

SAP

SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r.o.

ars

arts

ISSN 0044-9008

1-3/2002



MIČ 49019

ARS 1-3/2002

časopis Ústavu dejín umenia
Slovenskej akadémie vied

Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Jozef Medvecký

Redakčná rada:

Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Bořutová,
Ingrid Čiulisová, Ivan Gerát, Ivo Hlobil, Štefan Holčík,
Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová,

Mária Pötzl-Malíková, Ivan Rusina, Milan Tognier

Technická redaktorka:

Eva Koubeková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, 813 64 BRATISLAVA 1

Tel./Fax: 02/547-73-428

e-mail: editor@arsjournal.sk

www.arsjournal.sk

Na obálke: detail tabuľovej maľby Smrť P. Márie zo Spišského
Štvrtku (foto ORA v Levoči)

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
zahranicia vybavuje SAP - Slovak Academic Press, spol. s r.o.,
P.O. Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava

© SAP – Slovak Academic Press, 2002

Obsah:

ŠTÚDIE

Štefan Oriško: K počiatkom románskeho kameňosochárstva na Slovensku (Najstaršie pamiatky, problémy výskumu)	3
Ivan Gerát: Ikonografická tradícia a význam obrazu: alžbetínsky cyklus na hlavnom oltári košického dómu	49
Mária Novotná - Anna Svetková: Smrť Panny Márie. Tabuľová maľba zo Spišského Štvrtku	97
Ivo Hlobil: Rytířské náhrobníky rané renesance na Slovensku a Moravě	111
Zuzana Lapitková: Ikonografické súvislosti slávobrán pre slovenské banské mestá (rekonštrukcia výtvarnej podoby na základe dobového opisu)	126
Barbara Balážová: Stĺp Najsvätejšej Trojice v Kremnici (1765-1772). Jeden z posledných morových stĺpov v bývalých habsburských krajinách	135
Sonja Žitko: Das Grabdenkmal als <i>Hommage</i> und die europäische Friedhofskunst von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des 1. Weltkrieges am Beispiel der Slowenen	185
Udo Kultermann: Ein Unendliches in Bewegung – Museen für zeitgenössische Kunst?	200
Petra Hanáková: Teoretická kritika (modernistického) múzea umenia – exemplárny terč newyorské MoMA (The Museum of Modern Art)	213
Mária Orišková: New Grand Narratives in East-Central European Art History?	234

MATERIÁLY

Ivan Gerát: Zriedkavá téma zo života sv. Martina v Čeríne	241
---	-----

OBHAJOBY DIZERTAČNÝCH PRÁČ

Bibiana Pomfyová: Spišská sakrálna architektúra 13. storočia. K problému počiatkov gotiky na Slovensku. Bratislava 2001 – Oponentské posudky (Doc. PhDr. J. Kuthan, DrSc., PhDr. K. Benešová, CSc., PhDr. Š. Oriško, CSc.)	244
– Vyjadrenie Mgr. B. Pomfyovej k oponentským posudkom	252
Martin Vančo: Centrálné stavby veľkomoravskej ríše. Bratislava 2001 – Oponentské posudky (Prof. PhDr. J. Sláma, CSc., PhDr. L. Galuška, CSc., PhDr. L. Konečný)	257
– Stanovisko Mgr. M. Vanča k oponentským posudkom	270

RECENZIE

Mária Orišková: Niekoľko poznámok ku knihe S. A. Mansbacha "Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939"	280
--	-----

K počiatkom románskeho kameňosochárstva na Slovensku (Najstaršie pamiatky, problémy výskumu)

Štefan ORIŠKO

V doterajšej literatúre nebola existencia románskeho kameňosochárstva na Slovensku akcentovaná ako svojbytný problém. Azda najhlavnejšou príčinou toho stavu i postoja v dejepise umenia je podnes pretrvávajúce chápanie kameňosochárstva ako súčasť dejín architektúry, keďže sochárstvo tohto obdobia sa zvyčajne vnímalo len ako formálna dekorácia stavieb – v náhlade V. Wagnera,¹ alebo ako súčasť tvaroslovia – v prístupe V. Mencla.² Iba zlomok kamenárskych dokladov sa javil odlišne a spĺňal predstavy o relatívne nezávislom (v princípe vlastne „nerománskom“) sochárskom prejave (Bíňa, Spišská Kapitula) a tak len málo pamiatok si vyslúžilo evidovanie a krátke zmienky v literatúre, naznačujúce existenciu kameňosochárstva v románskom období.

Doterajšia skepsa voči kvalite a rozsahu existencie románskeho kameňosochárstva na Slovensku s licenciou istého nadnesenia a zveličenia by sa dala prirovnať k obdobnej situácii, ako sa na počiatku vlastného bádania vnímalo nemecké románske sochárstvo. Často sú citované slová W. Vögeho, ktorému sa v závere 19. storočia pri porovnaní s francúzskym javilo nemecké sochárstvo ako rozorvané a pripomínalo mu „iba osamelé žiariace hviezdy“.³ Ešte vypätejšie a expresívnejšie vyznelo konštatovanie R. Hamanna, že stredoveké nemecké sochárstvo nemá dejiny, ba nemecké sochárstvo vlastne nikdy neexistovalo.⁴ Napriek tomuto krajnému stanovisku, ktoré nezostalo ani u nás celkom bez ozveny,⁵ vznikol

celý rad pokusov, hľadajúcich dejinnosť i špecifikum nemeckého sochárstva. Postupne sa objavili aj pokusy spracovania materiálu, nachádzajúceho sa v ešte zložitejšej geograficko-dejnej situácii ako pomyselný celok nemeckého sochárstva, ktoré sa usilovali rehabilitovať bavorské, rakúske, poľské, české alebo maďarské sochárstvo a stavebnú plastiku.⁶ Aby sa o čomsi podobnom začalo uvažovať aj na Slovensku napomohli tomu (paradoxne) dejiny architektúry a nové zistenia (archeologické i pamiatkárské) korigujúce doterajšie predstavy o tomto období: tak najmä posledné polstoročie vyznieva ako neustála korekcia obrazu tohto obdobia a vyrovnávanie sa s minulosťou, jednak s vlastnou (mienené národnou), ale aj odbornou, ako ju prezentovali dejiny umenia a príbuzné disciplíny. V dejinách umenia sa to vyhotene dá vnímať ako forma neustálych návratov k prvým pokusom o syntézu, ktoré sformulovali najmä V. Wagner a V. Mencl.

Vychádzajúc však z problematického stavu zachovania pamiatok aj umeleckohistorické spracovanie románskeho obdobia nemôže v žiadnom prípade poskytnúť ucelený dejinný obraz, ale iba čiastkový, neúplný medzerovitý pohľad. Jeho východiskom je predovšetkým pamiatkový materiál a jeho rozbor. Napriek tomu, že počet pamiatok oproti skôr vysloveným súdom v literatúre je podstatne širší a podobne aj ich kvalita je diferencovanejšia, než sa predtým predpokladalo, iba málokteré dielo má svoje

Inhalt / Contents

STUDIEN / STUDIES

Štefan Oriško: The Beginnings of Romanesque Stonemasonry in Slovakia (The Oldest Monuments and Research Problems)	3
Ivan Gerát: Ikonographische Tradition und Bildbedeutung: Elisabethzyklus am Hauptaltar des Kaschauer Doms	49
Mária Novotná - Anna Svetková: Tod Mariens. Ein Tafelbild aus Donnersmark/Spišský Štvrtok	97
Ivo Hlobil: Die Ritter-Denkmal der Frührenaissance in der Slowakei und in Mähren	111
Zuzana Lapitková: Iconographical content of triumphal arches for Slovak mining town (reconstruction of their art visuality on the basis of the written documents)	126
Barbara Balážová: The Plague Column of the Holy Trinity in Kremnica (1765-1772). One of the last plague columns in the former Habsburg Empire	135
Sonja Žitko: Das Grabdenkmal als <i>Hommage</i> und die europäische Friedhofskunst von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des I. Weltkrieges am Beispiel der Slowenen	185
Udo Kultermann: Ein Unendliches in Bewegung – Museen für zeitgenössische Kunst?	200
Petra Hanáková: Theoretical critique of (modernist) museum of art – an exemplary target: New York's MoMA	213
Mária Orišková: New Grand Narratives in East-Central European Art History?	234

MATERIALIEN / MATERIALS

Ivan Gerát: Ein seltenes Thema aus dem Leben des hl. Martin in Čerín	241
--	-----

ABGESCHLOSSENE DISSERTATIONEN / PhD THESIS DISCUSSION

Bibiana Pomfyová: Ecclesiastic Buildings of the 13 th century from the Spiš region. Problem of the Gothic Beginnings in Slovakia. Bratislava 2001	
– References (Doc. PhDr. J. Kuthan, DrSc., PhDr. K. Benešová, CSc., PhDr. Š. Oriško, CSc.)	244
– Reaction of Mgr. B. Pomfyová to the references	252
Martin Vančo: Central Buildings of the Great Moravian Empire, Bratislava 2001	
– References (Prof. PhDr. J. Sláma, CSc., PhDr. L. Galuška, CSc., PhDr. L. Konečný)	257
– Reaction of Mgr. M. Vančo to the references	270

REZENSIONEN / REVIEWS

Mária Orišková: Several remarks on the book "Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939" by S. A. Mansbach	280
---	-----

ustálenejšie miesto v dejinách umenia; pamiatky sú viac či menej registrované z rôznych pozícií: evidujú sa ich archeologické nálezové okolnosti, vzťahy k architektúre a ich prostredníctvom aj k lokálnemu dejinnému kontextu. Z doterajších prístupov je však možné zostaviť len obrysy topografickej situácie pamiatok, ale ich štýlové i ďalšie vrstvy zostávajú v prevažnej miere neznáme. Za danej situácie je potrebné preskúmať každé dielo: v prípade nezverejnených, neznámych diel je to vlastne od „základov“, ale aj v prípade relatívne známych diel je stav výskumu príbuzný. Isté východisko poskytujú doterajšie stanoviská v literatúre, ku ktorým je však žiadúci kritický návrat. Podkladom pokusu o spracovanie pamiatok románskeho kameňosochárstva by mali byť nevyhnutne čiastkové prípravné štúdiá, a keďže chýbajú, možno ich azda čiastočne nahradiť širšími analýzami diel, ktoré snáď poskytnú isté východiská pre náčrt vzájomných vzťahov medzi nimi a tým aj pre neúplnú rekonštrukciu obrazu premien a podôb tejto sféry románskeho umenia na Slovensku. Rozbory diel, ktorých výsledky v datovaní a atribúcii sú nieraz odlišné od doterajších názorov, poukazujú aj na rozdielny náhľad na celkovú situáciu románskeho kameňosochárstva, vnímaného a prezentovaného v predchádzajúcej škále hodnotení dost' negatívne a skepticky, buď ako okrajový, nepodstatný a nesvojbytný problém, alebo až ako neexistujúci jav. Ukazuje sa skôr opak: v slovenskom pamiatkovom materiáli sú zastúpené všetky základné typy kameňosochárskej práce románskeho obdobia od architektonickej plastiky až po rôzne druhy kamenárskych diel, podieľajúcich sa na vybavení sakrálnych interiérov, čo bolo podmienené príslušnosťou tohto územia k románskej kresťanskej Európe, v rámci ktorej sa utvorilo typologické a funkčné rozpätie kamenárskeho prejavu. Dôležité je tiež, že slovenskými pamiatkami nenachádzame len hotové, takpovediac „konečné riešenia, patriace do kontextu vrcholnorománskej vrstvy, ale sú tu evidentné aj stopy, ktoré naznačujú stupne ich prí-

pravy a formovania, ako je to napríklad vo vývinovom procese utvárania významu a foriem portálu a jeho fungovania v telese sakrálnej stavby, počnúc zdôrazneným a vydeleným polom tympanónu až po jeho reliéfne alebo iné ikonograficky vyjadrené riešenia. Je však tiež pravdou, že nie všetky formy a funkcie kamenárskych prác je možné doložiť ucelenejšími dokladmi, niektoré z nich sa dajú len nepriamo sledovať na základe fragmentov a významového kontextu najmä v štruktúre architektonických diel, iné zas sú evidentné iba ako náznaky vývinových procesov. Z hľadiska priamych dokladov sme ucelenejšie informovaní o pamiatkach 13. storočia, ktoré sú nielen početnejšie, ale dajú sa začleniť i do súvislejších vývinových tendencií, naznačených aj doterajšou literatúrou, kým skoršie pamiatky sú kontextuálne „neistejšie“ a osamelejšie, a súčasne problémovjšie. Azda aj z týchto dôvodov sa v tejto štúdií sústredíme iba na malý súbor dokladov, ktoré súvisia s počiatkami (alebo ktoré sú považované za počiatky) kameňosochárskeho prejavu.

Nie jednoduchým problémom je vymedzenie „hraníc“ románskeho obdobia v našich podmienkach a v rámci nich aj stanovenie určitej periodizácie, týkajúcej sa kameňosochárstva. Pre periodizačné úvahy pred samotným spracovaním pamiatok, z ktorého môže vyplývať istá chronológia, sa javí ako rozhodujúce pripomenúť si niekoľko skutočností, týkajúcich sa umelecko-historických konvencií, spojených s románskym obdobím. Jeho juho- a západoeurópske utváranie sa kladie do druhej polovice, prípadne do poslednej tretiny 11. storočia a je previazané s lokálnymi štýlovými experimentami, ktoré v zá-päti nadobúdajú širšiu platnosť. Táto spodná hranica oproti neskoršej fáze slohu, nastupujúcej okolo alebo po r. 1100 sa dá vnímať ako pozvoľný proces a vyrovnávanie sa s rozličnými tradíciami. Aj počiatkové prenikanie a šírenie slohových elementov do našich oblastí má príbuzné znaky postupnosti a pozvoľnosti. Čiastočne, najmä na základe archeologických výskumov z ob-

lasti Nitrianska sú známe stopy presadzovania sa románskej architektúry, ktorá sa vyrovnávala aj s dedičstvom staršieho domáceho staviteľstva. Tieto stavebné útvary iba nejasne naznačujú a málo prezrádzajú o svojom štýlovo-genetickom previazaní a časovom zaradení. Azda otvorenejšie princípy a prvky štýlu sa dajú identifikovať z kamenárskej architektonickej plastiky, ktorá ako dôležitá inovácia obdobia začala prenikať do stavebnej štruktúry aj mimo území svojho primárneho pôvodu. Podľa najstarších zachovaných fragmentov stavebnej plastiky, ktorá nateraz nie je doložená v staršom domácom predrománskom staviteľstve, bude azda čiastočne možné naznačiť aj vývinové väzby a postupujúci proces „romanizácie“ s jeho časovými i ďalšími okolnosťami.

1

K najstarším a súčasne k štýlovo najvyhranejším dokladom kamenárstva na našom území patrí fragment z Bíne.⁷ Bol zistený pri archeologickom výskume v lokalite Apáti (severne od dnešnej obce), ktorý v rokoch 1962-1963 viedol A. Habovštiak. Zakrátko po výskume bol fragment publikovaný.⁸ Na základe analógií v ornamentike bol rámcovo odatovaný a určila sa tiež jeho predpokladaná funkcia. Od doby nálezu ho autor archeologického výskumu ešte viackrát publikoval,⁹ pričom upresňoval jeho primárnu funkciu i datovanie. Fragment z Bíne sa v neskoršej literatúre reflektoval ako pomôcka pre datovanie pôdorysu archeologicky odkrytého pôdorysu kostola,¹⁰ a menej sa akceptoval ako relatívne svojbytný kamenosochársky artefakt:¹¹ je teda dostatočne známy a azda zdanlivo neproblematický, hoci na druhej strane nebolo podnes ustálené jeho datovanie, a nebola ani jednoznačne potvrdená interpretácia jeho pôvodnej funkcie.

Fragment z Bíne-Apáti je relatívne uceleným zlomkom kamenného článku s čitateľnou ornamentikou a jasnou kompozíciou. Kameň má

v priereze štvorhranný, pohľadovo mierne oblý tvar, opracovaný v zásade zo všetkých strán. Reliéfne je zdobený na prednej i zadnej strane, ostatné dve dlhšie strany sú nezdobené, hladké s rozličným stupňom hladkosti povrchu. Na kratších úsekoch je tiež z jednej strany vyhladený, v strede hladenej plochy je otvor štvorcového profilu, ďalšia plocha kameňa je evidentne zlomová.¹²

Reliéfna výzdoba pohľadových strán kameňa vychádza z rovnakého princípu: základom výzdoby je kruhový pletenec, vytvorený z pásky, zloženej z troch žíl. Stredná žila pásky je širšia, plošná, okrajové bočné sú oblé. Do jednotlivých pletencových medailónov na (zrejme) prednej strane sú vkladané päťlistové palmy, kým na zadnej strane sa okrem trojlistových palmiet objavuje aj štvorcípa hviezdica. V cvikloch medzi kruhmi pletenca sú nejasné kruhové hmoty, ktoré pôvodne mohli byť rozetami. Nízky reliéf, vytvorený hĺbením je na vonkajších okrajoch článku lemovaný pravouhlou lištou. Na prednej strane sa lišta zalamuje a uzatvára rám, do ktorého boli pletence vložené. Sled a nasadenie pásového ornamentu na oboch stranách fragmentu nie sú celkom identické, na zadnej strane priečne lemovanie chýba. Fragment je poškodený, silnejšie narušenie vykazuje jeho zadná strana, kde sú pôvodne jasné hrany rezby výrazne ošúchané až do takej miery, že reliéfna ornamentika stratila svoj ostrý kresbový charakter.

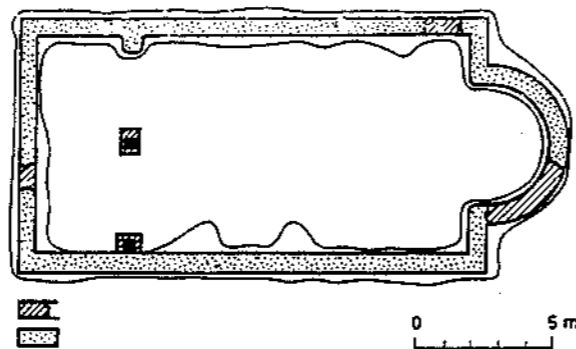
Pre zistenie primárneho účelu zlomku z Bíne sú rozhodujúce jednak jeho ornamentikou pokryté protiľahlé strany, ako aj hladký povrch ostatných plôch. Bol určený nielen na dva pohľady, ale ani jeho ostatné strany neboli bezprostredne zapustené do muriva, nesúvisel teda priamo s architektúrou zisteného kostola. Zlomová časť fragmentu spolu s prerušenou ornamentikou predpokladá pokračovanie jeho základnej formy v tvare oblúka, otvor na kotvenie naznačuje previazanie s ďalšími kamenárskymi článkami. Jeden z otvorov na kotvenie sa nachádza v strede bočnej opracovanej strany kameňa



1. Biňa-Apáti, fragment oblúka chórového zábradlia, predný pohľad (Archeologické múzeum SNM, Bratislava)



2. Biňa-Apáti, fragment oblúka chórového zábradlia, zadný pohľad



3. Pôdorys kostola z lokality Biňa-Apáti (podľa A. Habovštiaka)

(predpokladáme, že prevádzajúca kovová skoba tu mala vertikálny smer), ďalší otvor na „prednej“ ornamentálnej strane sa spája s pravouhlým ústupkom v hmote fragmentu. Toto vyhlbenie naznačuje prepojenie ďalšieho, azda horizontálneho článku.

Doterajšia literatúra vo výklade účelu ponúka pomerne širokú škálu možností: počiatočné úvahy spájali kameň s portálom,¹³ alebo ho priamo stotožňovali s tympanómom.¹⁴ Neskôr sa pôvod kameňa a jeho vzťah k architektúre interpretoval voľnejšie, lokalizoval sa na arkádu oblúka spájajúceho dva piliere, alebo sa pripúšťala eventualita súvisu s „baldachýnom“ a ako príklad sa

uvádzal kostol Sant' Apollinare in Classe v Ravenne.¹⁵ Aj ďalší výklad považoval kameň za súčasť dvojstranne prístupného oblúka, najpravdepodobnejšie umiestneného pri víťaznom oblúku.¹⁶ Najnovšia interpretácia sa vrátila k predstave portálového využitia, hoci sa uvažuje aj o oltárnom cibóriu.¹⁷

V zhrnutí predchádzajúcich návrhov funkcie nálezu z Bine nie je možné akceptovať také jeho začlenenie do architektúry, ktoré ako jednopohľadové vylučuje využitie dvojstranne zdobeného kamenného článku (najmä tympanón, ale aj portál). Menej pravdepodobná je aj funkcia fragmentu ako súčasť oltárneho cibória (balda-



4. Strieborná paténa zo Sýrie (Riha). Washington, Dumbarton Oaks Collection



5. Strieborná platiňa s portrétom cisára Theodosia I. (Madrid, Academia de la Historia)

chýnu), a to aj napriek tomu, že v prípade zachovaných známych ranostredovekých (predrománskych) cibórií najmä z oblasti Talianska¹⁸ sa vyskytuje ornamentálna výzdoba aj na vnútornej, a niekedy aj na podhládovej strane oblúkov. Rozhodujúce pre vylúčenie tejto funkcie u kameňa z Bine je jeho opracovanie aj z ďalšej (vrchnej) strany. Tento detail by predpokladal akúsi otvorenú archivoltovú formu cibória, kým v známych dokladoch prevažuje uzavretý tvar jednotlivých architektonizovaných stien.

Paradoxne najbližšie k stanoveniu pôvodnej funkcie sú doterajšie konštatovania, týkajúce sa viac architektonickej či konštrukčnej stránky ako významového špecifikovania využitia kamenného fragmentu (oblúk spájajúci piliere, alebo obojstranný oblúk). Vyplýva z nich priestorové umiestnenie v zistenom jednodielovom pozdĺžnom pôdoryse kostola s polkruhovou apsidou. V západnej časti kostola boli odkryté základy čiastočne asymetricky situovaných pilierov západnej empory,¹⁹ kde pravdepodobne nie je možné hľadať osadenie fragmentu tohto druhu, i keď

ani v rámci tribúny sa nedá celkom vylúčiť využitie kamenárskej výzdoby.²⁰ Na základe dobových analógií však je potrebné predpokladať výzdobu skôr vo východnej časti kostola, a to v spojitosti s oltárom,²¹ prípadne s chórom, s ktorými súvisela zvyčajne architektonická deliaca konštrukcia-chórové zábradlie (cancelli).²² Chórové zábradlie vnáša do architektonického členenia kostolného interiéru hierarchický princíp a býva výtvarne zdobené. Jedným z typov ranostredovekých chórových zábradlí (Chorschranke) je tzv. brvnové zábradlie (Trabes-Schranke),²³ ktoré malo monumentálnu formu so základnou architrávovou konštrukciou brvna (Trabes), neseného stĺpmi. V strednej osi bol situovaný vstup k oltárnemu priestoru, ktorý býval zdôraznený oblúkom (archivoltou). Táto základná konštrukcia je charakteristická pre celý raný stredovek a pretrváva až do 12. storočia.²⁴ K najstarším komplexne zachovaným dokladom typu Trabes-Schranke patrí zábradlie v Capella S. Prosdoci-mo pri kostole S. Giustina v Padove,²⁵ pochádzajúce najneskôr zo 6. storočia,²⁶ ktoré je ar-

chitektonickou zostavou, doplnenou nápisom. Neskôr v okruhu tzv. langobardského štýlu a v karolínskom období sa na brvnách vyskytuje už i ornamentálna kamenárska výzdoba a utvárajú sa i viaceré varianty stredového oblúka,²⁷ pričom konštrukčný princíp zábradlí sa podstatnejšie nemení, so štýlovými prúdzeniami dochádza najmä k premenám ornamentiky.²⁸

Aj v prípade nálezu kamenného fragmentu z Bíne môžeme predpokladať jeho pôvodné začlenenie v tradičnej skladbe zábradlia (trabes), a to v type, ktorý reprezentuje ešte spomenutý príklad z Padovy. Tento typ mohol byť relatívne stabilnou formou, pôvodom v neskorej antike, s jasnou konštrukciou, súvisiacou s liturgickým výkonom i so základnými významovými vzťahmi jednotlivých súčastí. Z významových kontextov tu jednoznačne dominuje triumfálny motív, reprezentovaný priechodom k oltáru, zdôraznený archivoltou. Celkovo monumentálna architektonická štruktúra, blízka motívu priečelia so vstupom, je spojitelná so symbolikou Civitas dei.²⁹

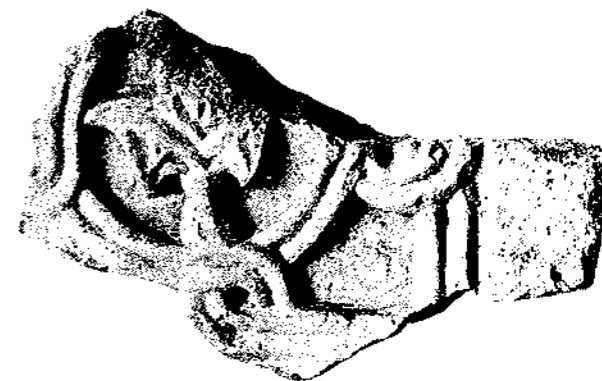
V Bíni pri archeologickom výskume vo východnej časti pôdorysu kostola neboli zistené stopy po základoch chórového zábradlia. Je to možné vysvetliť relatívne ľahkou konštrukciou zábradlí tohto typu, ktoré zaiste nemuseli mať zvláštne základy, postačovalo ich osadenie do podlahy kostola. Absencia dokladu po situovaní konštrukcie chórového zábradlia ešte nemusí svedčiť o jeho sekundárnom vytvorení (voči vzniku architektúry kostola).

Azda i bez priamych dôkazov na mieste,³⁰ iba podľa analógií možno chórové zábradlie v Bíni-Apáti ideálne (teoreticky) rekonštruovať ako kamennú architektonickú štvorstĺpovú skladbu, ktorá v strednej osi nad priechodom k oltáru mala polkruhový archivoltu. Archivoltový úsek (podľa dochovaného zlomku) a snád i horizontálne časti brvna mohli mať štvorcový prierez. Kamenárska výzdoba na arkádovom oblúku a zaiste na brvne bola dvoj pohľadová.³¹ Na základe vizuálneho prieskumu kamenného fragmentu nemož-

no jednoznačne predpokladať jeho spojenie a doplnenie s ďalšími článkami konštrukcie typu trabes. Na vonkajšom (vrchnom) obvode je povrch kameňa čiastočne poškodený a je tiež bez stôp po prípadných plastických kraboch, ktoré sú zvyčajne vo variáciách tohto typu.³² Taktiež tu nemožno uvažovať o previazaní (pokračovaní) archivoltového kameňa s plochým štítovým nadstavcom, ako je to u viacerých karolínskych príkladov z rôznych oblastí Európy, ale aj pamiatok predrománskeho obdobia zo severnej Itálie a Dalmácie.³³ Zviazanie archivoltového a štítového úseku v týchto pamiatkach je jednak motívické (výtvarné), ale aj konštrukčné: štítové nadstavce ako celky bývali tesané spolu, z jedného kusa kameňa. Hoci možno uvažovať o istej postupnosti utvárania nadstavca nad priechodom v trabes, v ktorom by prostá oblá archivolta predstavovala staršiu formu (ešte otvorene antikizujúcu) a štítový tvar mladšiu podobu, vznikajúcu v tzv. langobardskom štýle a kodifikovanú potom v karolínskom umení, predpokladaný vývin však nebol výlučne lineárny. Aj z karolínskeho obdobia, najmä zo Zaalpia, zvlášť z podalpských oblastí sú známe zlomky archivolt bez štítu, dekorované po vonkajšom obvode iba krabmi. Bíňsky fragment by mohol patriť k vývinovo staršiemu riešeniu, ktoré však zostalo platné a používané ako určitá tradičná stabilizovaná forma.

Kým typológia tunajšieho zábradlia bola skôr tradičná, ak dokonca v istom ohľade nebola až archaizujúca,³⁴ jeho ornamentika narábala s aktuálnym (prípadne aktualizovaným) repertoárom. V doterajšej literatúre bola výzdoba reliéfu spájaná na základe podobnosti s architektonickými článkami bazilik v Székesfehérvári a vo Veszpréme z 11. storočia.³⁵ Pri neskoršom publikovaní sa škála predpokladaných analógií rozšírila o baziliky v Ostrihome, Pécsi, Szekszárde, čo ale znamenalo aj voľnejšie časové zaradenie fragmentu do 11.-12. storočia.³⁶ Kamenárske fragmenty z niektorých³⁷ vytipovaných a uvádzaných stavieb nie sú pre reliéf z Bíne len analógiami, ale patria aj do zhodných štýlových súvislostí.

Základnými motívickými znakmi našej pamiatky sú palmetu a pletencový ornament, ktoré sú hlavnými identifikačnými prvkami ucelenej skupiny (resp. skupín) diel architektonickej plastiky z 11. storočia. Táto vrstva je predmetom už pomerne dlhší čas trvajúceho bádania hlavne maďarskej medievalistiky, v rámci ktorej na základe početných dokladov z rôznych lokalít súčasného územia Maďarska i z Vojvodiny sa na jej označenie zaviedli a užívali viaceré pomenovania: najužším i najužívanejším označením je „palmetová skupina“³⁸, ktoré buduje na konštrukcii dielenskej spolupatričnosti pamiatok, avšak vyskytuje sa aj dôraznejšie charakterizovanie pojmom „palmetový štýl“.³⁹ Tento pojem do značnej miery spochybňuje dielenskú jednotnosť dokladov a predpokladá viaceré zdroje i orientácie, z ktorých sa štýl sformoval a naznačuje tiež jeho väčšie rozšírenie a všobecnejšiu platnosť: spojivom štýlu je predovšetkým formový a ornamentálny aparát, obsahujúci nielen „základnú“ palmetu a jej varianty, ale aj škálu iných výzdobných prvkov. Štýlová klasifikácia napokon ráta aj s rozsiahlejším časovým uplatnením a uvažuje tiež o fázach priebehu. Kým v prípade dielensko-okruhového pojmu „palmetová skupina“ sa primárne zohľadňujú len kráľovské (panovnícke) založenia a centrálné vzťahy, lokalizujúce prejavy skupiny na pomerne úzku vrstvu pamiatok panovníckej dielne, pri štýlovom hľadisku sa predpokladá kráľovský (centrálny) impulz a panovnícke gesto zavedenia dovezeného relatívne hotového súboru tvarosloví a azda aj pozvanie cudzích kamenárskych majstrov niekedy okolo polovice 11. storočia.⁴⁰ Štýl modifikovaný ďalšími impulzami doznieva do začiatku 12. storočia,⁴¹ a pamiatky štýlu v tejto interpretácii sa neobmedzujú iba na okruh kráľovských stavieb.⁴² Oba pojmy – „palmetová skupina“ i „palmetový štýl“ sa napriek základným vymedzeniam neužívajú striktné, sú pociťované ako pomocné termíny, niekedy majú až metaforický, literárny akcent.



6. Székesfehérvár, fragment reliéfu s palmetou a pletencom. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum (podľa S. Tótha)



7. Ostrihom, hrad, fragment reliéfného parapetu. Ostrihom, Vármúzeum (podľa S. Tótha)

Presná chronológia dokladov tzv. palmetového štýlu nie je ustálená, datovanie niektorých pamiatok kolíše v značnom rozpätí. K najnovším pokusom určiť chronológiu kameňosochárstva 11.

storočia v Uhorsku patrí významná štúdia S. Tótha v katalógu výstavy Pannonia Regia, ktorá oproti skorším datovaniám priniesla dosť radikálne posuny u viacerých dôležitých, známych diel a publikovala tiež niekoľko nových nálezov. Tento pokus do istej miery rezignoval na veľké umeleckohistorické konštrukcie, sústredil sa skôr na analýzu detailov a sledoval ich výskyt či predpokladaný pohyb i kombinácie motívov. Samotné pamiatky (resp. ich fragmenty) sa pokúšal dôsledne konfrontovať so skromne zachovanými písomnými prameňmi k jednotlivým architektúram.⁴³

Azda najspornejším a najdiskutovanejším je príklad sarkofágu zo Székesfehérváru, stotožňovaného s náhrobkom Štefana I., ktorý býva považovaný za kľúčovú pamiatku tohto okruhu i celého obdobia. Jeho datovanie, opierajúce sa o možnosti nejednoznačného výkladu historických okolností i o nestabilizované predstavy o štýlovom vývine v 11. storočí, sa pohybuje medzi dvomi pólmi: osciluje medzi obdobím okolo roku 1038, viazaným na rok smrti Štefana I. a časom okolo roku 1083, rokom kanonizovania kráľovských svätcov, pričom sa zvažuje aj v určení sarkofágu medzi sv. Štefanom-kráľom a sv. Imrichom.⁴⁴ V hľadaní istejších oporných bodov štýlového vývinu dochádza k predatovaniu niektorých artefaktov: diela považované za doklady 11. storočia sú posúvané do nasledujúceho, ale vyskytujú sa prípady opačné, inde rozpätie v precizovanej chronológii sa týka iba desaťročí.⁴⁵ Na druhej strane viaceré pamiatky, najmä s jasnejšími historickými okolnosťami vzniku, už majú relatívne stabilné miesto vo vývinových konštrukciách. Kým skoršie maďarské bádanie akoby akcentovalo istú svojbytnosť kamenárskych dokladov, čo nesporne umožnilo utváranie predstavy o osobitých vývinových procesoch v kamennej plastike, tak v najnovšom období výskumu sa dá sledovať akýsi návrat kamenárstva do rámcov dejín architektúry. Zaiste to súvisí aj so skúmaním celého komplexu väzieb kameňosochárstva a staviteľstva, vrátane funkcií (nie iba formových kvalít), ako aj

s prehĺbením monografického výskumu pamiatok, či s novými, najmä regionálne zacielenými pohľadmi dejín umenia.⁴⁶

Pre naznačené problémy je zaiste komplikované zaradenie fragmentu z Bíny do re-formujúcej sa chronológie tzv. palmetovej vrstvy 11. storočia, hoci na druhej strane jeho príslušnosť k okruhu by azda nemala byť vecou diskusie, ani pochybností. Aj pri jednom z mála výstavných využití tohto nálezu – v putovnej výstave Stred Európy okolo 1000 – bol zaradený do kontextu kamenárskych pamiatok z uhorského prostredia, dokumentujúcich christianizačné procesy.⁴⁷

Fragment z Bíny ako celok – v ornamentike i v spracovaní – nie je stotožniteľný so žiadnou so známymi pamiatkami štýlu, ale jeho jednotlivé detaily a znaky sa zhodujú s motívmi viacerých kamenných článkov. Kruhový trojžilový pletenec so strednou páskou (určujúci medailónovú kompozíciu), ktorý patrí k predpokladanej skoršej fáze okruhu, sa objavuje na fragmentoch z Ostrihomu, Székesfehérváru (je i na tamojšom kráľovskom sarkofágu), i na hlaviciach z Veszprému.⁴⁸ Do tej istej vrstvy sa dá začleniť aj päťlistová palmeta, uplatnená vo viacerých pamiatkach, ale najlepšie je reprezentovaná na známom nábežníku a hlavici piliera zo Szekszárdu,⁴⁹ kde sú evidentné aj trojlistové mutácie tohto ornamentálneho prvku, prítomné i v Bíni. Náš fragment je teda možné spojiť s (relatívne) skoršími dokladmi okruhu, i keď oproti nim je jeho kamenárske spracovanie do istej miery plochšie⁵⁰ a použité motívy sú schématické, menej „ornamentálne“. Na fragmente z Bíny (a mnohých ďalších pamiatkach okruhu) sa v kamenárskej práci pozoruhodným spôsobom využíva vrták, ktorým boli hĺbené kruhové otvory v slučkách medailónov i závitoch zatočených listov palmiet. Schématická sa prejavuje napríklad v určitom zhrubnutí a zjednodušení spájania listov palmiet, v zjednodušení ich vnútornej kresby, i keď takéto zhrubnutia môžu byť do istej miery dôsledkom použitého kameňa.⁵¹ Oprávňuje to azda uvažovať aj o menej zručnom kamenárovi.⁵²

Fragment podľa naznačených formovo-motivických súvislostí by sa dal zaradiť do obdobia po polovici 11. storočia, z ktorého pochádzajú hlavné a spoľahlivejšie datované kusy tejto vrstvy.

Ku stavbe kostola v Bíni, kde článok našli, nie sú žiadne priame písomné správy, stál ale na majetku Hont-Poznanovcov, ktorý získali od Štefana I.⁵³ Podľa stôp západnej emporý sa jednolodový chrám považuje za jeden z prvých rodových kláštorých kostolov,⁵⁴ sledujúcich vzor panovníckych fundácií.⁵⁵ Táto málo pravdepodobná hypotéza nie je však bližšie doložiteľná. Podľa emporý ide najskôr iba o vlastnícky kostol, hoci na svoju dobu pomerne veľkých rozmerov. Aj fragment oblúka trabes svedčí o výnimočnejšom vybavení tejto stavby. Nie bez zaujímavosti je v tomto ohľade aj označenie lokality ako „Apáti“.⁵⁶

Pamiatky tzv. palmetového štýlu pomerne jasne svedčia o podieli kamenosochárstva a kamenárstva na architektonickej štruktúre tohto obdobia: v dominantnej miere ide o architektonické súčasti (jedinou výnimkou je sarkofág zo Székesfehérváru, ale aj ten mohol mať architektonický rámec); ich funkciou bolo jednak členenie a súčasne výzdoba konštrukčne dôležitých miest stavby, kde sa uplatnili ako hlavice stĺpov i pilierov, prípadne ako vlysy. Kamenárske rezby v stavbách zaiste kontrastovali s plochou stien a pasívnou hmotou murív, do ktorých boli vsadené.⁵⁷ Medzi publikovanými, funkčne určenými kameňmi absentujú tympanónové i výraznejšie portálové doklady, známe sú len zlomky bližšie nešpecifikovateľných prekladov nad vstupmi. Mnohým zisteným kamenárskym fragmentom však chýba presnejšia lokalizácia v architektúre a jej členení, čo súvisí s torzovitosťou stavieb samotných. Okrem zdobených článkov bezprostredne zapojených do tektoniky stavieb, ďalšou dôležitou úlohou i možnosťou uplatnenia kamenárstva boli drobné interiérové architektúry i reliéfne platne, koncentrované do oblasti oltára, medzi ktoré patria i chórové deliace zábradlia.

Obdobná situácia charakterizuje vzťahy kameňosochárstva a architektúry a taktiež jeho škálu uplatnenia i v celej západnej Európe v tomto období.

Okruh tzv. palmetového štýlu nie je homogénnym štýlovým prúdom, boli v ňom diferencované viaceré podnety, predovšetkým byzantské, naviac niekoľkých orientácií a úrovní, ďalej italo-byzantské vzťahy, menej už spojitosti so západnou Európou, ktorá napokon v tomto období tiež vychádzala z východných zdrojov. Staršia maďarská literatúra, najmä historici umenia medzivojnovej generácie pri utváraní štýlových znakov tohto okruhu pripúšťali istý podiel domáceho prostredia, najmä ornamentiky z kovových prác, z ktorých sa štýl dokonca odvodzoval.⁵⁸ V súčasnosti sa tieto náhľady odmietajú, alebo sa prijímajú značne kriticky.⁵⁹ Jednoznačnejšie byzantské impulzy⁶⁰ sa pripisujú pamiatkam panovníckych fundácií, pri ktorých sa hľadajú súvislosti medzi politickou sférou a oblasťou umenia.⁶¹ Z byzantských podnetov a kontaktov v kamenárstve palmetového štýlu sa evidujú najmä okrajové územia priameho pôsobenia Byzancie v severoadriatickej oblasti,⁶² ako aj lokality podieľajúce sa v 11. storočí na transformácii východných impulzov, severotalianska Aquileia, Grado, Benátky s okolím (Torcello) i južnejšia Pomposa. Vývinový proces v týchto centrách je zložitý a nesmierne komplikovaný je aj diferencovanie podielu Byzancie na kameňosochárskych pamiatkach 11. storočia v severnom Taliansku: Aquileia a Benátky sú však miestami, odkiaľ sa šíria do Zaalpia i na západ jednotlivé vlny zvláštneho byzantsko-italského umenia, prejavujúce sa nielen v kameňosochárstve, ale aj v maliarstve.⁶³ Aj predrománske (ranorománske) Uhorsko čerpal z týchto zdrojov, či už to bolo priamo alebo sprostredkované cez regióny v severoadriatickej oblasti.

