a spodná časť (L. B. Alberti: Deset knih o stavitelství, Praha 1956)

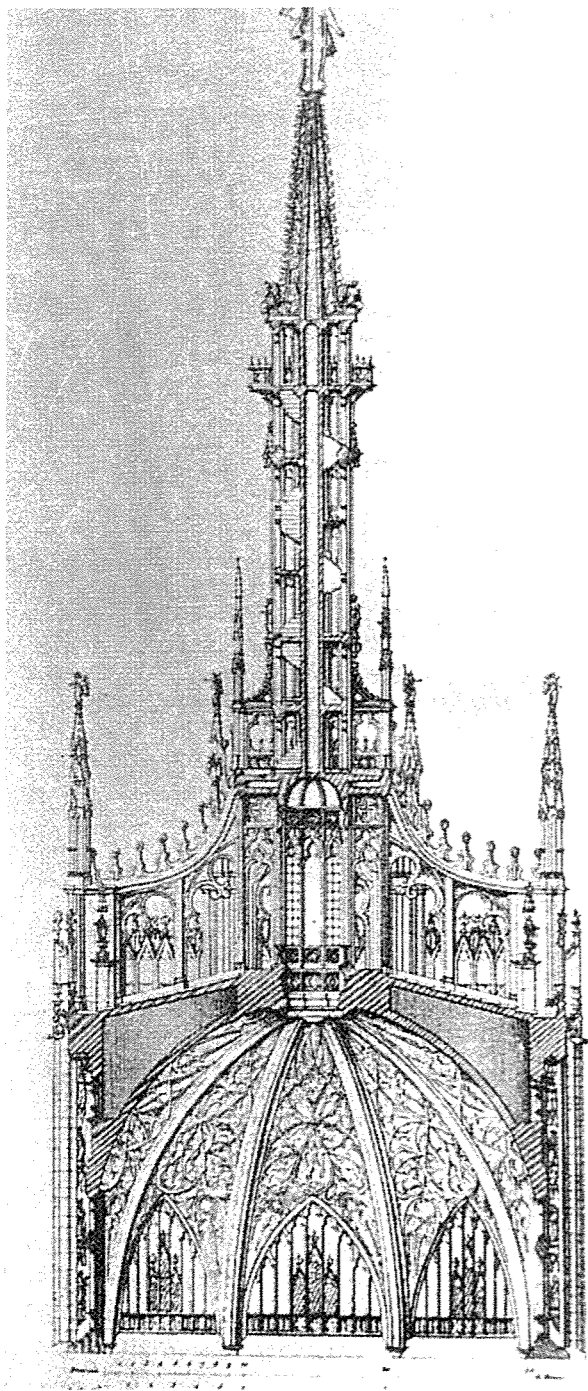
rovnakých poschodí postavených na seba; to dodáva týmto stavbám monotónny ráz, ktorý unavuje; nevie sa, ktoré poschodia obsahujú zvonice, alebo či neobsahujú nič. Zvonice z Porýnia nemajú ani začiatok, ani koniec, nie je jasné, prečo konštrukcia obsahuje toľko poschodí, alebo prečo sa zastavuje na piatom alebo šiestom radšej, ako na druhom. Helmice nijako nenaväzujú na štvorcové poschodia. Chýba tam úplne vkus a cit pre proporcie, na rozdiel od našich francúzskych koncepcií tej istej doby, ktorých všetky časti sú spojené s umením a z ktorých nič nemožno odobrať ani pridať.“<sup>19</sup> Viollet-le-Duc sa domnieval, že „V princípe každá zvonica stredovekej architektúry bola spravená pre prijatie helmice z kameňa alebo z dreva; bolo to záväzné ukončenie religióznych veží.“ Preto aj navrhol vo svojich „Entretiens sur l'architecture“ (1863-72) fasádu katedrály Nôtre Dame v Paríži s dokončenými helmicami.<sup>20</sup> Na základe poznatých zákonov a výpočtov Viollet-le-Duc načrtnol spôsoby vytvárania z jeho hľadiska ideálnych helmíc. Neskorogotická helmica katedrály v Strassbourgu, akokoľvek vyvolala obdiv Violleta-le-Duca, neodpustil si poznámku, že „hoci sa okolo polovice 15. storočia gotickí architekti stali výbornými geometrami, stratili znamenitý cit ich predchodcov. (...) Je to najmä silueta, kde sa zjavujú tieto chyby...“<sup>21</sup>

Aj John Ruskin (1819-1900) volá vo svojich „Seven Lamps of Architecture“, ktoré vyšli v roku 1849: „Ale, v každom prípade, zbaviť sa rovnakosti; nechať ju deťom a ich domčekom z kariet: zákony prírody a ľudský rozum sú rovnako proti tomu, v umení ako i v politike.“ A pokračuje: „V Taliansku existuje iba jedna úplne škaredá veža, ktorú poznám, a je to preto, že je rozdelená do vertikálne rovnakých častí: veža v Pise. (...) Je to nedopatrenie, tak protikladné k duchu staviteľov doby, že môže byť posudzované iba ako nešťastný vrtoch.“<sup>22</sup> V časti „The Lamp of Beauty“ zasa Ruskin vyhlasuje: „Nedávajte fiály na vonkajšie vrcholy veže. Aké množstvo škaredých kostolných veží máme



6. Návrhy ideálnych foriem helmíc na oktogóne a štvorcovom základe (Viollet-le-Duc: Dictionnaire, t. V, kap. „Flèche“)

v Anglicku s fiálami na nárožniach a žiadnou v strede! Koľko stavieb ako King's College Chapel v Cambridge, vyzerajúca ako stôl obrátený hore nohami! Čo! Musí byť povedané, nemajú zvieratá štyri nohy? Áno, ale rôzne tvarované nohy s hlavou medzi nimi. Majú aj pár uší: a možno pár rohov: ale nie na oboch koncoch. Zrúcajte pár fiál na každom konci King's College Chapel a hneď budete mať druh proporcie. Tak pri katedrále môžete mať jednu vežu v strede



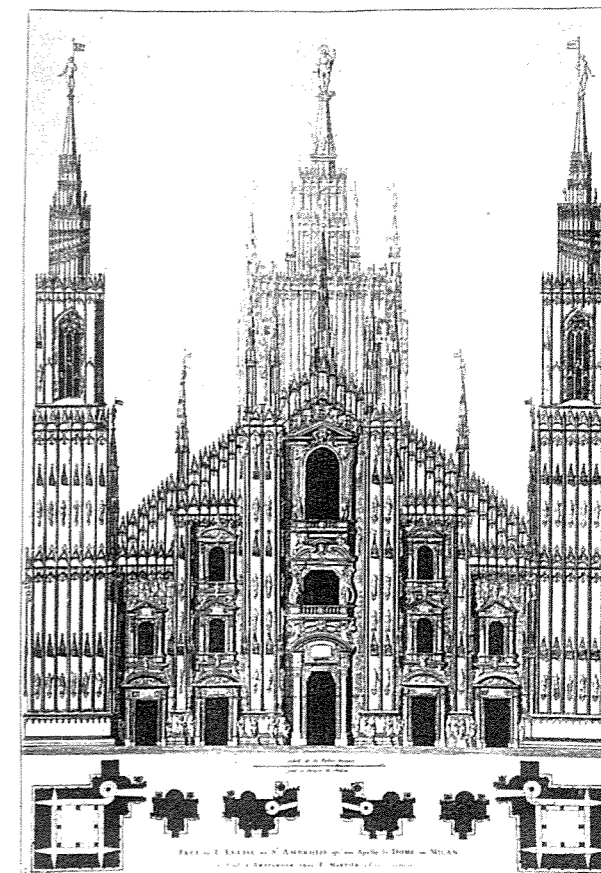
7. Miláno, katedrála – prierez „Tiburia“, ako bol postavený (podľa Wittkowera)

a dve na západnom konci; alebo iba dve na západnom konci, i keď je to horšie usporiadanie: ale nesmiete mať dve na západnom a dve na východnom konci bez toho, aby ste mali nejaký centrálny člen pre ich spojenie...“ J. Ruskin bol aj nepriateľom prílišnej výšky veží, hovoriac: „V momente, kedy veže vystupujú tak vysoko, aby si podmanili teleso a centrum a stávajú sa samy hlavnými masami, zničia proporcie bez toho, aby boli vystavané nerovnaké a jedna z nich sa stala vedúcou črtou katedrály, ako v Antverpách a Strassbourgu.“<sup>23</sup>

Maďarský umenovedec Imre Henszlmann (1813-1888) protestuje taktiež proti rovnakosti častí veží a odvoláva sa pritom na zákony perspektívy: „V zmysle zákona proporcií sa telesá úmerne ich väčšej vzdialenosti pred naším zrakom znižujú: musíme pokarhať rovnakú alebo podobnú výšku častí týchto veží, ležiacich nad sebou; pretože tým, že sa horné stále viac scvrkávajú, dostáva charakter nie ľahkosti ale ťažkopádosti... A keď sa tieto oddelené časti objavajú nie na štvoruholníku väčšej kompaktnosti, lež priam na užšom osemuholníku, jednotlivé zvonku nepatrné drobné oddelenia v nás vyvolávajú navyše myšlienku úbohosti, biednosti, ktorú vo Francúzsku právom nazývajú 'maigre'. Tento nepríjemný vzhľad sa ale ešte zvýši, ak k terajšej veži pristúpi druhá rovnaká a tak namiesto jednej nesúvislosti budú pred nami dve.“<sup>24</sup> Ďalej Henszlmann pokračuje vo svojej kritike: „Podobný príklad nepríjemného dojmu ukazuje dvojica veží mníchovského 'Frauenkirche', ktorú zvyknú prirovnávať k obrovskej šibenici a predsa má tento príklad vzhľadom k existujúcemu budínskemu malú výhodu; pretože smerom nahor sa stupňovite zužujúc neprejavuje meravú siluetu budínskej stavby, ktorá sa javí nie ako teleso osemuholníka vyvíjajúceho sa zo spodného štvoruholníka, lež ako surovo a bez umeleckého úsudku tam hodená hromada.“<sup>25</sup> Podľa Henszlmanna sa tieto prípady členenia veží na rovnaké časti vyskytovali iba v románskom období, pretože: „Veci sa majú úplne ináč pri naj-

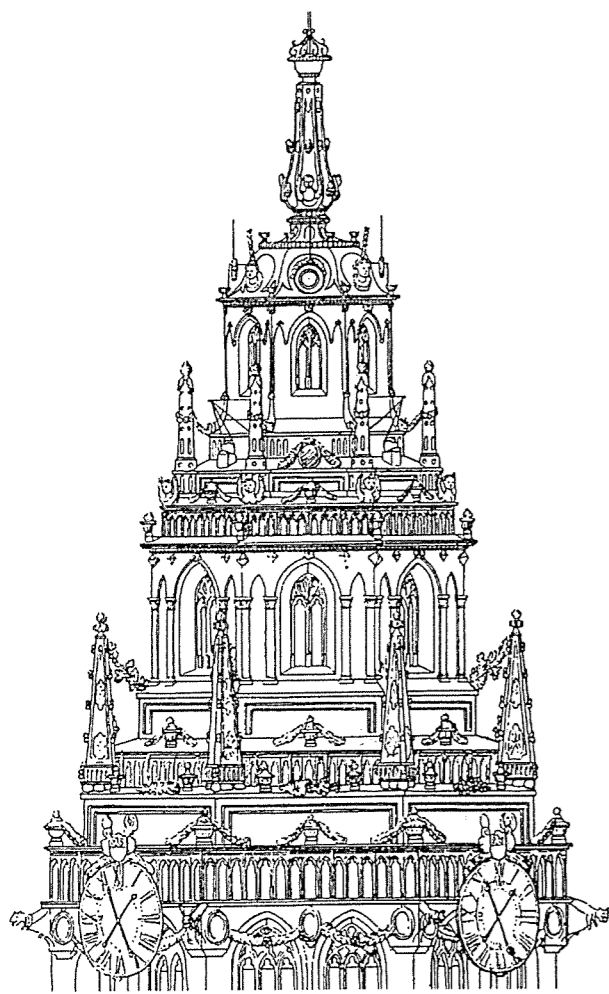
znamenitejších gotických vežiach, ktoré ukazujú ohromný pokrok oproti neznateľnému členeniu a nehybnej meravosti románskych veží. Vo všeobecnosti môžeme povedať, že iba tu sa začína vývoj veží, zatiaľčo románske veže ak dojímajú, robia to iba veľkými hmotami a masami. Dobré gotické veže sa spokoja s nemnohými úsekmi, ktoré v zmysle zákonov perspektívy nasledujú po sebe tak, že ich výška je tým väčšia, čím vyššie a vzdialenejšie sú od zraku diváka, podobne sa horný osemuholník organicky spája so spodným štvoruholníkom tak, že tento prechod sa deje nie náhle, nie zlomom, lež v ľahko vybiehajúcej línii, v ktorej sa osemuholník už nejví v súvislosti so štvoruholníkom ako cudzie teleso. V tomto organickom vývoji nielenže gotická veža vyvolávala čoraz väčší dojem ľahkosti, lež svojim pyramidálnym tvarom, podobným k plameňu ohňa, prebúda v nás aj myšlienku vznášania sa do neba. Na vytvorení pôvabnej siluety sú právom najviac účastné náročné opory veže, ktoré svojim stupňovitým a deleným stvárnením nielenže vytvárajú pyramidálnu formu, lež zabezpečujú a trvanlivosť horných častí proti deformácii a nepriaznivému vplyvu počasia. Z tohoto dôvodu sa gotické veže najľahšieho vzhľadu, ako je Freiburgská v Breisgau a dostavaná Strassburgská javia ako veľmi trvanlivé.“<sup>26</sup> Z hľadiska urbanistického pôsobenia veže podľa Henszlmanna „... čím vyššia a užšia je veža, tým je jej pomer ku kostolu nepríjemnejší, tým je menší dojem harmónie týchto dvoch telies. Aby sme sa neopakovali s prirovnaním použitým pri Frauenkirche, je toto vysoké a úzke dvojvežie najmä tým, že je postavené na hradnom vrchu, prinajmenšom v takom postavení k nízkemu kostolu, ako dvojica komínov čnejúcich dohora pri nejakej továrni, pracujúcej s parou. Teda nevelká výška kostola vyžaduje vysoké ale zavalité dvojvežie, stúpajúce k nebu v tvare ihlanu.“<sup>27</sup>

Ak estetické teórie riešili otázky proporcií, vzťahu veže k telesu stavby a svojmu okoliu, potom prvé projekty obnovy a prestavby veží sa zaoberali predovšetkým otázkou tvaroslovnou, teda štýlovou.



8. Návrh veží pre fasádu Milánskej katedrály, Carlo Buzzi, 1645? (podľa Wittkowera, Gothic versus Classic, London 1979)

Problém dostavby veže nad krížením katedrály v Miláne (Tiburio, ako ju nazývajú Taliani) sa začína v 15. storočí, kedy boli vyhotovené prvé projekty a dokonca bol konzultovaný aj majster zo Strassbourgu.<sup>28</sup> Od počiatku tu zaznievala požiadavka konformity a za „gotické“ riešenia boli aj takí renesanční majstri, ako Leonardo da Vinci alebo Donato Bramante. Niektoré z Leonardových projektov sa zachovali a ukazujú oktogonálnu štruktúru s konkávnymi oporami a štíhlymi fiálami.<sup>29</sup> Bramante vyzdvihol vo svojej správe (okolo 1480) konformitu so zvyškom budovy, podľa ktorej by mala byť veža



9. Mainz, veža nad západným krížením dómu, pred r. 1845 (podľa Harald Kellera)

štvorcová a jej detaily by mali byť vytvorené podľa starých architektonických kresieb, uložených v archívoch katedrály.<sup>30</sup> Tzv. „rímsky“ návrh na Tiburio, kde všetky prvky – usporiadanie, tvar dverí, okien, obelisky a dekoratívne prvky sú odvodené z antickej klasiky, predložil okolo roku 1580 Pellegrino Tibaldi, v Taliansku nazývaný Pellegrino Pellegrini. Ale aj tu 6 vysokých obeliskov fasády môže byť klasickou paralelou gotických fiál. Vnútrajšok kopule a oktogonálny vonkajší bubon s vrcholnogotickými ok-

nami boli dokončené v roku 1500. Napokon až po 250 rokoch, v r. 1762 bol definitívne schválený a realizovaný model dokončenia Tiburia s konkávnymi oporami a vysokou špicatou vežou, ako ho vyhotovil vtedajší architekt katedrály, Francesco Croce. Završujúca socha bola na vrchol Tiburia umiestnená až v roku 1774.<sup>31</sup> Okrem Tiburia sa od počiatku kompletizácie fasády katedrály v Miláne objavovali aj návrhy na výstavbu kampanil. K ich výstavbe sa kladne vyjadril aj samotný Bernini. Jeho list z 10. marca 1652 začína slovami: „Páčili sa mi dva návrhy, jeden od pána Castellioho a druhý od pána Buzzioho pre fasádu milánskej katedrály...“ a pokračuje: „Aby som sa lepšie vyjadril k terajšej záležitosti, zdá sa mi, že po stranách by mohli byť vyzdvihnuté dve kampanily primeranej výšky a veľkosti; mohli by vhodne doprevádzať veľkú rozlohu a veľký objem zvyšku stavby. (...) A pretože fasáda pána Castellioho sa mi páči (pretože ide o architektonický spôsob, ktorý dodáva nové bohatstvo a nobilitu existujúcej štruktúre), chcel by som povedať, že pred dokončením práce takej slávy a dôležitosti, mal by sa spraviť iný návrh s pridaním kampanil, v ktorých by pokračoval štýl fasády. Projekt ako celok by potom mal požadovanú veľkoleposť.“<sup>32</sup> Pravdepodobne mal na mysli kampanily podobné tým, aké navrhoval Carlo Buzzio (1645?) s nahor sa stupňovite zužujúcimi časťami, gotizujúcou paneláciou a špirálovitými ukončeniami.<sup>33</sup>

Anglicko je krajinou, kde gotika mala silné pozície ako z hľadiska „survivalných“, tak i „revivalných“ tendencií. Preto neprekvapí, že keď sa v roku 1681 rozhodoval sir Christopher Wren pre dostavbu neskorogotickej vstupnej veže Christ Church College (tzv. Tom Tower, pomenovaná podľa veľkého zvona) v Oxforde, vyhlásil, že „veža by mala byť gotická v súlade s dielom jej zakladateľa“. Ale vzápätí dodal: „ja nepokračujem už tak horlivo, ako on začal“.<sup>34</sup> Wren vytvoril masívny baštový útvar, štvorcovej bázy a oktogonálny v hornej časti, s náročnými opornými piliermi. Celkovo využil dva

základné motívy stredovekej geometrie: oktogón a esovite prehnuté oblúky tzv. oslieho chrbta. Oktogonálny je aj plán bastiónov a esovite prehnutý oblúk je použitý dvojrozmerné (nad veľkým oknom pod hodinami a nad zvonnicou) a trojrozmerné v podobe kupolových zakončení. Málo Wrenových stavieb je „tak jasnou demonštráciou jeho cítenia pre geometrické formy“.<sup>35</sup> Ak podľa Panofského milánske Tiburio využilo modernú syntax spojenú s gotickým slovníkom a Brunelleschiho laterna vo Florencii gotickú syntax spojenú s moderným slovníkom, potom v prípade Wrenovej Tom Tower ide o uplatnenie gotickej syntaxe i formy.<sup>36</sup>

V roku 1725 hrozilo zrútenie zvoníc západnej fasády katedrály v Lincolne. Išlo o veže postavené v ranom „Perpendicular style“ nad normanskými časťami, ktorých konštrukcia nebola usposobená pre nesenie takej váhy. Dve helmice z dreva pokryté olovom svojou váhou a kolísaním sa vo vetre veže príliš zťažovali a napätie zvyšovalo hojdanie sa katedrálnych zvonov.<sup>37</sup> J. Gibbs bol pozvaný do Lincolnu na preskúmanie stavu a na základe svojho pobytu od 15. do 18. marca 1725 podal možno prvú skutočnú správu o stave pamiatkového objektu v dejinách pamiatkovej starostlivosti. Zistil, že oblúky a piliere neskororománskych veží biskupa Alexandra sú popraskané vplyvom neskoršie pristavaných veží, ktoré na ne pôsobili zhora svojou váhou. Navrhol, aby tieto oblúky boli vyplnené murivom a iba menší polkruhový oblúk umožnil prístup k lodi a bočným lodiam. Navrhol vystavať ešte jednu stenu krížom cez loď, od severu na juh medzi základmi západných veží, aby čo najviac eliminoval štrukturálne napätie. Ďalej doporučil úplné odstránenie helmíc západných veží a navrhol pre ne, ako aj pre centrálnu vežu „malé kupolky z kameňa, pokryté olovom a s veterníkmi“.<sup>38</sup> V apríli 1726 navštívil katedrálu v Lincolne aj architekt John James, ktorý bol tiež požiadaný o správu o stave veží. Súhlasil s Gibbsovým návrhom na vystavenie podporných múrov, podľa neho ale nemali byť prelome-

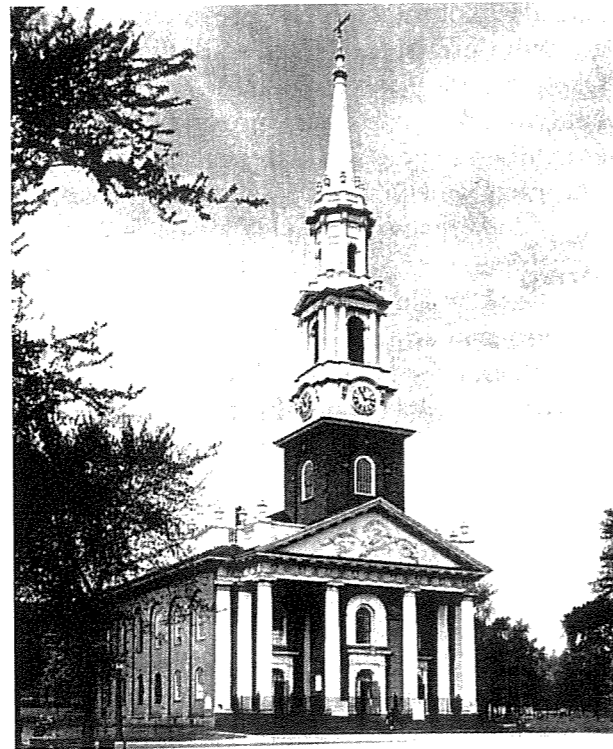


10. Londýn, veža kostola St Bride na Fleet Street (Ch. Wren, 1702-3)

né Gibbsom navrhovanými polkruhovými oblúkmi, ale oblúkmi lomenými; odporúčal tiež, aby veže nemali oktogonálne laterny, ale „tenké pyramidálne akrotérie podľa gotického spôsobu“.<sup>39</sup> Práce započali kombinovaním Gibbsových a Jamesových návrhov a keď bolo zastavené zvonenie zvonov a sňaté prvé olovo z helmíc, skutočné ľudové povstanie v septembri 1726 nedovolilo pokračovať ďalej. Davy boli uzemnené príslubom, že nariadenia o helmiciach veží budú zastavené, ale hrozili ďalším povstaním, „ak zvonky Sv. Huga nebudú opätovne zvoniť“. Helmice veží napokon pretrvali až do roku 1807, ale neboli námietky proti postaveniu piatich podporných múrov, z ktorých štyri sú dosiaľ v katedrále a ich oblúky sú podľa Gibbsa „románske“.<sup>40</sup>



11. St. Martin-in-the-Fields (J. Gibbs, dokonč. 1726)



12. Center Church v New Haven, Connecticut (J. Gibbs, 1812-15)

Vo Francúzsku predstavuje raný príklad dokončenia veží v gotizujúcom štýle katedrála St Croix v Orléans. Nedokončená katedrála z 13. storočia bola poškodená hugenotmi v roku 1568 a preto položil Henrich IV. základný kameň pre prestavbu, ktorá bola až do roku 1829 vykonávaná goticky. Takéto rozhodnutie nebolo v tom čase jednoduché pre nepriateľstvo klasicistov, ktorí mali vo Francúzsku rozhodujúce slovo ešte aj v roku 1846.<sup>41</sup> Preto v roku 1705, keď klasicisti začali mať prevahu pri dostavbe katedrály St Croix, bola započatá nad krížením stavba kopule podľa vzoru parížskej Invalidovne a fasáda podľa vzoru chrámu sv. Petra v Ríme. Po smrti iniciátora, kardinála de Coislin jeho nasledovník apeloval na Ludovíta XIV., ktorý na Rade v roku 1707 rozhodol, že nová veža nad krížením má byť zbúraná a vyhotovená podľa gotic-

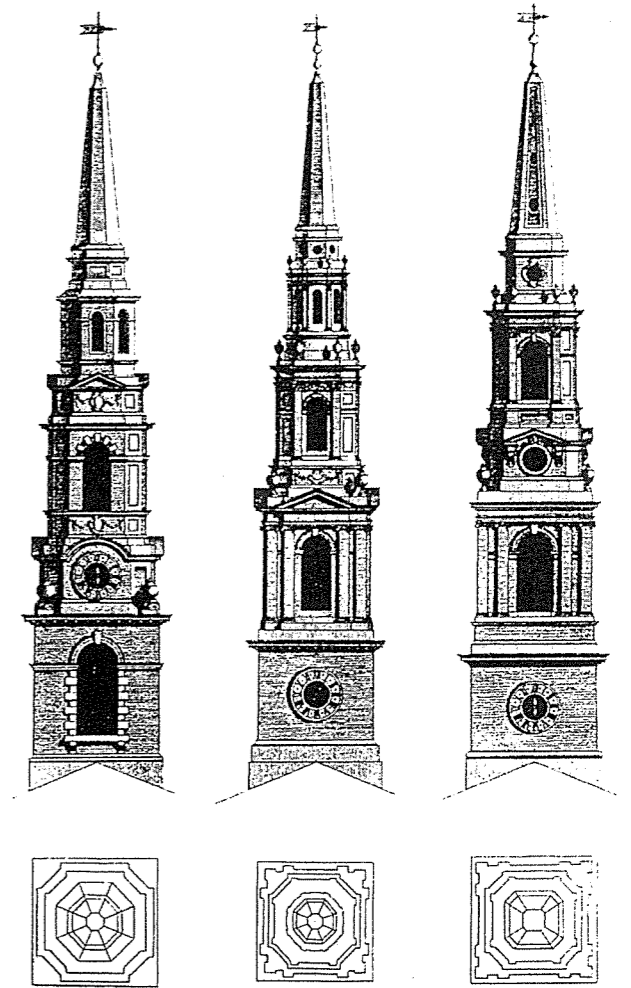
kého návrhu.<sup>42</sup> Nový návrh pre fasádu a vežu nad krížením vypracoval architekt Robert de Cotte (1656-1735), rano-rokokový architekt, ktorého hlavnou prácou bolo pretvorenie chóru v Nôtre-Dame v Paríži, dokončené v roku 1714. Vojna o španielske dedičstvo prerušila realizáciu a Cotteho projekt bol prepracovaný Jacquesom Gabrielom (1667-1742), ktorý v roku 1735 nasledoval de Cotteho ako Prvý kráľovský architekt a riaditeľ Akadémie. Gabriel navrhol prestavbu oktogonálne veže na štvorcové a k tomuto návrhu vyhotovil aj drevený model. Stavalo sa ďalej až do revolúcie goticky a výsledkom sú veže s trojposchodovým ukončením nahor sa zmenšujúcich odstupňovaných častí. Prvé dve sú štvorcové, tretia svojím kruhovým pôdorysom pripomína antický monopteros. Namiesto antického stĺpového rádu je tu použité gotické tvaroslovie,

celok pripomína Albertiho superpozíciu antic-  
kých chrámov na „gotický“ spôsob.<sup>43</sup>

Pri dostavbách veží v Nemecku v 18. storočí sa prejavila typická črta „revivalných“ tendencií, totiž asociatívna motivácia. Dostavba veže berlínskeho Marienkirche Carlom Gotthardom Langhansom (1732-1808) v rokoch 1789/90 predstavuje barokovú kompozíciu berlínskej tradície s použitím prútov, ktoré sú ohnuté do oblúkov, asociujúcich gotiku.<sup>44</sup> Langhans, autor súčasnej Brandenburskej brány v Berlíne (1788-91) – prvej dórskej ceremonálnej brány, aké boli stavané po celej Európe v ranom 19. storočí, tu bol postavený pred úlohu postaviť vežu v gotickom slohu, „pretože kostol samotný a spodné časti veže boli postavené v obratnom štýle, ktorý je veľmi blízky gotickému“.<sup>45</sup>

V rokoch 1771-74 postavil Franz Ignaz von Neumann, syn veľkého Johanna Balthasara Neumanna na dóme v Mainzi novú vežu kríženia a tiež obidve západné veže boli podľa ich spodnej časti opäť vztýčené a uzatvorené plochými strechami.<sup>46</sup> Namiesto bleskom zničenej pôvodnej drevenej helmice veže kríženia postavil dve masívne oktogonálne kamenné poschodia, prelomené gotickými oknami a ozdobené obeliskami, pyramídami, vázami a urnami s girlandami. Všetko vyvrcholilo ukončenie v tvare nerozvinutého kvetného pupeňa. V konečnom dôsledku tu splyvala gotická i moderná syntax s gotickým i moderným tvaroslovím v podobe tzv. „rokokovej gotiky“.<sup>47</sup> V roku 1845 bola veža nad krížením dómu v Mainzi zmenená v rámci štýlového purizmu.

Ján Blažej Santini-Aichl (1667-1723) pri prestavbe pôvodne románskeho kláštorného chrámu v Kladruboch v Čechách v rokoch 1712-1723 rezignoval na obe veže po bokoch krížovej lode a hlavný dôraz položil na polygonálnu vežu nad krížením, uzatvorenú kupolou. Tu ide o „barokovú gotiku“, ktorá je v stvárnení gotických prvkov, ako sú fiály a krížové kytice, naivná, veľmi osobná a hravá. Kupola má vysoký polygonálny bubon s opornými gotickými piliermi



13. J. Gibbs: Alternatívne návrhy veží pre kostol St. Martin-in-the-Fields (podľa B. Little)

na nárožniach. Nad laternou je nahor sa zužujúci kužel, ukončený mohutnou rímsou a českou kráľovskou korunou. Pri prestavbe kláštorného chrámu v Kladruboch hral dôležitú úlohu stavebník, opát Fintzguith, pravdepodobne veľmi znály gotickej architektúry, ktorý zvlášť chválil výnimočné riešenie gotizujúcej kupoly, o ktorej napísal v roku 1720 rakúskemu prelátovi ako o „more gotico nondum visa cupola“.<sup>48</sup>

70 m vysoká veža levočského kostola sv. Jakuba je pravdepodobne prvou vežou na Sloven-



14. Lučenec, evanj. kostol, južné priečelie



15. Levoča, kostol sv. Jakuba, pohľad na vežu od severu

sku, vybudovanou v novogotickom slohu. Pretože pôvodná veža bola váhou zvonov a mnohými požiarimi poškodená, musela byť zbúraná. Autor monografie o Levoči, Kálmán Demkó, píše: „K vonkajšku kostola patrí ešte veža. V nemeckých mestách kostolná veža obvykle slúžila aj ako strážna veža. Staré veže do 17. storočia boli používané aj ako zvonice. Museli byť teda silné, pevné. To zapríčinilo, že veža (...) nezodpovedala štýlu kostola. (...) Predstavenstvo mesta prijalo projekt architekta Povolného a jeho aj poverilo realizáciou. V roku 1822 začali práce na základoch. Pre finančné ťažkosti práce pokračovali pomaly a až v roku 1858 dokončili podľa projektov architekta Fridricha

Mücka gotickú vežu a strechu nehodiacu sa k štýlu kostola a veže.“<sup>49</sup> Realizovanému novogotickému projektu Fridricha Mücka teda predchádzal projekt Antona Povolného, ktorý sa nachádza v Spišskom múzeu v Levoči.<sup>50</sup> I. Henszlmann píše o jeho charaktere takto: „Projekt bol zhotovený v modernom štýle; chceli postaviť novú modernú vežu s dórsnym peristylom, ale keď pristúpili k výstavbe, bola zrejma nezmyselnosť tohoto projektu, preto prijali s menšími obmenami projekt tamojšieho architekta Fr. Mücka.“<sup>51</sup> Povolného projekt je klasicistický, vyznačujúci sa pokojnou kompozíciou a vyváženosťou hmôt. Pred priečelie vystupuje štvorcový hranol veže a pred ňu je vysunutý portikus

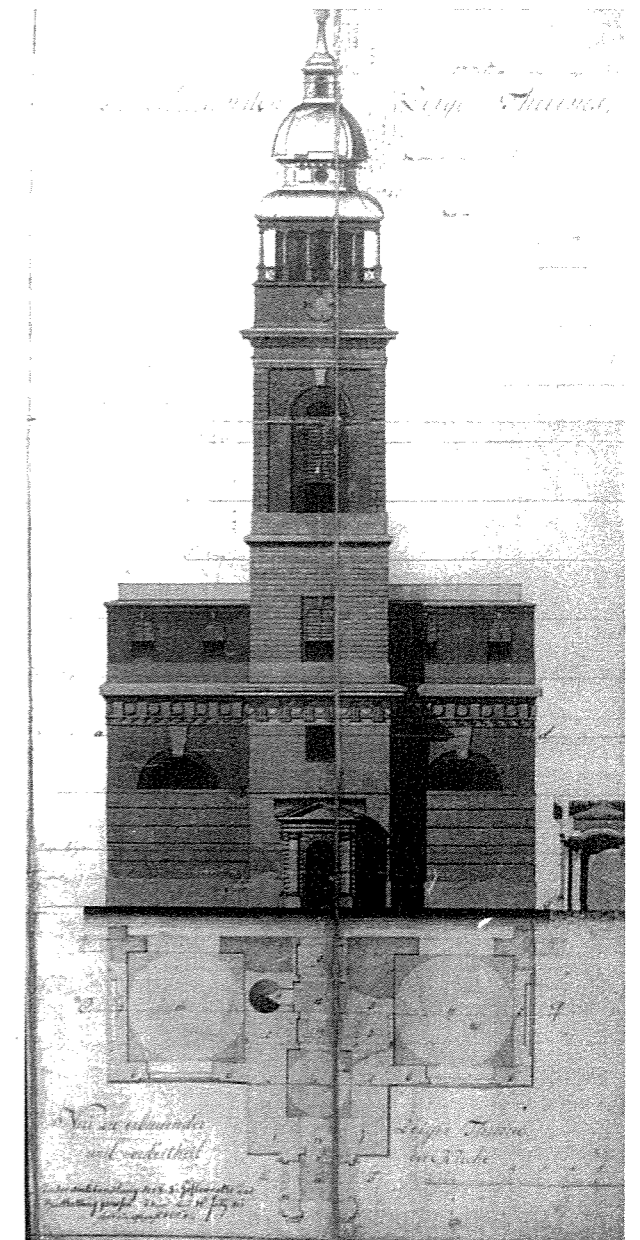
s dvoma dórskymi stĺpami, nesúcimi kladie a trojuholníkový tympanón. Vežu ukončuje kupa so vzdušnou galériou. Plán je datovaný rokom 1813. Gotizujúca veža levočského kostola sv. Jakuba bola postavená údajne v rokoch 1852-57 podľa projektu levočského architekta Fridricha Mücka.<sup>52</sup> Jej štíhle osemuholníkové teleso, vyrastajúce zo šikmo zrezanej strechy spodného štvorca, pripomína svojim členením na dve ako by na seba postavené časti i proporciami veže „gibbsovské“, rovnako ako tvar a výška helmicce. Tvaroslovie je gotizujúce, pomerne subtilných foriem s exaktným vypracovaním detailov, odrážajúce vkus okolo polovice 19. storočia.

V druhej polovici 19. storočia už nebolo potrebné riešiť tvaroslovné otázky pri dostavbe veží, pretože novogotika sa dopracovala až k „archeologickej“ presnosti aj v tejto oblasti a do popredia nastúpili otázky technologických a konštrukčných problémov dostavby veží.

## II. Problémy dostavieb veží v 19. storočí

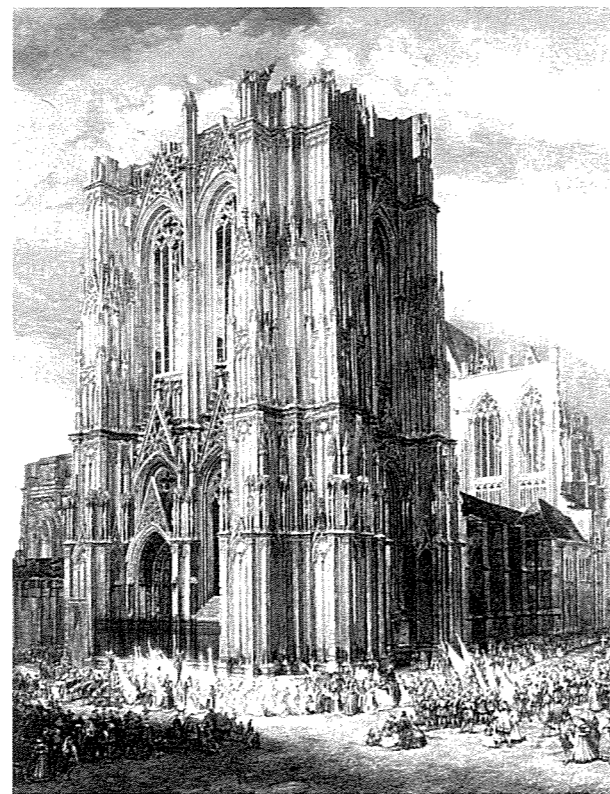
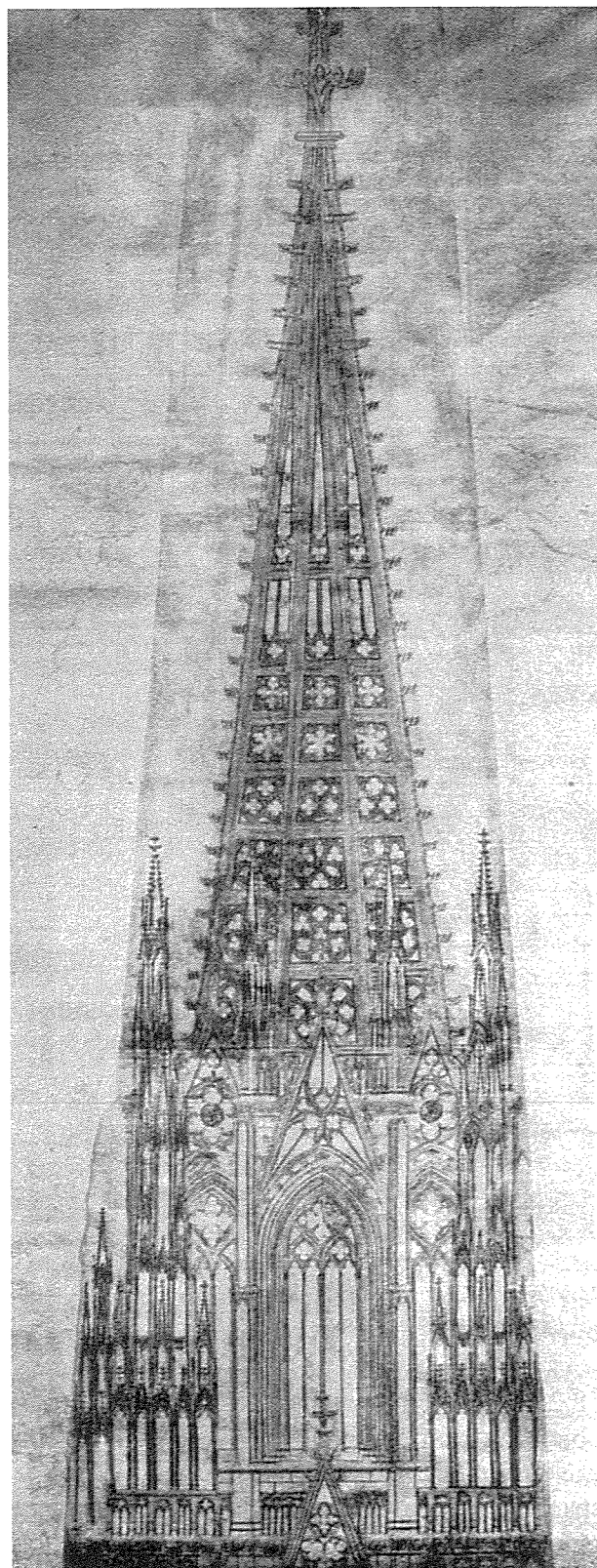
Od štyridsiatych rokov 19. storočia sa v Európe stali dostavby veží hlavným motívom historizujúcich pamiatkových aktivít. „Veže sa stali možnosťou, ako zviditeľniť minulosť prostriedkami pamiatkovej starostlivosti, signalizovať dejiny a ak by to bolo potrebné, tiež ich korigovať. Pociťovať historické torzo ako hanbu mohlo iba to národné zmýšľanie, ktoré sa v prvej línii legitimovalo veľkosťou a významom minulosti. Výstavbu západných veží regensburského dómu, kolínského dómu a nespočetné ďalšie projekty podobného druhu treba chápať ako politický manifest a až potom ako zákrok pamiatkovej starostlivosti.“<sup>53</sup>

Na dóme v Kolíne nad Rýnom bol až do 19. storočia hotový v zmysle dokončeného stredovekého kostola iba chór. S južnou vežou sa započalo v roku 1300, v roku 1400 bolo postavených ešte 10 m tretieho poschodia a tým sa skončila okolo roku 1410 stavebná činnosť na tejto časti dómu. Samotná južná veža svojou výškou



16. Plán novej veže kostola sv. Jakuba v Levoči z r. 1813 (Spišské múzeum, Levoča)

58,25 m už vtedy mala takmer taký priestorový objem ako dóm v Altenbergu (39.900 m<sup>3</sup>) alebo Liebfrauenkirche v Trieri (38.100 m<sup>3</sup>, vždy bez stiech), pričom masa kameňa predstavovala mnohonásobok menovaných stavieb. Posledné



18. W. v. Abbema: Kolínsky dóm od juhozápadu, 1846

zásahy v stredoveku sa týkali piliera západnej steny severnej veže, ktorá nemohla byť započatá pred rokom 1523 a na ktorej sa ešte pracovalo, keď bol stavebný podnik v roku 1560 definitívne zastavený. Severná stena severnej veže dosahovala v stredoveku definitívnu výšku okolo 22 m. Táto stavebná časť preukazuje najzreteľnejšie neskorogotické tvaroslovie.<sup>54</sup>

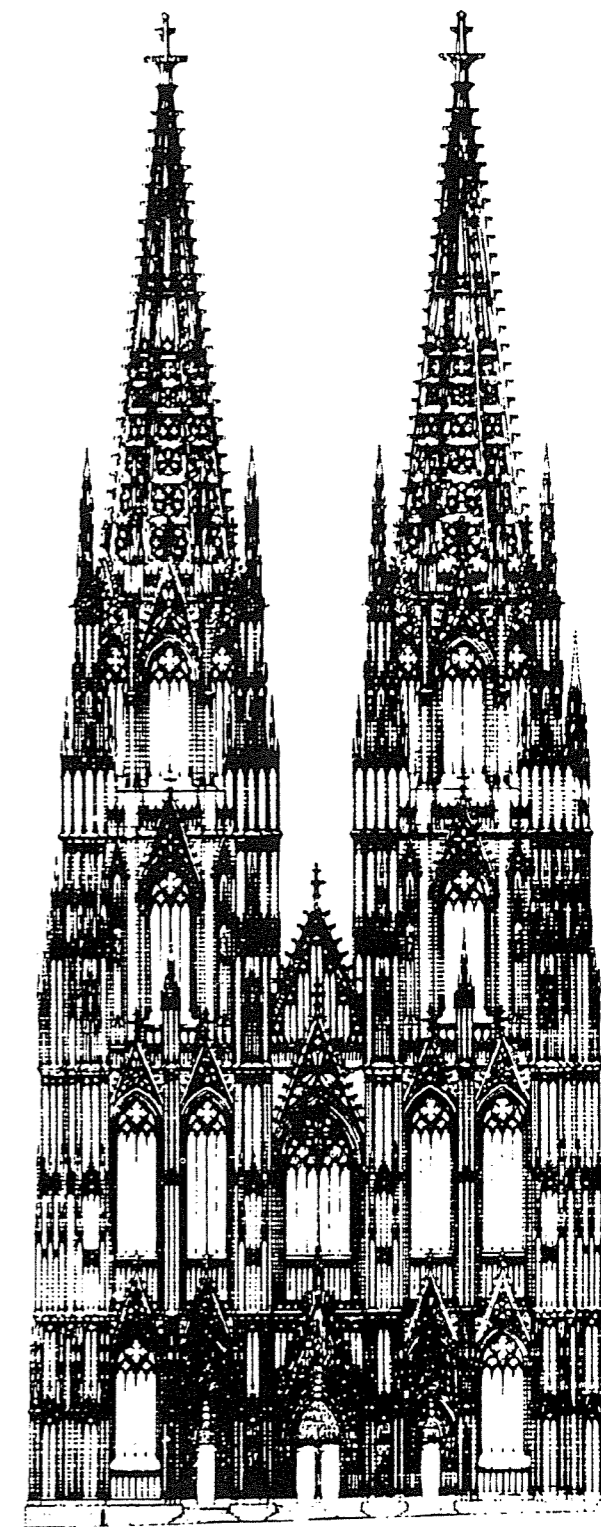
V období medzi rokmi 1560 a 1808 nie je zaznamenaná žiadna snaha o uvedenie stavby kolínskeho dómu opäť do chodu. Najsilnejším impulzom, ktorý prebudil záujem o stredovek, po-

17. Časť nájdeného stredovekého pergamentu s vežovým ukončením fasády dómu v Kolíne nad Rýnom (*Der Kölner Dom 1248-1948, Köln 1948*)

citovaný ako minulosť nemeckého národa, bolo obsadenie Kolína francúzskymi revolučnými vojskami v r. 1794, ktoré používali dóm ako sklad obilia a potravín. Myšlienka dostavby dómu sa ujala v roku 1814 po úsilí Georga Forstera, Friedricha von Schlegla, Sulpiza Boisserrého, Goetheho, Georga Mollera a Josepha Görresa.<sup>55</sup>

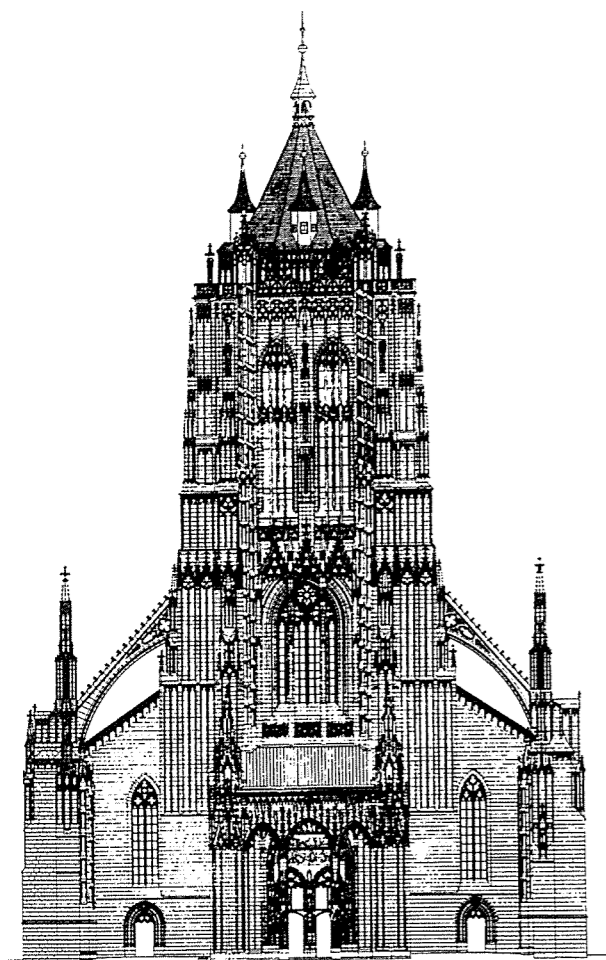
V roku 1814 náhodne nájdený stredoveký plán západnej fasády kolínskeho dómu patrí nepochybne k najvýznamnejším pôvodným kresbám stredovekej architektúry.<sup>56</sup> Nárys fasády je charakterizovaný neprerušovanou vertikálnou tendenciou a jednotnosťou dosiahnutou vynechaním takých architektonických prvkov ako je rozeta, alebo arkádová galéria. Vimperky a fiály presahujú vždy do ďalšieho poschodia, čím sa dosahuje najvyššie možné vertikalizovanie. Bohaté oporné piliere veží vždy v polovici členené kružbami a ukončujúce fiály vežových uzáverov prispievajú k účinku dvíhania sa do výšky. Prelamované helmice veží „vyrastajú organicky“ – povedané terminológiou 19. storočia – z fasády.<sup>57</sup>

Hoci v máji 1842 nariadil kráľ Friedrich Wilhelm IV., aby sa výstavba započala všetkými tromi portálovými stranami, najviac sa počítalo od začiatku s výstavbou oboch veží.<sup>58</sup> Ak pri dostavbe iných veží v 19. storočí dosiaľ vznikajú pochybnosti, či mali byť pôvodne dostavané, v Kolíne historický žerjav, vztýčený nad južnou vežou a nájdené pôvodné plány tieto pochybnosti úplne vyvracajú. Samotná dostavba veží kolínskeho dómu sa spočiatku javila iba ako technicko-finančný problém. Skutočné problémy nastali vtedy, keď sa zistilo, že stredoveký architekt sa neriadil presne podľa plánov, resp. pridržoval sa ich iba pri najspodnejších 10 m juhozápadných pilierov. Najväčšie boli zmeny na druhom poschodí južnej veže, kde architekt vynechal pôvodne plánované arkády, určené pre postavenie jazdeckých sôch a namiesto toho viedol oporné piliere kolmo nahor. V dôsledku toho sa veža zúžila namiesto o plánovaných 2,45 m iba o 1,03 m. Napokon na treťom poschodí, ktoré stálo len



19. Západná fasáda kolínskeho dómu (podľa A. v. Knorre, 1974)





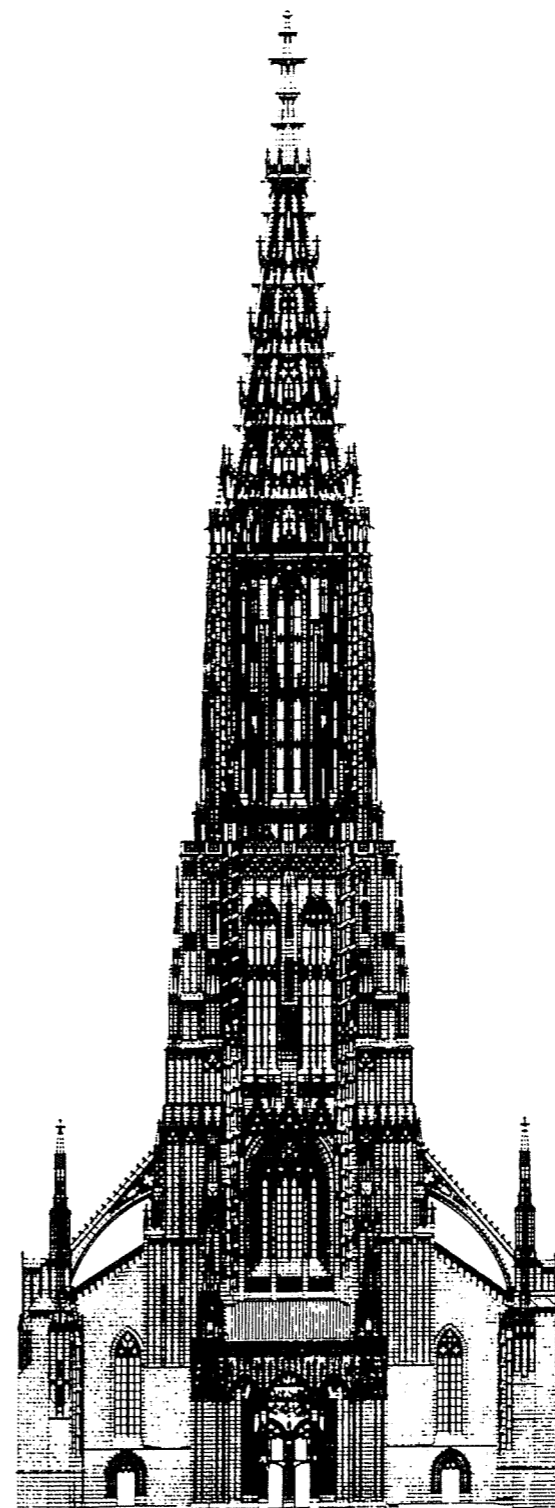
20. Západné priečelie Münsteru v Ulme pred dostavbou veže (podľa A. v. Knorre, 1974)

nálnych častí tretieho poschodia k pravouhlým štvrtého poschodia, realizovaným podľa pôvodného plánu, vylúčili možnosť architektonicky bezchybného útvaru. Keďže sa opätovne pokračovalo podľa pôvodného plánu, museli byť veže ľahko vyvýšené, takže teraz mali 157 namiesto 148 m. Keď bola 23. júla 1880 dokončená severná veža kolínského dómu, bola to najvyššia stavba sveta.<sup>60</sup>

Aj keď kolínsky dóm bol stredovekým stavebným dielom, započatým stavebnou technikou stredoveku, jeho dokončenie v 19. storočí nútilo, tiež v záujme úspornosti, k industrializácii stavebných prác. 19. storočie vytváralo rovnakú formu, ale inými metódami.<sup>61</sup> Tieto metódy spočívali vo využití novej techniky priemyselnej doby a s tým spojenej novej formy organizácie práce a zabezpečovania kapitálu.<sup>62</sup> Dóm predstavoval v 19. storočí akúsi modernú fabriku, na ktorej pracovalo až 700 ľudí. V ustavičnom pohybe bolo veľké množstvo výťahov, navijakov a montážnych vagónov. 4. októbra 1869, keď dómske veže mali už takmer 50 m výšku, bol uvedený do prevádzky parný stroj, ktorý slúžil na vyťahovanie opracovaných, osadenia schopných kameňov.<sup>63</sup> Zwirner použil okrem obvyklých stredovekých techník upevnenia kameňa aj novú metódu – spoje starých kameňov pilierov dómu nechal zaliť portlandským cementom, ktorý od svojho vynájdenia v r. 1824 bol prvýkrát použitý od roku 1844 vo väčšom rozsahu.<sup>64</sup> Liatinový sanktusník dómu sa stal so svojimi 214 tonami váhy a výškou približne 63 m (s výškou nad zemou okolo 109 m) v roku 1860 najväčšou železnou konštrukciou tých čias.<sup>65</sup> Keďže aj dostavba samotných priečelných veží vyžadovala svojou v tom čase najvyššou výškou, najvyššie lešenie svojich čias, primäla táto skutočnosť amerických architektov výškových stavieb k cestám do Kolína nad Rýnom.<sup>66</sup>

V Ulme, kde bola stavebná huta založená v r. 1844, išlo tiež o dostavbu torza veže Münsteru podľa stredovekého nákresu, ale na rozdiel od Kolína tu nebol žiaden predpis, ktorý by požá-

po okenný parapet, stredoveký architekt otočil čelá oporných pilierov o 45° a tým prvýkrát porušil pravidlo pravého uhla. Voigtel bol preto postavený pred veľmi ťažkú úlohu, keďže pergamenové plány fasády kolínského dómu boli svetoznámé prostredníctvom početných reprodukcí. Najskôr sa pokúsil zasiahnuť korekciami do stavebnej substancie, ale každý viditeľný zásah musel byť schválený spolkom pre dostavbu dómu.<sup>59</sup> Ako zdanlivo najľahšie riešenie sa zdali byť spodné poschodia veže. Tretie poschodie veží bolo dokončené v roku 1875. Prechody z diago-

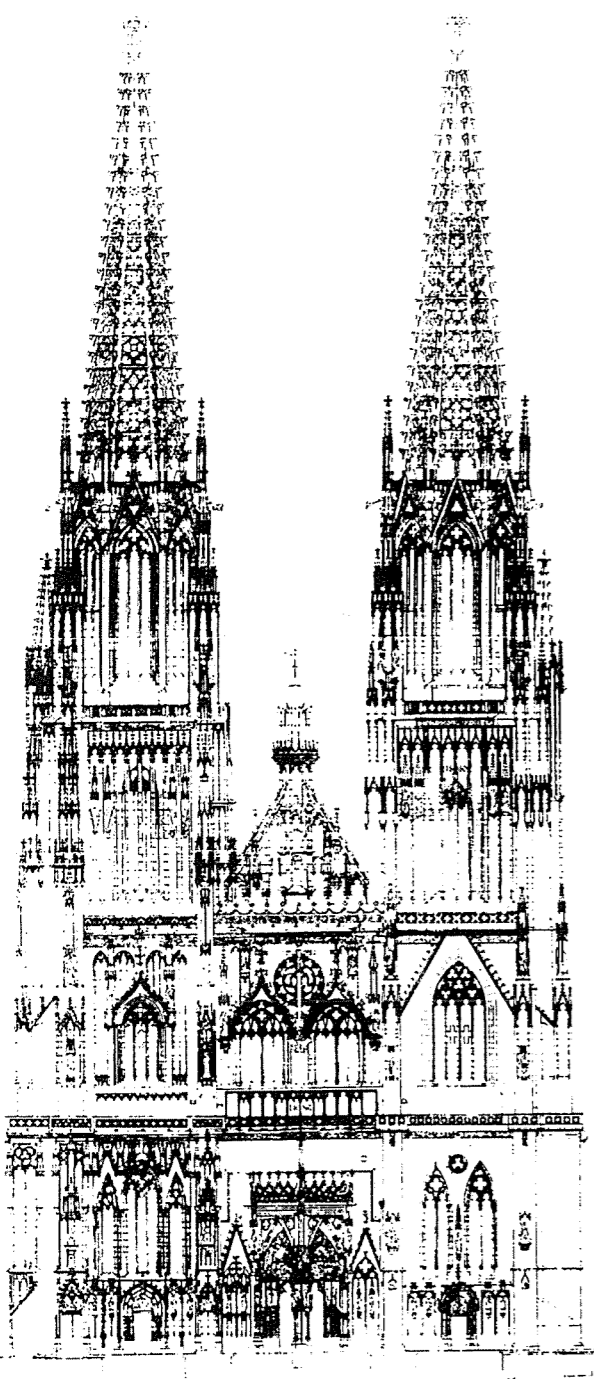


21. Realizovaný Beyerov plán dostavby veže Münsteru v Ulme (podľa A. v. Knorre, 1974)

doval tesné opieranie sa o predlohu.<sup>67</sup> Od počiatku bolo merítkom pre dostavbu súperenie s Kolínom a napokon sa aj dosiahlo, že veža bola po dokončení v r. 1890 o 4 m vyššia ako veže kolínského dómu. Obnovu v Ulme realizovali architekti z württemberskej oblasti – Ferdinand Thrän, Ludwig Scheu a August Beyer. Nedostavovala sa iba hlavná veža, ale aj južná a severná chórová veža, aj keď pre tieto neboli k dispozícii stredoveké plány. Práce na bočných chórových vežiach započal v r. 1872 Ludwig Scheu a vytvoril nielen optické vyrovnanie k veľmi vysokej západnej veži, ale pravdepodobne tiež „technické pokusné pole“ ešte predtým, kým sa odvážili k obťažnej realizácii hlavnej veže.<sup>68</sup> Hoci v Ulme neexistoval žiaden špeciálny spolok pre dostavbu, podnety vychádzali od ulmského „Kunst und Alterthumverein“, založeného v r. 1841. Keď boli vykonané spevňovacie práce na základoch a spodných poschodiach veže, zvolila komisia ako riešenie dostavby veže Böblingerov plán s „modifikáciami z hľadiska technického a umeleckého“.<sup>69</sup> A. Beyer predložil v júni 1884 svoj model dostavby veže. Tento predstavoval rozhodnú zmenu Böblingerovej silne zúženej veže: „Namiesto tohoto vťahnutia nastúpila – zodpovedajúc našim estetickým názorom – ľahká vy-



22. Dóm v Regensburgu pred dostavbou veží (Die Oberpfalz 13, 1919)



23. Denzingerov projekt dostavby veží dómu v Regensburgu, 1860-te r. (podľa A. v. Knorre, 1974)

puklosť, ktorá by mala za následok zvýšenie výšky helmice nemenej ako o 17 m<sup>70</sup>. Okrem toho osemuholníková časť veže bola o 6 m nižšia, namiesto 5 horizontálnych polí helmice bolo Beyerom naplánovaných 7 a namiesto ukončujúcej sochy P. Márie chcel umiestniť na špicu helmice sochu Krista. Zdôraznilo sa, že veža bude „najvyššou stavbou Zeme“ a že „celkový vzhľad veže neobyčajne získal voči tej, ktorú plánoval Böblinger“<sup>71</sup>. Napokon až na naliehanie Friedricha v. Schmidta bol pri dostavbe veže plán z r. 1884 opäť priblížený Böblingerovmu nákre-su. Beyer sa zriekol vykľutia, ale helmicu vtiahol hore silnejšie, ako dolu.<sup>72</sup> V detailných formách sa pridržal Böblingerovho plánu.