V repertoári motívov okruhu palmetového štýlu dominuje vedľa abstraktného (pletenec) rastlinný ornament, zvieracia figúra sa vyskytuje len v skromnejšej miere, ľudská figúra okrem

kráľovského sarkofágu (ktorý má zvláštne postavenie) v zásade chýba a presadzuje sa až od prelomu 11. a 12. storočia v úzkej skupine diel z Vojvodiny a Pécsu,⁶⁴ ohlasujúcej zmeny v architektonickej plastike. Jednotlivé motivické prvky tohto okruhu usilovali predovšetkým o dekoratívny účinok, ale v detailoch a kompozičných celkoch, navyiac v spojení s konkrétnou situáciou v sakrálnom priestore možno identifikovať aj odkazy k symbolickým významom, ktoré sú všeobecné a pomerne široké.⁶⁵ V tomto ohľade palmety fragmentu z Bine sa vzťahujú k symbolike stromu života i Krista, a v spojení s bránou – priechodom v chórovom zábradlí – môžu odkazovať opäť k symbolike raja. Architektúra tunajšieho chórového zábradlia mohla byť vo vrchole vstupného oblúka doplnená krížom, ako na to poukazujú analógie tohto typu trabes. Ornamentika a jej významová škála súvisela s triumfálnou ideou architektúry zábradlia. Tento vzťah kamenárskej výzdoby k architektúre špeciálneho určenia⁶⁶ vymedzuje aj význam fragmentu z Bine pre počiatky sochárstva na našom území a pomáha dokumentovať funkcie ich vzájomných väzieb v ranorománskom období.

Pamiatky tzv. palmetovej vrstvy je potrebné považovať za sochársky prejav, presnejšie za disciplínu stavebnej plastiky, ktorá bola daná špeciálnymi úlohami v architektúre. Aj jej výzdobné prvky majú pôvod v architektúre (hoci majú paralely aj v drobných umeniach): nedá sa predpokladať, že by takéto vzťahy a tiež preberanie zásadných motívov z ornamentiky drobného umenia sa dialo na uhorskej pôde. Zaiste do Uhorska prenikli základné motivické prvky tohto prúdu spolu s funkciami už konštituované z mediteránnej oblasti. Užívali sa pomerne dlhý čas v 11. a snáď i začiatkom 12. storočia v nezvykle čistej a pôsobivej výtvarnej forme i v postupne variovanej, dopĺňanej podobe, čo mohlo byť určované pohybom (putovaním) kamenárov. V precizovaní charakteru a väzieb tejto štýlovej vrstvy nesporne sa ešte objavia nové zistenia a nové interpretácie, predsa len (napriek už spo-

menutým skepticizmom voči jeho homogenite) sa ukazuje vhodné akceptovať aj s ním spájané pomocné umeleckohistorické pomenovania. Práve tieto pomáhajú túto vrstvu diferencovať od ostatných kamenárskych dokladov, jednak v rámci uhorských pamiatok, ale osobitne aj od situácie v ostatných regiónoch strednej Európy, najmä v Čechách, v Poľsku, čiastočne i v Rakúsku, kde v 11. storočí tak isto je doložený takmer výlučne ornamentálny repertoár v kamenárstve, naplňujúci analogické funkcie, naznačujúci však odlišné, hlavne otónske väzby.

Fragment z Bine je dôležitý aj svojim datovaním (čiastočne sprostredkovaným), i spojitou s rodovým vlastníckym kostolom. Hoci mnohé podstatné skutočnosti z tejto stavby zostanú zrejme otvorené, v každom prípade ide o jeden zo vzácnych nálezov, patriacich k ohlasom severotalianskeho (severoadriatickeho) sochárstva byzantinizujúcej orientácie.

2

Architektonická plastika 11. storočia a tiež širšie celého predrománskeho obdobia, je v prevažnej miere kamenárskou produkciou a nie je z hľadiska kvality výsostne sochárskym problémom. V jednotlivých oblastiach Európy dosahovala istú vyrovnanú remeselnú i výtvarnú úroveň, určenú predovšetkým ornamentálnym, menej už figurálnym repertoárom. Ornamentika variovaná v kamenárskych prácach, vychádzajúca z transformovaného dedičstva antiky i byzantského umenia mala v zásade internacionálny charakter. Jej dielenské obmeny i určité vývinové fázy sú dosť zložito sledovateľné.

Napriek tomu, že ide dominantne o architektonickú plastiku, previazanú pôvodne s konkrétnymi stavbami, dnes mnohé jej doklady po vyňatí z primárneho prostredia, alebo po jeho zániku sa stali mobilnými kusmi. Navyiac v súčasnom stave často ide o neucelené, fragmentárne pamiatky. Aj dejepis umenia a jeho „praktická“ súčasť – múzejníctvo ich potom



8. Szekszárd, nábežníkový článok s palmetami a páskami. Szekszárd, Wosinsky Mór Múzeum (podľa S. Tótha)

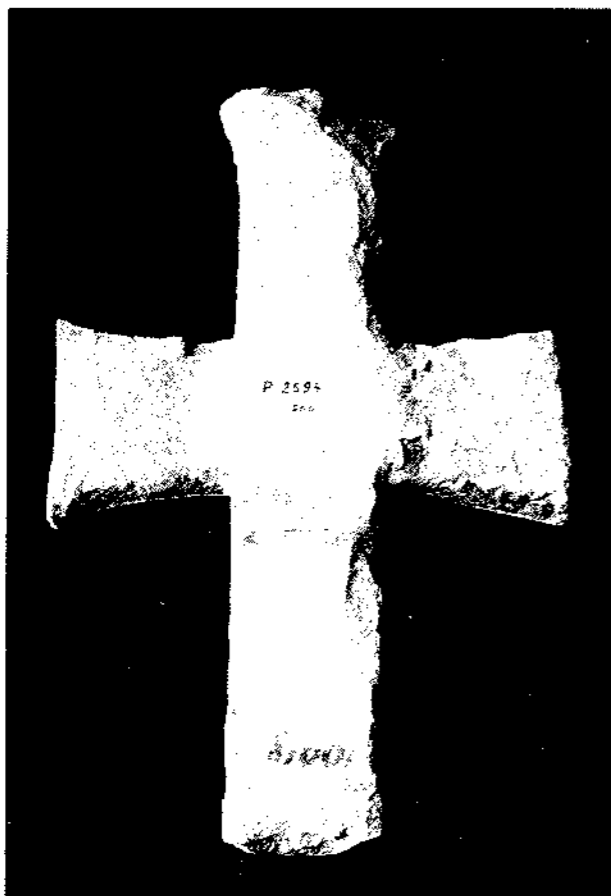
môžu samostatne evidovať a povýšiť na „svojbytné“ artefakty. Pohyb takýchto diel zrejme nie je vyvolaný iba dnešnými okolnosťami, v ktorých hrá svoju úlohu trh s umením, k „pohybu“ diel mohlo dôjsť už aj v dobe vzniku.

Vyrovnaná kvalitatívna úroveň i škála výzdobných prvkov môžu viesť aj k zameniteľnosti jednotlivých diel pri zaradení do výtvarných okruhov a v neposlednom rade i k odlišným datovaniam. Príkladom na rozdiely v atribúcii a do istej miery aj v interpretácii je kamenný kríž z Rusoviec.⁶⁷ Do literatúry ho uviedla B. Puškárová, ktorá ho považovala za „azda predrománsky“ a (spolu s nitrianskym fragmentom reliéfu s tzv. donátorom) ho kládla na začiatok našej románskej plastiky.⁶⁸ Ako najstarší skulpturálny výtvar na Slovensku označil kríž aj M. Slivka, zvažujúci možnosť priamej súvislosti so starochorvátskym prostredím 9. storočia a možnosť jeho vzniku vo veľkomoravskej dobe.⁶⁹ Pripomenul tiež zasvätenie kostola v Rusovciach sv. Vítovi, ktorého patrocínium patrilo k najvýznamnejším v najstaršom (t.j. veľkomoravskom) období.⁷⁰ V stálej expozícii SNM na Bratislavskom hrade, venovanej dejinám Slovenska bol 1980-tých rokoch vystavený odliatok kríža s datova-



9. Reliéfny kríž z Rusoviec, osadenie kríža v stene kaplnky kaštieľa

ním do 12.-13. storočia. Na M. Slivku nadviazal archeológ T. Kolník, ktorý krížu venoval štúdiu s rozborom motívov a zaradil ho medzi včasno-byzantské pamiatky. Jeho pôvod hľadal v Chorvátsku a transfer do Rusoviec dal do súvisu s príchodom kolonistov z tejto oblasti pri ústupe pred Turkami v 16. storočí. Kríž priradil k najdôležitejším včasnokresťanským predrománskym pamiatkam tohto druhu, a to nielen u nás, ale v celom byzantskom umení.⁷¹ Najnovšie – na výstave Stred Európy okolo 1000 – kríž zaradili do celku venovanému antickému dedičstvu a kresťanskej tradícii, ktorú v katalógu uzatvára. Neistoty okolo neho však pretrvali, čo zaiste vy-



10. Reliéfny kríž z Rusoviec, zadná strana

jadrujú pochybovačné otázniky v jeho katalógovom hesle, naznačujúce, že snáď ide o benátske dielo, a snáď, že ide o dielo z 13. storočia: vzťahy k Rusovciam a širšie k prostrediu stredovekej strednej Európy však zostali bez zmienky.⁷²

Kamenný kríž bol do začiatku 1990-tych rokov osadený na južnej fasáde kaplnky kaštieľa v Rusovciach.⁷³ Ikonograficky patrí k forme triumfálneho kríža. Na latinskom type kríža s mierne rozšírenými ramenami je v nízkom, dvojvrstvovom reliéfe pletencová osnova z úponkov, vytvárajúca medailóny. V ornamentike vertikálneho ramena sú v jednotlivých medailónoch viničové strapce, na horizontálnom ramene kríža

sú trojlistové palmy. Obe rastliny sú symbolmi stromu života a poznania. Medzi medailónmi pletenca sú ostré ihlancové trne, odkazujúce na Ukrižovanie. V stredovom medailóne v križení medzi nebeskými telesami – mesiacom a slnkom – je vztýčená božia ruka (Dextera Dei) „v hovoriacom geste“, predstavujúca jednak Hlas boží a identifikujúca Krista ako stvoriteľa slova (Logos). Božia ruka, odkazujúca i k Zmŕtvychvstaniu, v spojení s nebeskými telesami označuje Kosmokratora-vládca i Stvoriteľa nového neba a novej zeme.⁷⁴

Ikonografia, prítomná na kríži v Rusovciach nie je nezvyčajná v predrománskom umení, v reliéfnom kamenárskom stvárnení je častá v severoadriatickej oblasti, kde sa vyskytuje v dvoch základných funkciách: buď je súčasťou kamenných reliéfnych platní, zapojených do parapetov chórových zábradlí i kamenných antependií,⁷⁵ alebo (pre rusoveckú pamiatku v bližšej forme) ako reliéf krížového tvaru (vo funkcii „vítacieho kríža“ – crux invicta) sa uplatňuje vo výzdobe chrámových fasád. Na základnej krížovej forme fasádového reliéfu sa môžu vyskytovať určité variácie výzdoby i ikonografie, v známych príkladoch okrem Dextera Dei sa v stredovom medailóne zjavuje aj Baránok boží, taktiež čisto rastlinný ornament môže byť nahradený pletencom s figúrami zvierat. Hoci existuje dosť široká škála výzdobných variácií, v spôsobe začlenenia krížových reliéfov do fasád (pokiaľ sa zachovali v autenticknej situácii) evidujeme iba dve základné možnosti: reliéf bez ďalších doplnkov je situovaný na dominantné, či významovo exponované miesto, ako je napríklad štít kostola, či vstupová zóna,⁷⁶ v druhej možnosti aplikácie sa začleňuje a prepája s ďalšou kamenárskou výzdobou, ktorá má príbuzný ornamentálny charakter, ale i tak si umiestnenie kríža uchováva kompozične a významovo ťažiskové postavenie na priečelí, alebo v dosahu portálu. Uvedené kompozičné využitia tohto prvku sú nielen možnými vývinovými stupňami v procese formovania chrámovej fasády v predrománskom obdo-

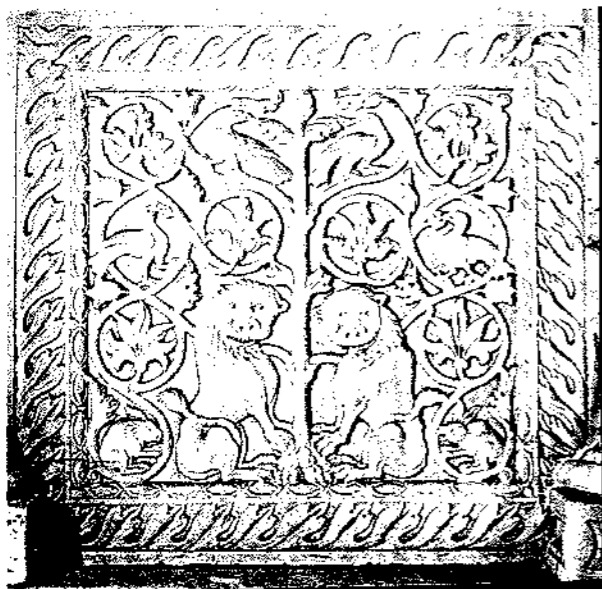


11. Pomposa, reliéfnie kríže a vlysy zo západnej fasády predsiene

bí, prebiehajúcim v severnom Taliansku, ale oba spôsoby čiastočne patria i do rozličných štýlových súvislostí.

Pre typ samotného krížového reliéfu na fasáde relatívne spoľahlivo datovaným príkladom (na základe údajov k stavebným dejinám) sú kríže zo štítov z kostola Santa Fosca na ostrove Torcello z doby po roku 1011.⁷⁷ Reliéfy patria do okruhu umenia Benátok, v ktorom v predrománskom období boli vždy prítomné byzantské impulzy a súvislosti. Zrejme v miestnych kamenárskych dielňach vznikali diela jednak opakujúce východné vzory, jednak táto oblasť sa inšpirovala aj starším ranokresťanským, ravenským

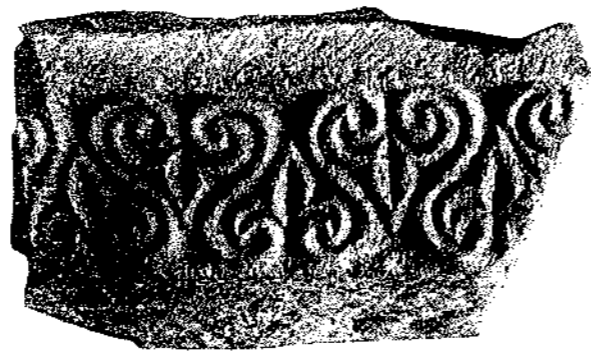
umením. Kým kamenárska, prevažne ornamentálna produkcia z Torcella a širšie z Benátok, sa otvorenejšie hlásila k byzantským formovým i výzdobným princípom, v druhom spôsobe kompozičného zužitkovania krížových reliéfov na severotalianskej pôde sa začal prejavovať postupujúci proces romanizácie (resp. predrománskej transformácie a diferencovania) východných vzorov, ktoré stále nemožno „z pozadia“ prebiehajúcich zmien v umení celkom vylúčiť. Najlepším príkladom tohto druhu je fasáda predsiene benediktínskeho kláštorného kostola v Pompose, nie veľmi vzdialeného od Benátok. Podľa zachovaného nápisu ju vytvoril majster Mazulo a je



12. Torcello, dóm, reliéfná platňa z chórového zábradlia

datovaná podľa opätovnej konsekrácie stavby okolo roku 1026. Priečelie portika z Pomposy originálne spája kamenárske ornamentálne reliéfy s terakotou a polievanou keramikou.⁷⁸ Kamenné reliéfy v pásovom usporiadaní, do ktorého sú vložené medzi tromi vstupmi kamenné kríže,⁷⁹ sú dôležitým medzičlánkom formovania členenia predrománskych fasád, ktoré okolo roku 1100 vyústilo k prvým románskym dokladom v Lombardii (Pavia, Miláno, Como ai.).

Vývin smerujúci od byzantinizmu k románskej transformácii, dôležitý pre Benátsko, a tiež pre celú severnú Itáliu, neprebíhal vo všetkých druhoch umenia rovnako intenzívne: v nástennom maliarstve bol prudší, prirodzenejší ako v mozaike, závislej od majstrov z východu.⁸⁰ Proces bol evidentný aj v kamenárskej produkcii, objavujú sa v ňom odkazy smerom k staršiemu domácemu umeniu – k tzv. langobarského štýlu a jeho ornamentálnej štylizácii motívov, najmä k fantastických zvieratám. Staršie práce benátskeho okruhu zo začiatku 11. storočia ešte otvorene reagovali na východné podnety rôzneho pôvodu vrátane oblasti slonovinej rezby,



13. Palmetový fragment z Nitry, zistený v r. 1908 (podľa J. Hodáta)



14. Zlomky rámovania niky, Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum (podľa S. Tótha)

ako je to v prípade dôležitých platní chórového zábradlia z dómu na Torcelle.⁸¹ Kamenné kríže spolu s ďalšími formami – kruhovými (patere) a obdĺžnikovými (formelle) reliéfnymi doskami patrili k sériovej produkcii silne dekoratívnej románskej skulptúry Benátska. Predpokladá sa, že staršie kusy zo začiatku 11. storočia charakterizoval nízky reliéf s vnútornou kresbou, ktorý postupne nadobúdal plasticitu. Súčasne jemný a detailný ornament na reliéfoch postupne schématicizoval a dostal na sa kamenársku úroveň.⁸²

Keďže nepoznáme pôvodné situovanie kríža z Rusoviec vo fasáde, o to komplikovanejšie je aj jeho aspoň približné zaradenie do vývinových stupňov a dielenských okruhov. Hoci vzhľadom k tvaru reliéfného kríža nemožno vylúčiť jeho začlenenie do ucelenejšej fasádovej výzdoby ako

sa realizovala v Pompose, kamenárskym spracovaním sa blíži viac benátskym prácam. Oblý profil úponku na kríži z Rusoviec ho tak isto viac približuje k benátskym byzantinizujúcim dielam, ktoré vychádzajú z foriem ornamentiky drobného umenia, najmä slonoviny, kým viacžilová páska, vytvárajúca medailóny v Pompose je odlišná, má skôr kamenársky pôvod. Tento drobný moment však ešte nemusí byť jediný a rozhodujúci pre filiáciu reliéfu. Na druhej strane medailóny z oblých úponkov, spájané s naturalizujúcimi detailami patria k všeobecnému výtvarnému repertoáru v pokročilom 11. a počas 12. storočia aj v iných výtvarných druhoch (v rezbárstve, knižnom maliarstve, atď.) a ich výskyt sa neobmedzuje iba na Taliansko, ale ako ornamentálno-kompozičná štruktúra má širšiu platnosť.

Množstvo reliéfov tohto druhu sa zachovalo v druhotnom, ba i vo viacnásobnom umiestnení, čo svedčí o ich dlhotrvajúcej či pretrvávajúcej obľube. Bolo to dané aj ich dekoratívnymi kvalitami i malými rozmermi, ktoré sa podieľali na tejto zvláštnej mobilite. Navyiac od neskorého 19. storočia sa stali i cenenými zberateľskými predmetmi a obnovené začali „putovať“.

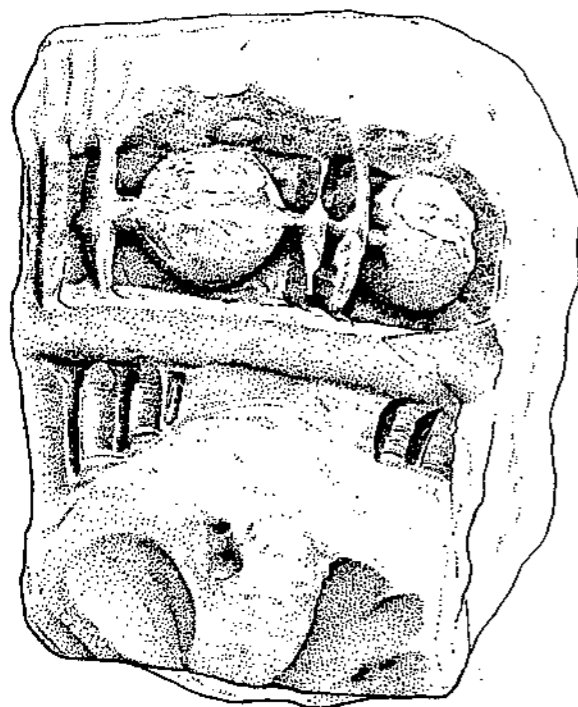
Predbežne navrhujeme datovanie našej pamiatky do druhej polovice 11. storočia, ktoré ale môže byť spresnené.⁸³ Kríž z Rusoviec je zaiste dovezeným kusom, v Zaalpi sa tento typ reliéfného článku ani princíp výzdoby fasád nerozšíril a zostal záležitosťou Benátska a severoadriatických regiónov,⁸⁴ ktoré boli vzájomne previazané. Zaalpie a stredná Európa zo severného Talianska prijímalo len predrománsku kameňosochársku ornamentiku v rôznych okruhoch, medzi ktoré patrí napríklad aj tzv. palmetový štýl, identifikovaný ako dominantný prúd druhej polovice 11. storočia v kontexte Uhorska. Zaalpie však nereagovalo na talianske úsilie v koncipovaní priečelí za spoluúčasti kamenárskej práce.

Najstarší kostol v Rusovciach, zasvätený sv. Vítovi, (s ktorým sa má reliéf spájať) nachádzajúci sa na okraji zámockého parku, nemá pod-

nes uspokojivo vysvetlený stavebný vývin.⁸⁵ Nápisová tabuľa zo 17. storočia nad portálom na južnej stene lode uvádza jeho „znovupostavenie z ruín“: v stavebnom materiáli kostola možno rozpoznať vedľa seba zlomky rímskych nápisových dosiek a najmä rôzne stredoveké detaily. Azda k najstarším funkčným stredovekým prvkom kostola patria poškodené bobulové hlavice v združených oknách veže, datovateľné do 13. storočia, ale v nosnom murive tej istej veže sú paradoxne aj neskorogotické kamenné články. Kostol vzhľadom k patrocínium by mohol mať aj predrománsky (ranostredoveký) základ,⁸⁶ ale uplatnenie reliéfného kríža v jeho architektúre by bolo viac ako výnimočné: kríž určujú prívětmi špecifické formové znaky a osobité funkcie. Rovnako pre stredoveký transfer (napriek mobilite diela) chýbajú na mieste chýbajú na mieste akékoľvek hodnoverné indicie.

Pre objasnenie pôvodu kríža a jeho prítomnosti v Rusovciach sú azda dôležitejšie osobnosti majiteľov kaštieľa ako hľadanie diskutabilných vzťahov k tamojším zvyškom stredovekých stavieb. Je všeobecne známe, že posledným šľachtickým majiteľom zámku v Rusovciach bol E. Lónyay s manželkou Štefániou, ktorí ho kúpili v roku 1906. Podľa dobových svedectiev⁸⁷ sa kaštieľ v interiéroch stal múzeom, a aj park sa zaplnil množstvom sôch, ktoré majitelia dovážali so svojich ciest. Zaiste po niektorej ceste do Benátok pribudol do šľachtickej zbierky aj kamenný reliéfný kríž. Na zadnej strane kríža sú evidentné štetcom maľované číslice (10018) a na hrane ľavého ramena sú nejasné písmená ARF (T?), ktoré môžu byť znakmi či inventárnymi číslami obchodníka so starožitnosťami.⁸⁸ Spojitosť reliéfného kríža s Lónyayovcami ďalej potvrdzujú aj zistenia reštaurátorského prieskumu kaštieľa: kamenný kríž, ako aj ďalší figurálny reliéf boli do exteriérového muriva kaštielskej neogotickej kaplnky osadené dodatočne.⁸⁹

Reliéfny kríž z Rusoviec je na základe predchádzajúceho rozboru zvláštnou súčasťou pamiatkového materiálu predrománskeho sochár-



15. Nitra, architektonický článok s perlovcovou ornamentikou (podľa P. Bednára)

stva na našom území.⁹⁰ Analýza tejto pamiatky (napriek tomu, že nemá autentické, stredoveké vzťahy k lokalite, ani ku konkrétnej stavbe na našom území), súvisí s navrhovanou korekciou niektorých doterajších zistení a predpokladaných väzieb, týkajúcich sa počiatkov stredovekého kamenárstva u nás. Jeho vyčlenenie z autentického domáceho stredovekého pamiatkového kontextu podstatnejšie nemení skromný obraz o charaktere kameňosochárstva tohto obdobia, ktorý vytvárajú (a ktorý súčasne problematizujú) aj iné diela – najmä zlomky z Nitry.

3

Pre bádanie nášho ranostredovekého umenia jedným z kľúčových problémov je Nitra, lokalita, s ktorou sa spájajú mnohé otvorené a azda len predbežne nezodpovedané otázky. Záujem výskumov v Nitre sa sústreďoval predovšetkým na

architektúru, plastika a kamenárske detaily sa chápali najmä ako „sprievodný materiál“. V geneze výskumových záujmov o Nitru sa stali dôležitým medzníkom Pribinove oslavy v r. 1933, polarizujúce názory na najstaršiu zachovanú súčasť zástavby hradného vrchu do dvoch protichodných stanovisk: tzv. Pribinovu kaplnku pokladal historik J. Hodál za najstaršiu autentickú stavbu na Slovensku, vychádzajúc z pramenných údajov o vysvätení chrámu v Nitre v 9. storočí,⁹¹ kým archeologický a architektonický výskum z r. 1930-1931 vyhodnotil vlastnú architektúru ako románsku (prípadne neskororománsku), s datovaním postupnosti fáz v 13. storočí.⁹² Jedným z argumentov V. Mencla pre toto datovanie bola aj architektonická plastika, uplatnená v interiéri, zvlášť bobuľové hlavice, zaraditeľné až k neskororománskym univerzálnym formám. Hlavice na zdvojených stĺpikoch v špalette triumfálneho oblúka, najmä v kontexte s celkovým architektonickým konceptom – počnúc zvláštnym podkovovitým pôdorysom apsidy a členením steny na plášti, napriek akceptovaniu interpretácie o ich súčasnom vzniku sa nestali uzavretým a definitívne vyriešeným problémom.

Malý súbor románskych kamenárskych prác z Nitry, ktoré reprezentovali vlastne len bobuľové hlavice z interiéru tzv. dolného kostola, bol pri výskume v tridsiatych rokoch 20. storočia rozšírený o významný nález fragmentu figurálneho reliéfu. Tzv. torzo s donátorom sa stalo často publikovaným a manipulovaným dielom, ale zostalo aj ďalším nitrianskym „otáznikom“.

Po druhej svetovej vojne sa výskumy rozšírili z hradného opevneného sídla nad mestom aj na iné lokality v širšom okruhu Nitry, ale prinášali len viac ako skromné nálezy kamenárskeho materiálu.⁹³ K už skôr známemu, ale nezachovanému kamennému fragmentu s palmetou pribudli na začiatku osemdesiatych rokov ďalšie zdobené kamene, zistené pri výskumoch fasád veže,⁹⁴ patriace podľa všetkého do iných súvislostí ako bobuľové hlavice či donátorský reliéf. Predbežne nálezy z Nitry uzatvára kamenný článok



16. Hlavica piliera z Nitry, strany hlavice s jazykovými a akantovými listami

s architektonickou ornamentikou, zaraditeľný aspoň na základe funkcie ku skupine fragmentov z výzdoby architektúry.⁹⁵ Tento posledný kamenný článok bol zistený pri archeologickom výskume východného nádvoria hradu.

Z Nitry takto dnes máme k dispozícii (napriek neveľkému počtu kusov) dosť heterogénny materiál, rôznorodý čo do primárnej funkcie, ale aj štýlových znakov, z ktorého jediným jasnejším prvkom sú kalichové hlavice s bobuľami, vysvetliteľné stredoeurópskymi súvislosťami raného 13. storočia. Ostatné zdobené kamene sú bez opory v architektonických okolnostiach a vzťahoch. Aj keď ich výklad naráža na množstvo nejasností, zdá sa, že sú dokladmi nielen rozličných štýlových polôh, ale patria aj do viacerých časových fáz a pokrývajú rozpätie od včasnorománskej (príp. predrománskej) doby po neskororománsku, už identifikovanú vrstvu, ak nie sú niektoré z nich ešte staršie. Toto chronologické rozdelenie nie je prekvapujúce, zohľadňuje zaiste premeny nárokov na sakrálnu architektúru v Nitre a zanikajúce i nové potreby, vyplývajúce z rámca dejín.

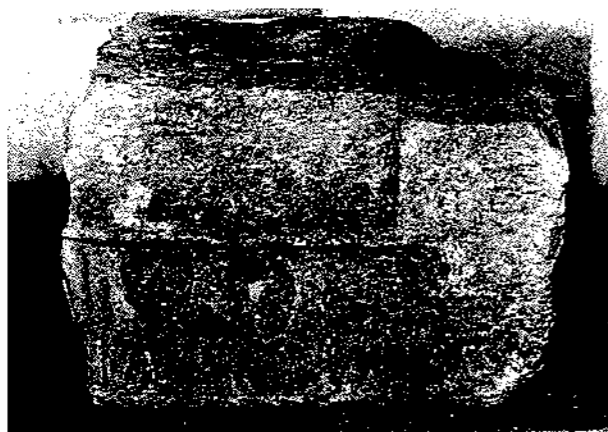


17. Hlavica piliera z Nitry, predná strana s akantovými listami

4

Zo súboru kamenársky zdobených architektonických fragmentov z Nitry „najčitateľnejší“ je článok, pokladaný za hlavicu piliera, ktorý vybrali z oporných pilierov katedrály počas obnovovacích prác v r. 1908. Publikoval ho J. Hodál, ktorý opísal okolnosti nálezu, ale konštatoval aj jeho stratu.⁹⁶ Považoval ho za hlavicu, alebo za inú „ozdobu“ z Pribinovho kostola.⁹⁷ Fragment evidoval aj T. Gerevich a uvádzal ho v poradí za článkami z Pécsu a Ostrihomu, datoval ho do 12. storočia.⁹⁸ Novšie sa k nemu vrátila B. Puškárová v súvisi s objavmi sekundárnych článkov z veže a naznačila ich možnú súvislosť. Navrhla ich datovať do 11. storočia.⁹⁹

Zaniknutý nitriansky fragment bol zručnou kamenárskou prácou s pásom obkročne proti sebe postavených trojlístových palmiet, vysekaných zrejme v pomerne plytkom reliéfe. Opakovaním palmetových motívov sa vytvára na ploche zlomku aj druhý ornamentálny prvok – proti sebe postavené esovky. Nad pásom ornamentiky je plochý lištový pás, naznačujúci, že kameň bol horizontálnym prvkom, zapojeným do steny. Na jednej z bočných, zrejme pravej strane je evidentná šikmá plocha, podľa jej smerovania (a rozširovania) sa predpokladá primárne



18. Hlavica piliera z Nitry, strana s reliéfnymi hlavami

využitie kameňa ako hlavice. Táto funkcia ale nemusí byť jednoznačná, pretože v šikmine je nepravidelne ukončená ornamentika, čo pri logickosti kresby predpokladá nejaké pokračovanie. Proti hlavici svedčí aj absencia ornamentiky na bočnej strane. Fragment bol skôr súčasťou vlysového pásu a zošíkmená plocha bola miestom spojenia s ďalším článkom. Druhá (ľavá) bočná stena bola nepravidelne zlomená.

Motív obkročných palmiet patrí k typu antikizujúcich, italizujúcich ornamentov, ktoré sa objavujú opakovane v rôznych regiónoch Európy vždy v spojitosti s talianskymi vplyvmi v takmer nezmennej forme. Predpokladá sa, že do ranorománskeho Uhorska prichádzala táto ornamentika priamo z juhu a rozšírila sa počas druhej polovice 11. storočia, doznievala ešte na začiatku 12. storočia: v priebehu tohto obdobia sa do istej miery obmieňala jej motivická škála, zmeny sú taktiež evidentné v kamenárskom traktovaní prvkov. Zo známeho publikovaného materiálu ostré kresbové podanie a plynulá ornamentálna línia charakterizuje napríklad skupinu palmetových fragmentov zo Székesfehérváru, ktoré sú datované do obdobia po r. 1100.¹⁰⁰ Nitriansky palmetový pás je im príbuzný ostrými zárezmi i plošnosťou reliéfu, i keď je zložité dokazovať priame spojenie medzi nimi. Táto



19. Hlavica piliera z Óbudy (podľa S. Tótha)

paralela umožňuje aspoň čiastočne situovať fragment z Nitry do istých súvislostí, ktoré v zásade zodpovedajú aj jeho predpokladanému zaradeniu B. Puškárovou, s upresnením na obdobie okolo alebo po roku 1100.

Do podobných antikizujúcich súvislostí by zdanlivo mohol patriť aj najnovší nitriansky nález zlomku kamenného článku,¹⁰¹ na ktorom sú do mierne zaobleného tvaru vsekané geometrické prvky, príbuzné perlovcovej ornamentike: zlomok bol teda architektonickým, ukončujúcim elementom. Perlovcový pás má mierne rustikalizovanú formu,¹⁰² čo môže súvisieť s provinčnou štylizáciou motívu, ale aj s poškodením reliéfu. Článok bol zistený pri výskume východného nádvorja v deštruovanom vale. Zánik valu sa kladie predbežne do polovice 11. storočia. Vo vrstve nad valom bola okrem iného zistená minca Petra I. Orseolu (1038-1046), podľa ktorej sa situácia dotovala. Z fragmentu doteraz bola publikovaná iba kresba s mierkou, nie fotografia, čo nesporne komplikuje možnosti jeho rozboru.

Od doby svojho nedávneho nálezu (na začiatku 1990-tych rokov) sa fragment stal jedným z dôkazov existencie sakrálnej architektúry na nitrianskom hradnom vrchu, (ktorá sa kladie do doby pred polovicou 9. storočia) a franských (karolínskych) kontaktov veľkomoravského prostredia, kde sa hľadá pôvod „výzdobných prvkov“ na zlomku. Okrem tejto archeologickej

interpretácie, kde zaiste svoju úlohu zohráva vyhodnotenie stratigrafie nálezu a v rámci nej aj analogické odkazy na ďalšie karolínske indicie (typ konštrukcie valu, charakter výzdoby, typológie a techniky kovových prác z hrobových nálezov), sa objavili aj ďalšie výklady, predpokladajúce buď rímsko-antický pôvod a druhotné použitie článku ako spolia v stavbe z 9. storočia,¹⁰³ alebo úvaha o ranorománskom vzniku.¹⁰⁴

Perlovcový fragment z Nitry naznačuje, koľko rozličných náhľadov môže vyvolať jediný kamenný článok, aké rozličné pohľady sa do neho premietajú, čo všetko by mal zastúpiť a zároveň reprezentovať. Zhrňme iba tie najsignifikantnejšie: existencia náročnej sakrálnej architektúry z 9. storočia, karolínske kontakty stavitelstva Veľkej Moravy, využitie antických spolií. A ešte ďalej – koľko závažných otázok sa od neho odvíja a reťazi: ak pripustíme karolínske väzby, tak ako sa šírili karolínske kamenárske formy do Nitry, na akú súčasť karolínskej stavebnej plastiky sa tu vlastne nadväzovalo, vznikla tu azda špecializovaná kamenárska dielňa, akú funkciu a umiestnenie mal článok v architektúre, využívali sa antické spoliá v Nitre rovnako programovo ako v dvorskom prostredí Aachen, snáď sa dá hovoriť aj o súvislostiach a dôsledkoch renovatio imperii, atď.? Snáď všetky spomenuté otázky musia zostať predbežne bez presvedčivej odpovede: v postupných krokoch, ktoré môžu viesť k ich zodpovedaniu by sa mohlo začať čo najexaktnejšie: okrem iného geologickým rozborom kameňa (so zistením jeho pôvodu) a podrobnejším zverejnením vlastného zlomku.

Motivicky najzložitejším fragmentom z Nitry je kameň, zdobený reliéfom na troch stranách. Bol v sekundárnej situácii v murive veže, postavenej v r. 1622-1642, kde ho zistili pri prieskume fasád, ktorý na začiatku 1980-tych rokov viedla B. Puškárová.¹⁰⁵ Autorka výskumu kameň interpretuje ako hlavicu piliera alebo pilastra: na pôvodne bočnej (pravej) strane je v pravouhlej obdĺžnikovej vyhlbenine reliéf s pásom orna-

mentiky v spodnej časti, nad ktorým sú dve schématické hlavičky. V pravom rohu je motivicky nejasná plocha, Puškárovou interpretovaná ako náznak figúry so zdvihnutými rukami. Na čelnej a ďalšej bočnej (ľavej) strane sú reliéfné ornamenty: plošné listy s trojuholníkovými zásekmi, pripomínajúce akant a dva pásy kopijových (jazykových) listov. Ďalšia bočná strana kameňa bola opracovaná iba na hrubo, predpokladá sa, že bola osadená do muriva. Zvrchu nad polom s hlavičkami je zošíkmená plocha, na ktorú vraj mohla nasadať konštrukcia klenby, alebo klenbového pásu. Základný tvar kameňa sa mierne rozširuje smerom hore, čo potvrdzuje predpoklad jeho použitia ako nosného článku, či už v pilieri alebo v inej konštrukcii. Na hranách, ale aj na povrchu reliéfnych strán sú evidentné poškodenia, čo výrazne sťažuje identifikovanie výzdoby, ale aj jeho zaradenie.

Kamenná hlavica piliera sa najmä v prítomnej ornamentike odlišuje od ostatných nálezov z Nitry. Najpreukaznejší je výskyt tzv. jazykových listov na bočnej strane článku, ktoré majú pôvod v korintskej hlavici. Ranorománsky proces transformácie pôvodnej korintskej hlavice na hlavicu s jazykovými listami prebiehal najmä v okruhu tzv. otónskeho umenia.¹⁰⁶ Hlavica potom zostala v repertoári románskej stavebnej plastiky. Medzi kamenárskymi pamiatkami stredovekého Uhorska tento typ ornamentiky zaznamenávame na prelome 11. a 12. storočia: v tomto období sa vyskytuje na hlavicích krypty prepoštského kostola v Dömösi neďaleko Ostrihomu, ktoré sú datované na začiatok 12. storočia (po r. 1100), ako aj na fragmentoch hlavic z Ostrihomu a Vérteszentkeresztu.¹⁰⁷ V tejto skupine je jazykový list zastúpený jednak v dvoj-pásmových listových hlavicích s korintským základom, ako aj na hlavicích, kde dopĺňa vo funkcii spodnej zóny určitú „obrazovú“ ikonografiu, najmä figúry fantastických zvierat. Jazykový list v skupine je vytvorený buď obrysovým oblým prútom s vloženým stredovým delením, alebo má oblú obrysovú kontúru podkladanú ešte



20. Reliéf s dvomi mužskými hlavami (fragment hlavice piliera), Dombo pri Rakovaci, Novi Sad, múzeum

mierne zaoblenou plochou: v oboch prípadoch je list veľmi schématický a celkovo aj kamenárska práca je hrubá a rustikálna. Na nitrianskej hlavici sa uplatnil skôr druhý typ: listy, uložené v dvoch pásmach mierne reliéfne vystupujú, ich okraje a stredy zdôrazňuje oblý vystupujúci prúťový lem.

Na nitrianskej hlavici aj ornamentálny pás výzdoby v spodnej časti steny s hlavičkami má podobný charakter, možno ho dokonca charakterizovať ako motivicky a ornamentálne nejasný, až neartikulovaný: v zachovanom stave pripomína skôr modelovanie z hliny ako kamenársky „vysekanú“ prácu.¹⁰⁸

So skupinou hlavíc z Dömösu môže spájať nitriansku hlavicu okrem ornamentiky aj niekoľko ďalších, z hľadiska štýlových princípov dôležitých znakov. Jednotlivé strany architektonického článku majú reliéf uzavretý na spôsob kazety do vymedzeného rámového poľa. Podstatný je tiež drsný schématicizmus tvarov, redukovaných na emblémy. Hlavy z nitrianskeho reliéfu, napriek poškodeniu povrchu sú len jednoduchými neindividualizovanými formami. S emblematickosťou ďalej súvisí uplatnenie určitej, veľmi jednoduchej, primárnej obrazovej symboliky, ako je dokumentované fantastickými zvieratmi (drak), bojom zvierat (napr. šelma útočiaca na barana) i vtákmi s jednoznačnými významami

(orol). Motívy s ľudskou figúrou v tejto vrstve skupiny pamiatok nie sú doložené.¹⁰⁹ Figurálna ikonografia je však prítomná už v kamenárstve konca 11. storočia a azda aj skôr, v nie celkom vyjasnenej vrstve vo Vojvodine,¹¹⁰ (ak neberieme do úvahy ešte včasnejší sarkofág zo Székesfehérváru), ktorá vznikla v dotyku s provinčným byzantským umením. Pre umenie záveru 11. storočia majú zvláštny význam ako paralela s inými regiónmi Európy, kde sa taktiež obnovuje figurálne kamenosochárstvo aj za prispenia byzantských impulzov.¹¹¹ Presadzovanie obrazovej ikonografie v sochárstve je však len postupné a jej významová škála bola pomerne obmedzená: ľudské figúry vystupujú v prvých románskych kamenárskych dokladoch vo veľmi úzkom okruhu nekomplikovaných, jasne čitateľných významov: vedľa postavy žehnajúceho Krista a Ukrižovania sú to aj primárne „čitateľné“ zobrazenia prarodičov Adama a Evy s ich prvým hriechom, odkazujúce na symboliku raja i odsúdenia, ktoré mohli byť sprítomnené aj prostredníctvom rôznych symbolov (zvieratá, rastliny). Pre rané figurálne „obrazy“ je charakteristická aditívna skladba figúr i symbolických prvkov.

Súčasný, stále ešte nálezový stav nitrianskej hlavice, s poškodeniami a neočisteným, nereštaurovaným povrchom kameňa neumožňuje jednoznačné identifikovanie motívov. Pri pokuse o ich interpretáciu sa môžu vyskytnúť určité odchýľky, ba i odlišné riešenia. Doterajšia literatúra hlavy z reliéfu bližšie neoznačuje, uvádza iba ich štylizáciu alebo schématickosť. Plastický pás pod nimi je opisovaný ako pripomienka oblakov, alebo oblohy. V časti reliéfu na okraji sa rozpoznáva „veľmi nejasná postava, ktorú by sme mohli interpretovať ako atlanta a oranta“.¹¹²

Napriek schématickosti hláv, možno im prísúdiť istú rozdielnosť a azda ich možno diferencovať na mužskú a ženskú, čo by mohlo znamenať dobovo zvyčajnú ikonografiu Adama a Evy. Okrajová časť reliéfu, i keď je to lákavé, nemusí mať figurálny charakter,¹¹³ ale môže byť rajským stromom; modelácia kameňa tu má orna-

mentálne usporiadanie a môže mať východisko vo vegetabilných tvaroch. Tieto vlastnosti má aj spodná časť reliéfnej plochy.

Aj pre čelnú, čisto ornamentálnu stenu (napriek silnému poškodeniu) je charakteristická výrazná schématicizácia dvojzónového akantového pásu, patriaceho ku korintskému typu hlavíc. Táto forma často pásovo usporiadanej akantovej ornamentiky má svoje relatívne blízke paralely v hlavičkách pilierov z prepoštstva v Starom Budíne (Óbuda), ktoré vznikli v prvej polovici 12. storočia (alebo snáď presnejšie pred polovicou 12. storočia) a s nimi súvisiacimi pamiatkami (najmä Ostrihom, kláštor johanitov).¹¹⁴ Zaráďujú sa do jednej z viacerých vln klasicizujúcej ornamentiky severotalianskeho pôvodu, ktoré postupne našli širšiu stredoeurópsku, okrem uhorskej i českú a poľskú odozvu. Okrem kompozičnej štruktúry hlavicového poľa, (evidentnej na nitrianskom torze aj pri absencii prevažnej časti vystupujúcich hmôt reliéfu), pre túto skupinu sa javí príbuzný aj spôsob kamenárskej práce, vytvárajúcej hlboké geometrické zárezy medzi listami, ktoré sa zachovali aj an nitrianskej hlavici v podobe trojuholníkov s ostrou hranou.

Trojstrannú hlavicu z Nitry charakterizuje silné poškodenie, absencia pôvodných stavebných súvislostí, nie častá nejednotná koncepcia, kde každá zo strán znamená odlišné, ťažko sledovateľné štýlové variácie (hoci v konečnom dôsledku v dobe okolo a po roku 1100 prítomné v diferencovaných skupinách diel). Takéto nejednotné fragmenty predstavujú pre historika umenia primárne nevyriešených a do istej miery aj nevyriešiteľných otázok – snaha vyrovnáť sa s nimi môže viesť až k ich „nadinterpretácii“. V prípade formového aparátu tejto hlavice sa možnosti výkladu ešte ďalej komplikujú otvorenou podobnosťou s neskorou antikou, najmä s dokladmi rímskeho kamenárstva z provincií, kde typy hlavíc s maskami, rovnako ako formy jazykových listov a akantové vlysy v rôznej štylizácii a schématicizácii nie sú neznáme. U viace-

rých z týchto prvkov je dosť častá zameniteľnosť s románskymi klasicizujúcimi formami, ktorým antické tvary slúžili nie raz ako vzor.¹¹⁵ Stredoeurópske panónsko-rímske provinčné kamenosochárstvo môže však vzbudzovať úvahy o zhodnom, alebo blízkom štýlovom výraze, najmä v momente rustikalizácie s niektorými vrstvami románskeho sochárstva. „Stretnutia“ oboch období vyplývajú z plošnosti, kresbovej štylizácie a zo sumárnej, dosť nediferencovanej formy, výsledkom bývajú všeobecné, nečitateľné kamenárske tvary. Tento jav návratnosti (alebo konštantnosti) určitého poňatia formy nemožno považovať len za antickorínsko-románsku zvláštnosť: ako rozpad a redukcia určitých tvarových riešení a obrazových konceptov sa objavuje aj v neskorších štýloch, najmä v periférnych oblastiach, kde môže dochádzať k ich ďalšiemu kvalitatívnemu diferencovaniu. Akcentovanie zvláštnych hodnôt provinčno-rímskeho a románskeho nie je výlučnosťou slovenského územia a bez previazania na významové zložky diel nie je jasnejšie definovateľná. Problém bez dokladovania konkrétnymi dielami, alebo okruhmi zostáva len otvoreným teoretickým podnetom.

Do istej miery ako nezvyčajný sa javí aj celkový tvar hlavice: podľa výtvarne spracovaných plôch je isté, že bola zapojená do konštrukcie prístenného piliera obdĺžnikového prierezu (približne 55 x 42 cm) a ďalšia jej časť bola súčasťou muriva. Podľa vyhlbeného otvoru na vrchnej strane dopĺňal ju ešte ďalší (horizontálny) článok a zošíkmenie (z pravej strany) naznačuje zámkové previazanie s iným prvkom: tunajšie nižšie a užšie reliéfne pole by naznačovalo oblúkovitú konštrukciu, ktorej šírku (cca 42 cm) udáva šikmá plocha (z ľavej strany sa oblúk nedá predpokladať). Najskôr sa takto vytváral edikulový, snáď portálový rám, predstupujúci pred stenu: vysvetľuje sa tak rozdielnosť výzdoby jednotlivých strán hlavice, kde pás s hlavičkami by bol povedľa vstupu.¹¹⁶ Ak „naša“ hlavica bola súčasťou portálovej konštrukcie, muselo by sa uvažovať o type portálu s predstavenými stĺpmi

či piliermi, ktorý sa na začiatku 12. storočia sformoval v severnom Taliansku a do regiónov strednej Európy preniká zakrátko na to ako čiastkové riešenie. V súvisi so stredoeurópskymi dokladmi vln vplyvu severotalianskeho sochárstva (teda potenciálne aj s Nitrou) zostáva otvorená možnosť sprostredkovania cez niektoré nemecké stavby, ktoré už na konci 11. storočia tiež čerпали z talianskych (lombardských) riešení. Na konci 11. storočia sa talianska (lombardská) orientácia objavila v Porýní na stavbách v Speyeri a Mohuči i v saskom Quedliburgu, kde sa zmiešala s otónskym tvaroslovím. Počas prvej polovice 12. storočia v niekoľkých skupinách pamiatok sa v Uhorsku znovu objavuje problém priameho alebo prostredníctvom nemeckých stavieb sprostredkovaného lombardského vplyvu.¹¹⁷ i v Nitre vedľa seba máme italizujúcu ornamentiku na palmetovom vlyse, ale aj otónske jazykové listy na nábežníkovej hlavici.

S výzdobou architektúry (a s otónskymi prvkami) súvisí aj ďalší nález z Nitry – opracovaný travertínový kameň na povrchu s maľovanou geometrickou výzdobou.¹¹⁸ Kameň bol sekundárne zamurovaný v juhovýchodnom nároží veže hradného kostola. Jeho pravidelná maľovaná, čiastočne rytá ornamentika, tvorená linkami, polkruhovými prvkami a malými krúžkami, usporiadanými do pásikov má východisko v architektonickom tvarosloví, ako to naznačujú príbuzné elementy použité na plastických vlysoch.¹¹⁹ Pre šírenie tejto osobitej italizujúcej architektonickej ornamentiky boli zvlášť dôležité stavby nemeckých cisárskych dômov.¹²⁰ Výzdoba na nitrianskom fragmente je nekompletná, na základe stôp červenej farby vo vnútri polkruhov možno usudzovať o ďalšej chýbajúcej ornamentike. O niektorých prvkoch pásovej ornamentiky možno predpokladať, že majú pôvod v kamenárskych formách a technikách. Takými sa ukazujú napríklad nielen drobné krúžky, napodobňujúce vrtákové otvory, ako aj celok pripomínajúci vajcovcový pás, na základe čoho by sme mohli maľovanú výzdobu na frag-

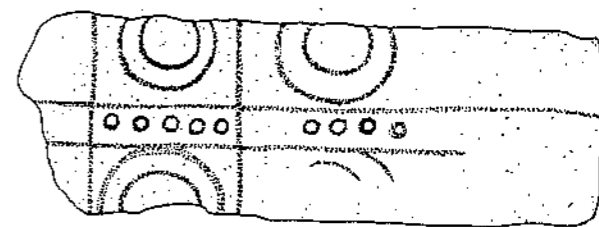
mente klasifikovať ako zjednodušenú imitáciu plastického článku maliarskymi prostriedkami. Potom aj funkciu fragmentu možno vyvodzovať zo vzťahu k architektúre, v ktorej sa uplatnil buď ako ukončujúci alebo lemujúci článok. Či rámoval nejaký výjav, ako usudzuje B. Puškárová, zostáva otvorené. Výzdoba fragmentu svojim pravidelným charakterom, ale aj schématicizáciou nie je vzdialená kamenárskym detailom z doby okolo alebo po r. 1100, nateraz známym z Nitry (napr. jazykové listy na hlavici).¹²¹

Predbežne malý súbor zvyškov architektonickej plastiky z nitrianskeho hradného vrchu azda súvisí so stavebnou činnosťou, ktorá sa dá predpokladať po obnovení biskupstva v Nitre, spadajúcim do vlády kráľa Kolomana (1095-1114). Impulzom k nej mohla byť aj kanonizácia Svorada a Benedikta s ňou spojené translatio do nitrianskeho chrámu.¹²² V rámcovom datovaní počnúc koncom 11. storočia s presahom do začiatku 12. storočia sa zároveň zohľadňuje aj určité „preskupovanie síl“ v umení strednej Európy v dobe okolo roku 1100. K prvým dokladom kamenosochárstva paradoxne chýbajú dôslednejšie poznatky o architektúre kostolov, v ktorých sa uplatnili. Kým v Bini-Apáti poznáme aspoň dispozičný typ (jednolodie s polkruhovou apsidou) a nie celkom isto (podľa nálezu tribúny) aj špeciálnu funkciu, tak v Nitre je poznanie ranorománskej architektúry neistejšie, zostáva len v rovine teoretických úvah i ideálnych rekonštrukcií. Uvažuje sa tu o viacerých typoch sakrálnych architektúr, viazaných pozadím dejinných udalostí do niekoľkých časových vrstiev. Odhliadnuc od veľkomoravských stavieb, ktoré sú osobitným problémom, do predrománskeho (ranorománskeho) obdobia s datovaním do posledného desaťročia 10. storočia by patrila palácová kaplnka kruhového pôdorysu a pozdĺžny palác, ktoré predpokladá na hradnom kopci K. Kozák.¹²³ Východiskom jeho úvah je architektúra na známom donátorskom reliéfe z Nitry, ktorému sa pripisujú isté znaky realizmu. Dielo je neskoršie, pravdepodobne patrí do 13. storo-

čia.¹²⁴ V tom istom sochárskom diele rozpoznáva M. Slivka baziliku z 11. storočia a zvyšok veľkomoravskej rotundy.¹²⁵ Aj B. Puškárová za pomoci donátorského reliéfu, (kde tiež nachádza stavby z dvoch období) a architektúry zobrazenej na pečati nitrianskej kapituly i na vedutách mesta, naznačuje existenciu nie jedinej sakrálnych stavby spolu s profánnymi objektmi.¹²⁶ A. Ruttkay v spojitosti s donátorským torzom tiež hovorí o inštruktívnom znázornení kostola na Nitrianskom hrade v 11.-12. storočí, ale konkrétny stavebný typ z neho neodvodzuje: akceptuje stav archeologických prameňov, podľa ktorých sa črtajú viaceré fázy vo vývoji sakrálnych architektúr na hrade, rovnako ako existovali ďalšie kostoly v iných častiach mesta, ktoré tak isto v ranom stredoveku prestavovali.¹²⁷ Do akých štýlových súvislostí mohli patriť predpokladané nitrianske architektúry zostáva otvorené: azda k „premier art roman“ sa hlási členiaci systém, zaznamenaný na apsidovej časti stavby z donátorského reliéfu, ktorý je vytvorený lizénami a slepými arkádovými oblúkmi. V tomto motíve sa ozývajú stredomorské prvky a prostriedky členenia, pôsobiace na fasáde výrazne dekoratívne. Princíp dekoratívnosti bol charakteristický aj pre tunajšie kamenosochárske prvky architektúry. Vo funkčnej typológii kamenárskych článkov, predstavujúcich prvé doklady stavebnej plastiky u nás, vedľa fragmentu vlysového pásu nie celkom jasného určenia (fragment s palmetami) sa objavujú jednoznačne architektonické súčasti.

5

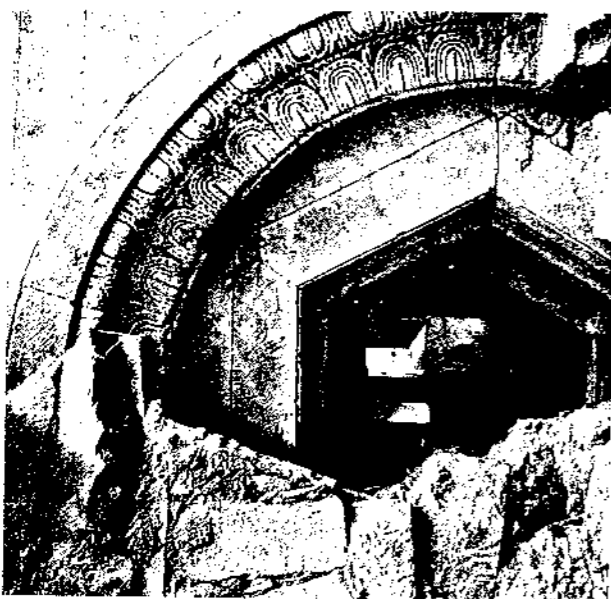
Podľa „klasickej“ umeleckohistorickej predstavy v hierarchii románskeho umenia je architektúra základom, ku ktorému sa viaže a prispôbuje plastická i maliarska výzdoba a celú štruktúru dopĺňajú ešte predmety zariadenia kostolov (mobiliár). Táto ideálna hierarchia nie je nemenná, premieňa sa historicky (vo vývinových premenách štýlu) i regionálne. Na jej uspo-



21. Nitra, travertínový kameň s maľovanou výzdobou (podľa B. Puškárovej)

riadanie vplývajú ďalej diferencované vzťahy k centram, či dielenským okruhom.

Ukazuje sa, že už v závere 11. storočia vedľa seba existovali relatívne aktuálne riešenia, korešpondujúce s hierarchiou druhov vrcholne románskeho umenia, ale aj odlišné konzervatívne štruktúry, nerátajúce s dôraznejším uplatnením kamenosochárskych súčastí. Vrcholnorománska stavebná štruktúra sa objavuje v strednej Európe na prelome 11. a 12. storočia, alebo krátko predtým. Reprezentuje ju (okrem iných znakov) trojlodová pilierová bazilika s plochými stropmi, na východe s tromi apsidami, ktorej plášť bol plasticky prečlenený. Ide o typ stavby, všeobecne rozšírený počnúc oblasťami pod Alpami, cez Bavorsko až do Poľska. Súčasne je to typ, ktorý bol v stredoeurópskom priestore tradovaný, objavujúci ešte v 11. storočí, avšak vo vrcholnorománskom zmysle bol doplnený o nové členenie a bol monumentalizovaný.¹²⁸ Na Slovensku máme tento typ stavby doložený v benedikťínskom kláštornom kostole v Hronskom Beňadiku, s ktorým sa spája fundácia Gejzu I. z r. 1075.¹²⁹ Románsky kostol sa nezachoval, zanikol pri gotickej novostavbe v 14. storočí. Poznáme ho iba podľa zistení z doby regotizácie, kedy v r. 1882-1883 pod vedením kanonika a cirkevného historika Ferdinanda Knauza boli pod podlahou lode pri hľadaní krypty odkryté zvyšky základov pôvodnej stavby. Podľa čiastočne rekonštruovaného pôdorysu bolo trojlodie s dvojvežovým priečelím vo vnútri členené arkádou na pilieroch.¹³⁰ Z čias výkopu však nie sú



22. Speyer, dóm, fragmenty okenných archivolt v krypte

známe žiadne nálezy architektonických článkov, ktoré by pôvodnú stavbu bližšie slohovo charakterizovali, rovnako neboli zistené románske detaily ani pri neskorších archeologických výskumoch v objekte kláštora.¹³¹ Datovanie zisteného kostolného pôdorysu v literatúre kolíše: staršia historická literatúra nepochybuje o jeho autenticite,¹³² T. Gerevich uvažoval síce o založení kostola v 11. storočí, ale predpokladal znovupostavenie v 12. storočí; podobne Mencl pripúšťal ako primárnu iba drevenú provizórnu stavbu a vznik murovaného kostola predpokladal až koncom 12. storočia.¹³³ Dnes, po nálezoch viacerých bazilik zhodného typu s časovo príbuznými dátumami založenia a potvrdených aj architektonickým členením i kamenárskymi článkami (ako napr. benediktínske stavby – Somogyvár, okolo r. 1091, Sárvár, okolo r. 1070-1100, Dombó, posledná tretina 11. storočia, alebo prepoštvstvo Dömös, vysvätené r. 1105), ako aj po nových interpretáciách známych pamiatok (Pécs, fáza prestavby po požiari v r. 1064),¹³⁴ je potrebné akceptovať vznik kostola v Hronskom

Beňadiku v 11. storočí. Príbuzné bazilikové pôdorysy boli už v tomto čase obohatené o členenie plášťa i stien interiéru reliéfne chápanými článkami, lizénami, nikami i vlysmi (tzv. *bandes lombardes*), ktoré určovali štýlovú kvalitu architektúry týchto stavieb. Rovnako aj kamenárstvo v nich našlo výrazné uplatnenie jednak mnohorakými úlohami – zapojením sa do architektúry, ale aj v zariaďovaní interiéru a súčasne práve v záverečných desaťročiach 11. storočia sa začala meniť aj motívická škála plastiky – ustupovala ornamentika v prospech figurálnej ikonografie.¹³⁵ Nesporne ak kláštorový kostol v Hronskom Beňadiku mal pôvodne kamenárske vybavenie, dokonca podľa analógií s inými (už spomínanými) súčasnými kláštorami, kde vznikali kamenárske dielne, hypoteticky sa dá predpokladať aj takéto pôsobenie na výtvarno-stavebné aktivity v určitom okruhu. Doteraz Hronskému Beňadiku takéto postavenie nikto neprisúdil: či to bolo iba na bohatých majetkoch kláštora, alebo aj širšie, sa predbežne nedá dokázať.

V Hronskom Beňadiku zastupuje kamenársku prácu z doby pred gotickou prestavbou iba jediný doklad, kamenná „krstiteľnica“, patriaca podľa románskej hierarchie až k „druhotným“ súčasťam architektúry, k zariaďovacím predmetom. Nie je v literatúre neznáma, bola publikovaná už prvými historikmi, ktorí sa venovali dejinám kláštora (Knauzom, Haiczlom) ako jediný relikv pôvodného románskeho kostola,¹³⁶ ale neskôr okrem Súpisu pamiatok bola „taktne“ obchádzaná. I Súpis je voči krstiteľnici do istej miery pochybovačný a pripomína „údajný pôvod z prvej stavby“, ale datuje ju do 13. storočia.¹³⁷ Azda správnejšie by bolo túto nádobu označovať ako sväteničku: v kláštore kostole, kde sa nepredpokladá praktizovanie krstu mohli mať podobné typy nádob funkciu nádrží na svätenú vodu. Sväteničky sa zvyčajne neodlišovali od tvarov ani výzdoby krstiteľníc, bývali iba menších rozmerov (čo sa dá vziať hnuť aj na beňadickú pamiatku). Napriek možnej mobilite pred-

metov tohto druhu, nebol doteraz (zvlášť cirkevnými historikmi zo záveru 19. storočia) spochybnený pôvod a väzba sväteničky (krstiteľnice) k Hronskému Beňadiku (možno ale pripustiť jej druhotné úpravy a doplnky).

Odstup i pochybnosti vo vzťahu ku „krstiteľnici“ súvisia skôr s jej veľmi všeobecným „večným“ tvarom i výzdobou: má hladkú, pomerne vysokú nohu, na ktorej spočíva kalichovitá kupa (nádrž), zdobená na plášti plošnou lupenovou ornamentikou, ktorá vychádza z mušľového motívu. Typ takto dekorovanej kupy je skutočne ťažko zaraditeľný: má ranostredoveký stredomorský pôvod,¹³⁸ postupne – v romanizovanej verzii – lupene nadobudli podobu stavebnej ornamentiky – oblúčkových vlysov alebo arkád. Tieto jednoduché motívy boli ďalej kompozične variované či doplnené figurálnymi reliéfmi.¹³⁹

Dekor na kupe sväteničky z Hronského Beňadiku nie je v detaile architektonizovaný, avšak v celkovej forme pripomína výzdobu a usporiadanie ornamentiky na hlaviciach. Ak sa o pôvode pôdorysného typu trojapsidovej pilierovej baziliky bez priečnej lode naznačuje pre románsku strednú Európu možnosť jej sformovania v okruhu *premier art roman* v oblasti Aquileje a jeho šírenie za Alpy sa predpokladá cez lombardské prostredie i s istým tamojším tvaroslovným obohatením,¹⁴⁰ tak aj vzdialený pôvod formy sväteničky možno naznačiť v tých istých súvislostiach. Potom by sme mohli aj motívy jej výzdoby označiť za archaizujúce a konzervatívne, reflektujúce v zásade ešte predrománske stredomorské formy.¹⁴¹ Svätenička nie je výnimočnou kamenárskou prácou, skôr je dokladom elementárneho plošného prístupu k ornamentálnym prvkom.

Nielen kostol benediktínskeho opátstva v Hronskom Beňadiku, ale ani ďalšie skoré kláštorové stavby tejto rehole neposkytujú pre kamenárstvo románskej doby jednoznačnejšie doklady.¹⁴² Na druhej strane niektoré pamiatky zistené pri archeologických výskumoch, zaradené do ranorománskej vrstvy zostávajú bližšie nepubli-

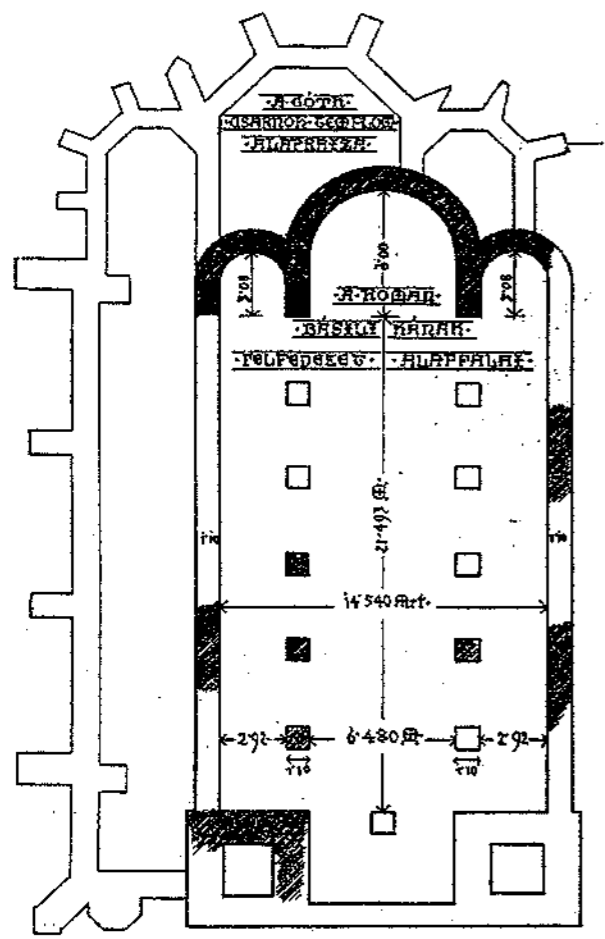


23. Nitra, tzv. torzo s donátorom

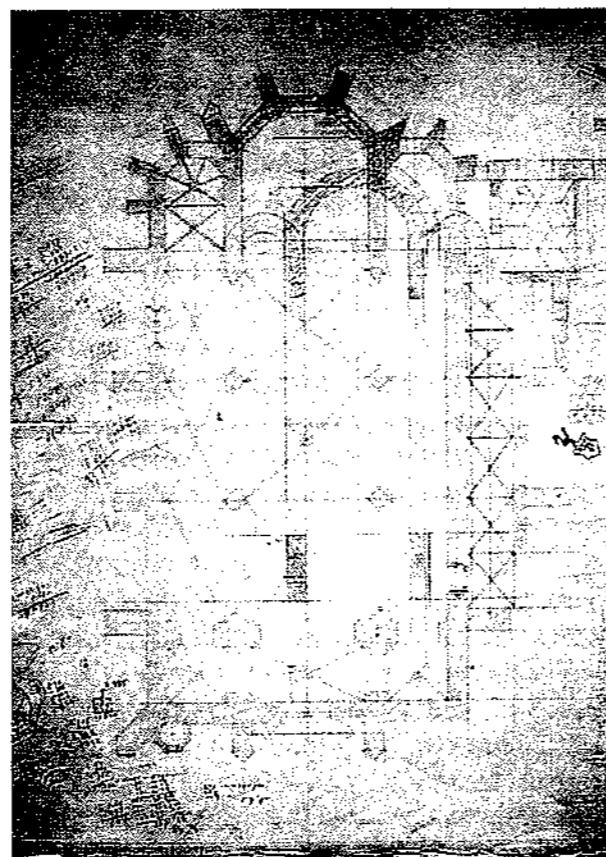
kované. Príkladom môže travertínový kríž a svätenička (lavobo) zistené (v r. 1977-1977) pri výskume kláštorového komplexu v polohe Pažica na Spišskej Kapitule, ktoré predbežne zaradili (spolu s komplikovaným pôdorysom) do 11. storočia.¹⁴³ Naskytla by sa tak podnetná možnosť komparácie materiálu sústredného predovšetkým na západné Slovensko (na Nitriansko) s inými regiónmi, čo zatiaľ chýba.

6

Zvláštnu skupinu pamiatok predstavujú dedinské kostoly, ktoré vykazujú isté osobitosti oproti iným, tzv. vysokým sféram umenia a architektúry. Ich „inakosť“ sa prejavila v nie-



24. Hronský Beňadik, archeologicky zistený pôdorys kláštorného kostola (podľa N. Knauza)



25. Hronský Beňadik, pôdorys kláštorného kostola so sondami archeologického výskumu. Kresba F. Storna, 1882, Soproni Múzeum (podľa I. Takácsa)

ktorých predsudkoch zo strany dejín umenia. Dedinské kostoly bývajú považované za prejav konzervatívnosti. Ich štruktúra môže byť konzervatívna, pokiaľ je prepojená s tradíciou a s relatívne ustálenými, osvedčenými formami i riešeniami. Táto vlastnosť potom do istej miery oddeľuje premeny architektúry dedinských kostolov i v nich uplatnené výtvarné prejavy od všeobecných štýlových vývinových prúdení a kladie ich do sekundárnych, či periférnych línií voči dejinám štýlu. S konzervativizmom súvisia potom aj ďalšie komplikovane definovateľné „kategórie“ a pojmy – ako je archaizmus, prepájajúci sa s tradicionalizmom, rustikalizácia ako pre-

jav formových posunov, a iné charakteristiky – ako je retardovanie, odrážajúce formové i významové aspekty, či imitácia s náhražkovým využívaním výtvarných druhov i techník ako dôsledok ekonomických podmienok. Vedľa týchto „spomaľujúcich“ faktorov v dedinskom prostredí a kostoloch nie sú výnimkou ani veľmi rýchle reakcie na aktuálne umelecké riešenia.

Dedinské kostoly predstavujú pre dejiny románskeho kamenárstva i architektonickej plastiky zvláštnu oblasť určenú meniacim sa, ale stále existujúcim pomerom medzi tradíciou a inováciou, kde uchovanie existujúceho repertoáru foriem i funkcií má odlišnú intenzitu ako v prípa-

de kláštorného, či iného vyššieho cirkevného prostredia, ktoré bolo pevnejšie a preukázateľnejšie prepojené so štýlotvornými centrami. I z týchto dôvodov v dedinských sakrálnej stavbách sa nám zachovala pomerne široká škála prejavov kamenárstva, a to i takých, ktoré v súdobých náročnejších architektúrach nemáme potvrdené. Podľa vidieckeho „odlesku“ môžeme usudzovať najmä o formovaní portálov a ich výzdoby, ale aj o iných funkciách plastického prejavu, tvoriacich integrálnu súčasť architektonickej plastiky alebo podieľajúcich sa na zariadení kostola. Z roztrúsených dokladov plastickej výzdoby v dedinských kostoloch možno usudzovať o najzákladnejších, resp. primárnych úlohách kamenárstva v románskom období, vrátane počiatkov.

Problémom dokladov kamenárstva z menej náročných stavieb je ale ich komplikovaná slohová zaraditeľnosť. Pomerne častá je osamelosť pamiatok, bez možnosti komparácie, alebo zistenia blízkych analógií. Nielen pri pamiatkach s nenáročnou alebo len elementárnou výtvarnou formou, ale tiež širšie k dedinským architektúram často chýbajú akékoľvek historické údaje, vzťahujúce sa priamo k impulzu vzniku (zvyčajne k donátorovi, stavebníkovi), ktoré by mohli aspoň čiastočne korigovať výsledky umelecko-historických postupov.

Dedinské kostoly, viazané tradíciou i konzervatívnosťou si hlboko do 13. storočia udržiavajú románsky charakter. Z tohto dôvodu pre túto kategóriu nie je dominantný ani jeden zo štýlových vývinových a periodizačných medzníkov: ich základná štruktúra sa vytvára ešte v predrománskom období a prežíva do obdobia, kedy sa najmä v mestách výraznejšie presadili gotické princípy. Pre túto relatívnu ustálenosť je možné dedinské románske kostoly a ich výzdobu posudzovať bez prísneho členenia podľa fázovej hierarchie štýlu. Na druhej strane dedinské kostoly nie sú nivelizovateľné do „anonymnej“ a neindividuálnej jednoty: napriek zhrňujúcemu základnému pojmu predstavujú celú škálu dispo-

zičných typov s odlišnými funkčnými a výzdobnými riešeniami, ale aj kontextami. I preto každá z pamiatok románskeho dedinského kostola musí byť posudzovaná osobitne ako doklad neopakovateľných riešení. V dedinských kostoloch sa ukazujú aj isté posuny v hierarchii umeleckých druhov. Nerozvinutosť a častá absencia monumentálnej kamenosochárskej formy zodpovedá ešte umeleckej štruktúre predrománskej doby a u istých typov architektúry konzervuje staršie vzory.

Kritériami posúdenia podieľu kamenárstva na výzdobe dedinských kostolov sú (paradoxne) úlohy a formy vytvorené v inom prostredí a odlišnom štýlovom kontexte, akceptované dejinami umenia. Sú to predovšetkým kamenárske druhy, súvisiace s architektúrou – ako portál a mnohvrstvá stavebná plastika. Do sféry pôsobnosti kamenárstva patria aj niektoré predmety zariadenia chrámu (súvisiace s kultom) – krstiteľnice, výzdoba oltárov, ako aj príležitostné úlohy. Skromná výtvarná úroveň pamiatok z dedinského prostredia nielen dopĺňa, ale je integrálnou súčasťou obrazu slohového vrstvenia: transformácie a variácie štýlového výrazu i odkazy na inde nezachované formy a funkcie, obsiahnuté v kamenárskych dokladoch z dedinského prostredia tento obraz spoluvytvárajú a určujú aj jeho rozpätie, v ktorom hierarchia a kritérium kvality neboli vždy jednoznačné. V románskom kamenárstve na Slovensku nie je charakteristický štýlový elementarizmus a rustikálne formy iba pre „okrajové“ práce, rovnako sa môžu prejavíť aj v dielach z opačného pólu, vzdialenosť medzi nimi je nielen kolísavá, pohyblivá, ale často aj minimálna.

Z osobitnej problematiky dedinských kostolov sa sústredíme iba na počiatky formovania portálu, jedného z najsignifikantnejších prínosov románskeho obdobia, na ktorom sa výraznou mierou podieľalo aj kameňosochárstvo.¹⁴⁴

V rámci sakrálnej stavby vystupuje románsky portál ako relatívne svojbytná štruktúra, spájajúca architektonické prvky rozličného charak-



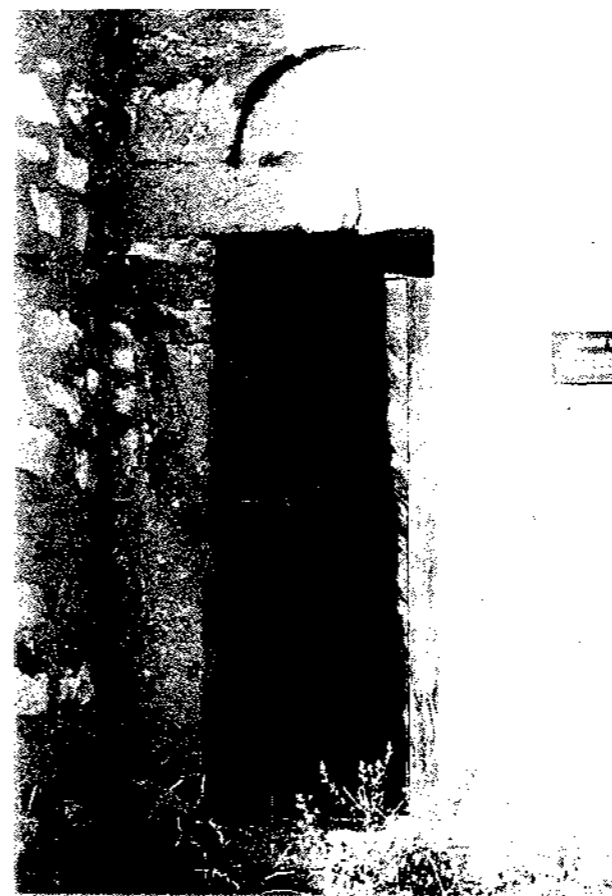
26. Hronský Beňadik, svätenička

teru a pôvodu s obrazovo-symbolickými zložkami do nového celku, ktorý nemá v predchádzajúcom vývine priamu analógiu. Prvky a motívy architektúry sa podieľajú nielen na konštrukcii a skladbe portálu, ale ako súčasť reprezentačného zdôraznenia vstupu nadobúdajú v portálovej zostave aj zvláštne významové kvality. Románsky portál v našej literatúre (a vo vzťahu k slovenským pamiatkam) bol doteraz nazeraný predovšetkým z pozícií dejín architektúry ako tvarovo-konštrukčný problém a iba čiastkovo sa skúmali ďalšie aspekty jeho štruktúry.¹⁴⁵ K typologicky najstarším úpravám vstupov v slovenskom materiáli patria portály z dedinských kostolov v Kalinčiakove (Varšany) a Klížskom Hradišti, ktoré vo vzájomnom pomere predstavujú aj dva rozličné vývinové stupne. Ich otvory sú obdĺžnikové, preložené rovným prekladom, ostenia sú hladké a pravouhlé, rozdielne sú však vytvorené plochy nad architrávom. Na južnom portále v Kalinčiakove nad prekladom je vyklenutý polkruhový vyľahčovací oblúk, naznačujúci tympanónovú plochu, ktorá je vymurovaná kvádrovým murivom, podobne ako obvodové múry kostola: portál má naznačený, ale bližšie nevyjadrený tympanón. Samotný typ tohto portáloveho útvaru stojí na počiatku vývinu, v ktorom



27. Kalinčiakovo (Varšany), južný portál

sa portál stáva nositeľom plastickej výzdoby. Má východisko ešte v otónskej tradícii, ale prežíva najmä na dedinských kostoloch až do 12. storočia. Západný portál z Klížskeho Hradišťa má už plochu tympanónu ustúpenú ako polkruhový vpadlinu, ktorá je hladká, diferencovaná od štruktúry ostatného muriva. I tento typ portálu je dlhšie užívanou formou, vyskytujúcou sa v stredoeurópskych regiónoch aj počas prvej polovice 12. storočia.¹⁴⁶ Dôležité je tiež, že obidva kostoly a portály vznikli nesporne za účasti špecializovaných remeselníkov-kamenárov. Ich prítomnosť a činnosť je okrem portálov doložená aj ďalšími stavebnými článkami.



28. Klížske Hradište, západný portál

Kým vstupové riešenia z Kalinčiakova a Klížskeho Hradišťa možno zaradiť medzi najstaršie architektonicky artikulované portály s tympanónovými plochami (ale bez podielu plastickej výzdoby), prvý vstup kostola v Boldogu¹⁴⁷ je nateraz najstarším známym vstupom s vyjadrenou ikonografiou: v nadpražnom kamennom brvne má vysekané tri grécke kríže, z nich stredný je včlenený do kruhového medailónu. Kríže sú nezdobené, plošné, mierne vystupujúce pred základnú plochu reliéfu. Z nepravidelného rozmiestnenia bočných krížov sa vyvodzuje symbolika celého zoskupenia ako znázornenie Golgoty s krížom kajúceho sa lotra (Dismasa) bližšie ku Kristovi.¹⁴⁸ Inou verziou výkladu motívu



29. Boldog, starší južný portál s fragmentom prekladu s reliéfnymi krížmi

môže byť symbolizovanie Kalvárie s Kristom medzi Máriou a Jánom.¹⁴⁹ Neobrazová forma, zložená zo symbolov zodpovedala prostrediu bez výraznejšej obrazovej tradície, ktoré v tomto období bolo ešte späté s primárnymi magickými predstavami.¹⁵⁰

Elementárna symbolika, absencia „obrazu“ a najmä strohosť reliéfu môžu byť impulzom pre veľmi včasné datovanie portáloveho nadpražia: Š. Holčík, ktorý nálezy z Boldogu publikoval, navrhuje datovanie portálu spolu so vznikom kostola na začiatok 11. storočia,¹⁵¹ bližšie však toto zaradenie nedokladá. Paralelami tejto formy „označenia“ kostolného vstupu môžu byť

početné predrománske (premier art roman) príklady z oblasti Stredomoria, ktoré sa viažu na konkrétnejšie dispozície kostolov, napomáhajú ich rámcovejším klasifikovaniu. V Boldogu zatiaľ však okrem úseku múru, v ktorom je portál vytvorený, chýba datovateľná dispozícia prvej stavebnej fázy kostola. Typ nadpraží s krížovými emblémami má síce prerománsky južný pôvod, ale neprestal sa používať ani v románskom období: možno ich doložiť i v 11., ale aj v 12. storočí, kedy sa táto skladba prvkov objavuje aj v ploche tympanónov najmä v dedinských kostoloch. Trojkrížový motív, keďže je viazaný len znakovosťou, nie obrazovou formou nemá v románskom období vlastné vývinové premeny: menil sa len architektonický typ portálu, v ktorom ho použili, prípadne obmieňala sa jeho sprievodná ornamentika.