V Regensburgu pre dostavbu stredovekého torza západného dvojvežia dómu existoval nárys fasády z obdobia okolo r. 1383, chýbali ale predlohy pre riešenie helmíc.<sup>73</sup> Hoci bol spolok pre obnovu dómu vytvorený v r. 1859 a v jeho čele stál architekt Franz Joseph Denzinger, hna-cou silou dostavby bol bavorský kráľ Ludwig I. Preto dostavba veží tu predstavovala prednostnú úlohu. Technické vedenie bolo zverené architektovi Augustovi von Voit, ktorý bol, rovnako ako Denzinger, žiakom Friedricha von Gaertnera z Mnichova.<sup>74</sup> Medzi oboma architektami vládli spory a rozdielne boli aj ich návrhy riešenia helmíc. Voitov plán s kružbou helmíc pripomínal v základnom usporiadaní stredoveký ná-kres Matthäusa Böblingera.<sup>75</sup> Definitívne prijatý Denzingerov projekt nebol vytvorený na základe žiadneho konkrétneho vzoru, využívajúc ako základ formu troj- a štvorlistov. Ukončenie oboch veží vyriešil Denzinger jednotne v štýle obdobia okolo r. 1300 napriek skutočnosti, že iba južná veža vyhovovala tvaroslovne tomuto obdobiu, pričom severná veža preukazovala tvaroslovie neskorogotické. Preto tvrdenie, že bral do úvahy stredoveký vežový základ, treba chápať podmienene.<sup>76</sup> Rozdielnosť doby vzniku oboch veží regensburského dómu nebola jedinou ťažkosťou pri jednotnej dostavbe – rozdielny bol aj materiál, z ktorého boli veže vyho-

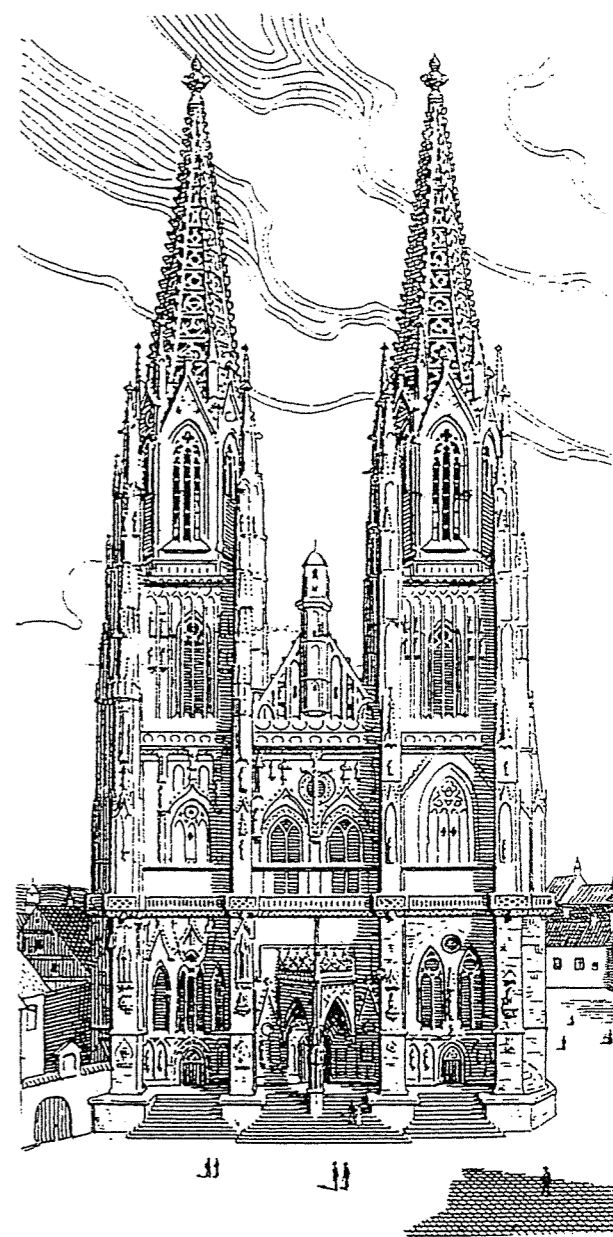
vené a tým aj ich sfarbenie. Do r. 1385 bol používaný vápenec, potom pieskovec. Voit určil pre dostavbu použitie zeleného pieskovca z Abba-cheru, ktorý už v r. 1890 vyžadoval reštaurova-nie.<sup>77</sup> Dokončené veže v Regensburgu, ale aj v Berne a v Prahe sa stali významnou súčasťou panorámy mesta.

Münster v Berne preukazoval súvislosť s Ul-mom ako v stredoveku, tak v 19. storočí. Boli tu totiž činní rovnakí architekti: v stredoveku Matthäus Ensinger, v 19. storočí August Bey-er.<sup>78</sup> Beyerov projekt z r. 1891 ponechal pôvod-nú osemuholníkovú časť veže, aby tým uchránil historicky zachovanú časť a zriadil na ňom dru-hý oktogón a helmicu so spôsobom kružby, pri-pomínajúcim Ulm. Bola to realizácia podobne ako v Regensburgu bez stredovekej predlohy, ale tu sa architekt nepridržal onej doktrinárskej go-tiky 14. storočia, ale pokračoval voľne v štýle gotiky raného 16. storočia.

Pri dostavbe strednej neskorogotickkej veže trojvežovej západnej fasády Münsteru v Kon-stanz mal od r. 1846 vrchný dozor Heinrich Hüb-sch.<sup>79</sup> Išlo tu taktiež o dostavbu stredovekého torza bez pôvodnej predlohy. Helmica pripomí-na Freiburg, ale usporiadanie motívu rozety a štvorlistu je nezávislé.

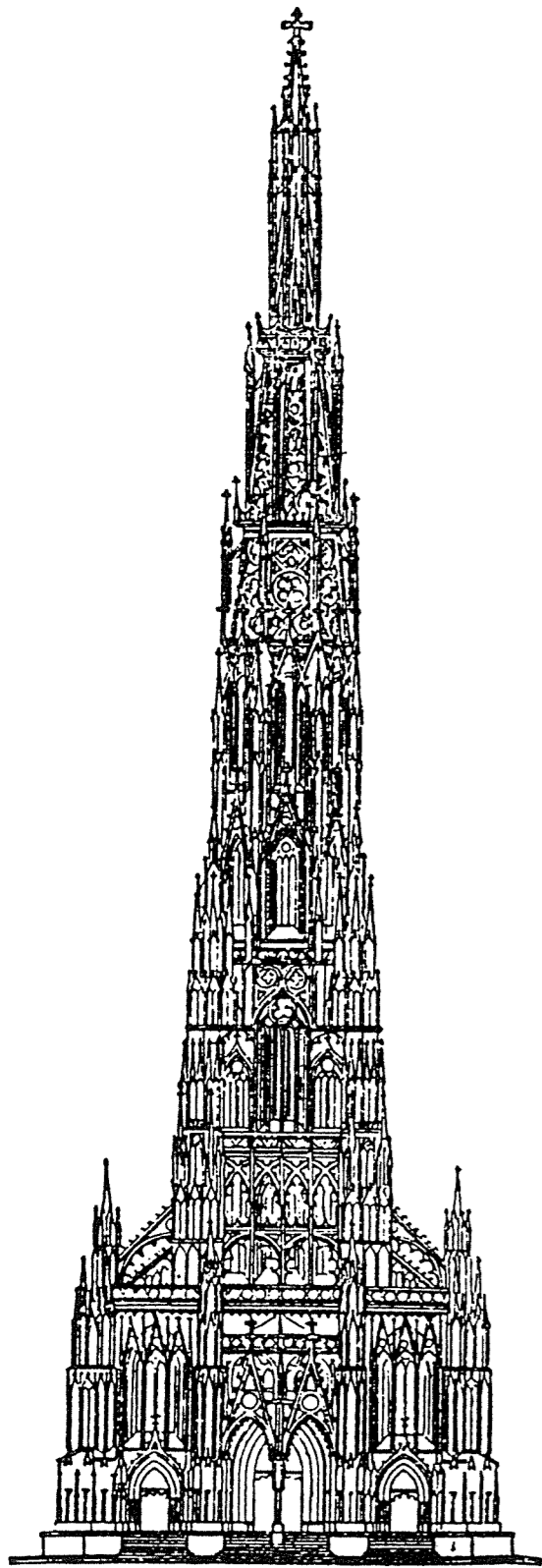
Aj pri dostavbe veží farského kostola St. Maria zur Wiese v Soeste boli vytvorené helmi-ce podľa Freiburgu, hoci sa dlho váhalo medzi uzatvorenou a prelamanou helmicou a napo-kon sa očakával návrh podľa Kolína. Autorom projektu z r. 1868 bol Friedrich Wilhelm Buch-holtz, takmer neznámy architekt.<sup>80</sup>

Vo Viedni počas reštaurovania dómu Sv. Šte-fana pod vedením Friedricha von Schmidta (1863–1891) bolo v roku 1858 postavené leše-nie okolo južnej dokončenej veže, pretože zvyšky Sprengerovej konštrukcie ohrozovali chod-cov.<sup>81</sup> Hoci sa po opätovnom zahájení prác v r. 1860 uprednostňovala asanácia stavebnej sub-stancie vysokej veže a Schmidt prijal iba niektoré konštruktívne opatrenia, nevyhol sa aj takým zásahom, ako bolo otvorenie okna na treťom ve-



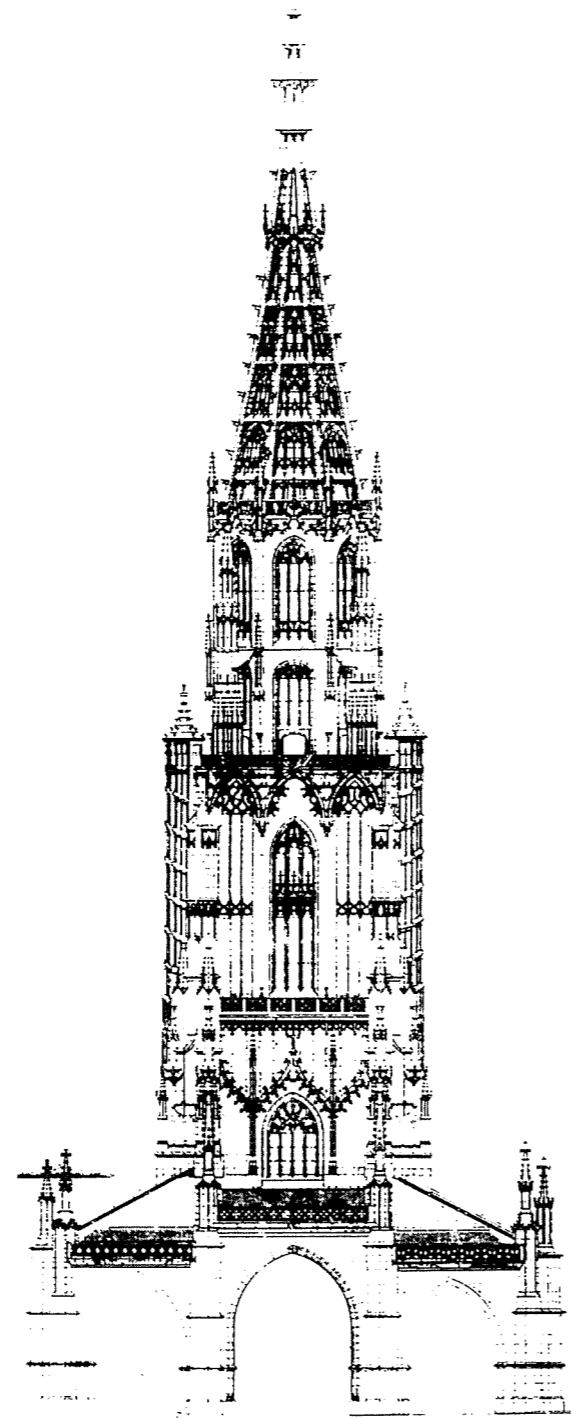
24. Dóm v Regensburgu po dostavbe veží, realizovanej 1859-69 F. J. Denzingerom (Die Oberpfalz 13, 1919)

žovom poschodí po odstránení hodín.<sup>82</sup> 15. au-gusta 1864 bola veža slávnostne vysvätená. V tom istom roku podal Siccardsburg návrh na dostavbu severnej veže, obhajovanú už Leopoldom Ernstom, na základe odborného posudku



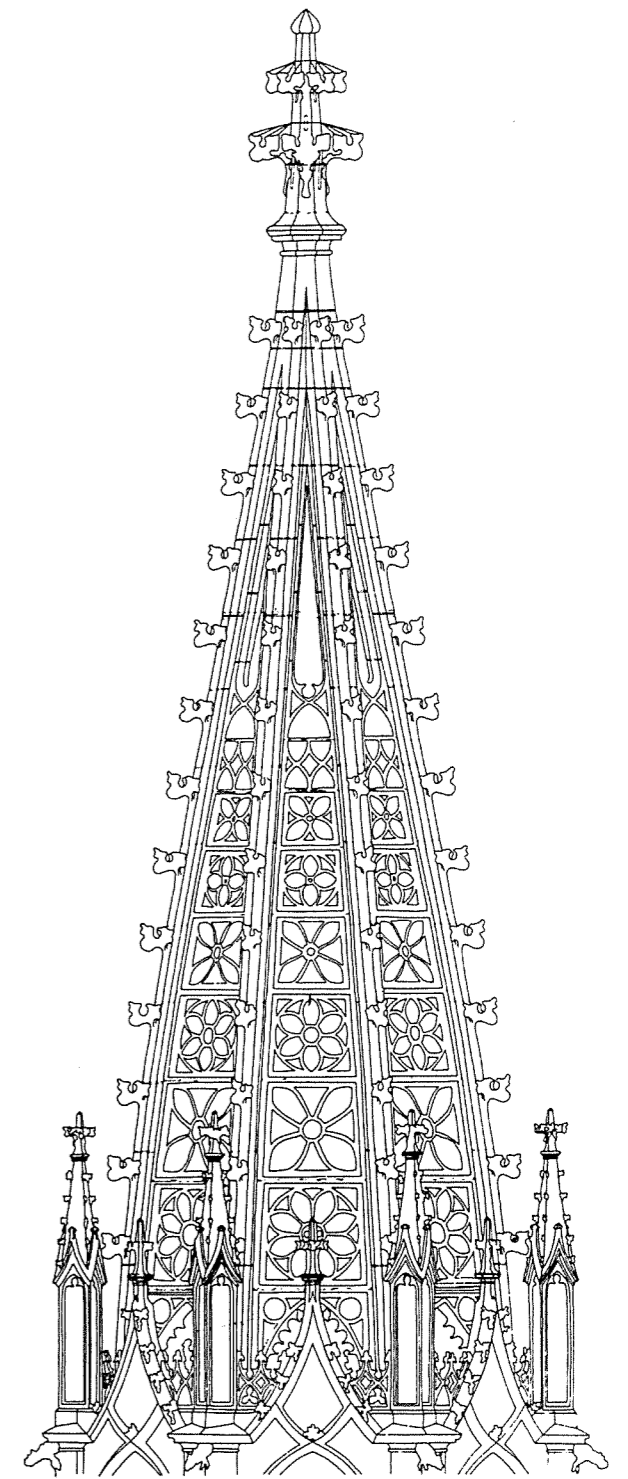
26. Beyerov projekt dostavby veže Münsteru v Berne, 1891 (podľa A. v. Knorre, 1974)

25. Jednovežový návrh priečelia dómu v Regensburgu, okolo 1400 (podľa H. Weigert, 1958)

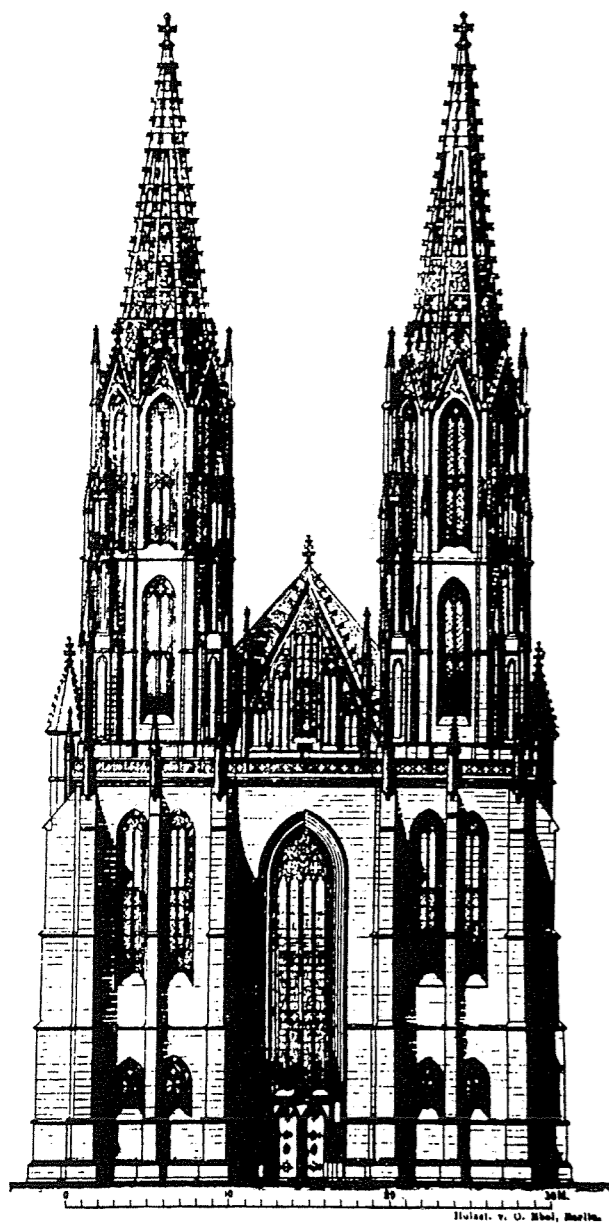


Schmidta. Myšlienka dostavať nedokončenú severnú vežu svätoštefanského dómu priviedla Schmidta do Viedne už v štyridsiatych rokoch, ale nebola vážne posudzovaná. Južná veža dómu spĺňala všetky požiadavky, aby bola pocitovaná ako národná pamiatka.<sup>83</sup> V r. 1857 uverejnil Gustav Heider ako predstaviteľ k.k. Centrálnej komisie svoje stanovisko k plánovanej dostavbe severnej veže: „Týmto pojednaním chceme ale klásť odpor iba úplnej dostavbe, v žiadnom prípade štýlovo primeranému zakončeniu tejto veže, ktorá by sa plne vyvíjala z daných prvkov a ktorá by nastúpila namiesto malej veže vystavanej v roku 1579...“<sup>84</sup> Dostavbu severnej veže v tom čase radikálne presadzoval najmä Leopold Ernst, vtedajší vedúci reštauračných prác, ktorý ale v priebehu príprav na obnovu v roku 1862 zomrel. Jeho nástupca F. Schmidt predstavil na svetovej výstave vo Viedni v roku 1873 akvarelový plán dómu Sv. Štefana s dvoma vysokými vežami, pričom severná veža bola formálne prispôbená existujúcej staršej južnej veži. Je tu zrejme Schmidtovo smerovanie k symetrii a pravidelnosti, ovplyvnené stále klasicistickými estetickými zásadami.<sup>85</sup> V prípade realizácie by boli zničené proporcionálne vzťahy medzi vežami a telesom kostola, v dôsledku prílišnej medzery medzi vežami. Reštaurovanie severnej veže bolo dokončené v roku 1879. Podľa E. Bachera bol vo Viedni nedostatok financií iba povrchným argumentom proti projektu dostavby severnej veže, pretože tu nebola pocitovaná potreba vytvoriť národnú pamiatku takého druhu.<sup>86</sup>

Okolo r. 1880 sa začala namiesto dostavby veže v Ulme požadovať dostavba druhej veže v Strassburgu a to s kolínskym personálom huty.<sup>87</sup> Proti dostavbe sa obrátil Wilhelm Lübke a Spolok nemeckých inžinierov a architektov, argumentujúc, že v Strassburgu by sa vytvorilo iba „anachronické dvojča“.<sup>88</sup> Rovnako nebola schválená ani dostavba veží katedrály Nôtre-Dame v Paríži, keď po smrti Lassusa v r. 1857 Viollet-le-Duc navrhol hrotité ukončenia, narúšajúce perfektné proporcie katedrály.<sup>89</sup>



27. Helmica Münsteru v Konstanz – dokončenie veže realizované 1850-53 pod vedením H. Hübscha (podľa A. v. Knorre, 1974)

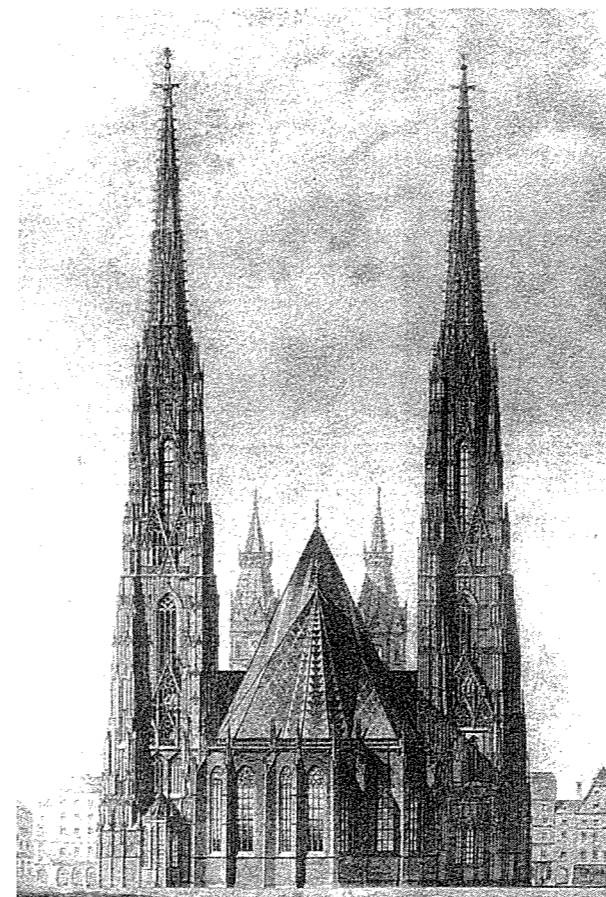


28. F. W. Buchholtz, Projekt dostavby veží farského kostola St. Maria zur Wiese v Soeste, 1868 (podľa A. v. Knorre, 1974)

obnovu pamiatok a aj dostavbu veží. Ciele vtedajšej pamiatkovej starostlivosti výstižne vyjadril architekt a reštaurátor Friedrich Schulek: „... doplníme kultúrne najvýznamnejšie periódy dejín uhorského národa radom stavieb, ktoré nám budú čo najvernejšie pripomínať časy kráľa Štefana, Bélu IV., Ludovíta Veľkého, Mateja Spravodlivého a Františka Jozefa I. ...“<sup>90</sup> Z hľadiska dostavby veží v Uhorsku prichádzali do úvahy dve významné stredoveké pamiatky: dóm Sv. Alžbety v Košiciach a farský kostol Nanebovzatie P. Márie v Budapešti, tzv. Matejov kostol (Mátyástemplom).

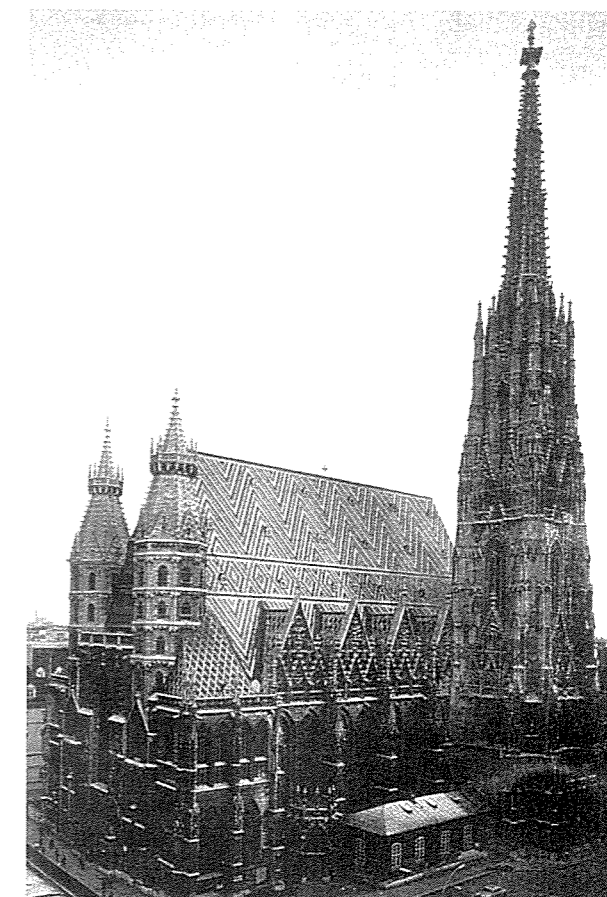
V Košiciach dve stredoveké nedokončené veže západného priečelia sú rovnakej pôdorysnej dispozície,<sup>91</sup> ale odlišné v štruktúre, členení a výške, pretože pochádzajú z rôznych časových úsekov. Stavbu južnej veže (dokončenej okolo r. 1477) možno pravdepodobne pripísať majstrovi Štefanovi z Košíc počas jeho tamojšieho pôsobenia<sup>92</sup> a severná veža, ktorá patrí medzi najviac zachovalé časti stavby, prejavuje prevažne formy vrcholnogotické (datovaná na 5. poschodí letopočtom 1453 a na slimákovitom schodišti 1462) a ukončuje ju baroková helmica z obdobia po požiari v r. 1775. Napriek tomu, že južná veža prejavuje prvky neskorogotické, teda z obdobia, ktoré bolo považované 19. storočím za úpadkové, bola od začiatku pamiatkárskych snáh v centre pozornosti. Už biskup I. Fábry v r. 1859 počas prvého reštaurovania košického dómu sv. Alžbety počítal s dostavbou južnej veže, „dokončením ktorej by sa celé dielo zdalo byť privedené k dôstojnému ukončeniu“.<sup>93</sup> Aj odborný posudok Friedricha von Schmidta z r. 1876 sa prihovára za jej dokončenie: „Doteraz zjavný vývoj tejto veže je zvonka duchaplný, formy ukazujú onu energiu, ktorá je vlastná neskoršiemu stredoveku a táto dispozícia by si zaslúžila, aby bolo v skutočnosti dovedená do konca.“ K severnej veži košického dómu hovorí: „Táto veža je korunovaná medenou strechou v bohatom barokovom slohu, odstránenie ktorej je sotva možné doporučiť, keďže každé pomy-

Naproti tomu v Uhorsku obdobie tzv. Bánfyho teroru voči iným národnostiam, vyvrcholené veľkolepými oslavami tisícročia príchodu Maďarov do Uhorskej kotliny (milenárne oslavy) v roku 1896 poskytlo vhodnú príležitosť na



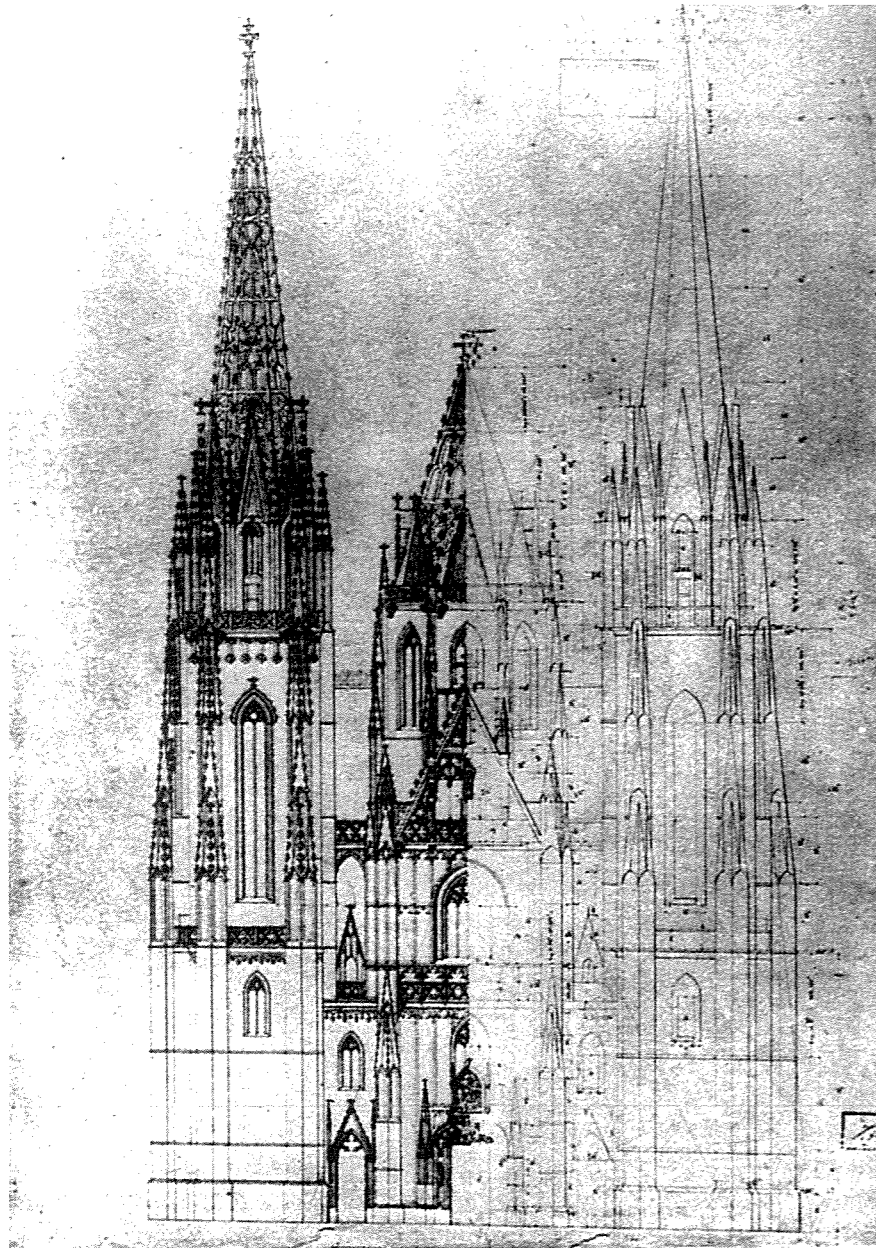
29. Friedrich v. Schmidt, návrh na dostavbu severnej veže dómu sv. Štefana vo Viedni, 1873 (F. v Schmidt, Wien 1991)

selné, aj keď štýlovo správne dokončenie tejto veže by nikdy nemohlo byť v plnom súlade s ostatnou stavbou. Naproti tomu by mohlo stavbe samotnej, ako aj celému mestu stačiť k veľkej ozdobе, keby výstavba južnej veže bola realizovaná konzekventným spôsobom“.<sup>94</sup> Napriek týmto odporúčaniam vyskytli sa aj návrhy na dokončenie obidvoch veží košického dómu. Prvý z nich vytvoril maďarský renomovaný historik umenia Imre Henszlmann v období šesťdesiatych rokov 19. storočia a je zaujímavý tým, že hoci podobne ako v Regensburgu sú v Košiciach vežové torzá vytvorené v rozdielnych obdobiach gotického slohu, nezjednocuje ich Henszlmann



30. Dóm sv. Štefana vo Viedni, súčasný stav

prostredníctvom vrcholnej gotiky, preferovanej novogotikou, ale tvaroslovne prispôsobuje severnú vežu južnej, neskorogotickej. Druhý pochádza od I. Steindla z r. 1879 a tento projekt (známy aj z publikácie Magyarország vármegyei és városai), ukončuje každú vežu osobitným spôsobom, čo bolo v 19. storočí tiež neobvyklé. Obidve veže ukončuje rozdielna prelamaná helmica, pričom helmica južnej veže je dvakrát prerušená vencom vimperkov ako je tomu v Ulme, hoci charakter kružby pripomína skôr Freiburg svojou transparentnosťou a závojom nahor presahujúcich okenných vimperkov a fiál na báze prechodu z oktogónu do helmice. Ste-



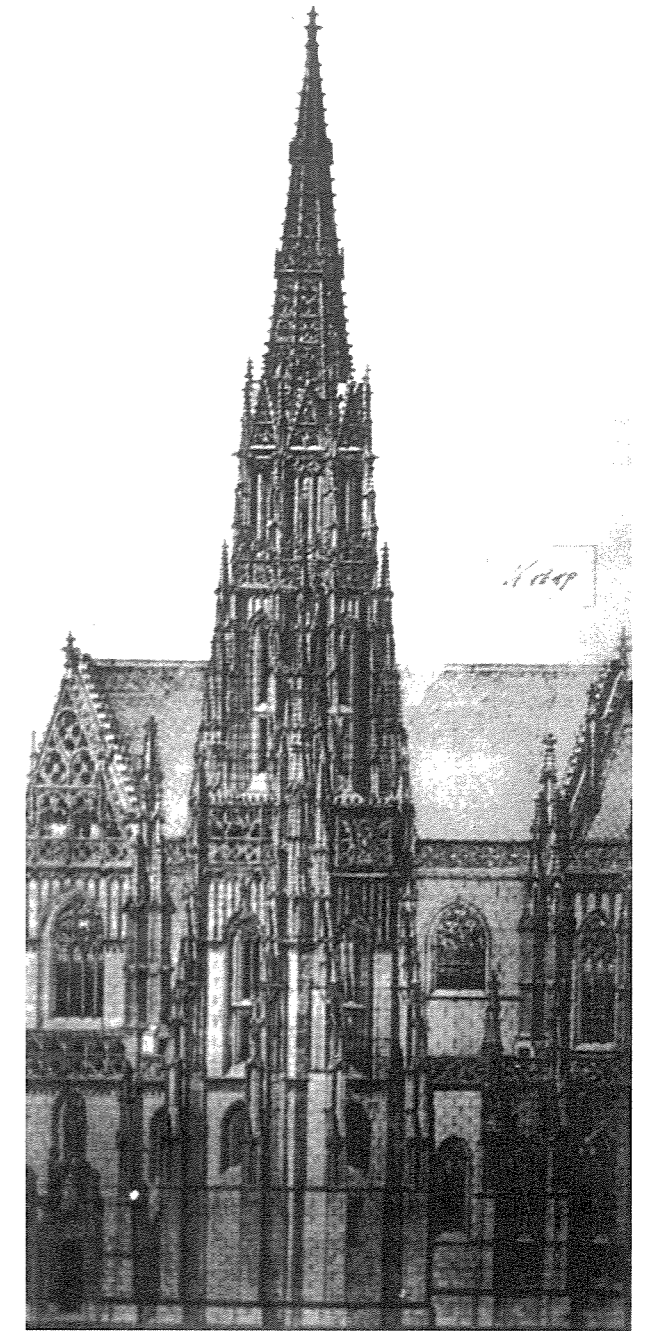
31. I. Henszlmann, návrh dostavby veží dómu sv. Alžbety v Košiciach, 1860-te r. (OMvH Budapest)

indlov projekt z r. 1879 nebol realizovaný a napokon sa uspokojili pri milénárnych oslavách s dokončením radikálnych reštauračných prác v interiéri dómu.<sup>95</sup> Po dokončení reštauračných prác bola 15. augusta 1896 schválená aj dostavba južnej veže košického dómu. V r. 1899 bol

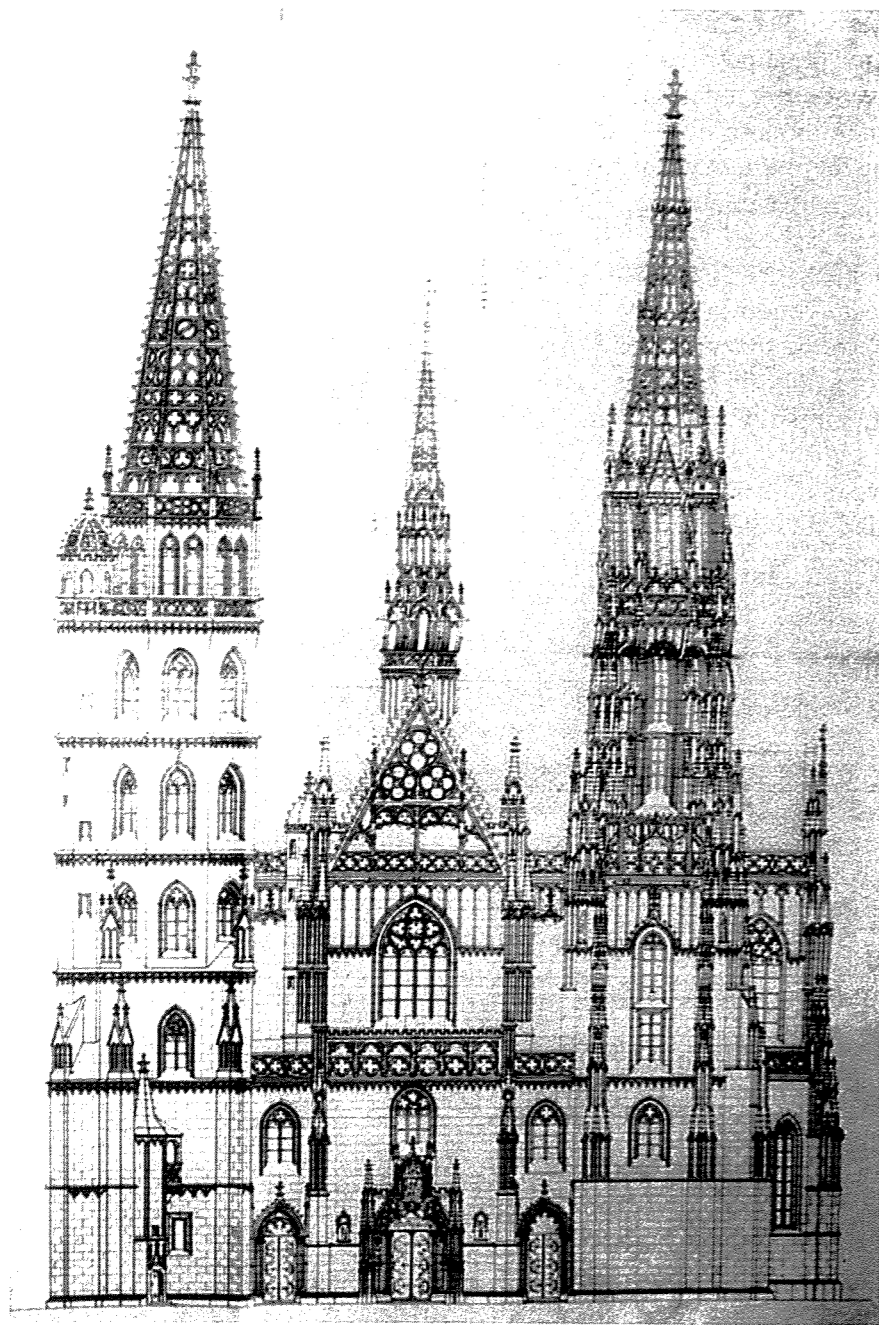
pamiatkovou komisiou schválený jeden z troch predložených Steindlových projektov. V porovnaní s predchádzajúcim projektom z r. 1879 bolo zdôraznené jednoduchšie formovanie posledného poschodia veže, charakteru dómu viac zodpovedajúce oblúkové línie vimperkov korunnej

rímsy a jednoduchšie, masívnejšie stvárnenie helmice oproti predchádzajúcemu prelamovanému charakteru tejto, prerušovanému vencami vimperkov. Najproblematickejším bodom bolo prejednanie metód realizácie južnej veže, navrhovaných I. Steindlom. Prvá alternatíva počítala s odstránením zaujímavej sústavy schodišť, nachádzajúcich sa vo východnej stene veže. Zbúrané juhovýchodné nárožie chcel vybudovať odzovu z kamenného muriva a spojenie sprostredkovať jednoduchým schodišťom. Okrem toho chcel odstrániť aj starý osemuholníkový prstenec nad hlavnou rímsou, nad ktorú by položil novú vežu. V druhej alternatíve taktiež navrhuje zbúrať starú skupinu schodišť, ale potom ich znovuvybudovať úplne rovnakým spôsobom z kameňa a umiestniť nad túto sústavu železnú konštrukciu, aby dosiahol „odbremenenie skupiny schodišť“.<sup>96</sup> Komisia nesúhlasila ani s jedným spôsobom realizácie a po Steindlovej smrti v r. 1902 sa nepochybné aj kvôli novým pamiatkárskym názorom prestalo o dostavbe južnej veže košického dómu uvažovať. Na veži boli uskutočnené iba zabezpečovacie a zastrešovacie práce, počas ktorých dostala veža dnešné provizórne zastrešenie, projektované O. Sztehlom. V r. 1986, keď sa zahajovala rozsiahla rekonštrukcia košického dómu, objavila sa opäť otázka dostavby južnej veže a je aktuálna dodnes.<sup>97</sup>

Vo veci výstavby nových veží budínskeho Matejovho kostola vyjadril sa v roku 1874 referent pamiatkovej komisie Imrich Henszlmann. Z hľadiska národnej histórie 19. storočím neuznávané obdobie 15. storočia nútilo ku kompromisom: „... naša pieta k Matejovi vyžaduje, aby sme aj my považovali za uspokojivú vežu, s ktorou bol on spokojný, po druhé, tu nemôže byť reč o novovýstavbe, ale len o reštaurácii; pretože iba to a jedine to náleží do sféry pamiatkovej komisie“.<sup>98</sup> A hneď aj túto otázku vysvetľuje: „Čo sa toho týka, pieta mi natíska otázku, že ak naše pamiatky zachováme s pietou, čo nepopieram, či neprejavujeme väčšiu mieru piety, ak naše pamiatky neznetvoríme, ale pochopíme v ich štýlovom



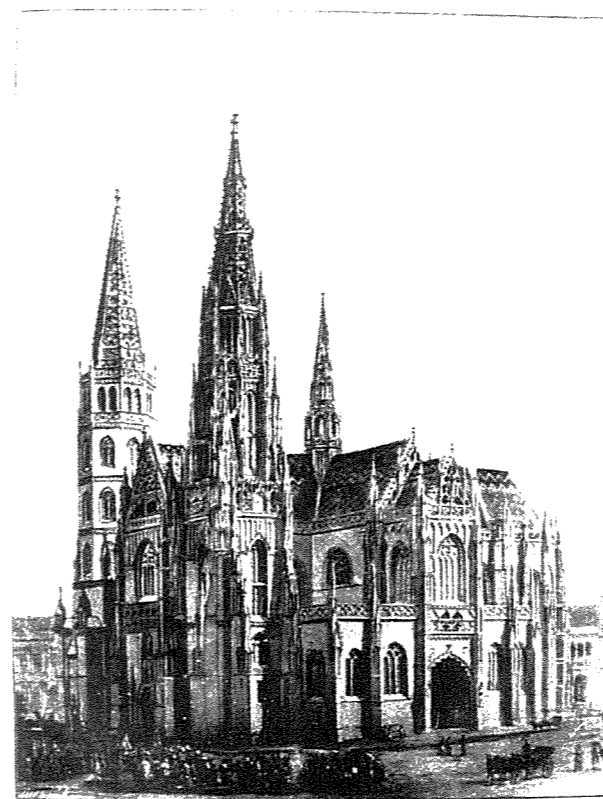
32. I. Steindl: návrh na dostavbu južnej veže dómu sv. Alžbety v Košiciach, 1879 (OMvH Budapest)



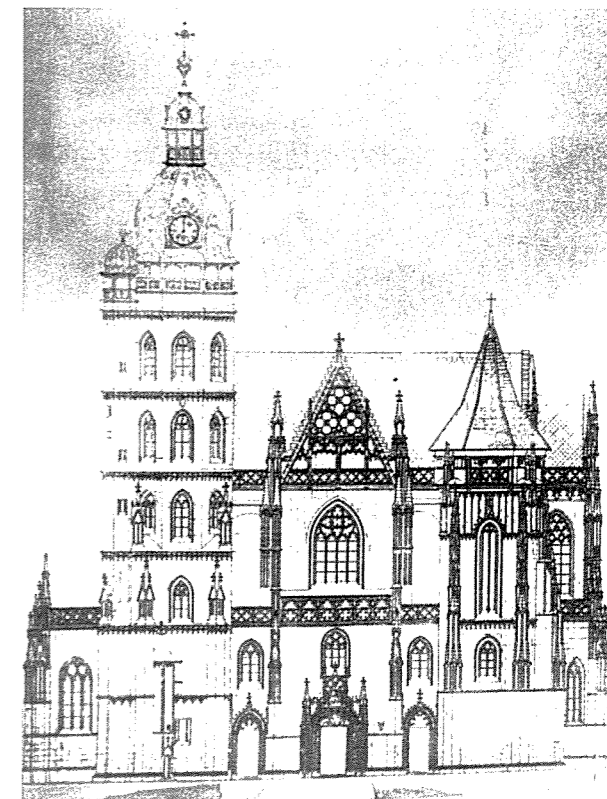
33. I. Steindl: Návrh dostavby veží západného priečelia dómu sv. Alžbety v Košiciach, 1879 (OMvH Budapest)

stave vytvorenom z prvého projektu a tak ich obnovíme?“ Oblíbený postup zbúrania a následného znovuvystavania hodnotí nasledovne: „Komisia vlastne nie je úrad vykonávajúci novostav-

by, ale iba reštaurácie. Túto dvojakú činnosť však sotva možno vzájomne od seba oddeliť a aj tu v každom prípade treba, aby sme považovali za novostavbu, ak najskôr musíme úplne a dokonale



34. Predstava realizácie Steindlovho návrhu na dostavbu veží dómu sv. Alžbety v Košiciach (Magyarország vármegyei és városai, 1896)

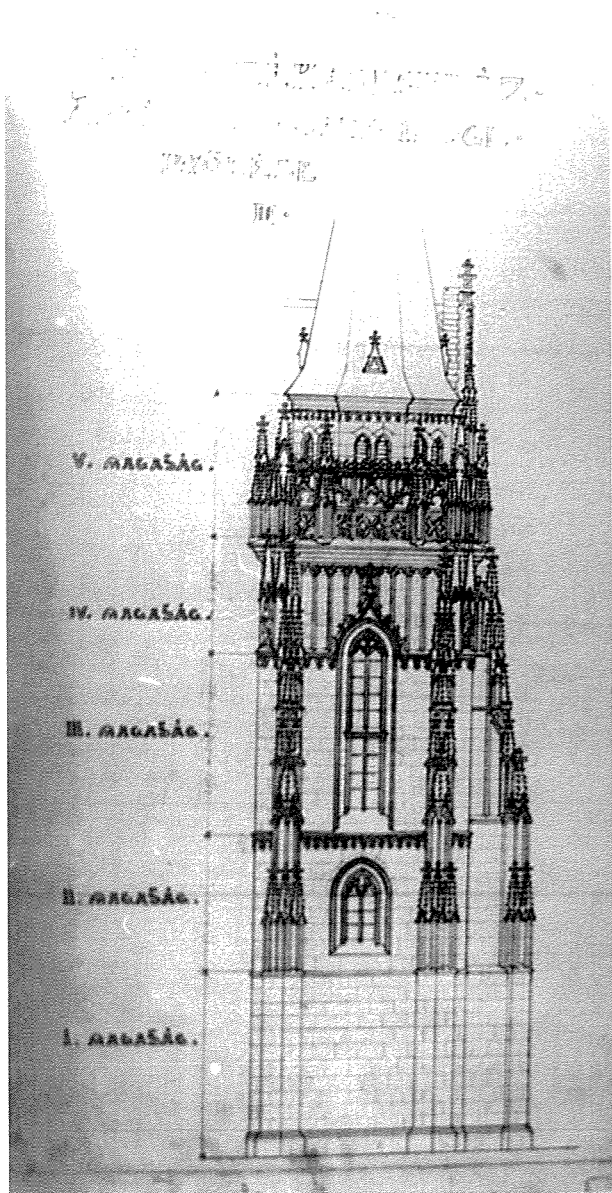


35. Západné priečelie dómu sv. Alžbety v Košiciach, súčasný stav s nedostavanými vežami (OMvH Budapest)

zbúrať to, čo neskorším tesným až otrockým napodobnením znovu vystaviame.“<sup>99</sup>

Skutočnosťou je, že Friedrich Schulek sa pri svojej obnove budínskeho farského kostola (1874–1896) vôbec nepridížal týchto rád a práve zbúranie a následné znovuvystavanie mnohých významných častí budovy kostola, medzi nimi aj oktogónu južnej veže je tým, čo mu možno vyčítať.<sup>100</sup> Pôvodné časti starostlivo zameral a na ich miesto dal presné kópie. Prvé spodné poschodie južnej veže Matejovho kostola zostalo identické a za Schulekovu samostatnú projekčnú prácu možno považovať nanajvýš kružbu okna. Štvorec prízemnia prechádza v oktogón druhého poschodia mocným zošíkmením steny. Aj tu možno za Schulekovu vlastnú prácu považovať

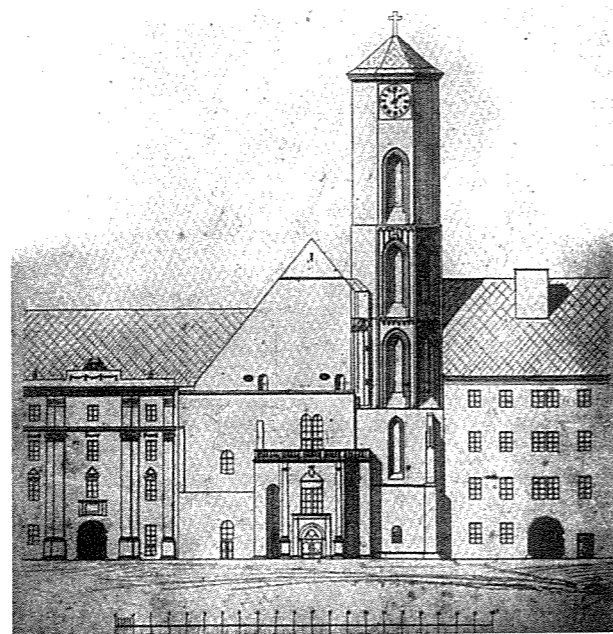
nanajvýš projekt kružieb okien.<sup>101</sup> To isté sa týka okien tretieho poschodia veže, ktoré sú najdekoratívnejšie.<sup>102</sup> Štvrté poschodie južnej veže je už výsledkom vlastnej projekčnej činnosti F. Schuleka. Je ale charakteristické, že ani pri vytváraní týchto častí nepostupoval úplne svojvoľne, ale použité motívy čerpal z formových zásob tretieho poschodia.<sup>103</sup> Medzi pretínajúcimi sa oblúkmi oslieho chrbáta okien štvrtého poschodia vytvoril trojstranné vežičkové arkiere a až potom vysokú a štíhlu helmicu, prelomenú v spodnej tretine vo vzdušnú kruhovú galériu. Celá táto časť je bohato zdobená krabmi, chrličmi a fiálami v pompézny dekoratívny útvar, ktorý môže byť porovnateľný s neskorogotickým ukončením severnej veže katedrály v Chartres,



36. Návrh na dočasné zastrešenie južnej veže košického dómu (OMvH Budapest)

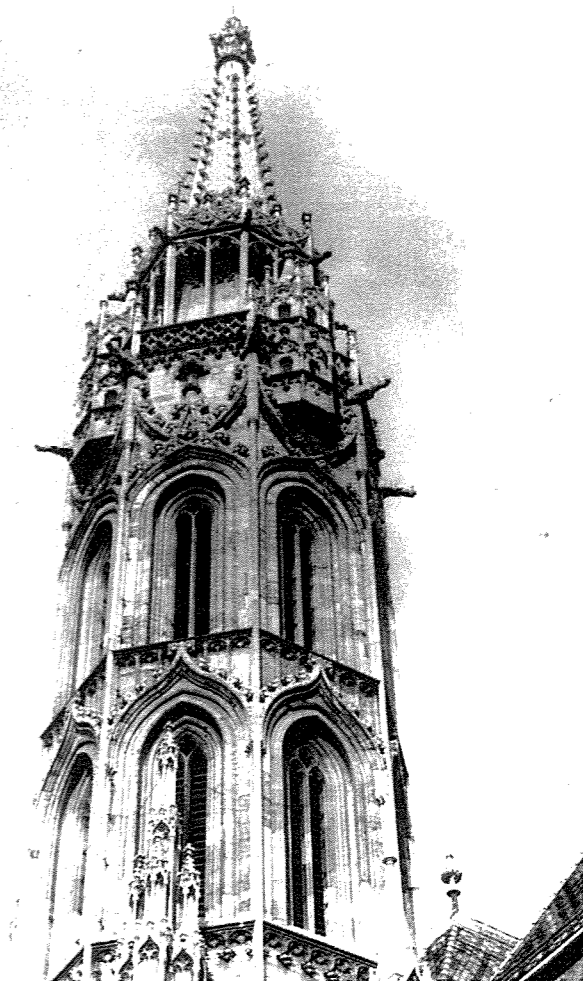
37. Zameranie západného priečelia tzv. Matejovho kostola na Budíne pred Schulekovou obnovou (podľa J. Csemegi, 1955)

38. Budapešť, západné priečelie tzv. Matejovho kostola na Budíne po obnove v 19. stor. (podľa J. Csemegi, 1955)



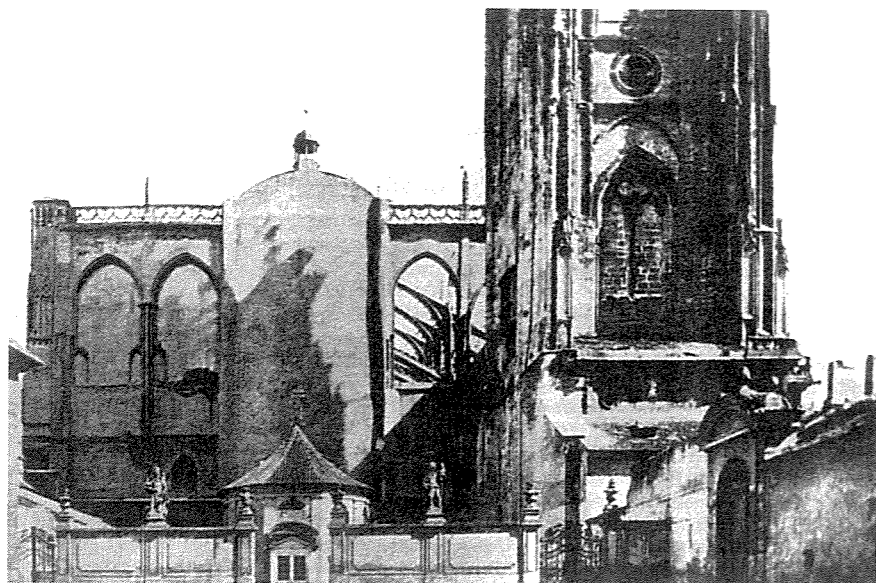
s ktorou má spoločný tvar helmice so stĺpikovou galériou v podnoží.<sup>104</sup> Celkovo pôsobí dokončená južná veža Matejovho kostola v Budapešti pomerne staticky vďaka rovnakému členeniu vysokého oktogónu a málo vyvinutého oporného systému v porovnaní s ostatnými neskorogotickými vežami. Severná veža dostavaná nebola, pretože ako uviedol sám Henszlmann, „... uznajúc aj v komisii neforemnosť veže a nesprávnosť jej chybných konštrukcie, nemožno nepoprieť ani jej skutočný nepomer ku kostolu, ktorý by musel ešte vzrásť, ak by sa severná veža dostavala podľa južnej...“<sup>105</sup> Severná veža dostala v 19. storočí iba zastrešenie v podobe neskororománskej helmice so štyrmi nárožnými ihlancami.