Príklad z Boldogu je súčasťou architektoniky málo artikulovaného vstupu, v ktorom prekladové brvno nemá žiadne rámujúce obrazové pole,¹⁵² čo by aspoň nejakým spôsobom naznačovalo romanizujúce princípy. Na portále v Boldogu sa ešte neprejavilo románske členenie a rámovanie, nastupujúce v 12. storočí. Aj skladobne portál z Boldogu vychádza z predrománskej tradície; nemá ešte tektonizované ostenie: ľavá bočnica portálu z Boldogu je dokonca vytvorená zo sekundárne použitej rímskej náhrobnej dosky s textom zo začiatku nášho letopočtu (z 1. storočia),¹⁵³ ale jej pôvod zostal nevyjasnený. Aj v pravej bočnici portálu je osadená ďalšia opracovaná blokovaná platňa, o ktorej sa predpokladá, že môže ísť o rímsku dosku s otočenou nápisovou plochou. Otvorenou otázkou je, ako dlho mohli v dedinskom prostredí pretrvávať rezíduá predrománskej atektonickosti, prejavujúce sa okrem iného aj v nediferencovaní architektonických (funkčných) a výzdobných zložiek v riešení vstupov. Z týchto dôvodov je aj istejšie štýlovo-kritické charakterizovanie, aj datovanie obmedzené na úvahy o uchovaní alebo rešpektovaní predrománskych znakov vstupu do sakrálného objektu: rozhodnúť však či archaiz-

mus bol podmienený dedinským prostredím a znamenal aj isté retardovanie, alebo tu máme len zachovaný príklad jednoduchého kamenárskeho remeselného prístupu, nie je možné.¹⁵⁴ Datovanie na začiatok 11. storočia nie je predbežne potvrditeľné, a zdá sa byť aj veľmi radikálne; vhodnejšia je azda úvaha o kontexte s predrománskym umením a jeho južnou severoadriatickou orientáciou v druhej polovici 11. storočia, prípadne i o čosi neskôr. Napriek tomuto navrhovanému posunu v datovaní brvna vstupu z Boldogu, portál zostáva najstarším nateraz známym ikonograficky vyjadreným portálom na Slovensku. Aj skladobne portál z Boldogu vychádza z predrománskej tradície; nemá ešte tektonizované ostenie, ani nevyužíva žiadne systémy rámovania – v tomto zmysle predchádza formu s naznačeným tympanónom, ako je známa z Kalinčiakova. Aj brvno portálu s reliéfom súvisí s touto tradíciou, ale predstavuje už využitie jednoduchej obrazovej zložky v nadpraží, je už na „románskejšom“ stupni ako „bezobrazové“ tympanóny. Navrhované datovanie (do druhej polovice 11. storočia) azda zodpovedá tomuto charakteru a postihuje aj jeho miesto medzi portálovými typmi.¹⁵⁵

Príklady z Kalinčiakova, Klížskeho Hradišťa i Boldogu sú vývinovo rozličnými formami, patriacimi ešte k typom pred aplikovaním reliéfného (figurálneho) tympanónu nad vstup. Hoci na našom území nemajú bližšie analógie a sú medzi románskymi pamiatkami ojedinelé, predsa len dokladajú prítomnosť hlavných (často paralelných) vývinových vrstiev vedúcich k románskemu portálu s reliéfnym tympanónom, ktoré sú charakteristické nielen v stredoeurópskom prostredí, ale sledujú jeho kryštalizáciu aj v širšom kontexte. Dalo by potom povedať, že územie Slovenska nebolo na „vlastný“ románsky portál nepripravené. I keď vývinový proces v hlavných liniách neprebíhal na tomto území, dôležitá bola schopnosť na neho reagovať. Základným míľnikom jeho vývinu bolo aplikovanie obrazu nad vstupom, ktoré „zviditeľnilo“

ikonografické väzby portálu k sakrálnnej stavbe. Spočiatku, ako je doložené aj na staršom vstupe v Boldogu, to boli jednoduché a jasné symboly, ktoré označovali sakrálnu stavbu. Symboly Ukrižovania z Boldogu sú elementárne a nezdobné, ale jasne označujú tému Vykúpenia, ako hlavný „obsah“ vstupnej brány kostola. Táto základná téma zostala v dedinskom prostredí hlavnou a azda aj jedinou až do nástupu gotiky. Podobne len málo sa menilo aj jej „obrazové“ vyjadrenie v tympanónovom poli, premenám podliehala viac-menej forma a kvalita reliéfu, závislá od nárokov a možností objednávateľa i schopností realizujúceho kamenára.

7

Ukazuje sa, že úroveň najstarších kamenárskych súčastí architektúry, ktoré boli hlavnými, ak nie výlučnými úlohami podielu sochárstva alebo plastických disciplín v celkovom umeleckom snažení, bola relatívne vyrovnaná, výnimočné diela chýbajú: ako sa už povedalo, v žiadnom z dokladov nemožno uvažovať o sochárskej kvalite, dobová orientácia a prístup boli zásadne remeselné a kamenárske. Toto konštatovanie platí nielen na niekoľko našich vzácne zachovaných pamiatok, ale z tohto rámca nevybočuje ani útržkovite doložená kamenárska produkcia v iných regiónoch strednej Európy. Pamiatky kamenárstva sú známe predovšetkým zo stavieb zvláštneho určenia: z Nitry ako sídla biskupstva, z Bine ako prípadného rodového kláštora. O všeobecnejšom rozšírení kamenárskej produkcie v 11. storočí až po dedinské kostoly (hoci sa dá uvažovať o výnimkách) nateraz nie sú preukaznejšie doklady. I v tomto ohľade rozšírenia korešpondujú domáce pamiatky so situáciou v ďalších oblastiach strednej Európy.

Napriek minimálnemu počtu pamiatok i prostej kamenárskej úrovni, dôležitá a pozoruhodná sa zdá byť ich istá štýlová jasnosť a identifikovateľnosť, nezanikajúca, či nestrácajúca sa ani v diferencovanej kvalite dokladov a ani pri neu-

celenosti (fragmentárnosti) nálezov. Táto identifikovateľnosť nesporne súvisí s ornamentálnym základom a celkovým charakterom kamenárstva 11. storočia a jeho črtajúcimi sa jednotlivými okruhmi. Kamenárske pamiatky potom vyznievajú ako neizolované od ostatného vývinu. Ak európske umenie 11. storočia vnímame ako súbor rozličných pokusov a experimentov a nie ako štýlovú ranorománsku jednotu, ktorá vlastne neexistovala, tak v našich končinách strednej Európy našiel azda svoj ohlas jeden z nich: a to už skôr spomenutý okruh premier art roman a jeho severoitalské podoby, vrátane byzantinizujúcich predstupňov. Či táto orientácia bola v 11. storočí jedinou, alebo dominantnou, nie je zo zachovaného stavu pamiatok zrejme: ani otónsko-nemecké vzťahy nemuseli byť bez významu. Tieto kontakty nie sú v žiadnom prípade dostatočne vyjasnené,¹⁵⁶ isté je ale, že spojitosti strednej Európy a severoadriatických, potom i lombardských dielní, rozvíjajúcich princípy architektonického členenia a stavebnej plastiky ani neskôr neprestali, skôr ešte počas 12. storočia zosilneli a prejavili sa nielen preberaním motívov, ale aj ucelenejších systémov.

Štýlový prechod z tzv. ranorománskej fázy ku vrcholnorománskemu umeniu s medzníkom v dobe okolo r. 1100, dôležitý a evidentný pre viaceré západoeurópske okruhy (najmä pre Lombardiu, francúzske regióny, čiastočne tiež pre Nemecko, ale viac vo sfére architektúry ako v sochárstve) nie je pamiatkami z územia Slovenska jednoznačnejšie doložiteľný. Pre periodizáciu románskeho umenia u nás túto zlomovú hranicu možno s istými výhradami použiť len ako pomocný, orientačný bod. Podobne vyznieva tento „medzník“ aj v iných oblastiach strednej Európy. V Rakúsku a zčásti i v Bavorsku doznieva ranorománske umenie v architektúre i v architektonickej plastike aj po tomto dátume, i keď sa tu v rámci nerovnomerného a zložitého vývinu pomerne včas objavujú hlavné vymoženosti a radikálne inovácie vrcholnorománskeho juhu. Týka sa to zavádzania klenieb a jej dôsledkov,

menej už portálových koncepcií.¹⁵⁷ Bezprostredná reakcia na západoeurópske románske princípy v Poľsku je výrazná už od konca 11. storočia a štýlový vývin románskeho obdobia sa tu periodizuje na základe storočí.¹⁵⁸ O nevýraznosti zmien sa uvažuje aj v kontexte s románskym umením v Čechách.¹⁵⁹

V súvis s materiálom ranostredovekého Uhorska sa prechod od počiatkov k vrcholnorománskému obdobiu chápe prevažne ako proces, sústredený do záveru 11. a na začiatok 12. storočia, jeho príčiny a súvislosti sa vysvetľujú diferencovane. T. Gerevich uvažoval o veľmi rýchlej reakcii na európsky vývin z konca 11. storočia, predpokladal však utváranie a existenciu špeciálneho domáceho sochárskeho štýlu, členiaceho sa na viaceré školy, ktoré ho územne rozšírili v čase od polovice 12. storočia.¹⁶⁰ D. Dercsényi prvú románsku fázu, siahajúcu do konca 11. storočia, označil ako eklektickú a reprezentačno-výberovú, po ktorej nastáva organický vývin a nie izolovaný ako predtým.¹⁶¹ Podľa L. Gerevicha od konca 11. storočia nastáva rýchle približovanie vývinu k jednotnejšiemu európskemu štýlu s novými výsledkami v ornamentike a v sochárstve. Domáci vývin považuje za rovnako prekvapujúci, ako v západnej Európe.¹⁶² E. Marosi naznačuje existenciu „zrelej romaniky“ už na konci 11. storočia a okolo r. 1100, a predpokladá obdobnú situáciu v celej strednej Európe, vrátane Nemecka. Príčinou tejto jednoty je zhodné štýlové smerovanie, vychádzajúce zo spoločného nasledovania najmä lombardských vzorov.¹⁶³ M. Tóth označuje toto obdobie za rozchod s predrománskou, byzantinizujúcou zafarbenou tradíciou, po ktorej nasledovali snahy o zapojenie do viacerých európskych štýlových prúdov. Domáca umelecká tradícia, vytváraná v 11. storočí a isté kamenárske praktiky zostávajú však do istej miery určujúce aj pre nasledujúci vývin.¹⁶⁴ Posledné desaťročia maďarského výskumu charakterizujú viaceré pokusy o revíziu doterajších stanovísk: riešenie dilemy medzi univerzálnymi dejinami umenia a lokál-

nými osobitosťami,¹⁶⁵ upresňovanie chronológie pamiatok,¹⁶⁶ či regionálne bádanie.¹⁶⁷

V slovenskej medievalistickej literatúre (vrátane českých bádateľov, píšucich o Slovensku), neboli problémy periodizácie raných fáz a medzníkov románskeho sochárstva širšie špecifikované, úvahy o chronológii sa týkajú až neskoršieho obdobia, najmä 13. storočia. V. Wagner konštatoval len pomalé uplatnenie sochárstva do 13. storočia, jeho obmedzenie iba na formálnu dekoráciu architektúry a absencia ostatných zložiek súvisí podľa neho s prísne abstraktným prejavom románskeho ducha.¹⁶⁸ Podobné stanovisko zastával K. Vaculík, ktorý prepokladal vyhraňovanie románskej plastiky v širšej miere až v 13. storočí.¹⁶⁹ B. Puškárová diferencovala v pamiatkovom materiáli aj doklady predrománskeho sochárstva, dokumentovala ich najmä vlastnými nálezmi z Nitry a pri triedení materiálu akceptovala zaužívanú chronológiu a periodizáciu.¹⁷⁰

Dominujúca disciplína – dejiny románskej architektúry na Slovensku sú v zásade periodizované tradičným spôsobom s východiskom delení podľa storočí. V. Mencl upozornil na úskalia periodizácie na základe štýlového vývinu. Podľa neho kritérium „vývoja románskej štýlovej formy“ nie možné úspešne využiť, „lebo naše zachované pamiatky sú slohom tak prosté, že na tomto základe nemožno vybudovať prijateľný systém“.¹⁷¹ Menclovi sa svojho času javil rozdiel medzi ranou a vrcholnou dobou románskou (medzi 11. a 12. storočím) aj ako problém technického pokroku: keďže ešte neboli známe murované architektúry z 11. storočia, uvažoval tu o drevených stavbách.¹⁷² Na základe množstva nových, najmä archeologických zistení neskôr tento náhľad skorigoval a čiastočne upravil aj periodizáciu románskeho umenia na dve obdobia: uvažoval o staršej epoche s ťažiskom v 11. a 12. storočí a mladšom období, začínajúcom vidieckymi kostolmi v druhej polovici 12. storočia, s ťažiskom v prvej polovici 13. storočia.¹⁷³ Zlomky a výraznejšie medzníky medzi obdobia-

mi nie sú markantné, ani náhle, skôr ide o protikladnosť dvoch období celkom odlišného charakteru. Ich protikladnosť okrem iného je daná zásadne rozdielnymi orientáciami: pre skoršiu (staršiu) epochu je dominujúca južná stredomorská orientácia a z nej pochádzajúca domáca (vo svojej dobe už konzervatívna) tradícia; pre neskoršie (mladšie) obdobie zas je dôležitý vplyv západného umenia, najmä francúzskeho a nemeckého. Obe epochy podľa Mencla ďalej rozlišuje stupeň uplatnenia architektonického tvaroslovnia až mladšie obdobie prináša architektúru „tvaroslovne jednoznačne vyjadrenú“.¹⁷⁴ Menclove rozbery jednotlivých stavieb sú veľmi dôležité aj z hľadiska výskumu architektonickej plastiky románskeho obdobia práve svojou koncentráciou na oblasť architektonickej formy a tvaroslovnia.

Neaktuálnosť periodizačných úvah, dotýkajúcich sa počiatkových vrstiev románskeho umenia (sochárstva i čiastočne maliarstva) v doterajšej slovenskej literatúre vyplynula bez pochýb z absencie odkrytého a dobovo známeho materiálu. To, že dnes, i keď opatrne začíname uvažovať aj o tomto probléme, odráža postupujúci výskum pamiatok, ktorý sprevádzajú (hoci fragmentárne) nové nálezy. Zároveň však prebiehajú korekcie a revízie: akoby sa za pochodu dobíhalo a súčasne držal krok (minimálne so svojimi stredoeurópskymi susedmi) – čo nie je ľahká úloha.

POZNÁMKY

[1] Porov. V. WAGNER: *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*. Bratislava 1948, s. 13.

[2] Porov. V. MENCL: *Stredoveká architektúra na Slovensku. Kniha prvá. Staviteľné umenie na Slovensku od najstarších čias až do konca doby románskej*. Praha – Prešov 1937, rôzne miesta.

[3] W. Vögeho (W. VÖGE: *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*. Strassburg 1894) pripomína G. Biedermann v recenzii jednej z posledných syntéz nemeckého románskeho sochárstva, knihy R. Buddeho (R. BUDDE: *Deutsche romanische Skulptur 1050-1250*. München 1979): „dass die deutsche

Plastik im Vergleich zur französischen zerrissen sei und wie vereinzelt leuchtende Sterne aussehe“. Recenzia G. BIEDERMANNA bola publikovaná v *Acta Historiae Artium*, XXVI, 1980, č. 3-4, s. 326.

[4] „Die deutsche Plastik hat keine Geschichte, ja es gibt nicht einmal eine deutsche Plastik“. – R. HAMANN: *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft I, 1924, s. 1.

[5] Napr. V. Mencl v súvis s Nemeckom a tamojšími školami v neskororománskom období vidí význam a úlohu, ktorá „sa obmedzuje len na to, že sprostredkujú toto ustavičné odovzdávanie umeleckej formy západnej a južnej“ (porov. V. MENCL 1937, c. d. v pozn. 2, s. 179). Románske Slovensko sa mu javilo ako „periféria nemeckej umeleckej oblasti“, ... „nemajúc vlastného umeleckého vývoja“ (porov. tamtiež, s. 178).

[6] Bez nároku na úplnosť pripomíname iba základné diela, zhodnocujúce regionálne okruhy sochárstva stredoeurópskeho priestoru: H. KARLINGER: *Romanische Steinplastik in Albayern und Salzburg, 1050-1260*. Augsburg 1924; – F. NOVOTNY: *Romanische Bauplastik in Österreich*. Wien 1930; – M. WALICKI: *Dekoracja architektury i jej wystrój artystyczny*, in: *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku* (red. M. Walicki). Warszawa 1971, I., s. 197-245; – *Árpád-kori kőfaragványok*. Kat. výstavy, István Király Múzeum, 1978 (zost. M. Tóth, E. Marosi). Székesfehérvár 1978 (A Székesfehérvári István Király Múzeum Közleményei, séria D, č. 121); – J. HOMOLKA: *Románské sochařství*, in: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků do konce středověku, I/1*. Praha 1984, s. 92-102.

[7] Časť štúdie, venovaná fragmentu z Bine – Apáti je prepracovanou verziou autorovho referátu na konferencii v júni 1995 v Nitre, ktorý bol pôvodne publikovaný v konferenčnom zborníku (Š. ORIŠKO: *Kamený fragment z Bine – Apáti. Tzv. palmety štýl a počiatky románskeho kameňsochárstva na Slovensku*, in: *Ornament a štýl*. Zost. E. Krekovič. Bratislava 1996, s. 86-101).

[8] A. HABOVŠTIK: *Archeologický výskum v Bini*. Vlastivedný časopis, 12, 1963, s. 173-177.

[9] A. HABOVŠTIK: *Frühmittelalterliche Wallanlage und romanische Bauten in Biňa*. Nitra 1966, s. 16; – A. HABOVŠTIK: *Stredoveká dedina na Slovensku*. Bratislava 1985, s. 191, 256.

[10] B. KOVAČOVIČOVÁ-PUŠKÁROVÁ: *Románska architektúra na Slovensku a jej pamiatková ochrana*. Bratislava 1967 (nepublikovaná kandidátska práca, rkp., s. 99); – K. KOZÁK: *Églises hongroises à abside en hémicycle*. Acta archaeologica Academiae scientiarum Hungaricae 25, 1973, s. 193-197.

[11] L. TÖRÖK: *XI. századi palmetás faragványaink és a szekszárdi vállkő*. A Szekszárdi Béri Balogh Ádám Múzeum Évkönyve 1, 1970, s. 109-110.

[12] Rozmery fragmentu z Bine: dĺžka cez najširšie miesto je 70 cm, bočnica má v priereze 22 x 16 cm. Dnes je uložený v zbierkach Archeologického múzea SNM v Bratislave. Na jar 2002 pred reinstalovaním výstavy Stred Európy okolo 1000 v Bratislave sa objavili ďalšie dva oblúkové fragmenty zo súkromného majetku súvisiace so starším nálezom. Spomenula ich internetová propagácia výstavy, ale žiadna pamiatka z Bine v Bratislave nebola napokon vystavená.

[13] HABOVŠTIAK 1963, c. d. (v pozn. 8), s. 176.

[14] HABOVŠTIAK 1966, c. d. (v pozn. 9), s. 16.

[15] HABOVŠTIAK 1985, c. d. (v pozn. 9), s. 191. Cibórium v severnej bočnej lodi ravenškého kostola S. Apollinare in Classe je datované medzi roky 806-816. – Porov. J. HUBERT, W. F. VOLBACH: *Die Kunst der Karolinger*. München 1969, s. 270. Cibórium bolo vztýčené nad oltárom sv. Eleukadia; pochádza zrejme z cintorínskeho kostola S. Eleucadio v prístave Classe, deštruovaného okolo r. 1000. Známe ravenenské cibórium nie je podľa tohto v pôvodnej situácii v interiéri kostola, ktorá musela byť centrálna, v chórovej časti chrámu.

[16] KOVAČOVIČOVÁ-PUŠKÁROVÁ 1967, c. d. (v pozn. 10), s. 99.

[17] Š. Holčík v hesle katalógu výstavy Stred Európy okolo 1000 (porov. Š. HOLČÍK: *Architekturelement / Biňa*, in: *Europas Mitte um 1000*. Zost. A. Wiczorek, H. M. Hinz. Kat. výstavy, Stuttgart 2000, s. 371, č. kat. 16.06.07).

[18] Z predrománskeho obdobia sa okrem ravenškého cibória kompletne zachovalo niekoľko ďalších dokladov tohto druhu: cibórium z kostola S. Prospero v Perugii z 9. storočia s ihlanco-vým zastrešením (pribuzné cibóriá tiež v Bolsene, Sovane), ako aj cibórium nad hlavným oltárom v S. Ambrogio v Miláne z konca 10. storočia (s neskoršími úpravami), predstavujúce jedno z hlavných diel severotaliánskeho sochárstva tohto obdobia, ktoré má jednotlivé steny ukončené štítovým útvarom. Tieto príklady svojou architektonickou skladbou predstavujú aj základné typy oltárnych cibórií, z ktorých sa neskôr (v gotike) diferencovalo viacero typov, doložených aj v nemeckom prostredí. Bližšie o probléme: J. BRAUN: *Altarziaborium*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, zv. 1. Red. O. Schmidt. Stuttgart 1937, s. 474-486.

[19] HABOVŠTIAK 1966, c. d. (v pozn. 9), obr. 9-10, a tiež HABOVŠTIAK 1985, c. d. (v pozn. 9), s. 256. O náleze kostola v Bini sa krátko zmienil aj V. Mencl, ktorý však emporu považoval za dodatočnú. Samotný kostol podľa „starobylej ornamentiky“ portálu zarad'oval do prvej polovice 11. storočia (porov. V. MENCL: *Panské tribuny v našej románskej architektúre*. Umění, 13, 1965, s. 56, pozn. 3).

[20] Podľa zistených základov dvoch zachovaných a jedného chýbajúceho piliera možno predpokladať priečne dvojsovú konštrukciu západnej tribúny. Na hlaviciach nosných pilierov

alebo stĺpov empory je azda možné predpokladať aj kameňoso-chársku výzdobu (hlavice).

[21] Stopy po oltári neboli pri archeologickom výskume zistené.

[22] F. von LORENTZ: *Chorschranken (Altarschranken)*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, zv. 3. Red. E. Gall, L. H. Heydenreich. Stuttgart 1954, s. 556-567.

[23] Porov.: E. DOBERER: *Die ornamentale Steinskulptur an der karolingischen Kirchaustattung*, in: *Karl der Grosse – Lebenswerk und Nachleben*, zv. 3: *Karolingische Kunst*. Red. W. Braunfels, H. Schnitler. Düsseldorf 1965, s. 201-233.

[24] Od 12. storočia dochádza k spojeniu chórového zábradlia s lettaerom. – Porov.: von LORENTZ 1954, c. d. (v pozn. 22), s. 559.

[25] DOBERER 1965, c. d. (v pozn. 23), s. 207, 222, obr. 3.

[26] Zo 6. storočia (565-578) pochádza i zobrazenie tohto typu Trabes-Schranken na striebornej paténe zo Sýrie (Riha), dnes Washington, D.C. (Dumbarton Oaks Collection), ktorá bola vytvorená v carhradských dielňach. Na paténe je vyobrazená scéna Krista rozdeľujúceho chlieb a víno apoštolom (porov. W. F. VOLBACH, J. LAFONTAINE-DOSOGNE: *Byzanz und der christliche Osten. Propyläen Kunstgeschichte*. Berlin 1968, obr. 70 b). Túto paténu uvádza aj E. Doberer ako príklad zobrazenia východnej varianty typu stĺpovo-brvnového chórového zábradlia s vloženou mušľou v priechodovom oblúku. Predstavená scéna zhromaždenia a prijímania apoštolov pri oltári sa spája s liturgickým významom zobrazeného zábradlia. – Porov. DOBERER 1965, c. d. (v pozn. 23), s. 207.

[27] Stredový oblúk môže byť doplnený štítovým nadstavcom, pričom oblúkový výrez priechodu zostáva zachovaný.

[28] Kamenársky zdobené kompletne chórové zábradlia (typu trabes) z raného stredoveku sa zachovali najmä v severnom Taliansku (dómy v Aquilei, v Grade) i v Dalmácii (Split, kaplnka sv. Martina v Porta Aurea). Zo Zaalpia poznáme iba fragmenty tohto druhu, počnúc karolínskym obdobím. Doklady zlomkov zábradlí z Nemecka sú okrem iných napr. z Reichenau-Mittelzelli. Z Rakúska sú známe fragmenty z Bregenzu, Klagenfurtu. – Bližšie k zaaplským pamiatkam: DOBERER 1965, c. d. (v pozn. 23), s. 201 n.; – tiež G. BIEDERMANN: *Romanik in Kärnten*. Klagenfurt 1994, s. 22 n.; – F. DAHM: *Die früh- und hochmittelalterliche Skulptur*, in: *Früh und Hochmittelalter*. (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, zv. 1). Zost. H. Filitz. München – New York 1998, s. 337 n.

[29] Porov. G. BANDMANN: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin 1951, s. 111. Symbolika chórových zábradlí so stredovým oblúkovým (arkádovým) priechodom je sledovateľná na ikonografii figurálnych scén, v ktorých sa tento prvok vyskytuje. Základný triumfálny význam pripomína už

uvedená paténa zo Sýrie (porov. poznámku 26). V umení stredoveku rámovanie figúry edikulou alebo arkádou sa objavuje vo význame motívu svätosti, východiskom je neskorootická tradícia cisárskeho kultu s početnými obrazovými dokladmi (ako napr. strieborná platňa s vyobrazením cisára Theodosia I. v stĺpovej bráne so stredovou arkádou, dat. 388, Madrid, Academia de la Historia; – vyobr. in: B. BRENK: *Spätantike und frühes Christentum. Propyläen Kunstgeschichte*. Berlin 1985, obr. 115). Ďalšie obrazové doklady z neskoršej antiky a raného stredoveku uvádza DOBERER 1965, c. d. (v pozn. 23) s. 208 n.

[30] Bez dokladov však nemožno presnejšie lokalizovať polohu zábradlia v kostolnej lodi. V istom ohľade tu možno prijať predpoklad B. Puškárovej, (KOVAČOVIČOVÁ-PUŠKÁROVÁ 1967, c. d. v pozn. 10, s. 99) navrhnutý v súvisi s „dvojstranne prístupným oblúkom“ a „umiestnení pri víťaznom oblúku“.

[31] Rozpätie arkády (priemer pri predpokladanom polkruhovom tvare) podľa dávnejšej ústnej informácie A. Habovštiaka by mohlo byť cca 130-140 cm.

[32] Porov. DOBERER 1965, c. d. (v pozn. 23), s. 211 n.

[33] Napr.: štítový fragment dnes v zbierke Accademie Etrusca v Cortone; Split, kaplnka sv. Martina v Porta Aurea; ako aj fragmenty zo Zaalpia; – Porov. príklady uvádzané E. Doberer (DOBERER 1965, c. d. v pozn. 23, s. 201 n.) i viaceré ďalšie, ako je fragment zo Zadaru v tamojšom Archeologickom múzeu, dat. do 11. storočia, atď. – K pamiatkam na Istrii a v Dalmácii: I. PETRICIOLI: *Pojava romaničke skulpture u Dalmácii*. Zagreb 1960, s. 18 n. Novšie zistenia z tejto oblasti, ako aj nové zhodnotenia sú publikované v zborníku *Starohrvatska spomenička baština – radanje prvog hrvatskog kulturnog pejzaža*. Zost. M. Jurković, T. Lukšić. Zagreb 1992.

[34] Z tohto dôvodu môžeme len podmienenčne uvažovať o nejakom (istom) archaizme. Naviac nie sú vôbec známe ďalšie okolnosti vzniku zábradlia v kostole v Bini-Apáti. Jednoduchšia forma môže tiež súvisieť s menej zdatným kamenárom, mohli sa tu odraziť aj konštrukčné momenty, atď.

[35] HABOVŠTIAK 1963, c. d. (v pozn. 8), s. 176.

[36] HABOVŠTIAK 1985, c. d. (v pozn. 9), s. 191.

[37] Nie všetky Habovštiakom uvádzané stavby (porov. pozn. 35 a 36) sú z rovnakého časového horizontu a ani doložené fragmenty ich architektonickej plastiky nemajú totožnú štýlovú filiaciu.

[38] T. Gerevich, autor významnej medzivojnovnej maďarskej syntézy románskeho umenia, neinterpretoval okruh ešte ako „palmetový“, ale spájal ho na základe ďalšieho motivického znaku – pletenca, vytvoreného z plochej pásky (porov. T. GEREVICH: *Magyarország románkori emlékei*. Budapest 1938, s. 155 n.). D. Dercsényi v neskoršom prehľade románskeho obdobia diferencuje dve skupiny: palmetový okruh a pletencovú skupinu (porov. D. DERCSÉNYI: *A román kor művészete*, in: *A Magyar-*

ország művészete története. Red. L. Fülep. Budapest 1970 [4], zv. I, s. 31 n.).

[39] Porov. M. TÓTH: *Stilusfejlődés Árpád-kori kőfaragványainkon*, in: *Árpád-kori kőfaragványok...* (lit. v pozn. 6, 1978), s. 32-33.

[40] Melinda Tóth, používajúca pojem „palmetový štýl“, predpokladá prvé objavenie palmetovej ornamentiky azda v čase okolo polovice 11. storočia, buď v benediktínskom opátstve v Tihanyi, založenom v r. 1055 Ondrejom I., alebo v biskupskom sídle a na hrade kráľovien vo Veszpréme (porov. TÓTH, c. d. v pozn. 39, 1978, s. 33; tiež katalógové heslá *Veszprém a Tihany*, spracované touto autorkou – lit. v pozn. 6, 1978, s. 76-79, 80-81). K otázkam chronológie pamiatok prvej polovice 11. storočia sa M. Tóth vrátila v kritickej štúdiu o problematike výskumu umenia doby kráľa Štefana I. (M. TÓTH: *A művészet Szent István korában*, in: *Szent István és kora*. Zost. F. Glatz, J. Kardos. Budapest 1988, s. 113 n., 120).

[41] D. Dercsényi uvažuje o prvých dokladoch palmetovej a pletencovej ornamentiky už z prvej polovice 11. storočia. Za najstaršie pamiatky z tridsiatych rokov 11. storočia považuje kamenné fragmenty zo Zalaváru. Bližšie: DERCSÉNYI 1970, c. d. (v pozn. 38), s. 32.

[42] E. Marosi na pomenovanie kamenárskych pamiatok druhej polovice 11. storočia užíva označenie „palmetový štýl“ i „palmetová skupina“. Považuje ich za prejav „prvej významnej školy“ v architektonickej plastike a tvarosloví. – Porov. E. MAROSI: *Árpád-kori kőfaragványok – Árpád-kori építészeti fejlődés*, in: *Árpád-kori kőfaragványok...*, (c. d. v pozn. 6, 1978), s. 17; a tiež E. MAROSI: *Preromanika – Román kor*, in: *A művészet története Magyarországon (A honfoglalástól napjainkig)*. Zost. N. Aradi. Budapest 1983, s. 19.

[43] Porov. S. TÓTH: *A 11. századi magyarországi kőornamentika időrendjéhez*, in: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000-1541 (Kunst und Architektur in Pannonien)*. Kat. výstavy, Magyar Nemzeti Galéria (zost. Á. Mikó, I. Takács). Budapest 1994, s. 54 n.; Sándor Tóth (oproti skorším náhľadom Melindy Tóth) tu niektoré pamiatky datoval aj krátko pred polovicu 11. storočia. I pri pokuse o zaradenie fragmentu z Binc je potrebné zohľadniť tieto novšie dôsledné rozbor, i keď pre vysvetlenie štýlového kontextu pamiatok 11. storočia stále aktuálnymi zostávajú aj formulácie a zistenia E. Marosiho a M. Tóth z katalógu výstavy tzv. arpadovského kameňosocharstva zo Székesfehérváru (MAROSI 1978, c. d. v pozn. 42, s. 15 n.; – M. TÓTH 1978, c. d. v pozn. 39, s. 29 n.).

[44] Bližšie k problému a postaveniu tohto diela medzi pamiatkami sochárstva 11. storočia: S. TÓTH: *A székesfehérvári szarkofág és köve*, in: *Pannonia Regia* (c. d. v pozn. 43, 1994), s. 82-89.

[45] K problému presunov v datovaní: S. TÓTH 1994, c. d. (v pozn. 43), s. 54 n. Na nejasnostiach a zvratoch v datovaní pamiatok tohto štýlu sa zaiste rozhodujúcou mierou podieľa ich

je 65 cm, šírka cez ramená 42 cm, hrúbka 6 cm. Na križi sú evidentné tri zlomy (dva výraznejšie na bočných ramenách, ďalší zlom je pod stredovým medailónom na spodnej časti vertikálneho ramena). Zlepené a čiastočne zatmelené zlomy sú staršieho dáta, sú evidentné už fotografickej dokumentácii pred vyňatím z muriva. Plytký reliéf je najmä na hranách miestami mechanicky poškodený, lištové rámovanie na spodnom ukončení absentuje. Mechanické poškodenia sú aj na zadnej strane križa (odbité hrany), stredová plocha je hladená.

[74] G. SCHILLER: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Gütersloh 1987, zv. 3, s. 181.

[75] Dôležitým dokladom tohto typu je mramorová platňa z biskupskej katedry dómu na Torcelle (SCHILLER 1987, c. d., obr. 542). Stanovenie pôvodnej funkcie reliéfnych platní (ak sa nezachovali na primárnom mieste) nemusí byť vždy jednoznačné.

[76] Okrem priamo zrezaných ramien križa poznáme aj doklady polkruhových i tvarovo zložitejších a členitejších ukončení, ktoré vlastne ornamentalizujú aj základnú formu tohto výzdobného prvku v siluete.

[77] Stavba má viacero fáz: na staršom základe (doloženom v 7. storočí), po listinnej doloženej fundácii z r. 1011 vznikla centrálna stavba so štyrmi štítovými priečeliami, v každom štíte je osadený kamenný kríž s ikonografiou *Dextera Dei*; základnú stavbu potom na začiatku 12. storočia doplnili o otvorenú predsieň, ktorá obaľuje staršie jadro. (Porov. G. BRUCHER: *Die sakrale Baukunst Italiens im 11. und 12. Jahrhundert*. Köln 1987, s. 102, 374.)

[78] K Pompose okrem iných: W. BRAUNFELS: *Abendländische Klosterbaukunst*. Köln 1978, s. 215 n.

[79] Ďalším prvkom výzdoby a ikonografie fasády predsieni v Pompose sú pomerne schématické reliéfné platne so symbolmi štyroch evanjelistov, reliéfy s pávmi, ktoré sa na priečeli strieďajú s maľovanými terčami (keramickými miskami).

[80] DEMUS 1968, c. d. (v pozn. 63), s. 61.

[81] VOLBACH – LAFONTAINE-DOSOGNE 1968, c. d. (v pozn. 26), s. 204-205, 207.

[82] J. POESCHKE: *Skulptur des Mittelalters in Italien I. Romanik*. München 1998, s. 67-68.

[83] Otázne datovanie Š. Holčička do 13. storočia sa javí ako dosť neskoré aj vo vzťahu ku spochybneným Benátkam (porov. HOLČÍK 2000, c. d. v pozn. 17, s. 55).

[84] M. Slivka dával rusovecký kríž do súvisu s Chorvátskom. Uvádza pritom spojitosť motívov na križi, nie vzťahy vyplývajúce z typu reliéfného križa a jeho možnosti uplatnenia vo výzdobe architektúry (SLIVKA 1987, c. d. v pozn. 69, s. 172). Podobné chorvátske spojitosť predpokladal aj KOLNÍK 1996, c. d. (v pozn. 71), s. 3 n.

[85] Na konci 1980-tych rokov bola architektúra kostola v Rusovciach podrobená dvom, po sebe nasledujúcim stavebno-historickým výskumom. Prvý viedol M. Melicherčík, neskorší M. Zemková; ich rukopisné nálezoové správy sú v dokumentácii Mestského ústavu ochrany pamiatok v Bratislave. Výskumy sa podstatne odlišovali v datovaní postupných premien stavby i jednotlivých náleзов.

[86] Na patrocínium sv. Víta upriamil pozornosť M. Slivka, ktorý v exteriéri popri fasádach a v interiéri kostola realizoval v r. 1988-1989 archeologický výskum. (K výsledkom archeologického výskumu porov. M. SLIVKA: *Výskum exteriéru kostola v Bratislave-Rusovciach*, in: AVANS 1988. Nitra 1989, s. 153-154; – M. SLIVKA: *Výskum interiéru kostola v Bratislave-Rusovciach*, in: AVANS 1989. Nitra 1991, s. 93-94).

[87] Publikované in: I. SCHIEL: *Stephanie – Kronprinzessin im Schatten von Mayerling*. Stuttgart 1978, s. 308-324.

[88] V r. 1945, po vyst'ahovaní z kaštieľa časť zbierok previezli Lónyayovci do Pannonhalmy, niektoré kusy sa ocitli v Győri a neskôr aj v Szépművészeti múzeu v Budapešti. – Porov. J. BALOGH: *Studi sulla collezione di sculture del Museo di Belle Arti di Budapest, IV*. Acta Historiae Artium, 12, 1966, č. 3-4, s. 279-346 (k Rusovciam s. 256, 278). Aj renesančný kamenný parapet studne pochádzajúci zo zbierky v Rusovciach, ktorý publikovala J. Balogh, má svoj pôvod v Benátkach. Napokon podnes túto zberateľskú záľubu v Rusovciach pripomína ešte „benátsky“ lev na stĺpe pred kaštieľom. Ďalšie sledovanie presnejšieho pôvodu a miesta získania križa z Rusoviec dnes (predbežne) nie je možné. V archíve opátstva v Pannohalme, kde sa nachádza časť písomností z Rusoviec, je tento materiál sprístupnený a spracovaný iba čiastočne.

[89] Porov. *Nálezová správa reštaurátorského a pamiatkového prieskumu kaštieľa v Rusovciach* (autori A. ČESLA, M. SMO-LÁKOVÁ, Bratislava 1992, rukopis, s. 117). Kaplnka vznikla súčasne s kaštieľom ako neogotická stavba v r. 1841-1844. Reliéf s polfigúrou sv. Antona Paduánskeho taktiež nie je domácej (stredoeurópskej) proveniencie.

[90] Rozbor tejto pamiatky (napriek tomu, že azda nemá autentické, stredoveké vzťahy k lokalite, ani ku konkrétnej stavbe na našom území) súvisí s navrhovanou korekciou niektorých doterajších zistení a predpokladov, týkajúcich sa počiatkov stredovekého kamenárstva u nás. Dôležitou exaktnou pomôckou, ktorá by pomohla rozhodnúť o pôvode križa z Rusoviec, by mohol byť prieskum kameňa s cieľom zistiť jeho geologicko-geografický výskyt.

[91] J. HODÁL: *Kostol kniežata Privinu v Nitre, 830-1930*. Nitra 1930; – Ten istý: *Kostol Privinov v Nitre v pravom svetle*. Nitra 1933.

[92] J. BÖHM, V. MENCL: *Výskum na hradě nitranském 1930-31*. Památky archeologické XXXVII, 1931, s. 64-79; ďalej V. MENCL: *Stredoveká architektúra na Nitrianskom hrade*, in: Nit-

ra. Dejiny a umenie Nitrianskeho zámku. Zost. J. Hofman. Trnava 1933, s. 59-99; – MENCL 1937, c. d. (v pozn. 2), s. 225-237.

[93] Ich rekapituláciou je okrem iných zhrnutie B. CHROPOVSKÉHO (heslo *Nitra*, in: *Významné slovanské nálezišká na Slovensku*. Editor B. Chropovský. Bratislava 1978, s. 133-142), novšie vyhodnotenie M. Hanuliaka (M. HANULIAK: *Archeologický výskum k dejinám Nitry v 10.-13. storočí*, in: *Nitra – príspevky k najstarším dejinám mesta*. Zost. J. Jakab. Nitra 1993, s. 109-126); – A. RUTTKAY: *Počiatky kresťanskej sakrálnnej architektúry v archeologických nálezoch*. Pamiatky a múzeá, 1995, č. 4, s. 8 n.; – A. RUTTKAY: *Počiatky stredovekej Nitry (o vzťahu hmotných a písomných prameňov)*, in: *Slovensko a európsky juhovýchod: Medzikultúrne vzťahy a kontexty*. Zborník k životnému jubileu Tatiany Štefanovičovej. Zost. A. Avenarius, Z. Ševčíková. Bratislava 1999, s. 299 n. V štúdiách je uvedená ďalšia literatúra.

[94] B. K. PUŠKÁROVÁ: *Doterajšie výsledky výskumu na Nitrianskom hrade*. Pamiatky a príroda, 13, 1984, č. 1, s. 11-15; – B. K. PUŠKÁROVÁ: *Niekoľko nových poznatkov, získaných pri výskume fasád veže nitrianskeho hradu*. Archaeologia Historica 10, 1985, s. 469-473; – B. PUŠKÁROVÁ: *Sakrálnne objekty Nitrianskeho hradu*. Pamiatky a múzeá, 1991, č. 1, s. 17-19; – B. PUŠKÁROVÁ: *Románska a predrománska architektúra Nitry*, in: *Nitra. Príspevky k najstarším dejinám mesta*. Zost. J. Jakab. Nitra 1993, s. 142-157.

[95] P. BEDNÁR, I. STANÍK: *Archeologický a stavebnohistorický výskum Nitrianskeho hradu*, in: *Nitra. Príspevky...* (c. d. v pozn. 94, 1993, s. 127-141). Fragment bol spomenutý aj v článku P. BEDNÁRA: *Štúdiium kontaktov Nitry vo včasnóm stredoveku* (Originál III, 1996, č. 5, s. 4-5) ako doklad kontaktov Nitry s franskou oblasťou a kde sa mu venoval snáď najväčší priestor (oproti neskorším zmienkam jednak v štúdiách P. Bednára, autora archeologického výskumu, ale aj iných archeológov, ako napr. P. BEDNÁR: *Nitriansky hrad v 9. storočí a jeho význam v sídliskovej štruktúre veľkomoravskej Nitry*, in: *Svätopluk 894 – 1994. Materiály z konferencie*, zost. R. Marsina, A. Ruttkay. Nitra 1997, s. 21 n.); ďalšie štúdie zmieňujúce tento zlomok publikoval A. RUTTKAY (napr. c. d. v pozn. 93, 1995, s. 11; – c. d. v pozn. 93, 1999, s. 307). A. Ruttkay uvádza perlovcový zlomok spolu s jeho kresbou aj v štúdiu zo zborníka k výstave *Stred Európy okolo 1000*, do katalógu však kameň nezahrnul. Porov. A. RUTTKAY: *Neutra (Nitra) und Zobor*, in: „Europas Mitte...“, *Beiträge...* (c. d. v pozn. 46, 2000, zv. 2., s. 628, obr. na s. 630).

[96] HODÁL 1930, c. d. (v pozn. 91), s. 165-167, obr. 90. Ako uvádza J. Hodál, fragment poznáme len na základe náhodne zachovanej fotografie, ktorú 3. augusta 1908 urobil nitriansky kanonik Alojz Jeszensky. Kameň sa nezachoval, stratil sa asi pri požiari v r. 1925.

[97] Hodál bez udania pôvodu alebo prameňa spomína aj ďalšie datovania kameňa: kým maďarskí archeológovia ho v r. 1908 pokladali za byzantský z 9. storočia a kládli do doby cyrilo-me-

todskej, neskôr (po prevrate) pri opakovanom dotaze ho vtedajší riaditeľ Národného múzea v Budapešti E. Varjú datoval do 12. storočia a staviteľ Szöts, ktorý viedol opravu kostola, ho datoval do 11. storočia. Porov. HODÁL 1930, c. d. (v pozn. 91), s. 165-166.

[98] GEREVICH 1938, c. d. (v pozn. 38), s. 165, obr. CLXI/1. Gerevich použil zrejme fotografiu prevzatú od J. Hodála, reprodukcia v knihe je však obrátená.

[99] PUŠKÁROVÁ 1984, c. d. (v pozn. 94), s. 14; – PUŠKÁROVÁ 1985, c. d. (v pozn. 94), s. 472; – PUŠKÁROVÁ 1993, c. d. (v pozn. 94), s. 152-153.

[100] S. TÓTH (c. d. v pozn. 43, 1994, s. 99-101, č. kat. I-43, 44) datuje fragmenty do rozpätia r. 1100-1150; M. TÓTH (c. d. v pozn. 6, 1978, s. 109-110, č. kat. 34) zas do prvej tretiny 12. storočia. Fragmenty sa zaraďujú do druhej stavebnej fázy tamojšej baziliky, ktorá prebiehala veľmi pomaly (porov. M. TÓTH, *tamtiež*, s. 107).

[101] BEDNÁR – STANÍK 1993, c. d. (v pozn. 95), s. 131. V pozn. 95 je výberovo uvedená aj ďalšia literatúra k tomuto fragmentu.

[102] V konštrukciách neskorších, ale ešte románskych hradieb sa zistilo veľké množstvo opracovaných kamenných kvádrov. Podobné kvádry sa zistili aj v sutinovej vrstve záস্যu valu. Uvažuje sa o nich ako o zvyškoch viacerých starších stavieb, prestavaných, alebo rozobratých najneskôr do výstavby neskororománskeho kostola sv. Emerama (porov. BEDNÁR – STANÍK 1993, c. d., s. 131-132).

[103] M. VANČO: *Veľkomoravská architektúra na území Nitry*, in: *Galéria. Ročenka SNG 2000*. Bratislava 2001, s. 19 n.

[104] Š. ORIŠKO: *Románska stavebná plastika a kameňošochárstvo na Slovensku*. Pamiatky a múzeá, 1999, č. 2, s. 39-40.

[105] B. PUŠKÁROVÁ: *Nitra, hrad. Nálezová správa výskumu vstupnej veže, sakristie a schodísk* (rkp. v archíve Pamiatkového úradu v Nitre, inv. č. SÚPS 38.1/Ta). Hlavica bola P. Puškárovou viackrát publikovaná (spolu s ďalšími nálezmi z nitrianskych výskumov): PUŠKÁROVÁ 1984, c. d. (v pozn. 94) s. 11 n.; – PUŠKÁROVÁ 1985, c. d. (v pozn. 94), s. 471 n.; – PUŠKÁROVÁ 1991, c. d. (v pozn. 94), s. 17 n.; – PUŠKÁROVÁ 1993, c. d. (v pozn. 94), s. 151 n. Hlavica z travertínu (vápenca) má výšku 38 cm, šírku 55 cm (pole s akantom), dĺžku 58 cm (pole s hlavami a jazykovými listami).

[106] V nemeckej literatúre sa hlavica s jazykovými listami označuje ako „Zungenblattkapitel“. K problému transformácie korintskej hlavice na románsku formu hlavice s jazykovými listami bližšie napr. H. L. NICKEL: *Untersuchungen zur spätromanischen Bauornamentik Mittelddeutschlands*. Wissenschaftliche Zeitschrift der M. Luther-Universität Halle – Wittenberg, III/1, 1953/1954, s. 51 n. Dokladmi tohto procesu pripravovaného už

vo kruhu karolínskeho umenia sú hlavice z Frankfurtu-Höchstu (St. Justinus, loď, 9. storočie), z Corvey (westwerk kostola opátstva, 873-885). Dôležitým otónskym príkladom sú hlavice z lode v Gemrode (kláštorňý kostol, koniec 10. storočia) a z Quedlinburgu (kláštorňý kostol, po 1070). Proces transformácie korintskej hlavice nie je obmedzený len na Nemecko.

[107] K Dömösu: GEREVICH 1938, c. d. (v pozn. 38), obr. CXII/4; – M. TÓTH 1978, c. d. (v pozn. 6), s. 102-104, č. kat. 26-29; – E. MAROSI: *Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.-13. Jahrhunderts*. Budapest 1984, s. 22, obr. 45, 47; – S. TÓTH 1994, c. d. (v pozn. 43), s. 60-61, 93, č. kat. I-35 (s ďalšou literatúrou). K Ostrihomu a Vértes-szentkeresztu: MAROSI 1984, c. d., s. 22, 220, pozn. 43, obr. 39, 46, 48.

[108] B. Puškárová naposledy identifikovala v ornamentálnom páse reliéfu písmená (IN, STA?). Naznačila to v popisku reprodukcie hlavice, ktorý tvorí obrazový doprovod článku o V. Menclovi (B. PUŠKÁROVÁ: *Románska architektúra na Slovensku v pohľade prác Václava Mencla*. Pamiatky a múzeá, 1996, č. 1, s. 9). Na boku hlavice stále konštatovala figúru atlanta-oranta, rovnako datovanie do 11. storočia zostalo nezmenené.

[109] Známa rozmerná hlavica s figúrami (jazdec, ľudská hlava v nároží hlavice), pochádzajúca z lode kostola v Dömösi je azda o čosi neskoršia, pochádza asi až z tridsiatych rokov 12. storočia (porov. S. TÓTH 1994, c. d. v pozn. 43, s. 60-61, obr. 12, 13).

[110] Kamenárske pamiatky z Vojvodiny predstavujú nemej známu a nateraz len rámcovo určenú skupinu. Vedľa staršieho nálezu kamennej platne z Arače (Aracs) sem patrí rustikálna hlavica z lokality Titel, so zvieracou a figurálnou ikonografiou a niekoľko zlomkov pochádzajúcich z kláštora v Dombo pri Rakovaci. Z nich by mohla byť pre Nitru motívicky zaujímavá hlavica pilastra s dvomi mužskými hlavami, ktoré sú interpretované ako portréty. Portrétné črty sa pripisujú aj ďalšej mužskej hlave s esovitými vrkočmi. Hoci sú hlavy z Dombo, podobne ako nitrianska hlavica, silne rustikálne, ich štylizácia je výrazná až expresívna (čo nemožno povedať o nejasných hlavách z Nitry). Medzi reliéfmi z Vojvodiny a z Nitry nie je možné zistiť evidentnejšie súvislosti. Publikoval ich S. Nagy v zborníku z konferencie v Székesfehérvári v r. 1978 (S. NAGY: *Parallelen des Steines von Aracs in der Wojwodina*, in: *Forschungsfragen der Steinskulptur der Arpadenzeit in Ungarn. Akten der Pannonia-Konferenzen III*, 1978. Az István Király Múzeum közleményei, séria A, No 24, Székesfehérvár 1979, s. 11-19). Maďarská literatúra (napr. M. TÓTH 1978, c. d. v pozn. 39, s. 35) kamenné fragmenty z Vojvodiny datuje do záveru 11. storočia, alebo ich interpretuje ako nejednotnú, postupne vznikajúcu skupinu, ktorej vznik presiahol z jedenásteho aj do nasledujúceho storočia (S. TÓTH 1994, c. d. v pozn. 43, s. 59-60, 62, pozn. 21, 23).

[111] M. TÓTH 1978, c. d. (v pozn. 39), s. 34.

[112] PUŠKÁROVÁ 1993, c. d. (v pozn. 94), s. 151-152.

[113] V prípade potvrdenia oranta v reliéfnom poli by mohli ísť o odkazy k Zmrtvychvstaniu, prípadne o symboliku kresťanskej duše v raji, avšak spojenie oranta s Adamom a Evou by bolo dosť neobvyklé. Vázba oranta s nebesami, naznačená a vyplývajúca z interpretácie B. Puškárovej (PUŠKÁROVÁ 1993, c. d. v pozn. 94, s. 152) by bolo potrebné bližšie konkretizovať. Identifikácia figúry s atlantom (prípomenutá tiež B. Puškárovou), nesúcim nebesá by mohla byť zaujímavá aj z hľadiska filiácií hlavice z Nitry: samotný motív atlanta je častý v talianskom románskom sochárstve a objavuje sa tiež v dielach s talianskymi vplyvmi.

[114] K Óbude a Ostrihomu (johaniti): MAROSI 1984, c. d. (v pozn. 107), s. 16 n., obr. 66, 68 a i.; – tiež S. TÓTH 1994, c. d. (v pozn. 43), s. 104-105, č. kat. I-46.

[115] Na rozličné aspekty vzťahu anticcko-provinčných a románskych prvkov na na dokladoch z Pannónie upozorňuje A. KISS: *Pannonische Architekturelemente und Ornamentik in Ungarn*. Budapest 1987, s. 125 n., 129 n., 174 n. Motívicky nejednotná hlavica ako je nitrianska aj medzi anticckými pamiatkami nie je zvyčajná.

[116] Úvahy o priamom previazaní s klenbou (ako predpokladala B. Puškárová) je ťažko doložiť konštrukčne. Snáď sa ešte dá uvažovať o spojení s klenbovým pásom, prípadne nikou.

[117] Porov. MAROSI 1984, c. d. (v pozn. 107), s. 21-22.

[118] PUŠKÁROVÁ 1985, c. d. (v pozn. 94), s. 472; – PUŠKÁROVÁ 1991, c. d. (v pozn. 94), s. 18, obr. 2; – PUŠKÁROVÁ 1993, c. d. (v pozn. 94), s. 152, obr. 9.

[119] Napr. rímsový vlys piliera z poľského Opatówa z druhej tretiny 12. storočia – porov. WALICKI 1971, c. d. (v pozn. 6), s. 198, obr. 450; alebo fragment archivolty z Pécsu – M. TÓTH 1994, c. d. (v pozn. 43), s. 132-133, č. kat. I-64.

[120] Z. ŚWIECHOWSKI: *Die Bedeutung Italiens für die romanische Architektur und Bauplastik in Polen*. Acta Historiae Artium, X, 1964, č. 1-2, s. 16-17; – tiež M. TÓTH 1978, c. d. (v pozn. 39), s. 37 n.

[121] V súvislosti s maľovaným fragmentom nie sú bez zaujímavosti ani stopy bieleho náteru na hlavici s reliéfnou výzdobou, ktoré sú zrejme dokladom farebnej úpravy kamenných súčastí architektúry (na biely náter kameňa upozornila PUŠKÁROVÁ 1984, c. d. v pozn. 94, s. 14).

[122] O obnovu biskupstva usiloval zrejme už vojvoda, potom kráľ Ladislav I. – Porov. R. MARSINA: *Vznik a vývoj cirkevnej organizácie na Slovensku do konca 13. storočia*. Pamiatky a múzeá, 1999, č. 2, s. 7. B. PUŠKÁROVÁ (c. d. v pozn. 94, 1993, s. 153) lokalizovala románsku stavbu na hradnom vrchu v Nitre do pôdorysu dnešnej biskupskej krypty v gotickej časti katedrály, uvažovala tiež o možnosti románskej repliky staršieho pôdorysu v prípade dolného kostola.

[123] K. KOZÁK: *Közép-Európa centrális templomai (IX-XI. század)*, in: *A Veszprém megyei múzeumok közleményei 17/1984*. Veszprém 1985, s. 132-133. K. Kozák stavby identifikuje s rezidenciou kniežťa Gejzu a situáciu stavieb porovnáva s archeologicky doloženými analógiami v Ostrihome a Egeri a tiež s príkladmi z územia Poľska. Polemicky sa k predpokladom K. Kozáka vyjadril M. SLIVKA: *Na okraji príspevku o centrálnych stavbách*. Pamiatky a príroda, 15, 1986, č. 5, s. 138-139.

[124] Porov. Š. ORIŠKO: *Poznámky k románskému reliéfnemu torzu z Nitry (tzv. torzo s donátorom)*, in: *Pocta Václavovi Menclovi*. Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredoeurópskeho umenia. Zost. D. Bořutová, Š. Oriško. Bratislava 2000, s. 59 n. M. Vančo prijal kriticky toto datovanie, vrátane naznačených spojitostí so sochárstvom raného 13. storočia a „porovnateľné“ kvality našiel aj v skoršom diele – reliéfe so Samsonom zo Somogyváru, ktorý je z rokov 1170-1190 (porov. VANČO 2000, c. d. v pozn. 103, s. 23). Tento reliéf, spolu s ďalšími patrí do okruhu sochárstva z Pécsu, ktoré sa vyznačuje výrazným dekoratívizmom, absentujúcim na torze z Nitry.

[125] M. SLIVKA (c. d. v pozn. 123, 1986, s. 138-139) považuje architektúru na nitrianskom donátorskom reliéfe za model stavby so stavom z doby okolo r. 1064. Prestavbu i novú časť architektúry spája s pochovaním miestnych svätcov Ondreja-Svorada a Benedikta.

[126] Podľa B. Puškárovej rozpätie pôvodu stavieb, ktoré na hradnom vrchu existovali počas románskeho obdobia mohlo byť dosť široké: vedľa veľkomoravskej centrály, zrejme dôležitá a rozsiahla bola stavebná činnosť v 11. storočí, ktorej existenciu podporili nálezy kamenných článkov, zistené autorkou. – PUŠKÁROVÁ 1993, c. d. (v pozn. 94), s. 142 n.

[127] Porov. RUTTKAY 1999, c. d. (v pozn. 93), s. 314 n.

[128] R. WAGNER-RIEGER: *Mittelalterliche Architektur in Österreich*. St. Pölten – Wien 1991, s. 33, 49.

[129] Odpis zakladacej listiny kláštora v Hronskom Beňadiku z r. 1217 bol publikovaný N. Knauzom – s prihliadnutím k neskorším odpisom (N. KNAUZ: *A Garan-melleti Szent-Benedeki apátság*. Budapest 1890, s. 23-32). Listina k r. 1075 pripúšťa niekoľko možností výkladu tohto dátumu: ide o dátum založenia, alebo i postavenia stavby („... ecclesiam construere“, „... monasterium constitui“, ale aj ... „ecclesiam construxi“); – Tamtiež, s. 35. Najnovšie I. Takács sa priklonil k druhej možnosti a na základ analógií vzťahu stavby a zaklacej listiny z iných kláštorov predpokladá, že kostol začali stavať už po r. 1060, po návrate kniežťa Gejzu z Poľska a v r. 1075 už stál. – Porov. I. TAKÁCS: *Garamszentbenedek temploma és liturgikus felszerelése*, in: „Paradisum Plantavit“, c. d. (v pozn. 46, 2001), s. 159.

[130] Schému zamerania nálezov úsekov obvodových múrov publikoval KNAUZ 1890, c. d. (v pozn. 129), s. 34. Voči zameraniu ako celku a najmä voči nezisteným, ale rekonštrukčne vy-

kresleným súčasťami pôdorysu však možno vzniesť isté pochybnosti: problematícky je pilier v západnej časti hlavnej lode (medzi vežami), z ktorého sa v neskoršej literatúre vyvodzuje existencia západnej, predpokladanej kráľovskej empory. Ďalším problémom sú mechanicky vykreslené, nezistené piliere v chórovej časti, ktoré v tejto dôležitej situácii mohli mať odlišný tvar. V kresbovej schéme absentuje tiež situácia vstupu do kostola; podľa pôdorysu pri výkope vôbec nebol zistený ani západný fasádový múr – jeho predpokladané miesto bolo naznačené podľa domnienky štvorcového pôdorysného základu veži. Uvedené nejasnosti by bolo možné overiť len ďalším archeologickým výskumom, ktorý by mohol prispieť k spresneniu dispozície a detailov pôvodnej stavby. Naznačené pochybnosti potvrdzuje ná-kres F. Storna z r. 1882 (dnes v múzeu v Soproni), publikovaný I. Takácsom, ktorý zachytáva ešte neukončené odkrývajúce pôdorysu románskeho kostola. Kresba zaznamenáva jednak nejasnosti v základových murivách trojapsidového záveru a tiež stav nálezu základov pilierov v západnej časti. Ukazuje sa, že Knauzom publikovaný pôdorys je korigovaný v detailoch v zmysle čiastkovej rekonštrukcie. – Porov. TAKÁCS 2001, c. d. (v pozn. 129), s. 160-161, obr. 2 a 3.

[131] Napr. A. HABOVŠTIK, Š. HOLČÍK: *Prvý rok archeologického výskumu v Hronskom Beňadiku*. Pamiatky a príroda, 1973, č. 3, s. 27-28; – A. HABOVŠTIK, Š. HOLČÍK: *Ďalšie dva roky archeologického výskumu v areáli NKP Hronský Beňadik*. Pamiatky a príroda, 1975, č. 3, s. 14-17; – A. HABOVŠTIK, Š. HOLČÍK: *Príspevok archeologického výskumu k poznaniu stavebného vývoja kláštora v Hronskom Beňadiku*, in: *Dejiny a kultúra rehoľných komunit na Slovensku. Príspevky na II. sympóziu o cirkevných dejinách Slovenska*. Zost. J. Šimončič. Trnava 1994, s. 137-149 (s uvedením ďalšej literatúry).

[132] KNAUZ 1890, c. d. (v pozn. 129), s. 33 n; – K. HAICZL: *A Garamszentbenedeki apátság története*. Budapest 1913, s. 8 n; – DERCSÉNYI 1970, c. d. (v pozn. 38), s. 39-40; – MAROSI 1983, c. d. (v pozn. 43), s. 21; – B. KOVAČOVIČOVÁ-PUŠKÁROVÁ: *Die romanische Kunst in der Slowakei*, in: *Studia Historica Slovaca VI*. Bratislava 1969, s. 166; – B. K. PUŠKÁROVÁ: *Pamiatkársky výskum v Hronskom Beňadiku*. Pamiatky a príroda, 1975, č. 3, s. 8-13; – PUŠKÁROVÁ 1978, c. d. (v pozn. 68), s. 61.

[133] GEREVICH 1938, c. d. (v pozn. 38), s. 24; – MENCL 1937, c. d. (v pozn. 2), s. 102; – V. MENCL: *Románska architektúra na Slovensku vo svetle nových vykopávkov*. Pamiatky a múzeá, 5, 1956, s. 76.

[134] Porov. MAROSI 1983, c. d. (v pozn. 42), s. 21 n; – S. TÓTH 2001, c. d. (v pozn. 56), s. 236 n.

[135] K významu benediktínskych kláštorov na konci 11. storočia bližšie: S. TÓTH 2001, c. d. (v pozn. 56), s. 241.

[136] KNAUZ 1890, c. d. (v pozn. 129), s. 36; – HAICZL 1913, c. d. (v pozn. 132), s. 8. Krstiteľnica vytvorená z miestneho pieskovca (ako lokalita jeho pôvodu sa uvádza osada Ebeced, jeden

[161] DERCSÉNYI 1970, c. d. (v pozn. 38), s. 37.

[162] L. GEREVICH: *Magyarországi művészet a IX. századtól a XII. század végéig. Operatív tanulmány a magyarországi művészettörténeti kézikönyv I. kötetéhez.* Művészettörténeti Értesítő, 24, 1975, s. 237-242 (spoluautori I. Bóna, I. Dienes, É. Kovács), s. 239-240.

[163] MAROSI 1978, c. d. (v pozn. 42), s. 19; – MAROSI 1983, c. d. (v pozn. 42), s. 21 n.

[164] M. TÓTH 1978, c. d. (v pozn. 39), s. 35-36.

[165] Napr. kapitoly o umení stredoveku v univerzitnom prehľade, ktoré napísali E. Marosi a T. Wehli (porov. G. GALAVICS, E. MAROSI, Á. MIKÓ, T. WEHLI: *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig.* Budapest 2001, najmä s. 7-9). Podobne to platí aj pre texty v katalógu výstavy *Paradisum Plantavit* (c. d. v pozn. 46, 2001).

[166] S. TÓTH 1994, c. d. (v pozn. 43), s. 54 n.

[167] *Pannonia Regia* (c. d. v pozn. 43, 1994).

[168] WAGNER 1948, c. d. (v pozn. 1), s. 13.

[169] K. VACULÍK: *Románske umenie – Sochárstvo*, in: Slovensko IV. Kultúra, 1. časť. Bratislava 1979, s. 629.

[170] PUŠKÁROVÁ 1978, c. d. (v pozn. 68), s. 64; – PUŠKÁROVÁ 1993, c. d. (v pozn. 94), s. 151 n.

[171] MENCL 1937, c. d. (v pozn. 2), s. 94.

[172] Tamtiež, s. 65 n., 85.

[173] Porov. MENCL 1956, c. d. (v pozn. 133), s. 74.

[174] Tamtiež, s. 74, 81.

The Beginnings of Romanesque Stonemasonry in Slovakia (The Oldest Monuments and Research Problems)

(Summary)

So far, views of the general situation in the area of Romanesque stonemasonry have considered and presented this discipline negatively and sceptically; either as a marginal, inessential and not autonomous subject, or as a no longer existing phenomenon. However, the reality seems to be just the opposite: among the Slovak monuments there are all the basic types of stonemasonry from the Romanesque period – from architectural sculptures, to various types of stonemasons' works forming part of church interiors. This was influenced by the fact that this region belonged to Romanesque, Christian Europe within whose framework the typological and functional extent of stonemasons' works was created. It is also important that we do not find among Slovak artefacts only finished, the so-called „final“ solutions, belonging to the context of the high Romanesque layer, but here evident traces indicating the degrees of their preparation and formation can be found. This can be seen in the development process of creating the significance and forms of the portal: its operation as a part of sacred building, starting from the emphasized and limited area of the tympanum and continuing to relief or other iconographic expression. Some of them can be studied only indirectly on the basis of fragments and the meaning in the context, particularly in the structure of the buildings, some are visible as sketches of the development process. Owing to direct evidence we are more complexly informed on the 13th century monuments, which are not only much more numerous, but can be placed among the more coherent development tendencies, as indicated by the literature dealing with this subject. Unlike these, the earlier monuments are less „sure“ and lonelier and at the same time more problematic.

The oldest stonemasons' evidence from the 11th century (fragment from Bňa-Apáti, several fragments from Nitra) indicate gradual penetration of building sculpture – a significant innovation of the period – into building structure. In the functional typology of stonemasons' fragments representing the first evidence of building sculpture in our country, we can assuredly find architectural components. Such are the fragments from Nitra, which were found by

several researchers in various places (three lateral capital with tongue-shaped leaves, a fragment with painted impressed stripe discovered by B. Puškárová in the building of the castle church, and even today a missing palmette fragments known from an impression in a find from the beginning of the 20th century). These were connected with the division of architecture and the important building sites where they were used as column capitals or pillars etc. The small number of fragments of Nitra architectural sculpture is connected with building activity carried out probably after the renewal of the bishop's residence at the end of the 11th century.

Another fragment, coming from Bňa-Apáti, was a piece of small interior architecture – the choir parapet. It is among the rare evidence of so-called „palmette“ style, used after the mid 11th century not only in the court environment, but also additionally to direct royal orders and funding (in Bňa probably in the construction of the Hunt-Poznans' monastic church). The principle of decoration was characteristic of the stonemasons' competence in the early Romanesque period. The ornamentation whose variations can be seen in the stonemasons' works drew on the transformed heritage of the ancient and Byzantine art and was essentially of international character and its variants in differing workshops and development phases are difficult to separate. It seems that the architecture itself of the period was influenced by stimuli from the south. We cannot say on the basis of the works preserved whether those influences were the only ones or dominant in the 11th century.

The standard of the stonemasons' architectural tasks, which were the main if not the exclusive sculptural or plastic duties in the general artistic effort, were relatively uniform. Exclusive works are missing. We cannot speak of the sculptors' standard in any case. The orientation and approach of the period were principally of the craftsmen's or stonemasons' character. This statement is true not only of some of our rare preserved monuments but of the stonemasons' production in other regions of Europe, also fragmentary only. The stonemasons' artefacts are known only

from the buildings of special importance and purpose from Nitra, which was the bishop's residence, and from Bfía, as there was probably there a family monastery. We do not have more palpable evidence of the general spread of stonemasons' work in the 11th century. In this respect also our local monuments correspond with the situation in other regions in Central Europe.

Apart from fragments of the stonemasons' works we can see mainly the parts of stone buildings which were connected with monumental decoration – such as the portal zone connected with the façade and transept. We know example of this type only from the groundplans of the western two-spire facade in Hronský Beňadik (built perhaps already in the last quarter of the 11th century).

Apart from the monastery churches it is the portals of village churches which have always maintained and preserved the forms of development coming from the higher stylistic levels. In the portals of village churches we can follow the basic degrees of the transformation of the church entrance, from its expression and the separation of the tympanum as a special field above the door frame to the first iconographic expressions above the entrance. Each of these degrees can be illustrated by examples: the entrance arrangement in Kalinčiakovo (Varšany) is among the early forms of architectural expression of the portal with tympanum, the same can be said of Klížske Hradište. In the portal in Kalinčiakovo the tympanum area is built with a relieving arch while the church entrance in Klížske Hradište has a semicircular depression instead of a tympanum. The (older) portal in Boldog is one among the oldest iconographic solutions. It has three Greek crosses cut in the lintel above the threshold, and comes perhaps from the second half of the 11th century. However, the examples mentioned representing various degrees of portal development in the broader area of village buildings are not successive

chronologically: they indicate that there existed in parallel more conservative and more progressive types of the form.

The village churches form a greatly differentiated phenomenon, determined by the traditional character of building types which, however, were enriched in their decorations by more topical elements. From this aspect, if we take into consideration the absence of artefacts from important centres among the preserved monuments, the village churches yield us at least the reflection of the more demanding achievements. At the same time there is a chance to learn something about the development process which took place then, but cannot fully substitute for the losses and gaps which exist in this area. On the other hand we must say that the modest standard of the monuments from a village environment not only complements the picture of the style layers but is its integral component. The standard contains transformations and variations of stylistic expression and references to forms which have not been elsewhere preserved. The existing artefacts from the village environment cocreate this picture and also determine the variety in the standard in which individuality hierarchy and quality were not always clear. In the Romanesque architecture in Slovakia stylistic elementarism and rustic forms are characteristic, not only for „marginal“ works. They can show in the works of opposite character – the difference between them varies, is not fixed and often is minimal.

Stonemasons' work could be used also for moveable objects and at the same time they participated in providing for the needs of liturgical items (e.g. baptismal fonts). Monumental stonemasons' work did not develop in this area and the stonemasons' participation in the creation of the moveables still corresponded to the artistic ideals of the pre-Romanesque period: in some types of architecture they preserved the older models.

Ikonografická tradícia a význam obrazu: alžbetínsky cyklus na hlavnom oltári košického dómu

Ivan GERÁT

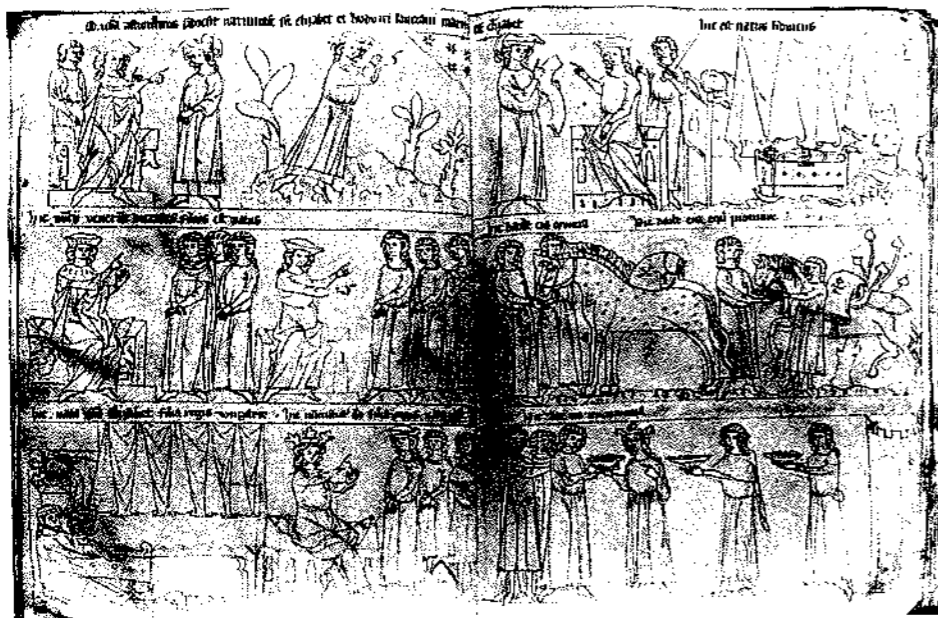
Problém tradície vo výskume košických tabúl

Často sa tvrdí, že tvorcovia stredovekých obrazov sa nechávali viesť tradíciou v oveľa výraznejšej miere, ako umelci neskorších období.¹ Čo však toto konštatovanie znamená v súvislosti s celkom určitým neskorostredovekým obrazovým cyklom? Z akej tradície jeho tvorcovia čerpali a akým spôsobom? Na tieto otázky sa pokúšajú odpovedať nasledujúce úvahy o výjavoch z legendy sv. Alžbety Uhorskej (resp. Durínskej)² na hlavnom oltári jej košického chrámu [obr. 1].

Otázka tradície je natoľko dôležitá, že ju nemohli obísť ani moderní bádatelia, ktorí sa o oltári vyjadrovali v priebehu uplynulých stopäťdesiatich rokov.³ O ich jednotlivých postrehoch a názoroch bude reč v rámci rozboru jednotlivých scén cyklu, ktorý tvorí ťažisko prítomnej štúdie. Už na tomto mieste sa však žiada pripomenúť tie momenty, ktoré vo všeobecnosti charakterizujú vnútornú rozmanitosť problému tradície v súvislosti s košickými maľbami. Už samotné zadanie úlohy objednávateľom totiž spájalo viacero odlišných tradícií. Cyklus výjavov z legendy sv. Alžbety sa uplatňuje v rámci oltárneho retábula, teda v rámci riešenia umeleckej úlohy, ktorej tradícia bola v dobe vzniku košických maliieb (1474-1477)⁴ dostatočne bohatá a vžitá nato, aby v základných črtách predurčovala predstavu tvorcov i objednávateľov o mieste a úlohe obrazového rozprávania. Obrazová legenda sa musela začleniť do rámcov,



1. Košice, hlavný oltár dómu sv. Alžbety (1474-1477)



2. Sekvencia s narodením sv. Alžbety, Krumlovský kódex (*Liber depictus*), okolo 1350. Viedeň, ÖNB cod. 370, fol. 86 v a 87 r

daných daných aktuálnym stavom vývoja oltárneho retábula ako predmetu zhotoveného určitými technikami z určitých materiálov, no hlavne pre určité miesto a určitý účel. Ikonografická tradícia znázorňovania života sv. Alžbety sa však vyvinula v umeleckých druhoch odlišných nielen technologicky a materiálovo, ale aj svojou funkciou vo vizuálnej kultúre stredoveku: pri výzdobe relikviára, vo vitrážach, iluminovaných rukopisoch či v nástennej maľbe. Pri prekráčaní druhových rámcov nemohli tvorcovia z tradície mechanicky preberať akékoľvek obrazové zostavy. Museli rešpektovať počet, formát, kontexty, ale aj vizuálnu dostupnosť obrazových polí, venovaných príbehu svätice. A to si vynucovalo tvorivé riešenia. Aké možnosti poskytovali oltárne krídla na preberanie z ikonografickej tradície? Ak nemali rozprávačské výjavy na oltári⁵ stratiť svoju didaktickú funkciu, museli si zachovať čitateľnosť aj pri pohľade z väčšej diaľky. Maľby sa teda nemohli ľubovoľne zmenšovať – v každom prípade museli byť väčšie, ako v iluminovanom kódexe. Krídel oltára je navyše podstatne menej, ako strán v kódexe a nedá sa v nich ľubovoľne listovať. Ak sa objednáva-

telia raz rozhodli venovať svätici len sviatočnú stranu vnútorného páru krídel, vyplynul z toho dôsledok, že znázorniť sa dal len obmedzený počet scén žiaducej veľkosti. Túto súvislosť treba zohľadniť pri úvahách o redukcii počtu scén, zaznamenateľnej napríklad pri porovnaní košického alžbetínskeho cyklu so stvárnením podobnej témy v tzv. Krumlovskom kódexe [obr. 2],⁶ ale aj pri porovnaní s takými alžbetínskymi cyklami v nástennej či tabuľovej maľbe, ktoré mohli diváci vidieť z väčšej blízkosti. Freskový cyklus v neapolskej kaplnke S. Maria Donnaregina (1. pol. 14. storočia) ponúka celkovo dvadsaťpäť výjavov z legendy svätice, umiestnených často do jednotného priestoru bez výraznejšieho vzájomného delenia [obr. 3].⁷ Rôznou veľkosťou jednotlivých výjavov sa tu mimoriadne zvýraznili určité momenty deja [por. obr. 8]. Nástenná maľba v rakúskej Weitre napodobňuje oltárne retábulum a v pôvodnej podobe ponúkala cyklus šestnástich scén z Alžbetinho života, usporiadaných v štyroch radoch nad sebou.⁸ Veľký počet scén súvisí s faktom, že v danom priestore na stene nad oltárom postačovali menšie obrazy. Zábradlie letnera špitálskeho kostola



3. Časti alžbetínskeho cyklu, freska. Neapol, S. Maria Donnaregina (1. pol. 14. stor.)

v Lübecku zasa bolo dostatočne dlhé nato, aby naň okolo r. 1400 umiestnili až dvadsaťtri tabuľových malieb zo života svätice, hoci tabule svojou veľkosťou (cca 92 x 60 cm)⁹ pripomínajú košické [obr. 4].

V rozvinutej podobe retábula, zdobiacieho hlavný oltár košického dómu nerobí novovekému divákovi žiadne ťažkosti rozlíšiť prvky architektúry, sochárstva a maliarstva. Stredovekého diváka však nič nenútilo k podobnému abstrahovaniu od jednoty celku, na akom sa zakladá množstvo relevantných umelecko-historických prác.¹⁰ Architektonická štruktúra retábula, daná vo vertikálnom smere postupnosťou od predely cez archu po fiálami ukončený nadstavec¹¹ a v smere horizontálnom dvoma párami pohyblivých krídel zavesenými na pántoch po stranách archy si nenárokovala pozornosť samá osebe, ale predovšetkým vystupovala ako nositeľka maliarskej a plastickej výzdoby, sprostredkujúcej vo figurálnej podobe rozhodujúce náboženské poslanstvo. Plastiky sa zasa svojou polychrómiou podriaďovali farebnému, čiže maliarskemu riešeniu celku, rovnako aj architektúra svojím zlátením. Maliarsku výzdobu oltára teda netvorili len diela, ktoré možno podriaďiť úzko chápanému novovekému pojmu obrazu. Ani alžbetínsky cyklus netreba vnímať len ako určitý súbor tabuľových malieb, ale aj ako zmysluplnú časť celku oltárneho retábula. Funkcia tohto celku diktovala zároveň aj časovosť vnímania figurálnych obrazov. Divák nemal a nemohol vnímať všet-

ky obrazy naraz – krídla retábula, tvorené za každým šiestimi tabuľami, ktoré rám spája do zdanlivo kompaktného celku sa súmerne zatvárali či otvárali podľa aktuálnych liturgických potrieb.¹² Každé krídlo sa skladá z troch nad sebou umiestnených registrov, z ktorých každý obsahuje dvojicu obojstranne maľovaných tabuľ. V priebehu liturgického roka sa pred divákom uplatnili tri rôzne obrazové cykly: dvanásť malieb mariánskeho cyklu na úplne zatvorenom oltári nadobúdalo najväčší zmysel v rámci radosného predvianočného očakávania, dvadsaťštyri malieb na vnútornej strane vonkajších a vonkajšej strane vnútorných krídel (pri otvorení vonkajších krídel) zasa počas pôstu, predchádzajúceho Veľkú noc (lebo sa venuje udalostiam, spojeným s Ježišovým utrpením).¹³ Keď sa oltár úplne otvorí, vidno po jeho stranách dvanásť malieb, rozprávajúcich o živote svätej Alžbety. Tieto maľby neboli koncipované ako samostatný cyklus. V centre pozornosti diváka, vnímajúceho otvorený oltár stoja predovšetkým plastiky, umiestnené v jeho centre, teda v oltárnej arche, ktorú krídla s obrazovým cyklom po bokoch rámcujú.