Dostavba chrámu sv. Víta na Pražskom hrade, dokončená ku svätováclavskému miléniu v roku 1929, je ojedinelým dielom svojho druhu. Situácia bola paradoxnou už v tom zmysle, že sa pokračovalo v diele započatom okolo polovice 19. storočia. Atmosféru jeho vzniku charakterizuje 3. zjazd nemeckých architektov, zvolaný v roku 1844 do Prahy, na ktorom sa debatovalo o gotike ako o platnom estetickom a formovom kánone a kde pražský kanonik Václav Michael Pešina z Čechorodu vo svojej romantickej správe vyrozprával architektom o svojich troch snoch. Prvý sen sa mu prisnil 21. novembra v roku 1828, na 500. výročie polozenia základného kameňa dómu v Prahe: „... mal som sen, v ktorom mi ľud zozbieral 3 milióny, z ktorých som ešte v tom istom sne začal obnovu Pražského dómu.“ Potom sa mu prisnilo druhú noc, že „... najal som stavebného majstra, staviteľov a nádenníkov, dosadil úradníka, predložil dodacie zmluvy a nechal priviesť materiál.“ Napokon o treťom sne hovorí: „Tu som videl vo sne z miesta, takzvaného vikárstva, z ľavej strany, naproti veži dómu múry už 3 siahly vysoko nahor stúpať a staviteľov v najväčšom pracovnom ruchu“.<sup>106</sup> Katedrála sv. Víta bola podľa Václava Pešinu postavená podľa kolínského dómu o 100 rokov neskôr a keď v roku 1841 dosiahol Pešina, že smel doprevádzať knieža Metternicha na



39. Budapešť, pohľad na južnú vežu tzv. Matejovho kostola na Budíne

jeho ceste do Porýnia, navštívil aj Kolín. Tam na lešení dómu sa uskutočnil jeho rozhovor s Zwirnerom, ktorý mu ako sumu predpokladanú pre dostavbu sv. Víta v Prahe uviedol práve 3 milióny zlatých, o ktorých sa Pešinovi kedysi prisnilo.<sup>107</sup> 21. mája v roku 1859 bola založená Jednota pro dostavění svatovítského chrámu, ale toho sa už Václav Pešina nedožil, pretože 7. mája zomrel. Práce na obnove sa započali už v roku 1861. Architektom dómu bol menovaný Josef Ondřej Kranner, ktorý plány dostavby trojlodia



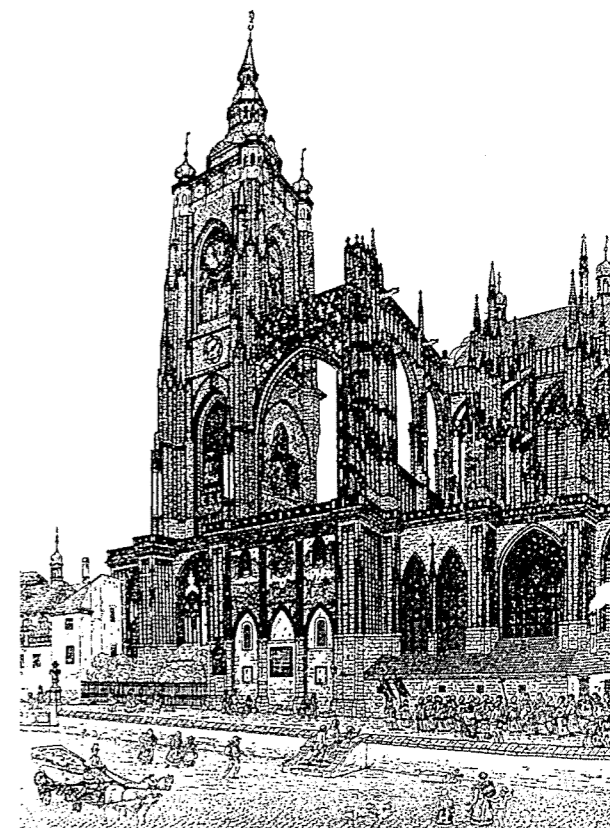
40. Fr. Freidrich: Západná strana katedrály sv. Víta na Hradčanech s vežou pred dostavbou dvojvežia, foto, okolo 1865 (podľa D. Libal, 1999)

predložil v roku 1866. Kranner zamýšľal južnú hlavnú vežu uzatvoriť oktogónom a špicatou pyramídou a na západe chcel zriadiť iba malú vstupnú halu. Nepochyboval o tom, že na západnej strane boli „dve mocné veže“ a dotkol sa aj otázky verejnosťou požadovanej severnej veže.<sup>108</sup> V jeho situácii sa mu dané úlohy zdali ako nerealizovateľné. Pre návrh dokončenia hlavnej južnej veže mal Kranner dve predlohy: 1) relikviár v kaplnke sv. Václava, 2) hlavnú vežu dómu sv. Štefana vo Viedni, ktorú v tom čase reštauroval Friedrich von Schmidt.<sup>109</sup> Pre západnú fasádu plánoval Kranner iba jednoduchú bezvežovú fasádu so štítom. Tento plán zachoval v prvých rokoch svojej činnosti aj nástupník Kranneru, Josef Mocker, ktorý prevzal vedenie v r. 1871. Zásadne ho zmenil až v roku 1875. Prevzal Krannerovu myšlienku dostavby južnej veže, ale pridal ešte myšlienku tradičnej dvojvežovej západnej fasády, pričom podnet pre podobné postavenie nižších západných veží s dominantou hlavnej veže pravdepodobne opäť našiel vo Viedni.<sup>110</sup> Samotný Mocker vraj nadobudol presvedčenie, „že dle výkresu Krannerova západní průčelí při-

liš jednoduše a rovně jest zakončeno, nenalézají se v patřičném poměru ke kůru tak bohatě a mohutně provedenému, provedení hlavního průčelí že jest totožné s průčelím na straně polední, vedlejší vchody že postrádají předsíně a vysoká věž že jest příliš osamotnělá a nestojí v rovnováze ku dlouhé ploše střechy chrámové.“ Vedený týmito dôvodmi sa Mocker rozhodol k tomu, „že na západním průčelí připojil dvě o něco nižší věže, kteréž vedle jiných výhod i tu poskytují, že pomoci jich možno bude hlavní loď v ose příční i obdélné přepnouti“.<sup>111</sup> Helmice západných veží i hlavnej južnej veže navrhoval Mocker v tomto svojom prvom projekte ako uzatvorené. Až od r. 1877 majú jeho návrhy neskôr aj realizované kružbové riešenie helmíc.<sup>112</sup> Tieto kružbové helmice západnej fasády chrámu sv. Víta v Prahe pripomínajú charakterom kružieb skôr najranejší príklad prelamovanej helmice dómu vo Freiburgu im Breisgau väčšou transparentnosťou bez zdôraznenia základnej kostry, ako je tomu v Kolíne nad Rýnom. Prečnievajúce fiály pri báze helmíc sa opierajú o ich telesá krátkymi opornými oblúkmi, čo je rieše-

nie podobné tomu, aké použil pri kostole St. Mauritius v Kolíne (návrh 1859, realizácia 1861-65) architekt Vincenz Statz, ktorý bol známy osobitnou vynaliezavosťou pri riešení oblasti prechodu kvadrátu veže do osemuholníkovej časti a prechode osemuholníkovej časti do helmice veže. Obkolesenie kružbových helmíc chrámu sv. Víta v Prahe vencom z vimperkov má svoj pôvod s najväčšou pravdepodobnosťou v Ulme. V máji 1878 sa začali práce na základoch severozápadnej veže do hĺbky 4 siahly a 2 stopy, od r. 1880 začali klášt základny pre juhozápadnú vežu. Výstavba západnej fasády sa začala v r. 1882 a bola 8. apríla 1883 odborne posúdená Friedrichom von Schmidtom a Josefom Hlávkom.<sup>113</sup> Západná fasáda s vežami ukončenými ažúrovňami helmicami bola dokončená 15. októbra 1892 osadením krížových kytíc.<sup>114</sup> Zdá sa, že Mocker bol vo svojej novogotike rovnako doktrinársky, ako jeho učiteľ. Hoci je považovaný za českého Violleta-le-Duca, bol Mocker viac systematický a menej dbal na nuansy ako Viollet-le-Duc.<sup>115</sup> Mockerovo západné priečelie katedrály Sv. Víta kombinuje prvky francúzskeho a nemeckého katedrálneho priečelia vložením obrovskej rozety (dokončená 1915) a použitím nemeckej prelamovanej helmice, akoby tu išlo o realizáciu nejakej umelecko-historickej koncepcie. Dokladá to tak trochu aj skutočnosť, že pri riešení dostavby považoval Mocker za záväzné typologické určenie stavby.<sup>115</sup> V roku 1899 bol menovaný za nového architekta chrámu Kamil Hilbert, ktorý predtým Mockerovi asistoval.<sup>117</sup> Jeho prvým rozhodnutím bolo zachovanie posledného stavu južnej veže a upustenie od jej zamýšľaného dostavania. Najskôr síce pri zahájení svojej činnosti na katedrále skicoval návrhy na vežu so secesným tvaroslovím, neskôr ale upustil od dostavby.<sup>118</sup>

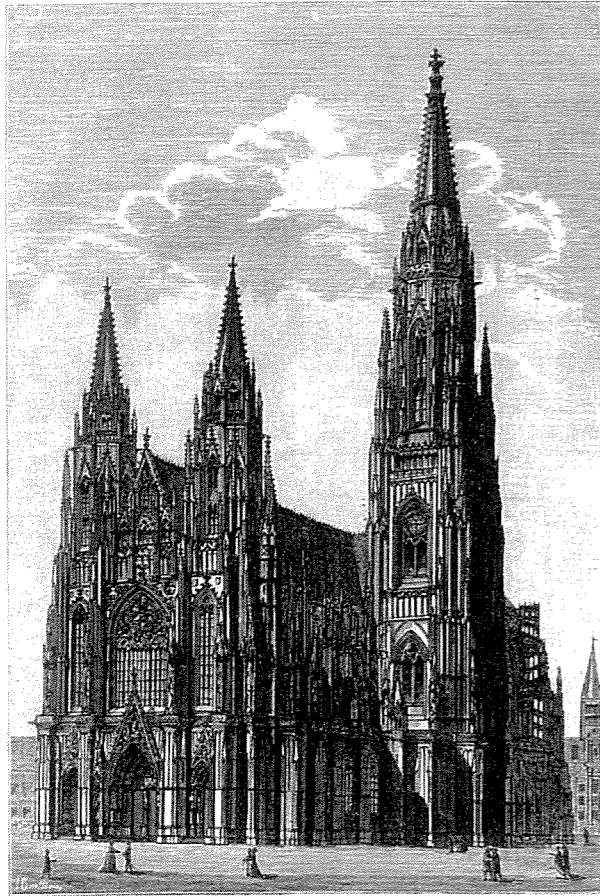
Situácia v Prahe bola zvláštna oproti iným dostavbám už v tom zmysle, že kým inde išlo o dostavbu stredovekých torz, pri západnej fasáde chrámu sv. Víta sa v stredoveku s výstavbou veží vôbec nezačalo a vôbec sa dodnes nedá



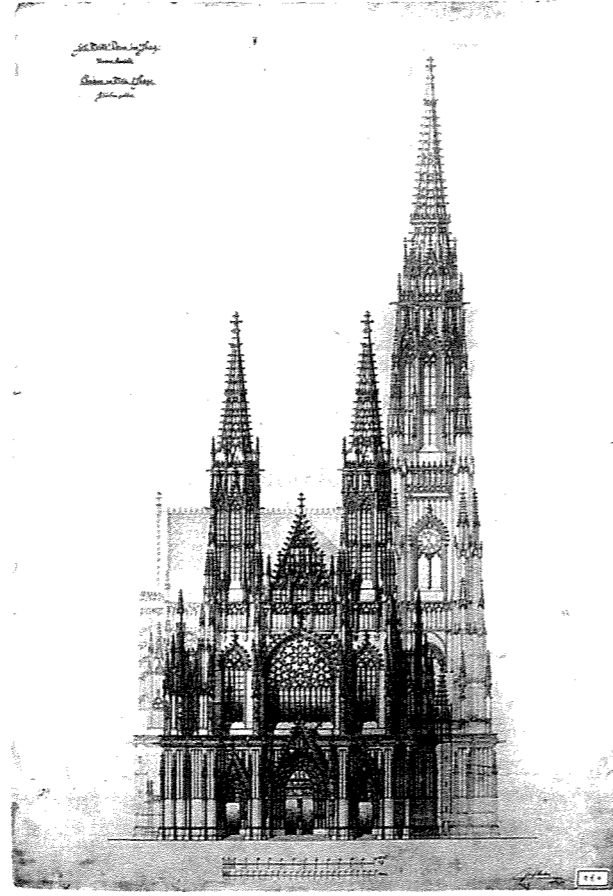
41. V. Morstadt: Svätovitský chrám od juhovýchodu, 1826 (podľa D. Libal, 1999)

predpokladať, či boli pôvodne zamýšľané. Logické v zmysle 19. storočia by bolo dostavať hlavnú južnú vežu, prípadne vystavať jej ekvivalent na severnej strane. Subordinované západné veže s výškou 82 m svojím postavením ešte viac zosilňujú akcentované postavenie 96 m vysokej hlavnej veže. Obohatili celkovú siluetu hradného celku a prispeli k jej rozmanitej pôvabnej siluete. Činnosť Josefa Mockera na dostavbe chrámu Sv. Víta v Prahe, najmä dostavba dvojvežia boli kritizované už za jeho života a jeho odsúdenie pretrvalo až do druhej polovice 20. storočia.<sup>119</sup> Až v osemdesiatych rokoch 20. storočia sa začalo považovať za prednosť to, čo sa mu skôr vyčítalo: zmysel pre urbanistické kompozičné vzťahy.<sup>120</sup>





42. Mockerov plán dostavby veží chrámu sv. Víta v Praze s uzatvorenými helmami (podľa K. Hipman, 1895)



43. J. Mocker: Návrh západného priečelia katedrály sv. Víta v Prahe, 1877 (podľa J. Mocker 1835-1899, staviteľ katedrály, Praha 1999)

Dostavby veží v 19. storočí boli vždy súčasťou celkovej obnovy kostola. Ako to vyjadrili predstavitelia pražskej Jednoty nepochybne pod vplyvom Krannerovým: „další provedení staré, po staletí zastavené stavby vždy musí začíti zabezpečením a obnovením díla již hotového“.<sup>121</sup> Tiež možno povedať, že „Věže byly takřka synonymem rekonstrukcí“.<sup>122</sup> Na druhej strane bola to práve dostavba veží, ktorá v tomto období rozšírila poznatky z oblasti technického a remeselného napodobnenia stredovekej formy. To prispelo k tesnej súvislosti medzi dokončeniami veží a novogotickými vežami.

Alois Riegl vo svojom Modernom kulte pamiatky, ktorý vyšiel v roku 1903, prisúdil kostolnej veži dvojakú spomienkovú hodnotu: historickú hodnotu a hodnotu veku, či starobylosti, ktorá vyžaduje stopy staroby.<sup>123</sup> Z hľadiska posledne menovanej hodnoty navrhuje na príklade „nejakej starej veže“ dokonca aj výmenu stavebnej substancie za novú, pretože sa môže javiť ako rušivá z hľadiska celkového vzhladu pamiatky.<sup>124</sup> To znamenalo koniec dostavieb veží (za pravdepodobne posledný príklad historizujúcej dostavby veží možno považovať dokončenie veží dómu v Meissen v rokoch 1904–1909).

## POZNÁMKY

[1] Táto definícia vychádza z: Magda RÉVÉSZ-ALEXANDER: *Der Turm als Symbol und Erlebnis*. Haag 1953, s. 17 a 126.

[2] VITRUVIUS: *Deset knih o architektuře. Kniha III, 1*. Praha 1979, s. 99. – O troch základných pojmoch Vitruviovej estetickej teórie: proportio, symmetria a eurythmia pojednáva podrobne E. PANOFSKY: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981, s. 84.

[3] Až z obdobia helénistického Grécka pochádza tzv. Veža vetrov – „Horologium“ v Aténach, akýsi druh vodných a slnečných hodín, a jeden zo siedmich divov sveta – Alexandrijský maják na ostrove Pharos, ktorý vystavoval Sostratos v roku 279 p.n.l. Zdvíhal sa do výšky 122 m a bol vybudovaný z bieleho mramoru v troch stupňoch, ktoré sa smerom nahor zužovali. Spodná časť bola štvorcová, prostredná osemuholníková a horná valcovitá.

[4] *Vitruvius*, c. d. (v pozn.2), s. 50. Ako preexponovaná antika pôsobia opisy vysnených architektúr stredovekého dominikánskeho mnicha Francesca Colonna (1433-1527). Vo svojom alegorickom románe *Hypnerotomachia Poliphili* sa ocitne pred vežovitou, veľmi vysokou stavbou. Ide o stupňovitú stavbu s dĺžkou spodnej strany asi 900 m, na ktorej je obelisk, ktorý je väčší ako čokoľvek porovnateľné. – Pozri Hanno-Walter KRUF: *Dejiny teórie architektúry od antiky po súčasnosť*. Bratislava 1993, s. 60.

[5] *Tamtiež*, s. 28.

[6] L. B. ALBERTI: *De re aedificatoria libri decem* (Paríž 1512). Prel. Alois Otoupalík. Praha 1956, kniha VI., 2, s. 169.

[7] *Tamtiež*, s. 266.

[8] Palladio: *I Quattro Libri, I/1*; – podľa P. MURRAY: *The Architecture of the Italian Renaissance*. London 1969, s. 12.

[9] Tento návrh Villarda de Honnecourt pripomína superpozície rôznych častí veže Albertiho. Originálne citáty Villarda v preklade do angličtiny pozri: *The Sketchbook of Villard de Honnecourt*. Ed. by Theodore Bowie. New York 1959, s. 10-12.

[10] Cit. podľa R. WITTKOWER: *Gothic versus Classic. Architectural Projects in Seventeenth Century Italy*. London 1974, s. 56, 57.

[11] Tieto „Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae“ boli určené pre milánsku arcidiecézu, ale rozšírili sa do celej Európy. Išlo o zoznam bodov, ktoré si má milánsky arcibiskup všimnúť pri prehliadkach kostolov. – Pozri Hanno-Walter Kruf, c. d. (v pozn.4), s. 96.

[12] Heinrich WÖLFFLIN: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Basel – Stuttgart 1979, s. 225.

[13] L. B. Alberti, c. d. (v pozn.6), s. 268.

[14] Pozri Kerry DOWNES: *The Architecture of Wren*. London – Toronto – Sydney – New York 1982, s. 41; podľa ktorého skôr jediný významný žiak Wrena, Hawksmoor, redukoval architektúru na pevné geometrické telesá a staval svoje veže z čisto abstraktných blokov.

[15] Cit. podľa Bryan LITTLE: *The Life and Work of James Gibbs 1682-1754*. London 1955, s. 75.

[16] Najzámejšou Gibbovou realizáciou je kostol St Mary-le-Strand v Londýne (1714-17), pre ktorý vytvoril okrem prijateľného ešte 6 ďalších návrhov veží. U nás bol podobným kompozitným systémom, aký používal J. Gibbs, postavený v r. 1852-1854 evanjelický kostol v Lučenci; autorom projektu bol budapeštiansky stavebný majster Ján Wagner.

[17] Viollet-le-Duc: *Clocher. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, T. III*. Paris 1859, s. 286-408.

[18] *Tamtiež*, s. 366.

[19] *Tamtiež*, s. 303, 304.

[20] Viollet-le-Duc: *Flèche. Dictionnaire raisonné..., T. V*. Paris 1861, s. 426.

[21] *Tamtiež*, s. 441.

[22] John RUSKIN: *The Seven Lamps of Architecture*. 1849, s. 130, 163. Je zaujímavé, že Guarino Guarini vo svojej „Architettura civile“ (ktorá vyšla po jeho smrti v roku 1737, ale musela byť napísaná už v roku 1686), obdivoval umenie gotickej architektúry natoľko, že pokladal za umelecký výkon, čo v skutočnosti znamenalo iba dôsledok zlého statického výpočtu, alebo vynechanie základov stavby. Tak chválil šikmú vežu v Pise ako vydarené dielo gotickej statiky! Pozri Harald KELLER: *Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiederweckung der Gotik im 18. Jahrhundert 1772/1972*. München 1974, s. 50.

[23] J. Ruskin, c. d. (v pozn.22), s. 127, 128.

[24] Tieto názory vyslovil I. HenszImann vo svojom posudku na výstavbu nových veží farského kostola mesta Budín (*Különvételény a budai vár parochiális templomtoronyok ujra felépítésének ügyében*. Archaeologiai Értesítő, VIII, 1874, s. 41-45), ale podobné názory vyjadril aj vo svojom *Régészeti Kalauz különös tekintettel Magyarországra, II. rész*. Pest 1866, s. 24.

[25] I. Henszlmann, c. d. (1874), s. 42.

[26] *Tamtiež*, s. 43.

[27] *Tamtiež*. Zaoberal sa aj štvorvežovými kostolnými dispozíciami a ich výskytom v Uhorsku v štúdiách I. HENSZLMANN: *Die Vierthürmigen Kirchen in Ungarn. Die Grabungen des Erzbischofs Kalocsa Dr. Ludwig Haynald*. Leipzig 1873, s. 47-57; tiež I. HENSZLMANN: *Die vierthürmigen Kirchen in Ungarn. Mittheilungen der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, XV, 1870, s. 1-12. Považoval tieto zriedkavé dispozície za charakteristické pre Uhorsko už od 10. storočia.

[28] R. Wittkower, c. d. (v pozn.10), s. 25; tiež V. KOTRBA: *Česká barokní gotika*. Praha 1976, s. 13.

[29] K Leonardovým plánom pre Tiburio pozri L. H. HEYDENREICH: *Die Sakralbaustudien Lionardo da Vincis*. Diss., Hamburg 1929, s. 25 n. a 38 n.

[30] E. Panofsky, c. d. (v pozn.2) prepisuje pôvodný text Bramanteho správy.

[31] R. Wittkower, c. d. (v pozn.10), s. 25.

[32] *Tamtiež*, s. 54-55.

[33] K realizácii neprišlo, až keď napokon v roku 1938 Mussolini schválil výstavbu gotickej kampanily po boku milánskej katedrály, ktorá mala byť dokončená v roku 1942. Svojou výškou 164 m mala byť najvyššou vežou na svete a iba vojna zabránila jej realizácii. Pozri R. Wittkower, c. d. (v pozn.10), s. 64.

[34] That the tower „ought to be Gothic to agree with the Founders worke“, but added „I have not continued soe busy as he began“. – Pozri K. Downes, c. d. (v pozn.14), s. 89.

[35] *Tamtiež*, s. 89.

[36] Pozri E. Panofsky, c. d. (v pozn.2), s. 180.

[37] B. Little, c. d. (v pozn.15), s. 78. K vplyvom zvonenia na poškodzovanie veží pozri V. ROZINAJ: *Vplyv zvonov na stavebné konštrukcie sakrálnych objektov*, in: *Stavebné technológie a pamiatková starostlivosť na Slovensku*. Bratislava 1986, s. 95-103. Podľa autora pôsobí účinok zvonov vo veži umiestnených silou malého zemetrasenia a výsledkom sú zvislé trhliny na veži. Navrhuje napríklad prestavať veže.

[38] B. Little, c. d. (v pozn.15), s. 79.

[39] *Tamtiež*.

[40] *Tamtiež*, s. 80.

[41] V roku 1846 vydala francúzska Akadémia manifest pod názvom „Úvahy na tému, či je vhodné stavať v 19. storočí v gotickom slohu“. Manifest bol adresovaný ministromi vnútra. Vyšiel v *Revue de l'architecture et des travaux publics III.-IV*. Paris 1845-1846, s. 313-321 s úvodným slovom redaktora C. Daly.

[42] H. Keller, c. d. (v pozn.22), s. 55.

[43] Ku katedrále St Croix v Orléans pozri G. CHENESSEAU: *Ste-Croix d'Orléans. Histoire d'une Cathédrale gothique réédifiée par les Bourbons 1599-1829*. Paris 1921. V r. 1767-1773 Louis-François Trouard realizoval stavbu veží do výšky voľných poschodí a nadvýšil ich o jedno otvorené pravouhlé poschodie, ozdobené anjelmí nad každým vtiiahnutým oporným pilierom. V r. 1787-1793 doplnil Adrian Paris veže otvorenou okrúhrou korunou. Vyskytli sa aj konštrukčné problémy, keď musela komisia Academie d'Architecture v r. 1778 nariadiť zosilnenia v hale veží kvôli prasklinám po vystavaní prvých voľných vežových poschodí.

[44] Ernst BADSTÜBNER: *Stilgeschichtliches Verständnis und Zeitgenössische Architekturpraxis. Zur Mittelalterrezeption bei Karl Friedrich Schinkel*, in: *Schinkel Studien*. Leipzig 1984, s. 92. Autorovi sa zdajú byť trstinové prúty laterny „tahitského“ pôvodu podľa dobovej záhradnej architektúry.

[45] *Tamtiež*.

[46] H. Keller, c. d. (v pozn.22), s. 71. Pozri tiež: E. NEEB: *Der Dom zu Mainz*. Darmstadt 1919, s. 85 n.; a Cl. WEILER: *Franz Ignaz Michael v. Neumann*. Mainzer Zeitschrift, XXXII, 1937, s. 13 n.

[47] H. Keller, c. d. (v pozn.22) na s. 71 hovorí o „Rokoko-Gotik“.

[48] V. KOTRBA: *Česká barokní gotika. Dilo Jana Santiniho-Aichla*. Praha 1976, s. 82.

[49] K. DEMKÓ: *Löcse története I. Löcse 1897*, s. 210; – D. KOMÁRIK (*A korai gótizálás Magyarországon*, in: *Művészet és Felvilágosodás. Művészettörténeti Tanulmányok*. Budapest 1978, s. 272) dokazuje, že v ostatných prameňoch figuruje ako obdobie úplného zbúrania veže a polozenia základov rok 1825 a rok 1822 možno považovať za chybný.

[50] Za zapožičanie negatívnu Povolného projektu ďakujem vtedajšej riaditeľke Spišského múzea v Levoči, p. J. Marcinkovej. Anton Povolný bol druhým synom Jána Povolného, ktorý prišiel z Moravy a od roku 1764 pôsobil v Egeri. Podľa Voita bol architektom župy Spiš (P. VOIT: *Heves megye műemlékei I. Magyarorszag műemléki topografiája VII*. Budapest 1969, s. 382). Jeho dielom je v Levoči aj evanjelický kostol (1823-37) a bývalý župný dom.

[51] I. HENSZLMANN: *Löcsének régiségei (Monumenta Hungariae Archeologica III/2)*. Budapest 1935, s. 70.

[52] Pozri D. Komárik, c. d. (v pozn.49), s. 272. Architekt Fr. Mück sa v roku 1832 zapísal na fakultu architektúry viedenskej Akadémie výtvarných umení, kde v roku 1833 získal Gundelovu cenu. Koncom roka 1834 prestúpil na viedenskú Polytechniku (D. Komárik podľa G. FLEISCHER: *Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián*. Budapest 1935, s. 70).

Mückovo autorstvo projektu novšie výskumy spochybňujú: „Problematická je osoba autora projektu. Dosud se uváděl jako autor místní Fr. Mück, z nejnověji získaných materiálů St. OA v Levoči I. Chalupěckým vyplývá, že autora nutno hledat mezi předními architekty soudobé Vídně. V pozůstalosti architekta Ornaye (sign. 22) se totiž zachoval projekt průčelí kostela souhlasící s výjimkou nepatrných detailů s dnešním stavem. Projekt je nepodepsán, uvádí se pouze k.k. Hofbaurath 15. Juni 1841.“ – *Levoča. Stavebné historický průzkum. Kostel sv. Jakuba*. SÚRPMO Praha 1988, rkp.; časť „Stavební historie“ (autor PhDr. I. Chalupěcký), s. 164.

[53] Ernst BACHER: „*Restauratio*“ und *Historismus. Friedrich von Schmidt und die Denkmalpflege*, in: *Friedrich von Schmidt (1825-1891). Ein gotischer Rationalist. Historisches Museum der Stadt Wien*, 1991, s. 43.

[54] Arnold WOLFF: *Die Baugeschichte des Kölner Domes im 19. Jahrhundert*, in: *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*. I. Katalog. Köln 1980, s. 24.

[55] *Tamtiež*, s. 25-26. Keď Joseph Görres publikoval v Rheinischen Merkur v novembri 1814 svoj slávny *Aufruf zur Vollendung des Domes als deutsches Nationaldenkmal*, opieral sa o informácie Boisserého. Sulpiz Boisserée publikoval v r. 1823-32 *Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst, als Text zu der Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Doms von Köln* – dovtedy najrozsiahlejšiu monografiu o kolínskom dóme s nákresmi prípadnej úplnej stavby. – Pozri aj H. GÄRTNER: *Patriotismus und Gotikrezeption der deutschen Frühromantik*, in: *Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800*. Dresden 1981.

[56] V r. 1814 našiel G. Moller v Darmstade prvú polovicu plánu fasády, o niečo neskôr získal Boisserée v Paríži jeho druhú polovicu.

[57] Angelika LEYENDECKER: *Der Kölner Dom und die Sakralarchitektur des 19. Jahrhunderts*, in: *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*. I. Katalog zur Ausstellung der Historischen Museum. Köln 1980, s. 227.

[58] A. Wolff, c. d. (v pozn.54), s. 28.

[59] *Tamtiež*, s. 33. Spolok pre dostavbu kolínskeho dómu, ktorého štatút schválil Friedrich Wilhelm IV. 8. decembra 1841,

začlenil doňho prezieravo klauzulu, že spolok by mal „spolupracovať pre dôstojné zachovanie a ďalšiu dostavbu katolíckeho dómskeho kostola v Kolíne podľa pôvodných plánov“. Tým vznikli mnohé ďalšie problémy, či je pôvodné to, čo zanechal stredoveký architekt na stavbe, alebo to, čo zanechal na pergamenovom pláne.

[60] A. Wolff, c. d. (v pozn.54), s. 28.

[61] A. M. VOIGT: *19. Jahrhundert*. (Belser Stilgeschichte, Bd. 10). Stuttgart 1971, s. 21.

[62] Heiko STEUER: *Industrialisierung und Domvollendung*, in: *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*. 2. Essays zur Ausstellung der Historischen Museum. Köln 1980, s. 275.

[63] *Tamtiež*. Uvádza, že kým skôr sa z počtu 500 robotníkov činných na stavbe dómu 60 zaoberalo každý deň tým, aby vyťahlo 20 centov ťažké, opracované kamene, tak na obsluhu parného stroja stačili 2 muži, ktorí rovnaké bremeno dopravili na miesto za púhe 4 minúty.

[64] *Tamtiež*, s. 277 (cit. ako dobový prameň *Kölner Domblatt* Nr. 147, 23.6.1857).

[65] *Tamtiež*, s. 292. Použitie železa u kostolných stavieb a veží ukazuje prehľad Alexander von KNORRE: *Turmvollendungen deutscher gotischer Kirchen im 19. Jahrhundert*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln. Köln 1974, s. 228.

[66] *Tamtiež*, s. 273.

[67] Veža bola započatá okolo r. 1405 podľa fasádového nárysu (A) nakresleného Ulrichom Ensingerom okolo 1392/99 a vyvýšená jeho synom Matthäusom v r. 1450 do druhého poschodia. Matthäus Böblinger v r. 1477 navrhol vlastný nárys fasády (C) a vybudoval do r. 1492 tretie poschodie pravouhlej časti veže a vyše 5 m oktogónu. Tiež od Jörga Syrlinga st. pochádza myšlienka fasády (D) z r. 1482. Stavba bola prerušená v r. 1543. – Pozri A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 167.

[68] V r. 1875 sa s pomocou plynového motora pracovalo na južnej veži, vo februári r. 1877 bola zhotovená rolovacia dráha nad chórom medzi oboma vežami. – A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 173, 186.

[69] A. BEYER: *Die Arbeiten zur Verstärkung d. Haupthurmes am Münster*. Münsterblätter 3/4, 1883, s. 164.

[70] „An Stelle dieser Einziehung ist – unseren heutigen ästhetischen Anschauungen entsprechend – eine leichte Schwellung getreten, die jedoch immerhin eine Steigerung der Helmhöhe um nicht als 17 m zur Folge hatte“. – *Entwurf zur Vollendung d. Ulmer Münsterturms*. Deutsche Bauzeitung 18, 1884, s. 257.

[71] A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 176.

[72] *Das Ulmer Münster*. Deutsche Bauzeitung 20, 1886, s. 487-488.

[73] Existuje aj jednověžový návrh riešenia západnej fasády regensburského dómu, ktorý vznikol po r. 1400, ktorý ale nenašiel žiaden ohlas. – Pozri H. R. ROSEMANN: *Entstehungszeit u. Schulzusammenhänge d. Regensburger Turmpläne*. Kunstchronik, 15, 1962, s. 259-261; kde sa poukazuje na štylistickú príbuznosť tohoto návrhu s južnou vežou dómu sv. Štefana vo Viedni, dokončenou 1433 a vežou ulmského Münsteru, započatou po r. 1392 Ulrichom von Ensingen. Stredoveké jednověžové riešenie predstavuje rytina Melchiora Küßela z r. 1655. – A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 116.

[74] A. von Knorre, tamtiež, s. 127.

[75] Tento v Regensburgu nerealizovaný projekt uskutočnil v redukovanej forme syn A. von Voita na novogotickom luteránskom kostole v Ludwigshafen. Helmice boli osadené v r. 1879. – A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 127.

[76] A. von Knorre, tamtiež, s. 128.

[77] *Tamtiež*, s. 120. – B. SEPP (*Zum 50. Gedenktag des Ausbaues der Regensburger Domtürme*. Die Oberpfalz 13, 1919, s. 106) uvádza, že dóm hrá všetkými farbami od zelenej cez červenú k modrej.

[78] A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 195.

[79] Heinrich Hübsch, známy predovšetkým svojou prácou *In welchem Style sollen wir bauen?* z r. 1828, uprednostňoval ranokresťanské a románske riešenia kostolov. Požadoval tzv. Rundbogenstyl, novovytvoril „Westwerk“ dómu v Speyeri v r. 1854-59. Plánoval, alebo prinajmenšom schválil gotické riešenie strednej veže v Konstanz.

[80] A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 152.

[81] Táto veža bola poškodená v r. 1809 strelami francúzskych napoleonských vojsk a odchyľovala sa od svojej zvislej osi. O 20 rokov neskôr začalo hroziť aj nebezpečenstvo z cestnej premávky. V r. 1839 bola prvýkrát zbúraná špica južnej veže a v r. 1840-42 znovupostavená vloženie železnej konštrukcie Paulom Sprengerom. Sprenger použil nedostatočne vyskúšaný portlandský cement, pôsobením ktorého v priebehu niekoľkých rokov väčšina častí veže popraskala. Preto sa v r. 1860 rozhodlo o novom zbúraní špice veže. – Pozri Erwin NEUMANN: *Freidrich von Schmidt. Ein Beitrag zu seiner Monographie und zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Diss., Wien 1952, s. 194.

[82] *Tamtiež*, s. 196.

[83] E. Bacher, c. d. (v pozn.53), s. 43.

[84] Gustav HEIDER: *Die Restauration des St. Stephans-Domes in Wien*. Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. II. Jg., 1857, s. 5. Severnej veži upiera Heider „dokonalosť“ slohu ako výraz odumierajúcej stavebnej činnosti 15. stor., čo bolo v tom čase obvyklé stanovisko.

[85] Pozri Monika KEPLINGER: *Zum Kirchenbau Friedrich Schmidts*, in: Friedrich von Schmidt (1825-1891). Ein gotischer Rationalist. Historisches Museum der Stadt Wien, 1991, s. 26. Schmidtov plán dostavby veže bol zničený v r. 1945.

[86] E. Bacher, c. d. (v pozn.53), s. 44.

[87] Pozri H. PERRET: *Die Vollendung d. Domes zu Köln und der projektierte Ausbau d. Südthurmes am Münster zu Straßburg sowie des Hauptturmes zu Ulm*. Straßburg 1880; – H. SCHUSTER: *Skizze zum Vollendungsbau d. Münsters in Straßburg nebst Erläuterungen*. Straßburg 1880.

[88] A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 174.

[89] Hoci aj vo Francúzsku boli v 19. storočí realizované dostavby katedrál v Quimper, Clermont-Ferrand a Bayonne.

[90] Cit. podľa E. MAROSI: *Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung*, in: Annale Universitatis Scient. Budap. de Rolando Eötvös nominatae, Sec. Hist., T. VII. Budapest 1965, s. 68.

[91] E. MAROSI (*Beiträge zur Baugeschichte der St. Elisabeth Pfarrkirche von Kassa*. Acta Historiae Artium, t. 10, 1964, fasc. 3-4, s. 229-245) tvrdí, že z košického pôsobenia majstra Štefana je „... najskôr dokázateľná stavba južnej, tzv. Matejovej veže kostola sv. Alžbety“ (s. 239).

[92] Obe veže sa zapájajú neorganicky do pôvodného trojločného pôdorysu, pretože nezaberajú ani polovicu, ani celú dĺžku bočnej lode. Upozornil na to už I. Steindl vo svojej správe z 2. apríla 1880: „Následkom zvláštneho umiestnenia veži je stvárnenie hlavného priečelia krajšie a nie natoľko stiesnené, ako pri usporiadaní iných takýchto katedrál bývalo zvykom, kde veže zaberajú celú šírku bočnej lode, resp. bočných lodí, lebo týmto usporiadaním sa môže hlavná loď slobodne vyvíjať a okrem toho tiež tráve medzi vežami môže nadobudnúť priame bočné osvetlenie.“ – Spisy archívu Múeumlekek Országos Bizottsága v Budapešti (teraz Országos Múeumlekvédelmi Hivatal – OMvH), č. 20/1880.

[93] I. FABRY: *Die Restauration des Elisabeth-Domes zu Kaschau*. Mittheilungen der k.k. Central-Commission IV., 1859, s. 203.

[94] Správa z 12. júna 1876. – Friedrich von SCHMIDT: *Der kaschauer Dom. Feuilleton*. Kaschauer Zeitung, Nro 94. (Kaschau) 1876.

[95] K týmto reštauračným zásahom pozri Zuzana KARASOVÁ: *Pamiatková starostlivosť ako jeden z prejavov historizmu. Reštaurátorský purizmus*. Ars, 1991, č. 3, s. 207.

[96] Archív Múeumlekek Országos Bizottsága (teraz OMvH Budapešť, č. 46/1899). Člen komisie, L. Steinhausz predkladá mienku nižšej komisie, vzťahujúcu sa k novším projektom prof. I. Steindla pre dostavbu južnej veže košického dómu (datované 27. febr. 1899; podpísaní: László Steinhausz, Sándor Aigner, F. Schulek).

[97] V r. 1986 obdržal Štátny ústav pamiatkovej starostlivosti v Bratislave žiadosť o vyjadrenie k návrhu dostavby veže z Krajského ústavu štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Košiciach (č. 569/86). Ladislav Šoltész, obyvateľ Košíc, navrhoval v súvislosti s vykonávanou opravou dómu dostavbu južnej veže. Komisia pamiatkovej starostlivosti pri Štátnom ústave pamiatkovej starostlivosti v Bratislave sa vyjadrila záporne a žiadala o zverejnenie tohoto stanoviska. Ako ma láskavo informoval Mons. Bernard Bober vo svojom liste z 23.5.2000, aj v tomto čase sa objavili otázky dostavby južnej veže, ale „nič konkrétne sa nezapočalo, pretože sama rekonštrukcia Dómu z finančných dôvodov sa pozastavila“.

[98] I. Henszlmann, c. d. (v pozn.24, 1874), s. 43.

[99] *Tamtiež*, s. 44.

[100] József CSEMEGI (*A budavári főtemplom középkori építéstörténete*. Budapest 1955) porovnal dostavanú južnú vežu s fotografiami a kresebnými dokumentami stredovekého stavu, ako aj zachovanými fragmentami (s. 118-119).

[101] *Tamtiež*. J. Csemegi zároveň upozorňuje, že je to iba domnienka, pretože sa nezachoval žiaden doklad o tom, či v dobe vybúrania zamurovaných okien počas Schulekovej obnovy sa neobjavili fragmentovite pôvodné kružby.

[102] Ako doklad úsilia Schuleka použiť bývalé formy na pôvodnom mieste uvádza Csemegi skutočnosť, že do juhozápadného okna tretieho poschodia veže nanovo vytesal zamurovaný znak v zhode s pôvodným umiestnením. – *Tamtiež*, s. 119

[103] *Tamtiež*.

[104] Matejova veža s najväčšou pravdepodobnosťou v stredoveku nemala kamennú helmicu. J. Csemegi sleduje dobové rytiny a konštatuje: „Ak si Schulek pri všetkom úsilí o dobovú vernosť vybral toto riešenie, tak tým neuzrel svetlo sveta nálezový materiál, lež naproti tomu želanie podporené budovou a s tým spojené stavebné riešenia.“ – J. Csemegi, c. d. (v pozn.25), s. 22.

[105] I. Henszlmann, c. d. (v pozn.24, 1874), s. 44.

[106] *Der Dom-Ausbau Prags*. Allgemeine Bauzeitung IX, 1844, s. 288-289.

[107] *Tamtiež*, s. 290.

[108] A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 157; – Dobroslav Líbal v najnovšej monografii o katedrále sv. Víta hodnotí činnosť Kranera veľmi negatívne: „Teprve hlbší poznání a zejména systematické studium zpráv Jednoty prokázali obrovitý rozsah Kranerových zásahů. Vyměnil totiž celý vnější plášť kostela a zásáhl pronikavě i do jeho interiéru, mimo jiné novým provedením řady kleneb v kaplích i ochozu.“ – Dobroslav LÍBAL, Pavel ZAHRADNÍK: *Katedrála Svatého Víta na Pražském hradě*. Praha 1999, s. 186.

[109] A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 164. – D. Líbal (c. d., s. 173) usudzuje, že situácia južnej veže dómu sv. Víta v Prahe je „... z hlediska tradičních katedrálních dispozic nezvyklá, až anomální. Analogii shledáváme u věží kostela sv. Štěpána ve Vídni. Bylo by možno z toho usuzovat, že architektonický koncept dvou svatovítských symetricky postavených věží po západní straně příčné lodí byl zásadně ovlivněn příkladem vídeňským.“ Nová veža chrámu sv. Víta mala byť o 3 a pol siahly nižšia, ako viedenský „Steffl“. – A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 158; ako prameň uvádza „Jahrbuch des Prager Dombau-Vereins“, 1866/67.

[110] A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 164.

[111] D. Líbal, P. Zahradník, c. d. (v pozn.108), s. 41. Ako prameň uvádza „Ročník Jednoty pro dostavění chrámu sv. Víta na hradě Pražském v období od 1. ledna do 31. prosince 1876“, Praha 1878, s. 4, 17-18.

[112] A. von Knorre, c. d. (v pozn.65), s. 302. Uvádza, že najlepšie je stavebný vývoj západnej fasády badať na z jedného plánu v Archíve Pražského hradu (M III 10).

[113] *Tamtiež*, s. 159. Ako prameň uvádza *Jahresbericht* (Jahrbuch des Prager Dombau-Vereins 1883, s. 5-16).

[114] *Tamtiež*. K prácam na oktogóne západných veží chrámu sv. Víta: *Jahresbericht*. Jahrbuch des Prager Dombau-Vereins 1890, s. 4; – Jakub PAVEL (*Dějiny památkové péče v českých zemích v 19. století*, in: Sborník archivních prací 25, 1975, s. 236) uvádza rok 1901 ako dátum dokončenia veží chrámu sv. Víta. V skutočnosti sa ešte v r. 1902 konal konkurz na sochy do oboch západných veží (14 sôch svätcov), ktoré boli realizované a osadené na vežiach až v r. 1903. – D. Líbal, P. Zahradník, c. d. (v pozn.108), s. 42.

[115] Eugène Viollet-le-Duc 1814-1879. Caisse Nationale des Monuments Historiques. Paris 1965, s. 252.

[116] Ako to uvádza Tatána PETRASOVÁ v publikácii Správy Pražského hradu: *Josef Mocker 1835-1899 stavitel katedrál*. Praha 1999, s. 43.

[117] Práve Hilbert môže byť podľa vyššie citovaného prameňa považovaný za pokračovateľa Viollet-le-Duca s jeho rešpektom

k minulosti a umeleckým zmyslom. Zaujímavé je, ako samotný Viollet-le-Duc hodnotí katedrálu sv. Víta počas svojho pobytu v Prahe v r. 1854, domnievajúc sa, že je na nemeckej pôde. Píše: „... dóm (katedrála) bol postavený v r. 1344 jedným Francúzom, Matyášom z Arrasu, pozvaným do Čiech kráľom Jánom a jeho synom Karolom, markgrófom moravským. Aj keby sa meno tohto architekta nezachovalo, štýl tejto pamiatky, ktorá sa datuje do polovice 14. storočia, nám naznačuje jeho pôvod. Nemecká gotika tejto doby sa odlišuje značne od našej, ale v apsiálnych kaplnkách dómu v Prahe nachádzame nielen francúzsky plán, ale aj architektonické detaily a skulptúru bez akejkoľvek staronemeckej prímеси.“ – cit. K. HIPMAN: *La nation Tchèque. Sa mission et son rôle en Europe*. Praha 1895, s. 27.

[118] E. Fantová: *Vliv nových zásad památkové péče první čtvrtiny 20. století na dostavbu katedrály sv. Víta v Praze*, in: *Acta Polytechnica. Práce ČVUT v Praze, řada I. – stavební 1/2*, 1974, s. 6. – T. Petrasová, c. d. (v pozn. 116, s. 68) uvádza, že Hilbert považoval dostavbu Veľkej veže ešte v r. 1903 za nepochybnú a chcel ju navrhnuť v neskorogotickom variante, aby pôsobila ako prirodzené pokračovanie stredovekého chóru.

[119] E. Fantová uvádza kritiku J. Mockera v *Umělecké besedě* podľa *Ročníka Jednoty pro dostavění hl. chrámu sv. Víta na hradě pražském za správní rok 1897*, s. 22. Ešte J. Pavel v r. 1975 uvádza: „Touto nejméně vítanou novinkou, jež je výrazem opožďe-

ného akademismu naší novogotiky (věže byly dokončeny roku 1901) a jež nemá opory v naší gotické architektuře, narušil tradiční panoramatický účín staré katedrály.“ – J. Pavel, c. d. (v pozn. 114), s. 236.

[120] M. BENEŠOVÁ (*Česká architektura v proměnách dvou století 1780-1980*. Praha 1984, s. 148) poukazuje na hodnoty Mockerovej práce, ako cit pre veľkosť, schopnosť dať symbolom význam a monumentalitu vo vzťahu k vonkajšiemu priestoru.

[121] T. Petrasová, c. d. (v pozn. 116), s. 28. Uvádza ďalej, že v r. 1874, kedy sa práve začínala oprava Staroměstské mostecké věže, vystúpil v SIA architekt Jozef Schulz s návrhom na vypracovanie memoranda, ktorého námetom boli veže a stavebné pamiatky.

[122] D. Libal, P. Zahradník, c. d. (v pozn. 108), s. 37.

[123] Alois RIEGL: *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*. Wien und Leipzig 1903, s. 8.

[124] *Tamtiež*, s. 37. Na s. 28 Riegl dokonca tvrdí: „Einen alten Kirchturm von einem neuen zu unterscheiden wird selbst der beschränkste Landbauer vermögen.“ Zrejme nepredpokladal, že silne znečistené ovzdušie 20. storočia veľmi rýchlo prispôsobí nové časti starým.

## Buildings of towers and their completion in the theory and practice

### (Summary)

I. Buildings of towers were influenced by aesthetic opinions both directly and indirectly: directly in forms of theoretic interpretations of ideal buildings and indirectly in some historical periods, that were fond of buildings of towers. The Greeks during all their classical period and the Romans during all their history didn't build real towers. The Gothic period, which was the period of extremely high towers (better said so called steeples) has proved, that a tower is the synonym of the gothic spirit. Villard de Honnecourt in his famous illustrated book of patterns claimed the aesthetic valuation of the north tower of Laon's Cathedral and described also the illustration of one clock tower, which reminds superpositions of various parts of towers by L. B. Alberti, which he created later. Aesthetic theses of Alberti influenced the buildings of towers of the English architect Sir Christopher Wren (second half of the 17. century and the beginning of the 18. century). During the 19. century Viollet-le-Duc, J. Ruskin and I. Henszlmann criticized first of all the articulation of the same big parts of the Romanesque and the Gothic towers. We can say, that if aesthetic theories were aimed at solving the question of proportions and the question of the relationship of the figures of towers to the mass of buildings, then the first projects of renovation and rebuilding of towers was aimed at solving the question of architectural form. Due to relative uselessness of buildings of towers exactly here were created good conditions for the preservation of the style of origin. The earliest example of completing some towers in the Gothic Revival is the Tom Tower, Christ Church, Oxford (1681-1682) by Sir Christopher Wren. While saving form danger the western spires of the Lincoln's Cathedral, James Gibbs was in 1725 perhaps the first, who gave the real report on the condition of monument.

II. Since 40-ties of the 19. century the completion of church towers became the leading motive of the care of monuments of that time. Even the completion of church towers became the synonym of the reconstruction. In the sphere of care of monuments it helped to spread the knowledge in technic and technical imitation of medieval architectural form. It helped also to create close connexion between the completion of medieval towers and the building of Neo-Gothic ones. Although Ernst Bacher declared the thesis, that we should understand the construction of western towers of the Dome in Regensburg, the Dome in Cologne and innumerable other projects of the same sort first as a political manifesto and second as an intervention of care of monuments, perhaps we could understand it rather in conditional way. From this point of view the construction of western towers of Prague St Vitus Cathedral, which was realized by J. Mocker, seems to be problematic. In this case it is hard to find out, if it was a political manifesto, when the idea of completion originated in 1844 and the western towers were built only in 1882-1892, when the situation was essentially different. It is true, that all the restoration of the above mentioned cathedral was completed to the St Wenceslas' Millenium in 1929, but the western towers had already been built 37 years. Also when we make evaluation of the most important completion or rebuilding of towers during the 19. century, those ones, which were made according to the medieval plan, as it was in Cologne or Ulm, seem to be more complicated due to the problem of "originality", one of the main problems of the Historicism and the care of monuments of the 19. century.

## Ansichten und Reflexionen zur Kunst des sogenannten Ostblocks nach 1945

Mária ORIŠKOVÁ

Die Problematik Westkunst/Ostkunst ist trotz der veränderten politischen Lage im Europa nach dem Jahre 1989 immer noch ungenügend durchforscht und ihre Umrisse sind unklar. Trotzdem kann man nicht sagen, dass in den letzten zehn Jahren nichts geschehen respektive die Situation ständig die gleiche geblieben sei. Den Stand der Dinge könnte man eher als fragmentarisch bezeichnen, und nur hie und da zeigt sich etwas, was wir als einen Versuch einer synthetischen oder konzeptionellen Auffassung bezeichnen könnten. Die Problematik ist umfangreich und es gibt viele Zugangsformen. Darum soll hier versucht werden, Texte, die die Kunstgeschichte und ihre Theorie von diesem Teil Europas betreffen, zu summarisieren und zusammen mit anderen Kunsthistorikern und Theoretikern die Frage über die mögliche Position der Ostkunst im Rahmen der Kunstgeschichte stellen. Dies wird stufenweise abgewickelt mit Berücksichtigung des zeitgenössischen Standes der Kunstgeschichte und ihrer Forschung, von welcher sich weitere Überlegungen abzweigen werden. Hierfür wird die östliche Kunstgeschichte in Betracht genommen:

1. im „*äusseren Rahmen*“ der „allgemeinen“ Kunstgeschichte, welcher nicht unveränderlich ist, im Gegenteil: in den letzten Jahrzehnten ist es hier zu weitgehenden Revisionen gekommen;
2. im „*inneren Rahmen*“ der einheimischen (lokalen) Geschichte des sogenannten Ostblocks,

welcher lange Zeit in einer Isolierung war, aber sich nach und nach um eine Selbstdefinition und Selbstreflexion aus mehreren Standpunkten bemüht hat.

Dieser dualistische Charakter unseres Problems, in welchem ein „übergeordneter“ Kontext des „*äusseren Rahmens*“ existiert, ist um so komplizierter, als beide Rahmen lange getrennt waren. Die Situation war wesentlich anders vor dem Jahre 1989,<sup>1</sup> und danach, auch wenn schon um die Mitte der achtziger Jahre eine gewisse Reflexion hervorkam, beeinflusst von der längere Zeit im Westen verlaufenden Polemik über die Krise der traditionellen Kunstgeschichte, die auch die sogenannten Randgebiete der Kunst ergriffen hat, vor allem mit dem Thema „*Zentrum und Peripherie*“. Es ist schliesslich logisch, dass die in Frage gestellte Existenz der Ostkunst nicht ganz im Zentrum des Interesses westlicher Kunstgeschichte stand, doch tauchte dieses Problem (oder war schon latent präsent) in anderen Zusammenhängen auf: im Zusammenhang mit der Kunst der Postmoderne bzw. mit dem Zerfall eines Paradigmas: des Paradigmas der Moderne. Mit dem postmodernen Denken kam auch der Pluralismus und damit die *Stimmen „anderer“* und die Ansprüche „*anderer*“ als „*westlicher*“, „*weisser*“ und „*männlicher*“ Kunst. Die Vielstimmigkeit und Vielfältigkeit in Begleitung der Kritik *universaler* Kunstgeschichte, welche die Unterschiedlichkeit und Verschiedenheit nicht in Erwägung ziehen

wollte, berührte dann auch die Kunst anderer geopolitischer Territorien.

Gewiss müssen wir feststellen, dass die westliche Kunstgeschichte bis heute nicht mit der Ostkunst rechnet, und die Kunstgeschichte des sogenannten Ostblocks steht am Rande ihrer Aufmerksamkeit. Trotz mehrerer summarisierender Ausstellungen<sup>2</sup> und Konferenzen<sup>3</sup> fehlt bis heute nicht nur die historische Analyse, sondern auch ein Versuch, die Position der östlichen Neo-Avantgarde im „reformierenden“ Rahmen der Kunstgeschichte zu suchen. Der Versuch scheidet wahrscheinlich aus mehreren Gründen. Einer davon ist der Mangel an summarisierenden und fundierten Arbeiten über die Kunst des sogenannten Ostblocks nach dem Jahre 1945 bis heute, eine Absenz theoretischer Erfassung dieser Problematik. Es scheint, als ob die östliche Kunstgeschichte und Kunsttheorie bis heute ihr wahres Gesicht nicht gefunden hat und nicht imstande ist, erneut ihre eigene Vergangenheit einzuschätzen. Eine konsequente Einschätzung der Vergangenheit, nicht nur in ihrer „Zweihäusigkeit“ (offizieller und inoffizieller Kunst) ist nicht vorhanden. Ebenso wenig gibt es einen Entwurf irgendeiner revidierten Konzeption, als ob eine allzulange Existenz hinter dem eisernen Vorhang hinsichtlich Geschichte und Theorie der Kunst eine Unterbrechung aller Verbindungen zur Welt bedeutete. Wenn es vor dem Jahre 1989 eine offizielle marxistische Kunsttheorie gab, können wir nach 1989 von einer fragmentarischen theoretischen Basis sprechen und das nicht nur im Bereich offizieller, d.h. institutionalisierter, sondern auch inoffizieller Kunst. In den neunziger Jahren tauchen nur langsam umfangreichere Anschauungen auf, die charakteristische Züge der spezifischen Situation dieses Territoriums reflektieren. Obwohl das Bild bei weitem nicht komplex ist, können wir von gewissen Modellen, partikulären Konzeptionen oder einer Konstituierung der Kunstansichten des sogenannten Ostblocks „*von innen*“ sprechen. Zu diesen sich konstituierenden Konzeptionen ge-

hört dann ausser dem schon erwähnten Thema „*Zentrum und Peripherie*“ auch das Thema der „*Dissidentenkunst*“ als ein spezifisches Thema dieses Territoriums nach dem zweiten Weltkrieg. Dieses Thema zeigt sich als ein Modell, durch welches man die Kunst des sogenannten Ostblocks betrachten kann und wird überdies in den letzten Jahren heftig diskutiert.

### 1. Zur Revision der Disziplin der Kunstgeschichte: Die Thesen vom „Ende der Kunstgeschichte“

Wenn die Position der Kunstgeschichte des ehemaligen Ostblocks nach dem zweiten Weltkrieg einer Untersuchung unterzogen werden soll, ist es notwendig, auf die Thesen des deutschen Kunsthistorikers und Kunsttheoretikers Hans Belting zurückzukommen. Wie schon erwähnt, ist Belting Autor der *These vom Ende der Kunstgeschichte*,<sup>4</sup> welche mit anderen ähnlichen Thesen der Autoren Arthur C. Danto und Donald Preziosi im Zusammenhang steht. Beltings These ist nichts anderes als ein Zweifel über die traditionelle Disziplin der Kunstgeschichte, die aus der deutschen idealistischen Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts mit ihrer universalistischen Vorstellung der gesamten Kunstgeschichte stammt und die Existenz der universalen Geschichte bestätigt. Die Geschichte und die Entwicklung sind Begriffe, welche eng an die klassische Kunstgeschichte geknüpft sind, die nach Belting einen festen Rahmen oder ein Schema, durch welches man die Kunst betrachtet, gebildet haben. Die geschichtliche Auffassung der Kunst, zum Grossteil als Stilgeschichte angesehen, ist ein Modell, welches lange Zeit als einziges gültig und verpflichtend war. Im Kapitel „Das Ende der Kunstgeschichte?“ zweigt Hans Belting die Genese geschichtlicher Darstellung der Kunst von der Norm als Ideal in der Kunst und vom Stilbegriff ab, die dazu diente, die einzelnen Phasen des Geschehens zu benennen und einer zyklischen Entwicklung unterzu-

ordnen.<sup>5</sup> Schon bei Vasari verfolgt er den Keim von Messwerten der Kunstlehre, die untrennbar mit den Ordnungsregeln der Kunstgeschichte verbunden waren. Hier entstanden feste Regeln, welche nicht geändert wurden, auch wenn sie schon lange der Lage der Kunst nicht mehr entsprachen: der feste Rahmen dieser „wahren“ Kunstgeschichtsschreibung setzte sich fort, um ein Bild von einem organischen Entwicklungsablauf als „universale Kunstlehre um Kunst *geschichtlich* darzustellen“.<sup>6</sup> Belting hat diesem Modell die bekannte Hegelsche Kunstphilosophie gegenübergestellt, welche im Unterschied zum empirischen Positivismus der Kunstgeschichte eine rein philosophische Begründung der Kunst sucht. Im Rahmen der Geisteswissenschaft, wo die Kunst als „denkende Betrachtung“ und als ein sinnliches Symbol der Weltanschauung begriffen wird, existiert auch eine eigene Beurteilung der Geschichte durch das autonome ästhetische Werk.

Das historische, linear evolutionistische Modell hat seine volle Bewährung auch in der Kunst der Avantgarde des 20. Jahrhunderts gefunden. Es ist offensichtlich, dass Norm, Ideal und Kanon in der klassischen Kunst den Weg nicht nur zur Geschichte des Stils, sondern auch zur Geschichte der Form gezeigt haben, wo in der historischen, chronologischen oder zyklischen Kunstauffassung fortgefahren wurde. Aufgrund dieser Begriffe wurde die Kunstgeschichte zur wissenschaftlichen Disziplin, die auch durch das Entstehen der Institution des Museums bestätigt wurde. Das Museum wurde zum „Ort der Kunstgeschichte“, wo die Kunst einen Status der Überzeitlichkeit erlangte und wo sich auch die Basis der Kunstforschung befand.

Wie immer sich auch im 20. Jahrhundert die Methoden der Kunstgeschichte (ob es um Formanalyse oder Ikonographie ging) entwickelten, die Grundorientierung blieb unverändert. Und doch: das Stilphänomen wird nun „-ismus“ genannt und die Entwicklung als permanente *Innovation* und *Fortschritt* begriffen. Gerade der

Fortschritt – dieser neue Begriff und die treibende Kraft des 20. Jahrhunderts – wendet die Aufmerksamkeit der Kunstvisionäre (aber auch der politischen Denker, Gelehrten und Intellektuellen) ausschliesslich in die Zukunft. Belting schreibt: „Die Geschichte wartet in ihren Augen noch auf ihre Erfüllung und Vollendung und deshalb muss man sie aus der Vergangenheit in die Zukunft führen. Die begleitenden Kunstforscher, wenn sie überhaupt an dem Kunstgeschehen ihrer Gegenwart Anteil nahmen, standen einer Kunst, die sie nicht nach den bewährten Massstäben der Geschichte beurteilen konnten, bald ratlos gegenüber, bis sie wiederum vom Erfolg der Avantgarde gezwungen wurden, deren *Geschichtsmodell* ganz pauschal zu übernehmen.“<sup>7</sup> Im Zusammenhang mit der Avantgarde betont Hans Belting auch den Verrat, den er nicht nur in den „elitären Revolutionären“ sieht, sondern hauptsächlich darin, wie schnell die Doktrin der Avantgarde sich selbst leugnete, wenn die moderne Kunst sich allzuschnell in den Museen und Privatsammlungen befand. „Es ist kaum ein Zufall“, schreibt Belting, „dass in der Kunstwissenschaft in der gleichen Zeit, in welcher anderswo die Zweifel an der Avantgarde auftauchen, erstmals Zweifel an dem Monopol der *eingleisigen Stilgeschichte* geäussert wurden und dass solche Zweifel bald den Zugang zu neuen Forschungsmethoden und Forschungsfragen erzwangen.“<sup>8</sup> Zweifel oder sogar eine Krise der Kunstgeschichte bestätigt auch die Tatsache, dass die Avantgarde als eine starke autonome Kunst sich auch mit Manifesten, Kommentaren und Theorien bewaffnet. Schon Marcel Duchamp am Anfang des 20. Jahrhunderts und Joseph Kosuth in den sechziger Jahren definieren (und bezweifeln) die Kunst mit eigenen Kunsttheorien und schaffen in gewissen Sinne eine Voraussetzung für die Krise der Kunstgeschichte.

Hans Belting weist auf die mögliche Krise der Kunstgeschichte auch von einer anderen Seite hin. Er greift zum letzten grossen Darsteller der traditionellen Kunstgeschichte, Ernst Gombrich,

welcher die Kunstform der Psychologie überlässt. Ernst Gombrich schreibt sein Buch „Art and Illusion“ als eine ‘Psychologie des Stilwandels’ in welcher die Stile, ebenso wie Geschmack und Mode, Sehkonventionen ausdrücken, die sich an einem Motiv aus der Natur bewähren.“<sup>9</sup> Die Kunstgeschichte, reduziert auf ein Kunstsehen, im Zusammenhang mit dem Gombrichschen Begriff der Illusion, stösst an einen fragwürdigen *Begriff der Realität*. Die Realität (bzw. durch Kunst reproduzierte Realität) zeigte sich auch unter dem Einfluss der Photographie und neuer Medien als zunehmend undurchsichtig. Wenn am Anfang des 20. Jahrhunderts so oft die Realität im Stil siegen wollte, so existierte nach dem zweiten Weltkrieg z.B. in der Abstraktion keine objektive Realität, sondern es waren subjektive unsichtbare Realitäten. In der Linie des Programmes „Kunst und Leben“ wird nicht die Realität abgebildet, sondern die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst, das bedeutet die wirkliche Realität. Die *Wahrnehmungskrise*,<sup>10</sup> wo die Kunst sich die Wirklichkeit angeeignet hat, hängt hier mit dem Phänomen des Modernismus, auch in seiner späten Phase zusammen. Es wird gleichzeitig die Selbstreflexion in der Kunst und die Selbstreflexion in der Kunstgeschichte von mehreren Seiten entdeckt.

Der amerikanische Philosoph Arthur C. Danto sagt in seinem Buch „Kunst nach dem Ende der Kunst“:<sup>11</sup> „Die Geschichte der Moderne, die Ende der achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts begann, ist die Geschichte der *Dekonstruktion eines Kunstbegriffs* mit einer mehr als fünfhundertjährigen Entwicklung.“<sup>12</sup> Seine Thesen vom Ende der Kunstgeschichte, sehr nahe jenen von Hans Belting,<sup>13</sup> betonen die Philosophie autonomer Kunst, von Hegel ausgehend. Seiner Meinung nach erreichte die Kunst ihr Ende unter anderem auch deshalb, weil sie die Wahrnehmung der Welt verlassen hat und den bloss realen Dingen erlaubte Kunst zu sein. Selbst der Begriff Kunst hat sich in den letzten Jahrzehnten unglaublich liberalisiert. In den Kunstwer-

ken der sechziger Jahre – am markantesten bei Andy Warhol – zeigte sich, dass man durch einfaches Betrachten nicht feststellen kann, ob etwas Kunst ist. Der Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst liegt nicht im Sichtbaren. In diesem Moment kommt Danto als ein wiedergeborener Hegelianer „zu der Überzeugung, dass die Kunst mit der Enthüllung beziehungsweise Entdeckung ihres wahren philosophischen Wesens das Ende ihrer Geschichte erreicht hatte“.<sup>14</sup> Für Danto als Philosoph ist hier entscheidend, dass, wenn zwischen Kunstwerken und anderen Dingen durch blosser Augenschein keine sichtbare Grenze erkennbar ist, sie im inneren philosophischen Wesen der Kunst zu finden sei. Aufgrund dieser Prämissen stellt sich für die Kunst die Frage nach ihrer wahren Identität, und genau dann schlägt die Stunde der Philosophie. Die Zeit der Philosophie begann nach Danto „im Moment, in dem die vollkommene künstlerische Freiheit Wirklichkeit geworden war.“<sup>15</sup> Dieser Moment ist die Zeit ab 1965, also die posthistorische Periode, auch wenn es damals niemand wahrhaben wollte. Das *Ende des Modernismus* ist mit Beltings *Ende einer Erzählung* oder *Ende eines Paradigmas* im Einklang. Danto, beschäftigt mit dem Gedanken vom Ende der Kunst, behauptet auch, dass Mitte der achtziger Jahre „etwas in der Luft“ gewesen sein musste, als Giovanni Vattimo sein Buch „The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture“<sup>16</sup> schrieb, in welchem er den Tod der Kunst im Rahmen der Metaphysik im allgemeinen und auch als philosophische Antwort auf ästhetische Probleme im Zusammenhang mit der technologischen Gesellschaft sah.

Wenn der Modernismus in seiner späten Phase die traditionelle lineare Geschichte der Kunst „von innen“ bezweifelte, dann gab es hier noch weitere Faktoren am Ende der sechziger und in den siebziger Jahren, welche das ganze Problem „von aussen“, aus der Position der Philosophie, berühren. Vor allem war es der Einfluss der französischen *poststrukturalistischen Theorie*, na-

mentlich der Foucaultsche *Begriff der Macht*, der Derridasche *Dekonstruktivismus* und die Barthesche *Semiologie*, die wichtige Positionen einnahmen. Besonders poststrukturalistische Postulate stehen im Widerspruch mit der traditionellen Kunstgeschichte und ihrem Glauben an universale Rationalität, objektive Wahrheit und unveränderliche Werte eines aprioren Kanons des Kunstwerkes. Und umgekehrt, die Kunstgeschichte, mit dem zeitgenössisch bedeutendsten Repräsentanten Ernst Gombrich an der Spitze, weist poststrukturalistischen Relativismus und Dekonstruktion ab, weil ihnen das wichtigste fehlt: die Suche nach der Wahrheit und das Zeugnis der Geschichte.