Použitie dvoch párov pohyblivých krídel nebolo originálnym nápadom košických tvorcov. Podobne rozvinuté oltáre vznikali už predtým. Jeden z najstarších príkladov retábula s dvoma párami pohyblivých krídel vznikol už koncom 14. storočia pre kaplnku hradu rádu nemeckých rytierov v Grudziądz (nem. Graudenz).¹⁴ Vroclav-



4. Časti alžbetínskeho cyklu. Lübeck, kostol sv. Ducha (okolo r. 1400)

ský oltár sv. Barbory (1447) sa košickému podobá aj v programovom zameraní výzdoby krídel – pri ich zatvorení dominuje mariánska téma

(triumf Márie), po otvorení vonkajších vidno pašijový cyklus a pri úplnom otvorení zasa reprezentatívne postavy, rámcované rozprávaním

o živote patrónky oltára. Košický oltár však napriek tomu, že je mladší, ponúka ešte o niečo tradičnejšie riešenie, ako vroclavský, ktorému chýba plastická zložka. V Košiciach sa totiž ešte uplatňuje tradičné rozdelenie kompetencií medzi maľbou a plastikou – zatiaľčo plastike prislúcha funkcia reálno-reprezentatívneho sprítomňovania svätých postáv, úlohou maliarstva je rozvinúť obrazové rozprávanie o živote patrónky chrámu. Plasticky a architektonicky bohato zdobená oltárna archa tvorí akési ťažisko, okolo ktorého sa odvíja rozprávanie malieb.¹⁵ V tomto vizuálnom i konštrukčnom centre oltára stoja tri nadživotne veľké, frontálne orientované sochy troch žien.¹⁶

Košickí tvorcovia museli vyplniť oltárnu archu dostatočne širokú nato, aby uniesla veľké krídla a aby ju veriaci dobre videli aj z opačného konca hlavnej lode chrámu. Na takúto úlohu sa skupina troch postáv hodila oveľa lepšie, než postava jednotlivá. Symetrická kompozícia troch plastik umiestnených v nikách oltárnej archy vytvára tri monumentálne vertikálne akcenty. Tematicky patrí jej stred najvýznamnejšej zo svätých žien kresťanstva: Panne Márii s Ježiškom. Po jej pravici dostala miesto Alžbeta, známa z Biblie ako matka Ježišovho predchodcu Jána Krstiteľa. Vybrali ju hlavne preto, že po nej dostala svoje meno titulárna svätica chrámu a patrónka oltára svätá Alžbeta Uhorská, resp. Durínska. Táto svätica stojí v hierarchii postáv „až“ na treťom mieste – po ľavici Madony. Pomerne skromné postavenie patrónky oltára však nezdôrazňuje natoľko jej povestnú pokoru, ako podčiarkuje jej pevné miesto v centrálnom príbehu kresťanstva. Z hľadiska tohto príbehu si pochopenie významu centrálnej skupiny žien vyžaduje prinajmenšom dvojnásobné prekročenie časového odstupu. Jednak smerom do minulosti, keďže patrónka chrámu stojí vedľa biblických vzorov, na ktoré v mnohom nadväzovala, jednak smerom do budúcnosti, pretože centrálnu figurálnu skupinu možno pochopiť aj ako predobraz naplnenia prísľubov o večnej blaže-

nosti svätíc pri ich definitívnom stretnutí v nebi. Mysterium nadčasovosti teda prekračuje hranice prítomnej chvíle smerom do minulosti aj smerom budúcnosti. Cudne sklopené viečka plastik prezrádzajú pokoru, dajú sa však chápať aj ako znak vnútornej pohrúženosti, odvrátenosti od prítomného pozemského sveta. Podobným smerom poukazuje aj vznešený postoj plastik, žiarivo zlatý lesk ich odevov, honosných baldachýnov i brokátovaného pozadia. Plasticky stvárnené postavy na oltári síce vyzerajú ako reálne prítomné, nie však celkom pozemsky: oltárna archa predstavuje víziu nebeského šťastia, teda „transempirickú skutočnosť“.¹⁷ Gotická architektúra oltára necháva myslieť na Nebeský Jeruzalem, podobne aj zlaté pozadie výjavu.¹⁸ Metafyzicko-sakrálny význam zlatého pozadia sa spája aj s hodnotami estetickými – s leskom a jasom (*splendor a claritas*), ktoré v úvahách stredovekých mysliteľov, ovplyvnených tradíciou novoplatonizmu, nadobúdali popri doslovnom význame aj význam duchovný. Sv. Tomáš Akvinský hovoril dokonca aj o telesnom jase, zapríčinenom nesmiernou slávou duše (*claritas causabitur ex redundantia gloriae animae in corpus*).¹⁹ Tieto myšlienky naznačujú, že archa košického oltára mohla v kultivovanom dobovom vnímateľovi vyvolávať mimoriadne bohatstvo asociácií, zábleskov duchovna.

Umiestnenie svätíc po stranách madony ako jej spoločníčok v nebi vychádza z tradície obrazového druhu *sacra conversatione*. O spoločenstve veriacich v nebesiach hovoril už apoštol Pavol.²⁰ V neskorom stredoveku nadobudla táto predstava osobitnú aktualitu hlavne pod vplyvom františkánskych kazateľov, ktorí sa už neorientovali na uzavretú komunitu mníchov, ale oslovovali mestské publikum. Novodobých svätcov (predovšetkým tých, ktorí boli rádu tak blízki, ako František, Klára či Alžbeta) mu predstavovali ako príklady cnosti (*exempla virtutis*), hodné obdivu a nasledovania. Keď košickí tvorcovia postavili vedľa Madony Alžbetu Durínsku ako novodobú, historicky blízku sväticu, povzbudzo-

valo to nielen snahu napodobniť jej príklad, ale aj provokovalo k modlitbe, v ktorej veriaci prosili sväticu, aby sa za nich prihovarila u Madony. Nahota dieťaťa na jej rukách podčiarkovala ľudskosť, zvyšovala teda nádej nato, že prosba bude vypočutá. Vplyv takto zobrazenej skupiny svätých žien na kolektívnu fantáziu stredovekých kresťanov teda spočíval poskytovaní istého názorného modelu spásy, na základe ktorého si samotný divák mohol predstavovať, že sa raz ocitne v spoločnosti nebešťanov.²¹

Eschatologický významový kontext alžbetínskeho cyklu však tvorcovia oltára vyzdvihli s oveľa menším dôrazom, ako začiatkom storočia ich predchodcovia na severnom portáli košického dómu. Túto významovú vrstvu ikonograficky vyjadrili len nepriamo – podobenstvom o múdrych a pochabých pannách, zobrazeným v reliéfe soklovej časti oltárnej skrine. Vzhľadom k tomu to reliéfu možno svätice v arche oltára chápať ako „múdre panny“, ktoré neostali stáť pred dverami, keď ich nebeský ženich pozval na svatbu,²² ale boli spasené, dostali sa do neba.

Postavy svätíc sa vyznačujú slávnostným pokojom – žiadna z nich nestelesňuje dynamiku činu. Vzpriamená Mária nesie nahého Ježiška bez zjavnej námahy a pravou grációzne pridrižiava žezlo. Dieťa je mimoriadne pokojné – jablko vo svojej ruke nevenuje žiadnu pozornosť, jeho pohľad sa sústreďuje na diváka pred oltárom. Určitou spomienkou na čin sú atribúty svätíc – napríklad lyžica ako poukaz nato, že milosrdná Alžbeta sýtila chudobných. Výraz postáv dotvára hlavne nenápadne komplikované gesto druhej ruky, ktoré nezobrazuje ani nepripomína pozemský čin, ale vyjadruje bohatstvo a jemnosť psychickej aktivity svätíc. Nadpozemské miesto ich nenúti k obrane spirituálnych hodnôt pred záľudnosťami i ťažobou historickej existencie. V jeho rámci mizne myšlienka na zápasy a príkororia, aby nerušila vychutnávanie triumfu. Krídla oltára však divákovi vzápätí pripomenú, že víťazstvo sa nezrodilo ľahko. Rozprávajú pozemský príbeh patrónky oltára.

Zmenená technika maľby, ale hlavne vplyv odlišnej podoby tematicky inak orientovaných obrazov viedli k obohateniu rozprávania množstvom nových motívov či detailov. Nové možnosti obrazovej reči prelamovali rámec starších konvencií znázorňovania sveta, čím neraz zásadne modifikovali význam starších ikonografických schém.²³ Výslednú podobu obrazového cyklu teda neovplyvnilo len stretnutie tradícií, ale aj novátorské zmeny. Práve sledovanie novátorských iniciatív sa stalo hlavným predmetom záujmu historikov umenia, ktorí sa orientovali podľa interpretačných schém, pevne spojených s mýtom umeleckého pokroku.²⁴ Takýto prístup dominoval aj v doterajších umeleckohistorických analýzach maliieb košického oltára, najčastejšie vo forme úsilia o zaradenie ich tvorcov do rámcov štýlového vývoja neskorostredovekého umenia, orientovaného na čoraz intenzívnejšie pôsobiace iluzionistické efekty v stvárnení priestoru, figúr a látkových štruktúr. Nehodlám popierať, ba ani spochybňovať užitočnosť zaraďovania maliarskych diel do takýchto rámcov, ani mimoriadny kultúrotrvorný význam narastajúcich poznávacích prínosov maliarskeho diela vo vzťahu k viditeľnému svetu. O týchto problémoch sa však v nasledujúcom texte bude hovoriť iba potiaľ, pokiaľ bezprostredne súvisia s problémom ikonografickej tradície alžbetínskych cyklov. Vývoj konvencií maliarskeho jazyka neprebíhal v rámci určitej ikonografickej témy a dá sa skúmať aj izolovane od problémov ikonografie. Úvaha o jeho prípadnom vplyve na ikonografiu však nie je celkom beznádejným podujatím – prinajmenšom sa dá s istotou tvrdiť, že podoba stvárnenia určitej témy nemôže ostať nedotknutá prenikaním prvkov viditeľného sveta do obrazu. Ikonografické schémy, definované určitým usporiadaním predmetov (vrátane figúr) a ich vzájomných vzťahov (vrátane vzťahu k prostrediu a konania) sa obmieňali aj v dôsledku rozšírenia možností znázorňovania objektov predmetného sveta a ich usporiadania v iluzívnom priestore maliarskeho

diela. Umeleckohistorické skúmanie tejto problematiky sa nezaobíde bez prekračovania hraníc študovanej témy smerom k obrazom iných tém, ktoré obsahujú podobné schémy usporiadania predmetov. Schéma usporiadania predmetov navyše neznamená len problém ikonografický, ale aj formálno-kompozičný. Spomenúť aj túto stránku košických maliieb sa žiada o to viac, že už Dénes Radocsay celkom správne poukázal na pozoruhodnú schopnosť košického maliara budovať nápadité kompozície.²⁵ Nasledujúci text teda napriek svojmu ikonografickému východisku neobchádza problémy formy diela – myšlienky orientované týmto smerom však obsahuje jedine vtedy, ak významotvorná funkcia tematizovaných formálnych elementov bezprostredne súvisí s premenami ikonografickej tradície alžbetínskych obrazov.

Narodenie

Alžbetin príbeh na krídlach otvoreného oltára začína z pohľadu diváka vľavo dole scénou narodenia svätice [obr. 5]. Teodorik o narodení rozpráva v prvej knihe svojho diela o živote sv. Alžbety:

„V Uhorsku vtedy vládol kráľ Ondrej, pre-slávený bohatstvom a mocou. Jeho manželka Gertrúda, dcéra prevznešeného kniežaťa Korutánska, porodila, ... v roku 1207 dcéru, ozdabu jej rodu, ktorá znovuzrozená v Kristovi (v krste) dostala meno Alžbeta“²⁶

Citovaná pasáž zdôrazňuje výnimočný pôvod svätice: bohatstvo a moc jej kráľovského otca a slávny rod jej matky. Tento moment Alžbetinnej biografie uvádza hneď na začiatku rozprávania do hry jeden z ústredných paradoxov života svätice – jej sociálny pôvod stál v rozpore s ideálom života v chudobe, zároveň však bol predpokladom popularity svätice. Na státisíce ľudí, ktorí život v chudobe znášali bez vnútorných rozporov a pokušení sa už dávno zabudlo, akokoľvek vzorne kresťanský žili. Na rozdiel od nich sa však Alžbetina manifestácia súcitu a mi-



5. Narodenie sv. Alžbety. Košice, hlavný oltár dómu sv. Alžbety (1474–1477)

losrdenstva výrazne vymykala dobovým sociálnym normám. Svojou revolučnosťou vyvolávala napätia, konflikty a záujem. Každému bolo jasné, že svätica obmedzovala svoj blahobyť na základe vlastnej slobodnej voľby, nie z donútenia. Jej cnosť nevyplynula z núdze.

Alžbetin sociálny pôvod sa popri svojom ekonomickom význame spájal aj s predstavami symbolických hodnôt (hlavne cti a urodzenosti), ktoré v mocenskom systéme monarchie najvýraznejšie reprezentovala práve kráľovská rodina. V tom sa Alžbeta odlišuje aj od svojho veľkého vzoru sv. Františka z Assisi, ktorý pochádzal z kupeckej rodiny – dostatočne bohatej, avšak bez feudálnych výsad. Sväticou nového, mestského typu sa stala napriek svojmu aristokra-

tickému pôvodu. Scéna narodenia v košickom cykle teda patrí k početným dokladom prevládania staršieho, aristokratického typu svätosti aj medzi mestskými svätcami na sever od Álp.²⁷

Košický obraz sa nijako neusiluje zastrieť sociálny pôvod svätice. Alžbetina matka leží v posteli. Opretá o vysoký vankúš karmínovej farby so zopätými rukami víta príchod dcéry. Odieva ju jednoduchá košeľa, biela ako šatka na jej hlave. Dojmu jednoduchosti však predsa protirečí zlatá kráľovská koruna. Nohy rodičky prikrýva drahá brokátová látka. Do podobnej zabalili aj malú Alžbetu, ktorú kľačiacia slúžka ukazuje ponad šikmo umiestnené lôžko rodičky jej otcovi Ondrejovi II. Kráľ svoju dcéru víta v podobne slávnostnom oblečení, ako úctiví dvorania, ktorí spolu s ním stoja medzi posteľou rodičky a brokátovým závesom v pozadí.

Zlaté pozadie nad závesom už – na rozdiel od predmetov a postáv v popredí – nesplňa mimetickú funkciu. Nezobrazuje stenu miestnosti, v ktorej sa Alžbeta narodila, ale stupňuje dekoratívne kvality obrazu, potrebné na zaradenie tabule do vizuálneho celku sviatočnej strany oltára. Z rovnakého dôvodu sa zlaté pozadie uplatnilo aj v iných tabuliach cyklu. Nepriamym dôkazom tejto funkcie môže byť aj fakt, že hoci sa tvorcovia bardejovského oltára sv. Alžbety inšpirovali košickým cyklom, zlaté pozadie vytvorili iba v štyroch scénach sviatočnej strany krídel a na pôstnej strane sa rozhodli pre viacmenej realistické pozadie.²⁸ Drahé látky živých farieb sa rovnako podieľajú na vytváraní spomínaného dekoratívneho efektu, takže ich netreba chápať len ako prostriedok vyjadrenia radostnosti nevšednej chvíle narodenia.²⁹ Na rozdiel od pozadia však spĺňajú aj dôležitú znakovú funkciu v rámci rozprávania o Alžbetinom živote – označujú spoločenské postavenie a zámožnosť kráľovskej rodiny, z ktorej svätica pochádzala. V neskorostredovekých Košiciach prekvitla textilná výroba a žili tu aj skúsení kupci,³⁰ takže nejednen dobový návštevník kostola vedel náležite oceniť nielen kvalitu látok, ale aj vysokú

úroveň ich zobrazenia. Zdá sa, že novonarodenú sväticu práve okúpali v zlatej (resp. pozlátenej) vaničke, ktorú spolu s krčahom a utierkou umiestnili so pravého dolného rohu obrazu. Aj zostava rekvizít v prvom pláne obrazu teda označuje zámožnosť prostredia, z ktorého svätica pochádzala. Scénu narodenia svätice zaradili aj do programu bardejovského oltára, pritom však vynechali viacero predmetných poukazov na honosnosť prostredia – najnápadnejšia je hádam zámerna drahých látok za jednoduché. Bardejovský maliar, no možno ani bardejovskí mešťania nemali natoľko vyvinutý zmysel pre luxus, ako Košičania.

Náročnejší interpretačný problém sa spája s gesticko-mimickým prejavom postáv v scéne. Čo vlastne vyjadrujú gestá kráľa a dvoch mužov po jeho boku – údiv, zbožnosť či úctu? Dá sa výraz vôbec verbalizovať? Nie nepodobným gestom reaguje aj druhá slúžka, učupená na okraji obrazu medzi posteľou a bohato prestretým stolikom. Mala aj ona byť „aristokraticky distingvovaná“³¹ alebo sa maliar opieral pri zobrazovaní rúk aristokratov i pôrodnej babice o rovnakú predlohu?

Ikografická tradícia obrazu narodenia svätice začína zrejme v Krumlovskom kódexe [obr. 2].³² Už v kresbách tejto knihy, podobne ako neskôr v príslušnej scéne lübeckého cyklu [porov. obr. 4]³³ nájdeme niektoré momenty, ktoré neskôr prenikli aj do košického diela: napr. kráľa stojaceho za posteľou rodičky či slúžku učupenú pred lôžkom vľavo. Na rozdiel od košickej tabule narábajú obidva spomenuté obrazy s posteľou umiestnenou paralelne k ploche obrazu – aj v zobrazovaní Alžbetinho narodenia teda medzičasom došlo k podobným formálnym posunom, ako už v obraze narodenia Jána Krstiteľa z tzv. Turínsko-Milánskych hodínok (fol. 93v).³⁴ Na rozdiel od tohto diela a niektorých neskorších malieb, inšpirovaných eyckovským empirizmom (napr. tabule s Narodením Márie v Lüttichu)³⁵ sa košický maliar – hoci podstatne mladší – nepokúsil zobraziť zadnú stenu miest-



6. Narodenie P. Márie, tabuľová maľba. Mníchov, Alte Pinakothek (1475)

nosti otvorenú, s priehľadom do ďalšej miestnosti. Namiesto toho ponecháva zlaté pozadie, podobne ako jeho súčasník kolínsky Majster Máriinho života vo svojom obraze Narodenia Márie (1475, Mníchov, Alte Pinakothek)³⁶ [obr. 6]. Podobnosť štýlu oboch majstrov si povšimol už A. Hekler, ktorý v tejto súvislosti správne pripomenul aj umelecké kontakty medzi Košicami a Kolínom.³⁷ Slávnostnosť celku scény Narodenia nijako nerušia žánrové detaily, ktorých prítomnosť vyplynula z nizozemsky inšpirovanej záľuby v pozorovaní každodenného života.³⁸ Motivácie zmnoženia prítomnosti drahých predmetov, nápadného hlavne pri porovnaní košického obrazu so staršími verziami rovnakej témy, však treba hľadať aj priamo u objednávateľov či tvorcov košického diela. Nejde pritom len o všeobecnú otázku tzv. meštiackeho realizmu. Košickým mešťanom sa nepriečilo ustavične si pripomínať, že patrónka ich farského chrámu pochádza z prepychového prostredia kráľovskej rodiny – dôraz na túto scénu dokonca môže súvisieť so skutočnosťou, že mesto občas bojovalo proti odbojným oligarchom na strane kráľa.³⁹ V tejto súvislosti netreba zabúdať ani na finančné dary, ktoré kráľ Matej Korvín poskyto-



7. Alžbetu privádzajú k Ludovítovi. Košice, hlavný oltár dómu sv. Alžbety (1474–1477)

val priamo košickému dómu.⁴⁰ Košickí mešťania teda nemali žiaden dôvod popierať kráľovský pôvod patrónky chrámu, ktorý spravovala ich obec.⁴¹

Alžbetu privádzajú k Ludovítovi (“Zásnuby”)

Mnohofigurálnej scéne [obr. 7] zodpovedá text druhého odseku prvej Teodorikovej knihy, ktorá informuje o tom, ako malá Alžbeta so sprievodom a veľkolepými darmi dorazila do Durínska.

“Celá krajina sa radovala a pýšila darmi získanými kniežaciemu synovi na sobáš. Kráľovská dcéra sa tak dostala k chlapcovi – snúbencovi, pričom pôsobila skôr ako predobraz budúceho sobáša.”⁴²

Alžbetino stretnutie s Ľudovítom v košickom cykle nahrádza početnejšie výjavy starších cyklov, ktoré sa spájali s Alžbetinou cestou do Durínska: napríklad v Lübecku namalovali okrem samotného stretnutia snúbencov aj scénu vyslania poslov z Durínska, ich návrat, Alžbetinu cestu do Durínska, ba dokonca aj vozu s jej bohatým venom venovali osobitnú tabuľu [obr. 4].⁴³ V košickom cykle však rozhodujúci biografický zvrät v živote svätice – počiatok jej vzťahu k mužovi, ktorého jej predurčil osud a sobášna politika spriaznených aristokratických rodín – vyjadruje len jedna jediná scéna.

Pri porovnaní so staršími obrazmi rovnakej témy košické dielo najskôr zaujme tým, že Alžbeta sa nestretáva s Ľudovítom, ale s dospelým mužom v červenom plášti s kožušinovými okrajmi, zopätými drahými ozdobnými sponami. Cez bočný prestrih plášt'a vidno časť mužovho brokátového rúcha. Na čele jeho kožušinovej čiapky sa vyníma veľký zlatý diadém, azda odznak kniežacej hodnosti. Tento muž so všetkou pravdepodobnosťou predstavuje durínske knieža Hermana II, otca Alžbetinho budúceho muža Ľudovíta IV.⁴⁴

Alžbeta a Herman na seba upierajú sústredené pohľady. V centre pozornosti stojí ústretové gesto ich rúk, obrazovo zdôraznené aj pohľadom a výrazom Ľudovíta v pozadí. Gesto podania rúk v kompozícii obrazu spája figurálnu skupinu durínskych dvoranov so skupinou uhorských vyslancov. Takéto dôležité miesto gesta v kompozícii nepochybne zdôrazňuje jeho význam. Podanie Alžbetinej ruky durínskemu kniežaťu mohlo v štruktúre feudálnych obradov nadobudnúť presne definovaný význam – napríklad sa mohlo stať znakom vazalstva.⁴⁵ Knieža sa k princeznej skláňa s chápaným záujmom. Na obraz vznešeného zjavu a kultivovaných spôsobov aristokrata mohla vplývať protorenesančná idealizácia dvorana.

V najstaršom obraze zasnúbenia (v lübeckom cykle) k sebe pristupuje detský pár snúbencov. Rozhodnutie zobrazit' stretnutie Alžbety s Her-



8. Svatba sv. Alžbety, freska. Neapol, S. Maria Donnaregina (1. pol. 14. stor.)

manom teda znamenalo zásadnú inováciu, dokonca aj oproti neapolským freskám, kde namiesto zasnúbenia zobrazili svadbu – významnú udalosť s mnohými prítomnými, situovanú do interiéru, nad ktorým sa v podstatne menšom meradle rozvíja séria scén z mladosti svätice [obr. 8].⁴⁶ Alžbetu v Košiciach víta otec snúbenca spolu s dvoranmi – obraz tak naozaj výstižne vypovedá o povahe stredovekého manželstva. Sobášna politika stredovekých rodov vysvetľuje aj prítomnosť figurálnej skupiny za Alžbetou – uhorských vyslancov na čele s dôstojným sivobradým starcom v prepychovom brokátovom plášti s kožušinou obrubou.⁴⁷ Ikonografická modifikácia, zaznamenaná pri porovnaní košického obrazu s lübeckým, teda zdôraznila prepomenie dvojice snúbencov s dobovou aristokratickou spoločnosťou. Na počiatku obrazového cyklu sa tak divák opätovne dozvedá, že výnimočný sociálny status svätice sa zachoval aj v tejto fáze jej životného príbehu.

Výpoveď obidvoch spodných scén ľavého krídla oltára o spoločenskom pôvode svätice divák informuje o kontexte, v ktorom treba chápať Alžbetin výnimočný vzťah k chudobným

a vydedencom. V priebehu ďalšieho obrazového rozprávania sa stáva akýmsi kontrastným pozadím, ktoré zvýrazňuje mieru Alžbetinho dobrovoľného i nedobrovoľného poníženia. Výjavy prostredného registra obidvoch krídel sa zameriavajú hlavne na Alžbetino milosrdenstvo.

Alžbeta strihá vlasy chorému

Scéna [obr. 9] je v súčasnosti – v dôsledku neodôvodnenej zmeny tabuľ počas reštaurátorských prác – nesprávne umiestnená na pravom krídle oltára.⁴⁸ Existuje však viacero argumentov v prospech predpokladu, že bola pôvodne umiestnená na ľavom krídle: 1) V pozadí scény vystupuje Alžbetin manžel Ľudovít, ktorého prítomnosť je logicky neodôvodnená, keďže už v chronologicky predchádzajúcej fáze príbehu na ľavom krídle zobrazili jeho odchod na križiacku výpravu, z ktorej sa nevrátil. 2) Alžbetin drahý brokátový odev nie je namieste po jej vyhnaní z Wartburgu a rozhodnutí pre skromnejší spôsob života a odievania. Z tohto dôvodu nie je v súlade ani s odevom Alžbety v ostatných scénach pravého krídla. 3) Dej sa odohráva v hradnej záhrade a nie v špitáli, ako je to v prípade vízie, ktorá je v súčasnosti ešte stále nesprávne na ľavom krídle. Ak tabule premiestnime na ich pôvodné miesto, budú mať scény prostredného registra pravého krídla rovnaké miesto deja. 4) Sekvencia súdenia v rámci pašijového cyklu na opačnej strane tabuľ si tiež žiada opraviť poradie scén.⁴⁹ 5) Scénu strihania chorého je možné tematicky chápať v súvislosti s nasledujúcim zázrakom s križom. Teodorik ju totiž uvádza práve v rovnakej siedmej kapitole, bezprostredne pred opisom zázraku s križom, keď popisuje Alžbetine milosrdné skutky, ktorých predpokladom bola výnimočná voľnosť (*libertas*), dopriata svätici jej manželom. V tomto texte nájdeme aj nasledujúcu pasáž:

„V honosnom oblečení tajne prichýlila chorého žobráka odpudzujúceho výzoru, ktorý trpel na bolesti hlavy. Hlavu mu pritúlila do svoj-

ho lona, ostrihala svojimi svätými rukami jeho rozstrapatené vlasy a na uzavretom mieste (snažiac sa tak vyhnúť ľudským pohľadom) v skrytosti umyla chorému hlavu. Keď ju pritom prekvapila slúžka, iba sa pousmiala.“⁵⁰

Ťažiskom košickej kompozície je pyramidálne riešená figurálna skupina svätice a žobráka. Túto skupinu ovládajú zreteľné napätia: krásna, luxusne odetá žena stojí za chrbtom nevzhľadného bradatého muža, ktorý sedí s odhaleným plecom, rukami i nohami. S honosným brokátovým plášťom ženy kontrastuje biedna sivomodrá plachta, haliaca chudáka. Kontrastné protipostavenie znakov rozdielneho spoločenského postavenia označuje obrovskú sociálnu priepasť. Alžbeta ju však aktívne premostuje: ponára svoje belostné prsty do špinavých vlasov muža, aby ich ostrihala. Súcitné gesto harmonizuje s jej nežným výrazom. Žobrák zasa odovzdane a pokorne prijíma milosrdný skutok. Centrálnu skupinu kompozície teda zjednocuje nielen jej geometrická forma, ale harmónia na rovine gesticko-mimického prejavu postáv.

Pri porovnaní so staršími verziami podobnej témy vynikne hlavne dômyselné a nápadité riešenie košickej kompozície. V nástennej maľbe špitála v Blaubeuren [obr. 10] stojí jednoducho oblečená svätica pri žobrákovi, ktorý leží bruchom nadol na akejsi lavici. Zozadu prináša slúžka vodu. Motív slúžky s džbánom nájdeme aj v košickej maľbe: žena vo výraznom červenom plášti prináša vodu do zlatej misy, pripravenej spolu s ručníkom na stolíku pri chorom. Postava slúžky však v košickom diele neslúži len ako predzvesť ďalšieho deja, ale aj ako kompozičná protiváha figurálnej skupiny na opačnej strane obrazu.

Cez úzku bránu hradnej záhrady totiž prichádzajú dvaja muži. V jednom z nich možno spoznať knieža Ľudovíta. Anatomicky nesprávne nasadenie jeho hlavy je zrejme nedobrovoľným výsledkom maliarovho úsilia o zachytiť nenápadné pozorovanie hlavného deja obrazu spoza múrika. Zvyšok kniežatovho tela však moment



9. Alžbeta strihá vlasy chorému. Košice, hlavný oltár domu sv. Alžbety (1474–1477)

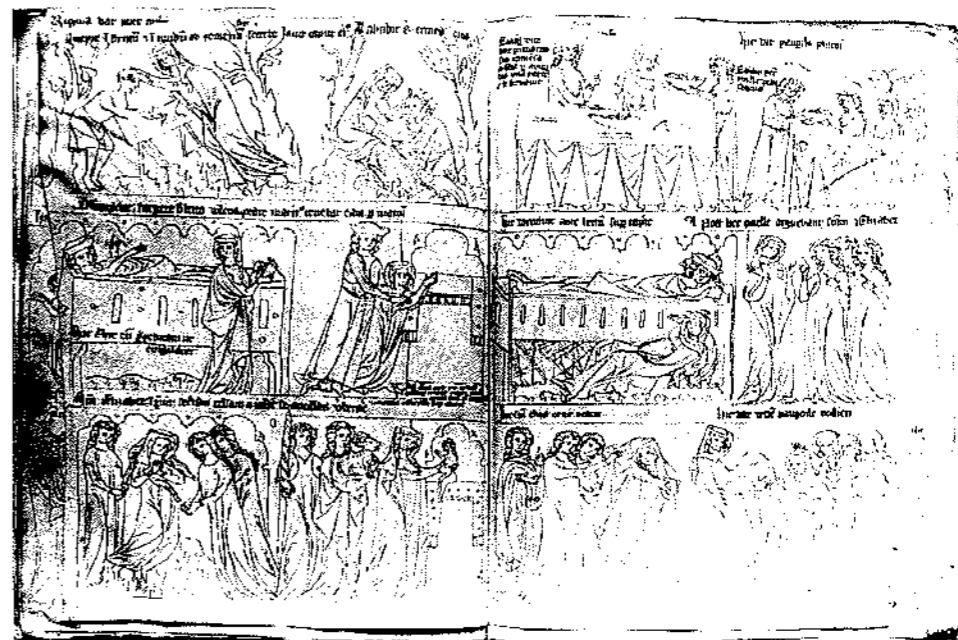
ukrývania nevyjadruje. Muž za jeho plecom ukazuje na centrálny výjav. Ruka kniežaťa potom divákov pohľad vedie ďalej rovnakým smerom. Dvojici rúk však pravdepodobne neprislúcha len kompozičná úloha, ale dá sa interpretovať aj ako gestikulácia sprevádzajúca rozhovor obidvoch mužov. Sluha zrejme – podobne ako Ľudovítova matka v nasledujúcom výjave – upozorňuje mladé knieža na podozrivé konanie jeho svätej manželky. Gesto, postoj i pokojný výraz tváre kniežaťa prezrádza, že sluhovo udanie nevzbudilo agresivitu. Ľudovítov mimický a gestický prejav teda stelesňuje konkrétne a praktické, danej situácii prispôbené uskutočnenie onej *libertas*, ktorú Alžbete často doprial a ktorá aj Teodorika uchvacovala natoľko, že jej venoval



10. Alžbeta strihá vlasy chorému. Kópia nástennej maľby, Blaubeuren, špitál

osobitnú kapitolu svojho diela. Tému strihania žobraka pritom nechýba historická vierohodnosť – možno ju nájsť už v najstarších a najautentickejších svedectvách o živote sv. Alžbety.⁵¹ Námetom obrazov sa však stala až neskôr.

V Krumlovskom kódexe [obr. 11] sa strihaniu a umývaniu vlasov žobraka venujú dve scény. Alžbeta v obidvoch koná sama – bez pomoci slúžky, bez svedkov. Maľba špitálskeho kostola v Blaubeurene [obr. 10] situuje výjav do interiéru. Nájdeme v nej aj náznak využitia naratívnych potencií obrazového priestoru.⁵² Rozprávačské využitie priestoru sa však obmedzuje len na otvorené dvere, tvoriace rámec príchodu slúžky prinášajúcej vodu na umytie žobrakových vlasov. Na rozdiel od košického obrazu sa prie-



11. Sekvencia so strihaním vlasov, Krumlovský kódex (*Liber depictus*), okolo 1350, Viedeň, ÖNB cod. 370, fol. 88 v a 89 r

12. Alžbeta strihá vlasy malomocnému. Lübeck, kostol sv. Ducha (okolo r. 1400)

stor v Blaubeurene ešte nevyužíva ako rámec pre dodatočný dejový motív sledovania Alžbetiných činov. Je však predsa bohatší ako v obdobnej scéne lübeckého cyklu [obr. 12]. Stojaca Alžbeta v nej strihá vlasy sediacemu malomocnému, označenému klopadlom, akým podobne chorí v stredoveku upozorňovali na nebezpečenstvo nákazy. Svätici nepomáha žiadna slúžka, len dve užasnuté komorné sa (spolu s dvoma chlapcami) stávajú svedkami neobvyklého výjavu. Dej obrazu sa odohráva pred celkom plochým pozadím.

Pri podobných porovnaníach vyniknú nielen priestorové kvality košickej maľby, ale aj záujem jej tvorcov o osobnosť Alžbetinho manžela a jeho prístup voči svätici. Aj keď podľa textových prameňov nemal byť priamym svedkom epizódy, predsalen jeho prítomnosť ukazuje to, čo vraví text: jeho manželka mohla chudobným výrazne pomáhať aj preto, lebo jej to Ľudovít dovolil. Zmena priestorového riešenia košické-





13. Zázrak s krížom. Košice, hlavný oltár domu sv. Alžbety (1474–1477)

ho obrazu však nesúvisí len s rozprávaním. Košický majster dbal aj na čisto formálne hodnoty: ako príklad v tejto scéne môže poslúžiť tvar a rozmiestnenie stromov, ktoré spolu so svojimi tieňmi účelne vyplňajú prázdny priestor pozadia medzi figúrami. Obraz stromov a rastlín v tejto scéne vypovedá o vzťahu maliara k prírode a k svetu vôbec. Zdá sa, že pozorovanie prírody sa preňho ešte nestalo natoľko samoučelnou aktivitou, ako pre niektorých renesančných maliarov. Pozorovanie optickej skutočnosti využíva hlavne nato, aby vytvoril pestrejšie a zaujímavejšie tvary predmetov. Vidí a maliarsky uplatňuje fakt, že kmene a haluze stromov sa nerozvíjajú podľa jednotnej či celkom symetrickej schémy, listnatú časť korún však podáva nadľa-

lej schematicky. Ani drobné rastliny pri zemi uňho nemajú rovnaké tvary, predsa sa však nezaujíma o každú z nich ako o samostatné celistvé individuum (ako to o generáciu neskôr robil napr. Dürer). Ide mu o výber tvarov, použitelných pri obohacovaní kompozície. Empirické motívy prenikajú do stredovekej znakovéj schémy a narušajú jej súdržnosť, zatiaľ ju však nenahrádzajú novým, jednotným spôsobom videnia sveta.⁵³ Tradičná ikonografia sa síce obohacuje množstvom motívov, rozprávanie sa spestruje, jeho základné štruktúry sa však nemenia. V nasledujúcom obraze sa táto naratívna funkcia cyklu dostáva celkom do popredia.

Zázrak s krížom

S témou zázraku s krížom [obr. 13] sa viaže vyvrcholenie teologickej argumentácie v propech milosrdenstva svätice, ktoré inak vyvolávalo pobúrenie šľachty. Chudobný, ktorého Alžbeta milosrdne prichýlila v manželskej posteli sa vo vízii Alžbetinho manžela Ľudovíta stotožňuje so samotným Kristom. Teologicky sa takáto identifikácia opiera o Kristov výklad významu milosrdných skutkov, zaznamenaný v 25. kapitole Matúšovho evanjelia: „... nakoľko ste to učinili jednému z týchto mojich najmenších bratov, mne ste učinili“.⁵⁴ Situáciu, v ktorej sa Ľudovítova vízia odohrala, vysvetľuje Teodorikovo rozprávanie:

„Alžbeta, milovníčka milosrdenstva, uložila istého malomocného po kúpaní na kniežacie lôžko. Keď to jej svokra zistila, chytila ruku svojho syna, priviedla ho k jeho posteli a vravela: 'Uznaj, že takto nakazi tvoju posteľ'. No Boh otvoril kniežaťu vnútorný zrak a ono na lôžku uvidelo položený kríž. Potešené týmto výjavom prosilo svätú manželku, aby to na jeho lôžko častejšie kladla. Pochopilo totiž, že v jeho chorých údoch sa prijíma a ošetruje sám náš pán Ježiš Kristus“⁵⁵

V centre košického obrazu kniežať kľáčí pred šítko umiestnenou posteľou. Jeho pootvorené ústa a pozdvihnuté ruky prezrádzajú prekvape-

nie a údiv. Takéto obrazové riešenie nebolo záväznou ikonografickou schémou: na severnom portáli košického chrámu⁵⁶ má kniežať ku Kristovi ešte intímnejší vzťah – objavuje sa vedľa neho v posteli. V miniatúre Krumlovského kódexu obidvaja manželia stoja za posteľou a Ľudovít odkrýva prikrývku vlastnoručne.⁵⁷ Na chórovom zábradlí špitála v Lübecku zasa nekľáčí Ľudovít, ale Alžbeta.⁵⁸ Prečo vlastne Ľudovít v Košiciach kľáčí?

Teodorik charakterizuje zážitok kniežaťa slovami „*contemplatione consolatus*“ – Ľudovítovi Boh otvoril jeho vnútorné oči („*interiores oculos*“), aby ho videnie a s ním súvisiace rozjímanie (*contemplatio*) oslobodilo od starostí, ktoré v ňom vyvolali ohovárači a poskytlo mu duchovnú útechu. Na košickom oltári zakomponoval maliar víziu bezprostredne pred tvár kniežaťa. Ukrižovaný medzi červenými a bielymi ružami sa kniežaťu ukázal, keď sluha odokryl prikrývku. Žiaden pásik farby či oblakov neohraničuje víziu ako osobitnú sféru reality. Na jej mimoriadny status poukazuje len neprimerane malá mierka postavy Krista. Zvýrazniť nadprirodzené odlišnosťou mierky nebol v umení pätnásteho storočia neobvyklý postup, dokonca ani tam, kde sa spôsob znázornenia vyznačuje vysokou mierou realizmu. Myslím tu napríklad na berlínsku Madonu v chráme od Jana van Eycka – podľa Hansa Beltinga predpokladá nepomer proporcií aj v tomto prípade stretnutie obrazov predstavivosti (*phantasmata*) s „telesnými“, zmyslovo vnímateľnými obrazmi (*sensibilia*). Takáto konfrontácia empirického sveta s vnútornými (náboženskými) predstavami núti diváka myslieť v metaforách – doslovný zmysel zobrazenia sa preňho zmení, avšak zostáva skutočnosť jeho zmyslového zjavu, pretože inak by sa nemohol stať predmetom nazierania.⁵⁹ Kristus v košickom variante manželskej postele durínskeho kniežaťa však umelecké dielo nepripomína len svojou veľkosťou, ale aj tým, že vychádza z jednej určitej vetvy ikonografickej tradície Ukrižovania.⁶⁰

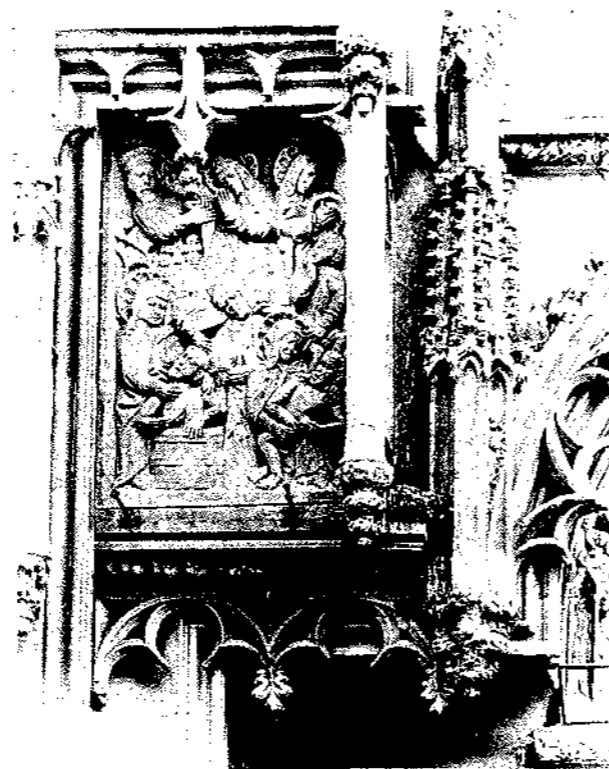
Na Kristovom útlom tele, zahalenom len bedernou rúškou upútajú stopy krvi. Na brvnách kríža – aj na vrchnom ramene s tradičnou nápisovou páskou „*inri*“ – vidno zvyšky otesaných konárov. Kríž teda pozostáva len z napoly opracovaného materiálu. Prezrádza, že voľakedy bol stromom. Takéto riešenie nebolo samoučelnou estetickou hračkou, ale nieslo hlboké teologické významy.⁶¹ Kríž ako strom života uviedli do súvislosti s alžbetínskymi scénami už tvorcovia severného portálu košického domu. Nezačlenili ho však do obrazu vízie kniežaťa, ale do vrcholu nadstavca, ktorého okrajové polia zobrazujú alžbetínske scény. Vplyv obrazov a sôch na neskorostredovekú mystickú zbožnosť je známym historickým faktom.⁶² Modelom vízií mystikov a mystičiek sa neraz stávali výtvarné diela, ktoré predtým videli, hoci sa všeobecne uznávalo, že ľudský kontakt s duchovnými pravdami nemôže byť závislý na materiálnych predmetoch.⁶³ V košickom obraze však nejde o priamu inšpiráciu mystickej vízie krížom stvárnenným ako *arbor vitae*, len o vplyv tohto typu Ukrižovania na obraz Ľudovítovej vízie. V ikonografickej tradícii tejto scény mal krucifix svoje pevné miesto, rozhodnutie pre konkrétny ikonografický typ s bohatstvom mystických asociácií však nebolo obvyklé. Množstvo asociácií sa dokonca ešte zvýšilo pridaním ďalšieho mystického motívu, pochádzajúceho z inej tradície – ruží. V niektorých nemeckých obrazoch scény, napr. v Blaubeurene [obr. 14], kniežať v posteli nachádza dokonca len ruže. Takéto riešenie úplne stiera kristologickú významovú vrstvu Alžbetinho milosrdného skutku (dielo navyše zaujme aj neobvyklým výberom figúr: do miestnosti vstupuje len manžel s udavačským sluhom). Záľuba košických tvorcov v spájaní rôznorodých motívov sa teda prejavila v obsahu Ľudovítovej vízie: do postele položili ruže aj krucifix odrazu. Spojenie ruží a kríža pritom mohol inšpirovať reliéf severného portálu košického domu [obr. 15].