Mit der antagonistischen Beziehung der Disziplin der Kunstgeschichte und der poststrukturalistischen Theorie hat sich vielleicht zum erstenmal Craig Owens in seinem Essay „Representation, Appropriation and Power“<sup>17</sup> befasst. Owens konfrontiert darin die Anschauungen von Kunsthistorikern (Svetlana Alpers und Michael Fried) mit Bildanalysen von Poststrukturalisten (Michel Foucault über Velasquez „Las Meninas“ und Louis Marin über Poussins „The Arcadian Shepards“).<sup>18</sup> Damit vergleicht Owens zwei Zugangsweisen, die den Unterschied zwischen *Kunstgeschichte* und *poststrukturalistischer Theorie* illustrieren: einerseits die Überzeugung der Kunsthistoriker, dass die Darstellung eine unabhängige und dadurch auch unpolitische, neutrale Tätigkeit ist, andererseits die poststrukturalistische Kritik, welche behauptet, dass die Darstellung ein untrennbarer Bestandteil sozialer Prozesse der Oberherrschaft und Kontrolle ist. Foucault und Marin wird hier von Kunsthistorikern eine Absenz der Historizität, das Leugnen spezifischer Abbildungstradition und eine Hybridität ihrer Methoden hervorgeworfen. Owens erwähnt jedoch: „For poststructuralist criticism is an adversarial criticism, conceived in opposition to a dominant cultural order that isolates knowledge into various branches, each endowed with its own object of study and me-

thodological instruments.“<sup>19</sup> In diesem Zusammenhang führt er an, dass der Poststrukturalismus, welcher sich nach dem Jahre 1968 in Frankreich entfaltet hat, mit der gesellschaftlichen und politischen Lage und der wachsenden Unzufriedenheit mit den Termini und Bedingungen des humanistischen Diskurses zusammenhing: „For the humanist notion of ‘universal Man’ is fashioned in the image of Western European man and his civilization. All other races and cultures are marginalized, and within the West all difference, nonconformity, divergence from the norm is either confined or expelled. The current political and economic crisis of the West – the emergence of Third World nations, the women’s movement, increasing restrictions in socioeconomic life, general ecological catastrophe [...] has begun to expose the exclusionary character of humanistic discourse. Despite their claim to disinterestedness, the humanities actually work to legitimize and perpetuate the hegemony of Western European culture: the history of art, for example, is the history of Western European art, from its origins in the ancient world through its culmination on this continent.“<sup>20</sup> Owens schliesst diese Polemik mit der These, dass die *Kunstgeschichte mit der Macht* zusammenarbeite, und ruft nach unvermeidlicher Umwertung der humanistischen Prinzipien, auf welchen dieses Fach gegründet ist.

Foucault’s Analyse des Bildes „Las Meninas“ von Velasquez ist ein Beispiel anderer methodologischer Zugänge zur Kunst oder zum konkreten Kunstwerk. Er zeigt, dass das zentrale Problem nicht die Repräsentation als Imitation oder Illusion ist, wenn der Zusammenhang zwischen Realität und Bild gleichwertig und transparent ist, sondern die *Kritik der Repräsentation*. Mit der Kritik der Repräsentation meint er die Bezweiflung des Referenzstatus der visuellen Darstellung und die Bezweiflung des Anspruches an die Darstellung (wie sie in der Wirklichkeit ist) überhaupt. Die postmodernen Künstler zeigen, dass diese „*Realität*“, ob konkret oder abstrakt,

eine *Fiktion* ist, die nur damit gestaltet und gehalten wird, wie sie die Kultur vorlegt.<sup>21</sup> Owens kommt gleichzeitig zur Überzeugung, dass die Kunstgeschichte sich von der gegenwärtigen Praxis der bildenden Kunst entfernt und sich den Weg zur aktuellen Gegenwart versperrt hat.

Ein wichtiger Beitrag zum Thema Ende der Kunstgeschichte und zum poststrukturalistischen Diskurs ist das schon erwähnte Buch von Donald Preziosi „Rethinking Art History“,<sup>22</sup> welches selbst der Autor als „Archeology of Art History“ charakterisiert. Die Kunstgeschichtsschreibung oder „art historical writing“ sieht er als kunsthistorisches Terrain, welches sich von seiner Komplexität auf „neat booklet or road maps“ veränderte. Die Diskussionen, welche seit den siebziger Jahren in anglo-amerikanischen Universitäten verlaufen, hält er vor allem für „avoidance of history, or at least its scant willingness to look at the history of the discipline in its complexity and contradictoriness.“<sup>23</sup> Das Hauptinteresse von Preziosi aber ist es, die Breite der methodologischen Probleme der Kunstgeschichte vorzuzeigen – von Kunstexpertisen, Ikonologie bis zur modernen Semiotik, die Zusammenhänge zwischen gegenwärtiger *kunsthistorischer Praxis* und *poststrukturalistischen Theorien* in Erwägung ziehend. Es ist auch bemerkenswert, dass Preziosi, der sich der poststrukturalistischen textuellen Kritik widmet, die Methoden und Strategien einzelner Theorien bzw. „disciplinary technologies for rendering the visible legible“<sup>24</sup> analysieren will. Hier ist für ihn die Technologie der Photographie, des Films und der Projektion entscheidend. Mit Hilfe dieser Technologien wurde eine Mustertabelle geschaffen, um diese Muster in der Kunstgeschichte zu kombinieren. Von dieser „Technologie“ ist es nur ein Schritt zur Technologie des Archivs, mit welchem er sich eine „art history survey text, in both its verbal and its architectonic (museum) format“<sup>25</sup> schafft. Preziosi’s Idee des Archivs entspringt von dem Foucaultschen „General Archive“, in gerader Parallele mit den Institutionen

Bibliothek und Museum sowie der Disziplin der Kunstgeschichte, was auch das Thema vieler anderer Autoren ist.<sup>26</sup>

Preziosi beginnt sein Buch mit der Frage „A Crisis in, or of, Art History?“ und endet mit dem Kapitel „The End(s) of Art History“, wo er im Zusammenhang mit vielen anderen Autoren nach „*New Art History*“<sup>27</sup> ruft. Obzwar „*das Ende der Kunstgeschichte*“ hier als rethorische Frage begriffen wird, geht es eigentlich um das Bedürfnis einer Selbstreflexion des Faches der Kunstgeschichte,<sup>28</sup> ähnlich wie diese Selbstreflexion in der postmodernen Kunst ihren Verlauf hat.<sup>29</sup>

## 2. Das Thema „Zentrum und Peripherie“: Ein falsches Modell?

Die Thesen vom Ende der Kunstgeschichte verbergen in sich auch die Idee vom Ende der *universalen* Kunstgeschichte und werfen die Frage nach anderen möglichen Zugängen, Konzepten oder einer pluralistischen Vervielfältung der Anschauungen auf. Der Widerstand der Kunst gegen den Universalismus vom Beginn der achtziger Jahre an bedeutet auch den Widerstand gegen die universale Kunstgeschichte als normative akademische Disziplin, die sich als ungenügend und inkomplett zeigte.<sup>30</sup> Die westliche Kunst der Postmoderne begann die bis dahin unbezweifelten Konstanten der Kunst zu hinterfragen: den Begriff der Originalität und der Autorschaft. Es zeigte sich, dass diese Begriffe sich aus der einseitigen modernistischen Sicht entfalteteten, welche niemals die ganze Realität vermittelte. Die Begriffe von der *reinen, originellen, stilvollen, innovativen* (Kunst) fanden ihre Relativierung mittels der (bis dahin schändlichen) *eklektischen, angeeigneten, unoriginellen* Kunst. Diese Veränderung der Ansicht bedeutete auch die Änderung wesentlicher Zusammenhänge, wo nicht die Einheit und Kontinuität, sondern der Pluralismus simultaner Zusammenhänge massgebend war. Die postmoderne Optik erlaubte mit den „unreinen“ Formen zu arbei-

ten, die „hohen“ mit „niederen“ zusammenzumischen und aus dem Archiv der Kunstgeschichte gerade notwendige Stile oder Themen auszuwählen. In diesen Zusammenhängen bzw. in neuen, vielmehr simultanen als hierarchistischen Ordnungen wurde die bis dahin unbezweifelbare Kunstgeschichte auch unter dem Druck neuer postmoderner Kunst zerstört.

Die Kunsthistoriker widmeten dieser Problematik ihre Aufmerksamkeit durch ein älteres Thema „*Zentrum und Peripherie*“, welches im Rahmen des XXVI. Kongresses in Washington 1986 unter dem Titel „Themes of Unity in Diversity“<sup>31</sup> eine kritische Reflexion fand. Es ist bemerkenswert, dass schon der XXII. Kongress in Budapest im Jahre 1966 als generelles Thema „Allgemeine Entwicklung in der Kunstgeschichte“<sup>32</sup> festgesetzt hat, wo die Aufmerksamkeit auf etwas gerichtet wurde, was bisher in der Kunstgeschichte als unverwechselbar konstant galt. Im Rahmen der universalen Kunstgeschichte existiert nämlich eine Hierarchie, also ein System mit einem übergeordneten Rahmen und subordinierten Bestandteil (Zentral- und Randgebiet), wobei das Zentrum automatisch als aktiv und schaffend begriffen wird. Die Randgebiete bleiben passiv und von den Zentren abhängig und sind nicht imstande, neue Stile zu schaffen, weil sie zu sehr mit der Tradition belastet sind. Es ist entscheidend, dass die Randgebiete in dieser Hierarchie als minderwertig gelten.

Das Hauptreferat des Budapester Kongresses wurde vom ungarischen Kunsthistoriker László Vayer<sup>33</sup> vorgetragen. Vayer stellte das universale Entwicklungskonzept in Frage, als er behauptete, dass die Idee des Weltlaufs der Kunst ein Vorurteil sei, das zu Vorstellungen über Verspätung in der Peripherie oder den Randgebieten führe, zu welchem die regionalen Gebiete verurteilt wurden. „Bei weiterschreitender Klärung der Begriffe muss gleich eingangs mit Nachdruck betont werden, dass wir das Universale und das Regionale nicht als gesonderte, in sich geschlossene ‘Gegenpole’, vielmehr als einander gegen-

seitig ergänzende, korrelative Kategorien betrachten. Und jetzt eine Elimination: unter regional verstehen wir weder Provinzialismus, noch etwas Peripherisches, aber auch nicht das, was man in der kunstgeographischen Terminologie als lokale Note oder Eigenart der Entwicklungen zu bezeichnen pflegt. Ferner wollen wir gleich festhalten, dass die letztgenannten Begriffsbestimmungen nicht nur am Universalen, sondern ebenso auch am Regionalen gemessen, weit enger begrenzte und auf Sondererscheinungen in der Kunstgeschichte verweisende Kategorien bilden.“<sup>34</sup>

Der Kongress in Washington mit dem zentralen Vortrag des polnischen Kunsthistorikers Jan Białostocki brachte eine andere Konzeption der Rehabilitierung peripherer Regionen unter dem Titel „Manche Werte der Kunstperipherien“.<sup>35</sup> Wenn sich László Vayer entschied, die grundlegende Identität der Entwicklung der Kunstgeschichte zu relativieren, so hat sich Białostocki auf Peripherie und Provinz als funktionelle und gleichberechtigte Phänomene konzentriert. Bei Białostockis Konzeption zeigt sich im Verhältnis zwischen Zentren und Randgebieten das Phänomen der „Schnelligkeit des Geschehens“ als funktionell und massgebend. Das zweitwichtigste Phänomen ist der Begriff der „Konkurrenz“, der bisher nur selten reflektiert wurde. Unter diesem Begriff verstehen wir nicht nur ein stark liberales konkurrenzfähiges Milieu, sondern vor allem eine Informationsbasis und Mobilität, die eine rasche Generierung der Ergebnisse ermöglicht. In einem solchen Milieu, welches im grossen und ganzen promiskuit ist, existieren nebeneinander *Originalität* und *Tradition* oder mehrere Traditionen, und diese kreuzen sich gegenseitig. Die Charakteristik Białostockis entspricht der Erfahrung der Postmoderne, wo für uns das Zusammenleben der Originalität und Tradition wichtig ist und nicht ihre gegenseitige Ausschliessung im Namen einer Stilreinheit. Dann aber zeigen sich manche Phänomene und Zusammenhänge, die bisher als negativ begrif-

fen wurden, nicht nur als möglich, sondern bereichernd.

Der slowakische Kunsthistoriker Ján Bakoš, welcher sich ebenfalls der Problematik „Zentrum und Peripherie“ in der Kunstgeschichte gewidmet hat, schrieb einen grundlegenden Beitrag unter dem Titel „Region, Peripherie und kunstgeschichtliche Entwicklung“,<sup>36</sup> wo er die beiden schon genannten Kongresse nicht nur analysiert, sondern auch im Zusammenhang mit den Konzepten von László Vayer und Jan Białostocki wichtige Beobachtungen über die Region Mitteleuropa darlegt. Im Zusammenhang mit Vayers Referat stellt er fest, dass die Problematik der nichtzentralen Gebiete ihre eigene Geschichte hat und dass die Anschauungen über *Statut* und *Stellung peripherer Regionen* sich schon einigemale grundlegend geändert haben. Er betont auch, dass Vayer im Zusammenhang mit der mitteleuropäischen Region drei Entwicklungsphasen unterscheidet: in der ersten wird die Stellung der nichtzentralen Gebiete mit der Idee universalen Entwicklung gemessen. Die universalgültige Entwicklung wurde zwar nur von Westeuropa abgezweigt und auch die Initiative bei der Durchführung wurde dauernd westeuropäischen Zentren zugeschrieben. Im Vergleich mit ihnen stand die mitteleuropäische Entwicklung am Rande, verspätet, passiv und abhängig da. Die zweite Phase stellt die Bewertung nichtzentraler Gebiete ausschliesslich durch mitteleuropäische Forscher dar, welche die Idee der Universalität der Entwicklung abgeschoben haben und sich nur auf die Suche der nationalspezifischen Phänomene konzentrierten. Dieser Versuch einer sogenannten Rehabilitierung „von innen“ sollte die Autochtonie der Region beweisen und kann auch als romantisch-nationalistische Tradition bezeichnet werden. Ján Bakoš bezeichnet diese Phase als paradox, weil „der Kampf um das Statut der Autochtonie gleichzeitig ein Kampf um die Hegemonie ist.“<sup>37</sup> In der dritten Phase spielt die Idee des Internationalismus eine wesentliche Rolle, wo der Universalismus und die regio-

nale Entwicklung anerkannt sind, welche nicht in gegensätzlicher Stellung, sondern in pluralistischen regionalen Entwicklungsreihen und Initiativen sind, deren Position nicht dauerhaft ist. Vayers Gliederung erweitert Bakoš um einige Dimensionen, z.B. um die Einflussstheorie aus mehreren Zentren und Peripherien, wo die Entwicklung auf linearer Ebene aufgehört hat. Der Pluralismus atomisierte zwar die Entwicklung und Hegemonie, doch führte die Situation zu Streitigkeiten zwischen einzelnen peripheren nationalen Bestandteilen. Die Grundkriterien – *Entwicklung versus Tradition, Stil versus Imitation, Originalität versus deformative Vereinfachung* – bleiben erhalten.

Zur Änderung der Kriterien kam es erst mit dem Antritt der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts, wo nach Bakoš nicht die Grundlegung der Entwicklungskontinuität, sondern die Fähigkeit *diskontinuierlichen* Anknüpfens und die Richtungsänderung zwischen den Schöpfungswerten interessant ist. Als viel wichtiger hält er die Bemühungen der Avantgarde um einen ursprünglichen, nichtapriorischen, nichttraditionellen Zugang zur wesentlichen Wirklichkeit, was zur Rehabilitierung uralter Traditionen führte. Die Rehabilitation der Primitivismen verschob die strukturelle Ethnographie und den Strukturalismus erheblich nach vorne. Hier entstanden Voraussetzungen für „das Schwächen des hierarchischen Dualismus ‘Zentrum und Peripherie’, und es relativierten sich lineare Vorstellungen über die Kunst als reine Stilschaffung, Originalität und Entwicklungsschaffung. Dann entstand eigentlich schon ein abweichender Schaffungstypus, welcher auf fertigen Mustern beruht, mit welchem sprachlich-kommunikativ gearbeitet wird. Aus fertigen Mustern wählt man für bestimmte Bedürfnisse und gezielte Funktionen aus. Die Schaffung verschob sich aus der Stilschaffung und Innovation zur Auswahl und Erhaltung der Kommunikation.“<sup>38</sup> Die angeführten Rehabilitierungskonzepte der nichtzentralen Gebiete zeigen, dass die universalistisch begrif-



fene Kunstgeschichte, welche simplifizierend aprioristisch die einzelnen Regionen auf Zentren und Peripherien aufteilt, kein wirkliches Bild und auch kein wirkliches Kraftverhältnis in der Kunstgeschichte schafft. Die nichtzentralen Gebiete kommen heute als charakteristisches Phänomen, als am meisten verbreitete Situation kunsthistorischen Geschehens vor.

Die Beziehung „Zentrum – Peripherie“, wenn auch schon erheblich relativiert, zeigt sich als attraktives Thema auch nach dem Jahre 1989 und hängt vielleicht gerade mit diesem neuen politischen Grenzstein zusammen. Im Jahre 1992 hat die internationale Konferenz der AICA in Wien zum Thema „Zentrum und Peripherie“ stattgefunden, wo viele bedeutende Kunsthistoriker referierten. Es scheint, dass keiner von ihnen Zweifel über die Notwendigkeit der Ablehnung dieses Modells hatte. Der tschechische Kunsthistoriker Petr Wittlich<sup>39</sup> meint, dass dieses „zudringliche“ Problem momentan nicht nur deshalb interessant erscheint, weil sich die Welt in Gang setzte und die festen Bindungen Ost – West aber auch Nord – Süd oder Europa – USA nicht mehr so sind, wie sie früher waren, sondern auch deshalb, weil sich der eigentliche Kern dieses Problems geändert hat. Dies liegt im Wesen des Raumes, welchen Wittlich phänomenologisch als Lebensraum erfasst, im Zusammenhang mit der unmittelbaren Sinneserfahrung des Körpers. Das Konzept des „Lebensraums“ bestätigt den dauerhaften Zweck des Zentrums für Menschen und menschliche Identität überhaupt.<sup>40</sup> Das Zentrum kann auch machthaberische Konnotationen und negative Konsequenzen bei der Vorstellung, „wer und was“ das echte Zentrum ist, haben. Das Zentrum wird keineswegs als Polarisierung gegenüber der Peripherie begriffen, aber als ständige spezifische Bezugnahme und Anknüpfung an eine spirituelle Realität des Raumes. Wittlich vertritt auch einen Standpunkt zur aktuellen Gegenwart und behauptet: „Die gesamte postmoderne Kunst wird üblicherweise als pluralistisch, aber auch als chaotisch charakterisiert.

Gerade in letzterer Charakteristik könnte trotz ihrer traditionellen pejorativen Betonung eine Möglichkeit gefunden werden, wie aufs Neue der genannte Gegensatz traditioneller Raumkonzepte zu überbrücken sei. Ihr Zusammenhang ist in eine Pattsituation geraten, weil die traditionelle lineare Perspektive schon untragbar als universale Grundlage der Darstellungen geworden ist. So wie die heutige Wissenschaft von Chaos (oft als ein neues revolutionäres Paradigma erklärt) den traditionellen Gegensatz zwischen ‘Chaos und Kosmos’ oder ‘Unordnung und Ordnung’ beseitigte und in den chaotischen Prozessen seine ‘merkwürdigen Attraktoren’ als selbstregulierende Strukturationen realer offener dynamischer Systeme identifizierte, so kann auch die Kunst als ein nichtlineares System begriffen werden.<sup>41</sup> In dieser Reflexion ist eine neue Voraussetzung zur Lösung der Frage „Zentrum – Peripherie“ verankert, wo nach Wittlich eine Grenze zwischen Zentrum und Peripherie „den fraktalen Charakter“ erlangt hat und „das bisherige Hin- und Herziehen, auf die eine oder andere Seite, sich als nebensächlich und marginal äussert.“<sup>42</sup>

Auch in vielen anderen Beiträgen dieser Konferenz wurde die Meinung geäußert, dass das Modell „Zentrum – Peripherie“ ein falsches Modell sei, welches versteckte Vorurteile enthalte und „bestimmten politischen Agenden am Markt diene.“<sup>43</sup> Ausser diesen oft wiederholten kritischen Punkten im Modell „Zentrum – Peripherie“ zeigt sich in vielen Texten – aus der Position der gegenwärtigen postmodernen Zeit – der Gedanke, dass der Absturz totalitärer Macht in Osteuropa die Krise des Masstabes im Rationalismus westlicher Kultur beschleunigte. Die tschechische Kunsttheoretikerin Vlasta Čiháková-Noshiro, die abwechselnd in Japan und Tschechien lebt, sieht die westeuropäische Kultur als zentralistisch, welche andere Kulturen gleichzeitig marginalisierte und die Inspiration aus ihnen schöpfte. „Die einfache Opposition bipolarer Gegensätze hat sich weiter als unfruchtbar und ohne Möglichkeit weiterer Entwicklung gezeigt

und darum kommt es zum Zerfall der Konzeption ‘Zentrum – Peripherie’ als Ganzes.“<sup>44</sup> Ob diese Konzeption ihren Sinn mit der neuen Weltregelung verloren hat, wird wahrscheinlich nur die Zukunft zeigen, wo die neuen Lösungsmöglichkeiten sind, und ob es überhaupt nötig ist, neue Modelle und rationale Konstruktionen zu schaffen.

Die Betrachtung des Modells „Zentrum – Peripherie“ kann mit der Meinung des tschechischen Philosophen Václav Bělohradský abgeschlossen werden. Er sieht den Ausgang im Multikulturalismus, wo simultan nebeneinander verschiedene Kulturen, Sprachen, Welten ohne Grenzen, ohne Zentren und Peripherien funktionieren, wo sich als selbständigste Lebensweise der Nomadismus zeigt. Bělohradský benutzt auch den Ausdruck „Zwischenwelten – Intermundia“,<sup>45</sup> welche die einstigen „historischen Welten“ ersetzt haben, die aufgrund eines bestimmten Sprachregimes erläutert wurden aufgrund vorher besprochener Konventionen. „Der elektronische Sturm der Medien hat uns aus unseren Welten geweht in eine unüberblickbare Zwischenwelt ohne Landkarten, wo nach lateinischen Gedichten nur Götter lebten, aber heute leben wir alle in ihnen: arme und reiche, Gebildete und Ignoranten.“<sup>46</sup>

### 3. Reflexionen zur Ostkunst im Westen

Eine grundsätzliche Reflexion der Ostkunst als spezifisches Phänomen aus dem Blickpunkt des Westens erscheint erst nach dem Fall des eisernen Vorhangs. Es ist nur selbstverständlich, dass nach der Beseitigung einer mehr als vierzig Jahre dauernden Barriere die westlichen Kuratoren, Galeristen und Sammler mit grossen Erwartungen in die ehemaligen sozialistischen Länder kamen. Obwohl dieser Boom nur kurz dauerte, war es fast eine euphorische Freude gegenseitigen Kennenlernens der Leute aus der Kultur- und Kunstbranche. Vermittler der Kontakte wurden besonders im Westen sesshafte

Emigranten und auch jene, welche zumindest sporadische Ausstellungskontakte erhalten hatten, die aus der Zeit der liberalen sechziger Jahre stammten. Es ist eine interessante Tatsache, dass die ersten Ausstellungsunternehmungen der Ostkunst hauptsächlich im deutschsprachigen Raum – in Deutschland und Österreich – stattgefunden haben, schon weniger in Frankreich, Italien oder Grossbritannien. Dies wahrscheinlich deshalb, weil hauptsächlich in Deutschland die meisten Kunsthistoriker-Emigranten aus dem Ostblock leben,<sup>47</sup> aber auch Sammler, wie z.B. Peter Ludwig.

Entscheidend ist aber, dass eine verhältnismässig grosse Anzahl von Ausstellungen stattgefunden hat, besonders in der ersten Hälfte der neunziger Jahre, die die Kunst hinter dem eisernen Vorhang zeigten und das westliche Publikum mit der inoffiziellen Kunst bekannt machten, über welche man wenig oder fast nichts wusste. Darum bieten auch viele Kataloge, die bei solchen Veranstaltungen herausgegeben wurden, in erster Linie Informationen, d.h. eine grundlegende Charakteristik der Ostkunst, oder stellen einzelne Künstler vor. Der Bedarf zu *informieren* und zu *präsentieren* überwiegt eine tiefere Analyse oder Reflexion.

Heute, mehr als zehn Jahre nach der Wende, kann man sagen, dass die umfangreichste Ausstellung „Europa, Europa – das Jahrhundert der Avantgarde im Mittel- und Osteuropa“, 1994 in Bonn veranstaltet, das Kapitel der Ostkunst sozusagen abgeschlossen hat. Die Ausstellung hat „das flecklose Bild einer osteuropäischen Avantgarde nach westlichen Geschmack“<sup>48</sup> dargestellt, weil sie vor allem jene Künstler zeigte, die vor längerer Zeit im Westen lebten und arbeiteten und im Westen bekannt waren. Bei dieser Gelegenheit wurde ein umfassender Ausstellungskatalog der Avantgarde des Anfangs des 20. Jahrhunderts bis zur Neo-Avantgarde nach dem zweiten Weltkrieg vorgelegt, wo man grundlegende Informationen über einzelne Künstler und die Tendenzen finden kann.

Es ist bestimmt kein Zufall, dass gleichzeitig in Deutschland die Reflexion der Ostkunst in Hans Beltings Buch „Das Ende der Kunstgeschichte“ erschienen ist. Belting widmete der Ostkunst ein Kapitel unter dem Titel „Europa: West und Ost in der Spaltung der Kunstgeschichte“. Hier hat er mehrere kritische Beobachtungen und eine prägnante Charakteristik der Ostkunst geäußert. Belting hat auch mehrere unangenehme Fragen über die westliche Kunstgeschichte gestellt, welche seiner Meinung nach ihr Bild auf dem Kontrast gegenüber der Ostkunst aufgebaut hat. Der Kontrast Ost – West war bequem und zum Nachteil der östlichen Neo-Moderne, welche nur als Bewegung im Untergrund überlebte. Die westliche Kunstgeschichte begründete auch die Vorstellung, dass „die Moderne allein im Westen stattgefunden hat“.<sup>49</sup> Belting betont nicht nur deshalb das Trauma der Ostkultur, weil diese inoffizielle Kunst den entsprechenden Institutionen und der Öffentlichkeit beraubt war, sondern auch deshalb, weil die östliche Moderne oft nur als Produkt westlicher Kolonialisierung begriffen wurde. Das Ergebnis ist die Vorstellung, dass es nur „eine/einzige?“ Kunstgeschichte gibt, und diese schliesst den Osten aus. Um das Thema Ostkunst, welches Belting als wenig erforscht hält, konzentriert er mehrere Fragen. Obwohl er sich nicht einzelnen Ländern widmet, erklärt er am Beispiel Ungarns, wie wichtig es für diese Länder ist, die eigene durchbrochene Moderne zu rekonstruieren und ebenso sich in die internationale Moderne einzugliedern.

Zu den wichtigen Fragen dieser Abhandlung gehört vor allem das Problem des Kunsthandels bzw. seine Absenz im Osten und im Zusammenhang damit die Rolle des Künstlers. Diese Fragen tauchten nach der Wende auf, als sich beide Kulturen zu vergleichen begannen. Im Zusammenhang mit der russischen Kunst und im Osten lebenden Künstlern weist Belting auf die Unterschiede hin und sagt: „Früher war das Kunstschaffen für die russischen Künstler eine ‘Le-

bensnotwendigkeit, aber keine professionelle Tätigkeit’, heute sind diese beiden Rollen vertauscht.“<sup>50</sup> Belting spricht auch über „eine Kunst auf einem anderen Stand der Entwicklung und eine andere gesellschaftliche Rolle, also zwei andere Rahmenbedingungen, die sich aus der langen Distanz zur westlichen Moderne ergeben.“<sup>51</sup> Daraus entspringt eine weitere Charakteristik der Ost-Moderne – ihr „Stand der Unschuld“, weil sie nicht permanente Krisen durchmachen musste, statt dessen musste sie aber Widerstand leisten gegenüber dem Druck offizieller Kunst. Belting enthüllt Differenzen und zeigt Möglichkeiten, wie die Ostkunst zu betrachten ist, welche im anderen Kontext lebte. Deshalb lautet seine Conclusio: „Die Unterschiede zwischen Ost und West lassen sich nicht aufheben, ohne dass neue Unterschiede und andere Grenzverläufe entstehen, welche auch den Westen verändern werden. Das Thema Ost und West ist ein europäisches Thema, welches allmählich das bisherige Thema der Western Art ablöst und andererseits im Thema der Weltkunst gar keinen Standort gefunden hat.“<sup>52</sup>

Man kann sagen, dass Hans Belting eigentlich im Zusammenhang mit der Ostkunst die Frage einer „anderen Neo-Moderne“ aufgriff, welche hinter dem eisernen Vorhang lebte und welche als Problem in die zeitgenössischen Diskussionen über Moderne, Neo-Moderne, andere Moderne und Postmoderne hineinfällt. Einer von denen, welcher in diesen Diskussionen (wenn auch nur als Randbemerkung) die Ostkunst berührte, ist der österreichische Medienkünstler und Theoretiker Peter Weibel. In seinem Text „Probleme der Moderne – für die zweite Moderne“<sup>53</sup> enthüllt er ungelöste und permanent unterdrückte Probleme der Moderne, die nach dem zweiten Weltkrieg ohne Kritik fortschritt, obwohl sie einigemale von totalitären Regimen – Faschismus und Kommunismus – unterminiert und gebrochen wurde. Weibel fragt: „Ist der von mir eingangs erwähnte Zusammenhang zwischen dem Entstehen der Moderne und dem Entstehen

von Diktaturen und totalitären Systemen in Europa ein begründbarer Zusammenhang oder ist er rein zufällig?“<sup>54</sup> Für notwendig hält er die Selbstanalyse der Moderne, was die Aufgabe der zweiten Moderne und Postmoderne – als verschiedene Formen der Kritik an der Moderne – sei.

Die Revision der Moderne mittels progressiver Postmoderne legt ihm drei Problemfelder vor: *das Machtproblem, das Hegemonieproblem* und *das Nationalproblem*. Die Beziehung der Moderne zur Macht, eines der Schlüsselprobleme Foucaultscher Philosophie, bindet Weibel zum Axiom, welches er als Absolutheitsanspruch des Künstlers charakterisiert, der mit dem absoluten Subjekt des Herrschers korrespondiert, der eben aus dem Anspruch des Künstlers erwächst, für eine umfassende Lebensgestaltung zuständig ist, ein visuelles und verbales Vokabular zu entwickeln, das auf alle Lebensbereiche anwendbar wäre. Weiter fügt er hinzu, dass „dieses Axiom der modernen Kunst sich aus dem gestalterischen Grundaxiom der modernen Kunst wie selbstverständlich ergibt. Auch Boris Groys hat in dieser Argumentationslinie Stalin als Gesamtkunstwerk interpretiert.“<sup>55</sup> Die Zusammenhänge zwischen Gestaltaxiom als Grundaxiom der modernen Kunst und ihre weitere Entwicklung in der Kulturpolitik eines totalitären Staates erscheinen zwar als paradox, aber nicht unwahrscheinlich. Groys sagt, dass „ein Avantgardenkünstler, welcher als Ziel die totale künstlerische Änderung der Welt hatte, keine *politische Macht* erreichen konnte, sondern der politische Führer die *ästhetische Macht* erlangte. Stalin war in Wirklichkeit der einzige Künstler der stalinistischen Epoche, und in diesem Sinne war er Fortsetzer von Malewitsch oder Tatlin.“<sup>56</sup> Schliesslich ist das Durchdringen der Avantgardekunst in die Wertorientierung alltäglichen Lebens und die Infizierung der Weltumgebung mit dem Denken der Moderne eine Erscheinung, welche oftmals im Zusammenhang mit der Kritik des Modernismus steht, in Erinnerung gebracht und analysiert wurde.<sup>57</sup>

Im zweiten Problempunkt enthüllt Weibel ein weiteres Paradox – das Paradox der westeuropäischen Moderne, welche ihren partikulären Standpunkt als universal bezeichnete und gleichzeitig andere Länder kolonisierte. Das dritte Problem von Weibels Kritik der Moderne ist das *Nationalitätsproblem*, welches mehr oder weniger in den einzelnen Kunstrichtungen der Moderne versteckt ist. Dieses Problem aber löst sich nach Weibel langsam in der Medienkunst auf, welche keine Grenzen und keine Nationalitäten kennt. Von diesen sehr exakt formulierten „Paradoxa der Moderne“ leitet sich eine ganze Reihe von Fragen ab. Eine davon ist z.B. die „*Rhetorik der Freiheit*“ (mit der Freiheit künstlerischer Form beginnend und der Freiheit des Künstlers endend), mit welcher die moderne Kunst operiert und welche als Oppositum zur Unfreiheit der Ostkunst passt, die als Signifikant für Unterdrückung und Repression wurde. Bemerkenswert ist auch die Enthüllung, dass Siegermächte immer Freiheit und gleichzeitig auch *freie Kunst* mit sich bringen. Die Macht oder engere ideologische Konnotationen der Kunst sind etwas, was immer wieder reflektiert werden muss. Weibels Revision oder Re-evaluierung der Moderne geht unter die Oberfläche der Begriffe, welche, vor allem von den Mächtigen, gleichermassen im Westen wie auch im Osten missbraucht wurden.

Das Durchdringen ins unbekanntes Territorium der Ostkunst seitens westlicher Kunsthistoriker und Theoretiker ist verhältnismässig kompliziert. Es ist nur natürlich, dass oft Emigranten aus dem Osten zur Vertiefung der Reflexionen der Ostkunst im Westen beigetragen haben.

Der schon erwähnte russische Philosoph und Kunstkritiker Boris Groys, welcher seit dem Jahre 1981 in Deutschland lebt, publizierte mehrere Bücher über das Thema russische Kunst des 20. Jahrhunderts. Seine Domäne ist die stalinistische Kunst und Problematik des Moskauer Konzeptualismus und seines Hauptdarstellers Ilja

Kabakov. Das Buch von Boris Groys „The Total Art of Stalinism“<sup>58</sup> ist eine Studie der stalinistischen Kultur, wie er selbst in der Einleitung seines Buches schreibt „a kind of cultural archeology“. Die stalinistische Kultur ist hier das Objekt der Reflexion, welche ein Bestandteil dessen ist, was ihr voranging, d.h. revolutionäre Avantgarde und das, was nachher kam, d.h. Sots Art. Groys interpretiert in einem entgrenzten Konzept die Kultur der stalinistischen Ära kontextuell zwischen utopischer und post-utopischer Kunst. Mit einer solcher Entgrenzung hat er die vereinfachte Interpretation, wie z.B. die Polarisierung der avantgardistischen und sozialistisch-realistischen Kunst, aber auch moralisatorische Haltungen und detaillierte Chronologie und Faktographie, vermieden. Das, was Groys am meisten interessiert, sind Mechanismen, Enthüllungen der Funktionierung *politisierten Ästhetik* und *ästhetisierter Politik*. Die paradoxe Verknüpfung politischer und künstlerischer Zusammenhänge, welche er mit tiefer Kenntnis der Fakten und Realien des sowjetischen Russlands beschreibt, ermöglicht ihm verschiedene Mythen zu dekonstruieren: „myth of the innocent avant-garde artist“ oder Verwandtschaften zwischen „mass culture“, Kitsch und sozialistischem Realismus, aber auch Mythos der Dissidentenkunst.

Das Thema „Sots Art“, mit welchem er sich auch in weiteren Arbeiten befasst, z.B. im Essay „Der eingebildete Kontext“,<sup>59</sup> ist schliesslich ein Thema der sowjetischen Postmoderne, welche parallel mit der Postmoderne der siebziger und achtziger Jahre in Europa und Amerika verlief. Groys benutzt für den russischen Kontext nicht den Terminus „postmoderne“, sondern „*post-utopische*“ Kunst und entblösst dabei identische Elemente und eigentlich den Beginn der posthistorischen Ära auf beiden Seiten des eisernen Vorhangs. Im Ostblock geht diese Kunst von spezifischen Bedingungen aus und ist ein Produkt mit unterschiedlichem Kontext. Wenn auch im Zentrum seines Interesses grösstenteils das Schaffen eines en-

gen Kreises der Moskauer Konzeptualisten (vor allem Kabakov) ist, berührt er dennoch Probleme, die in erheblichem Masse für den ganzen Ostblock gültig sind. Der Moskauer Konzeptualismus wurde jedoch gerade durch die Vermittlung der komplexen strukturellen Analyse von Groys im Westen ein reflektiertes Phänomen.

Als einer der Emigranten Osteuropas, die im deutschsprachigen Raum wirkten, sei der slowakische Kunsttheoretiker Thomas Strauss erwähnt, welcher im Jahre 1980 emigrierte und seitdem in Köln lebt. Strauss, als einer von den ersten, initiierte im Jahre 1991 ein internationales Kolloquium mit dem Titel „Westkunst – Ostkunst“<sup>60</sup> in Aachen, wo eine umfangreiche Diskussion über Ostkunst eröffnet wurde. Aus dem Sammelband geht eine alarmierende Ausgangslage hervor: dass sich nach 1945 unter den östlichen Künstlern in europäischen Kunstpublikationen, Kunstlexika, aber auch z.B. bei der Documenta in Kassel nur jene befanden, welche seit Jahren in Westen lebten und wirkten. Ausser statistischer Angaben, die als Unterlage für die reale Analyse dienen, weist Strauss auf offensichtliche Vorurteile und Ignoranz der Ostkultur nach dem Jahre 1945 seitens des Westens hin, obwohl die Vertreter der Vorkriegsavantgarde in die westliche Kunstgeschichte integriert wurden. Ausser der Erwähnung vieler weiterer ähnlicher Paradoxa hat Strauss sich auch um „eine historische Topographie der Ostkunst“<sup>61</sup> bemüht, wo es um eine Untersuchung des Gesamtphänomens Ostkunst aus kulturhistorischer, soziologischer, ethischer, ästhetischer und psycho-therapeutischer Sicht ging. Die Ausgangshypothese seiner Forschungen ist meistens der „byzantinische Osten“ und seine steife religiös-staatskulturelle Basis, welche gerade in die Doktrin des sozialistischen Realismus mündet. Diese aprioristische und undifferenzierte „Ost-Existenz“ erscheint heute als zu vereinfacht. Jedenfalls das Kolloquium selbst und die Teilnahme westlicher und auch östlicher Kunsthistoriker bedeuten erste Schritte nach

langjähriger Absenz tieferer Erkenntnisse zur Analyse des Begriffes Ostkunst.

Ein grundlegender Beitrag zur seriösen Erforschung der mittel-osteuropäischen Kunst sind die Ausstellungen und Ausstellungskataloge des ungarischen Kunsthistorikers Lóránd Hegyi, Direktors des Museums moderner Kunst in Wien. Hegyi betrachtet die Kunst des ehemaligen Ostblocks nicht als einheitliche Ganzheit eines monolithischen Kolosses, sondern als reich strukturiertes Feld verschiedener künstlerischer Tendenzen in einzelnen Ländern Mitteleuropas, in welchem jedes seine eigene kulturelle Tradition hat. Eine so begriffene Kunst ist für Hegyi Gegenstand gründlicher Untersuchungen, an welchen oft eingeladene Theoretiker aus verschiedenen Ländern partizipieren. Es ist von Bedeutung, dass Hegyi aus der Position des mitteleuropäischen Österreichs wirkt, aus einer gewissen Schnittstelle zwischen Ost und West, aber auch Nord und Süd, und das Kunstschaffen als Komplex im Rahmen des europäischen Kontextes begreift. Seine offenkundige Ambition ist es, verschiedene Positionen der Kunst zu präsentieren und das ohne Rücksicht darauf, woher die Künstler stammen.

Hegyi, sich der Defizite auf dem Gebiet mittel-osteuropäischer Kunstforschung bewusst, veranstaltete mehrere Ausstellungen, welche die Kunstanichten dieses Territoriums umfassen. Vor allem zeigte die Ausstellung „Reduktivismus“<sup>62</sup> eine eigenständige Entwicklung der abstrakten Kunst nach dem zweiten Weltkrieg in diesem Gebiet Europas, worüber man wenig wusste. Im Zuge dieser Ausstellung hat sich, mittels Katalogtexten von mehreren Autoren,<sup>63</sup> die Aufmerksamkeit auf die reichstrukturierte Kunst Mitteleuropas gerichtet. Lóránd Hegyi als Kenner der Ostkunst hat sich der Aufklärung der Terminologie und Periodisierung der Ostkunst gewidmet, in deren Umkreis es bis dahin eine Menge Missverständnisse gegeben hat. Die konfuse Benutzung der Begriffe *Staatskunst*, *offizielle* und *inoffizielle* oder *alternative Kunst* war

von der komplexen Analyse ersetzt worden, welche aus historischen Fakten und sozio-politischen Hintergründen ausging. Die fundierte historische Analyse bleibt hier nicht nur auf historisch-faktischer Ebene oder im Ausstellen im Westen weniger bekannter Kunst. Hegyi gestaltet neue Theorien, dekonstruiert historisch belastete Auffassungen, z.B. die Begriffe des „Abstrakten und Realen“<sup>64</sup> in der Kunst des Modernismus. Neue Ansichten auf alte Probleme enthüllen bisher unbekannt Zusammenhänge und Beziehungen und strukturieren die Landkarte der modernen Kunst um, wodurch Werke östlicher und westlicher Künstler den gleichen Platz finden können. Das Problem liegt hier nämlich nicht in den staatlichen, nationalen oder geographischen Grenzen. Das hat er wieder in der letzten Ausstellung unter dem Titel „Aspekte/Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999“ in Betracht genommen. Das Konzept der Ausstellung kommt aus dem *Denkmodell Mitteleuropa*, wo mit Mitteleuropa als ehemalige Ostblockländer und Österreich gemeint sind. Mitteleuropa wurde hier nicht nur als ein Region, sondern als „ein reiches, sehr komplexes, kontroversielles, fast schon undurchschaubares, aber faszinierendes Phänomen“<sup>65</sup> betrachtet.

#### **4. Die Reflexionen zur Ostkunst im Osten: Das Modell der Dissidentenkunst und seine Kritik**

Texte über Kunst nach dem zweiten Weltkrieg im sogenannten Ostblock können nicht nur auf die Applikation des Marxismus-Leninismus auf die Kunstgeschichte reduziert werden, obwohl paradoxerweise die Wissenschaftlichkeit offizieller Kunstgeschichte gerade hier gesucht wurde. Ausser dem dogmatischen Zugang, welcher in methodologischer Soziologisierung künstlerischer Fakten und in einer einseitigen Präferenz realistischer Kunst lag, existierte auch eine konservative Kunstgeschichte und Kunstexperten, hauptsächlich in der Sphäre der alten Kunst. „In

der Umgebung, wo die degenerierte Ideologie im primitiven Schema die ganze kulturelle Produktion als Resultat apriorer gesellschaftlicher Bewegungen sieht und strikt Epistemologie mit einer Doktrin ersetzt, war es Pflicht jeder verantwortungsvollen Interpretation, universale Werte des Kunstwerkes zu verteidigen und sich um das Ideal objektiver Interpretation zu bemühen.“<sup>66</sup> Gerade hier liegt höchstwahrscheinlich der Kern des ganzen Problems: solange im Westen die traditionelle Kunstgeschichte in den letzten Jahrzehnten die universalen Wahrheiten leugnete und das humanistische Ideal demaskierte als Form der Ideologie, haben sich im Osten keine neuen Zugänge und Theorien entfaltet. Wenn auf der einen Seite die marxistisch-leninistische Theorie als Doktrin funktionierte, stand ihr die Opposition zur Verteidigung der Wahrheit gegenüber. Im Schreiben und im Schaffen herrschte eine bestimmte Rhetorik, welche der ganzen Situation entsprach. Václav Havel schrieb z.B. in seinen „Sechs Bemerkungen zur Kultur“ im Jahre 1984: „Die Kunst ist eine spezifische Suche nach Wahrheit im weitesten Sinne des Wortes, vor allem nach der Wahrheit der inneren Erfahrung des Künstlers. Es existiert nur eine Kunst, und ihr Masstab sind Kraft, Authentizität, Entdeckungsreichtum, Mut und Suggestivität, mit der die Wahrheit gesucht wird, beziehungsweise die Dringlichkeit und Tiefe dieser Wahrheit.“<sup>67</sup>

Der Glaube an *universale Wahrheit* und Mythos der Objektivität überwiegt bis heute in grossen Masse in der kunsthistorischen Reflexion über die Versuche um kritische Revision universaler Wahrheiten und Werte. Wenn die westliche Kunstgeschichte sich mit einer Menge theoretischer Alternativen kennzeichnet und keine einzige richtige Interpretation sucht, so hat im Osten die Apologetik universaler Werte im Dialog mit der Totalität etwas gebildet, was wir als *Dissidentenparadigma* bezeichnen können.

Das *Dissidentenparadigma* kann heute schon verhältnismässig klar als zeitgemäss historischer Zugang charakterisiert werden, wo die Kunst, in

der Alternative lebend, ihre Kunsthistoriker, die zu der selben Alternative gehören, gefunden hat. In ihren Texten widerspiegelt sich nicht nur die Auslegung, sondern auch die Verteidigung dieser Kunst der Opposition gegenüber dem totalitären Regime. In jedem der Ostblockländer wirkten Kunsttheoretiker,<sup>68</sup> welche inoffizielle Kunst verteidigten, mit der tiefen Überzeugung und dem Bedürfnis, die Wahrheit zu verteidigen. Die Reflexion der Dissidentenkunst enthält nicht nur einen zeitgemässen moralischen Imperativ und die Verbindung der Ästhetik mit Ethik, sondern auch die Fortsetzung „einer mehr als hundert Jahre alten Tradition der Sublimierung politischer (früher auch sprachlicher und nationaler) Probleme in die Sphäre der Kultur. Diese bildete häufig den Ersatz für die Nichtexistenz normaler Institutionen und Einrichtungen eines politischen und gesellschaftlichen Lebens. Innerhalb der Kultur spielten sich in einer Ersatzform viele der notwendigen und unvermeidlichen Prozesse des gesamten nationalen und gesellschaftlichen Lebens ab.“<sup>69</sup>

Gleichfalls müssen wir feststellen, dass die Situation nach dem zweiten Weltkrieg, in welche die Kunst, die Künstler und Intellektuelle überhaupt geraten sind, ein gewisses Trauma als Verbindungsfolge mit der Identitätskrise und dem Gestalten der persönlichen Mythologien bedeutete. Einer der bedeutendsten tschechischen Kunsttheoretiker, Jindřich Chalupecký, versteht in seinen Texten über zeitgenössische Kunst die Kunst in erster Linie als Angelegenheit der Moral. Chalupecký idealisierte den Intellektualismus und die Reinheit inoffizieller Kunst, welche ohne Rücksicht auf soziale Realität rein und makellos bleiben müsse. Die erwähnte traumatische Erfahrung des Künstlers oder Intellektuellen (unter offensichtlichem Einfluss der Philosophie des Existentialismus) ist in seinen Texten in ein Drama des Menschen und der Welt verwandelt worden. Chalupecký erfasst die Kunst im Rahmen der Lebensschicksale einzelner Künstler vor dem Hintergrund historischer

Ereignisse. „Künstler ist derjenige, welcher besonders starke Gefühle hat. Das macht ihn zum Künstler und das verursacht zugleich, dass ihm die Eingliederung in die Gesellschaft in gewöhnlicher Weise anderer Leute nicht gelingt. Er kann seine bürgerliche Existenz retten, indem er sich mit seiner Arbeit in die Kunstwelt einschliesst. Oder der Künstler kann in der modernen Welt eben umgekehrt versuchen, die Autonomie der Kunst zu zerstören und die Kunst aus der unfruchtbaren (d.h. offiziellen oder kommerziellen) Kunstwelt hinauszuführen.“<sup>70</sup>

Es existieren hier also zwei Wege: entweder der Weg der Flucht und Isolation hinter die Mauern des Ateliers, wo man in der Kunst irgendeine neue Religiosität oder Transzendenz findet, oder die traumatische Erfahrung durch den Widerstand gegen Gesellschaft und Autoritäten. Beide Wege sind typische avantgardistische Haltungen mit allen Zügen von Heroismus, Tragismus und Utopie und kommen der Charakteristik der Avantgardekünstler im Westen sehr nahe. Soweit jedoch der Avantgardekünstler im Westen ein Symbol heroischen Widerstandes gegen die bürgerliche Konsumgesellschaft ist, der östliche Avantgardekünstler entgrenzt seine Rolle gegen das totalitäre System. Auf beiden Seiten aber geht es um den Einzelnen (ums Individuum), oft verlassen und dem Risiko preisgegeben. Seinem Werk ist nicht nur Authentizität zuzuschreiben, sondern vor allem besondere Sensibilität und die Gabe, das zu sehen, was andere nicht sehen können, was ihm nicht zuletzt eine besondere Aura verleiht. Es wird sogar von so einer charismatischen Persönlichkeit wenn schon keine direkte Rettung, dann wenigstens eine Revitalisierung der Gesellschaft und ihrer Moral erwartet.<sup>71</sup> Der Begriff der Authentizität ist einer der meistfrequentierten, gleichfalls die Begriffe Reinheit und Geistigkeit.<sup>72</sup>

Der ungarische Kunsthistoriker László Beke charakterisiert „avant-gardism as mainly moral category combined with a certain oppositional attitude.“<sup>73</sup> Seine langjährigen Bindungen zum ungarischen, aber auch tschechoslowakischen

und polnischen Untergrund stellen eine konsequente Verteidigung avantgardistischer Haltungen dar, welche tief in die achtziger Jahre reichen. Obwohl die moralisatorischen Haltungen bei ihm nicht immer so ausdrucksvoll sind, betont er dennoch Zensur, Verbote und Eingriffe der Behörden, illegale Tätigkeit auf der einen und Authentizität der Kunst auf der anderen Seite.

Ein Dissidentenparadigma im Rahmem der „Samisdat“ Literatur<sup>74</sup> ist das Verhältnis progressiver Tradition gegenüber den Behörden. Beke interpretiert das Schaffen radikaler und subversiver Künstler (besonders Aktions- und konzeptueller Tendenzen) im Zusammenhang mit ihrem schweren Lebensschicksal und dem Widerstand gegen die Staatsmacht.

Obwohl in Polen die Situation in der Kunst im verfolgten Zeitraum viel liberaler als in der Tschechoslowakei und in Ungarn war, bedeutete dennoch das Schreiben über Kunst ununterbrochene Entgrenzung gegenüber der Unterdrückung und Macht. Traumatische Geschichtsereignisse und neue Bestätigungen kultureller Identität sind dann der Ausgangspunkt, zu welchem die Kunsthistoriker immer wieder zurückkehren. Der Künstler wird als Patriot und später als Dissident verstanden.<sup>75</sup> Das Syndrom des Patriotismus hat seine Wurzeln tief im 19. Jahrhundert und ist mit Religiosität verbunden, welche später in katholischen Dissens umwechsell. Auch wenn die künstlerische Freiheit ab der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre in Polen viel grösser als irgendwo anders im sozialistischen Block war, hat die Kunst oft instrumentalen (d.h. politischen) Charakter. Dennoch werden die ungetrennten Bedingungen mit der Vorkriegsavantgarde, die internationalen Kontakte (oft mittels Emigranten) in Richtung Westen und die sogenannte „Universalität der polnischen Kunst“ betont. Die polnische Kunsthistorikerin Anda Rotenberg sagt, dass „Polish artists acted as if Communism did not exist. Indeed, politics was never allowed into the art world, though the authorities never ceased in their efforts at ‘inspiring’

artistic initiative.“<sup>76</sup> Man kann sagen, dass in Polen die Neo-Avantgarde einen beträchtlichen Raum gefunden hat, was die Theorie fast eindeutig im Sinne der Avantgardetheorie mit allen ihren charakteristischen Zügen interpretiert hat.“ Reborn, the avantgarde (or neo-avant-garde) reverted to the starting point of the first avant-garde, again defining ‘pure form’ as the limit of free artistic theory and practice. Until the 1980s, Communist cultural ideologies confronted artists with political, not artistic opponents – which contemporary art, as ‘essentially pure’, did not seriously have to contend with.“<sup>77</sup> Ähnlich wie in den anderen Ländern des Ostblocks existierte hier keine wirkliche Kritik und Theorie in den staatlichen Institutionen. Im post-stalinistischen Polen wurde die Wahrheit in der Kunst mittels einer „reinen Form“ in Opposition zu falschen Theorien des sozialistischen Realismus gesucht. Wie die Kunst die wiederhergestellte künstlerische Freiheit durch heroische avantgardistische Haltungen bestätigen wollte, so stützte sich die Theorie auf die theoretischen Konzepte aus den zwanziger und dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts und baute Mythen der reinen Kunst und Dissidentenkünstler auf.

Das Dissidentenparadigma, notwendig in der Zeit der Totalität, hat sich nach einiger Zeit als einseitig und ungenügend gezeigt, und seine Kritik erscheint in den achtziger und neunziger Jahren, also im Zeitraum der „Perestrojka“ und nach der Wende. Seine Schwäche und begründete Zweifel resultieren nicht nur aus der veränderten politischen Situation – Verlust des Gegners – der offiziellen Kunst, sondern auch aus der Änderung der Paradigmen. Die Zeit der absoluten Wahrheiten, für welche der Intellektuelle kämpfte, endete ebenso wie die schwarz-weißen Dichotomien der offiziellen und inoffiziellen, realistischen und abstrakten, authentischen und regime-dienenden Kunst.

Die konträren Haltungen, die aus den Postulaten utopischer Avantgarde resultierten, wurden Objekt der Kritik mehrerer Theoretiker. Die

tschechischen Kunsttheoretiker Jana und Jiří Ševčík haben schon im Jahre 1990 den Charakter anti-totalitärer Neo-Avantgarde begriffen und ihre Position gerade in Beziehung zur Totalität und als einen Dialog mit ihr definiert. Die Ševčíks behaupten, dass „die Totalität der eigentliche Kontext dieser Kommunikation wurde. Die Künstler bemühten sich, gegen die Totalität authentische ästhetische Erfahrungen zu stellen, aber dabei bildeten sie nur eine andere Fiktion der Wahrheit. Ihre Wahrheit ersetzte eine Welt mit der anderen, leider Gottes auch totalen... Obwohl sie sich bemühten, den Kontext authentischen Lebens zu öffnen, blieben sie eingeschlossen im Kontext der Totalität, weil sie sie als seinen einzigen Partner und Gegner anerkannten.“<sup>78</sup> In der veränderten Situation nach der Wende zeigt sich nicht nur die unnötige Totalität und Anti-Totalität, sondern auch das unnötige politische Engagement, mit welchem die Künstler hinter dem eisernen Vorhang lebten. Die Kritik oder das *Ende des Dissidentenparadigmas* hängt mit dem *Ende des Modernismus* und dem *Ende der Lyotardschen „grand narratives“* zusammen. Auch die inoffizielle Dissidentenkunst des Ostblocks kann man nämlich als ein „historical narrative“ bezeichnen mit seinem Mythos einer grossen Wahrheit und metaphysischer Erfahrung. Das postmoderne Misstrauen zu „grand narratives“ hat den gleichen Bezug auf „dissident narrative“, wo oft der Narrator und auch das „object of narration“ (der Künstler als Dissident) als Opfer des Regimes präsentiert wird.

Der *Mythos des unschuldigen Avantgardenkünstlers* ist ein weiteres Thema, welches Gegenstand von Analysen und Re-Interpretationen ist. Diese konzentrieren sich hauptsächlich auf die Demaskierung schwarz-weißer Dichotomien und die Aufklärung komplizierter Zusammenhänge zwischen Staatsmacht und Kunst, besonders nach dem Jahre 1968, als der Sozialismus eine neue Phase erreichte, in welcher die ideologische Rhetorik nur als ein Ornament der Konsumgesellschaft im sogenannten realen Sozia-

lismus war. Es entsteht eine neue komplizierte (und eher zynische) Bindung zwischen Staat und Kunst. Umfassend charakterisierte diese Situation schon im Jahre 1987 der ungarische Künstler Miklós Haraszti in seinem Buch „The Velvet Prison“. Das Buch behandelt die Lage der Kunst in den sozialistischen Ländern im Zeitraum nach dem Prager Frühling und weist nicht nur auf den naiven Romantismus anti-regimer Intellektueller hin, sondern auch auf die Zensur ohne Opfer und das symbiotische Zusammenleben offizieller und inoffizieller Kultur. Haraszti behauptet, dass „traditional censorship presupposes the inherent opposition of creators and censors, the new censorship strives to eliminate this antagonism. The artist and the censor – two faces of official culture – diligently and cheerfully cultivate the gardens of art together.“<sup>79</sup> Nach Haraszti sind Kunst und Macht keine Feinde und waren auch keine in der Vergangenheit, es gab immer gewisse Zusammenhänge und ein Zusammenleben. Nur ab der Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurde die Kunst ein Synonymum des Protestes. Die Kunstautonomie ist also eine neuzeitliche Errungenschaft, und die Künstler des 20. Jahrhunderts wurden für „apostles of freedom“<sup>80</sup> gehalten. Es ist offensichtlich, dass diese Thesen ebenso für westliche wie auch für östliche Avantgardenkünstler gültig sind, jedoch für Osteuropa gilt sogar: „the true artist is always a revolutionary“.<sup>81</sup> Haraszti enthüllt Paradoxa im Inneren dieses „velvet prison“ und behauptet, dass es nicht möglich ist, permanente Revolution zu machen, und der Künstler-Revolutionär mit der Zeit gezwungen ist, ein Bestandteil des kommunistischen Establishments zu werden. Der Beweis dafür sei auch eine aussergewöhnliche Produktion staatsunterstützter Kunst. Andererseits erwirbt der Künstler, der beharrlich ein staatskritischer Dissident bleibt und vom Staat bestraft wird, einen gewissen Ruhm.

Haraszti's Buch hat nicht nur ein beträchtliches Interesse erweckt, auch mehrere Kunsttheoretiker zitieren oder stützen sich auf dieses Buch.

Einer von ihnen ist der polnische Kunsttheoretiker Piotr Piotrowski,<sup>82</sup> der sich der Revision des späten polnischen Modernismus und den Anfängen postmoderner Kunst in den siebziger Jahren widmet. Gerade hier findet er den Raum für notwendige Re-Evaluierung der sogenannten kritischen Moderne, pseudo-kritische Haltungen und den Konsensus zwischen Zensoren und Künstler betont. Piotrowski vermutet sogar, dass seit Beginn der siebziger Jahre in Polen keine Form politischer Kunst existierte, weil allgemein verbreitete Konformität und Konsumerismus in alle Gebiete der Gesellschaft durchgedrungen sind und nicht einmal der Staat explizite politische künstlerische Äusserungen zur Unterstützung seiner Ideologie verwendete. Liberalisierung auf dem Feld der Kunst ist dann die Folge der Verschmelzung von spätem Totalitarismus und Konsumerismus, welche den Weg zu postmodernen Tendenzen in der Kunst öffneten.<sup>83</sup> Piotrowski's Versuch einer Re-Interpretation bisheriger vereinfachter Auslegungen der totalitären Kunst trägt zur allmählichen Demythisierung der Dissidentenkunst bei.

Unter die Kritiker des Dissidentenparadigmas kann man auch den slowakischen Kunsttheoretiker Ján Bakoš einreihen, der in seiner Studie „Illusionen und Desillusionen des Künstlers im Käfig“<sup>84</sup> den *Status des Künstlers* in der Gesellschaft erforscht, besonders in den totalitären Regimen. Bakoš legt die Frage des Profits aus der Kunst vor, im Zusammenhang mit der avantgardistischen Idee der ewigen Innovation und Originalität im Westen und den utopischen Vorstellungen über die Möglichkeit, mittels der Kunst die Welt zu verändern, im Osten. Seiner Meinung nach ist die Lage des Künstlers im Sozialismus eine Kombination mehrerer historischer Typen des Künstlerstatus. Der Künstler wird einerseits glorifiziert als freier romantischer Genius, andererseits ist er verpflichtet, apriorische Dogmen des sozialistischen Realismus zu illustrieren, sonst ist oft seine nackte Existenz bedroht. Es ist jedoch interessant zu verfolgen, wie

aus dem mutigen Revolutionär und Konstrukteur der neuen Gesellschaft ein erschrockener Hopser wird. Bakoš behauptet, dass „es der grenzenlose und im Grunde irrationale, ja metaphysische Glaube an den historischen Determinismus und die geschichtliche Teleologie war, der aus den furchtlosen Rebellen die treuen Diener und Knechte der Parteiideologie und ihrer Funktionäre gemacht hat. Der Glaube an die Hegelsche Idee, dass, was real geworden ist, auch notwendig war, führte die Künstler der Avantgarde zum Selbstzweifel und später zur Loyalität gegenüber der ideologischen Totalität der Partei.“<sup>85</sup> In gewissem Sinne ist die Lage des Künstlers in der Zeit des realen Sozialismus eine Fortsetzung dieses Modells. Nach dem Reformversuch im Jahre 1968 kam zwar eine Desillusion, jedoch die alte avantgardistische Utopie wurde revitalisiert. Ausserdem wurde die Vorstellung über die Möglichkeit einer harmonischen Beziehung zwischen zentralisierter politischer Macht und individuellen künstlerischen Schaffens renoviert. Dieser „hybride Status“ hatte, ausser einer Doppelmoral, ein weiteres Paradox: die Gesellschaft des realen Sozialismus bot keine grossen utopischen Projekte an, und appellierte nur an die anthropologischen Rechte des Individuums auf Selbstrealisation. Hier stand jedoch der Künstler vor der Wahl, gehorsam zu sein, oder ungehorsam und demzufolge bestraft zu werden (was in der Slowakei nicht der Fall war).

Bakoš gelangt ähnlich wie Piotrowski zur Ansicht, dass das avantgardistische (revolutionäre) künstlerische Idiom ähnlich wie im Westen nur ein Dekor der Macht wurde, da die Werke der Spätmoderne nicht nur in die Staatssammlungen, sondern auch in die Privatsammlungen der Parteifunktionäre geraten sind. Nur ein Bruchteil der Künstler hat sich nicht angepasst und überstand diesen moralischen Kampf, eben deshalb, weil auch die Oppositionskünstler eigentlich ihre Mäzene – die westlichen Galeristen, denen die verbotene Kunst der Dissidentenkünstler imponierte – gefunden haben.

Zusammen mit Bakoš, Piotrowski u.a. kann man feststellen, dass es heute unmöglich ist, die inoffizielle, alternative oder dissidente Kunst durch eine verengte schwarz-weiss Optik zu betrachten. Man kann Künstler nicht als Helden oder Opfer des Regimes sehen, da die Situation viel komplizierter war. Neue kritische Analysen ermöglichen nicht nur, „in der Wahrheit“ lebende Dissidenten zu sehen und Diskussionen darüber zu führen, was „wahrhaftig“ und „objektiv“ ist, sondern auch die Kunst des sogenannten Ostblocks im breiteren Kontext zu interpretieren, auch deshalb, weil die Zeit der revolutionären Umwandlungen sowie die Zeit der *einzigsten unveränderlichen Wahrheit* definitiv zu Ende gegangen ist.

#### ANMERKUNGEN

[1] Zu den seltenen westlichen Publikationen, die der osteuropäischen Kunst vor dem Jahre 1989 gewidmet wurden, gehören folgende Bücher: Walter AUE: *Projecte. Concepte. Actionen*. Köln 1971; – Klaus GROH: *Aktuelle Kunst aus Osteuropa*. München 1972; – Jindřich CHALUPECKÝ: *Kunst der Gegenwart: Sowjetunion, Tschechoslowakei, Polen*. In: Edward Lucie-Smith, Sam Hunter, Adolf Max Vogt: *Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin 1978; – Jürgen WEICHARDT: *Aktuelle Kunst aus Osteuropa*. Oldenburg 1982; – Geneviève BENAMOU: *Sensibilités contemporaines 1970-1984*. Paris 1985; – Miklós HARASZTI: *The Velvet Prison. Artists under State Socialism*. New York 1987.

[2] Es handelt sich besonders um folgende Ausstellungen: „Kunst, Europa“. 63 deutsche Kunstvereine zeigen Kunst aus 20 Ländern (1991); – „Europa-Europa“. *Das Jahrhundert der Avantgarde im Mittel- und Ost-Europa* (Bonn 1994); – „Der Riss im Raum“. *Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, Slowakei und Tschechien* (Berlin 1994/95); und schon früher: „Metropolis“ (Berlin 1991) und die Reihe von Ausstellungen der ungarischen, tschechischen und slowakischen Kunst in Esslingen 1987-1990, die Alexander Tolnay initiierte. Im Jahre 1999 fanden noch zwei wichtige Ausstellungen statt: *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe in Moderna Museet Stockholm* und *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999 in Museum moderner Kunst Wien*.

[3] Es handelt sich um folgende Konferenzen: *Westkunst-Ostkunst. Absonderung oder Integration?* (München 1991); – 25. Congress AICA „Beyond Walls and Wars: Art, Politics, and Multiculturalism“, Santa Monica, California 1991; – „Politics as Art / Art as Politics“. *Central-European University and Open Society Archives*, Budapest 1997 (mit den Teilnehmern wie B. Groys, K. Levin, L. Beke, A. Jerofejev, A. Rosenfeld u. a.)

[4] Hans BELTING: *The End of the History of Art?* Chicago and London 1987; und *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München 1994.

[5] Dazu auch W. Eugene KLEINBAUER: *Modern Perspectives in Western Art History*. New York 1971, S. 13-36; und auch Ján BAKOŠ: *Dejinná súvislosť umeleckých diel* [Der geschichtliche Zusammenhang der Kunstwerke], *Umění*, 29, 1981, Nr. 2, S. 97-125.

[6] Hans BELTING: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München 1994, S. 134.

[7] H. Belting, ebd., S. 140.

[8] Ebd., S. 142

[9] Ebd., S. 151.

[10] Zum Begriff „Wahrnehmung“ siehe: David SUMMERS: *Representation*, in: Robert S. Nelson, Richard Shiff: *Critical Terms for Art History*. Chicago and London 1996, S. 3-16; – Keith MOXEY: *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*. Ithaca and London 1996, S. 29-40; und auch Brian WALLIS (ed.): *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New York 1984.

[11] Arthur C. DANTO: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München 1996 (im englischen Original: A. C. DANTO: *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*. New York 1992).

[12] A. C. Danto, ebd., S. 16.

[13] Arthur C. DANTO schreibt in der Einleitung des Buches „After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History“ (Princeton, New Jersey 1997): „at roughly the same moment, but quite in ignorance of one another's thought, the German art historian Hans Belting and I both published texts on the end of art“.

[14] A. C. Danto, ebd., S. 18.

[15] Ebd., S. 22.

[16] In italienischer Sprache wurde das Buch im Jahre 1983 unter dem Titel „La Fine della Modernità“ herausgegeben.

[17] Craig OWENS: *Representation, Appropriation and Power*, in: *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley, Los Angeles, Oxford 1992, S. 88-113.

[18] Diese Konfrontation fand im Rahmen der Konferenz der Modern Language Association im Jahre 1981 statt.

[19] C. Owens, ebd. (Anm. 17), S. 91.

[20] C. Owens, ebd., S. 92-93.

[21] Craig Owens beruft sich hier auf die Theorien von Jean Baudrillard.

[22] Donald PREZIOSI: *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*. New Haven and London 1989.

[23] D. Preziosi, ebd., S. xiii.

[24] Ebd., S. xiii.

[25] Ebd., S. xiv.

[26] Vgl. Boris GROYS: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München 1992; ebenso Konrad Paul LIESSMANN: *Philosophie der modernen Kunst (Das Neue im kulturellen Archiv)*. Wien 1994.

[27] Zu sogenannten „New Art History“ gehören z.B. Norman Bryson, Svetlana Alpers, Keith Moxey, Michael Ann Holly, Douglas Crimp u.a.

[28] Die Notwendigkeit der kritischen Selbstreflexion der Kunstgeschichte hat auch Ján Bakoš anfangs achtziger Jahre betont. – Vgl. J. Bakoš, ebd. (Anm. 5), S. 97-125.

[29] Vgl. *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute* (München 1995) und die Texte von B. Groys, A. C. Danto, W. Hofmann u.v.a.

[30] Dies betrifft hauptsächlich die Kunst der ethnischen und sexuellen Minoritäten und der geographisch fernliegenden Gebiete, also alles, was nicht in den universalen Rahmen passte.

[31] *XXVI<sup>th</sup> International Congress of the History of Art: World Art: Themes of Unity in Diversity*. Abstracts. Washington, DC, 10-15 August 1986.

[32] *Actes du XXIF Congrès international d'histoire de l'art Budapest 1969: Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*. Budapest 1972, I-III.

[33] László VAYER: *Allgemeine Entwicklung und regionale Entwicklungen in der Kunstgeschichte – Situation des Problems in „Mitteleuropa“*, in: *Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès...*, Budapest 1972, Tome I., S. 19-29.

[34] L. Vayer; ebd., S. 20

[35] Jan BIAŁOSTOCKI: *Some Values of Artistic Peripheries*, in: Abstracts of XXVI<sup>th</sup> International Congress of the History of Art, 1986.

[36] Ján BAKOŠ: *Región, periféria a umeleckohistorický vývin* [Region, Peripherie und kunstgeschichtliche Entwicklung]. Rom-boid, 1987, Nr. 12, S. 53-60; und auch Ján BAKOŠ: *Peripherie und kunsthistorische Entwicklung*. Ars, 1991, Nr. 1, S. 1-11.

[37] J. Bakoš, ebd. (1987), S. 56. (Übersetzung aus d. Slowa-kischen d. Verf.)

[38] J. Bakoš, ebd., S. 59. (Übersetzung aus d. Slowakischen d. Verf.)

[39] Petr WITTLICH: *Mimo centrum a periferii* [Ausser Zen-trum und Peripherie]. Výtvarné umění, 1992, Nr. 5-6, S. 98-99.

[40] In diesem Zusammenhang polemisiert Wittlich mit Dieter Ronte, weil Ronte in seinem Text „Mitteleuropa als Brücken-Kopf“ das Konzept des „Lebensraums“ an Mitteleuropa bindet und die Letigimität ihrer Kunst ist dann „geistlich-expressive Durchdringung der Welt“, welche der Ausdruck des „Kunstwol-lens“ ist. – In: Th. STRAUSS: *Westkunst-Ostkunst. Absonde-rung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standort-bestimmung*. München 1991, S. 79-87.

[41] P. Wittlich, ebd., S. 99. (Übersetzung aus dem Tschechis-chen v. d. Verf.)

[42] P. Wittlich, ebd., S. 99.

[43] Vgl. Tobey CROCKETT: *Centrum a periferie: chybný model* [Zentrum und Peripherie: ein falsches Modell]. Výtvarné umění, 1992, Nr. 5-6, S. 100. Keith Patrick sagt, dass die westliche Kunst sich im Rahmen des Kunstmarktes ein Monopol gebildet hat, welches die Grenzen der Kunst zur Definierung brauchte. So bildete der Markt arbiträre Kriterien, mit welchen er die Kun-stwarenlieferung lenkte. – In: Keith PATRICK: *Za hranicemi konvencí* [Hinter den Grenzen der Konventionen], S. 100-101.

[44] Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO: *Centrum a periferie* [Zen-trum und Peripherie], S. 102. (Übersetzung aus d. Tschechis-chen v. d. Verf.)

[45] Vgl. Václav BĚLOHRADSKÝ: *Mezi světy a mezisvěty. Fi-lozofické dialogy* [Zwischen Welten und Zwischenwelten. Phi-losophische Dialoge]. Olomouc 1997.

[46] V. Bělohvradský, ebd., S. 54. (Übersetzung aus d. Tschechis-chen v. d. Verf.)

[47] Z.B. Petr Spielmann in Bochum, Pavel Liška in Hamburg, Thomas Strauss in Köln, Jiří Švestka in Düsseldorf u.a. – Vgl.

Marcela PÁNKOVÁ: *Fenomén exilového umění* [Das Phänomen der Exilkunst]; – Jan KOTÍK: *Umělci v cizině* [Die Künstler im Ausland]; – Petr SPIELMAN: *České umění v emigraci* [Tschechis-che Kunst in der Emigration], in: Výtvarné umění, Magazine for Contemporary Art, 1996, Nr. 1-2, S. 232-255. Aus Ungarn stammt Kunsthistoriker Alexander Tolnay, welcher in Esslingen lebt. In Polen war die Situation anders, weil die Museen, z.B. Muzeum Sztuki in Lodz und viele private Galerien, fast offen ihre Kontakte mit west-lichen Galerien, Kuratoren und Künstler halten konnten.

[48] H. Belting, ebd. (Anm. 6), S. 66.

[49] Ebd., S. 61.

[50] Ebd., S. 64.

[51] Ebd., S. 65.

[52] Ebd., S. 67.

[53] Peter WEIBEL: *Probleme der Moderne – für die zweite Moderne*, in: Heinrich Klotz (Hrsg.): *Die zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*. München 1996.

[54] P. Weibel, ebd., S. 30.

[55] Ebd., S. 33.

[56] Boris GROYS: *The Total Art of Stalinism. Avant-garde Aesthe-tic Dictatorship, and Beyond*. Princeton, New Jersey 1992, S. 36.

[57] Vgl. Jürgen HABERMAS: *Die Moderne – ein unvollende-tes Projekt*, in: Kleine politische Schriften (I-IV). Frankfurt a. M. 1981, S. 444-464.

[58] B. Groys, ebd. (Anm. 56).

[59] In: Boris GROYS: *Kunst – Kommentare*. Wien 1997.

[60] Thomas STRAUSS (Hrsg.): *Westkunst – Ostkunst. Abson-derung oder Integration?* München 1991.

[61] Th. Strauss, ebd., S. 10-19. Eine erweiterte Version dieser „Topographie“ befindet sich im Buch Thomas STRAUSS: *Zwischen Ostkunst und Westkunst: Von der Avantgarde zur Postmoderne. Essays (1970-1995)*. München 1995, S. 13-29.

[62] Lóránd HEGYI: *Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tsche-choslowakei, Ungarn 1950-1980* (Ausstellungskatalog). Muse-um moderner Kunst – Stiftung Ludwig, Wien 1992.

[63] Vgl. L. Hegyi, ebd.; z.B. R. Fuchs, J. Zagrodski, J. Jedlin-ski, G. Gawlik, A. Rottenberg, J. Ševčík, S. Rollig, P. Sinkovits.

[64] Lóránd HEGYI: *Abstrakt/Real* (Ausstellungskatalog). Mu-seum moderner Kunst – Stiftung Ludwig, Wien 1996-1997.

[65] Lóránd HEGYI: *Mittel-Europa als Denkmodell und Le-bensentwurf*, in: Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mittel-europa 1949-1999 (Ausstellungskatalog). Museum moderner Kunst – Stiftung Ludwig Wien 1999-2000, S. 9.

[66] Ladislav KESNER: *Vizuální teorie* [Visuelle Theorien]. Pra-ha 1997, S. 45. (Übersetzung a. d. Tschechischen v. d. Verf.)

[67] Václav HAVEL: *Šests Bemerkungen über die Kultur. In: Nach verschiedenen Seiten*. Stockholm 1989, S. 140.

[68] Z.B. in der Tschechoslowakei waren es: Jindřich Chalupec-ký, Jiří Valoch, Jiří Šetlík, František Šmejkal, Milena Slavická, Radislav Matuščík, in Polen Anda Rottenberg, in Ungarn László Beke u.a.

[69] Petr NEDOMA: *Ein Leben im Halbdunkel*, in: Inoffiziell. Kunst der CSSR 1968-1989 (Ausstellungskatalog). Regensburg 1990, S. 9.

[70] Jindřich CHALUPECKÝ: *Na hranicích umění* [An den Grenzen der Kunst]. Praha 1990, S. 149.

[71] Vgl. Donald KUSPIT: *The Cult of the Avant-Garde Artist*. Cambridge University Press 1993, S. 8-12.

[72] Vgl. Jindřich CHALUPECKÝ: *Tiha doby* [Die Last der Zeit]. Olomouc 1997, S. 159-163.

[73] László BEKE: *The hidden dimensions of the Hungarian Art of the 1960s*, in: Hatvanas Évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galéria Buda-pest 1991, S. 314.

[74] Samisdat heisst: im Eigenverlag publiziert.

[75] Anda ROTTENBERG: *Polish Art in Search of Freedom*, in: Art from Poland 1945-1996. Warsaw 1997, S. 7-8.

[76] A. Rottenberg, ebd., S. 15.

[77] Andrzej TUROWSKI: *From Pure Form to the Figure of Death. Theoretical Categories of the Polish 20th Century Avant-garde*, in: Art from Poland 1945-1996. Warsaw 1997, S. 202.

[78] Jana und Jiří ŠEVČÍK: *O kontextu* [Über dem Kontext]. Přítomnost / Gegenwart, 1990, Nr. 1. (Übersetzung v. d. Verf.)

[79] Miklós HARASZTI: *The Velvet Prison. Artists Under State Socialism*. New York 1987, S. 7.

[80] M. Haraszti, ebd., S. 14.

[81] Ebd., S. 32.

[82] Vgl. Piotr PIOTROWSKI: *Post-modernism a Post-totali-tarianism. The Poland Case of the 1970s*. Ars 1993, Nr. 2-3, S. 231-242; – Ders.: *Künstler und Geschichte: Über die Grenzen der polnischen Gegenwartskunst*, in: Der Riss im Raum. Positi-onen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien. Martin Gropius-Bau, Berlin 1994/95, S. 58-64; – Ders.: *Művészet a tükrözésben* [Kunst in der Spiegelpha-se], in: Találkozások Közép-Európában. A kortárs művészet és műkritika eszméi, témái, módszerei és problémái. Budapest 1996, S. 58-66.

[83] Piotr PIOTROWSKI: *Post-modernism and Post-totalitaria-nism. The Poland Case of the 1970s*. Ars 1993, Nr. 2-3, S. 236.

[84] Ján BAKOŠ: *Illusionen und Desillusionen des Künstlers im Käfig*, in: Der Riss im Raum. Positionen seit 1945 in Deuts-land, Polen, der Slowakei und Tschechien (Ausstellungskatalog). Martin Gropius-Bau, Berlin 1994/95, S. 72-80; und auch Ján BAKOŠ: *Umelec v klietke* [Künstler im Käfig]. Bratislava 1999, S. 169-185.

[85] J. Bakoš, ebd., S. 76.

## Názory a reflexie umenia tzv. východného bloku po roku 1945

(Resumé)

Táto štúdia (uzavretá v decembri 1999) je častou rozsiahlejšej práce, ktorá sa zaoberá dejinami a teóriou umenia tzv. východného bloku v strednej Európe (v Čechách, na Slovensku, v Maďarsku a v Poľsku). Jej hlavným cieľom je skúmať postavenie umenia tzv. východného bloku v rámci dejín umenia, z ktorých bolo umenie tejto časti Európy po roku 1945 vylúčené. Štúdia vychádza z predpokladu „vonkajšieho rámca“ západných dejín umenia, ktorý nie je nemenný, práve naopak, v posledných desaťročiach prešiel ďalekosiahlou revíziou, a „vnútorného rámca“ domácich (lokálnych) dejín umenia, ktoré boli dlho izolované, avšak pomaly sa pokúšajú o sebadefinovanie a sebareflexiu z viacerých uhlov pohľadu.

Kapitola *K revízii disciplíny dejín umenia: tézy o konci dejín umenia* otvára problém zmeny statusu umelecko-historického poznania. Téza nemeckého historika umenia Hansa Beltinga o „konci dejín umenia“, spochybňujúca tradičnú disciplínu dejín umenia s jej univerzalistickými nárokmi, vrátane dejinného chápania umenia ako jedine platného a záväzného, nastolila spolu s ďalšími autormi (napr. americkým filozofom Arthurom C. Dantom, americkým historikom umenia Donaldom Preziosim a i., ktorých možno zahrnúť pod termín New Art History) otázku krízy tejto humanistickej disciplíny. Najmä v postštrukturalistickom krídle nových dejín umenia sa ozvali hlasy proti tradičným dejinám umenia, s ich vierou v univerzálnu racionalitu, historickú objektivitu či nemenné hodnoty apriórneho kánonu umeleckého diela, ktoré marginalizovali všetko, čo do tohto rámca nezapadlo.

Neudržateľnosť normovaných, univerzálnych dejín umenia sa objavila už v rámci staršej témy „centra a periférie“. Kapitola *Téma centra a periférie: nesprávny model?* sa pokúša ukázať, ako kritická reflexia tohto modelu

od viacerých stredoeurópskych historikov umenia (László Vayer, Jan Białostocki, Ján Bakoš a i.) od konca 60. rokov narúšala hierarchiu tzv. centrálnych a okrajových oblastí.

Dve ďalšie kapitoly sa venujú textovej reflexii umenia tzv. východného bloku v strednej Európe z dvoch strán: zo strany Západu a zo strany Východu samotného. Hoci sa západné dejiny umenia do roku 1989 nevenovali problematike „Ostkunstu“, po páde železnej opony sa predsa objavili čiastkové reflexie, najmä pri príležitosti väčších výstav tohto umenia na Západe. Medzi najzásadnejšie príspevky patrí stať Hansa Beltinga „Európa: Západ a Východ v rozštiepení dejín umenia“ v knihe „Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren“ z roku 1994. K prehĺbeniu reflexie však rozhodne prispeli práce emigrantov, resp. východných historikov a teoretikov umenia, žijúcich na Západe, napr. Borisa Groysa, Tomáša Straussa a Lóránda Hegyiho, dotýkajúce sa umenia Východu z rôznych uhlov pohľadu.

Písanie o umení po druhej svetovej vojne v tzv. východnom bloku nemožno zredukovať iba na aplikáciu marxizmu-leninizmu na dejiny umenia. Voči marx-leninskej teórii umenia ako doktríny, sa v období totality stavala opozícia na obranu umenia neoavantgardy, obhajujúca univerzálne hodnoty v rámci umenia. Kým západná kunsthistoria budovala od konca 70. rokov množstvo teoretických a metodologických alternatív a nehladajúc „jednu správnu interpretáciu“, na Východe apologetika univerzálnych hodnôt v dialógu s totalitou vygenerovala to, čo možno nazvať „disidentskou paradigmou“. V zmenenej politickej klíme sa po roku 1989 povedľa apologetov tejto paradigmy objavuje nielen jej kritika (Jana a Jiří Ševčíkovci, Piotr Piotrowski, Ján Bakoš), ale tiež pokusy o nové metodologické prístupy.

## Dva obrazy z dielne Fransa Florisa v slovenských zbierkach

Ingrid CIULISOVÁ

V slovenských umeleckých zbierkach sa nachádzajú dva pozoruhodné obrazy nizozemskej proveniencie. Obidva obrazy sú v umelecko-historickej literatúre o nizozemskom maliarstve prakticky neznáme a doposiaľ im bola venovaná iba malá pozornosť. A to i napriek tomu, že ide o diela nespornej výtvarnej kvality a že obidva obrazy – „Bohyňa mora“ zo zbierok Slovenského národného múzea v Martine a „Ukrižovanie“ zo zbierok Slovenskej národnej galérie v Bratislave – boli relatívne nedávno reštaurované.

Na obraz „Bohyňa mora“, v súvislosti s jeho plánovaným reštaurovaním, ako prvý upozornil Milan Togner.<sup>1</sup> I napriek nie práve najlepšiemu stavu vyhodnotil martinskú tabuľu ako jeden z variantov ženských polpostáv tzv. morskej bohyne Fransa Florisa. S poznámkou, že skutočnú mieru autorského podielu tohoto maliara určí až reštaurátorský zásah a detailný umelecko-historický výskum. Reštaurovanie obrazu skutočne prinieslo rad celkom nových poznatkov.<sup>2</sup> Predovšetkým ukázalo, že nizozemský originál (SNM Martin, inv. č. KH 526, dubové drevo, tempera a olej, 45 x 25,5 cm) bol pravdepodobne koncom 18. storočia v rámci celkovej razantnej úpravy doplnený a zväčšený. Odstránenie sekundárnych doplnkov a súvislej premalby odkrylo pôvodný komorný obraz pozoruhodnej kvality. V rámci záverečného vyhodnotenia zreštaurovaného diela dal Togner martinskú tabuľu do súvislosti s obrazom „Bohyňa mora“ zo zbierky rodiny Grzimek a atribuoval ju Fransovi Florisovi.

Obraz „Bohyňa mora“ zo zbierok SNM v Martine je v slovenských umeleckých zbierkach solitérom. Jeho doterajšie osudy, rovnako ako spôsob, akým sa stal súčasťou kolekcie martinského múzea, známe fakty dostatočne neosvet-

ľujú. Otázka pôvodu obrazu sa v reštaurátorskej dokumentácii nespomína. Podrobnejšie údaje neuvádza ani evidenčná karta tohoto muzeálneho exponátu. Je však viac ako pravdepodobné, že do Martina sa obraz dostal z niektorého z okolitých sídel patriacich šľachtickému rodu Révayovcov. A to v období počas druhej svetovej vojny, alebo tesne po nej. Do úvahy by pripadali predovšetkým rodu Révay patriace kaštiele v Mošovciach a Turčianskej Štiavničke.<sup>3</sup>

Nizozemskému maliarovi Fransovi Florisovi de Vriendt (1519/20 Antverpy – 1570 tamtiež) bolo martinské dielo atribúované nepriamo už niektorým z jeho predchádzajúcich majiteľov.<sup>4</sup> Obraz „Bohyňa mora“ skutočne vykazuje úzku spojitost s dielami tohoto antverpského maliara. Je známe, predovšetkým vďaka pozornosti, ktorú tomuto nizozemskému maliarovi programovo venoval Carl van de Velde,<sup>5</sup> že Frans Floris sa po svojich talianskych cestách (1541–1545) usadil v Antverpách. Stal sa tu hlavou početného, a vďaka konexiám o spoločenskom vplyvu svojho brata Cornelisa, aj mimoriadne dobre prosperujúceho ateliéru, v prostredí ktorého sa majstrovským spôsobom spájala nizozemská maliarska tradícia s inovačným vkladom súvekej talianskej maľby. Produkcia dielne, ktorú Floris v Antverpách viedol a ktorou prešla viac ako stovka žiakov,<sup>6</sup> bola už za jeho života početná a pomerne málo prehľadná. Na dielach, ktoré ju opúšťali, sa majster spravidla podieľal iba v prvej, prípravnej fáze. Zachované Florisove brilantne namalované štúdie hláv slúžili zväčša iba ako východisko pre mnohofigurálne obrazy väčšieho formátu. A práve ako takéto východisko vznikli aj zachované obrazy s výjavom „Bohyňa mora“, martinský nevynímajúc. Súvisia s kva-





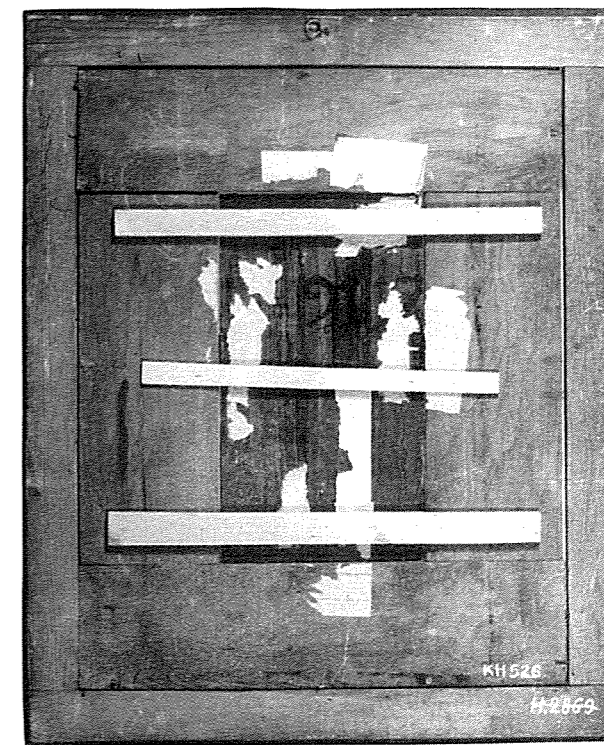
1. Bohyňa mora (Martin, SNM), stav pred reštaurovaním

litným, signovaným a k roku 1561 datovaným obrazom „Hostina bohov“ zo zbierok stockholmského Nationalmusea.<sup>7</sup> Konkrétne s postavou sediacej bohyně v popredí figurálnej kompozície. Spojitosť s Florisovým stockholmským obrazom vykazujú okrem martinskej malby aj ďalšie komorné tabule s výjavom „Bohyne mora“: obraz „Bohyne mora“ zo zbierok berlínskej Gemäldegalerie (Staatliche Museen Berlin, inv. č. 1955; olej, dub, 52 x 36 cm), obraz „Bohyňa mora“ zo zbierky Grzimek (olej, dub, 49 x 36 cm) a signovaný obraz „Bohyne mora“ zo súkromnej holandskej zbierky.<sup>8</sup> Na prvý pohľad je však zrejmé, že i napriek nepochybným afinitám, obrazy nie sú dielom toho istého autora. Pri podrobnej analýze vystúpia do popredia viaceré rozdielne detaily. Jedným z nich je napríklad spôsob stvárnenia obočia. Kým na berlínskom

obrazu má obočie bohyně podobu tenkej, ľahkým ťahom štetca nanesej jemnej línie, na martinskom obraze je obočie podstatne plošnejšie a hrubšie. Rozdielnym spôsobom je podaná aj brada. Na berlínskom obraze je poloblúkoviata, zreteľne vypuklá a prechádza v dolnej časti do jemne naznačeného podbradku, na martinskom obraze je poloblúk brady spredu mierne stlačený a podbradok ženy výraznejší. Pri porovnaní týchto dvoch obrazov je očividný rozdiel aj v typológii zobrazeného ženského ucha. Že sa nejedná o ruku toho istého maliara však azda najzreteľnejšie ukazuje samotný maliarsky rukopis. Autor berlínskeho obrazu dosahoval končený efekt svetivými efektmi v majstrovskom narábaní so svetlom. Je to vidieť najmä na stvárnení perál, prepletených v čepci bohyně, resp. na perlách v jej čelenke, ale napríklad aj na práci s farbou, v prípade lesku jemných svetlých kučier vlasov. Tie sú vykreslené subtílnymi, až graficky čitateľnými ťahmi štetca. V prípade martinského obrazu je zo strany jeho autora dôraz položený na farbu a jej plošné rozmalovanie. Jednotlivé ozdoby, ako sú perlový náhrdelník, perlová náušnica i perlová čelenka bohyně postrádajú svetivý, až filigránsky efekt, charakteristický pre berlínsky obraz a napokon aj pre viaceré diela Florisa samotného. Istá grafickosť v maliarskom rukopise, ktorou disponoval autor berlínskej tabule, mu umožnila precízne vykresliť aj také detaily, ktoré na martinskom obraze celkom chýbajú, resp. ktoré farba potláča. Ako napríklad jemné pramienky zlatistých kučierok v časti pod uchom, mihalnice, žilkovanie zelených listov tvoriacich súčasť bohyninej čelenky, či štruktúru látky ženinho čepca, v prípade berlínskeho obrazu podstatne mohutnejšieho. Celkový dôraz na farbu a jej modelačný charakter, v prípade martinskej tabule budovaný najmä na širokej škále teplých okrových až červenkastých tónov, odlišuje autora martinskej tabule od maliara berlínskeho obrazu. A to natolko, že možno s istotou vylúčiť ruku toho istého majstra. Je však zároveň zrejmé, že tak autor

berlínskej „Bohyňa mora“, ako aj autor martinského obrazu vychádzali zo spoločnej predlohy.

Martinskému obrazu je viac bližšia iná verzia „Bohyne mora“. Tvorí súčasť Grzimekovej zbierky<sup>9</sup> a s martinskou tabuľou ju spája viacero spoločných znakov. Je to napríklad prítomnosť takých detailov, ako sú šperky. Ženu na martinskom obraze, rovnako ako aj ženu na obraze z Grzimekovej zbierky zdobí perlová náušnica a perlový náhrdelník v kombinácii so zlatom a s perlovým príveskom vo tvare hrušky. Rovnaký je aj typ čepca, v strede stiahnutého ozdobnou šnúrkou, s prevísajúcim cípom. Právě plece bohýň na oboch obrazoch zahaľuje drapéria. Podobnosti možno vysledovať aj v type ženských tvárí. Žena na tabuli z Grzimekovej zbierky má rovnakým spôsobom mierne spredu stlačenú oblúkoviatu bradu a jej ucho je v hornej časti oblúka identicky mierne zahrotené. Zdá sa, že rukopis autora tabule z Grzimekovej kolekcie bol rovnako, ako aj maliarsky prednes autora martinského obrazu, postavený na plošnom chápaní farby s dominantným modelačným efektom. Obrazu „Bohyne mora“ z Grzimekovej zbierky chýba jasná, porcelánovo chladná svetivosť inkarnátov i zmysel pre grafické uchopenie detailov, typické pre autora berlínskeho obrazu. Martinský obraz sa však i napriek spomínanej afinite odlišuje aj od tabule z Grzimekovej zbierky. Napríklad v odlišnom stvárnení vlasov oboch žien v spánkovej časti. Alebo pri riešení drapérie zahaľujúcej pravé rameno bohýň na oboch obrazoch. Drapéria z martinského obrazu je z ťažkého, nepriesvitného materiálu, v hornej časti s naznačeným previsom. Odev bohyně z Grzimekovej tabule je zasa zo vzdušnej, ľahkej látky a krivky ženského tela pod ním sú jasne čitateľné. Ďalším známym variantom obrazu „Bohyne mora“ je tabuľa z holandskej súkromnej zbierky.<sup>10</sup> Žena na martinskom obraze sa odlišuje od ženy vyobrazenej na holandskej tabuli viac, ako je tomu v prípade Grzimekovej verzie. Napríklad aj takým detailom, ktorý chýba na všetkých už spomínaných verziách „Bo-



2. Zadná strana obrazu, stav pred reštaurovaním

hyne mora“. A síce stvárnením vlasov, ktoré sú na martinskom obraze teplej, zlatočervenej farby, len veľmi mierne skučeravené, akoby krepované a silne stiahnuté do uzla prekrytého čepcom. Vlasom ženy na martinskom obraze chýba efekt drobných, našuchorených, bujných kučierok, ktoré majú vlasy žien na obrazoch z Berlína, Grzimekovej kolekcie i na holandskej tabuli. Motív krepovaných, ženských vlasov, na spánkoch tesne priliehajúcich, sa však na obrazoch Fransa Florisa objavuje. Môžeme ho vidieť napríklad na Florisovi zatiaľ stále bezpečne atribuovanej „Štúdiu hlavy mladej ženy v bielom“ zo zbierok pražskej Národnej galérie.<sup>11</sup> Všimnúť si však treba aj detail čepca. Bohyne zobrazené na všetkých uvádzaných verziách majú na rozdiel od bohyně z Florisovej stockholmskej „Hostiny bohov“ vlasy prekryté čepcom. Bohyňa na sig-



3. *Bohyňa mora, stav po reštaurovaní*

novanom a rokom 1561 datovanom Florisovom obraze je však prostovlasá a dohora vyčesaný uzol jej vlasov je jasne čitateľný. Bohyňu, či nymfu s pokrývkou hlavy podobnou čepcu a s tvárou obrátenou z profilu, však nachádzame na inom obraze, ktorý sa spája s Florisovou dielňou – na „Hostine bohov“ zo švédskeho Gripsholmu.<sup>12</sup> Zachovali sa však aj ďalšie verzie

„Hostiny bohov“, ktoré vykazujú súvislosť so stockholmskou tabuľou a súvisia s dielňou Fransa Florisa (Antverpy, Graz, Potsdam, švajčiarska súkromná zbierka).<sup>13</sup>

V rámci ďalšieho skúmania martinského obrazu bude preto v budúcnosti produktívna jeho komparácia so všetkými známymi verziami obrazov „Hostiny bohov“ vzťahujúcimi sa k dielni Fransa Florisa. Nateraz možno v súvislosti so skúmanou martinskou tabuľou vysloviť záver, že sa tu jedná o jeden zo súvekých študijných variantov „Bohyne mora“, ktorý mohol vzniknúť v súvislosti s dnes nezachovaným Florisovým obrazom.<sup>14</sup> Jeho autora je potrebné hľadať medzi početnými žiakmi, spolupracovníkmi, či nasledovníkmi Fransa Florisa.

Súčasťou zbierkovej kolekcie starého svetového umenia Slovenskej národnej galérie v Bratislave je aj kvalitná kolekcia nizozemských obrazov. Z rozhodujúcej časti je výsledkom dlhoročnej programovej akvizičnej činnosti slovenského historika umenia Karola Vaculíka. Podobne ako súbor talianskeho maliarstva je však prakticky nespracovaná. Aj to aj napriek sústrednému úsiliu Jarmily Vackovej a viac ako pozoruhodným výsledkom jej výskumov na tomto poli.<sup>15</sup> Do nizozemskej kolekcie Slovenskej národnej galérie patrí aj obraz „Ukrižovanie“ (SNG Bratislava, inv. č. O 4693; dubové drevo, tempera, olej, 125 x 97,8 cm). Obraz sa do bratislavskej zbierky dostal roku 1974 kúpou zo súkromného majetku a bol krátko nato vyhodnotený najprv ako dielo neznámeho nizozemského maliara konca 16. storočia, neskôr ako dielo niektorého zo žiakov Fransa Florisa.<sup>16</sup> Možnosť podrobnejšie komplexného prieskumu obrazu sa vyskytla roku 1995, keď bola tabuľa reštaurovaná.<sup>17</sup> Téma Ukrižovania bola v prostredí Florisovho ateliéru skutočne aktuálna a jej uplatnenie dodnes dokladá viacero zachovaných prác. S bratislavskou tabuľou vykazuje úzke väzby tabuľa s Ukrižovaním z Wiesbadenu a s ňou bezprostredne súvisiaca, z Florisovho ateliéru pochádzajúca, pražská kresba s Ukrižovaním.<sup>18</sup>



4. *Bohyňa mora (súkrom. zbierka, Holandsko)*



5. *Bohyňa mora (Berlin, Staatliche Museen)*

Bratislavská tabuľa s Ukrižovaním je podobne ako tabuľa z Wiesbadenu pravouhlého tvaru a približuje sa jej aj rozmerovo. Doposiaľ neboli zistené žiadne poznatky nasvedčujúce tomu, že by obraz pôvodne vznikol ako súčasť oltára, aj keď to nemožno vylúčiť. Prezentuje, tak ako wiesbadenský obraz, mnohofigurálny biblický výjav Ukrižovania – uprostred kríž s Kristom, po stranách kríže s lotrami, v prednom pláne obrazovej kompozície skupinu troch smútiacich Márií. V rámci tradičnej ikonografie Ukrižovania sú tu zastúpení aj sv. Ján a Mária Magdaléna. V zadnom pláne obrazovej kompozície sa nachádza skupina rímskych vojakov, krajinný horizont člení architektúra mesta. Hoci sú si obidve tabule

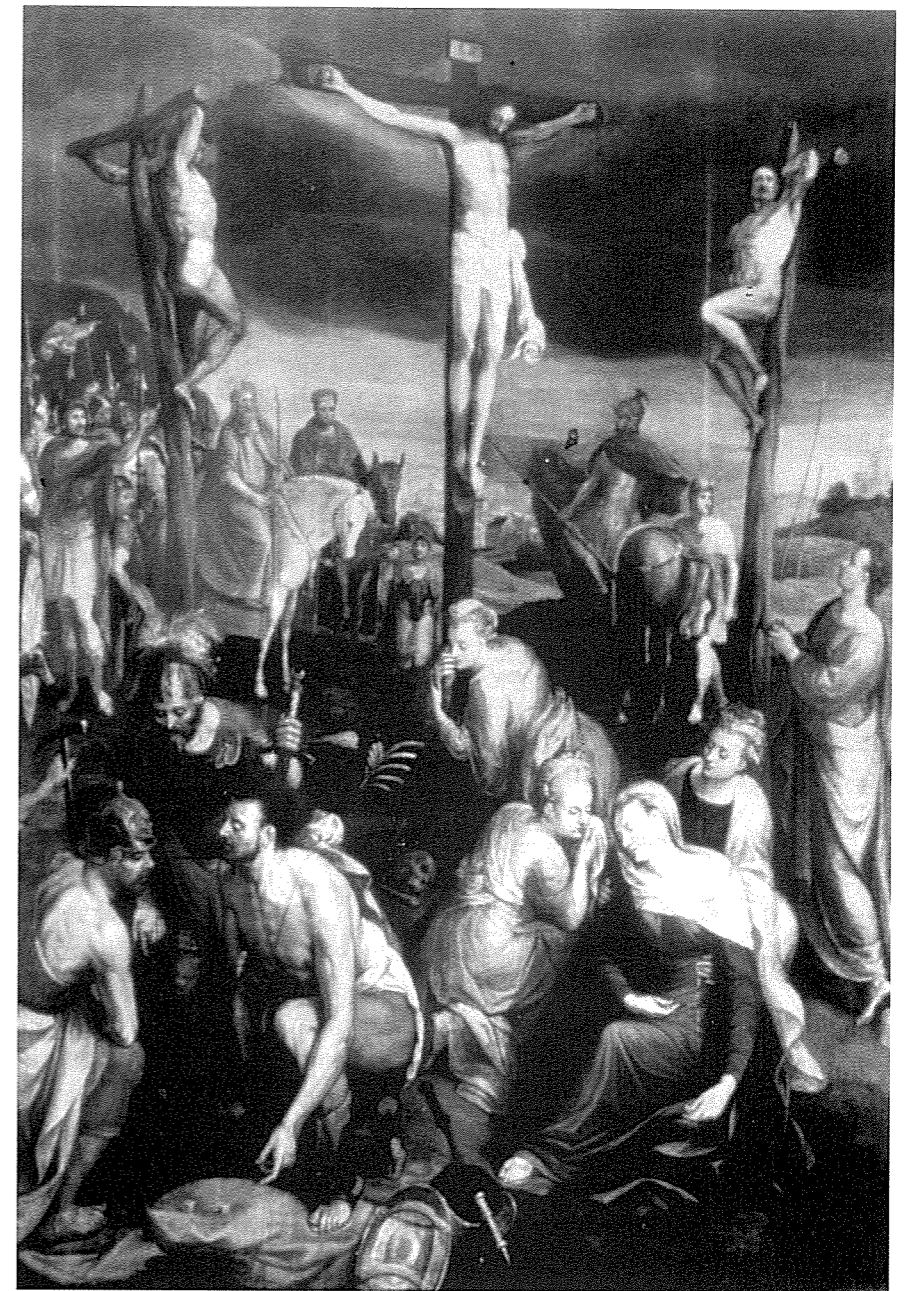
na prvý pohľad v mnohom blízke, evidentné sú aj výraznejšie rozdiely. Predovšetkým bratislavský obraz prezentuje podstatne mnohopočetnejšiu figurálnu kompozíciu. Ďalej kríž s Kristom je v porovnaní s wiesbadenským obrazom, ale aj pražskou kresbou, priestorovo vytočený na opačnú stranu, rovnako ako aj kríže, na ktorých sú pripútaní obaja lotri. Mária Magdaléna, na rozdiel od wiesbadenskej tabule i pražskej kresby, v zúfalstve objíma kríž a sv. Ján stojí na kanonizovanej ľavej strane. Celkom tu absentuje postava plačúcej starej ženy, utierajúcej si oči, ktorú zaznamenávame tak na wiesbadenskom diele, ako aj na pražskej kresbe s Ukrižovaním. Je skutočne viac ako pravdepodobné, že praž-



6. Frans Floris: *Hostina bohov*, 1561 (Stockholm, Nationalmuseum)

ská kresba figurovala v súvislosti s wiesbadenským obrazom ako „modello“. Aj bratislavské Ukrižovanie však spája s pražskou kresbou spoločný detail. Je ním postava vojaka s kopijou ruke na koni, situovaná v tesnej blízkosti kríža s Kristom. Kým však kompozičný detail vojaka sediaceho na koni je na pražskej kresbe podaný v veľkou dávkou dramatickosti, kôň je v pohybe a vojak sa práve obzerá smerom na kríž s Kristom, teda k divákovi, vojak z bratislavskej tabule je v pokoji. Jeho kôň stojí a vojak na ňom sediaci sa pozerá na náprotivnú, žánrovými detailmi obohatenú skupinu vojakov v pravej časti obrazu. Tá je vďaka vojakovi ukazujúcemu na kríž nositeľom dramatického deja. Na wiesbadenskej tabuli je síce vojak s kopijou sediaci na koni tiež obrátený smerom k divákovi, avšak z veľkej časti ho prekrýva kompozične domi-

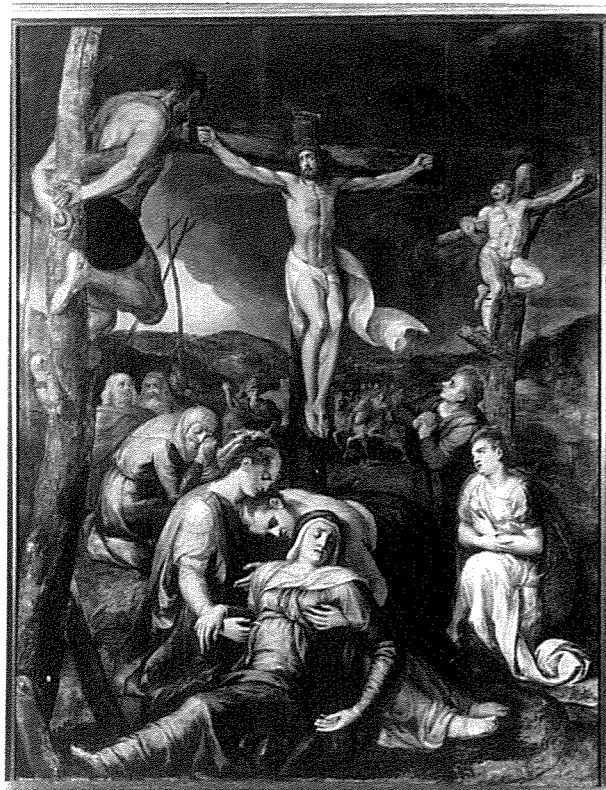
nantná skupina troch Márií. Dôležité pritom je, že na pražskej kresbe i na wiesbadenskom obraze celkom chýba výjav vojakov losujúcich o Kristov šat (Ján 19,23-24). Autor bratislavského Ukrižovania, ktorý svoj obraz koncipoval na výškový formát, ústredný figurálny výjav s tromi Máriami v rámci celkovej obrazovej kompozície posunul mierne do úzadia a na vertikálnu os pravého kríža, do pravého dolného rohu, situoval trojicu rímskych vojakov hádzucich kocky. Vieme, že po učňovských rokoch, ktoré Frans Floris strávil v ateliéri Lamberta Lombarda, už ako slobodný majster v Antverpách, absolvoval v rokoch 1541–1545 dlhší pobyt v Taliansku. Po návrate, od roku 1547, sa vo Florisovej tvorbe začali objavovať monumentálne, s veľkou rutinou maľované náboženské výjavy, inšpirované predovšetkým Michelangelom a čo je v nami



7. Crispin van den Broeck (?):  
*Ukrižovanie* (Bratislava, SNG)

sledovanom kontexte dôležité, aj Tintoretto – ako to novšie potvrdilo bádanie W. Bertha Meijera.<sup>19</sup> Práve na Tintorettovom obraze s Ukrižovaním zo zbierok benátskej Galleria dell' Accademia sa nachádza aj spomínaný výjav trojice rímskych vojakov losujúcich o Kristov odev.<sup>20</sup>

Autor bratislavského obrazu zachoval základný kompozičný rozvrh Tintorettovej predlohy, keď skupinu troch mužov umiestnil do pravého dolného rohu obrazu tak, že divák je vlastne aktívnym svedkom hry a môže si dokonca overiť výsledky hodu. Typy mužských hláv losujúcich



8. Frans Floris: Ukrižovanie (Wiesbaden, Museum)

vojakov, ktoré vyšli z ruky autora bratislavského obrazu, sú typické pre produkciu Florisovej dielne začiatku šesťdesiatych rokov a majú svoje analógie.<sup>21</sup> O tom, že toto Tintorettovo Ukrižovanie bolo inšpiratívnym východiskom pre autora bratislavského obrazu, svedčia aj spojitosti medzi kompozíciami postáv troch Márií pod krížom. Afinity kontrastu oboch Márií, podpierajúcich Kristovu matku, predovšetkým Márie odvracajúcej tvár, či podobný typus oválnych ženských hláv so svetlými, dohora vyčesanými vlasmi, poprepletanými zlatými, perlami prepletanými čelenkami. Aj keď na druhej strane je Michelangelova lekcija neodškriepiteľná. Napokon inšpirácia Tintorettovim dielom bola kľúčová aj pre vznik pražskej kresby i samotnej wiesbaden-

skej tabule s Ukrižovaním. Tu však rozhodujúcu rolu zohral Tintorettovo obraz s Ukrižovaním z benátskeho kostola Santa Maria del Rosario.<sup>22</sup> Pri porovnaní tohoto Tintorettovo diela s wiesbadenskou tabuľou je zrejmé, že skupina troch Márií pod krížom z wiesbadenského obrazu je verziou Tintorettovej predlohy. Bezzvládna, žiaľom zamdletá Ježišova matka bezvládne spočíva v náručí jednej z Márií, druhá sa nad ňu s obavami nakláňa. Rovnako ako s veľkou bravúrou namalované, už celkom renesančne poňaté telo Krista na kríži. Úlohu, ktorú v antverpskej dielni Fransa Florisa zohral Tintorettovo obraz z kostola Santa Maria del Rosario, je evidentná aj pri komparácii s iným Ukrižovaním z Florisovho okruhu. A síce s Ukrižovaním, ktoré tvorí centrálnu časť triptychu Kalvárie v Arnstadte.<sup>23</sup> Autor arnstadtského triptychu tu dokonca rešpektoval aj tvar Tintorettovej tabule, zakončenej v hornej časti poloblúkom. V súvislosti so skúmanou bratislavskou tabuľou je dôležitý ešte jeden obrazový detail, ktorý ho odlišuje od všetkých uvádzaných analógií. Z oboch strán podopieranú, žiaľom premoženú Ježišovu matku autor bratislavského obrazu už nestvárnil s teatrálnou expresiou ako bezvládne ležiacu ženu, ktorú zažitá bolesť uvrhla do mdlôb. Na rozdiel od Tintorettovo obrazu, ale aj wiesbadenského a arnstadtského Ukrižovania, a napokon aj pražskej kresby, Mária na bratislavskej tabuli sklúčené sedí. Jej oči sú otvorené a zozadu ju len veľmi voľne pridržiaava jedna z Márií. Bratislavskému dielu celkovo chýba dramatické napätie a expresivita, charakteristické pre spomínané Tintorettove obrazy. Zdôrazňujeme tento aspekt predovšetkým preto, že tak pražská kresba, ako aj wiesbadenská tabuľa vznikli s veľkou pravdepodobnosťou v období počas, alebo tesne po konaní tridentského koncilu (1545-1563), ktorý zásadným spôsobom prispel k modifikácii dovtedajšej zaužíwanej kresťanskej ikonografie, ikonografiu scény Ukrižovania nevynímajúc. Okrem jednoznačnej inšpirácie Tintorettovim kompozíciami odkazuje k benátskej malbe aj

použitá farebná paleta, ale i samotný spôsob maľby bratislavského Ukrižovania. Jeho autor nepostavil svoje dielo na brilantnosti kompozície. Skôr naopak. Mnohofigurálna kompozícia bratislavskej tabule je pomerne roztrieštená. Celkovým rozvrhom, ale aj takými detailami, ako sú napr. „odrezané“ postavy vojaka v pravej zadnej časti obrazu, rovnako ako fragment psa stojaceho v jeho blízkosti, losujúceho vojaka, či muža situovaného za sv. Jánom, indikuje skôr šírkový formát obrazu. Ten napokon použil v prípade Ukrižovania z benátskej Galleria dell'Academia aj Tintoretto. To, čo bratislavský obraz zjednocuje, je farba. Teplá atmosféra, budovaná na vzájomnom súlade a bohatosti teplých hnedých a červených farieb, je prestúpená jemným svetlom, ktoré prichádza spredu a usmerňuje divákov pohľad na epicentrum deja. Farba a svetlo tu plne vyvažujú a umocňujú tvar. Istou výnimkou je azda iba postava Ježišovej matky. Inkarnát jej tváre, hrdla a poodhalenej hrude si na rozdiel od tvári ostatných troch žien na bratislavskom obraze zachováva typicky nizozemský monochrómny, až porcelánovobiely, len veľmi zľahka naružovely odtieň. Ten ešte akcentuje biela rúška, ktorú má Mária na hlave a ktorá jej spadá až na ramená a hrud.

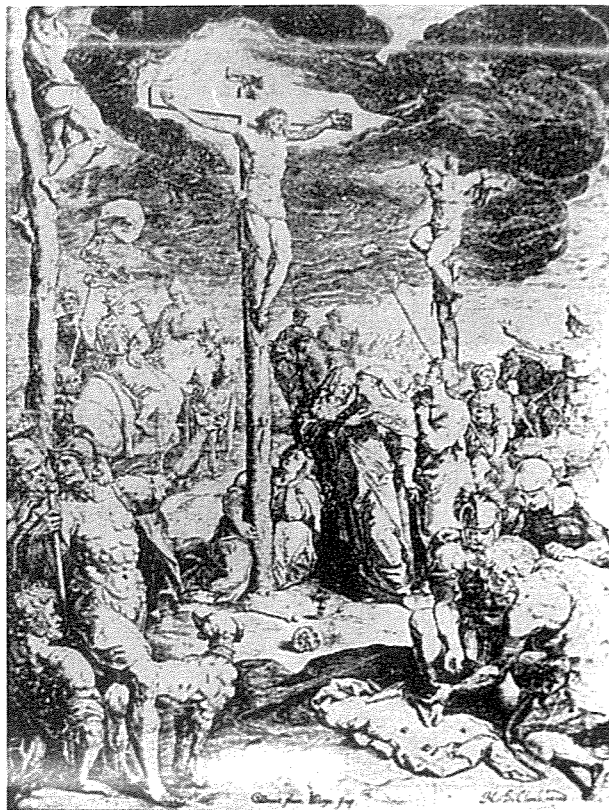
Hoci bratislavský obraz nie je signovaný, zdá sa, že niet dôvodov pochybovať o tom, že vznikol v dielni Fransa Florisa. Bratislavská tabuľa s Ukrižovaním je síce kvalitným umeleckým dielom, na druhej strane tu je však evidentná istá miera schématickosti. Táto schématickosť sa prejavuje najmä v podaní ženských figúr oboch Márií i Márií Magdalény. Bratislavskému obrazu chýba kresliarska bravúra vlastných Florisových prác, ako i expresia výrazu jednotlivých figúr, dosahovaná práve pre Tintoretta charakteristickým luminizmom. Stratila sa aj schopnosť virtuózneho narábania s anatomickými skratkami tiel v rámci zdynamizovanej kompozície, ktoré si tento umelec osvojil počas svojho talianskeho pobytu. Azda najlepšie si to uvedomíme, ak porovnáme subtilne telo ukrižovaného Krista



9. Frans Floris – okruh: Ukrižovanie (Praha, NG)

z bratislavského obrazu s atleticky vypätým telom Krista na wiesbadenskej tabuli. Dialóg talianskej inovácie s nizozemskou tradíciou je azda práve tu najviac čitateľný. K nizozemskej tradícii napokon odkazuje aj zvolený typ mnohofigurálneho Ukrižovania, obohateného žánrovými detailami, ako sa s tým stretávame napríklad u Hansa Memlinga (tabuľa s Ukrižovaním z pašiového oltára rodiny Greverade).

Pri ďalšom skúmaní bratislavského Ukrižovania zaujme zmienka, ktorú v súvislosti s Fransom Florisom publikoval Carel van Mander. Podľa van Mandera zanechal Frans Floris po svojej smrti roku 1570 nedokončený rozmerný oltár, objednaný španielskym Priorom, ktorého ústrednou časťou bolo Ukrižovanie a ktorý dokončili



10. Jacob de Gheyn II podľa Crispina van der Broeck: Ukrižovanie

jeho dvaja žiaci – Frans Pourbus starší a Crispin van den Broeck.<sup>24</sup> Bratislavský obraz s Ukrižovaním skutočne vykazuje spojitost s maliarskym dielom Florisovho žiaka Crispina (Crispijna, Crispiaena) van den Broeck (Mechelen, 1523 – Antverpy, medzi 1589 a 6. februárom 1591) tak, ako je v súčasnosti poznateľné a vymedziteľné.<sup>25</sup>

O Crispinovi van den Broeck vieme, že sa pravdepodobne učil u svojho otca, že svoju umeleckú kariéru začal v rodnom meste, ktoré opustil roku 1557, hoci už v rokoch 1555-1556 ho nachádzame v zozname členov antverpskej gildy sv. Lukáša. Po svojom príchode do Antverp začal pravdepodobne pracovať vo Florisovej dielni, kde sa jeho meno pripomína až do učiteľovej smrti. Okrem jeho dnes nie vo veľkom počte za-

chovaných maliarskych prác sú doložené aj van den Broeckove kresby a z neskoršieho tradovania aj rytiny. Radí sa k nim aj podľa van den Broeckovej predlohy vyhotovená rytina „Kristus na kríži medzi dvomi lotrami“ od Jacoba de Gheyn II (1565-1629).<sup>26</sup> Gheynova rytina je v mnohom bratislavskému obrazu blízka. Vidíme tu v pravom dolnom rohu skupinu troch vojakov losujúcich o Kristov odev. Charakteristická je predovšetkým postava vojaka s helmou na hlave. Pod Kristovým krížom stojí so zopnutými rukami sv. Ján a v ľavej časti zadného plánu vidíme, rovnako ako na bratislavskom obraze, postavu vojaka na koni s kopijou v ruke. Na oboch prácach zaznamenávame aj rovnaké gesto vojaka v pravej časti pozadia, ukazujúceho prstom na kríž s Kristom. Samotné Kristovo telo, rovnako ako aj telá oboch lotrov, sú však na bratislavskom obraze subtilnejšie a chýba im atletická „renesančná“ robustnosť figúr z Gheynovej rytiny. K rukopisu van den Broeckovmu však odkazujú typy mužských figúr a tvári vojakov v pozadí bratislavského obrazu, ktoré majú svoje analógie na viacerých zachovaných Broeckových obrazoch. Azda najzreteľnejšie to vystúpi do popredia pri porovnaní bratislavského Ukrižovania s van den Broeckovou „Večerou Krista v Šimonovom dome“, pôvodne v berlínskej zbierke E. Schweizera. Sú tu však aj ďalšie detaily. Napríklad celkom úzka afinita medzi zobrazovaním bieleho koňa na bratislavskom obraze a na van den Broeckovom obraze „Jazdecká bitka“ zo Straslundu. Typy ženských, ale aj mužských tvári na bratislavskom obraze majú zasa svoju analógie na van den Broeckovom obraze „Prechod cez Červené more“ z múzea Molins de Rey v Barcelone.

V súvislosti s bratislavským Ukrižovaním je však zaujímavá aj iná grafická predloha. A síce Ukrižovanie od ďalšieho umelca blízkeho dieľenskému okruhu Fransa Florisa, Martena de Vos (1532 Antverpy – 1603 tamtiež).<sup>27</sup> Aj na tejto signovanej a k roku 1580 datovanej grafike vidíme trojicu vojakov losujúcich o Kristov odev,

rovnako ako postavu vojaka na koni s kopijou v ruke v pozadí. S bratislavským obrazom spája berlínsku kresbu aj kompozičný rozvrh trojice krížov s Kristom a lotrami. Veľmi blízke je aj riešenie zadného plánu na oboch dielach – mestská architektúra a početná skupina postáv na koňoch. Napokon aj porovnanie samotných grafík iba potvrdzuje, že hoci sa meno antverpského maliara Martena de Vos nespomína medzi žiakmi Fransa Florisa, jeho vzťahy k majstrovej dielni boli úzke, rovnako ako aj väzby medzi dielom Crispina van den Broeck a Martena de Vos. Ešte zreteľnejšie si to uvedomíme pri porovnaní spomínaných Florisových prác – tabule z Wiesbadenu, pražskej kresby a Ukrižovania, tvoriaceho ústrednú časť oltára, ktorý Marten de Vos vyhotovil roku 1569 pre hradnú kaplnku v Celle.<sup>28</sup>

Bratislavská tabuľa s Ukrižovaním si v budúcnosti bezpochyby vyžiada ďalšiu pozornosť.

#### POZNÁMKY

[1] M. TOGNER (rec.): *J. Vacková: Nizozemské maliřství 15. a 16. století. Československé sbírky. Praha, Academia 1989. Ars, 1991, č. 2, s. 160.*

[2] Obraz v rokoch 1993-1994 reštaurovala akad. mal. Anna Svetková. Pri všetkých, v texte uvádzaných technických údajoch, sa opieram o reštaurátorskú dokumentáciu obrazu (Návrh na reštaurovanie pamiatky. Bratislava 1993; Dokumentácia vykonaných reštaurátorských prác. Bratislava 1994), uloženú v archíve Pamiatkového ústavu v Bratislave, č. R 1590/a, R/2653. Obraz „Bohyňa mora“ bol po reštaurovaní publikačne vyhodnotený Milanom Tognerom ako dielo Fransa Florisa. – *Reštaurátorská tvorba Oblastného ateliéru v Levoči 1989-1994. Kat. výstavy, Levoča, jún – september 1994, s. 58-59.*

[3] Do zbierok Slovenského národného múzea sa napríklad v päťdesiatych rokoch takto dostala aj časť slohového nábytku z Révayovského kaštieľa v Turčianskej Štiavničke. – *Súpis pamiatok na Slovensku III. Bratislava 1969, s. 335. Archív sklabinsko-blatnickej línie rodu Révay so sídlom v Turčianskej Štiavničke je dnes uložený v Slovenskom národnom archíve v Bratislave. Z obdobia po roku 1919 sa však v rodovom archí-*

ve nenachádza žiaden spisový materiál. – *Štátny slovenský ústredný archív v Bratislave. Sprievodca po archívnych fondoch. (F. Sedlák, J. Žudel, F. Palko). Bratislava 1964, s. 176-177.*

[4] Nasvedčuje tomu nápis „Floris“ čiernou farbou na zadnej strane obrazu, spolu s číslom 12, ktoré bolo zrejme inventárnym číslom zbierky predchádzajúceho majiteľa.