Radosť košického maliara z rozprávania vyvoláva problémy pri identifikácii postáv. Pred



14. Zázrak s ružami. Kópia nástennej maľby, Blaubeuren, špitál

postel'ou stojí z profilu zobrazená žena v brokátových šatách s bielym závojom na predklonej hlave. Na základe drahého oblečenia i neprívetivého výrazu, s ktorým hľadá na knieža, môžeme túto postavu identifikovať skôr ako Ľudovítovu matku Žofiu, než ako Alžbetu.⁶⁴ Alžbeta, ktorej brokátové rúcho prekrýva modrý plášť, stojí so sklonenou hlavou a rukou položenou na srdce za postel'ou medzi dvoma ďalšími postavami, pravdepodobne svojimi komornými.⁶⁵ Alžbetina mladá tvár neprezrádza žiadne negatívne city. Prvý plán obrazu sa teda sústreďuje na dramatickú konfrontáciu Ľudovíta so svojou matkou. Krucifix ako argument, ktorý rozhoduje spor v prospech pokorne kľáčiaceho kniežaťa sa objavuje práve medzi hlavami týchto postáv. Matka je sklamaná, nepodarilo sa jej ovplyvniť synov postoj voči Alžbetiným skutkom. Ľudovít sa nenahneval, ba dokonca pokorne pokľakol. Na podobnej konfrontácii je vystavaný aj smrečiansky obraz Zázrak s krížom.⁶⁶ Alžbeta stojaca za postel'ou je v ňom jednoznačne identifikovaná svojou svätožiarou.



15. Košice, ľavé reliéfne pole štítového nadstavca severného portálu dómu sv. Alžbety (okolo 1400)

Zaujímavá je aj otázka, či vôbec matka (ale aj ostatné postavy obrazu) vníma víziu kniežaťa. Podľa textu legendy predsa Boh otvoril Ľudovítove vnútorné oči. O iných postavách sa v tejto súvislosti nehovorí. Aj v obraze kľáči len Ľudovít. Matka sa nedíva do postele, ale na syna. Sluha pokorne odkrýva prikrývku, tri postavy v pozadí sa dívajú ponad lôžko. Okrem Ľudovíta nevyzerá nikto uchvátený bezprostrednou prítomnosťou Krista. Aj obraz teda necháva otvorenú možnosť, že víziu vnímal vlastne len Ľudovít. Spolu s ním mal divák pred obrazom vedieť viac, ako všetky ostatné postavy scény. Informácia o identite žobráka s Kristom sa stala názorným argumentom v prospech charity, vizuálnym zážitkom, schopným meniť postoje a správanie nielen Alžbetinho manžela, ale aj košických divákov.



16. Sekvencia zázraku s krížom. Krumlovský kódex (*Liber depictus*), okolo 1350. Viedeň, ÖNB cod. 370, fol. 92v a 93r.

Scéna zázraku s krížom patrila v neskorom stredoveku k najčastejšie znázorňovaným výjavom z Alžbetinho života. Z vyše 25 cyklov s legendou svätice, ktoré vznikli medzi romi 1235-1520, ju nájdeme prinajmenšom v trinástich.⁶⁷ Oproti ikonografickej tradícii vyniká košický obraz množstvom vedľajších postáv, napriek tomu však zaznamenávame istú redukciu obrazového rozprávania pokiaľ ide o súvislosti príbehu. Tu sa prejavujú limity, ktoré rozprávaniu kládol daný počet scén na oltárnych krídlach, ako o tom bola reč už v úvode tohto článku. Obrazový cyklus v dolnorakúskej Weitre (okolo polovice 14. storočia) venuje dve scény ukladaniu žobráka do postele a nasledujúcemu zázraku s krížom.⁶⁸ Podobne ako iné obrazy tohto cyklu sa aj spomenuté výjavy vyznačujú redukciami počtu postáv na minimum, takže ponúkajú porovnanie, v ktorom vynikne invenčnosť košického maliara pri vynachádzaní a komponovaní obsažnejších figurálnych skupín. Ešte dlhšiu sekvenciu tvorí príbeh žobráka v manželskej posteli v Krumlovskom kódexe: príbeh začína (fol. 92r) nájdením žobráka, a pokračuje jeho kúpaním v kadi. V ďalších obrázkoch Alžbeta vedie

žobráka a ukladá ho do manželskej postele.⁶⁹ Na opačnej strane toho istého listu (fol. 92v) vidíme knieža spolu s udavačským sluhom, potom manželia vstupujú do dverí spálne a vízia s krížom tvorí až kulmináciu príbehu, pokračujúceho v riadku na susednej strane [obr. 16]. Samotný obraz vízie je však veľmi jednoduchý: za postel'ou umiestnenou paralelne k ploche obrazu stojí Alžbeta so zopnutými rukami a Ľudovít, odkrývajúci prikrývku, pod ktorou je krucifix. Väčšina známych obrazov zázraku kladie do postele krucifix. Ruže boli zvláštnym mystickým motívom. Do rozprávania o živote sv. Alžbety sa najskôr dostali v iných súvislostiach – ako zázračná náhrada za jedlo, ktoré prinášala chudobným. S víziou kniežaťa ju spájali aj neskoršie obrazy – okrem príkladov zo Slovenska možno uviesť napr. triptych z Karlsruhe (1480-90),⁷⁰ alebo mníchovskú scénu (1510-20). Na obraze z Laufenu nahrádzajú ruže celý ostatný obsah vízie [obr. 17].

Obraz zázraku s krížom v rámci cyklu chórového zábradlia špitála Sv. Ducha v Lübecku⁷¹ dokumentuje vývoj scény okolo r. 1400. Vidno v ňom postupné narastanie počtu ostatných osôb,



17. Zázrak s ružami, tabuľová maľba. Laufen, okolo 1500

ktoré bolo aj predpokladom vzniku košického výjavu. Alžbeta v ňom kľáči pred žehnajúcim manželom, posteľ s krucifixom za nimi ostáva paralelná s obrazovou plochou. Za ňou vidno skupinku troch postáv, sklonených v zbožnom údive. Pomerne plochý priestor lübeckého obrazu poskytol obrazovému rozprávaniu len málo miesta. Podobne ako v scéne Narodenia využil košický maliar na vystupňovanie ilúzie priestorovosti výjavu šikmé umiestnenie postele. Zároveň prejavil oveľa väčší zmysel pre scénickú kompozíciu figúr v priestore. Na rozdiel od iných však neprejavil záujem o zapojenie pozadia scény do štruktúry obrazového rozprávania. Vývoj v baľtskej oblasti išiel v tomto smere ešte ďalej. V obraze zázraku s krížom na hlavnom oltári tallinského kostola sv. Ducha (1483)⁷² [obr. 18] vidíme tiež šikmo umiestnenú posteľ s baldachýnom (aj tu stvárnenú bez znalostí pravidiel matematickej perspektívy), namiesto zlatého poza-



18. Zázrak s krížom. Tallin, hlavný oltár kostola sv. Ducha (1483)

dia sa však zadná stena miestnosti člení oknami a na pravom okraji kompozície sa naznačuje aj vstup do miestnosti. Tento motív neostáva samou účelnou formou, ale rozprávačsky sa využíva ako rámec vstupu udavačského sluhu, čiastočne prekrytého stĺpom. Vecný záujem o prostredie si však vyžiadal svoju daň vo forme redukcie spirituálnych významov. V posteli vidno krucifix s doráňaným Kristom, no chýbajú nielen ruže, ale aj narážky na strom života. Tallinský obraz obsahuje oveľa menej mystických motívov než košické dielo.

Dôležitosť scény zázraku s krížom potvrdzuje aj jej ohlas v neskorostredovekej ikonografii blízkyh regiónov: nájdeme ju Bardejove, Levoči i Smrečanoch, hoci každý z týchto cyklov obsahuje podstatne menej výjavov, ako košický.

Zázračné vrátenie odevu na hostine

Rozprávanie o Alžbetinom živote vo vrchnom registri ľavého krídla oltára pokračuje maliarskou transpozíciou zázraku, ktorý sa mal odohrať po-



19. Zázrak slávnostného rúcha. Košice, hlavný oltár dómu sv. Alžbety (1474–1477)

čas sviatočnej hostiny na hrade Wartburg [obr. 19]. Aj tento zázrak bol argumentom v prospech milosrdenstva svätice. Teodorik rozpráva o predhistórii toho, čo vidíme na obraze: Pri Alžbetinom príchode do paláca ležal na schodoch žobrák, pre ktorého nemala inú almužnu, len svoj drahocenný plášť. Netrzepliví hostia pri čakaní na meškajúcu Alžbetu prezradili kniežaťu, že jeho žena darovala chudobnému svoj plášť. Keď Ľudovít prišiel Alžbetu zavolať, mimochodom sa na plášť spýtal. Vtedy sa stal zázrak, ktorý sväticu opätovne zachránil pred prehnanými výčitkami.

“Nato služka odbehla a našla plášť, ktorý Alžbeta darovala chudobnému. Na vešiak sa



20. Odovzdávanie rúcha žobrákovi a jeho vrátenie anjelmi. Krídlo oltára z Altenbergu, okolo 1340. Frankfurt, Städel

dostal z neba. V ňom odetá nebeská žena potom odišla na hostinu.”⁷³

Aj z citovaného textu vidno, že scéna súvisí s odievaním nahých, teda konaním, ktoré sa pôvodne na základe svojho teologického významu začleňovalo do ikonografickej tradície cyklov milosrdných skutkov.⁷⁴ V rámci alžbetínskej ikonografie sa táto téma len zriedka uplatnila samostatne – zvyčajne sa spájala s výjavom, pri ktorom Alžbeta dostáva naspäť nielen odev, darovaný chudobnému, ale aj oveľa cennejšiu, nebeskú odmenu. Vo forme vedľajších (atributívnych) motívov sa takého riešenie presadilo už okolo r. 1340 na krídle oltára z Altenbergu [obr. 20].⁷⁵ Na



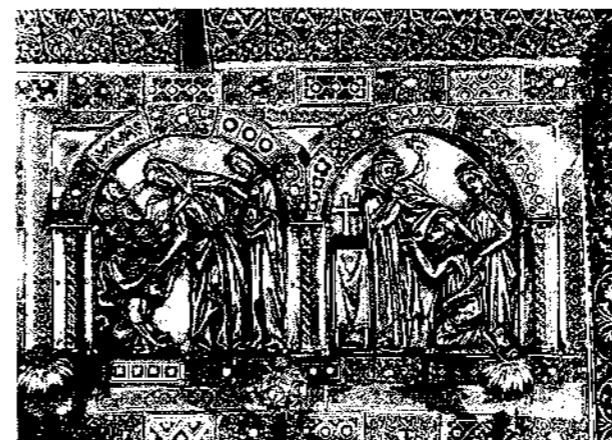
21. Omša sv. Martina, obraz z krídla čerínskeho oltára sv. Martina (1483) Budapešť, MNG

jednom z jeho krídel Alžbeta odovzdáva šaty porčne oveľa menšiemu žobrákovi. Súčasne zhora prilietajú dvaja anjeli – jeden vracia Alžbete darované, druhý ju korunuje nebeskou korunou. Takého obrazové riešenie vyjadrovalo transcendentálnu odmenu, ktorá sa svätici dostala za jej milosrdenstvo. Analogické scény sa v obrazovej hagiografii dajú nájsť už v prvej polovici 14. storočia, napríklad v obrazových cykloch v kostole sv. Františka v Assisi. Jeden z výjavov zo života titulárneho svätca na stenách lode horného kostola predstavuje Františka pri odovzdávaní svojho plášťa chudobnému rytierovi, v nasledujúcej vízii paláca sa plášť objavuje v Kristových rukách.⁷⁶ Podobne v kaplnke sv. Martina v dolnom kostole – polovicu plášťa, ktorú svätec daroval chudobnému, videl v nasledovnom sne u Krista.⁷⁷ V martinovskej obrazovej hagiografii neboli podobné udalosti ničím zriedkavým.⁷⁸ Nájdeme tu aj ešte bližšiu analógiu ku košickej scéne: pred omšou v Albegne daroval Martin svoje rúcho žobrákovi, takže mu ostalo iba také, ktoré malo príliš



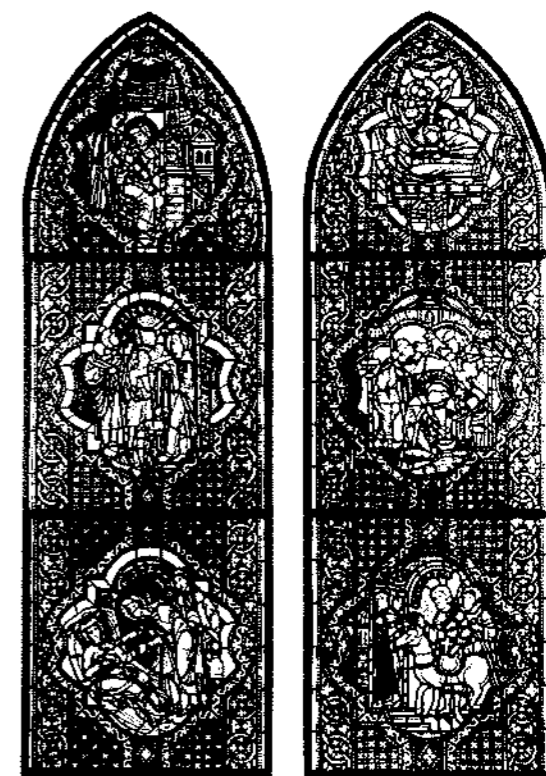
22. Krídlo oltára sv. Alžbety (okolo 1510). Marburg, kostol sv. Alžbety

krátke rukávy. Počas omše sa však jeho ruky zázračne pokryli zlatom a gemami. Táto udalosť bola v stredoveku známa aj u nás: na krídlach čerínskeho oltára (1483)⁷⁹ [obr. 21] zakrývajú Martinove odhalené predlaktia dlhé červené krídla anjelov. Aj v tomto prípade teda anjeli zabránili tomu, aby sa milosrdenstvo prejavilo nevhodným oblečením pri slávnosti, hoci slávnosti liturgickej, a nie svetskej. Košickému obrazu hostiny dodáva osobitný náboženský rozmer práve obraz anjelov, ktorí pridriavajú Alžbetino rúcho. Nádhery jeho sytej tmavomodrej farby, zlatých výšiviek, kožušínovej podšívky i okrajov by niesla určité náboženské významy aj bez anjelov. Nebola totiž mámotratnou parádou, ale maliarsky vyjadrovala podobnú myšlienku, ako Teodorikovo rétorické zvolanie v závere vyššiecitovanej pasáže: „Takto teda nebeský otec vystrojil svoju laliu Alžbetu, že ani Šalamún vo svojej nádhere to nemohol dokázať“. Spisovateľ si pri vytváraní rétorickej figúry poslušil osvedčenými biblickými klišé, maliar zasa svojimi vlastnými prostriedka-



23. Scény zo života sv. Alžbety na relikviári svätice (1235–1250). Marburg, kostol sv. Alžbety

mi: zlaté výšivky na modrom podklade a drahocenná ozdoba na čele svätice sa objavujú jedine v tejto scéne cyklu. Košický obraz Alžbetinho príchodu na hostinu však nevyjadruje len transcendentálnu odmenu za milosrdenstvo svätice, ale zdôrazňuje aj svetský účinok jej výnimočného vzhľadu. Gestá a mimika pánov za bohato prestretým stolom prezrádzajú úctu a rešpekt k honosnému zjavu „nebeskej ženy“. Rozhodnutie zobraziť príchod svätice na hostinu mohlo mať z hľadiska objednávateľov aj tú výhodu, že sa nemusel zobraziť samotný akt darovania rúcha. Vynechanie motívu darovania vynikne nielen v porovnaní so staršími verziami témi, ale aj s niektorými mladšími. Analogický obraz marburského oltára [obr. 22], predstavuje Alžbetu nielen na hostine, ale aj dvakrát navyše: v exteriéri pri samotnom akte darovania plášťa žobrákovi a v interiéri pri rozhovore s anjelom. Neapolský cyklus zasa obsahuje celú sériu scén venovanú Alžbetiným almužnám a askéze, vrátane odovzdávania drahého plášťa žobráčke a asketického poňatia samotnej hostiny (bez zázraku)⁸⁰ [obr. 3]. Košická výzva k prejavu milosrdenstva almužnou vyznieva podstatne nenápadnejšie, takže už nemusela provokovať menej štedrých návštevníkov kostola. Oveľa viditeľnejšie sú drahé látky, ktoré určite priťahovali pozornosť remeselníkov a ob-



24. Scény zo života sv. Alžbety. Chórové okno chrámu sv. Alžbety, Marburg (1235–1250)

chodníkov, navštevujúcich košický farský chrám.⁸¹ Niekomu sa možno zdá nevhodným, pripisovať tvorcom oltára podobné myšlienky. Ako inak však vysvetliť vynechanie priameho znázornenia almužny – rozdávania jedla, nápojov i odevov? Tieto výjavy boli predsa známe už z najstarších marburských cyklov! [porov. obr. 23 a 24] Sociálne poslanstvo košického cyklu možno obsahuje niektoré ambivalentné prvky, teda také, ktoré kresťanský ideál milosrdenstva modifikujú do dobovo prijateľnej podoby. Pred unáhleným odsúdením týchto momentov však varuje fakt, že práve v danej podobe mohol obrazový cyklus oveľa efektívnejšie splňať sociálne funkcie, ktoré zodpovedali ekonomickým možnostiam a poriadku danej doby. Práve táto funkčnosť scény podnietila aj jej ohlas: na bardejovskom oltári sv.



25. Zázrak slávnostného rúcha. Oltár sv. Alžbety, Bardejov

Alžbety síce znížili počet scén z legendy svätice z dvanástich na osem, scéna hostiny však redukcii odolala [obr. 25].

Rozlúčka s manželom

Posledný obraz ľavého krídla oltára sa venuje Alžbetinej rozlúčke s manželom pri jeho odchode na križiacku výpravu [obr. 26]. O okolnostiach Ľudovítovho odchodu na ťaženie do Svätej zeme, organizované cisárom Fridrichom II. sa zachovali rôzne správy. Podľa *Zlatej legendy* samotná Alžbeta naliehala na manžela, aby využil silu svojich zbraní na obranu viery v Svätej zemi.⁸² Štvr-



26. Rozlúčka s manželom. Košice, hlavný oltár dómu sv. Alžbety (1474–1477)

tá kapitola Teodorikovho textu zasa spomína križ, ktorý knieža prijal z rúk hildesheimského biskupa ešte pred rozlúčkou s Alžbetou. Ľudovít si križ nepripol na hrud', ako to bolo u križiakov bežné, lebo nechcel Alžbetu znepokojiť. Tá ho však predsa našla a vydesila sa. Až neskôr ju Ľudovít uchvácholil.⁸³ Košický maliar knieža namaľoval v honosnom rytierskom brnení, ktoré sa svojou zlatistou farbou odlišuje od brnení vojakov v pozadí. Napriek svojmu starostlivému záujmu o opis výstroja kniežaťa na jeho hrud' križ nenamaľoval – na príslušnom mieste Ľudovítovho brnenia vidno inú, nenápadnú ozdobu. Križ nevidno ani na taške kniežaťa, tak ako to bolo



27. Rozlúčka s manželom, relikviár sv. Alžbety, Marburg, kostol sv. Alžbety (1235–1250)

ešte v najstarších znázorneniach výjavu v Marburgu [obr. 27].⁸⁴ V porovnaní s touto najstaršou verziou témy zreteľne vyniká ústup priamych narážok na križiacke výpravy. Napokon – križiacke výpravy v čase vzniku košického oltára už neboli aktuálne, akokoľvek obrana kresťanstva proti inovercom opätovne získavala na aktualite nielen v Svätej zemi, ale aj na samotných hraniciach Uhorska. Po vynechaní explicitných poukazov na križiacke výpravy sa s Ľudovítovým obrazom mohli stotožniť aj rytieri, ktorí sa už nechystali na ďalekú výpravu. Veď košický Ľudovít už nie je drsným Kristovým bojovníkom. Jeho starostlivo upravené zlatisté kučery, previazané ozdobnou stužkou s diadémom uprostred čela, ako nákladné brnenie poukazujú skôr na dvorskú eleganciu, než na strohosť vojaka. Krása mladého kniežaťa však slúži aj ako obrazový prostriedok, ktorý má divákovi umožniť hlbšie precítiť veľkosť straty,

ktorú Alžbeta prežívala pri rozlúčke s manželom. V súvislosti s rozlúčkou Teodorik spomína „výbuch clivoty, žalostný nárek, srdcelomné výkriky a plač“, neznesiteľné a veľmi bolestné emócie, sprevádzané slzením, rozochvením, lomcovaním útrobov, bedákaním a pod.⁸⁵ Košický maliar nehľadal podobnú expresivitu. Nezobrazil ani Alžbetino zdesenie pri nájdení križa, ani neskoršie výbuchy emócií. Akoby už svätica mala bolestné rozhodnutie za sebou: „Napokon zahatá návaly citu a jej láska k Stvoriteľovi sa stáva silnou ako smrť“.⁸⁶ Obraz však nevyjadruje ani Alžbetinu rozhodnú podporu križiackemu ťaženiu, ako napr. podobná scéna v Lübecku, kde Alžbeta pripína križ na rukáv odchádzajúcemu manželovi, sediacemu na koni.⁸⁷ Verný dominantnému lyrickému tónu svojho štýlu necháva košický maliar aj v obraze rozlúčky vládnuť zasnenú melanchóliu. Napriek tomu, že výraz lásky a oddanosti manželov sa v obraze nedá prehliadnuť, ich blízkosť už nie je tak zreteľná ako v marburskom reliéfe, kde si obaja kladú ruky na plecía a zblízka hľadajú do očí [obr. 27]. V Košiciach sú centrálné postavy výjavu vzdialenejšie a vystierajú k sebe ruky. Intenzívny kontakt pohľadom však ostáva. Ľudovít medzi ukazovák a palec svojej pravej prsty pred kontrastným tmavým pozadím prsteň, ktorý mal podľa Teodorika byť jeho tajnou pečaťou, obsahujúcou obraz Baránka Božieho s vlajkou, manželove nariadenia ba dokonca správu o jeho smrti. Svoju ľavicu vkladá medzi dlane stojacej Alžbety, ktorá aj vo svojom bohatom rúchu vyzerá, akoby sa jej podlamovali kolena. Hoci sa pohľadom ešte stále vpíja do tváre odchádzajúceho manžela, jej hlava sa skláňa dozadu. Takáto telesná pozícia presne vyjadruje ambivalentné city, opísané v Teodorikovom texte a dané podstatným konfliktom vo vlastnej identite, ktorý Alžbeta vtedy prežívala: túžba svätice po prelomení pút pozemskosti zápasí s bolesťou rozlúčky, ktorú pociťuje manželka.

V porovnaní so staršími obrazmi témy zaujme košický obraz bohatstvom postáv. Ich začlenením



28. Alžbetínske scény na pôstnej strane oltára Sv. Príbuzenstva, Smrečany (1510)

do obrazu sa maliarovi podarilo zvýrazniť niektoré predtým opomínané okolnosti. Za Ľudovítom namaloval skupinu vojakov nielen preto, aby diváka informoval, že Alžbetin manžel neodchádza na výpravu sám, ale aj preto, aby na základe kontrastu zvýraznil niektoré z jeho vlastností. Tak napríklad hlavy vojakov v tmavých prilbách vytvárajú protiklad k Ľudovítovým pestovaným zlatým vlasom, previazaným stužkou s ozdobou, rovnakou ako v scéne Zásnub. Tmavé brnenia vojakov kontrastujú s Ľudovítovým zlatým, ich čierna a hnedé kone zasa s parádne vystrojeným bielym koňom za chrbtom kniežata. Alžbetin manžel prevyšuje svojich spolubojovníkov krásou, jemnosťou svojich črt i zámožnosťou.

Kompozičnú protiváhu skupiny vojakov na druhej strane obrazu, za chrbtom svätice, vytvára skupinka troch žien.⁸⁸ Obraz mesta na horizonte pred zlatým pozadím je zriedkavým dokladom krajinárskych schopností košického maliara. Svedčí však aj o tom, že napriek mnohým iným sprostredkovaným výpožičkám z nizozemského umenia, ktoré v jeho diele nachádzame, nedosiahol v novom spôsobe krajino-malby takú úroveň, ako napríklad s majster oltára sv. Mikuláša z Lúčok pri Kremnici,⁸⁹ alebo s iní stredoeurópski maliari tých čias.⁹⁰



29. Vyhnanie z Wartburgu. Košice, hlavný oltár dómu sv. Alžbety (1474-1477)

V rámci logiky obrazového rozprávania košického oltára scéna rozlúčky uzatvára sekvenciu Alžbetinho spolužitia s manželom.⁹¹ Práve táto fáza života svätice poskytla košickým tvorcom príležitosť na obrazové stvárnenie viacerých motívov, poukazujúcich na luxusný život. Tento moment vynikne hlavne pri porovnaní so smrečianskym oltárom Sv. Príbuzenstva (1510). Program alžbetínskych scén na jeho pôstnej strane [obr. 28] už neovplyvňovali mešťania, ale hlavne fran-tiškáni z Okoličného.⁹² Tí sa sústredili až na neskorší Alžbetin život (Vyhnanie, Starostlivosť o chorých) a umieranie v chudobe. Zo skoršieho obdobia jej života ponechali akurát Zázrak s krížom (v príznačne skromnejšej podobe), poukazujúci na podobnosť chudobného s Kristom.



30. Vyhnanie z Wartburgu (okolo 1400). Lübeck, kostol sv. Ducha

Oproti najstarším alžbetínskym cyklom zasa v košickom programe zaujme vynechanie názorného dôkazu manželovej smrti, ktorý predstavovala scéna návratu manželových ostatkov. Napokon – Ľudovítov hrob sa nenachádzal v Košiciach ani v blízkom okolí, takže ani objednávatelia – na rozdiel od marburských príslušníkov rovnakého rodu – nemali osobitný záujem obrazovo podčiarkovať návrat ostatkov kniežata. Následky Alžbetinho ovdovenia sa na košickom oltári prejavujú nepriamo, prostredníctvom svojich následkov: témou pokračovania príbehu sa stáva neľahký osud, ktorý sväticu postihol po strate manžela.



31. Poniženie sv. Alžbety. Košice, hlavný oltár dómu sv. Alžbety (1474-1477)

Vyhnanie z Wartburgu

Rozprávanie košického cyklu pokračuje v dolnom registri pravého krídla oltára. Začiatok druhej časti Alžbetinho príbehu presunuli do spodnej časti krídla aj s ohľadom na charakter tém: dvojica spodných scén vyjadruje poníženie svätice, jej spoločenský i fyzický pád. Poradie tém je rovnaké, ako v Lübecku: vyhnanie z Wartburgu [obr. 29] a konfrontácia s nevďačnou starou [obr. 31]. Obidve predstavujú začiatok najťažšieho úseku Alžbetinej životnej cesty a kontrastujú tak s paralelnými scénami ľavého krídla.⁹³ Namiesto vd'áčného privítania princeznej v kráľovskej rodine (Narodenie) vidíme nemilosrdné vyhnanie z rodinného sídla, namiesto

povznášajúceho stretnutia vzájomne pre seba predučených osôb (Zásnuby) zasa ponížujúce stretnutie s ľudskou nevďačnosťou. Oba výjavy však zdôrazňujú aj trpezlivosť, s ktorou Alžbeta znášala utrpenie a poníženie. Tento význam dokladajú aj texty: Teodorik o vyhnaní referuje práve kapitole nazvanej „O trpezlivosti, ktorú preukázala biedne vyhnaná“.⁹⁴

„... niektorí vazali zomrelého kniežata ... zabudli na Božiu bázeň, spravodlivosť, na vlastnú česť a náležité správanie a Bohom skúšanú šikanovali a pridali k jej bolesti duševných rán ďalšiu: vyhnaní ju z hradu i zo všetkého jej imania. A tak kráľovská dcéra zostupuje smutná a s plačom so svojimi ľuďmi po svahu do mestečka ležiaceho na jeho úpätí.“

Maliar zobrazil iba malú časť hradu a mestečko úplne vynechal. Dej sa odohráva na krátkom šikmom mostíku pred hradnou bránou. Označenie hranice bránou a fyzického i spoločenského pohybu nadol spádom mostíka umožnilo vyjadriť dynamiku odchodu. Detailný záber umožnil zachovanie mierky postáv, nevyhnutnej pre dobrú čitateľnosť deja z lode kostola. Aj tu teda ostávajú v centre maliarovho záujmu konajúce postavy. Alžbeta odchádza s dcérkou na ruku a pohľadom sklopeným k zemi. Za ruku vedie synčeka, ktorý sa obzerá smerom k hradu. Prítomnosť detí v tomto výjave posilňuje apel na súcit vnímateľa, súčasne však protirečí Teodorikovmu textu, podľa ktorého deti za Alžbetou priviedli neskôr. Oproti textu zasa chýbajú Alžbetini ľudia. Dvojicu honosne odetých postáv – muža a ženy za chrptom svätice zrejme nemožno interpretovať ako Alžbetin sprievod. Posunky tejto dvojice predzrádzajú protirečivú city: žena za odchádzajúcou sväticou vystiera ruku, muž ju zadržáva. Význam ženinho gesta sa zvýrazňuje jeho postavením v kompozícii: práve ono spája na centrálnej osi obrazu hlavné figurálne skupiny a zároveň vystupuje ako stred dlhej melodickéj línie tvorenej bielymi závoji oboch žien. Na vrchnom konci tejto línie vidíme Alžbetinu sklonenú hlavu, na opačnom zasa

nenápadné, ale rozhodné gesto muža, ktoré žene zabránuje v ďalšom pohybe. Jeho druhá ruka akoby dodávala vysvetlenie. Dvojica tvári v hradnej bráne za pravým plecom muža svojimi výraznými črtami kontrastuje s fyziognomicky ušľachtilejšími typmi hlavných postáv, ako aj s nevýraznými, možno trochu posmutnelými tvármi zvedavcov na hradbách. V porovnaní s lübeckou verziou rovnakej témy [obr. 30] sa košické dielo vyznačuje predovšetkým situovaním deja do reálnejšieho prostredia a určitou stratosťou jednoznačnosti výpovede (ktorá sa dá opísať aj pozitívne ako novonadobudnutá ambivalencia). S tým súvisí aj upustenie od dôrazu, kladeného na postavu svätice – Alžbeta už neodchádza pokorne predklonená, avšak svojou veľkosťou sa nijako podstatne nelíši od postáv, ktoré stoja za ňou. V Lübecku dosahovala Alžbeta výšku ostatných postáv aj vo výraznom predklone, bola teda podstatne väčšia.⁹⁵ Ešte výraznejšie sa košický obraz odlišuje od scény vyhnaní v neapolskom freskovom cykle – jednak zostavou figurálnej scény, no aj tým, že scénu Vyhnaní v Neapoli nezobrazili samostatne, ale v rámci jednotného priestoru spolu s ďalšími epizódami, nasledujúcimi po nej.⁹⁶

Nevďačná starena

O téme nasledujúceho obrazu Teodorik rozpráva v pasáži s príznačným názvom „O istež bežočivej žene“:

„Žila tam vtedy istá chudobná, chorľavá starrenka, ktorej (keďysi) vychádzala v ústrety almužnou, v chorobe liekmi a potešovala ju v starobe. Povedľa sa tiahol úzky chodník, ktorý bol blatistý a preto ho cestujúci pokryli kameňmi. Starrena sa na ňom stretla so svojou dobrodinkou a nechcela sa jej vystúpiť, a tak neurodzená vrazilila do urodzenej, bežočivá do vlúdnej a nevážiaci si dobrodenie do milosrdnej. Služobnica Božia upadla do blata a zašpinila si šaty. Zniesla to však s veľkou trpezlivosťou a pokojom, vstala a veľmi sa smiala. V rieke si vyprala zablate-

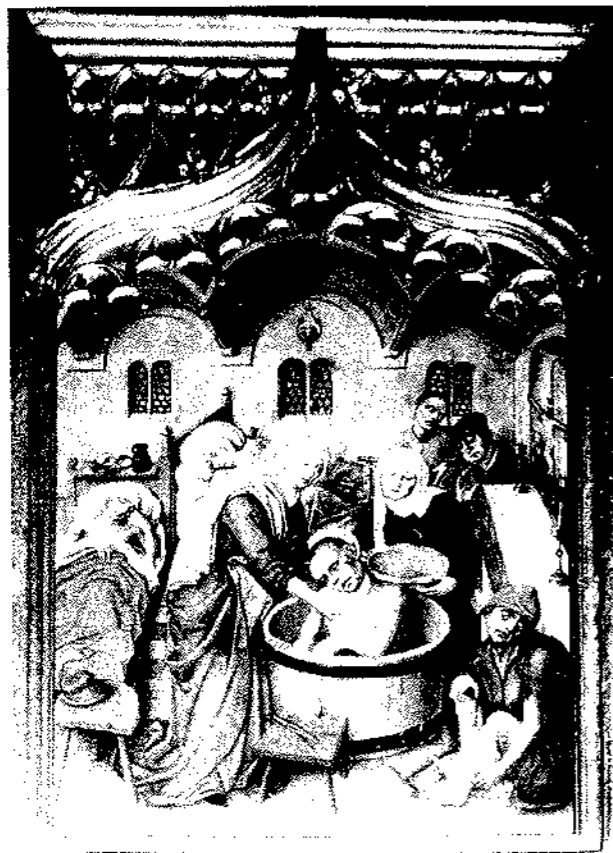
né šaty a trpezlivú dušu si umyla v krvi Baránkovej.“

Cez veľkú blatistú kaluž tmavohnedej farby v prvom pláne pláne košického obrazu sa takmer kolmo na spodný okraj tiahne úzky chodník pokrytý kameňmi. Jeho umiestnením do pravej časti kompozície si maliar vytvoril dostatočný priestor pre pád svätice [obr. 31]. Na chodníku stojí takmer chrptom k divákovi bežočivá starena. Jej tvár vidíme z profilu, roztrhané rukávy jej šiat sú jediným čitateľným poukazom na chudobu. Maliar sa usiloval jasne vyjadriť, kto Alžbetu sotil do blata: starena sa obidvoma rukami zvrchu dotýka padajúcej svätice, akoby ju chcela zhodiť naozaj dôkladne. Príznačný lyrizmus štýlu košického maliara sa prejavuje aj tým, že ani v tejto dramatickej scéne sa nepokúsil zachytiť fyzické vypätie či zápas. Aj žobráckino morálne odpudzujúce gesto stvárnil s istou estetickou grációznosťou.

Alžbetin pád do blata pripomína Kristov pád pod krížom – utrpenie sa poníma ako integrálna časť životnej cesty kresťanskej svätice, zameraanej na napodobovanie Krista. Maliarsky mimoriadne šťastným riešením je vyzdvihnutie tohto kľúčového motívu scény kontrastným tmavým pozadím blatistej zóny. Na tomto pozadí sa vynímajú ruky svätice, z ktorých ľavá sa snaží zadržat pád a vyvoláva pritom vyšplechnutie vody v kaluži. Ešte výraznejšie – s pomocou bielej šatky a tenkej, takmer „nemateriálnej“ ornamentálnej svätožiary – maliar podčiarkol Alžbetinu tvár. Napriek svojim mierne pootvoreným ústam sa svätica vyhyba akémukol'vek prudkému prejavu utrpenia, prekvapenia či smiechu, spomínaného v texte. Odovzdaný výraz jej tváre najviac kontrastuje s úškrnom zlostnej stareny. S rovnakou múdrosťou ako tvorca slávneho Laokóna si košický maliar uvedomil, že duchovná veľkosť sa neprejavuje náhlými výbuchmi vášní.⁹⁷ Alžbetina tichá veľkosť a ušľachtilá prostota sa zakladá práve na trpezlivosti, s akou znáša nespravodlivé poníženie. Teodorikov text je jedným z dokladov skutočnosti, že motív trpezli-

vého znášania príkorí kresťanskí teológovia dobre poznali. Reakcia Alžbety na nespravodlivý ústrk sa však zásadne líši od typicky antického prístupu. Pokora svätice totiž predstavuje navyšnosť kresťanskú črtu, inšpirovanú Kristovým prístupom k nevinnému utrpeniu – nenájdeme u nej ani stopu vzdoru či napätia, ktorým nás uchvacuje plastický obraz tela týraného Laokóna.

V košickom obraze však nešlo len o všeobecné morálne alebo náboženské tézy. Jeho poslanstvo malo celkom konkrétny význam v rámci mestského života, ktorého zobrazenie je rozhodujúcim motívom druhého plánu kompozície. Na suchej pôde medzi kalužou a kostolom v pozadí, teda vlastne nad Alžbetinou tvárou sa prechádzajú tri elegantné dámy. Hoci sú ich gestá zdržanlivejšie, ako posunky mužov, ktorí v pravej časti vychádzajú z kostola a z meštianskeho domu, predsa vyjadrujú prekvapenie a údiv nad udalosťou, ktorej svedkami sa stali. Zámožní mešťania sú prekvapení odpudzujúcim chovaním chudobnej stareny. Takýto obraz zrejme lichočil rodinám, ktoré pri omši sedeli v prvých radoch košického farského kostola. Navyše bol aj účinnou výstrahou pred prehnávaným a nepremysleným milosrdenstvom, teda pred tou časťou posolstva Alžbetinho svätého života, ktoré mohlo mať pre normálny chod stredovekého mesta príliš revolučné dôsledky. Tvorcovia košického oltára určite revolucionármi neboli – dokonca ani samotný fakt zaradenia scény so žobráckou ponížujúcou Alžbetu nebol zásadným prevratom v ikonografickej tradícii. Podobnú scénu možno nájsť už v Lübecku.⁹⁸ Pri porovnaní obidvoch diel však v košickom diele predsa zbadáme jednu zásadnú novinku: obrazové začlenenie výjavy do kontextu mestského života v staršej maľbe celkom chýba. A to nie je bezvýznamný formálny detail. Práve realistický záujem maliara o život stredovekého mesta sa Dénes Radocsay pokúšal vyložiť ako dôkaz oslabovania cirkevného charakteru obrazu.⁹⁹ Aj keď upustíme od hodnotenia tohto vývinového procesu v termínoch pokroku či regresu, isté je, že



32. Starostlivosť o chorých v špitáli. Košice, hlavný oltár dómu sv. Alžbety (1474–1477)

nový maliarsky štýl dodáva scéne prinajmenšom dokumentárnu hodnotu.¹⁰⁰ Ani v tom však košický maliar nebol žiadnym prevratným novátorom. Postavy vychádzajúce z domov možno vidieť napríklad aj v scéne vláčenia sv. Barbory na jej vroclavskom oltári (1447).¹⁰¹

Starostlivosť o chorých v špitáli

Stredný register pravého krídla sa – podobne ako na krídle ľavom – zameriava na Alžbetino milosrdenstvo. Pozícia ľavej z dvojice scén je nesporná, hoci na jej určenie nepostačuje logika rozprávania písomných prameňov. Významnú pomoc nám totiž poskytuje scéna bičovania Krista na druhej strane tabule, ktorá musí nasledo-



33. Alžbeta navštevuje chorého, chórové okno chrámu sv. Alžbety, Marburg (1235–1250)

vať až po sekvencii súdenia, takže tabuľu nemožno ľubovoľne presúvať.