[5] C. van de VELDE: *Frans Floris (1519/20-1570): Lewen en werken I.-II.* Brussel 1975. Platnosť si stále ponecháva práca D. ZUNTZ: *Frans Floris. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert.* Strassbourg 1929. Novšie k dielu Fransa Florisa – R. GROSSHANS: *Ein Bild aus dem Umkreis des Frans Floris für die Gemäldegalerie.* Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz XXIII, 1986, s. 277-281; – B. W. MEIJER: *Frans Floris: een addendum.* Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek XXXVIII, 1987, s. 226-232. – Porov. tiež C. KING: *Artes Liberales and the mural decoration of the house of Frans Floris.* Zeitschrift für Kunstgeschichte LXII, 1989, s. 239-256; – E. MARTÍNEZ BERMEJO: *Lucas Cranach, El Viejo y Frans Floris: pinturas firmadas, en colecciones españolas.* Archivo español del Arte, 71, 1998, s. 223-240. Novšie sumarizoval stav bádania k osobnosti a dielu Fransa Florisa Carl Van de VELDE: *Frans Floris*, in: *The Dictionary of Art*, Vol. 11. London 1996, s. 220-223; tu podrobne uvedená aj najdôležitejšia literatúra.

[6] Podrobne ich uvádza už C. van MANDER: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, I.* München und Leipzig 1906 (Hans Floerke, ed.), s. 313-325.

[7] Stockholm, Nationalmuseum, inv. č. NM 430 (126 x 226 cm, sign: „FF IV ET FA 1561“). – G. CAVALLI-BJÖRKMANN: *Nationalmuseum Stockholm. Illustrerad katalog över äldre utländskt maleri.* Västervik 1990, s. 133; – Tá istá: *Dutch and Flemish paintings I.* Stockholm 1986, s. 68, kat. č. 29; – tiež C. van de Velde, c. d. (v pozn.5), s. 277-279, obr. 71; tu podrobne uvedená aj staršia literatúra.

[8] D. Zuntz, c. d. (v pozn.5), s. 65; – C. van de Velde, c. d. (v pozn.5), s. 276, 136.

[9] G. GRZIMEK: *Vom Aufgang der Neuzeit. Handbuch von Gemälden des europäischen Manierismus. Katalog der Sammlung der Familie Grzimek.* Ravensburg 1965, s. 24, č. kat. 10.

[10] C. van de Velde, c. d. (v pozn.5), s. 176, č. kat. 136, obr. 70.

[11] NG Praha, inv. č. DO 4300 (olej, dub, 46 x 33 cm). – J. VACKOVÁ: *Nizozemské maliřství 15. a 16. století. Československé sbírky.* Praha 1989, s. 76, obr. 136; – novšie O. KOTKOVÁ: *Netherlandish painting 1480-1600. The National Gallery in Prague. Illustrated Summary Catalogue I/1.* Praha 1999, s. 63.

[12] Gripsholm, inv. 2 922 (olej, drevo, 133 x 184 cm). – G. Cavalli-Björkmann, c. d. (v pozn.7, 1986), s. 70, č. kat. 30. –

Porov. tiež H. SEITZ: *En bankett för gudar. Exkurs fran ett Skoklosterdokument / A Banquet for Gods. Summary.* Livrustkammaren. Journal of The Royal Armoury XII. (Stockholm) 1972, s. 329-343.

[13] G. Cavalli-Björkmann, tamtiež, s. 68, č. kat. 29. Na existenciu potsdamskej verzie upozornila Dora Zuntz, c. d. (v pozn.5, 1929), s. 31. Údaje o antverpskej verzii (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, cat. 1959, nr. 956; 150 x 198 cm) a verzii z Grazu (Graz, Landesmuseum Joanneum, inv. č. 57; 116,5 x 161,5 cm) publikoval Carl van de Velde, c. d. (v pozn.5), s. 185-186, č. kat. 34, obr. 5; s. 116, č. kat. 116, obr. 54. Ku tabuli z Grazu novšie Carl Van de VELDE v katalógu *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der Flämischen Malerei.* (Hrsg. E. Mai und H. Vlieghe). Köln – Wien 1993, s. 261-262, obr. 22; – *Bildwerke: Renaissance, Manierismus, Barock. Gemälde und Skulpturen aus der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz. Kurt Woiset-schläger zum 70. Geburtstag.* (G. Biedermann, G. Gmeiner-Hübel, Chr. Rabensteiner). Klagenfurt 1995.

[14] Pracovný účel martinského obrazu potvrdzuje aj jeho neo-pracovaná zadná strana. Predpoklad o existencii dnes nezachovaného Florisovho originálu obrazu „Banket bohov“ by potvrdzovali aj uzávery Carla van de Velde v súvislosti s jeho skúmaním verzii obrazov z Grazu, Antverp, Gripsholmu a zo švajčiarskej súkromnej zbierky. Pozri kat. výstavy *Von Brueghel bis Rubens*, c. d., s. 261-262.

[15] Predovšetkým J. Vacková, c. d. (v pozn.11, 1989); – Tiež J. VACKOVÁ, M. COMBLEN-SONKES: *Les Primitifs flamands II. Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle 4. Collections de Tchécoslovaquie.* Bruxelles 1985.

[16] K. VACULÍK: *Staré európske umenie. Slovenská národná galéria.* (Nedat. leporelo, vydané pri príležitosti sprístupnenia nových expozícií SNG). – Ten istý: *Európske maliarstvo 15.-18. storočia zo zbierok Slovenskej národnej galérie.* in: Zborník SNG, Galéria 8. Staré umenie. (Bratislava) 1984, s. 145. Možnosť podrobnejšie komplexného prieskumu obrazu sa stala aktuálnou roku 1995, keď bola tabuľa reštaurovaná.

[17] Obraz reštaurovala akad. mal. Mária Ďuricová. Poznatky získané v procese reštaurovania boli publikované v katalógu výstavy *Reštaurátorské ateliéry Slovenskej národnej galérie 1991-1995.* SNG Bratislava, marec – máj 1996, s. 14-15, č. kat. 6. V rámci tohoto katalógu vyhodnotila Zuzana Gécsová tabuľu s Ukrižovaním ako dielo neznámeho nizozemského maliara poslednej tretiny 16. storočia s upresnením, že „... Typológia postáv, kolorit, spôsob maľby, ako i kompozičná výstavba obrazu ho zaraďujú do okruhu antverpských manieristov konca poslednej tretiny 16. storočia.“

[18] *Vom Aufgang der Neuzeit. Europäische Meister von 1520 bis 1640. Manieristen. Sammlung Familie Grzimek.* Ravensburg 1956, s. 7; – M. J. FRIEDLÄNDER: *Early Netherlandish Pain-*

*ting XIII.* Brussels 1975, s. 84, č. kat. 128, Pl. 55 (Wiesbaden, Städtisches Museum, Gemäldegalerie, inv. č. M 790; olej na dubovom dreve, 130 x 105 cm, signovaná). O tabuli zatiaľ najpodrobnejšie C. van de Velde, c. d. (v pozn.5), s. 227-228, č. kat. 79, obr. 32; tu podrobne uvedená aj staršia literatúra. Ku kresbe s Ukrižovaním (NG Praha, zbierka grafiky a kresby, inv. č. K 31816; lavírovaná kresba, 480 x 375 mm) zatiaľ najpodrobnejšie C. van de Velde, tamtiež, s. 370-371, č. kat. 36, obr. 135. Ako termín ante quem pre jej vznik stanovuje van de Velde rok 1553.

[19] Vplyvom Michelangela na tvorbu Fransa Florisa sa novšie zaoberala E. de CONINCK: *L'influence de Michel-Ange dans l'oeuvre peinte, dessinée et gravée de Frans Floris.* Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain, t. 26/1993 (1995), s. 219-220. Na súvislost Florisových obrazov s dielami Tintoretta poukázala už Dora Zuntz, c. d. (v pozn.5), s. 12; tiež Carl van de Velde, c. d. (v pozn.5), s. 30; a novšie presvedčivo tiež B. W. MEIJER: *Fiamminghi e olandesi nella bottega veneziana: il caso di Jacopo Tintoretto,* in: *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano.* (B. Aikema, Ed.). Kat. výstavy, Palazzo Grassi, 5.9.1999 – 9.1.2000. Milano 1999, s. 132-143.

[20] Benátky, Galleria dell'Accademia, n. 213 (282 x 445 cm). – R. PALLUCCHINI, P. ROSSI: *Tintoretto. Le opere sacre e profane, I.* Milano 1982, s. 168-169, č. kat. 171, obr. 224. Datovanie tohoto Tintorettovoho diela nie je konštantné a kolíše u jednotlivých bádateľov medzi rokmi 1548-1570. Tintorettova kresba vojakov hrajúcich kocky sa nachádza v zbierkach Gabinetto disegni e stampi degli Uffizi vo Florencii, n. 13005.

[21] Treba upozorniť predovšetkým na analógiu hlavy rímskeho vojaka s helmou na bratislavskom Ukrižovaní so štúdiou hlavy muža v helme (M. FRIEDLÄNDER: *Early Netherlandish painting XIII. Antonis Mor and his contemporaries.* Leyden – Brussels 1975, Pl. 80, obr. 157; tu ikonograficky vyhodnotený ako Mars. – Tiež C. van de Velde, c. d. v pozn.5, s. 270-271, č. kat. 128, obr. 63). Súčasnú umiestnenie tohoto Florisovho obrazu nie je známe.

[22] Benátky, S. Maria del Rosario (297 x 165 cm). – R. Pallucchini, P. Rossi, c. d. (v pozn.20), s. 186, č. kat. 249, obr. 332.

[23] C. van de Velde, c. d. (v pozn.5), s. 202-206, č. kat. 54-58, obr. 21-22. Tabuľa s Ukrižovaním z armadtského triptychu je signovaná a datovaná do roku 1554.

[24] Carl van MANDER: *Le livre des peintres, I.* (ed. Henri Hymans). Paris 1884, s. 344-345.

[25] Porov. predovšetkým E. GREINDL: *Le Jugement dernier de Crispin van den Broeck.* Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique XV, 1964, s. 159-167; – P. WESCHER: *Crispin van den Broeck as Painter.* Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1974, s. 171-185.

M. DÍAZ PADRÓN: *Algunas pinturas inéditas de Crispin van den Broeck en España.* Studies in the History of Art, vol. 13, 1984, s. 77-82; – P. PHILIPPOT: *Crispin van den Broeck aux Musées Royaux des Beaux-Arts.* Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Belgie, 1989-1991, 1-3, s. 251-257; – C. Van de VELDE: *Crispin van den Broeck,* in: *The Dictionary of Art,* Vol. 4. London 1996, s. 839.

[26] 396 x 291 mm; „Crispin van den Broeck inventor, Jacob de Gheyn sculp., N. de Clerck excudebat“. – F. W. H. HOLLSTEIN: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700. Vol. VII.* Amsterdam 1951, s. 173, obr. 335.

[27] Staatliche Museen Berlin, inv. č. KdZ 4508 (237 x 200 mm).

[28] A. ZWEITE: *Marten de Vos als Maler.* Berlin 1980, s. 270-271, obr. 23.

Moje podakovanie na tomto mieste patrí Dr. G. Cavalli-Björkmann zo Stockholmu, Dr. R. Grosshansovi z Berlína a Dr. I. Kozsinowski z Wiesbadenu.

Foto: Archív Pamiatkového úradu v Bratislave (1-3); – Staatliche Museen Berlin (5); – Nationalmuseum Stockholm (6) – SNG Bratislava (7) – Museum Wiesbaden (8) – NG Praha (9) Reprod.: Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings...*, VII (10)

## Two Paintings from the Workshop of Frans Floris in Slovak Collections

### (Summary)

Slovakia's collections boast two remarkable pictures of Netherlandish provenance. Both are all but unknown in the relevant literature and as yet have been accorded scant attention, and this despite the fact that they are of irrefutable quality and have both been restored relatively recently. The works in question are a *Goddess of the Sea* held by the Slovak National Museum in Martin and a *Crucifixion* in the collections of the Slovak National Gallery in Bratislava. Attention was first drawn to the former painting – the *Goddess of the Sea* – by Milan Tognner in connection with its impending restoration. Despite the far from ideal state of the work, he identified this Martin panel as one of the variants of the female half-length figure of the “sea goddess” by Frans Floris de Vriendt (1519/20, Antwerp – 1570, Antwerp) further observing that the true extent of Floris' portion in the work would become apparent only after restoration and detailed art-historical investigation. The restoration did indeed furnish a series of entirely fresh insights. It showed above all that the Netherlandish original (SNM Martin, inv. no. KH 526; oak, tempera and oil, 45 x 25,5 cm) was probably extended and augmented at the end of the eighteenth cen-

ture in what was a radical modification. The removal of these additions and extensions revealed an original chamber painting of uncommon quality. The *Goddess of the Sea* at the Slovak National Museum in Martin is a one-off in the country's collections. The facts known to us shed little light on its history to date and how it came to be in the collection. The restoration documentation makes no mention of the painting's origin. Nor does the inventory docket provide any more detailed information. It is more than likely, however, that it found its way to Martin from one of the nearby seats of the noble Révay family, and did so during or shortly after the Second World War. The manor houses at Mošovce and Turčianska Štiavnička are the most likely candidates.

The brilliantly painted heads by Floris which have survived served in the main as no more than a starting point for multi-figured pictures of larger format. And it was as this kind of base that the surviving scenes of the *Goddess of the Sea*, including the Martin example, originated. They are to be associated with the fine painting of the *Banquet of the Gods* (signed, and dated 1561) in the Stockholm National Museum, and specifically with the seated god-

ness at the forefront of the figurative composition. This link with the Stockholm Floris painting is not, then, restricted to the Martin painting, but is shared also by other chamber panels depicting the same scene: the homonymous works at the Berlin Gemäldegalerie (Staatliche Museen Berlin, inv. no. 1955; oil, oak, 52 x 36 cm), in the Grzimek collection (oil, oak, 49 x 36 cm), and the painting from a private collection in the Netherlands. It is clear even to cursory inspection that, despite undeniable affinities, the works are not those of the same artist. A closer analysis brings to light several differences in detail.

But other versions of this scene have also survived which present a cognateness with the Stockholm panel and are linked with the atelier of Frans Floris (Antwerp, Graz, Gripsholm, Potsdam, Switzerland). A comparison with all the known versions of the *Banquet of the Gods* associated with the Floris studio will therefore be productive in future investigation of the Martin picture. For the moment we might venture an interim conclusion that it is one a number of contemporaneous study variants of the *Goddess of the Sea* which probably originated, like the others we have mentioned, in connection with a Floris painting which has not survived. Its artist must be sought among Floris' numerous pupils, associates or successors.

The Slovak National Gallery in Bratislava includes in its collections a number of quality Netherlandish paintings. This collection of Netherlandish painting includes a *Crucifixion* (SNG Bratislava, inv. no. O 4693; oak, tempera, oil, 125 x 97,8 cm). It was purchase from private hands in 1974 and was shortly afterwards classified first as the work of an unknown Netherlandish painter from the end of the sixteenth century and later as being by one of the pupils of Frans Floris. The opportunity for a more detailed and global ascertainment presented itself in 1995, when the panel was restored.

The Crucifixion scene was in fact a staple of the Floris atelier and its employment is confirmed by several of its surviving works. Those showing the closest affinity with the Bratislava panel are probably a *Crucifixion* from Wiesbaden and one very closely associated with it, a Prague drawing of the scene. The Bratislava panel is, like the Wiesbaden panel, rectangular in shape and is of similar dimensions. As yet no information has come to light which would suggest that it originated as part of an altar. We know that after the apprentice years that Frans Floris passed in the atelier of Lambert Lombard, he spent – now an independent master in Antwerp – a period of some length (1541-1545) in Italy. On his return, from 1547, Floris' work began to feature monumental, largely routine, painted religious scenes inspired above all by Michelangelo and – which

is relevant here – Tintoretto. This has been recently confirmed by the research of W. Berth Meijer. It is in Tintoretto's *Crucifixion* in Venice's Galleria dell'Accademia that this scene with the three Roman soldiers casting lots for Christ's clothes is to be found. The artist of the Bratislava painting retained the essential composition of the Tintoretto source in positioning the trio of men in the lower right corner in such a way that the viewer is actually an engaged witness of the throwing and is even able to check for himself its outcome. The types of male head used for the dice-throwing soldiers by the painter of the Bratislava picture are typical for the output of the Floris atelier at the beginning of the 1560s and have their counterparts. That Tintoretto's *Crucifixion* was the inspiration for this artist is also indicated by the interplay between the figures of the three Mary's below the cross. The affinity of the *contrapposto* of the two Mary's supporting Christ's mother, and above all of the Mary with her face turned away, or the similar type of oval female head with light, upswept hair intertwined with gold, pearl-encrusted headgear. Although the influence of Michelangelo is also not to be denied, the Tintoretto inspiration was also crucial for the Prague drawing and the Wiesbaden panel. In this case, however, it was rather the Tintoretto *Crucifixion* in the church of Santa Maria del Rosario in Venice. The role played by the Crucifixion from Santa Maria del Rosario in Frans Floris' Antwerp workshop is also evident from comparison with another *Crucifixion* from the Floris circle, namely that which constituted the central panel of the *Calvary* triptych in Arnstadt. The artist of this work has even respected the shape of Tintoretto's panel, with its bowed termination in the upper part.

In connection with the Bratislava work treated here, one further detail is important which distinguishes it from all the analogies we have mentioned. The artist of the Bratislava painting has no longer rendered the distraught mother of Jesus, supported on both sides, with a theatrical expression and as a helplessly supine woman whose suffering has induced a fainting fit. Unlike the Tintoretto picture, but also unlike the Wiesbaden and Arnstadt *Crucifixion* and the Prague drawing, Mary in the Bratislava panel merely sits grieved. Bratislava work is entirely bereft of the dramatic tension and expressiveness characteristic of the Tintoretto works to which we have alluded. We emphasise this aspect above all because both the Prague drawing and the Wiesbaden panel most likely originated during or immediately after the Council of Trent (1545-1563), which made a crucial contribution to the modification of the Christian iconography used thitherto, including that of the Crucifixion. What holds the Bratislava painting together is the colour. The warm atmosphere built on

a reciprocity and richness of warm brown and red tones is transfused by a soft light which comes from the front and directs the viewer's gaze to the epicentre of the action. Colour and light here completely balance each other and enhance form.

Although the Bratislava painting is unsigned, there would seem to be no reason to doubt its origination in the studio of Frans Floris. Although there can be no contesting the admirable quality of the Bratislava *Crucifixion*, a certain degree of schematism is, nevertheless, in evidence. The Bratislava instance lacks the bravura of draughtsmanship of Floris' own works and the vividness of expression of the individual figures achieved with the luminism characteristic for Tintoretto. Also absent is the virtuoso handling of anatomical shorthand within a dynamised composition which Floris acquired during his sojourn in Italy. Perhaps this is most apparent from a comparison of the wasted body of the crucified Christ of the Bratislava picture its athletically taught counterpart in the Wiesbaden panel.

In connection with the Bratislava Crucifixion it is interesting a remainder by Carel van den Mander. When

Frans Floris died, in 1570, he left, according to van Mander, a large unfinished altarpiece, commissioned by the Grand-Prior of Spain. The main part of this altar was the table with *Crucifixion*. Perhaps by Floris' last will was this altar completed by Frans Pourbus the older and Crispinus van den Broeck. The Bratislava Crucifixion really appears to be stylistically related to works ascribed to van den Broeck. For instance we can see similar types of female and male heads in the Crispin van den Broeck paintings with *Jesus in the House of Simon* (formerly E. Schweizer – collection, Berlin) and *Crossing of the Red Sea* (collection of Museum Molins de Rey in Barcelona). As well as the Bratislava Crucifixion illustrates a close affinity with the engraving *Christ on the cross between the two thieves* by Jacob de Gheyn II after Crispin van den Broeck. The next work interesting for comparison with the Bratislava panel is the engraving with *Crucifixion* by Marten de Vos.

No doubt its research merits greater attention in the future. For the moment we can attribute this – little-known – Bratislava Crucifixion to one of Floris' pupils – probably to Crispin van den Broeck – and date it to the begging of 1570s.

## Ivo Hlobil – Eduard Petř: Humanism and the Early Renaissance in Moravia

Ingrid CIULISOVÁ

Renomovaný moravský historik umenia, dôverný znalec starého umenia Čiech a Moravy, spoluautor monografie „*Humanismus a raná renesance na Moravě*“ (Praha 1992) sa rozhodol sprístupniť výsledky svojho dlhoročného bádania o ranorenesančnom umení Moravy medzinárodnej umelecko-historickej obci. Spolu s Eduardom Petřom pristúpili k anglickej reedícii svojej českej publikácie, ktorej text pri tejto príležitosti rozšírili a prepracovali. Rešpektovali pritom koncept českej verzie, členenej na časť venovanú literatúre (Eduard Petř) a časť pojednávajúcu o výtvarnom umení (Ivo Hlobil). Z hľadiska svojej profesie sa v nasledujúcom sústreďím predovšetkým na kapitoly venované ranorenesančnému výtvarnému umeniu.

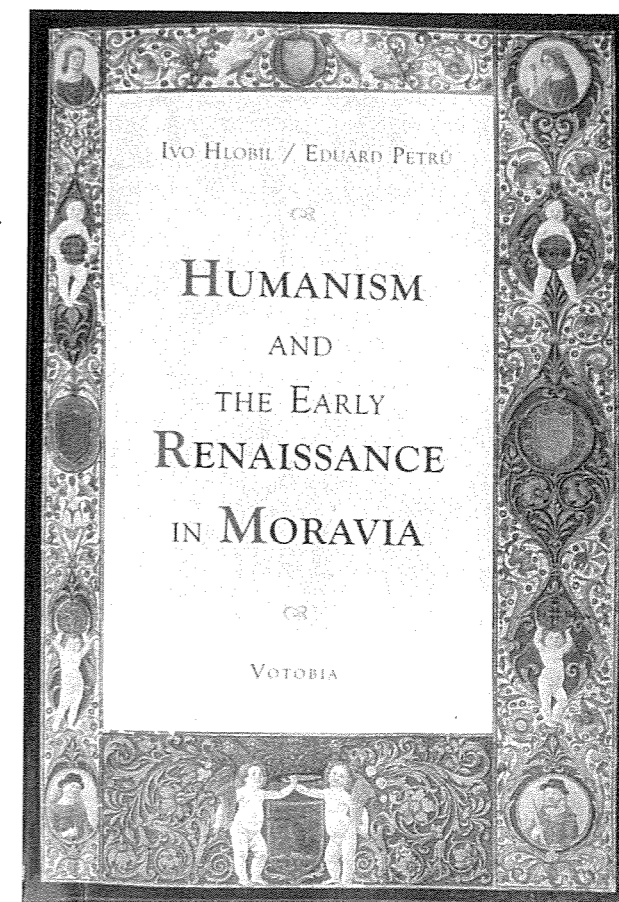
Hneď v úvode je potrebné poznamenať, že poznatky, ktoré Ivo Hlobil prezentuje, sú výsledkom dlhodobého výskumu. Už roku 1974 publikoval tento bádateľ štúdiu o vzťahu zemského hajtmána Ctibora Tovačovského z Cimburka a tovačovskej renesancie (I. Hlobil: *Zur Renaissance in Tovačov während der Aera Ctibor Tovačovský von Cimburk*. Umění, 22, 1974, s. 509-519), v roku 1983 potom štúdiu venovanú ďalšiemu kvalitnému dielu moravskej renesancie – portálu radnice v Olomouci (I. Hlobil: *Mistr portálu olomoucké radnice*, in: *Historická Olomouc a její současné problémy IV*. Olomouc 1983, s. 251-252). Na medzinárodnej scéne tento moravský bádateľ po prvýkrát sumarizoval výsledky svojho výskumu o ranorenesančnom umení Olomouca roku 1992, v rámci svojho príspevku na XXVIII. Medzinárodnom kongrese dejín umenia v Berlíne. K sústreďeniu Hlobilovej pozornosti na problematiku moravskej rannej renesancie prispelo zrejme viacero skutočností.

Tým rozhodujúcim bol však nezvratný historický fakt – teritoriálna príslušnosť Moravy k Uhorskému kráľovstvu v rokoch 1479–1490. Krátkodobá anexia Moravy uhorským panovníkom Matejom Korvínom bola síce v dejinách českej štátnosti pomerne málo podstatnou epizódou, o to významnejší bol však jej kultúrny dopad. V dejinách umenia Moravy bola napísaná pozoruhodná kapitola, ktorá vzhľadom na charakter zachovaného umelecko-historického materiálu a súvektú situáciu, ktorá tu vládla na náboženskom poli, umožnila Hlobilovi aplikovať na ranorenesančnú Moravu teoretický koncept samostatného, špecifického umeleckého regiónu. (V tom zmysle, ako tento problém analyzuje predovšetkým dnes klasická štúdia R. von Hausserr: *Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten*. Rheinische Vierteljahrsblätter 34, 1970, s. 158–171.) A to tak vo vzťahu k Čechám, ako aj budínskemu centru, odkiaľ bola renesancia na Moravu, severne od Álp vôbec najskôr, importovaná. Napokon vzájomné česko-uhorské vzťahy v období humanizmu sú predmetom intenzívneho skúmania aj z maďarskej strany (T. Klaniczay: *Umanisti boemi a Buda all'inizio del Cinquecento: Contributo alla storia della „Sodalitas litteraria Danubiana“*, in: *Filologia e letteratura nei paesi slavi*. Studi in onore de Sante Gracioti. Rome 1990).

Autor rozvrhol svoj text do troch kapitol: *I. The Influence of the Pannonian Renaissance (c. 1480/90-1500)* – Vplyv panónskej renesancie, okolo 1480/90-1500; *II. Olomouc Humanists and the German Renaissance (c. 1500-1520)* – Olomouckí humanisti a nemecká renesancia, okolo 1500-1520; *III. The Spread and Vernacularization of the New Art (c. 1520-1550)* – Rozšírenie

a udomácnenie nového umenia, okolo 1520-1550. V porovnaní so starším českým vydaním tu došlo k viacerým zmenám a upresneniam. K tým najdôležitejším, práve vo vzťahu ku aplikovanému konceptu svojbytného umeleckého regiónu, patrí rozšírenie úvodného vstupu o stať nazvanú *The Artistic and Cultural Isolation of the Czech Lands in the Post Hussite Period* (Umelecká a kultúrna izolácia českých zemí v posthusitskej perióde, s. 129-132). Autor v nej okrem iného explicitne upozornil na fakt, v umelecko-historickej literatúre o stredoeurópskej renesancii stále spravidla opomínaný, a síce na potrebu diferenciácie katolíckeho a utrakvistického prostredia vo vzťahu k šíreniu sa renesančnej výtvarnej kultúry v českých zemiach. V tejto súvislosti je potrebné na jednej strane zdôrazniť platnosť myšlienky vyslovenej už na začiatku šesťdesiatych rokov Paulom Oskarom Kristellerom, že humanizmus ako literárna a vedecká tradícia nebol v 16. storočí odmietaný ani katolíckym, ani protestantským prostredím (P. O. Kristeller: *Humanist Learning in the Italian Renaissance*, in: *Renaissance Thought and the Arts*. Oxford 1990, s. 18). Na strane druhej však recepcia renesančného umenia nebola vždy celkom oprostena od ideologických konotácií, čo by v moravskom prostredí na začiatku 16. storočia dokladalo Hlobilovo upozornenie na postoj Viléma z Pernštejna („... Anti-Hungarian political attitudes may have been the reason why the influence of the Pannonian or Italian Renaissance was never felt in many buildings of Vilém of Pernštejn...“ – s. 162).

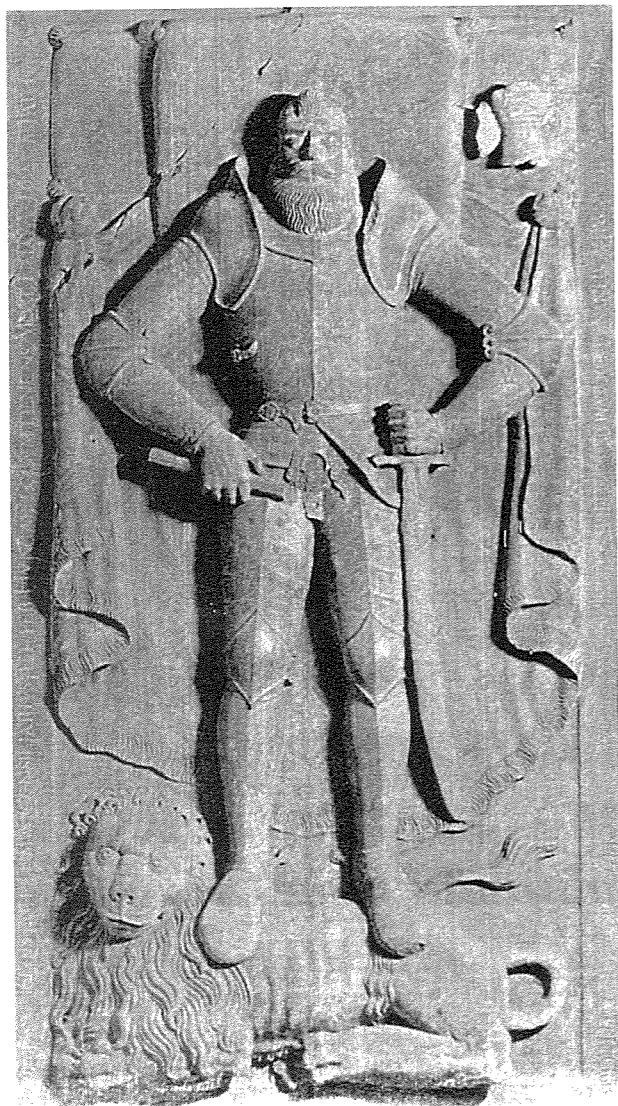
To, čo však zostalo v porovnaní s českou verziou nezmenené, je časové vymedzenie rannej renesancie na Morave. Kým v prípade uhorskej rannej renesancie je kľúčovým medzníkom letopočet 1490, kedy umiera panovník Matej Korvín, a rok 1526 kapitolu rannej renesancie v Uhorsku oficiálne viac-menej uzatvára, Ivo Hlobil končí epochu rannej renesancie na Morave až obdobím okolo roku 1550. Čo je, domnievam sa, ak hovoríme dôsledne o rannej renesan-



cii, aj v širšom stredoeurópskom kontexte predsa len neskoro.

Vo vzťahu k problematike rannej renesancie a humanizmu na území Slovenska má pre domácich bádateľov nesporný význam kapitola venovaná viac ako štyridsaťročnému olomouckému pôsobeniu biskupa Stanislava Thurzu (1497-1540), pôvodom zo spišského šľachtického rodu Thurzovcov. Je na škodu vecí, že umelecko-historicky mimoriadne atraktívna problematika umeleckej patronácie na Slovensku pôsobiach členov rodu Thurzovcov zostáva (na rozdiel od histórie, kde sa thurzovským slovenským aktivitám dlhodobo venuje slovenský historik Marián Skladaný) stále nespracovaná. Za-





Epitaf Stanislava Thurzu, okolo 1626  
(Levoča, far: kostol sv. Jakuba)

chovaný umeleckohistorický materiál, dnes sústredený predovšetkým v chráme sv. Jakuba v Levoči, kde sa Thurzovci nechali programovo pochovávať, otvára hneď viacero zaujímavých otázok. V rámci budúceho výskumu si bližšiu pozornosť budú vyžadovať aspoň dve. Tou prvou je prítomnosť málo známych ranorenesančných

kamenných fragmentov zamurovaných v stene tzv. Krstnej kaplnky svätajakubského kostola. Tieto spolu s ďalším kvalitným fragmentom renesančnej architektúry (dnes v depozite levočského Spišského múzea) aktualizujú hypotézu o jestvovaní reprezentačnej, z červeného mramoru vyhotovenej renesančnej tumbi (tabernákula?) rodiny Thurzovcov, nachádzajúcej sa až do roku 1753 uprostred hlavnej lode chrámu sv. Jakuba v Levoči. Napokon takúto reprezentačnú tumbu vyhotovili roku 1537 aj pre iného člena Thurzovskej rodiny, a síce pre vratislavského biskupa Jána V. Thurzu. Tou druhou otázkou je otázka vedomého a programového historizmu, ktorý sa pozoruhodným spôsobom uplatnil v prípade náhrobného kameňa hlavného spišského župana a palatína Stanislava Thurzu, vyhotoveného v r. 1626. Samozrejme, v širšom kontexte skúmania renesančnej plastiky Slovenska nemožno obísť ani mramorový epitaf Alexia I. Thurzu z obdobia po roku 1543. Táto brilantná ukážka nemeckej renesancie zostáva v zachovanom pamiatkovom fonde spišského regiónu čo do výtvarnej kvality bez konkurencie.

Pre výtvarné prostredie Levoče, ale rovnako aj Bardejova, (a ako sa ukazuje i Prešova a Košíc), bolo v prvej tretine 16. storočia rozhodujúce úzke prepojenie literárneho humanizmu a renesančného umenia. Mená tu pôsobiacich európskych humanistov Valentina Ecka, Johanna Henckela, Jacoba Pisa, Leonarda Coxa, Jána z Prešova, Johanna Antonina, ale aj ďalších ukazujú, že raná renesancia východoslovenských miest, reprezentovaná aj výnimočnými svetskými stavbami bardejovskej radnice, či levočskej farskej knižnice, nebola iba výlučným produktom exportu jagellonského dvorského centra. K jej komplexnému obrazu na začiatku 16. storočia významnou mierou prispela práve humanisticky orientovaná mestská kultúra. Napokon práve tento produktívny metodický problém skúmania vzájomných vzťahov a väzieb medzi humanizmom a renesančným výtvarným umením, overený napríklad už R. Feuer-Tóth (*Art and*

*Humanism in Hungary in the Age of Matthias Corvinus*, Budapest 1990), či H. B. Segelom (*Renaissance Culture in Poland. The Rise of Humanism 1470-1543*, New York 1989) akcentoval Hlobil v moravskom kontexte ako myšlienkové jadro svojho textu („... It was the relationship between Moravian humanism and Early Renaissance art which was the focus of attention...“ – s. 135).

Záverom je potrebné zdôrazniť, že v rámci anglickej reedície publikácie došlo v porovnaní so staršou českou verziou k pozitívnym zmenám aj v celkovom dizajne knihy. Táto vyšla v grafic-

ky zdarilej „paperbackovej“ podobe, ktorá spĺňa náročné kritéria súčasného európskeho knižného dizajnu. Kniha Ivo Hlobila a Eduarda Petrů „Humanism and the Early Renaissance in Moravia“ je bezpochyby významným prínosom do umeleckohistorického výskumu stredoeurópskej renesancie.

*Ivo Hlobil, Eduard Petrů: Humanism and the Early Renaissance in Moravia. Olomouc, Votobia 1999 (284 strán, 16 fareb. a 73 čiernobielých vyobrazení, 2. prepracované a rozšírené vydanie; prvé v anglickom jazyku)*

## Výstava 20. storočia v Slovenskej národnej galérii

Zuzana BARTOŠOVÁ

7. apríla 2000 otvorila Slovenská národná galéria v Bratislave výstavu 20. storočia, po Baroku (na čele s generálnym kurátorom výstavy a editorom projektu Prof. Ivanom Rusinom) druhú v rade podujatí, ktorými hodlá táto inštitúcia mapovať dejiny nášho výtvarného umenia. Veľkoryso koncipovaná expozícia zaplnila celý Esterházyho palác: tu na troch poschodiach našli miesto diela od začiatku storočia až po rok 1965, ako avizoval nápis v prepojení s budovou bývalých Vodných kasární, kde bola inštalovaná ďalšia časť výstavy. Exteriérové sochy a objekty zaplnili nádvoria a exteriéry oboch budov Slovenskej národnej galérie; interiérové objekty, inštalácie a videoinštalácie prízemie a suterén Esterházyho paláca.

V rovnakom termíne vydala inštitúcia publikáciu identického názvu. Generálna kurátorka výstavy a editorka projektu 20. storočia, Zora Rusinová, prizvala k spolupráci na nej odborných pracovníkov Slovenskej národnej galérie Katarínu Bajcurovú (v súčasnosti generálna riaditeľka SNG), Aurelu Hrabušického, Beatu Jablonskú, Kláru Kubíkovú, Dagmar Poláčkovú, Ágnes Schrammovú, Evu Trojanovú a externých špecialistov Jána Abelovského, Vladimíra Beskida, Danu Bořutovú, Matúša Dullu, Janu Geržovú, Silviu Ilečkovú, Ivana Jančára, Martu Janovičkovú, Zdena Kolesára, Václava Maceka, Radislava Matušтика, Ivu Mojžišovic, Katarínu Rusnákovú, Štefana Šlachtu, Tatianu Vančovic, Alenu Vrbanovic a Mariana Zervana.

Od vernisáže výstavy, ktorá avizovala svoje ukončenie 15. októbra 2000, bola pre návštevníkov k dispozícii skladačka, ktorá v slovenčine a v angličtine vysvetľovala zámer podujatia a jeho vnútorné členenie. Okrem už menované-

ho autorského kolektívu uvádzala ďalších spolupracovníkov a pracovníkov inštitúcie podieľajúcich sa na realizácii výstavy i materiálov k nej vydaných – spomedzi nich treba spomenúť autora architektonického riešenia Imra Vaška – i mediálnych partnerov (Rádio Twist, STV, denník SME, Slovnaft, Recar, C. I. Logistics group, Slovenský filmový ústav, Brachtl, Ars Slovakia, Vlna Nitra, Palma, Zlatý Bažant a Vlna Gallery). Bez uvedenia autorov koncepcie, kurátorov a priblíženia zámeru avizovala skladačka aj sprievodné podujatia projektu: *Ars Mundi – Prameň umenia 20. storočia* (Galéria mesta Bratislavy, Pálffyho palác, 17. marca – 30. apríla 2000, repríza v Galérii inšitného umenia SNG, Pezinok, 6. mája – 15. októbra 2000), *Späť do múzea – späť k hviezdám* (SNG, Vodné kasárne, stála expozícia starého umenia, 1. júna – 1. októbra 2000), *Umenie a remeslo – slovenské úžitkové umenie 2. polovice 20. storočia* (SNG Zvolenský zámok, 18. februára – 31. decembra 2000), *Krásna kniha a ilustrácia I.* (SNG Galéria L. Fullu, Ružomberok, 16. marca – 1. mája 2000), *Krásna kniha a ilustrácia II.* (SNG Galéria L. Fullu, Ružomberok, 25. mája – 15. októbra 2000), *Iba papier* (SNG Vermesova vila, Dunajská Streda, 9. marca – 27. augusta 2000) a *Každý o niečom inom* (SNG Vermesova vila, Dunajská Streda, 8. júna – 27. augusta 2000).

Recenzia takto rozsiahlo koncipovaného podujatia naráža na viacero úskalí, pričom na prvý pohľad je zrejme to najväčšie: množstvo vystavených diel v spleti dvoch vnútorne prepojených budov a ich exteriérov komplikovalo prehľad v rôznorodom umeleckom materiáli. Napriek snahe usporiadateľa sprehľadniť expozíciu vnútorným členením v oboch objektoch, čo avizo-

vali heslovité nápisy na stenách jednotlivých miestností, ktoré pomáhali divákovi v orientácii a napriek atypickému začiatku prehliadky na treťom poschodí Esterházyho paláca, nepodarilo sa v celku dodržať chronologickú návaznosť všetkých jej častí. V tejto situácii bolo najjednoduchšou pomocou siahnuť po katalógu výstavy. Publikácia *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočia* však pri bližšom pohľade odhalila skutočnosť, že touto pomocou nie je. Chýba jej k tomu nevyhnutne potrebný súpis vystavených diel a navyše jej vnútorné členenie na kapitoly nie je – až na dve výnimky – totožné s členením výstavy napriek tomu, že meno slov jej autorov sa zhoduje s tým, ktorý uvádzal vstupný panel výstavy ako kolektív spolupracovníkov projektu. A tak ostala divákovi možnosť, aby publikáciu a výstavu vnímal ako dva rozdielne príspevky k mapovaniu toho istého umeleckohistorického teritória, ktoré v rovnakom termíne uviedla tá istá inštitúcia. V samotnej expozícii sa potom orientoval pomocou už spomenutej skladačky a viac-menej rezignoval na súbor sprievodných podujatí rozptýlených v čase a priestore; veď samotná SNG im nevenovala významnejšiu pozornosť: v sprievodnej skladačke, kde uviedla ich názvy, nezverejnila mená umenovedcov, ktorí ich pripravili. Recenzentka výstavy sa navyše musela vyrovnáť s európsky neštandardnou situáciou: bola si vedomá, že sa vyjadruje k výstavnému dielu, o ktorom najdôležitejšiu informáciu – aký bol vklad konkrétnych historikov umenia do koncipovania jednotlivých pasáží (výberu autorov a diel, rovnako ako ich interpretácie postavením susedstiev a sledu) – usporiadateľská inštitúcia verejnosti neprístupnila. V čase ukončenia prítomného textu SNG ešte nevydala plánovaný katalóg, ktorý by bol mohol objasniť polemizované súvislosti. Vypichnutie mien autorov knihy na vstupnom paneli expozície a ich označenie ako spolupracovníkov projektu ešte neznamená pripísať konkrétnym umenovedcom autorstvo jednotlivých častí expozície. A tak ostala z hľadiska autorstva výsta-

vy pre nezainteresovaného diváka či odborníka jasná len jedna rola: úloha generálnej kurátorky Zory Rusinovej.

Skladačka uviedla dispozičné členenie výstavy 20. storočia evidentne v poradí, v akom ju mal divák v jednotlivých objektoch a ich príslušných priestoroch zhliadnuť. V Esterházyho paláci to boli časti **Genéza moderny** (V rytme krivky – podoby secesie, Mýtus zeme a ľudu – osobnosti národnej maliarskej školy, V osídlach svetla a okamihu – ozveny luminizmu a impresionizmu, Mysticismus a panteizmus – v zajatí symbolu a alegórie), **Stredoeurópsky variant avantgardných tendencií** (Od symbolu ku kozmickým rytmom, Sociálno-expressívne reflexie – východoslovenská avantgarda, Súvislosti manifestu slovenskej moderny, Podoby surreálnej imaginácie), **Vyvrcholenie a zavŕšenie moderny** (Sen a skutočnosť, v prítomí vojnových čias, Povojnová obnova – konštruktívny civilizmus, Návrat k počiatkom, Znaky domova – Galandovci, Priehľady do univerza – obdobie Konfrontácií). V budove Vodných kasární našli svoje miesto súbory s názvami **Prestupovanie médií** (Od abstrakcie k novej podobe figúry, Metamorfózy objektu, Od racionálnej geometrie k pohybu, svetlu a konceptu, Vyprázdnená utópia – umenie pod tlakom normalizácie), **Mimo oficiálnu scénu – podoby alternatívneho umenia** (Koncept a fluxusové improvizácie, Umenie akcie, Pocty a interpretácie) a **Za a proti minulosti: umenie postmodernej éry** (Rozbitá a posunutá realita, Individuálne mytológie, Nová maľba a socha). Na jednotlivých podestách Vodných kasární a v prepojení budov sa ocitli kolekcie **Umenie bojujúce – päťdesiate roky**, **Utopie a Isti sorely**, **Premeny scénografie**, **Architektúra od sorely k moderne (1950-1970)**, **Medzi géniom loci, čistotou a jednoduchosťou, komplexnosťou a protirečivosťou**, **Nové podoby imaginácie** a v jednej z menších miestností Esterházyho paláca tiež súbor **Z grafickej tvorby**, ktorý skladačka výstavy opomenula uviesť. Súborné diela s názvami **Objekt a rekonštrukcie**

**exteriérových realizácií** rovnako ako **Socha a objekt 20. storočia** boli inštalované v exteriéroch budov. Stĺpová sála prízemnia Esterházyho paláca uviedla kolekciu **Od environmentu k umeniu inštalácie** a suterén tej istej budovy potom najnovšie diela v oblasti nazvanej pre výstavu **Objekt v multimediálnych kontextoch**.

### Genéza moderny

Prvá časť expozície s názvom **Genéza moderny** (V rytme krivky – podoby secesie, Mýtus zeme a ľudu – osobnosti národnej maliarskej školy, V osídlach svetla a okamihu – ozveny luminizmu a impresionizmu, Mysticismus a panteizmus – v zajatí symbolu a alegórie) zaplnila tretie poschodie priestorov Esterházyho paláca. Časť **V rytme krivky – podoby secesie** predstavila okrem maliarskych prác Ivana Žabotu, Viktora Belányiho, Jaroslava Augustu, Karola Pongrácza, Milana Thomku Mitrovského, Jaroslava Augustu, Kolomana Tichého, Eugena Króna i Maxa Schurmana predovšetkým kolekciu kresieb a grafík Konštantína Kőváriho-Kačmaríka, v ktorých sa oveľa markantnejšie ako v jeho obrazoch ozývajú formálne znaky secesie a bohatý súbor architekta Dušana Jurkoviča. Okrem riešení interiérov i exteriérov budov zo začiatku storočia expozícia predstavila i kusy nábytkov podľa jeho návrhov. S umeleckoremeselnými dielami Štefana Šovánku a Ludovíta Macka rovnako ako s architektonickými návrhmi ďalších autorov, Ödöna Lechnera, Milana Michala Harminca, Alberta Kőrössyho, Jenő Schillera a Josefa Rittnera, tvorila táto časť expozície vyčerpávajúcu esenciu témy avizovanú názvom, nebyt skutočnosťou, že v nej úplne absentovalo secesné sochárstvo. Jediná vystavená slohovo vyhranená sochárska práca – Podobizeň Army, dcéry maliara Pitthordta (1901) – sa možno v dobrom úmysle uviesť súbor nešťastne ocitla na podeste schodišťa a svojou vyčlenenosťou z toku prehliadky absenciu sochárstva v tejto časti len potvrdila. Z odborného hľadiska ostáva nezodpo-

vedaná otázka, prečo výstava vynechala nielen secesné diela zo zbierok iných slovenských galérií, ale dokonca z vlastnej zbierky Slovenskej národnej galérie – napríklad reliéfy Jána Koniarka *Pro patria* (1914-1918) a *Modliaci sa vojaci* (1914-1918), či *Portrét muža* (1908) od Jozefa Arpáda Murmanna. Tieto sa v celku expozície vôbec neuplatnili.

Umiestnenie časti expozície **Mýtus zeme a ľudu – osobnosti národnej maliarskej školy** hneď za časť prezentujúcu secesiu napovedalo, že autori uprednostnili menovanú kolekciu pred ďalšou s názvom „*V osídlach svetla a okamihu – ozveny luminizmu a impresionizmu*“, ktorej venovali nasledujúcu pasáž. Inými slovami, dali prednosť lokálnemu špecifiku pred tými, ktorých riešenie priblížilo naše výtvarné umenie európskym trendom napriek skutočnosti, že reakcie na luminizmus a impresionizmus by boli logicky patrili aj z chronologického hľadiska skôr na začiatok prehliadky než „mýtus zeme a ľudu“. So secesným úsilím na území dnešného Slovenska boli časovo paralelné a v európskych centrách mu dokonca predchádzali. Dôraz na interpretáciu témy „mýtu zeme a ľudu“ potvrdzoval i počet prezentovaných umeleckých diel, ktorý oproti iným pasážam tohto poschodia výstavy prevažoval.

Protagonistov mala uvedená časť expozície dvoch: Martina Benku a Miloša Alexandra Bazovského, ktorých tvorbu reprezentovala s rovnakou dôležitosťou. V snahe o spravodlivé zastúpenie oboch „osobností národnej maliarskej školy“ siahli autori výstavy aj po takých prácach Martina Benku, ktoré s avizovaným pohľadom výberu nesúviseli (napr. *Juhočeská krajina*, 1914-1915, *Medzi kukuricou*, 1915, *Jeseň vo vinohradoch*, 1915). Nielen tematicky, ale ani formálne v nich umelec ešte nenašiel svoj expresívno-monumentálny spôsob vyjadrenia, ktorý ho v súvislostiach slovenskej medzivojnovovej maľby natoľko preslávil, že ho podnes väčšina odborníkov i publika bez výhrad rešpektuje ako jej vedúcu osobnosť. Rešpektovali ho napokon

aj autori výstavy, keď do jeho autorskej kolekcie zaradili bez akéhokoľvek kritického komentára aj tie diela, ktoré skôr patria k „mýtom“ nášho výtvarného umenia než k jeho skutočným hodnotám. Eklatantný príklad kompozície *Z bojov a žiaľov k slobode* (1946), ktorému sa vo vystavenej kolekcii ušlo čestné miesto, bol toho dôkazom. Martin Benka ako protagonista oficiálneho umenia tzv. slovenského štátu pridal počas jeho trvania k monumentálnej nadsádzke svojho maliarskeho prednesu aj lúbivý pátos. Výsledok jeho úsilia potom často hraničil s gýčom, pričom uvedené dielo nie je z tohto hľadiska výnimkou. Navyše možno pochybovať o autenticite jeho názvu, ktorý napovedá dodatočnú účelovosť pomenovania kompozície (súdiac podľa spoločenských úspechov Martina Benku počas tzv. slovenského štátu je jeho nadšenie pre víťazstvo nad fašizmom, ktorý kompozícia s uvedeným názvom tematizuje, prinajmenšom otázne).<sup>1</sup> V tieni divácky lúbivej Benkovej kolekcie rozmerných kompozícií mierne zanikal súbor Bazovského prác, hoci tie by boli obstáli aj z pohľadu dobových európskych maliarskych trendov, nielen z hľadiska „mýtu zeme a ľudu“. Interpretácii tohto jedinečného maliara poškodil aj výber, ktorý bol väčšinou zameraný na medzivojnovové obdobie a Bazovského vrcholné diela z päťdesiatych rokov – navyše nezávislé na dobovej ideológii socialistického realizmu – marginalizoval.

Snaha o komplexnosť prezentácie zvoleného tematického záberu viedla k presvedčivému rozhodnutiu zastúpiť v tejto časti expozície nielen maliarske a kresliarske diela ďalších umelcov – Gustáva Mallého, Janka Alexyho, Zoltána Palugaya – ale i oblastí ilustrácie, knižnej tvorby a fotografie, hoci samotný názov kolekcie avizujúci výlučne „osobnosti národnej maliarskej školy“ musel pôsobiť na divákov pri pohľade na snímky Jána Halašu, Karola Plicku, Viliama Malíka, Miloša Dohnányho a Karola Kállaya paradoxne. Obdobný paradox prežíval odborník, keď si uvedomil, že už samotné návštevne limitovalo

výber natoľko, že medzi vystavenými dielami tejto časti výstavy nemal hľadať práce sochárov medzivojnovového obdobia, ktoré evidentne s „mýtom zeme a ľudu“ súvisia (napríklad diela Júliusa Bártfaya, Vojtecha Ihriského, Jána Koniarka, Miroslava Motošku Jozefa Pospíšila, či Fraňa Štefunku). Tieto chýbali.

Pozoruhodnú kolekciu prác Konštantína Kőváriho-Kačmaríka, v ktorej obrazy z majetku Slovenskej národnej galérie dopĺňal súbor zapožičaný z Východoslovenskej galérie v Košiciach a Ladislava Medňanského predstavila časť expozície s názvom **V osídlach svetla a okamihu – ozveny luminizmu a impresionizmu**. Nechýbali tu diela Eleméra Halásza Hradila, Júliusa Koreszku, Želmíry Duchajovej-Švehlovej, Maxa Schurmana, Karola Miloslava Lehotského, Dominika Skuteckého, Petra Júliusa Kerna, Teodora Moussona i Maxa Kurtha. O umeleckej presvedčivosti originálov samotných netreba (s výnimkou kompozícií dvoch posledných autorov) pochybovať, avšak prekvapila prítomnosť tých obrazov Ladislava Medňanského, ktoré viac než s problematikou svetla – v zmysle nápisom avizovanej formálnej línie – súviseli so symbolizmom, ktorého témy riešili spôsobom ešte rešpektujúcim akademický prednes najmä vo farebnej skladbe (*Lesný duch*, 1890-1900, *Smrť starca. Apoteóza smrti umelcovho otca*, 1890-1900). Z tohto aspektu nebola na mieste ani prezentácia kompozície *Hrôzy vojny* (1914-1918) Karola Miloslava Lehotského a *Priadky* (1904) Maxa Kurtha. Účinkom sa minulo aj exponovanie sochárskych kompozícií Róberta Kühmayera, Júliusa Bártfaya i Jozefa Damka práve v tejto časti výstavy – žiaľ ani v jednej z nich nehrala otázka svetla prvoradú úlohu. Naproti tomu chýbali práce Jána Koniarka, v ktorých umelcov nervný rukopis rodinového typu s účinkami svetla eklatantne počítali.

Práce Karola Harmosa, Štefana Tallosa-Prohászku a najmä súbor Edmunda Gwerka ako súčasť kolekcie „**Mysticismus a panteizmus – v zajatí symbolu a alegórie**“ tvorili evidentne

jeden umelecko-historický celok s kolekciou nasledujúcou – „**Od symbolu ku kozmickým rytmom**“, ktorá predstavila v kvalitatívne presvedčivom zastúpení diela Antona Jasuscha a Eugena Króna nielen zo zbierky Slovenskej národnej galérie, ale i pôžičky z Východoslovenskej galérie v Košiciach a Galérie mesta Bratislavy. Jej zakomponovanie na iné (2.) poschodie Esterházyho paláca pod globálny názov „Stredoeurópsky variant avantgardných tendencií“ neprispelo však dostatočne k tomu, aby divák vnímal súvislosti secesie a symbolizmu ako celok vyrastajúci zo spoločného myšlienkového podhubia. Polaritu mysticizmu a panteizmu, prítomnú v našom výtvarnom umení najmä v dvadsiatych rokoch, ani prvá kolekcia ani celok oboch neprezentoval dostatočne presvedčivo: dve sochárske kompozície Jozefa Arpáda Murmanna rovnakého názvu *Ženský akt* (1920), ktoré by boli vari najjasnejšie demonštrovali panteizmus v našom medzivojnovom umení, ostali obe na prízemí Esterházyho paláca ako síce efektný vstup do celku expozície, ale mimo divácky pochopiteľný kontext. Naproti tomu zaradenie realisticko-expressívnych diel Edmunda Gwerka so sociálno-kritickou tematikou do tejto časti kolekcie možno považovať za nadinterpretáciu.

#### Stredoeurópsky variant avantgardných tendencií

Táto časť výstavy na 2. poschodí Esterházyho paláca začínala problematikou, ku ktorej sa vzťahoval už predchádzajúci text. Pokračovala kolekciami **Sociálno-expressívne reflexie – východoslovenská avantgarda** a ďalšími s názvami *Súvislosti manifestu slovenskej moderny* a *Podoby surreálnej imaginácie*. Prvá z nich predstavila grafiky i kresby Kolomana Sokola z tridsiatych i štyridsiatych rokov v klasicky známom výbere a prehľad tvorby Júliusa Jakobyho od konca dvadsiatych rokov až po roky sedemdesiate. Doplnená obrazmi Konštantína Bauera, Františka Foltýna, Alexandra Bortny-

ka, Gejzu Schillera i sochami Ladislava Majerského a Vojtecha Ihriského – opäť nielen z majetku SNG, ale i Východoslovenskej galérie v Košiciach – pôsobila presvedčivo, nebyť nielen absencie prác ďalších osobností, ktoré by boli vystavenú kolekciu obohatili, ale i proporčnejšieho zastúpenia jednotlivých autorov. Táto poznámka je adresovaná predovšetkým slabému zastúpeniu sochárstva so sociálno-kritickými témami: Vojtech Löffler a jeho kompozície *Ovdovery* (1935) či *Robotník* (1935) a *Dlaždičiar* (1930) Fraňa Štefunku, *Vystahovalci* (1939) Andreja Bána, ale i cyklus *reliéfov pre Slovenskú grafiku* (1935) len jednou prácou prezentovaného Ladislava Majerského sú tie diela, ktorých výberové zastúpenie by bolo zmiernilo uvedenú disproporciu. Napokon aj *Ťažká robota* (okolo 1933) Vojtecha Ihriského by bola skôr v tejto, ako inej časti výstavy našla svoje miesto, kým kompozícia *Žiarlivý* (1932), ktorá ho tu zastupovala, navodzovala skôr súvislosti s témou „ľudu a zeme“, avšak v demýtizovanej podobe. Pri hľadaní otázky, prečo sa exponovaný súbor vyhol širšiemu pohľadu na sochárstvo, sa natiska odpoveď, že pri jeho výraznejšom zastúpení by sa bol obsah sledovanej pasáže výstavy výrazne vzdialil od svojho názvu. Táto disciplína sa totiž v sociálno-kritickej orientácii len výnimočne viazala na Košice, a navyše, jej témy vyjadrovali autori len málokedy expresívne a častejšie neoklasicky civilistickým prednesom.

**Súvislosti manifestu slovenskej moderny** bol názov tej časti výstavy, ktorá v bohatom zastúpení predstavila maliarsku, scénografickú i knižnú tvorbu Ludovíta Fullu a rovnako plastickým spôsobom prezentovala osobnosť Mikuláša Galandu. Pri kolekcii tohto autora – pre diváka akiste potrebné, no voči predchádzajúce mu autorovi trochu mátičo – bol na stene rovnocenne s obrazmi inštalovaný zväčšený text *Súkromných listov* Fullu a Galandu. Ako maliarka bola rovnocenne zastúpená aj Ester Šimerová-Martinčeková, avšak poukázanie na intelektuálnu úroveň jej osobnosti a diapazón jej talen-

tu – fenomény, ktoré jej umožnili prejavit sa v umeleckej teórii i praxi ako komplexnej osobnosti, v expozícii chýbalo. Absentovala nielen dokumentácia jej interiérových riešení z tridsiatych rokov, poukázanie na jej teoreticko-kritickú činnosť, ale aj jej originálne kameje z rokov šesťdesiatych: napokon, celá autorkina tvorba z obdobia po 2. svetovej vojne bola redukovaná na tri ukážky, obdobne ako tvorba Fullova, z ktorej expozícia uviedla len dve práce. Pupty prezentovali výber z dobovej typografie a ilustrácie od mnohých nielen menovaných autorov (uviedli napríklad aj Zdeňka Rossmána či Toyen). Súdobú scénografiu okrem Fullových prác zastupoval výstižne výber z tvorby Ludovíta Hradského, Jána Ladvenicu a najmä Františka Trösterera, architektúru potom výber z tvorby najvýznamnejších osobností pôsobiacich v medzivojnovom období na Slovensku, Friedricha Weinwurma, Ignáca Vécseiho, Emila Belluša, Aloisa Balána, Jiřího Grossmanna, Josefa Konráda a Bohuslava Fuchsa. Tak ako vo všetkých doterajších expozíciách avantgardnej línie nášho umenia tridsiatych rokov, sochárstvo zastupovala dvojica arpovsky štylizovaných prác Júlie Kováčikovej-Horovej *Klačiace torzo* (1934-1935) a *Z kúpaliska* (1936): nechýbala ani tu. Celok dopĺňala pomerne reprezentatívna kolekcia fotografií autorov Ireny Blühovej, Karola Aufrichta, Miloša Dohnányho, Viliama Malíka, Františka Kollára, Pavla Poljaka, Štefana Tamáša, Ilju J. Marka a Magdalény Robinsonovej. Avšak priamy poukaz na existenciu Školy umeleckých remesiel, na ktorej sa väčšina z autorov prezentovaných v tejto časti výstavy zišla v pedagogickom zbere, okrem vystavenia jedného propagačného materiálu na pulte medzi ostatnými publikáciami, chýbal.

**Podoby surreálnej imaginácie** priniesli reprezentatívnu kolekciu olejov Imra Weinera-Kráľa i Františka Malého a na pulte nielen ukážky knižných vydaní básní s kolážami nášho vari najkonzekventnejšieho surrealistu Rudolfa Fabryho, ale i po jednej zbierke od Mórica Mittel-

mana Dedinského a Vladimíra Reisela. Zaradenie obrazov plejády ďalších autorov pod tento názov – konkrétne Jakuba Bauernfreunda, Andreja Nemeša, Františka Reichentála, Ley Mrázovej, Arnolda Weisza-Kubínčana, Petra Pálffyho – bolo mátičo: ich práce popri vzdialených surrealistických filiáciách anticipovali predovšetkým postkubistické východiská. Dve plastiky Rudolfa Hornáka sa prítomnému zaradeniu úplne vymykali. Táto poznámka sa vzťahuje aj na zaradenie jedného raného diela Andreja Nemeša: nedoplnil ho žiaden poukaz na jeho neskoršiu, so surrealizmom zviazanú tvorbu. Sledovaná pasáž výstavy takto paradoxne predstavila množstvo diel, ktoré so surrealizmom nesúviseli, a naopak, na škodu komplexnosti pohľadu, úplne sa vyhla poukázaniu na jeho vojnovú modifikáciu v tvorbe Alberta Marenčiča a Karola Barona.

#### Vyvrcholenie a zavŕšenie moderny

Súborom s názvom **Sen a skutočnosť** – podľa jedného z nadrealistických zborníkov – začínala prehliadka na prvom poschodí Esterházyho paláca a pokračovala ďalšími s názvami *V prítomní vojnových čias*, *Povojnová obnova – konštruktívny civilizmus*, *Návrat k počiatkom*, *Znaky domova – Galandovci*, *Pohľady do univerza – obdobie Konfrontácií*, *Z grafickej tvorby a Umenie bojujúce – päťdesiate roky*. Prvý z nich predstavil kolekciu diel Jána Mudrocha, Cypriána Majerníka a Jozefa Kostku. Okrem obrazov a sôch prezentoval aj výber z knižnej produkcie, nadrealistické zborníky nevynímajúc, hoci jeden z nich (*Áno a nie*, 1938) chýbal. S výnimkou dvoch prác Viliama Chmela sa konzekventne držal záberu na vojnové roky. Hoci to sám názov tejto časti expozície naznačoval, vyhla sa prezentácii ďalších autorov, ktorých práce zborníky slovenských nadrealistov uverejnili, ako napríklad Petra Matejku, Vincenta Hložníka, Viliama Chmela, Ladislava Gudernu, Jozefa Šturdíka i Rudolfa Pribiša.

Nesúrodá bola kolekcia ďalšia, ktorá pod názvom **V prítmí vojnových čias** síce predstavila tvorbu niekoľkých autorov, ktorých predchádzajúca kolekcia postrádala (Vincenta Hložníka, Petra Matejku i Rudolfa Pribiša) a pripojila i ďalších (Bedricha Hoffstädtera a Jána Želibského) – pričom Jozefa Kostku zopakovala; avšak väčšina vystavených prác bola až z povojnových rokov, ktoré mali nielen úplne iný spoločensko-politický kontext, ale počas nich aj naše výtvarné umenie radikálne zmenilo svoje výrazové prostriedky. Pri pátraní po príčine nezvládnutia interpretácie nášho umenia štyridsiatych rokov možno konštatovať, že kurátorský pohľad nerozlišoval rozporuplnosť medzi autorskými deklaráciami – ich mienkotvornosť posilnili práce historikov a teoretikov umenia a kultúry, ktoré väčšinu prezentovaných autorov jednoznačne zahrnuli do protifašistického prúdu nášho umenia – a samotnými umeleckými dielami. Tie, ktoré vznikli v aktuálnom čase, svoj protivojnový postoj väčšinou skrývajú pod inotajmi a diela so zjavne protifašistickou tematikou vytvorili ich autori zväčša až po vojne. Výstava rešpektovala už zaužívaný názor v tejto otázke natoľko, že pod názov, ktorý sa vzťahoval k vojnovým rokom, priradila diela dvoch rozdielnych tendencií s tým, že prekryla novú slohotvornú orientáciu druhej polovice toho istého desaťročia.

Takto výstava prisúdila „konštruktívny civilizmus“ prvých povojnových rokov (názov tejto časti znel **Povojnová obnova – konštruktívny civilizmus**) len Viliamovi Chmelovi, Eugenovi Nevanovi a Ladislavovi Gudernovi. Uvedeným výberom sa zahmlili slohotvorné východiská tejto tendencie: spomedzi troch uvedených autorov len Ladislav Guderna – obdobne ako bratia Vincent a Ferdinand Hložník, Štefan Bednár, ale najmä Peter Matejka – nadviazal na postkubistickú orientáciu španielskych umelcov parížskej školy, ktorí boli inšpirovaní Picassovým aktuálnym vyjadrením. Ich tvorba bola nielen vďaka výstavám, ktoré sa konali v povojnovom Československu na viacerých miestach, ale

i vďaka pobytom niektorých spomedzi nich u nás – dokonca v Bratislave – viac než známa a inšpiratívna pre slovenské výtvarné umenie prvých povojnových rokov ako celku. Naproti tomu Viliam Chmel odvodil svoj názor z Rouaultovho a Eugen Nevan sa nechal inšpirovať predovšetkým Matissovou tvorbou. V tejto súvislosti možno už len podotknúť, že fauvistické maliarske východiská nie sú totožné s konštruktívnymi.

**Návrat k počiatkom** nečakane zoskupil tvorbu autorov rôznych generácií, ľudských i umeleckých osudov a príslušnosti k viacerým výtvarným tendenciám. Ervín Semian sa síce v období svojho vstupu do výtvarného života priatelil a vystavoval s Rudolfom Uhrom a ich afinita k predklasickým výtvarným východiskám – v prvom prípade k detskému, v druhom k archetypálnemu – mala spoločné myšlienkové zázemie, v tej dobe však do ich priateľského okruhu patrili nielen prezentovaný Orest Dubay, ale aj Ladislav Guderna a Jozef Šturdík. Gudernovu tvorbu uviedla predchádzajúca kolekcia, Šturdíkova však nielen na tomto mieste, ale v celku výstavy úplne chýbala (čo bolo prekvapením vzhľadom na skutočnosť, že generálna kurátorka projektu Zora Rusinová je autorkou textu jeho albumu zo začiatku osemdesiatych rokov, kedy patril ku konsolidátorom našej súčasnej výtvarnej scény). Smerovanie ďalších autorov prezentovanej kolekcie je však natoľko heterogénne, že sa ťažko hľadá čo i len jeden dôvod, aby pod uvedeným názvom bola ich tvorba prezentovaná spoločne. Dezider Milly patrí k vojnovej generácii: počas štyridsiatych rokov vrcholilo jeho dielo v tvarovo sumarizovanom lyricko-expresívnom vyjadrení, čo dokladala aj vystavená *Kyjovská krajina* (1944), o čosi mladší Ernest Zmeták po školení v Budapešti prehodnotil v svojej malbe cézannovské východiská, z ktorých čerpá prakticky dodnes a Ernest Špitz bol protagonistom tej časti mladej výtvarnej generácie, ktorá sa v závere päťdesiatych rokov pričnila o prekročenie hraníc socialistického rea-

lizmu. Jeho vklad nielen do generačného, ale i dobového diania – inicioval *Divadlo videnia*, zaslúžil sa o založenie Galérie mladých, ktorá až donedávna pracovala pod menom Galéria Cypriána Majerníka, i časopisu pre mladých umelcov (aj z jeho podnetu potom vychádzala *Mladá tvorba*) – je viac než obdivuhodný a skutočnosť, že po sebe ako predčasne zosnulý zanechal len málo zreých umeleckých diel, nemalo viesť podľa môjho názoru k tomu, aby sa výstava nepokúsila aj iným spôsobom – napríklad vystavením dokumentárneho materiálu, ako to vo viacerých prípadoch urobila – poukázať na význam jeho osobnosti. Prezentovanie jediného obrazu (*Rozzúrený Jób*, 1960) navyše v uvedenom umeleckohistoricky irelevantnom kontexte, bolo nepresvedčivé. Obdobne mimo kontextu bola vystavená kompozícia Ferdinanda Hložníka *Suchý strom* zo začiatku šesťdesiatych rokov. Okrem uvedených otáznych stretnutí však v tejto časti výstavy predovšetkým chýbala tvorba Špitzových rovesníkov, ktorí sa zúčastnili manifestačnej výstavy mladej generácie roku 1957, aby vzápätí reprezentovali naše umenie na pražskej výstave s charakteristickým názvom „*Mladé slovenské umění. Nástup generace*“ a neskôr dosiahli umelecké úspechy mimo zoskupení, ktoré priebežne výstava pripomínala. Mám na mysli Juliána Fila, Ernu Masarovičovú, Kláru Pataki, Evera Púčka, Milana Šimurdu, Dušana Valockého a mnohých ďalších, spomedzi ktorých mohla výstava aspoň niekoľkých pripomenúť, aby si aj prostredníctvom ich tvorby divák uvedomil, že to boli predovšetkým mladí autori, ktorí nechceli tvoriť pod diktátom popisného socialistického realizmu.

Z takto manipulovaného pohľadu na historické udalosti (ktoré bolo možné doložiť umeleckými dielami, ale výstava tak neurobila), potom vyzneli autori Skupiny Mikuláša Galandu – navyše s mimoriadne bohatými autorskými kolekciami – ako solitéri, ktorí vzali na seba rolu profétov. Aj ich menoslov a intenzitu zastúpenia však kolekcia s názvom **Znaky domova – Ga-**

**landovci** „upravila“: prezentovala najvýraznejšie tých, ktorí v svojej tvorbe naplnili métu svojho erbového autora, Mikuláša Galandu, keď prepojili avantgardné tvaroslovné princípy s tematikou ľudového prostredia. Výstava priniesla vskutku reprezentatívny výber z tvorby Milana Laluhu (dvanásť obrazov), Vladimíra Kompánka (trinásť sôch), Andreja Barčíka (desať kompozícií) i Andreja Rudavského (päť sôch), Rudolfa Krivoša (tri plátna) a po jednej soche Antona Čuteka a Pavla Tótha. V tejto súvislosti hodno podotknúť, že Laluhovo zastúpenie sa takto vyrovnalo spomedzi už menovaných autorov zastúpeniu nielen Zmetákovmu, ale i Fullovmu a Galandovmu a bolo početnejšie a preto i výraznejšie než zastúpenie Ester Šimerovej-Martinčekovej, Kolomana Sokola, Júliusa Jakobyho či Antona Jasuscha. Viac voľných diel než Vladimír Kompánek mal v celku výstavy už len Martin Benka a aj vďaka svojim grafikám Vincent Hložník. Interpretácia tvorby autorov Skupiny Mikuláša Galandu položila aj takto – púhym počtom vystavených diel – dôraz na myšlienkový a výtvarný postoj, ktorý vyšiel z transkripcie tém a tvarov slovenského vidieka i za cenu marginalizácie prúdu iného, čo inklinoval v období zrodu skupiny k európsky viac orientovaným trendom: k civilným témam stváraným vecným sumarizovaným štýlom. Z tohto dôvodu zrejme absentovala tvorba jedného z protagonistov zoskupenia, Milana Paštéku.

Prehliadka v Esterházyho paláci vrcholila predchádzajúcou kolekciou a pohľadom na nástup nefiguratívnych tendencií na začiatku šesťdesiatych rokov, ktoré predstavila pod názvom **Priehľady do univerza – obdobie Konfrontácií**. Tu dala priestor – temer rovnocenne – výlučne autentickým súborom diel z prvej polovice šesťdesiatych rokov Mariána Čunderlíka, Miloša Urbáška, Eduarda Ovčáčka, Rudolfa Filu, Jozefa Jankoviča a Štefana Schwartza. Jaroslava Kočiša prezentovala marginálne a ďalších účastníkov stretnutí, napríklad Dagmar Kočišovej, Miru Haberernovej a Dušana Valockého, vy-

nechala. Pokračovala fotografiami Ladislava Borodáča, Tibora Hontyho a Martina Martinčeka i kolekciou, ktorá bola pod názvom „**Z grafickej tvorby**“ do komplexu výstavy začlenená zrejme dodatočne: sprievodný bulletin podujatia ju vôbec neuvádzal. Tu – v zadnej miestnosti mimo hlavného toku prehliadky a mimo zmysluplný umeleckohistorický kontext – sa divák stretol s výberom prác Vincenta Hložníka od šesťdesiatych po osemdesiate roky, Albína Brunovského zo šesťdesiatych rokov a Vladimíra Gažoviča zo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov.

Po takejto explózii umeleckých diel, ktorým bol dobový socialistický realizmus cudzí, pôsobila šokantne pasáž prechodu z jednej budovy Slovenskej národnej galérie do druhej – z Esterházyho paláca do Vodných kasární – ktorá prezentovala práve výber z maliarstva päťdesiatych rokov. Na pozadí zostrihu dobového žurnálu sprostredkovaného videom cez televíznu obrazovku a ukázkami plagátov, dominovali tejto časti výstavy s názvom **Utópie a lsti sorely** diela Ladislava Gudernu a Márie Medveckej. Jána Mudrocha a Martina Benku zastupovala – každého – jedna práca. Ostáva otvorenou otázkou, prečo práve títo a nie iní autori sa v kontexte výstavy stali reprezentantmi opovrhovaného smeru, ktorému podľahli – s malými výnimkami – temer všetci vtedy tvoriaci slovenskí výtvarní umelci. Rovnako tu mohli byť prítomné diela Jozefa Kostku, Alexandra Trizuljaka, Tibora Bártfaya, Jána Kulicha a ďalších – menoslov sochárov je zámerný, keďže ich disciplína v tomto bode výstavy absentovala – ale mohli tu byť rovnako diela mnohých ďalších maliarov a grafikov, veľké osobnosti – napríklad Vincenta Hložníka – nevynímajúc.

#### Prestupovanie médií

Druhé poschodie premostenia Vodných kasární, kam diváka zaviedla prehliadka po dotyku so „Lstami sorely“, prezentovalo tematické okruhy

**Od abstrakcie k novej podobe figúry, Metamorfózy objektu, Od racionality k pohybu, svetlu a konceptu** a v jeho závere, na zadnej podeste schodišťa, boli ukážky oficiálneho umenia obdobia reálneho socializmu pod názvom **Vyprázdnená utópia – umenie pod tlakom normalizácie**. Na rozdiel od členenia výstavy v susednej budove Esterházyho paláca, tu sa jednotlivé, bulletinom uvádzané časti nevydelovali jasne jedna od druhej a viackrát konkrétny názov, ktorý bulletin uvádzal ako orientáciu, v samotnej výstave chýbal, alebo ho nahradil názov iný: s návěstiami ako prostriedkom komunikácie s publikom výstava narábala pomerne voľne a k slovu sa viackrát dostala improvizácia. V takomto prelnutí prezentovala sledovaná časť expozície výber z maliarskej tvorby Milana Paštéku z posledných troch desaťročí jeho života v opačnej chronológii ako ju názov tejto časti výstavy, **Od abstrakcie k novej podobe figúry** avizoval – najprv diela figuratívne a až následne tie, v ktorých sa autor ľudskej figúry vzdal; ďalej diela Rudolfa Filu od konca šesťdesiatych po koniec osemdesiatych rokov a dve kompozície Jozefa Jankoviča z polovice rokov šesťdesiatych. „Novú podobu figúry“ ďalej ilustrovali dotyky ďalších maliarov – Vincenta Hložníka, Michala Jakabčica, Agneše Sigetovej, Stanislava Balka i Karola Baróna – so surreálnymi východiskami, v jednotlivých prípadoch viac a v iných menej expresívne modifikovanými – a lyricky ladené práce Viery Kraicovej. Prechod medzi figuráciou a geometriou výstava zvládla prezentáciou sochárskych diel Alexandra Ilečka, Juraja Rusnáka, Jána Mathého a najmä Márie Bartuszovej. Jej tvorba, ktorá vychádza rovnako z biomorfnych ako konštruktivistických princípov, sa na takéto prepojenie priam ponúkala. Otvorenou otázkou ostala absencia prezentácie tvorby ďalšieho sochára z východného Slovenska, Ferdinanda Patočku, ktorého diela by sa boli v kontexte práve takto komponovaného stretnutia dvoch rozdielnych tvaroslovných tendencií prítomnej časti expozície tiež uplatnili.

Cestu **Od racionality k pohybu, svetlu a konceptu** sledovala výstava v tejto pasáži prostredníctvom výberu z tvorby Alojza Klimu a Miloša Urbáška od druhej polovice šesťdesiatych do konca osemdesiatych rokov, skutočne reprezentatívnym súborom prác Milana Dobeša – trinástimi plošnými, priestorovými i kinetickými kompozíciami, vytvorenými podľa prítomného datovania medzi rokmi 1963 až 1978 (pričom s vročením prvej z nich možno polemizovať) a rôznym počtom prác od ďalších prezentovaných autorov výtvarného prúdu neokonštruktivizmu – Štefana Belohradského, Juraja Bartusza, Eduarda Antala, Antona Cepku i Pavla Bindera. Ťažisko kolekcie tvorili ich práce z prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Napredovanie tejto tendencie v nasledujúcom desaťročí demonštrovala prítomnosť sklenených kompozícií Jozefa Tomečka, Askolda Žačka, Zory Palovej, Štěpána Palu a nechýbala ani ukážka z tvorby Václava Cíglera, mienkotvorného autora, ktorý pedagogicky pôsobil od polovice šesťdesiatych až do konca sedemdesiatych rokov na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Jeho úsilie dokázalo prepojiť v čistej forme neokonštruktivistické tvaroslovie s filozofiou konceptuálnych výtvarných rovín tvorby.

Naproti tomu v kontexte tejto časti výstavy chýbala čo i len jedna ukážka z tvorby Danuty Binderovej, ktorá viac ako tri desaťročia žije a tvorí na Slovensku, rovnako ako chýbali práce autorov, ktorí s konštruktivistickým tvaroslovím – či presnejšie s tvaroslovím neokonštruktivizmu a dekonštruktivizmu (napríklad Viktor Hulík, Mária Balážová i Ján Fekete) – v súčasnosti sústredene pracujú. Absencia plakiet a medailí Karola Lacka – jedinečných nielen v našom, ale i európskom kontexte (ktorý tvorbu v konvenciách zviazanej disciplíny anticipáciou princípov konštruktivizmu vyviazal zo sterilných axiómov, v ktorých žije – žiaľ – dodnes), bola nepochopením individuálneho prínosu konkrétneho autora do celku disciplíny monitorujúcej už v svojich zámeroch mieru pochopenia spo-

ločensko-ekonomických elít pre jazyk aktuálneho výtvarného umenia. Obdobným nepochopením jedinečného prínosu konkrétnej umelkyne bolo zaradenie solitérneho diela Tamary Klimovej do sledovanej kolekcie a tým aj do celku výstavy, ktorá pre iných – nie presvedčivejšie sa vyjadrujúcich autorov – vytvorila množstvo príležitostí na prezentáciu.

**Metamorfózy objektu** predstavila výstava ako fenomén druhej polovice šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov. V tejto časti prezentovala diela autorov, ktorí paralelne s tým, ako svoj prejav dematerializovali smerom k umeniu akčnému a konceptuálnemu, aj ironizovali médium obrazu – napríklad Július Koller – alebo sa k nemu vrátili po období experimentov s prestupovaním médií (eventov, projektov, akcií), aby sa pre nich samotných stalo rehabilitovaným teritóriom tvorby – napríklad Vladimír Popovič. Prehliadku tu obohatila prítomnosť jedného z poetických obrazov Michala Studeného a dva objekty – parafrázy motívu oltára – Stana Filka. Jozefa Jankoviča v tejto pasáži zastupoval len *Vitazný oblúk* (1968), hoci diel, v ktorých kombinuje princípy figuratívnej kompozície a konštruktivistického objektu ponúka jeho tvorba viaceru na výber: napríklad prezentácia kompozície *Pavučina* (1969) zo zbierky SNG, ktorá má navyše nielen estetickú, ale aj dobovú výpovednú hodnotu súvisiacu so zmenou politickej orientácie Československa po vpáde vojsk Varšavskej zmluvy, by tu akiste pôsobila presvedčivo.

Za nezvládnuté miesto celku výstavy – koncepcie prezentácie a následnej interpretácie konkrétnej problematiky – možno považovať kolekciu diel na zadnej podeste 2. poschodia premostenia Vodných kasární, kde pod názvom **Vyprázdnená utópia – umenie pod tlakom normalizácie** bolo inštalovaných niekoľko obrazov a plagátov i *Hlava Lenina* v nadživotnej veľkosti. Len odborníci a pamätníci v nej poznali model pomníka realizovaného v Žiline od prominentného sochára obdobia konsolidácie Jána Kulicha. Nielen tejto vystavenej práci, ale aj

ostatným chýbalo označenie s menom autora, názvom diela a vročením. Návštevník sa pri konzultácii s dozorcami expozícií dozvedel, že ide o zámer: aj v interných zoznamoch vyhotovených podľa bezpečnostných predpisov pre možnosť kontroly kompletnosti exponátov v expozícii tieto údaje o konkrétnych dielach – autor, názov, rok vzniku, majiteľ – absentovali. Podľa signatúry bolo možné identifikovať autora jedného z vystavených obrazov s motívom Klementa Gottwalda ako Milana Chovanca a podľa spôsobu maliarskej práce, narábania s veristicky stvárnenými rezíduami reality v kombinácii s razantnou čistou farebnosťou a ideologicky podfarbenou témou – teda podľa sebe vlastnej autorskej mytológie – tiež autora *zátišia s Lenínovou bustou* ako Michala Jakabčica. Jeho práce „mimo tlaku normalizácie“ prezentovalo to isté poschodie v súbore *Od abstrakcie k novej podobe figúry*. Vystavená kompozícia s motívom milicionára bola pravdepodobne dielom Jozefa Ilavského a plagáty s rovnakou témou uvádzali mená svojich autorov, Ludovíta Ilečka a Záleského (bez uvedenia krstného mena) v tiráži. Kolekcia ako celok, s plnou vážnosťou inštalovaná v slede prehliadky, skrývala zámer, ktorý ťažko dešifrovať, ale profesionálnej poctivosti protirečila jej interpretácia v tom aspekte, že zahmlievala pravý význam a cieľ, kvôli ktorému diela vznikli už len tým, že neuvádzala ich údaje. Táto časť výstavy zmarila divákovi možnosť pochopiť konkrétny a špecifický historický kontext, ktorý si mnohí z autopsie pamätajú a zaujať stanovisko k umeniu dvadsaťročia reálneho socializmu u nás. Inými slovami, expozícia nemala v úmysle demaskovať umelcov, ktorí svojou tvorbou reprezentovali proces normalizácie, hoci v jednej z predchádzajúcich pasáží nešetřila tých, ktorí podľahli socialistickému realizmu v päťdesiatych rokoch. Najmarkantnejší rozdiel medzi jednou a druhou skupinou autorov je v tom, že spomedzi „normalizačných“ je väčšina ešte žijúcich. Expozícia sa ich zrejme nechcela osobne dotknúť a neuviedla mená pri ich dielach,

kým autori, ktorých obrazy ilustrovali „Lsti so-rely“ už zomreli. Pre nich už rovnakú mieru zlu-tovania nemala.

### Mimo oficiálnu scénu – podoby alternatívneho umenia

**Koncept a fluxusové improvizácie, Umenie akcie, Pocty a interpretácie,** ale aj **Premeny scénografie a Architektúra od sorely k moderne (1950-1970)** boli súbory diel umiestnené na 3. poschodí premostenia Vodných kasární. Už samotné situovanie prezentácie architektúry a scénografie na podestách schodíšť naznačovalo, že výstava aj v tejto časti rezignovala na integrálnu interpretáciu umenia konkrétneho časového obdobia: napokon kolekcia „Vyprázdnená utópia – umenie pod tlakom normalizácie“ z hľadiska chronologickej relevantnosti patrila sem a nie o poschodie nižšie. So snahou rovnomerného zastúpenia jednotlivých trendov, časových úsekov a autorov, ale – žiaľ – práve preto pre diváka bez patričnej možnosti rozlíšiť mieru vkladu jednotlivých osobností do tejto disciplíny, bola inštalovaná kolekcia **Premeny scénografie** na zadnej podeste poschodia, kde prehliadka tohto poschodia premostenia Vodných kasární začínala. Počnúc javiskovým riešením opery Giuseppe Verdiho *Sila osudu* od Martina Brezínu (1955) až po riešenie inscenácie *Hlavy XXII* od Johna Hellera od Tomáša Berku (1986), prezentovala v tejto časti výstava výber z tvorby scénických i kostýmových výtvarníkov Daniela Gálíka, Jána Hanáka, Pavla Gábora, Vladimíra Suchánka, Milana Čorbu, Stanislavy Vaničkovej, Otta Šujana, Milana Ferencíka, Jána Zavorského, Štefana Hudáka, Mony Hafsa hl i Jozefa Cillera. Situovanie kolekcie po boku hlavnej sály, čiastočne mimo tok prehliadky, naznačuje z aspektu koncipovania výstavy marginalizáciu tejto výtvarnej disciplíny voči ostatným; čo je na škodu, ak zvážime, akým významným fenoménom nielen v domácom, ale európskom kontexte sa naša scénografia už počas šesťdesiatych

rokov stala a toto postavenie si vedela dlho udržať. Kolekciu dopĺňali plagáty s rovnakým dia-pazónom vročenia do Alojza Riškoviča, Milana Veselého, Ivana Štěpána, Rudolfa Altrichtera, Čestmíra Pechra, Vladislava Rostoku, Lubomíra Rostoku a Tomáša Berku, pričom väčšina z nich bola divadelných.

Vlastná výstavná sála potom predstavila kolekciu **Koncept a fluxusové improvizácie**, ktorá sa nenásilne prelula s ďalšou. Sprievodný bulletin ju avizoval ako **Umenie akcie**. Celok výstavnej sály – či už ako reprezentantov jedného alebo druhého autorského okruhu – zaplnili práce nielen priekopníkov týchto „iných“ polôh výtvarného umenia, Alexa Mlynarčíka, Vladimíra Popoviča, Stana Filka a Jany Želíbskej, ale bohato boli zastúpení aj autori ďalší, Július Koller, Peter Bartoš, Miloš Laky a Ján Zavorský, Miloš Urbásek, Rudolf Sikora, Milan Adamčiak, Dezi-der Tóth, Peter Meluzin, Ján Budaj, Lubomír Ďurček, skupina P. O. P. (Ladislav Pagáč, Viktor Oravec, Milan Pagáč), Michal Kern, Vladimír Havrilla i Robert Cyprich. Výstavný priestor prestupovali pupty s dokumentami a dokumentárnymi fotografiami. Akcie, ktoré expozícia považovala za vrcholné umelecké diela, prezentovala efektnými fotografickými zväčšeninami na stenách a paneloch, hoci pôvodné autentické snímky sa v autorských archívoch zachovali v skromnej, často až amatérskej podobe. Zároveň tu našli miesto i obrazy a sochy, pokiaľ boli od tých istých autorov, ktorých kolekcia predstavila ako umelcov akčných či konceptuálnych, alebo od ich súpútnikov s príbuzným výtvarným svetom. Vladimíra Havrilla zastupovali okrem akčného autorského filmu i sochy, Igora Kalného ceruzkové figurálne kresby, Juraja Meliša fragmenty z jeho *Prostredí* doplnené dokumentárnymi fotografiami a grafikami z cyklov *Help* aj *Idea*, a Jozefa Jankoviča ironické projekty architektúr. Nechýbal poukaz na tvorbu Ladislava Čarného a Veroniky Rónaiovej. Rudolfa Filu v tejto kolekcií prezentovali *Objekty – knihy* zo začiatku sedemdesiatych rokov a seriálna ironic-

ká kompozícia od Ivana Štěpána *Tyče na určenie charakteru z prelomu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov*. Do takto heterogénne koncipovanej kolekcie výstava zaradila súbor fotografií od Jozefa Sedláka, Luby Lauffovej, Miloty Havránkovej i Luba Stacha, čím vyriešila nenásilným spôsobom dvojdomosť tohto autora medzi fotografiami ako takými a umelcami s postkonceptuálnymi východiskami, ktorí fotografiu používajú len ako jedno z médií svojho vyjadrenia.

Prezentovaná kolekcia však mala aj svoje biele miesta: spomedzi relevantných autorov pracujúcich sústredene po boku vystavených chýbali predovšetkým ukážky prác Petra Thurza, spomedzi autorov rokov osemdesiatych potom dokumentácia privátnych neoficiálnych aktivít Ivana Hoffmanna, multimediálneho autora (básnika, pesničkára, publicistu) pracujúceho najmä ako fotografa – jeho práce v tejto disciplíne expozícia tiež opomenula – ktorý bol osobnosťou Nežnej revolúcie (1989). V tejto súvislosti možno pripomenúť, že nielen aktivity Igora Thurza (napríklad v Divadle hudby roku 1975, do ktorých zapájal ďalších príslušníkov neoficiálnej scény), či Ivana Hoffmanna, ktoré prekračovali úzko špecializovaný výtvarný okruh, ale celok nášho neoficiálneho umenia obdobia konsolidácie charakterizovalo prelínanie druhov a žánrov, okruhov profesionálnych výtvarníkov s amatérskymi divadelníkmi, odmietaných spisovateľov so študentmi, zakázaných kritikov umenia s mladými ľuďmi, ktorým cenzori kvôli angažovaniu sa ich rodičov v šesťdesiatom ôsmom roku zamedzili študovať na vysokých školách, džezovými i rockovými hudobníkmi a organizátormi ich koncertov s výtvarníkmi alternatívnej scény, rovnako ako predstaviteľov vedeckej komunity – najmä matematikov a muzeológov. Synergický efekt spoločného občianskeho postoja odmietavého k výhodám „reálneho socializmu“ dal zaznieť viacerým úspešným spoločným podujatiam, pri ktorých umenie zabudlo na hranice svojich druhov, disciplín a príslušnosti k jednotlivým múzam, za vznikom ktorých stáli vtedy

neznámi mladí ľudia, dnes významné osobnosti nášho kultúrneho života. Okrem celého radu neoficiálnych výstav na Slovensku, Morave a v Čechách, albumov, v ktorých sa prepojili slovenskí s českými autormi, stretnutí v „Depozite“, „Posunov“, „Prechádzok“ to boli nielen prednáškové cykly „Antiuniversít“ a diskusie na pôde ústavov Slovenskej akadémie vied či Slovenského národného múzea, ale i „Džezové karnebály“, pravidelné stretania a práca na ekologických aktivitách, pri záchrane pamiatok ľudovej a neskôr i sakrálnej architektúry a predovšetkým veľké *Koncerty mladosti* v Pezinku (1976, 1977) a ďalšie s názvom *Čertovo kolo* v Bratislave (1982, 1983), ktoré v rámci prelínania médií a žánrov celkom prirodzene prezentovali – tak ako to bolo pri takýchto príležitostiach zvykom v slobodnej často sveta – aktuálne výtvarné umenie, v našich podmienkach samozrejme tvorbu autorov neoficiálnej scény. Toto prelútie výtvarnej s hudobnou a intelektuálnou scénou sa výstave nepodarilo nielen zmapovať či zachytiť, ale ani len naznačiť.

Cez výber z tvorby Mariána Mudrocha od začiatku sedemdesiatych až po koniec dväťdesiatych rokov prešla expozícia od *Konceptu a fluxusových improvizácií* a *Umenia akcie* ku kolekcií **Pocty a interpretácie**, pričom jej ťažiskom boli inscenované výjavy podľa Caravaggia, Velasqueza, Rembrandta van Rijn od Vladimíra Kordoša (fotografoval Ján Krížik) zo začiatku osemdesiatych rokov. Neopomenula ani tie, v ktorých počas sledovaného desaťročia spolupracoval s Matejom Krénom a zahrnila aj najnovšiu ukážku autorovho záujmu pokračovať v súčasnosti rozvíjaním nastolených spôsobov práce.

Celok výstavnej sály pôsobil heterogénne a dynamicky, stieral ostré hranice druhov i jednoznačného zaradovania príslušnosti umelcov k niektorému výtvarnému okruhu, akceptoval prestupovanie médií a nie veľmi dbal na chronológiu či dodržanie striktných autorských kolekcí. Aj týmto spôsobom dal najavo pulzovanie rozmanitých koncepcií i skupinových snáh

na našej neoficiálnej scéne obdobia normalizácie: škoda, že si výstava v tejto časti netrúfla podržať názov, ktorý avizovala skladačka „*Mimo oficiálnu scénu – podoby alternatívneho umenia*“ aj v návští pred vstupom do sály premostenia, ktoré lakonicky avizovalo „**Umenie 70. a 80. rokov**“. Hoci niektorí z prezentovaných autorov patrili skôr k umelcom tolerovaným ako alternatívnym, ich ateliérová tvorba, ktorú väčšinou verejne neprezentovali, kritériá alternatívneho umenia plnou mierou naplnila. Odborník pri prehliadke tejto časti expozície však márne hľadal práce umelcov neoficiálnej scény sledovaného časového obdobia, ktorí sa venovali tradičnému médiu maľby – Kláry Bočkayovej, Milana Bočkaya, Daniela Fischera, Igora Minárika i Mariána Meška, rovnako ako inštalácie ich blízkeho priateľa Otisa Lauberta.

Kolekcia architektonických návrhov s názvom **Architektúra od sorely k moderne, 1950-1970** predstavila na malom priestore podesty schodišťa tvorbu viac ako troch desiatok slovenských architektov v zábere troch desaťročí. Dominoval jej *Päťtinový model pre pamätník SNP v Banskej Bystrici* od Jozefa Jankoviča (1967). Ako taká nemala ambíciu zaujať kritické stanovisko k architektonickej tvorbe odrážajúcej premeny spoločenského pozadia, ktoré priamo ovplyvnili jej myšlienkové východiská i tvaroslovie. Diváka priebežne, bez zmeny uhla pohľadu, oboznamovala s dielami podliehajúcimi ideologickým obmedzeniam, či naopak, politickej liberalizácii – ako dva krajné príklady možno uviesť *Pamätník Sovietskej armády na Slavíne* od Jána Svetlíka a *Pamätník SNP v Banskej Bystrici* od Dušana Kuzmu (spolupráca Jozef Jankovič) – popri prácach meditatívnej povahy (František Milučký: *Krematórium a urnový háj*, Bratislava – Lamač, 1962-1968), projektoch a realizáciách účelových zdravotníckych zariadení a administratívnych budov (napríklad Eugen Kramár a Štefan Lukačovič: *Ústredná poštová správa v Bratislave* na Námestí slobody, 1951-1953, Milan Šavlík: *Nemocnica s poliklini-*

*kou v Trebišove*, 1967-1977), či unikátnych dominant mesta (napríklad Jozef Chovanec: *Športová hala na Pasienkoch v Bratislave*, Štefan Svetko, Štefan Ďurkovič, Barna Kissling: *Budova rozhlasu v Bratislave*, 1962-1980). V prehliadke absentovala sféra urbanizmu – tá, ktorá vari najvýraznejšie zmenila podobu slovenských miest a ich stredovekých jadier a oveľa výraznejšie – narušením ich intaktnosti – sa podpísala aj na ich súčasnom výzore, než solitérne, akokoľvek jedinečné stavby. Kolekcii chýbala i paralela „*Vyprázdnenej utópie*“, hoci ani slovenská architektúra sa „tlaku normalizácie“ nevyhla. Panelákové sídliská, ktorými zaplavila Slovensko, budú toho ešte dlho svedkami.

#### **Za a proti minulosti – umenie postmodernej éry**

Prehliadka výstavy zdanlivo končila na 4. poschodí premostenia Vodných kasární, kde sa pod uvedeným názvom skrývali nasledovné kolekcie zostavené prevažne z tvorby od polovice osemdesiatych do konca deväťdesiatych rokov: na prednej podeste venovaná architektúre **Medzi geniom loci, čistotou a jednoduchosťou, komplexnosťou a protirečivosťou**, v sále **Rozbitá a posunutá realita, Individuálne mytológie, Nová maľba a socha** a na zadnej podeste **Nové podoby imaginácie**. Priestorovo voľne, ale logicky i chronologicky s touto časťou jeden celok tvorili kolekcie na prízemí a v suteréne susednej budovy Esterházyho paláca s názvami **Od environmentu k umeniu inštalácie** a **Objekt v multimediálnych kontextoch** (tu na 3. poschodí prehliadka začínala), kam sa návštevník mohol nenásilne vrátiť exteriérom budovy.

Bohatá kolekcia urbanistických štúdií, súťažných návrhov a štúdií verejných špecificky účelových budov doma i v zahraničí **Medzi geniom loci, čistotou a jednoduchosťou, komplexnosťou a protirečivosťou** – divadiel, múzeí, galérií, bánk, radníc, obchodných domov, železničných staníc – ich exteriérov i interiérov, doplne-

ná o návrhy a štúdie firemných budov, polyfunkčných občianskych areálov a súkromných rodinných domov protirečila predstave, že slovenská spoločnosť podporuje po roku 1989 okrem novostavieb finančných inštitúcií predovšetkým výstavbu nových kostolov: jediným reprezentantom tohto druhu architektonickej tvorby bolo riešenie *Zborového domu cirkvi bratskej v Leviciach* z prvej polovice osemdesiatych rokov od Máriusa Žitňanského. Pri bližšom pohľade na vystavenú kolekciu sa však ukázalo, že na rozdiel od prehliadky tzv. voľného výtvarného umenia uvedenej v priestore 4. poschodia budovy Vodných kasární, bola väčšina diel datovaná do osemdesiatych rokov a len veľmi malé percento reprezentovalo tvorbu aktuálnu v nových podmienkach rodiačeho sa trhového mechanizmu, zmeny objednávateľa a spektra verejných i súkromných požiadaviek. Otázka, čo viedlo kurátorov výstavy k rozhodnutiu, ktoré vo sfére architektúry temer vynechalo pohľad na ostatné desaťročie, ostala nezodpovedaná. Napriek uvedenej výhrade možno konštatovať široký názorový prúd architektonických autorských riešení od jednotlivcov i kolektívov (prezentovaní architekti Ivan Marko, Marta Kropiláková, M. Šmotlák, E. Štempek, P. Rapant, Vladimír Hrdý, R. Janák, V. Vilhan, J. Kachlík, B. Polák, P. Vavrica, P. Rakšányi, M. Kusý ml., Pavol Paňák, P. Bauer, Ján Bahna, Lubomír Mihálik, F. Kalesný, V. Čížek, I. Palčo, M. Jurán, J. Toma, M. Tomík, Z. Ištóková, I. Matušík, F. Minárik, Dušan Voštenák, Imro Vaško, Jozef Ondriáš, Jiří Závodný, Máriaus Žitňanský, M. Egyed, A. Rybarčák, J. Troliga, M. Pitka, Peter Pásztor, L. Friedmann, R. Rozman, M. Bogár, L. Králik, L. Urban, Albert Mikovíny, Martin Somora, A. Alexy, P. Eisenreich, D. Ferianc, R. Hájek a ateliér Musil), ktorých aktivita je na slovenskej umeleckej – a nezanedbateľne i kultúrno-spoločenskej – scéne prítomná.

Súbor diel **Rozbitá a posunutá realita** prezentoval veľkorozmerné kompozície Rudolfa Sikoru a Daniela Fischera, autorov, ktorých síce



od seba delia štyri roky od dátumu narodenia, ale verejnosť ich vníma temer ako príslušníkov dvoch rôznych generácií, čo – žiaľ – aj výstava potvrdila: Rudolfa Sikoru už návštevník postrehol ako organizátora dnes už legendárneho *Otvoreného ateliéru* (1970) a konceptuálneho autora v časti viažúcej sa k rokom normalizácie (inštalovanej o poschodie nižšie), s tvorbou Daniela Fischera zastúpenou prácami zo začiatku osemdesiatych a z druhej polovice deväťdesiatych rokov sa v tejto kolekcii stretol v slede výstavy po prvý raz. Takýto – z hľadiska autenticity historických súvislostí neadekvátny posun – nastal aj u ďalších tu v celku expozície premiérových autorov, Milana Bočkaya, Kláry Bočkayovej, Mariana Meška, Igora Minárika, Otisa Lauberta i Petra Rónaia.

Všetkých ostatných tu prítomných starších autorov neoficiálnej scény zastúpených výberom z tvorby od nástupu perestrojky v polovici osemdesiatych po koniec deväťdesiatych rokov (alebo, povedané jazykom výstavy výberom z tvorby obdobia „postmodernej éry“) výstava už predstavila v predchádzajúcich častiach: nielen Rudolfa Sikoru, ale aj Máriu Bartuszovú, Ladislava Čarného a Juraja Meliša. Vznikol tak dojem, akoby premiéroví autori boli odkladali zverejnenie svojej tvorby až do doby, kedy to aj z oficiálneho hľadiska bolo možné a preto ich výstava zaradila paralelne s vlnou mladých nastupujúcich autorov, ktorí na seba upozornili už pri svojom nástupe v polovici osemdesiatych rokov, keď reagovali na tendenciu „neue Wilde“ či „novej senzibility“ – mám na mysli Ladislava Tereňa, Ivana Csudaia, Martina Knuta, Daniela Brunovského, Stanislava Bubána, Simony Bubánovej-Tauchmannovej a Jozefa Šramku. Tvorbu menovaných autorov výstava prezentovala pod názvom **Nová malba a socha**. V tejto kolekcii sa okrem nich uplatnili diela už spomínaných autorov Petra Rónaia, Juraja Meliša, ale i Viktora Hulíka a fotografov Petra Župníka s Mirom Švolíkom, pričom prechod medzi touto časťou a ďalšou bol natoľko plynulý, že z diváckeho hľadis-

ka nebolo celkom jasné, kam ktorého autora výstava zaradila.

Nasledujúce **Individuálne mytológie** prezentovali výber z tvorby Vladimíra Ossifa, maliara ktorý žil dlhší čas v emigrácii, Miloša Bođu a mladších autorov Roberta Urbáska, Emöke Vargovej, Petra Ondruška, Mateja Gavulu, Patrika Kovačovského, Bohdana Hostiňáka a Doroty Sadvovej, teda umelcov, ktorých úsilie už overili viaceré domáce i zahraničné výstavy. Ich výrazové prostriedky siahajú od štylizovanej nefigurácie skrytej geometrickej podstaty a neokonštruktivismu k rehabilitácii figuratívnej maľby, od postkonceptuálneho objektu po zúročenie femininých vyjadrovacích prostriedkov použitých v tomto médiu. Prehliadka pomerne nečakane zahrnila aj práce maliarov strednej generácie, Ludovíta Hološku a Jána Bergera, ktorí od svojho nástupu na výtvarnú scénu vždy vyznávali subjektívne štylizovanú figuratívnu maľbu, čo im umožnilo existovať počas obdobia normalizácie na oficiálnej scéne, hoci nepatrili medzi jej protagonistov. Prehliadku v tomto priestore zakončilo niekoľko fotografií od Tibora Takátsa, Kamila Vargu a Roba Kočana.

Zadná podesta posledného poschodia premostenia Vodných kasární prezentovala popri výbere z diel sochárov strednej generácie, ktorí individuálnym spôsobom v svojej tvorbe modifikujú figúru ako takú, Dušana Kráľika, ktorý nastúpil na výtvarnú scénu ešte koncom šesťdesiatych rokov, Jána Hoffstädtera, v súčasnosti rektora Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave a už nežijúceho Štefana Prokopa pod názvom **Nové podoby imaginácie** aj výber z grafickej tvorby Dušana Kállaya, Roberta Bruna, Roberta Jančoviča, Igora Bencu a Vojtecha Kolencička, grafikov, ktorí v svojej práci ctia remeslo a používajú tradičné výrazové prostriedky odvodené z jazyka školy Albína Brunovského. Táto časť expozície – žiaľ – nereflektovala posun, ktorý slovenská grafika v ostatnom desaťročí urobila a ktorý by sa bol uplatnil bez výraznejšej zmeny koncepcie prezentácie, ba do-

konca bez zmeny návestia: mám na mysli postkonceptuálnu procesuálnu grafiku, ktorú v našom prostredí reprezentuje predovšetkým tvorba Petra Kalmusa, využívajúca koróziu a Blažejza Baláza, ktorý pracuje s plesňami. Výsledok práce oboch autorov – napriek rozličným témam, ktoré reflektujú – nezostáva v rovine očarenia technológiou, ktorú si privlastnili. Využívajú ju ako jednu rovinnú výpovednú hodnotu svojej tvorby a tak každý sebe vlastným spôsobom objavuje ďalšie polohy umeleckej a autorskej, nielen estetickéj či tematickej imaginácie.

Kolekcia **Od environmentu k umeniu inštalácie** na prízemí Esterházyho paláca bola pluralitne koncipovaná: počnúc *Velkým pádom* od Jozefa Jankoviča, ktorým sa predstavil na výstave mladých európskych umelcov „Danuvius“ roku 1968 v Bratislave inštalovanom tentoraz na malom dvore v zadnom trakte budovy, až po *Kvázipriestor* Juraja Bartusza, ktorý mal premiéru v tohoročnom cykle prezentácie súčasného slovenského výtvarného umenia „Dotyky a spojenia“ v CC Centre Kultúrnych zariadení Petržalka, v ňom našli svoje miesto individuálne postoje autorov rôznych smerovaní a generácie príslušnosti. Od novej figurácie, až k prehodnoteniu neokonštruktivismu, cez poznanie konceptuálneho umenia až k použitiu jeho morfológie a ideových princípov v rovine ironických východísk, od rekonštrukcie autentických prostredí konca šesťdesiatych rokov k rezervovanej simulácii priestorov a ich prvkov v duchu vyprázdnenej skutočnosti, predstavila kolekcia okrem už dvoch menovaných autorov aj Janu Želibskú, Ilonu Németh, Stana Filka, dvojicu Viktor Oravec – Milan Pagáč, Petra Meluzina, Karola Pichlera a Bohuša Kubinského prácami od polovice šesťdesiatych rokov podnes.

V suteréne Esterházyho paláca dala výstava miesto **Objektu v multimediálnych kontextoch**, pričom viacero z vystavených diel by bolo možné zaradiť bez väčšieho prehrešku aj do kontextu predchádzajúcej kolekcie: za všetky práce tohto typu možno menovať aspoň *Aucájdra* od

Otisa Lauberta (1985), dielo, ktoré pozná okruh umelcových priateľov ešte z obdobia jeho súkromných bytových výstav. Spoločným menovateľom ostatných kompozícií bola skutočnosť, že ich autori Jana Želibská, Monogramista T.D. (Dezider Tóth), Anna Daučíková, Roman Ondák, Peter Rónai, Anton Čierny i Peter Meluzin vytvorili v deväťdesiatych rokoch. Napriek absencii jedného z najúspešnejších autorov ostatných rokov nielen domácej scény, ale aj jej prieniku na scénu medzinárodnú, Borisa Ondreičku, či zastúpeniu výtvarníčok mladšej generácie – napríklad Pavliny Fichty-Čiernej, Denisy Lehockej, alebo Petry Ondreičkovej – by bola táto časť expozície uspokojila zvedavosť nielen laického, ale aj odborného diváka, keby nebola väčšina televíznych prijímačov, čo tvorili integrálnu súčasť viacerých exponátov, permanentne z technických príčin mimo prevádzku (ani po tretej návšteve v suteréne Esterházyho paláca v rozmedzí jedného mesiaca sa mi nepodarilo zhladať videá Anny Daučíkovej a Romana Ondáka).

Komplexnosť pohľadu interpretácie na ostatné sféry nášho výtvarného diania posledného dvadsaťročia bola už na prvý pohľad neúplná. Za všetkých tu chýbajúcich umelcov treba pripomenúť spomedzi autorov staršej generácie predovšetkým tých, ktorí predznačili, alebo súznili s tendenciou „novej senzibility“ či „neue wilde“: Vladimíra Popoviča a jeho rafinovanú ironickú figuráciu „en grisaille“, rovnako ako razantný maliarsky prednes Juraja Bartusza. V expozícii však ich diela tejto slohotvornej orientácie chýbali. Obdobne chýbali práce autorov skupiny Syzygia Gabriela Hošovského a Miloša Nováka – výstava prezentovala jedine tvorbu Martina Knuta – tvoriacich inú vlnu nástupu mladých autorov, než bola skupina, ktorá sa prezentovala predovšetkým výstavami *Exteriér*. Napokon, ani jej zastúpenie nebolo úplné, napríklad práce Dana Jurkoviča postrádala. Z celkom nepochopiteľných príčin potom absentovali ukážky tvorby expresívne orientovaného sochára – figuralistu Dušana Pončáka, hoci výtvarne príbuzné polohy

v malbe – napríklad tvorbu Stanislava Balka, či v grafike – Dušana Kállaya, Roberta Bruna, Roberta Jančoviča – výstava akceptovala. Obdobne vynechanie prezentácie aspoň jednej ukážky tvorby lyrického sochára Mikuláša Palka, či už v tejto pasáži expozície alebo inej, bolo z hľadiska presvedčivosti jeho „individuálnej mytológie“ – ktorá je nesporná – nemiestne. Limitujúce generačné hľadisko, ktoré napokon výstava viackrát v svoj neprospech uplatnila (napríklad aj v prípade klasikov ako Július Jakoby, Ester Šimerová-Martinčeková či Ludovít Fulla), ktoré pôsobilo ako zbytočná opatrnosť, zamedzilo, aby sa v tejto, najaktuálnejšej pasáži výstavy ocitla jedinečná maliarska tvorba záverečného obdobia Milana Paštéku, z ktorej skromnú ukážku priniesla výstava v inom, menej zrozumiteľnom kontexte.

#### Exteriér

Na trávniku nádvorja Vodných kasární dostali miesto síce len tri diela, ale okrem *Sietovej umeleckej situácie* (2000) od Júliusa Kollera, ktorej umiestnenie medzi stromy nevyznelo presvedčivo a len potvrdilo civilnosť jeho autorskej mytológie, čo pre svoje realizácie potrebuje kultúrny a nie prírodný rámec, tu obe ďalšie – *Hodvábnik morušový* (1970) od Jany Želibskej a *Oslava vzduchu* (1970) od Stana Filka – pôsobili autenticky. Návštevník sa takto mohol obohatiť o zážitok z obdobia spreď tridsiatich rokov a domyslieť si veľkorysosť možností pre súčasné výtvarné umenie, ktoré v tej dobe od spoločnosti dostávalo. Škoda, že sa SNG nepodujala pri tejto príležitosti rekonštruovať aj *Optipolytón* od Ivana Štěpána z výstavy „Polymúzický priestor“ v kurátorskej koncepcii Lubora Káru, jedno z prvých autentických multimediálnych programovaných prostredí u nás. Bolo to však pravdepodobne nad jej technické a finančné možnosti, ktorých limity napokon dokladali už spomenuté nefunkčné televízory v už reflektovanej časti výstavy „Objekt v multimediálnych kontextoch“.

celkom bokom od toku výstavy, pred vchodom do administratívnej budovy bola situovaná expozícia **Socha a objekt 20. storočia**. Počnúc niekoľkými prácami Jozefa Kostku (najstaršie z nich s vročením 1948), cez kolekciu Rudolfa Uhra, Vladimíra Kompánka, Alexandra Ilečka, Jozefa Jankoviča, Andreja Rudavského, Juraja Bartusza, Juraja Meliša, Alexandra Trizuljaka, Pavla Tótha, Erny Masarovičovej i Pavla Bindera, tu boli situované diela, ktoré vydávali svedectvo o premenách sochárskej disciplíny v druhej polovici nášho storočia s tým, že limity názorových premien končili v období pred revolúciou. (Jediné dielo z rokov deväťdesiatych, kompozícia *Bez názvu* Pavla Bindera, vznikla síce roku 1993, ale autor v jej tvarosloví rozvíja poetiku, ktorej sa bez radikálnych zmien venuje od druhej polovice šesťdesiatych rokov.) Inými slovami, táto expozícia sledovala diapazón možností vyjadrenia sochárstva v období, kedy bolo limitované oficiálnymi predstavami. Z tohto aspektu možno potom chápať prierez disciplínou ako priznanie jej významu v celku slovenského moderného výtvarného umenia v hľadaní nových postupov a možností tvaroslovného vyjadrenia rovnako ako v uhájení slobody vyjadrovacích prostriedkov a autentických umeleckých riešení. Napriek tomuto konštatovaniu však nemožno súhlasiť, aby sa práve sochárstvo, ktoré posúvalo hranice možností vyjadrovacích prostriedkov dopredu najmä v umelecky plodných a spoločensky dynamických šesťdesiatych rokoch, prezentovalo ako prívesok výstavy bez možnosti komparácie s ostatnými umeleckými druhmi, v exponátmi preplnenom priestore nízkeho vstupu do administratívnej budovy SNG spôsobom, akoby šlo o lapidárium stredovekého chrámu, kde nezáleží na interpretácii, na významových väzbách a súvislostiach umeleckohistorického kontextu, pretože prioritou je možnosť pohľadu zblízka.

#### Zvolená koncepcia výstavy

V súčasnosti sme svedkami rôznych typov interpretácie dejín umenia zvoleného časového úseku, teritoriálneho záberu, či konkrétnej témy formou výstavy: od stroho racionálneho až po voľnú kurátorskú interpretáciu, ktorá niekedy viac a inokedy menej rešpektuje vedecké a odborné poznatky v danej oblasti, alebo dokonca sama nové prináša. Umeleckohistorické fenomény, ktoré výstava sprítomňuje, možno rovnako presvedčivo doložiť dielami tzv. vysokého umenia, ako ich kombináciou s ukážkami umenia úžitkového, fotografie, dizajnu a architektúry, pamätať alebo zabudnúť na práce nielen pomníkové a memoriálové, ale aj tie, čo boli vytvorené pre verejné priestranstvá a do interiérov verejne prístupných budov, vziať do úvahy alebo ignorovať sféry, ktoré sú zviazané s oficiálnou rovinou reprezentácie štátu (mince, medaily, bankovky), priznať dôležitosť alternatívnym umeleckým prúdom. V škále interpretačných možností je legitímny aj ten, ktorý okrem umeleckých artefaktov a ich dokumentácie či rekonštrukcie zapája do výstavného celku aj kultúrno-historický, ba dokonca politický kontext, pričom spôsob, akým ho prezentuje, sú rôzne: od vystavenia autentických dobových materiálov až po ich sprítomnenie najnovšími audiovizuálnymi prostriedkami. Kritická prehliadka umeleckohistorickej výstavy umožňuje odborníkovi zároveň dešifrovať jej koncepciu a zámer, rovnako ako poukázať na miesta, kde sa zvolené méty podarilo naplniť. Obdobne dovoľuje charakterizovať typ výstavy, či ide o takú, ktorá na tvorbe najvýznamnejších osobností demonštruje premeny duchovných a umeleckých prúdení v konkrétnom historickom úseku a spoločensko – kultúrnom kontexte, alebo naopak, mapuje šírku jednotlivých výtvarných smerov a ich strhujúce pôsobenie na čo najväčší počet umelcov, ktorí sú schopní vyjadriť sa na optimálnej úrovni.

Výstava 20. storočia v Slovenskej národnej galérii bola konglomerátom viacerých prístupov

k interpretácii zvoleného úseku dejín umenia samotného a jeho spoločenského rámca i zariadenia jednotlivých výtvarných disciplín do toku desaťročí: v celku expozície pracovala so signálnymi textami, ktoré členili celok na jednotlivé súbory a ich časti. Spočiatku do vystavených súborov rovnocenne začleňovala disciplíny úžitkového umenia, architektúry a fotografie, neskôr ich vyčlenila mimo hlavný tok prehliadky. V niektorých pasážach uplatnila autentické dokumenty s presahmi k literatúre, knižnej tvorbe, či inej aktivite jednotlivých umelcov a dobové dokumentárne materiály včítane politických, v iných sa poukázaniu na mimoumelecké súvislosti vyhla. Väčšinou pracovala s dielami vytvorenými ako súčasť „voľnej“ tvorby (v zmysle tej, ktorá nevzniká na objednávku), a tak logicky preferovala tie diela, ktoré sú komorného merítka interiérovej povahy s výnimkou mapovania disciplín, čo počnúc šesťdesiatymi rokmi prekročili hranice tradičných výtvarných druhov.

Návestia jednotlivých súborov označovali: a) slohotvorné princípy vystavených diel, b) svetonázorovú príslušnosť ich autorov, c) chronologický záber ich vzniku, d) výtvarnú disciplínu, do ktorej patria, e) umelecké zoskupenia, e) konkrétnu výtvarnú tendenciu, f) politický dosah na podobu umeleckej tvorby, g) poetickú parafrázu namiesto konkrétnej charakteristiky vystavených diel alebo zaužívaného umeleckohistorického označenia. Napriek heterogénnemu pôdorysu úvahy, ktorá viedla k uvedeným názvom, výstava v svojom pôdoryse musela sledovať chronológiu storočia, už len preto, že priznala jeho začiatok a – trochu predčasne – aj koniec. Snažila sa z nej vyviazať aj tak, že nepriznávala jasné hranice jednotlivým časovým úsekmi interpretácie a väčšinou rezignovala na ambíciu poukázať na spoločensko-historické súvislosti, ktoré ich rámovali. Sústredila sa na široký tok umeleckej aktivity v priebehu storočia bez ohľadu na detailnejšie rozlíšenie snáh jednotlivých autorov. Prezentovala maximálny počet umelecky presvedčivých diel od čo najväčšieho počtu umel-

cov bez toho, aby hľadala ich nadčasové hodnoty, či dokonca jedinečnosť. Vyčlenené priestory oboch budov – Esterházyho paláca a Vodných kasární aj ich exteriérov – zaplavila množstvom exponátov, a tak sa snažila získať divákovu náklonnosť pre vec slovenského umenia.

To, že nie každá výstava má jednotný štýl a striktné chronologický pôdorys – čo je požiadavka, ktorá sa temer nedá dodržať, ak prezentuje niektoré umelecké osobnosti kompaktné v celom diapazóne ich tvorby a zároveň sa nevzdáva možnosti demonštrovať genézu jednotlivých výtvarných tendencií zrejúcich v čase – nemusí byť v dnešnej dobe proklamujúcej pluralitu prístupov postmodernej interpretácie na škodu, keď ako celok dáva zároveň najavo, že rozmanitosť zvolili jej autori úmyselne. Že je zámerom a nie náhodou, ak výstava miestami preferuje didaktickejšiu, dokumentáciu či audiovizuálnymi prostriedkami podporený podrobnejší pohľad a inokedy – v pasážach, ktoré si už publikum dostatočne osvojilo – tento spôsob vynecháva a spolieha sa na vlastné sugestívne pôsobenie prezentovaných umeleckých diel.

Napriek tomuto konštatovaniu treba podotknúť, že v prípade výstavy *20. storočie* bola chronológia jedným z predpokladov jej zvládnutia. Pri rešpektovaní sledu čítania akéhokoľvek vedeckého či umeleckého diela – a výstava medzi takéto patrí – bolo už po zhladnutí úvodu prehliadky jasné, že expozícia akceptovala chronologickú následnosť prezentácie ako takú. Snaha o komplexný pohľad na výtvarné umenie cez celú škálu jeho druhov, od voľných po úžitkové, umelecké remeslo a architektúru bolo predpokladom druhým, ktorý sa dal tiež prečítať už v jej úvodných pasážach. Naopak, kultúrno-historický rámec bol spočiatku mimo zorný uhol pohľadu – neregistrovala ani také udalosti, akými boli mileniárna výstava v Budapešti roku 1900 či rozpad Rakúsko-Uhorska a vznik prvej Československej republiky. Inými slovami, sústredila sa na umenie ako také a jeho presahy do spoločensko-ekonomickej sféry, kde umelecká

a nie historická kvalita určuje relevantnosť konkrétneho artefaktu. Tretím axiómom bola umelecká presvedčivosť – kvalita vystavených diel.

### Konzekventnosť dodržania vlastnej koncepcie výstavy

Podrobne analyzovať aspekt umeleckohistorickej pripravenosti kurátorskej práce možno konštatovať, že výstava *20. storočie* mala niektoré časti viac prepracované ako druhé. Pasáže hlboko zažitých výstavami a stálymi expozíciami Slovenskej národnej galérie – inak povedané, vizuálnou interpretáciou umeleckých historikov v minulosti – zažiarili v celku výstavy, kým zostavenie niektorých hraničilo s náhodnosťou nie veľmi chápaného výberu, ktorého úroveň nemožno z odborného hľadiska považovať za relevantnú. Ako celok nebola kvalitatívne vyrovnaná – miestami dokázala naplniť vlastné méty a inokedy sa ich vzdala.

Za vyrovnané možno považovať pomerne veľký počet autorských súborov najvýznamnejších maliarov od začiatku storočia približne do konca šesťdesiatych rokov, respektíve tých, ktorých odborníci i publikum za najvýznamnejšie považujú: napríklad Ladislava Medňanského, Konštantína Kővári-Kačmaríka, Antona Jasuscha, Edmunda Gwerka, Janka Alexyho, Miloša Alexandra Bazovského, Mikuláša Galandu, Júliusa Jakobyho, Imra Weinera-Krála, Jakuba Bauernfreunda i grafika a kresliara Kolomana Sokola. V prípade Martina Benku výstava nadbytočne prezentovala jeho diela, v ktorých sa patetickým prednesom prispôbil poetike tzv. slovenského štátu. V prípade Ludovíta Fullu výstava nepoukázala dostatočne výrazne na jeho prínos do nášho povojnového umenia – túto chybu napokon urobila už aj výstava *60. roky* (generálna kurátorka bola tiež Zora Rusinová) – hoci pri prezentácii iných tak urobila, čím vzbudzovala v divákoch nepriamo dojem, že púť Fullova sa uzavrela rovnako predčasne ako púť Galandova. Hoci kolekcia obrazov Ester Šimerovej-Martin-

čekovej bola pôsobivá, milovníkovi jej diela v nej chýbali nielen už spomínané presahy do teórie a úžitkového umenia, ale i zastúpenie v jej autorsky jedinečnej voľnej disciplíne „kamej“; ktorých tvorbe sa venovala najmä v šesťdesiatych rokoch. Rovnako pri Fullovi ako pri Ester Šimerovej-Martinčekovej relevantná monografická literatúra (z pera Radislava Matuščíka a Ludmily Peterajovej) tie pasáže tvorby, ktoré výstava vynechala, pozitívne hodnotí.

Už prvá rekapitulácia niektorých autorských kolekcii naznačila, že výstava plánovala netrhať imanentný vývoj jednotlivých osobností a predstaviť ich tvorbu v kompaktnom celku na tom mieste expozície, ktoré z chronologického hľadiska zodpovedalo vyvrcholeniu ich umeleckého úsilia, ako tomu bolo napríklad v prípade už menovaného Júliusa Jakobyho či Ester Šimerovej-Martinčekovej. Túto metú však už v priebehu interpretácie prvej polovice nášho storočia výstava opustila a začala manipulovať s dielami jednotlivých autorov tam, kde nimi ilustrovala niektoré dobové tendencie. Takto napríklad sa z Ladislava Gudernu stal autor, ktorý zažiaril v prvých povojnových rokoch, aj ten, čo podľahol socialistickému realizmu; no vrcholná poloha jeho tvorby, kde dokázal skĺbiť svoje maliarske istoty s presvedčením ešte nesklamaného komunistu na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, tá, v ktorej sa dotkol realizmu magického, na výstave absentovala. Rudolf Fila bol autorom viacerých tvárí: lyricky-nefiguratívnej v okruhu *Konfrontácií*, expresívno-nefiguratívnej a figuratívnej keď bolo treba demonštrovať návrat k skutočnosti na začiatku sedemdesiatych rokov i autorom objektov – kníh v priemete ďalších výbojov nášho výtvarného umenia; no tam, kde divák jeho diela očakával – v kontexte *Interpretácií* – jeho diela chýbali.

Výstava v svojom toku, ktorý viac-menej bol tokom desaťročí, rezignovala na pôvodný úmysel predstaviť celky tvorby autorov v tom bode, kde zaznamenala ich tvorba najväčší prínos do premien slovenského výtvarného umenia 20. sto-

ročia bez ohľadu na vročenie jednotlivých diel, nedokázala dodržať pôvodnú koncepciu a v snahe zvýrazniť niektorých autorov spritomňovala ich dielo viackrát: nie vždy však s opodstatnením na skutočný – historicky podložený a umelecko-historickou literatúrou uznávaný – moment umeleckého vkladu. Zastúpenie tvorby už spomínaných umelcov Júliusa Jakobyho, Ester Šimerovej-Martinčekovej či Ludovíta Fullu výlučne v pasážach venovaných medzivojnovému obdobiu znamenalo zároveň – pri zastúpení iných s nimi významom porovnateľných autorov na viacerých miestach expozície – že ich vklad do umenia povojnového považovala výstava za marginálny. Naopak, všadeprítomnosť niektorých umelcov nasledujúcich generácií, napríklad Rudolfa Filu, mohla znamenať, že do premien nášho výtvarného umenia od svojho nástupu na výtvarnú scénu až podnes zasahuje permanentne mienkotvorným spôsobom. Z tohto aspektu potom expozícia považovala za bezvýznamný vklad Júliusa Jakobyho do novej figurácie rokov šesťdesiatych, hoci v tejto tendencii vytvoril umelec evidentne svoje najsilnejšie diela.

Napriek heslovitým návestiam jednotlivých kolekcii, ktoré mali pomôcť divákovi v orientácii, bolo už v prvej polovici výstavy jasné, že si práve s týmto – z muzeologického hľadiska potrebným a v súčasnosti už vo svete štandardným – typom komunikácie s divákom výstava nevedela poradiť, ba pôsobil doslova zmätok. Tak napríklad v časti nazvanej *Podoby surreálnej imaginácie* bolo exponovaných množstvo umeleckých diel, ktoré so surrealizmom nemali nič spoločného, v ďalšej s názvom *V prítmi vojnových čias* boli vystavené povojnové diela, v časti *Návrat k počiatkom* sa stretli umelci, spomedzi ktorých len tvorba troch má z hľadiska výtvarných východísk dostatok spoločných momentov a ostatní exponovaní autori s nimi ani z hľadiska umeleckých tendencií, ani z hľadiska kultúrno-spoločenských súvislostí nerezonujú. Navyše, exponovať v tejto časti zrelé Uhrove diela z polovice šesťdesiatych rokov, kedy sa už jeho ná-

zor vyhranil k robustnej nefigurácii, nedávalo žiadny zmysel. Naopak, zamlčať celú plejádu mladých autorov bratislavského generačného pohybu, ktorý sa snažil prekročiť zväzujúce limity socialistického realizmu, je nepochopiteľné ako z odborného, tak z diváckeho hľadiska. Práve v tomto momente sa mohla výstava adekvátnym spôsobom vyrovnat s tvorbou umelcov, ktorí formovali naše výtvarné umenie smerom k pluralitnej podobe v rokoch šesťdesiatych, hoci ich účinkovanie na oficiálnej scéne obdobia konsolidácie už neprineslo umelecky presvedčivé výsledky. Týchto autorov divácka obec pozná z predchádzajúceho štvrtstoročia viac ako iných a ich vynechanie bez vysvetlenia vzbudilo akiste u publika mnohé nezodpovedané otázky.

Výpočet nedôsledností pri dodržaní vlastnej koncepcie výstavy nemôže obísť manipulovanie s historickými faktami, keď v kolekcii, ktorej návestie sľubovalo prehliadku diel autorov *Skupiny Mikuláša Galandu* niektorí – napríklad aj Milan Paštéka – úplne chýbali a výber autorov, ktorí v časti *Utópie a lsti sorely* poslúžili ako odstrašujúce príklady podľahnutia socialistickému realizmu, nebol ani úplný, ani historicky relevantný, ale skôr náhodný, čoho dôkazom bola skutočnosť, že sa úplne zaobišiel bez ukážok grafiky či sochárstva, akoby sa táto, štátnou ideológiou oktrojovaná tendencia, uvedených disciplín vôbec nebola dotkla. Dodatočné zaradenie súboru grafiky na inom mieste výstavy, s ktorým ani sprievodný bulletin nepočítal a preto ho neuviedol, komentuje mieru improvizácie pri tvorbe expozície.

Celok výstavy vo Vodných kasárňach a následne prízemie i suterénu Esterházyho paláca, kam prehliadka obľúkom cez exteriéry budov diváka orientovala, aby ho v časovom zábere od začiatku šesťdesiatych rokov až po rok 2000 oboznámila s aktuálnymi umeleckými tendenciami, jednoznačne pritakával aspektu novosti a originalite riešení. Rovnako intenzívne kládol dôraz na tzv. voľné výtvarné umenie, pričom jeho premeny demonštroval v období normalizácie najmä na tvorbe neoficiálnych autorov. Sled jed-

notlivých častí, najmä tých, ktoré boli inštalované na druhom poschodí Vodných kasární (*Od abstrakcie k novej podobe figúry, Metamorfózy objektu, Od racionality k pohybu, svetlu a konceptu*) naznačoval pokračovanie výstavy ako mapovania nastupujúcich tendencií v poradí ich príchodu na našu výtvarnú scénu, pričom ich dopovedanie až do súčasnosti bez väčšej logiky pri niektorých autorských osobnostiach dovŕšil a inde ponechal s otvoreným koncom uprostred rokov normalizácie. Takto sa napríklad záverečné, vskutku majstrovské obdobie tvorby Milana Paštéku rokov deväťdesiatych ocitlo vedľa jeho prác – ale i prác Jozefa Jankoviča – tvaroslovne vychádzajúcich z novej figurácie, ba dokonca vedľa štylizovaných ozvien veristického surrealizmu obrazov nielen Stanislava Balka a Karola Barona, ale aj Michala Jakabčica, ktorý dokázal počas konsolidácie vyhovieť oficiálnym požiadavkám a pritom si zachovať zdanie remeselné bravúrneho modernistu. Naproti tomu tendenciu neokonštruktivismu, ktorej revival v našom výtvarnom umení od osemdesiatych a najmä deväťdesiatych rokov podnes neutíchol, výstava prísne ukončila rokmi sedemdesiatymi a jej nasledujúce tendovanie naznačila prechodom do sklenej plastiky geometrických tvarov. Niektorí jej autori, ktorí v priebehu ostatného desaťročia vyrástli na skutočné osobnosti, sa medzi vystavujúcimi umelcami z nepochopiteľných príčin vôbec neobjavili.

Už popísaný nástup interpretácie výtvarného diania od šesťdesiatych rokov podnes začal vzbudzovať isté pochybnosti o svojej hodnovernosti. Pri sústredenejšom mapovaní jeho jednotlivých častí i sumarizovanom pohľade globálneho charakteru začala postupne čoraz viac vystupovať do popredia relativizácia logiky dovtedy načrtávaného pôdorysu prehliadky schopnej uplatniť aspoň rámcovo umenovedné kritériá s relevantnou chronológiou a vyzdvihnutím verifikovateľného prínosu konkrétnych osobností do formovania jednotlivých tendencií. Inak povedané, vo viac ako dvoch tretinách svojho priestoru – lebo

približne takýto rozsah zabrala prezentácia nášho výtvarného umenia od konca šesťdesiatych rokov dodnes – sa prehliadka zmenila na viac-menej voľné zoskupenie jednotlivých výtvarných druhov v zábere viacerých desaťročí. Zmenila sa na prehliadku takého pôdorysu, ktorý si nenárokujú reflektovať umenie konkrétneho obdobia a teritória na základe odborných kritérií a takto pomôcť divákovi v pochopení jeho premien. Výstavy uvedeného typu voľnejšej kurátorskej koncepcie sa venujú predovšetkým sondovaniu do aktuálnych umeleckých trendov. Bývajú bežnou praxou najmä v inštitúciách typu Kunsthalle a nie na pôde štátnych múzeí krásnych umení – akou je pôda Slovenskej národnej galérie – ktorá apriori predpokladá hlbší verifikovateľný výskum, čo príprave výstavy umelekohistorického zámeru predchádza.

Uvedená požiadavka sa nevzťahuje ani tak na konkrétne prezentované diela, z ktorých väčšinu výstava vzhľadom na ich umeleckú presvedčivosť uplatnila právom, ako sa vzťahuje na absenciu niektorých umeleckých sfér, zastúpenia jednotlivých osobností a najmä svojvoľného manipulovania s umelekohistorickými súvislosťami – s chronológiou. Za neodôvodnený posun voči doloženej histórii možno považovať predovšetkým premiérovanie autorov neoficiálnej výtvarnej scény, ktorí pracovali v tradičnom médiu maľby v bode, keď výstava už mapovala dianie počas perestrojky a ich zmiešanie s nástupom mladých umelcov, ktorým bolo vtedy dovolené to, čo sa starším zakazovalo.

Opakované nerešpektovanie chronológie vzniku jednotlivých diel či realizácie akcií v toku inštalácie, ich radenie podľa vizuálnych, priestorovo-výstavných a nie umeleckých, umelekohistorických alebo spoločenských súvislostí, zväčšenie pôvodne skromných dokumentárnych fotografií autentických udalostí dnes, viac desiatok rokov od ich vzniku na efektne formáty, to všetko by mohlo svojou dynamikou a prelínaním pôsobiť sympaticky, nebyť skutočností, že slovenský divák, ktorý nemá zatiaľ dostatok vedomostí

o dematerializovaných polohách súčasného umenia a diania na alternatívnej scéne počas obdobia konsolidácie, divák, ktorý nemal počas trvania výstavy k dispozícii katalóg so zoznamom vystavených diel, sa nemohol v takomto víre orientovať inak, len náhodne a dojmy si zrejme odniesol predovšetkým estetické. (Pri uvedenej hypotéze vychádzam z predpokladu, že divákov, ktorí boli ochotní investovať do dvojtisícovej publikácie a ňou poučení sa na výstavu vrátiť, bola menšina.) Takáto voľná improvizácia na danú tému potom sprevádzala výstavu až po jej záver, v ktorom prezentovala jedným dychom umenie deväťdesiatych rokov s kolekciami konvenčnej grafiky – pričom jej aktuálne jedinečné polohy chýbali, menej výbojné polohy sochárstva považovala za „nové podoby imaginácie“, rovnako ako prezentáciu domény inštalácie a objektu od šesťdesiatych rokov po súčasnosť, pričom ťažkosti jej robilo udržať štandardné výstavné podmienky technicky náročnejším exponátom.

Za jednu z najvážnejších výhrad voči výstave ako celku možno považovať nedodržanie syntetického pohľadu na premeny výtvarného umenia a diania v priebehu sledovaného storočia, hoci jej nástup takúto interpretáciu sľuboval. Už po niekoľkých častiach sa expozícia začala deliť podľa jednotlivých disciplín, pričom nielen disciplíny úžitkového umenia, scénografia a architektúra, ale aj grafika a najmä sochárstvo začali byť vytláčané do marginálnych priestorov na podesty schodíšť alebo do exteriérov mimo hlavný tok prehliadky, pričom niektoré z nich – napríklad priestorová tapiséria, ktorá nielen vo svetovom umení sedemdesiatych rokov, ale aj v našom zohrala významnú úlohu – úplne chýbali. Námetka o nedostatku miesta neobstojí – každá výstava pracuje s limitovaným priestorom, pričom záleží na koncepcii a jej prioritách, ako si s ním vo vzťahu k výberu diel poradí. Výstava nedokázala anticipovať ako integrálnu súčasť umeleckého vývoja uvedené disciplíny ani v tých momentoch, keď zohrávali iniciačnú úlohu (napríklad sochárstvo a scénografia 60. rokov).

Z tohto uhla pohľadu potom možno konštatovať, že to bolo najmä sochárstvo, čo interpretáciou, ktorá ho nedokázala chápať ako rovnocennú disciplínu maliarstvu 20. storočia, utrpelo. Limitujúcim činiteľom sa ukázalo aj jeho obmedzenie na sochárstvo komorné, a to tak striktne, že štúdie k monumentálnym riešeniam zo zbierky usporiadateľskej inštitúcie či iných slovenských galérií výstava neuplatnila (napríklad *Štúdiu stojaceho mužského aktu* k Pomníku padlých v 1. svetovej vojne v Trnave z roku 1927 od Jána Koniarka, *Vzkriesenie – Štúdiu* k Madáchovmu náhrobku v Dolnej Strehovej z dvadsiatych rokov od Alojza Rigeleho, *Náčrty reliéfnej výzdoby pre Slovenskú grafiku* od Ladislava Majerského a ďalšie). Výstava svoje členenie v prvej polovici storočia jednoznačne odvodzovala od vývojových premien nášho maliarstva, a tak sochárstvo nedostalo už v samotnom pôdoryse dostatok priestoru, aby sa uplatnilo (napríklad obmedzenie sociálno-kritickej tendencie na maliarov košického okruhu východoslovenskej avantgardy, čo spôsobilo, že viacerí významní autori medzivojnového obdobia v expozícii úplne chýbali, alebo neboli zastúpení svojimi najpresvedčivejšími prácami). V interpretácii pohybu umeleckých tendencií druhej polovice storočia sa ocitlo inštalované v samostatnej kolekcii mimo sled prehliadky. Ani s jednotlivými osobnosťami tejto disciplíny – snád len s výnimkou prezentácie tvorby Jozefa Kostku, Vladimíra Kompánka a autora konštruktivistických objektov Milana Dobeša – si expozícia nedokázala poradiť. Sochárov formátu Rudolfa Uhra či Jozefa Jankoviča nezastupovali vždy ich najvýznamnejšie diela v takom kontexte výstavy, aby boli diváka ich autorské kolekcie upozornili na ich osobnostný vklad do celku nášho umenia 20. storočia. Pri takomto výpočte pripomienok sa – žiaľ – natíska otázka, nakoľko generálna komissárka výstavy Zora Rusinová, v ktorej rukách bola definitívna redakcia výberu exponátov, sa dokáže orientovať nielen v špecifických otázkach sochárstva vo všeobecnosti, ale aj ako dôverne

pozná samotné zbierky Slovenskej národnej galérie, keď mnohé presvedčivé diela ostali počas výstavy, v jej depozitoch. V prípade výberu ukážok z maliarskej tvorby neoficiálnych autorov obdobia konsolidácie, inštitúcia siahla z nepochopiteľných dôvodov k pôžičkám, hoci sama autentické diela vlastní. V tomto ohľade – a vo viacerých ďalších, ktoré už pripomenul priebežne komentár k jednotlivým pasážam – výstava nedokázala relevantne zúročiť aspekt umeleckej kvality vystavených diel.

### Anticipácia umelecko-historického poznania výstavou

Predchádzajúci výpočet pripomienok snád dostatočne naznačuje, nakoľko možno spochybňovať relevantnosť koncepcie vystaveného súboru. Nevýhodou takejto sumarizácie polemických názorov voči umelecko-historickej práci, ktorá sa demonštruje výstavou a nie písaným textom, je nekompatibilita jazyka argumentácie. Zároveň je nad možnosť prítomnej recenzie každú výhradu doložiť odkazom na relevantnú literatúru: narástla by totiž nielen o texty publikácií, štúdií a úvodov ku katalógom výstav v priemete problematiky slovenského výtvarného celého 20. storočia, ale – ak by mala byť korektná – aj o odkazy na súbory vystavených diel jednotlivých expozícií, ktoré v minulosti modelovali interpretáciu nášho výtvarného umenia neverbálne, výstavnou praxou. Tieto totiž mali nezanedbateľný vplyv na cizelovanie vkusu i hodnotovej orientácie ako odborného, tak laického publika mnohých generácií. Napriek uvedeným limitom možno pri najväčších výhradách voči nepresvedčivým či manipulovaným miestam výstavy s vedomím istej dávky zjednodušenia vziať za svedka publikáciu, ktorú Slovenská národná galéria pri tejto príležitosti vydala a položiť si otázku, nakoľko expozícia dokázala anticipovať v nej ukotvenú odbornú úroveň poznatkov. Zároveň sa tiež možno pýtať, či ona sama dokázala byť pre expozíciu dostatočnou oporou.

Publikácia – ako naznačil úvod prítomnej recenzie – je odlišným výstupom toho istého projektu realizovaného ako celok pod vedením Zory Rusinovej. Má zborníkový charakter: úvodné pasáže od Jána Abelovského, Ivy Mojžišovej, Kataríny Bajcurovej s Aurelom Hrabušickým a Zory Rusinovej na seba nadväzujú len voľne, hoci sa v chronologickej následnosti venujú jednotlivým časovým úsekom v celej šírke nielen umeleckej, ale i kultúrno-spoločenskej problematiky. Jej zvyšná časť je – obdobne ako galerijné depozity a špecializácia konkrétnych umenovedcov zamestnaných v inštitúciách tohto typu – členená aditívnym spôsobom podľa jednotlivých disciplín (maliarstvo, grafika, sochárstvo, prestupovanie disciplín, fotografia, architektúra, úžitkové umenie – kresba ako taká chýba). Už samotná koncepcia publikácie dokladá, že nemohla byť výstave oporou vo výhrade najväčšej, keď prehliadka nedokázala predstaviť syntetický pohľad na naše umenie uplynújúceho storočia. Publikácia takúto ambíciu nemala a nebola jej ani oporou vo vnútornom členení výstavy, v pomenovaní jednotlivých častí a ich vzájomnej väzby – v týchto rovinách sa obe časti toho istého projektu od seba až na dve výnimky úplne odlišovali.

Úvodné štúdie knihy dostatočne zreteľne vyjadrujú názor ich autorov na témy, ktorým sa venujú. Takto napríklad Ján Abelovský v pasáži nazvanej *Príklad stredoeurópskej moderny – medzi provincialitou domácej tradície a utópiami výtvarných avantgárd* upozorňuje na fenomén nacionalizmu nášho maliarstva dvadsiatych rokov a kritizuje Benkov neoromantizmus, ktorého sa však výber diel expozície nedokázal vzdať. Inou skutočnosťou však ostáva, že Abelovského argumentácia sa odvíja predovšetkým v odvolávaní sa na príklady z oblasti maliarstva – rovnako v rovine umeleckej tvorby ako skupinovej a skupinovej aktivity jednotlivých umelcov. Sochárstvo ako také je bokom od jeho profesionálneho záujmu, a tak ostáva len konštatovať, že jeho text nebol pri koncipovaní vý-

stavy oporou pre vyrovnanie sa s problematikou tejto disciplíny. Publikácia v svojej druhej časti obsahuje dva texty Kataríny Bajcurovej, *K prameňom slovenského moderného sochárstva (1900-1948)* a *Zápas o tvar – nové sochárske iniciatívy (1948-1999)*. Ostáva nezodpovedanou otázkou, prečo výstava obišla nastolenie tvaroslovných problémov exponovaním konkrétnych diel autorov, ktorých prvá štúdia považuje za relevantných – výhrady voči vystavenému súboru by sa akceptovaním jeho odbornej úrovne znížili na minimum. Druhý text Kataríny Bajcurovej príbuzným spôsobom ako sama výstava kladie dôraz na úsilie autorov Skupiny Mikuláša Galandu, predovšetkým Vladimíra Kompánka a s tvorbou Rudolfa Uhra sa vyrovnáva v porovnaní s predchádzajúcimi autormi marginálnejšie: v tomto prípade sa dá konštatovať, že sa autorkin pohľad od prezentácie výstavou nie veľmi líši, obdobne ako v jej akceptovaní konvenčnejších polôh sochárstva oficiálnej scény rokov konsolidácie.

Výstava v prospech presvedčivosti prihládla na výsledky štúdie Dany Bořutovej *Nové impulzy v architektúre (1900-1920)* i Marty Janovičkovej *Úžitkové umenie a remeslo po roku 1900* a zaradila architektonické diela tohto obdobia rovnako ako diela úžitkovej grafiky a remeselné práce do tej časti toku prehliadky, ktorá sa venovala začiatku storočia. Bez zjavnej príčiny potom výstava volila rôzny spôsob integrácie jednotlivých disciplín do svojho sledu a rôznu mieru anticipácie umelecko-historického poznania zverejneného v publikácii. Relevantne vyznel vklad knižnej tvorby do premien nášho medzivojnového výtvarného umenia (mohol sa oprieť o štúdiu Silvie Ilečkovej *Výtvarné aspekty knižnej tvorby 1900-1948*) i vklad fotografie do celku storočia (podporili ho texty publikácie *Epifanomén slovenskej fotografickej moderny* od Aurela Hrabušického a *Premeny súčasnej fotografie* od Václava Maceka). Architektúra tridsiatych rokov bola pomerne lakonicky prezentovaná v „*Súvislostiach manifestu slovenskej moderny*“, avšak

interpretácia jej premien počas rokov štyridsiatych – s výnimkou jediného diela Bellušovho vodojemu v Trnave z roku 1946 – vo vystavenej kolekcii úplne absentovala, napriek prítomnosti odborne zasvätenej a vecne informatívnej štúdie Štefana Šlachtu *Funkcionalizmus na Slovensku* v publikácii, ktorá mohla byť relevantným vodítkom zostavenia adekvátnej výstavnej kolekcie. Naproti tomu štúdia Matúša Dullu *Architektúra od moderny k sorele a späť* len naznačila súvislosti tvorby v tejto umeleckej disciplíne s totalitnou ideológiou a viac sa sústredila na individuálne úspechy jednotlivcov. Vystavená kolekcia identického názvu bola ilustráciou konštatujúceho pohľadu autora textu, ktorý nemal ambície rozkryť v hlbšej rovine problematiku, ktorá dodnes ostáva bez vážnejšej kriticej, či presnejšie povedané sebakritickej reflexie vzhľadom na množstvo píšúcich architektov a historikov umenia, ktorí sa venujú výlučne reflexii architektúry, a tak sú súčasťou ich komunity viac ako obce kunsthistorikov. Obdobne štúdia Mariana Zervana *Medzi geniom loci, čistotou a jednoduchosťou, komplexnosťou a protirečivosťou*, ktorá sa venovala výlučne osemdesiatym a deväťdesiatym rokom, bola v názve identická so svojou paralelou exponovaného súboru. A obdobne ako predošlý text, ani ona nezaujala kritické stanovisko k architektonickej tvorbe, ktorá v urbanistických riešeniach začala už počas šesťdesiatych rokov narúšať intaktnosť stredovekých jadier väčšiny slovenských miest, čo potom zavŕšila počas rokov normalizácie a polemike s výstavbou panelákových sídlisk, ktoré zamorili krajinu, sa úplne vyhla. Obaja autori štúdií preukázali lojalitu s obcou, ktorej sú súčasťou: neprelomili diskretnosť a nemenovali ani jedného architekta, ktorý sa pod zbúranie niektorého historického centra konkrétneho mesta podpísal, obdobne ako nemenovali ani jedného autora ktoréhokolvek sídliska. Výstava nemala východiskovú bázu v odbornom texte štúdií, a tak nezaujala k celku našej povojnovej architektúry kritické stanovisko.

Naopak to bolo v prípade pozornosti k novému typu spoločenskej objednávky po roku 1989 – k požiadavke sakrálnych stavieb. Druhému z uvedených textov táto nová sféra neunikla, ale vystavený súbor ju napriek tomu opomenul. To, že ani jedna štúdia neupriamila svoj pohľad na architektúru sedemdesiatych rokov a že jej prezentácia vlastne aj na výstave – s výnimkou poukázania na štyri riešenia spomedzi desaťnásobného počtu prezentovaných ukážok chýbala – uniklo pozornosti ako expozícii, tak výstave. V tejto súvislosti treba podotknúť, že úvodná časť publikácie *Od zlyhania utópie k veku simulakra* od Zory Rusinovej, venovaná predovšetkým voľnému výtvarnému umeniu a jeho historickému pozadiu, okrajovo, v súvislosti s mapovaním začiatku sedemdesiatych rokov, spomína aj necitlivé urbanistické zásahy do centra Bratislavy a rozhodnutie postaviť megasídliisko v Petržalke. Prečo si tieto udalosti samotná výstava netrúfla interpretovať kriticky, ostáva otvorenou otázkou.

Posledným dvom menovaným textom v prvej časti knihy predchádza umeleckohistoricky erudovaná štúdia Ivy Mojžišovej *Škola umeleckých remesiel a moderna*, ktorá odкрýva kultúrno-spoločenské, pedagogické i umelecké súvislosti tohto jedinečného výtvarného bratislavského medzivojnového učilišťa. Pútavým a zároveň vecne informatívnym spôsobom, ktorý neobchádza okolnosti jeho založenia a ich európsky kontext, približuje čitateľovi trpezlivo a kultivovane vlastnú históriu školy, jej vnútorné členenie a idey, s ktorými vstupovala na slovenskú spoločenskú scénu, rovnako ako ich aplikáciu vo vyučovacom procese. V nie poslednom rade sa venuje významu osobností, ktoré na ŠUR pôsobili – nielen jej zakladateľovi a riaditeľovi, Josefovi Vydrovi, ale aj Zdeňkovi Rossmanovi, Jaromírovi Funkemu, Františkovi Trösterovi, Antonínovi Hořejšovi a v nie poslednom rade Ludovítovi Fullovi a Mikulášovi Galandovi, najvýraznejším iniciátorom a autorom jediného manifestu našej medzivojnovej avantgardy. Na svoju škodu výstava nedokázala v pasáži, ktorá

jej bola najbližšie – *Súvislosti manifestu slovenskej moderny* – vyťažiť z takto plasticky interpretovanej problematiky, hoci aj priestor, ktorý mala k dispozícii, ponúkal nekonvenčné riešenia. Konštelácia viacerých menších prechodných na seba v papršlekovitom radení nadväzujúcich miestností umožňovala sústrediť dokumentáciu, doplniť fotografiami a vysvetľujúcimi textami s chronológiou a následne – v miestnostiach, ktoré na centrálnu nadväzujú – inštalovať súbory diel jednotlivých autorov, počnúc veľkými kolekciami osobností s ich doplnením menej početnou reprezentáciou ostatných umelcov, ktorí na Škole umeleckých remesiel pôsobili. Expozícia zvolila tradičnejší spôsob inštalácie: vypichla najmä tvorbu Ludovíta Fullu a Mikuláša Galandu, zakomponovala do tejto časti výstavy pomerne početný súbor typografie, fotografie, scénických a architektonických riešení ďalších autorov, pričom obrazy umelcov, ktorí na škole tiež pôsobili – napríklad Františka Reichentála i Františka Malého – sa ocitli mimo jej kontext. Výstava ich zaradila – jedného právom a druhého asi nedopatrením – do súvislostí slovenského surrealizmu: uprednostnila estetické pred historickým stanoviskom.

V sumarizácii polemických poznámok k výstave sa mnohé týkali interpretácie problematiky štyridsiatych rokov – desaťročia, ktorého spoločensko-historické napätie sa dramaticky klenie od falošnej idyly tzv. slovenského štátu, obdobia, počas ktorého viacerí umelci emigrovali z rasových dôvodov a iní skončili v koncentračných táboroch, cez Slovenské národné povstanie, v ktorom sa niektorí angažovali (a nie všetci prežili) až po eufóriu z prvých mierových rokov, kedy žilo Československo ilúziou, že bude mostom medzi Východom a Západom. Naše výtvarné umenie – napriek tomu, že sa jeho prejav obmedzil na závesný obraz, kresbu, grafiku a sochu relatívne konvenčného tvaroslovía – reagovalo na dobovú situáciu autentickým spôsobom, pričom formálne východiská dobového umeleckého prejavu – obdobne ako jeho tendovan-

vania – sa počas uvedeného desaťročia diametrálne zmenili. Interpretácia umenia tohto obdobia zrejme nie je ešte definitívna – mnohé axiómy bude potrebné zbaviť nánosu aury – avšak umeleckohistorická literatúra i výstavná a zberateľská prax sa doposiaľ už s veľkou energiou venovali jeho mapovaniu i tvorbe jednotlivých protagonistov. Premiešanie takých rozdielnych umeleckohistorických fenoménov, akými sú inšpirácie Daumierovou tvorbou, využívanie náznakovosti prednesu, symbolickej reči – ba dokonca alegórie – tém s radostným očarením z povojnového života, nadšením z obnovených kontaktov s európskym výtvarným dianím najmä prostredníctvom výstav Španielov parížskej školy (ktorí vychádzali z Picassovej pozdnej tvorby) v Československu, opakovanými pobytmi týchto umelcov vo viacerých mestách Bratislavu nevynímajúc a autentickými zážitkami z cesty mnohých našich autorov do Paríža pri príležitosti výstavy *Mladého československého výtvarného umenia* v Galerie La Boétie (1946) v časti výstavy, ktorá tieto dve rozdielne tvaroslovné polohy dala pod jeden názov, nepomáhalo dostatočnou mierou k porozumeniu danej problematiky. Hoci text Kataríny Bajcurovej a Aurela Hrabušického *Slovenská moderna pod tlakom dvoch totalít (1939-1960)* sa adekvátne odvoláva na historické udalosti, nerozlišuje z hľadiska formálnej analýzy odlišnosti medzi rouaultovskými a picassovskými princípmi výstavby obrazovej plochy, zamieňa princípy sumarizácie tvaru charakteristické pre tvorbu niektorých autorov v období prvej polovice štyridsiatych rokov s ich vôľou k expresívnej geometrizácii, ktorú prejavili v prácach povojnového obdobia. Škoda, že v poznámkach k danej problematike štúdia odkazuje k vlastným textom autorky namiesto odkazov na iné, ktoré uvedené problematiku nazerať jasnejšie. Pomocou nie je ani dopĺňajúca štúdia Kláry Kubíkovej *Cesta a osudy maliarstva v rokoch 1938-1965*: jej argumentácia sa v pasáži k sledovanému desaťročiu opiera o literatúru z polovice šesťdesiatych

rokov a tú, ktorá sa uvedenej problematike venovala v ostatných desaťročiach, ponecháva nepovšimnutú. Z oboch uvedených aspektov citovaných textov možno len konštatovať, že nielen výstava, ale ani publikácia umelecko-historickú interpretáciu rokov štyridsiatych nezvládla na patričnej odbornej úrovni.

Obdobnú mieru výhrad možno adresovať aj voči tým častiam expozície, ktoré mali snahu zaujať stanovisko k päťdesiatym rokom: išlo najmä o marginalizovanie významu pohybu mladej vlny bratislavských výtvarníkov a ich prínosu k prekročeniu dobového, ideológiou limitovaného prejavu ich vynechaním a ilustrovanie tendencie socialistického realizmu náhodným výberom diel len niektorých maliarov. Už dvakrát citovaná štúdia Kataríny Bajcurovej a Aurela Hrabušického nepodáva v prípade naplnenia estetických ideálov socialistického realizmu odborne relevantnejšie stanovisko ako výstava, ba možno konštatovať, že napovedá ušetriť protagonistu tejto slohotvornej tendencie v oblasti sochárstva – konkrétne Jozefa Kostku – keď tvrdí, že „v sebe potlačil schopnosť bravúrnej modelácie“ (str. 35), čo je v evidentnom rozpore s tvaroslovím viacerých umelcových prác, ktoré vytvoril v sledovanom desaťročí. Ani otázky snáh mladej generácie bratislavských výtvarníkov na konci päťdesiatych rokov uvedená štúdia nepodáva natoľko podrobne a plasticky, aby mohla byť oporou výberu pre vystavený súbor. Na interpretácii slovenského výtvarného umenia päťdesiatych rokov sa ako v prípade výstavy, tak v prípade publikácie podpísala skutočnosť, že naša umenoveda sa mapovaniu a interpretácii výtvarného umenia tohto obdobia na relevantnej úrovni ešte nevenovala a Slovenská národná galéria v prítomnom projekte predbehla výskum problematiky sumarizáciou, ktorá – žiaľ – nevedie k jej hlbšiemu porozumeniu.

Šesťdesiate roky výstava roztrhla radikálnym spôsobom: tvorbu väčšiny autorov Skupiny Mikuláša Galandu inštalovala v súlade s ich nástupom v pasáži mapujúcej záver piateho decénia

a v snahe posilniť dojem umeleckej presvedčivosti vystavených diel zaradila do jedného celku aj ich tvorbu nasledujúceho desaťročia. Väčšinu sochárskych a grafických prác výberu inštalovala v samostatných kolekciami venovaných týmto disciplinám viac-menej mimo hlavný tok prehliadky; viaceré inštalácie boli obdobne situované v kolekciami, ktoré sa venovali špecifikám týchto neklasických disciplín. Nástup nefiguratívnych tendencií v okruhu autorov, ktorých zoskupili neverejné *Konfrontácie* inštalovala v závere prehliadky priestorov Esterházyho paláca, do prechodu medzi budovami umiestnila ukážku maliarstva vrcholiacich päťdesiatych rokov; kým predtým, po boku Galandovcov ukázala nesúrodú kolekciu prác Ernesta Špitza, Ernesta Zmetáka a Rudolfa Uhra, z ktorých viaceré vznikli v rokoch šesťdesiatych. Takto komponovaná prehliadka musela byť pre diváka dost intenzívnym zážitkom: po možnom očarení farebnou výbušnosťou Lalahových plátien, ktorých erupčivosť podčiarkovala tichú vážnosť Kompánkových totemických kompozícií a nostalgických Rudavského kaplniek, po zhladnutí niekoľkých nadčasových diel Rudolfa Uhra, Ernesta Špitza a Ernesta Zmetáka, sa ocitol v lyrickom a maliarsky i tvarovo senzitivnom prostredí informelu, ktorému dominovalo Čunderlíkov nevšedný meditatívny talent. Vzápätí však narazil na plátna autorov starších generácií, než akých väčšinu pred chvíľou zhladal, tých, ktorí prijali za svoje limity obmedzenia vizuálnej, tvarovo i tematicky najširším ľudovým vrstvám zrozumiteľnej skutočnosti a dodržiavali ich ešte v dobe, keď mladý neposlušný maliar – akým bol Andrej Barčík – odišiel z akadémie k nezávislému Ernestovi Zmetákovi, ktorý ho dokázal zaštitovať. Tak si zachoval svoju ľudskú i umeleckú integritu a mal silu povzbudzovať svojich vrstovníkov k oponovaniu voči nomenklatúre v umení. Vážne tváre družstevníčok a koscov delili len spojovacie dvere medzi podestou schodišťa a prvou výstavnou sálou Vodných kasární, ktorej pri vstupe dominovali noblesné plátna Mila-

na Paštéku – expresívne figuratívne z rokov šesťdesiatych i tiché, postrádajúce väzby k vizuálnej realite, ktorými majstrovsky zavŕšil svoje celoživotné úsilie. Prehliadka potom pokračovala ďalšími prácami autorov novofiguratívnej orientácie a plynule prešla k prezentácii objektov, ktoré použili „nájdené veci“, aby poukázala aj na možnosti tejto disciplíny v rovine konštruktívnych či mobilných kompozícií, ktoré ambiciózne prekročili hranice disciplíny klasického sochárstva. Pri spätnom pohľade sa však začiatok šesťdesiatych rokov práve kvôli intermezzu socialistického realizmu, čo narušilo chronológiu, zdal byť obdobím mimo vývojovej kontinuity, hoci história tohto obdobia našich výtvarných dejín bola výnimočne plynulá, čo doposiaľ nepoprela žiadna relevantná umelecko-historická publikácia; prítomnú, ktorá vyšla k výstave, nevynímajúc.

Z umelecko-historického hľadiska relevantne interpretuje Zora Rusinová v závere úvodnej pasáže publikácie 20. storočie s názvom *Od zlyhania utópie k veku simulakra* problematiku neoficiálnej scény v celej šírke, dotýkajúc sa aj tvorby autorov, ktorí na ňu nastúpili počas sedemdesiatych rokov a tvorili – a tvoria dodnes – najmä v tradičnom médiu malby. Ostáva nezodpovedanou otázkou, prečo výstava tento pohľad pri svojom koncipovaní neuplatnila, nerozlišila umelcov podľa ich príslušnosti k jednotlivým zoskupeniam, nerešpektovala obdobie ich vstupu do výtvarného diania, ale volila intuitívny spôsob inštalácie a radenia umeleckých okruhov.

Obdobná – rozporuplná – situácia nastala medzi interpretáciou fenoménu grafiky deväťdesiatych rokov. Publikácia v štúdiu Aleny Vrbanovej *Nové podoby grafickej tvorby* zasvätené prístupňuje premeny hodnotovej orientácie tejto disciplíny, ktorá tradične v našom umeleckom kontexte, nadväzujúc na tradíciu školy Vincenta Hložníka, preferovala predovšetkým technické majstrovstvo. Dnes je oblasťou oveľa mnohoversnejšou: uplatnenie konceptuálnych a postkonceptuálnych stratégií, popri vpáde nových a naj-

novších technológií, z nej urobilo sféru, v ktorej platí predovšetkým pravidlo plurality a intelektuálne sofistikovaný umelecký postoj, ktorý jeho autor dokáže vyjadriť jedinečným spôsobom, získava prestíž. Avšak ani tento erudovaný a chápavý názor na stav našej súčasnej grafiky expozícia neakceptovala. Menoslov autorov, s ktorými Alena Vrbanová pracuje v svojej štúdiu, sa od menoslovu vystavujúcich výrazne odlišuje. Obdobné momenty ako uvedená situácia, sa v priebehu prehliadky čoraz častejšie opakovali. Spätne sa dajú vysvetliť vari len stupňujúcou sa mierou improvizácie pri realizácii výstavy, ktorá zrejme pramenila z nie veľmi silného presvedčenia o správnosti priebežne uplatňovaných hodnotových, chronologických i konceptných umelecko-historických kritérií.

Rozdvojenosť pohľadu interpretácie slovenského výtvarného umenia nášho storočia výstavou a publikáciou prešla Slovenská národná galéria mlčaním a odborná verejnosť na túto skutočnosť doposiaľ nereagovala. Jej príčinu zrejme odhalí až budúcnosť, pokiaľ budú k dispozícii dostatočne priaznivé podmienky na to, aby sa našli umenovedci, ktorí sa budú zaoberať niečím takým efemérnym, ako je fenomén výstavy, ktorý nezanechal po sebe relevantnú stopu. Súčasníka môže zaujať postoj generálnej kurátorky výstavy a editorky projektu, Zory Rusinovej, ktorý zverejnila. V úvode publikácie (bola k dispozícii už na vernisáži) píše: „Konceptcia a členenie knihy sa odvíjajú od prirodzenej povahy vývoja nášho umenia v dvadsiatom storočí. K jeho základným črtám patrí nestálosť v stálosti, diskontinuita programov a tendencií, zlomy, skoky i preryvy spojené so spoločenskými zvratmi a pohybmi.“<sup>2</sup> V závere rozhovoru, ktorý denníku SME poskytla pri príležitosti vernisáže, na otázku Denisy Vološčukovej: „Pri takom podrobnom zábere na celé jedno storočie ste určite prišli na niečo, čo Vás prekvapilo. Je to tak?“ Zora Rusinová odpovedala: „Pri príprave výstavy vyplynula kontinuita slovenského umenia, ktorú sme pôvodne nepredpokladali práve pre spoločenské zvraty. Mysleli sme,

že pôjde o útržkové expozície, ale nie je to tak. A tomu som rada.“ Rozhovor vyšiel s jasným názvom *Od predstáv o útržkovej koncepcii k ucelenej výstave slovenského umenia*.<sup>3</sup>

Čo dodať? Rozpoltenosť projektu má zrejme svoje hlbšie príčiny. Jednou – a nie marginálnou – je skutočnosť, že sa umeniu pripisuje povaha prírody, a to na konci 20. storočia na Slovensku, na pôde vrcholnej zberateľskej inštitúcie, ktorá je zároveň jednou z mála inštitúcií odborných a druhou, ktorá logicky z tejto paradigmy vyplýva, že sa fenomény kontinuity a diskontinuity nereflektujú ako intelektuálne konštrukty, ale vnímajú priam ako úkaz.

### Aktuálny politický rámec výstavy

Kultúra i umenie – výtvarné nevynímajúc – a ich reflexia boli počas socialistického zriadenia aj u nás súčasťou ideológie. Výnimky z tohto pravidla si zasluhujú zvláštnu pozornosť. Vyviazať kultúru a umenie z područia ideológie bolo jednou z mét spoločenských premien v novembri 1989. V rokoch 1990 až 1992 sa začínal proces deideologizácie a deetatizácie pomerne ľahko: predchádzali mu roky perestrojky, kedy bolo už mnohé dovolené. Roky po voľbách v lete 1992 až do jesene 1998 boli plné rozporných politických a spoločenských udalostí, ktoré Slovensko doviedli do inej situácie a k inej skúsenosti, než majú dnes ostatné krajiny Visegrádskej štvorky, susedné Maďarsko a Poľsko i Čechy, ktoré s ním zdieľali až do začiatku roku 1993 spoločný štát. K moci sa dostali ľudia, ktorí uprednostnili úzke skupinové záujmy, nezdráhali sa využiť nielen populizmus, ale aj nacionalizmus, a tak prevrstvili étos Novembra 1989. Vývoj sa snažili zvrátiť od otvorenej spoločnosti k uzavretej autokratického typu. Ich vláda s prestávkou niekoľkých mesiacov roku 1994 trvala dosť dlho na to, aby sa nedotkla všetkých sfér spoločnosti, kultúru a jej inštitúcie nevynímajúc.

Projekt *20. storočie* sa venuje aj mapovaniu aktuálnych 90. rokov, ktorých je on sám vzhla-

dom na časový rozmer, v ktorom sa pripravoval, súčasťou bez možnosti čo i len najmenšieho odstupe. Kým výstava interpretovala výtvarné umenie tohto obdobia voľným kurátorským spôsobom, akoby išlo o jednu z mnohých variant danej témy, publikácia sa mu venuje vo všetkých textoch, ktoré jeho interpretáciou – rozdelené podľa jednotlivých umeleckých disciplín a druhov – chronologicky uzatvárajú sledované storočie. Viac ako ony sa však mapovaniu spoločenských udalostí venuje záver úvodnej časti knihy od Zory Rusinovej v pasáži *Od zlyhania utópie k veku simulakra* pod názvom *Deväťdesiate roky – let asfaltového holuba*. Jej prvý odstavec venuje pisateľka konštatovaniu pádu komunistického režimu a železnej opony. Druhý znie takto: „Za zásadný medzník vo vývoji našej spoločnosti treba pokladať zánik ČSFR a vznik Slovenskej republiky ako nezávislého samostatného štátu 1. januára 1993, čo sa bezprostredne odrazí na štruktúre inštitucionálneho a organizačného systému, ako i na profilácii kultúrneho života. Odteraz sa slovenské výtvarné umenie nielen môže, ale aj musí presadzovať samo i na medzinárodnej scéne“.<sup>4</sup> Pisateľke unikla skutočnosť, že kultúra bola po roku 1968 v Československej socialistickej republike federalizovaná, obe časti republiky mali svoje vlastné ministerstvo kultúry a spoločné neexistovalo. Niekoľko málo organizácií prežívajúcich v tejto sfére federálnym spôsobom aj po Nežnej revolúcii zmenilo svoje štatúty v rokoch 1990 až 1992, v období najvýraznejších spoločenských zmien a tým aj zanikla ich celoštátna pôsobnosť – mám na mysli najmä umelecké zväzy, a teda aj výtvarnícky. Žiadne prevratné inštitucionálne a organizačné zmeny kultúru rozdeľujúcej republiky nečakali. Výnimkou bola AICA (Association Internationale des Critiques des Beaux-Arts), ktorá sa rozdvajila po rozdelení Československa roku 1993: štatút UNESCO, pod ktorého záštitou pracuje, predpokladá jednu organizáciu v každom štáte bez ohľadu na jeho vnútorné usporiadanie (česká sa stala dedičom

spoločnej a slovenskú bolo treba ustanoviť). Túto skutočnosť potvrdzuje i množstvo výstav, ktoré už počas perestrojky a v prvých dvoch ponovembrových rokoch predstavili výlučne slovenské výtvarné umenie v zahraničí, či dokonca tých, ktoré na medzinárodnom fóre reprezentovali súčasné umenie spoločného štátu v dvoch samostatne koncipovaných kolekciami, pričom garantom bola strana slovenská. Ich púhy výpočet by zbral oveľa väčší rozsah ako značne zjednodušené postrehy Zory Rusinovej.

Napriek tomu, že citovaná pasáž textu ďalej konštatuje, že „peripetie vnútorných politickostraníckych bojov a nepokojnú hladinu spoločenského diania... sa v období transformácie kultúry premietajú najmä do personálnych výmien a inštitucionálnych otrasov“ a v pripojenej poznámke č. 69 upresňuje „už za ministra Dušana Slobodníka sa začali viac-menej z ideologických dôvodov odvolávať riaditelia niektorých kultúrnych inštitúcií, čo v zostrenejšej podobe pokračovalo za éry Ivana Hudeca v rokoch 1994-1998, kedy sa aj výber umelcov na zahraničné výstavy uskutočňoval predovšetkým podľa predstáv o *národnom umení* s dôrazom na svojráz a tradicionalizmus“, nezmieňuje sa vôbec o osudoch Slovenskej národnej galérie v uvedenom období, hoci bolo aj pre túto inštitúciu búrlivé. V rokoch 1990 až 1992 začala SNG pracovať podľa nového divergentného modelu vnútorne rozčlenená na Galériu starého a moderného umenia, Galériu súčasného umenia a Galériu úžitkového umenia a architektúry a takto zvládla množstvo nových domácich i medzinárodných aktivít. Zmena politického smerovania Slovenska po voľbách v lete 1992, ktoré viedli k rozdeleniu Československa, sa odrazila aj na Slovenskej národnej galérii: inštitúcia sa začiatkom roku 1993 vrátila k svojej prednovembrovej monolitnej štruktúre, s ktorou pracuje dodnes. Obdobne sa citovaný text nezmieňuje o skutočnosti, že v období „éry Ivana Hudeca“, keď zanikli nezávislé výtvarné časopisy *Výtvarný život* a *Profil*, lebo nedostali žiadnu štátnu

dotáciu, bez ktorej nedokáže prežiť v období transformujúcej sa ekonomiky žiadny nekomerčný umelecký časopis, prideliť Ministerstvo kultúry Slovenskej národnej galérii dostatok finančných prostriedkov, aby mohla vydávať vlastné periodikum *Galéria* s vedúcou redaktorkou Zorou Rusinovou a inštitúcia začala prezentovať veľké projekty. Výstavu *Šesťdesiate roky* pripravovala Slovenská národná galéria už v období 1990-1992. Po zmenách na čele SNG za ministra Dušana Slobodníka, ju dokončil a verejnosti predstavil iný ako pôvodný tím, už pod vedením novej generálnej komisárky Zory Rusinovej. Z veľkých projektov nasledoval v roku 1998 *Barok* (generálny komisár Ivan Rusina). Súčasná riaditeľka inštitúcie Katarína Bajcurová v redakčnej diskusii k recenzovanému projektu *20. storočie* priznala, že „výstavu i publikáciu som prevzala ako organizačný garant už sformovanú od bývalého vedenia v čase, keď boli práce už rozbehnuté.“<sup>5</sup>

Nehodlám otvárať polemiku, či Slovenská národná galéria mala vypísať konkurzné konanie na taký veľký projekt, akým bola výstava a publikácia *20. storočie*, a či postupovala správne, keď rolu jeho zodpovednej riešiteľky zverila po internom rozhodnutí pred viacerými rokmi svojej odbornej pracovníčke Zore Rusinovej. Som však presvedčená, že štátna inštitúcia je povinná vytvoriť dielo na relevantnej odbornej úrovni, čo sa o celku recenzovanej výstavy nedá bez závažných pripomienok povedať. Polemické poznámky prítomnej recenzie boli frekventovanejšie na adresu adekvátnosti interpretácie nášho umenia pred vrcholiacimi šesťdesiatymi rokmi a pri interpretácii obdobia nasledujúceho po súčasnosť upozorňovali najmä na nezáujem zaradiť do toku prehliadky integrálne aj disciplíny sochárstva, úžitkového umenia a architektúry. Inými slovami, obdobie, na ktoré výstava pri svojej príprave najviac sústredila pozornosť, bolo od polovice šesťdesiatych rokov po dnešok, pričom jeho protagonistami boli najmä autori neoficiálnej scény, na ktorých nadviazala neoavant-



garda rokov deväťdesiatych, umelci, vyjadrujúci sa zväčša už nie tradičnými médiami obrazu, grafiky či sochy, ale konceptom, akciou, eventom, inštaláciou, performance, objektom či videoinštaláciou. Výstava takto venovala približne dve tretiny svojho priestoru na prezentáciu uvedených netradičných umeleckých druhov a treba uznať, že vďaka spolupráci s Radislavom Matuščíkom, ktorý sa zmienenej problematike venoval ako jediný zo spoluautorov projektu *20. storočie* na alternatívnej scéne počas osemdesiatych rokov a vďaka spolupráci vystavujúcich umelcov, ktorí pomáhali pri orientácii v problematike, sprístupňovali súkromné archívy a zapožičali nielen dokumentáciu, ale aj unikátne výtvarné diela – čo bola v mnohých prípadoch záležitosť totožná – sa výstave podarilo zverejniť výsledky obrovskej tvorivej aktivity množstva našich autorov, ktorých verejnosť doposiaľ ešte stále málo pozná. Napriek tomu, že interpretácia nášho umenia ostatných štyroch desaťročí na výstave *20. storočie* postrádala relevantnú chronológiu, hlbšie významové členenie a jasnejšie usporiadanie, nemožno – vzhľadom na kvalitu prezentovaného umeleckého materiálu – popierať, že jej prehliadka bola strhujúcim diváckym zážitkom a s takýmto výsledkom boli akiste spokojní aj prezentovaní výtvarníci.

Som presvedčená, že uspokojenie súčasných žijúcich umelcov bol jeden z najväznejších dôvodov, prečo výstavu otvorila Slovenská národná galéria ešte v roku končiaceho milénia, hoci nie všetky obdobia našej výtvarnej histórie sledovaného obdobia boli pripravené na interpretáciu odborne relevantným spôsobom. Na Slovensku v súčasnosti nejestvuje trh s európsky kompatibilným výtvarným umením; väčšina súkromných galérií predáva gýče, spolkové aktivity sú aj po dvoch rokoch od návratu k demokracii ešte stále ochromené, mimobratislavské galérie redukujú svoje výstavné programy z nedostatku finančných prostriedkov, štát ako investor čo objednával monumentálne diela už nefunguje, zberatelia sú väčšinou dezorientova-

ní, Bratislava nemá ani výstavnú inštitúciu typu Kunsthalle, aby mohla prijať medzinárodné výstavy na svojej ceste Európou, pozvania do zahraničia prichádzajú zriedka. Výnimku v tejto situácii tvorí Slovenská národná galéria, do ktorej aj v minulosti aj dnes prúdia od Ministerstva kultúry nemalé finančné prostriedky a je teda na nej, aby predovšetkým uspokojila potencionálnych nespokojníkov – výtvarných umelcov. Je to jednoduchšie ako realizovať v oblasti výtvarného umenia skutočnú štruktúrnu zmenu, rozložiť finančné toky – teda aj moc – do viacerých subjektov a týmto krokom i možnosť slobodnej výmeny názorov, pomôcť z krízy spolkom, aby začali aktivizovať svoju výstavnú činnosť, nadviazať na patričnej úrovni partnerské vzťahy s medzinárodnou scénou...

Na záver sa natíska otázka, či umeleckí historici museli s takouto metódou urýchlenej interpretácie výtvarnej problematiky 20. storočia, ktorá nepriala dosiahnutiu predpokladanej odbornej úrovne, súhlasiť. Pri bližšom pohľade na výber literatúry k danej téme v závere publikácie je evidentné, že viacerí autori projektu (na čele s jeho autorkou a generálnou komisárkou výstavy Zorou Rusinovou) sa v minulosti témam, ktoré v súčasnosti predkladajú verejnosti, venovali len okrajovo, alebo vôbec nie. Išlo im teda aj o to, aby výstavou *20. storočie* spoločnosť presvedčili, že sa na ne medzičasom stali skutočnými, pre Slovenskú národnú galériu i umeniamilovnú verejnosť nepostrádateľnými odborníkmi. Urobili tak spektakulárnym podujatím, bez ambície postaviť na základe seriózneho výskumu, inovovaného pohľadu a uplatnenia otvoreného spôsobu práce voči celej umenovednej obci relevantnú paradigmu interpretácie slovenského výtvarného umenia končiaceho storočia. Z hľadiska politického rámca uvedených skutočností sa zdá byť paradoxné, že sa výstava nedokázala odborne vyrovnáť ani s problematikou socialistického realizmu päťdesiatych rokov, ani s umením reálneho socializmu obdobia normalizácie rokov sedemdesiatych a osem-

desiatych, hoci sa práve jemu viacerí členovia autorského tímu v minulosti intenzívne venovali. Tento paradox sa dá vysvetliť len snahou o hrubú čiaru, ktorú chcel projekt Slovenskej národnej galérie *20. storočie* urobiť za minulosťou bez toho, aby ju umeleckohistoricky relevantne reflektoval.

---

#### POZNÁMKY

[1] Zuzana BARTOŠOVÁ: *Národná versus európska podoba výtvarného symbolizmu (s prihliadnutím na tvorbu Martina Ben-*

*ku, Antona Jasuscha, Arpáda Murmanna, Jána Koniarka a jej interpretáciu)*. Ars 1998, č. 1-3, s. 226-238.

[2] Zora RUSINOVÁ: *Úvod*, in: Z. Rusinová a kol.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie*. SNG Bratislava 2000, s. 5.

[3] *Od predstáv o útržkovej koncepcii k ucelenej výstave slovenského umenia*. Rozhovor Denisy Vološčukovej so Zorou Rusinovou. SME, 7.4.2000, s. 8.

[4] Zora RUSINOVÁ: *Od zlyhania utópie k veku simulakra*, in: Z. Rusinová a kol.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie*. SNG Bratislava 2000, s. 57.

[5] *Výstava Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie* (redakčná diskusia). OS, 2000, č. 7, s. 60.

## Činnosť Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska v roku 2000

Výbor: Doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc. (predseda), PhDr. Marta Herucová (tajomníčka), PhDr. Ivan Gerát, PhD., PhDr. Želmíra Grajciarová, Mgr. Patrik Guldan (hospodár), Mgr. Eva Križanová, Mgr. Jozef Medvecký, CSc., PhDr. Eva Šefčáková, CSc., Mgr. Alex Tahy

Výbor zasadal v roku 2000 trikrát: 3. februára, 27. apríla a 14. novembra.

Predmetom zasadania bolo organizačne pripraviť a riešiť finančné zabezpečenie kolokvia *Jubileum Vladimíra Wagnera* konané na jeseň; na poslednom zasadaní príprava programu pre valné zhromaždenie, ktoré sa uskutoční začiatkom roku 2001 aj s voľbou nového výboru.

Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska eviduje 177 členov (z toho 28 mimobratislavských a 4 zahraničných). Výška ročného členského zostala 150,- Sk, ktoré zaplatilo 72 členov, z toho 7 tzv. sponzorské (300,- Sk).

Aktivity: – Prednáška Ing. arch. Andreja Fialu zo Správy Bratislavského hradu: *Niekoľko poznámok k zaniknutým bratislavským kostolom sv. Michala a sv. Mikuláša* (27. apríl 2000, Pálffyho palác, Bratislava)

– V septembri 2000 sme si pripomenuli životné jubileum doc. PhDr. Karola Kahouna, CSc. (nar. 1930)

– Kolokvium (v spolupráci s Katedrou dejín umenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského a s Pamiatkovým ústavom v Bratislave) *Jubileum Vladimíra Wagnera 1900-1955 – spomienka na zakladateľskú osobnosť slovenského dejepisu umenia* (9. október 2000, kinosála Slovenskej národnej galérie, Bratislava), na ktorom odznelo trinásť príspevkov:

Karol Kahoun: *Vladimír Wagner a škola – sny a ambície*; – Štefan Pisoň: *Spomienka na Vladimíra Wagnera*; – Eva Šefčáková: *Vladimír Wagner a moderna*; – Ludmila Peterajová: *Zrod koncepcie Slovenskej národnej galérie vo svetle dokumentov*; – Eva Križanová: *Vladimír Wagner a začiatky súpisu pamiatok*; – Štefan Drug: *Literárne a divadelné začiatky Vladimíra Wagnera*; – Fedor Kresák: *Niekoľko spomienok na Vladimíra Wagnera a prácu na jeho bibliografii*; – Mária Pötzl-Malíková: *Príspevok k dejinám eferného staviteľstva jezuitov na Slovensku. Oslavy svätorečenia Alojza Gonzagu a Stanislava Kostku v roku 1726*; – Štefan Oriško: *K periodizácii románskeho umenia Slovenska (k názorom Vladimíra Wagnera)*; – Anton Glatz: *Texty Vladimíra Wagnera a ich osudy*; – Mária Smoláková: *Stav bádania neskorogotickej a renesančnej nástennej maľby v profánných objektoch stredného Slovenska*; – Lubomíra Fašangová: *Hodnotenie dizertačnej práce Vladimíra Wagnera „Palácová architektúra v Bratislave“ (Barokové paláce)*; – Desana Lacková: *Dokumentácia kamenných článkov v rámci pasportu gotickej sakrálnej architektúry. Z kolokvia vyjde zborník, ktorý počíta aj s publikovaním plánovaných príspevkov Ester Plickovej: Vladimír Wagner – pedagóg, múzejník a kolega a Ivana Geráta: Wagnerovo európanstvo.*

– 14. novembra sa uskutočnila prednáška historičky umenia Dr. Masako Shono Sladek: *Japonské náboženstvo a umenie*  
Valné zhromaždenie Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska bude začiatkom roku 2001 aj s voľbou nového výboru

(Marta Herucová)

## ARS 1-3/2000

Zeitschrift des Instituts für Kunstgeschichte  
der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Leitende Redakteur:

Ján Bakoš

Redakteur:

Jozef Medvecký

Redaktionsrat:

Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová, Mária Pötzl-Malíková, Ivan Rusina, Milan Togner

Technische Redakteurin:

Eva Koubeková

Adresse der Redaktion:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, SK-813 64 BRATISLAVA

Tel./Fax: 421-7/547-73-428

e-mail: dejumed@savba.sk

## ARS 1-3/2000

Journal of the Institute for History of Art  
of Slovak Academy of Sciences

Editor in chief:

Ján Bakoš

Editor:

Jozef Medvecký

Advisory board:

Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová, Mária Pötzl-Malíková, Ivan Rusina, Milan Togner

Technical redactor:

Eva Koubeková

Address of editor's office:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, SK-813 64 Bratislava

Tel./Fax: 421-7/547-73-428

e-mail: dejumed@savba.sk

## Inhalt / Contents

## STUDIEN / STUDIES

Štefan Oriško: Allerheiligenkirche in Dechtice - ein Versuch für eine neue Interpretation der Architektur und Wandmalerei .....	1
Bibiana Pomfivová: Zu einigen Fragen der Beurteilung der mittelalterlichen Architektur in der Slowakei (Zips als Beispiel) .....	33
Barbora Gločková: Nuovi riscontri delle pitture murali della cappella arcivescovile di Esztergom con l'arte italiana trecentesca (ovvero la diffusione della pittura riminese nei paesi d'Oltralpe) .....	61
Ingrid Ciulisová: Bratislava's Franciscan Church as it was in the Middle Ages .....	78
Zuzana Karasová: Buildings of towers and their completion in the theory and practice .....	94
Mária Orišková: Ansichten und Reflexionen zur Kunst des sogenannten Ostblocks nach 1945 .....	134

## MATERIALIEN / MATERIALS

Ingrid Ciulisová: Two Paintings from the Workshop of Frans Floris in Slovak Collections .....	157
---	-----

## REZENSIONEN / REVIEWS

Ingrid Ciulisová: I. Hlobil, E. Petru: Humanism and the Early Renaissance in Moravia. Olomouc 1999 .....	172
Zuzana Bartošová: 20th Century - An Exhibition at the Slovak National Gallery .....	176

## KRONIK / CHRONICLE

Die Tätigkeit der Slowakischen Kunsthistorischen Gesellschaft in den Jahren 1998-1999 (Marta Herucová) .....	208
--	-----

Auf dem Umschlag:

Detail der linken Seite des Eintrittsportals der katholischen Kirche in Odorín

On the cover:

Detail of the left part of the catholic church entrance portal in Odorín

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Heften. Bestellungen aus dem Ausland über SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slovak Republic

Published three times a year. Subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slovak Republic

© SAP – Slovak Academic Press, 2000

© SAP – Slovak Academic Press, 2000