Starostlivosť o chorých v špitáli [obr. 32], ktorý založila sa stala hlavnou náplňou života mladej vdovy, hlavným prejavom jej aktívneho kresťanského milosrdenstva.¹⁰² Alžbetin skromnejší odev jasne nabáda k zaradeniu scény až do obdobia po vyhnaní z Wartburgu, keď „*odhodila bremeno svetských honosných odevov*“.¹⁰³

Centrum kompozície patrí dvojici postáv: vyzlečenému žobrákovi, sediacemu v kadi, a Alžbete, ktorá mu umýva hlavu aj hrud'. Hneď vedľa stojí služka so zlatistou misou. Spodný okraj kade vytvára spolu so sklonenými ženami kruh, v ktorého strede je žobrákova hlava. Okolo centrálného kruhu – jadra kompozície sa postavy a predmety voľne zoskupujú do ďalšieho, vonkajšieho kruhu. Divákovu pozornosť pritom najviac upúta žobrák, sediaci pred oltárom. Zvláštny sklon jeho hlavy by nebol vysvetliteľný bez zohľadnenia logiky kompozície. Oltárnu menzu pri ľavom okraji obrazu, za ktorou sa zhovárajú

dvaja muži s barlami, vyvažuje na pravom okraji kompozície posteľ s chorým. Šikmo umiestnená peľasť postele ďalšieho chovanca špitála za Alžbetiným chrbtom zasa vytvára protiváhu šikmo usporiadaným hlavám mužov za oltárom a zároveň aj naznačuje časť vonkajšieho kompozičného kruhu. Dva kompozičné kruhy nesú (vedome či nevedome) aj hlbší symbolický význam: naznačujú, že svätica sa v poslednej fáze svojho života plne sústredila na starostlivosť o chorých. Aj telo svätice sa v košickom obraze doslova podriaďuje vyjadreniu základnej myšlienky sústredenia – jej chrbát sa pokorne skláňa v smere spomenutých kompozičných kruhov, starostlivé ruky zasa smerujú do centra, k trpiacemu. Tváre i telá všetkých postáv obrazu rozprávajú o ťarche ľudského údely. Pokožka chorého v centre obrazu je posiatá drobnými ranami či vredmi. Jeho ovisnuté ústa, sklonená hlava a bezmocne zložené ruky prezrádzajú utrpenie a skrúsenosť. Na Alžbetinej tvári rámovanej bielou šatkou sa síce nezrači zúfalstvo, no chýba jej akákoľvek radostná črta. Vyjadruje pokorné prijatie údely a súciti s ľudským utrpením. Inšpirácia tohto postoja Kristovou obeťou na kríži sa obrazovo sprítomňuje aj skupinou Ukrižovania na oltári umiestnenom tak, aby ho Alžbeta mala pred sebou, hoci sa naň nedíva. Napriek celkovo pochmúrnej nálade obrazu maliar nezabudol vyjadriť kontrast medzi chorými a Alžbetou: nielen tým, že svätici nakreslil jemnejšie a pacientom hrubšie črty, ale aj jemným rozdielom vo farbe inkarnátu – belostnejšia pokožka svätice vyzdvihuje jej ušľachtilosť i urodzenosť.

Obraz Alžbety pri kúpaní chorého sa nevyskytuje v najstarších obrazových cykloch zo života svätice – jej činnosť v špitáli vyjadrovala v marburských cykloch aj neskôr hlavne scéna navštevovania chorého, odvodená z ikonografickej tradície skutkov milosrdenstva [obr. 33]. Starostlivosť svätice o chorých nadobúdala osobitný význam pre stredoveké špitály. Obraz Alžbetiných skutkov milosrdenstva sa oveľa priamejšie než zázraky svätice vzťahoval na činnosti vyko-

návané v špitáloch. Na tomto základe prenikol aj do ikonografie – do iluminácií kníh, ktoré vznikli v norimberskom špitáli sv. Duchu.¹⁰⁴

Tvorcovia košického oltára ho však mohli pokladať za tradičný – vídali ho predsa pravidelne v bočnom reliéfnom poli stupňovitého nadstavca severného portálu dómu, teda v diele, ktoré vzniklo pred zhruba sedemdesiatimi rokmi, takže ho zrejme už žiaden zo žijúcich obyvateľov mesta nevnímal ako novátorské.

Obrazová propagácia mestského špitála sv. Alžbety sa teda opierala o vžitú tradíciu. Novátorské maliarske stvárnenie Alžbetinej činnosti v špitáli, narábajúce s dovedty nevídanými iluzionistickými efektami, mohlo nanovo upútať pozornosť na aktivity svätice a zdôrazniť tak aj ich aktuálny význam. Činnosť mestom spravovanej inštitúcie sa legitimizovala vyzdvihovaním teologicky najlepšie odôvodnenej zložky ich činnosti – starostlivosti o chorých a chudobných a jej zaradením do kontextu svätého života.¹⁰⁵ Téma starostlivosti o chorých však určite mala univerzálnejší význam: to okrem iného dokladá aj jej zaradenie do všetkých neskorších alžbetiných cyklov na Slovensku: bardejovského, levočského i smrečianskeho.

Vízia v špitáli

Scéna [obr. 34] je v súčasnosti nesprávne umiestnená na ľavom krídle oltára. Tam však nepatrí jednak kvôli jednoduchému Alžbetinmu odevu, jednak preto, že scéna strihania vlasov chorého, nesprávne umiestnená na krídle pravom, patrí skôr do súvislostí ľavého krídla.¹⁰⁶ Dejisko vízie – špitál – ako aj programové východisko – Alžbetino milosrdenstvo – výjav očividne spája s obrazom, o ktorom bola reč v predchádzajúcej podkapitolke. Odlišuje sa však hlavný akcent scény – zatiaľčo obraz milosrdečných skutkov svätice kládol dôraz na činný život (*vita activa*) svätice, obraz vízie poukazuje na význam jej života kontemplatívneho (*vita contemplativa*).¹⁰⁷ Ešte zreteľnejším je však odkaz na

význam liturgie – vízia sa odohráva počas omše. Literárne pramene zaznamenávajú viacero vízií sv. Alžbety, ktoré ju navštevovali pri modlitbe, vo vytržení meditácie a rozjímania: „*Vrozjímani si zaslúžila mať anjelské navštívenia a oslovenia, mnohé denné a nočné zjavenia, ktoré uvzato utajovala. Tvárou v tvár videla samého Pána Ježiša Krista s veľkým sprievodom anjelov* (sic! – orig. „sanctorum”), *ktorý ju dobrotivo potešil a svojim zjavením posilnil.*“¹⁰⁸

Obsah vízie – Ježiš a jeho sprievod – pripomína náš obraz. Úryvok, pochádzajúci z rozsiahlejšej pasáže o Alžbetiných vizionárskych skúsenostiach menuje útechu a posilnenie ako zmysel vízií. Útechu čerpala svätica z hlbokého osobného vzťahu ku Kristovi, ktorého význam v jej očiach presahoval všetko pozemské.

Hoci citovaný úryvok nevysvetľuje prítomnosť kňaza, neznamená to, že by táto postava prenikla do obrazu bez textového podkladu. Teodorik rozpráva aj o videniach, ktorých sa svätici dostalo počas slávenia omše. Tieto mohli mať i povahu punitívneho zázraku vyvolávajúceho ľútosť a pokánie, ako napríklad nasledujúci trest za chvíľkovú nepozornosť voči bohoslužbe: „*Keď kňaz pozdvihol Telo Pánovo, svätá Alžbeta videla ukrižovaného Krista a po rukách kňaza stekať kvapky krvi. Prestrašená týmto úkazom uvedomila si svoje previnenie, pokľakla s Máriou Magdalénou k Ježišovým nohám, ronila slzy, vmorila do prachu svoju tvár a myseľ povzniesla k Bohu.*“¹⁰⁹ Previnenie svätice spočívalo v tom, že sa počas omše zahľadela na svojho manžela a nechala sa unášať ľudským citom. Pokánie, ktoré po vízii nasledovalo, obsahovalo popri všetkej negativite žiaľu aj pozitívny opis vzťahu ku Kristovi – jemu sa užialená Alžbeta odovzdávala ako svojmu „nebeskému Ženíchovi“.¹¹⁰ Ženské svätice sa pri budovaní svojho vzťahu ku Kristovi neraz považovali za Kristovu nevestu (*sponsa Christi*).¹¹¹ Tento moment mystickej tradície korení už v starozákonnej Piesni piesní a spájaním erotickej túžby s túžbou po večnosti myšlienkovito vzdialene pripo-

mína Platónovu Hostinu.¹¹² Košický obraz vízie pri omši nezdôrazňuje ani motív utrpenia zjaveného Krista, ani pokánie svätice. Z tohto dôvodu sa mu azda najviac blíži tá pasáž legendy, ktorá hovorí o útechách, poskytovaných svätici Božími zjaveniami. Keď raz Alžbeta dlho rozjímalala pred oltárom, pri obetovaní hostie bola jej duša „*naplnená veľmi sladkou radosťou.*“¹¹³ O svojej skúsenosti povedala urodzenej a pobožnej Isentrude aj nasledovné: „*Videla som otvorené nebo a môjho najsladšieho Pána Ježiša Krista, ktorý sa nadomnou skláňal a utešoval ma v mojich rozličných protivienstvách a úzkostiach, ktoré ma obklopovali.*“¹¹⁴ Motív útechy v núdzi sa teda vzťahuje aj na vonkajšie okolnosti Alžbetinho života, ku ktorým patrila aj práca v špitáli, sprítomnená nielen susedným výjavom, o ktorom sa tu už hovorilo, ale aj postel'ami s chorými v pravej časti pozadia obrazu vízie. Vízia pomohla Alžbete vyrovnáť sa s utrpením vlastným, ale aj s utrpením chorých a biednych, ktoré ju obklopovalo. Už sa nesústreďovala na prechodné utrpenie, ktoré ju obklopovalo, ale na lásku k svojmu večnému nebeskému ženichovi.

Kompozícia výjavu vychádza z trojuholníkovej, resp. pyramidálnej schémy, ktorej základ tvoria postavy svätice a celebrujúceho kňaza, vrchol zasa Alžbetina vízia. Kým v scéne zázraku s krížom a ružami sa Kristus dostal doprostred kruhu postáv, tu jeho polopostavu vidíme na najvyššom mieste, takpovediac v nebi, na modrom obláčiku, ktorý vymedzuje spodný okraj vízie svätice. Miesto vízie v kompozícii logicky súvisí s jej obsahom – zobrazuje totiž nebeské kráľovstvo, ktoré prevyšuje všetko pozemské. Kristus už nie je trpiteľom, ale korunovaným kráľom. Svoju pravú ruku kladie na plecía Panny Márie (aj tá má na hlave korunu), kým ľavicu vystiera smerom nadol k Alžbete. Nebešťania sú usporiadaní tesne vedľa seba a pravidelne: Pannu Máriu vyvažuje po Kristovej ľavici obraz sv. Jána evanjelistu a za touto trojicou sa čiastočne ukrývajú štyri drobné postavičky anjelov. Na rozdiel od ostatných obrazov cyklu pozemšťania medzi sebou nekomunikujú gestami: Alžbeta kláči so zopätými rukami, ku chorým v pozadí sa otáča chrbtom. Svoj pohľad upiera nahor a celkom sa sústreďuje na svoju víziu. Tú nevniema nikto iný, iba ona – kompozičné riešenie tak zdôrazňuje výnimočný status svätice. Výnimočnosť vyniká ešte viac pri porovnaní s ostatnými hlavnými postavami výjavu: Kláčiaca žena v centre pozadia sa celkom pohrúžila do modlitby s pohľadom sklopeným k zemi. Napriek svojmu úsiliu nie je schopná vnímať transcendentný svet.

Aj kňaz na stupienku pred oltárom sa k ostatným otáča chrbtom a svoju pozornosť venuje len centrálnym liturgickým predmetom – kalichu a hostii, prípadne aj otvorenému kódexu na oltári, vyzdobenom malým retábulom s Ukrižovaním a sviečkami. Kňaz má síce doslova v rukách centrálnu mystériu omše – premenu chleba a vína na telo a krv Kristovu – no napriek tomu nie je schopný nazrieť do nebeského kráľovstva. Jeho sklonená hlava s tonzúrou a unavený výzor jeho staršej tváre nechávajú diváka tušiť, že má za sebou oveľa bohatšiu skúsenosť so životom a rituálmi cirkvi, než mladá svätica. Božia milosť však nie je závislá na rokoch praxe v duchovnej oblasti. Košický obraz uprednostňuje osobnú zbožnosť svätice pred sakramentálnou zbožnosťou kňaza. Podobnú tendenciu možno zaznamenať vo väčšine textov o neskorostredovekých mystičkách.¹¹⁵ Nositeľom nádeje v košickom obraze sú mladí. Nenápadný mládenec miništrujúci za oltárom zachraňuje scénu pred pochmúrnym obrazom existenciálnej osihotenosti meditujúcich postáv. Vnútorou radosťou prežiarovaný výraz jeho tváre tvorí významovú protiváhu obrazu utrpenia chorých na opačnej strane obrazu. Jeho pohľad smeruje k Alžbete a vyvažuje tak pohybový impulz, udaný orientáciou figúr. Jeho najdôležitejšou funkciou je však naznačiť prekonanie osamelosti pozemšťanov, pohrúžených do rozjímania. Dôkladne premyslená kompozícia obrazu vízie v špitáli dokladá, že majster vedel vytvoriť jasne usporia-



34. *Vízia v špitáli. Košice, hlavný oltár dómu sv. Alžbety (1474–1477)*

daný celok s premysleným a vyváženým vzťahom medzi zdôraznenými centrami i nenápadnými vedľajšími motívmi. Jeho zručnosť vyniká v tomto prípade tým viac, že sa zrejme neopieral o tradovanú ikonografickú schému – staršie znázornenie témy totiž nie je známe. Ak uvažujeme o východiskách pri kompozícii výjavu, musíme myslieť na obrazy zo života iných svätcov. Do alžbetinskej ikonografie prenikol obraz vízií pomerne neskoro, až potom, ako sa objavil v obrazových legendách iných svätíc, napr. v ilustrácii k Zjaveniam sv. Brigity, uchovávaným dnes v New Yorku.¹¹⁶ Podobne ako v našom obraze tu vidíme kňaza pred oltárom, manipulujúceho s hostiou (tu dokonca pri jej pozdvíhaní) a za ním meditujúcu sväticu, ktorej sa otvára nebo. Svätica však medituje nad



35. Vizia sv. Imricha. Tabuľová maľba na krídle oltára sv. Štefana a Imricha, Matejovce (po 1453)

knihou a v úplne inom priestore. Iluminátora natoľko nezaujímal popis prostredia – zameral sa skôr na bohaté a detailné stvárnenie obsahu vízie. Okrem tohto obsahovo blízkeho obrazu sa však ponúkajú aj niektoré časovo, geograficky aj druhovo bližšie analógie. Obraz vízie sv. Imricha na matejoveckom oltári [obr. 35], nazývaný aj Imrichov sľub čistoty tiež ukazuje svätca kláčať so zopätými rukami pred oltárom, spoza ktorého sa vynára polopostava anjela s nápisovou páskou. Jej text vyzýva princa k panenskému životu.¹¹⁷ Imrichova vizia sa od Alžbetinej líši nielen svojím zmyslom a funkciou v živote svätca, ale aj prostredím (gotická kaplnka) a počtom postáv. Kompozícia je oveľa jednoduchšia – chýbajú postavy chorých, no hlavne celebrujúci kňaz. Toho mohol košický maliar poznať z iných neskorostredovekých ob-



36. Alžbetina modlitba. Tallin, hlavný oltár kostola sv. Ducha (1483)

razov – napr. z obrazu vízie Gregora Veľkého, udalosti, pri ktorej sa slávnemu pápežovi zjavil bolestný Kristus.¹¹⁸ Tento obraz sa stával ešte výraznejšou manifestáciou katolicizmu objednávateľa, ako košické dielo. Časovo blízky príklad na porovnanie poskytuje obraz Moravskej galérie v Brne z roku 1480, ktorého pravdepodobnou funkciou bolo verejne demonštrovať katolicnosť príbuzného objednávateľky Tasa Černoorského z Boskovic, ktorý trinásť rokov pred vznikom diela konvertoval z utrakvizmu.¹¹⁹ V tomto a podobných dielach sa Kristus nezjavuje prostému účastníkovi omše, ale samotnému jej celebrantovi, ktorý je mimochodom aj hlavou katolíckej cirkvi. Konceptia vizionárskeho obrazu potvrdzovala úlohu cirkvi, jej liturgie



37. Smrť sv. Alžbety. Košice, hlavný oltár domu sv. Alžbety (1474–1477)

i hierarchie pri sprostredkovaní medzi Bohom a veriacimi. V tom sa odlišuje od košického obrazu, ktorý síce zostáva pri tradičnom poňatí vízie ako osobitnej sféry reality, ale schopnosť priameho kontaktu s nebom pripisuje laickej aristokratke. Alžbeta však ako poslušná dcéra katolíckej cirkvi, štyri roky po svojej smrti vyhlásená pápežom za sväticu nebola ani v najmenšom vhodnou identifikačnou figúrou pre odpadlíkov. Obraz jej priameho kontaktu s nebom teda vyhovoval záujmom katolíckej cirkvi aj napriek tomu, že laickej osobe pripisuje nábožensky významnejšiu pozíciu než kňazovi. Takýto obraz

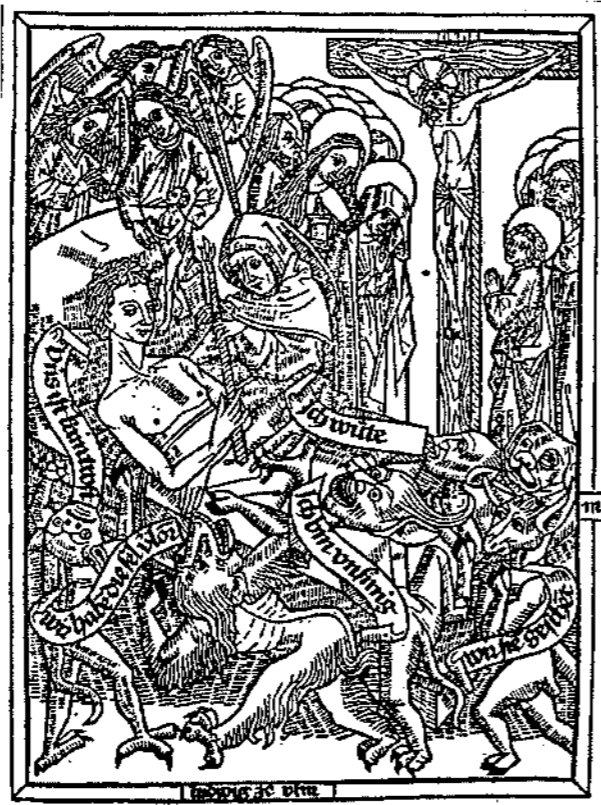
mohol do značnej miery uspokojiť túžby po reforme života cirkvi aj bez toho, aby provokoval radikálnu zmenu jestvujúcej hierarchie cirkevných úradov. Kňaza pred oltárom košické dielo nekritizuje, poukazuje len nato, že jeho liturgický úkon nemôže konkurovať priamemu zásahu milosti Božej. Napriek všetkým významným rozdielom však Gregorovu a Alžbetinu víziu netreba vykladať ako radikálne protikladé témy. Ikonografia neskorého stredoveku totiž ponúka aj príklad typu, v ktorom sa spájajú určité črty obidvoch obrazov. Zázračná omša sv. Martina, známa napr. z krídla čerínskeho oltára¹²⁰ predstavuje víziu celebrujúceho kňaza a účastníkov jeho omše [obr. 21]. Martin nebol hlavou cirkvi a podľa Zlatej legendy prijal aj svoj biskupský úrad len s určitým zdráhaním. Zázrak, ktorý sa počas jeho omše odohráva sa viacerým zázrakom zo života sv. Alžbety podobá aj významovo: takisto je kompenzáciou milosrdenstva. Martin nebol natoľko obmedzeným cirkevným úradníkom, aby na prvé miesto kládol svoj bezchybný výzor počas omše. Svoj drahý plášť cestou na omšu daroval chudobnému a nepokladal za prejav neúcty k Bohu, že si na omšu zobral prikrátku rúcho. Pri pozdvíhovaní hostie anjeli zázračne zakryli jeho odhalené ruky a nad jeho hlavou sa ukázala ohnivá guľa. Obraz nijako neznižuje vážnosť vrcholného liturgického úkonu, ktorý svätec predvádza. Aj tak však vypovedá o tom, že Božia milosť schválila uprednostnenie aktívneho súcitu a milosrdenstva pred úzkostlivo presnou snahou o perfektný rítus.

Na záver úvah o obraze Alžbetinej vízie v špitáli treba vyzdvihnúť výber dejiska udalosti. Vizia pri omši sa predsa rovnako dobre, ak nie dokonca lepšie mohla odohrávať v kostole – hlavne keď vieme, že existujú obrazy Alžbety pri modlitbe v kostole (napr. tallinský, ktorý sa opäť vyznačuje vecnosťou a vynechaním podstatných mystických motívov) [obr. 36]. Neprotirečili by tomu ani textové premene, ani bežná skúsenosť stredovekých veriacich. V košickom obraze však nešlo len o samoúčelné vyzdvihnutie Alžbetin-

ho mimoriadneho vzťahu k špitálom pre ktorý existuje mnoho iných dokladov.¹²¹ Objednávatel' košického oltára mal osobitný záujem vyzdvihnúť myšlienku, že práve špitál môže byť vhodným miestom vízie. Takto koncipovaný obraz totiž pomáhal vytvárať žiaduci obraz mestom spravovanej inštitúcie a určite mohol niektorých vnímateľ'ov povzbudiť k práci v špitáli.¹²²

Anjelský spev zomierajúcej

Umieranie a vyzdvihnutie ostatkov svätej Alžbety sa stali námetom horných scén pravého krídla košického hlavného oltára [obr. 37 a 43]. Obraz pompézneho cirkevného i spoločenského rituálu úcty k ostatkom svätice výrečne kontrastuje s jej ponížením, znázorneným v dolnej časti krídla. Do scény Alžbetinho umierania zasa prenikli obrazové poukazy na transcendentno v takom množstve, ako do žiadnej inej tabule oltára. Obraz nenecháva nikoho na pochybách, že svätica odchádza nahor, do neba. Prvým z transcendentalistických prvkov je zlaté pozadie scény, konzervatívny prvok, prítomný aj v iných scénach cyklu. Tu sa však na ňom zjavuje podobný obláčik s Kristom a zástupom svätcov, ako inak len v obraze vízie v špitáli. Korunovaná Mária a Ján po stranách Krista tentokrát už nemajú svätožiari, zato však za nimi vidíme ešte početnejší zástup svätíc, svätcov a anjelov. Za posteľou umierajúcej vidno viacero anjelov. Menší anjeli za drevenou rezbársky zdobenou peľasťou posteľe sa zoskupujú ako speváci okolo rozbaleného zvitku s notovým záznamom, ich zavreté ústa však svedčia o tom, že nemali byť znázornení pri speve. Dvaja z nich držia v rukách menšie sviece, podobne aj väčší anjel, ktorý z boku vkladá zapálenú sviecu do ruky bledej svätice s pootvorenými ústami a pohľadom upretým do prázdna. Ordináriá predpisovali už v 14. storočí, aby sa umierajúcej dala do ruky sviečka, alebo sa pred ňou držala – jednak sa verilo v jej apotropéjnu moc, jednak pripomínala lampy múdrych panien z biblického podobenstva.¹²³ Nepřítomný výraz



38. Smrť dobrého človeka. Drevorezová ilustrácia traktátu *Ars moriendi*, Ulm, okolo 1470

svätice neumožňuje rozhodnúť, či si všima sviecu, ženy pri posteli, alebo spievajúcich rehoľných bratov a ďalších veriacich v pozadí.

Už najstaršie správy o smrti svätej Alžbety sa zmieňujú o podivných úkazoch pri jej smrti – tieto však nemali vizuálnu, ale akustickú podobu: „*Vravia ..., že niekoľko dní pred jej zosnutím počuli v jej ústach presladký spev bez toho, že by pohybovala perami a keď sa jej spýtali, čo to bolo, povedala, že okolo seba mala ďalšie presladké hlasy, ktoré nepočuli*“.¹²⁴

Teodorik spája so správou o týchto úkazoch aj výklad – hovorí o chválospeve nebeských zástupcov, ku ktorému sa Alžbeta pripojila:

„*Podivná vec! V jej hrdle počuli sladké slová bez toho, že by pohybovala perami. Okolosediaci sa jej spýtali, čo to je, ona im odpovedala otázkou: ,Vari ste ma počuli s niekým spievať?‘*

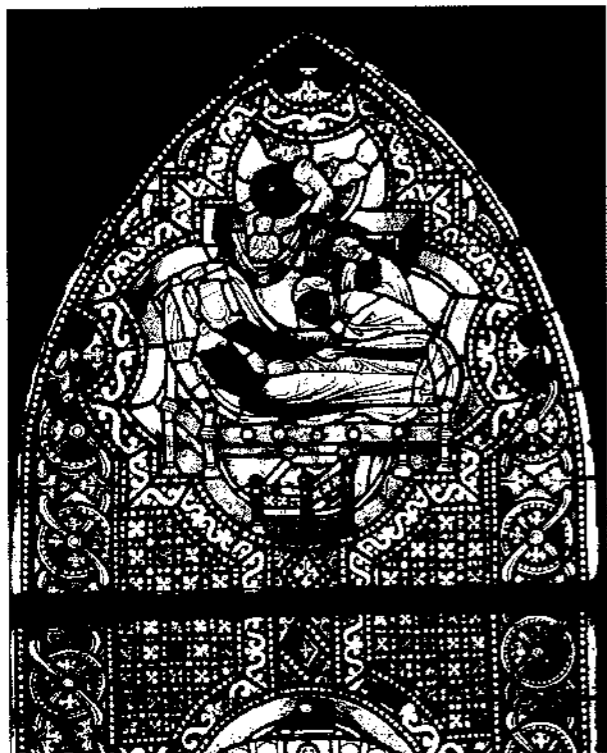


39. Smrť sv. Alžbety. Reliéf na mauzoleu svätice, Marburg, kostol sv. Alžbety

Tu nemôže nikto z veriacich pochybovať, že počula nežný chválospev nebeských zástupcov očakávajúcich jej skon, ku ktorému sa nežne pripojila a spievala s nimi na slávu Pána.“¹²⁵

Obraz anjelov za Alžbetinou posteľou sa zrejme opiera práve o tento alebo podobný text. Mohli ho však inšpirovať aj vizuálne zdroje. Aj drevorezové ilustrácie blokových kníh *Ars moriendi*, ktoré sa šírili v druhej polovici 15. storočia, zobrazovali anjelov pri posteli zomierajúcich.¹²⁶ Zázračný charakter udalosti potvrdzuje vo vrchole kruhovej kompozície aj obraz otvoreného neba s korunovaným Kristom, Máriou, zástupom svätých a anjelmi. Víziu s Kristom však možno opäť chápať aj ako odpoveď na Alžbetino radostné očakávanie nebeského Ženicha.¹²⁷ K anjelskému spevu sa v pozadí na čele zástupu veriacich pripájajú mnísi. Košický maliar sa v súlade s dominujúcim lyrickým tónom svojho rozprávania nesústredil na cirkevné rituály, sprevádzajúce zomieranie,¹²⁸ ani na tragiku smrti, ale jasnou paletou bez pochmúrnych tónov¹²⁹ namaloval radostný odchod svätice zo sveta. Strach, úzkosť a smútok zo smrti vyjadrujú len niektoré zo žien pri spodnom okraji Alžbetinej posteľe. Svoju smutnú tvár ale predsa nechú príliš ukazovať – dvíhajú si ruku k lícu, zakrývajú tvár závojom a žena schúlená chrbtom k divákovi pred lôžkom si tvár zakrýva rukami. Nebolo žiadnou novinkou, že obraz smrti svätice vychádza zo známejšej scény Smrti Panny Márie.¹³⁰ Vo vzťahu týchto dvoch ikonografických typov ne-

šlo len o formálne výpožičky – Smrť Panny Márie sa pre kresťanov často stávala príkladom, ako správne zomrieť.¹³¹ Kompozícia výjavu Alžbetinho umierania sa však opiera o nové možnosti znázorňovania telies a figúr v priestore, ktoré sa v umení pätnásteho storočia prejavili najskôr premenou tradičného ikonografického typu znázorňovania Smrti Panny Márie.¹³² Podobné usporiadanie, aj s víziami Krista a dlhou sviečkou v rukách umierajúceho využívali aj ilustrácie traktátu *Ars moriendi*.¹³³ Na rozdiel od zomierajúceho tejto série drevorytov si však Alžbeta v košickom obraze nemusí spytovať svedomie vo vzťahu k rôznym pokušeniam, ani na okolostojacich anjelov neútočia démoni. Namiesto toho sa zdôrazňuje pozitívna stránka výnimočnej duchovnej skúsenosti, sprevádzajúcej umieranie svätice. Ide skôr o obrazové vyjadrenie myšlienky znovuzrodenia smrťou, založené na rovnakej predstave, aká umožňovala stredovekým veriacim oslavovať dátum smrti svätcov ako narodeniny (*dies natalis*).¹³⁴ Divák si mal na základe obrazu vytvoriť názornú predstavu blaženosti, sprevádzajúcej odchod svätice zo slzavého údolia pozemského sveta do nebeského kráľovstva. Duchovnému boju svätice však nepomáha človekom vytvorený obraz (napr. kríž, pridržovaný kňazom podľa pokynov *Ordo visitandi*),¹³⁵ ale priamy kontakt s nadprirodzeným svetom. Podľa textu legendy práve nadprirodzené úkazy uvádzali do úžasu prítomných. Napriek tomu však gestá viacerých žien okolo Alžbetinej posteľe na košickom obraze svedčia



40. Smrť sv. Alžbety. Chórové okno chrámu sv. Alžbety, Marburg (1235–1250)

o tom, že napriek náboženskému výkladu nedokázali potlačiť svoje prirodzené ľudské city a sú jednoducho smutné. Košický maliar tieto ženy neodsudzuje – jeho chápaná ľudskosť vychádza z poznania, že útecha pomocou nadprirodzených vízií nebýva dopriata každému.

Hlbší význam posledného konštatovania vznikne, keď košickú scénu porovnáme s jej vzdialeným ikonografickým predchodcom – reliéfom na Alžbetinom mauzóleu v Marburgu [obr. 39], umiestnenom na tumbu, na ktorej stával jej relikviár pri príležitosti návštevy cisára Karola IV. a uhorskej kráľovnej Alžbety pri hrobe svätice (1357).¹³⁶ Uprostred reliéfu leží na márach mŕtve telo svätice, za ním stojí rad postáv, predstavujúcich nebeskú spoločnosť svätcov a svätíc, do ktorej sa mŕtva zaradila. Toto jej miesto gestom naznačuje Kristus stojaci za „lôžkom“ podobne ako v obrazoch smrti Panny Márie. Jeho žehnajúca



41. Bedári putujú k hrobu svätca. Maľby oltára z Lúčok pri Kremnici

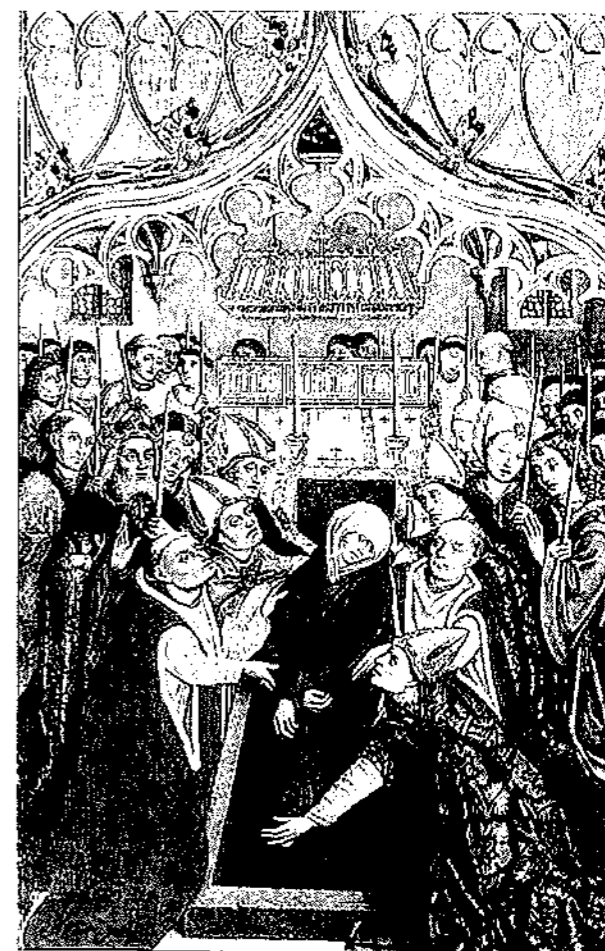
ruka smeruje k malej postave, symbolizujúcej dušu svätice, práve zachraňovanú a oslavovanú za pomoci dvoch anjelov zlietajúcich z neba. Tento motív obsahuje už najstarší obraz smrti svätice v chórovom okne jej marburského chrámu [obr. 40]. Nebolo by teraz zmysluplné vypočítavať všetky rozdiely medzi košickým obrazom a marburským reliéfom. Jeden z podstatných motívov sa však pripomenúť žiada: v reliéfe sa pred márkami svätice chúlia drobné postavičky štyroch bedárov, spájajúcich s mŕtvym telom nádeje na pomoc v biede a chorobe. V bezprostrednej blízkosti te-



42. Smrť sv. Alžbety. Tallin, hlavný oltár kostola sv. Ducha (1483)

lesných pozostatkov svätice sa motív mohol stať predmetom sebaidentifikácie a nástrojom posilnenia nádeje v mysliach početných utrápených pútnikov, ktoré do Marburgu smerovali. Žobrákov, prichádzajúcich k vystavenému telu mŕtvej svätice možno vidieť aj v záverečnej scéne neapolského cyklu.¹³⁷ V Košiciach podobný motív nechýba len preto, že chrám nevlastnil relikvie svätice, alebo preto, že by sa stváňovanie podobných nádeje bývalo medzičasom prežilo. Ani v Lúčkach pri Kremnici totiž nemali v sedemdesiatych rokoch 15. storočia hrob svätého Mikuláša, a predsa chceli vidieť bedárov, ktorí putujú k hrobu svätca a veria v zázrak [obr. 41].¹³⁸ Autori programu košického oltára prejavili veľké pochopenie pre pomoc, ktorú svätica poskytla bedárom počas svojho života. Ani touto, ani inou scénou oltára sa však nepokúšali vzbudzovať nádeje na zázračnú pomoc zo zászvetia.

Hlavný oltár kostola sv. Ducha v Talline, ktorý vznikol r. 1483, teda len o niekoľko rokov ne-



43. Vyzdvihnutie ostatkov sv. Alžbety. Košice, hlavný oltár dómu sv. Alžbety (1474–1477)

skôr, ako oltár košický, osahuje tiež tabuľu s výjavom Alžbetinho zomierania [obr. 42].¹³⁹ Pred posteľou zomierajúcej tu stojí františkán s kódexom a kropidlom, za ňou štyri smutné ženy, z ktorých jedna kladie zomierajúcej do rúk veľkú sviecu. Malý anjelik odnáša dušu svätice. Štyľové príbuznosti medzi oboma dielami poukazujú na podobné umelecké poučenie – obe diela v konečnom dôsledku dokazujú účinok nizozemského realizmu na maliarov stredovýchodnej Európy. Akokoľvek sa obidve diela podobajú, na tallinskom oltári nenájdeme ani stopy po spievajúcich anjelských chóroch. Zdá sa teda, že na

vznik scény Alžbetinej poslednej vízie vplývali rôzne vizuálne i textové zdroje, ktorých recepcia mohla viesť k rôznym výsledkom. Košická maľba vďačí za svoj vznik vedomej voľbe a pôvodnej tvorivej syntéze tradičných motívov.

Slávnosť vyzdvihnutia ostatkov svätice

V centre posledného obrazu alžbetínskeho cyklu [obr. 43] pridávajú piati biskupi (pozri ich brokátové plášte a mitry na hlavách) a dvaja rehoľní hodnostári (porov. ich honosné červené rúcha a tonzúry) Alžbetine mŕtve telo tesne nad hrobom z červeného mramoru. Keďže obraz nezaznamenáva pohyb, nie je hneď jasné, či predstavitelia cirkvi ostatky svätice do hrobu kladú, alebo ich z neho dvíhajú. Keďže zachované legendy obsérne opisujú Alžbetino umieranie a pohreb, no slávnosť vyzdvihnutia jej ostatkov nepripomínajú,¹⁴⁰ mohlo by vzniknúť zdanie, že ide o obraz pohrebu. Moderného diváka môže k takejto interpretácii zvädzať aj fakt, že tvár a ruky svätice, ani jej modré šaty a biela šatka nevykazujú žiadne známky rozkladu či porušenia. Tento argument však sotva presvedčí tých, čo poznajú početné stredoveké legendy, v ktorých bol fakt zachovania neporušeného tela argumentom v prospech svätosti osoby. Navyše: ak by sme sa priklonili k názoru, že ide o pohreb, spôsobil by nám vážne ťažkosti ďalší motív výjavu – relikviár, umiestnený na centrálnu os obrazu priamo nad Alžbetin hrob. Košickí tvorcovia síce zlato-strieborný relikviár-sarkofág vyzdobili sústavou dekoratívnych prvkov architektonického charakteru, neprejavili však ani náznak vedomia o tom, že skutočný relikviár svätice v Marburgu sa vyznačuje aj bohatou figurálnou výzdobou. Veko rakvy v košickom obraze visí na lanách, takže je pripravená prijať exhumované telo. O tom, že relikviár sa mal stať centrom kultu, ba i početných zázrakov,¹⁴¹ svedčí aj jeho umiestnenie na oltárnej menze, prikrytej vyšivným obrusom. Okolo stoja rehoľníci a diakoni v bielych liturgických rúchach. Kompozícia obrazu teda vyzdvihnutie ostatkov prezentuje ako ich povýšenie v doslovnom i v me-

taforickom zmysle. Znázornená slávnosťou stojí na počiatku každoročne oslavovaného sviatku Vyzdvihnutia ostatkov sv. Alžbety. Význam sviatku pre Košice dokazuje bula pápeža Bonifatia IX. z 1. marca 1402, podľa ktorej sa pútnikom, ktorí do košického chrámu prídu v tento deň, udeľuje rovnaký odpustok, ako keby absolvovali púť do Benátok alebo do Assisi.¹⁴²

Tumbu z červeného mramoru, v ktorej bola pochovaná svätica, odetá podobne ako v iných obrazoch cyklu, namaľovali z mierneho nadhľadu, aby bolo jej neporušené telo čím lepšie vidieť. V pokľaku a s pietnym výrazom prezentujú cirkevní hodnostári drahocenné telo vnímateľovi. Symetricky vystavaná kompozícia teda vypovedá aj o vzťahu svetskej a duchovnej moci (*regnum et sacerdotium*). Cirkev uprostred má doslovne aj obrazne v rukách vzácne telo, je teda oprávnenou nositeľkou a správkyňou kultu. V tejto funkcii jej prislúcha väčší význam, ako predstaviteľom svetskej moci. Sivobradý cisár s korunou na hlave síce stojí na čele veriacich, ktorí sa s dlhými sviečkami v rukách zúčastňujú na slávnosti, avšak až v druhom rade za cirkevnými predstaviteľmi, teda o niečo ďalej od centra kultu a spásonosnej moci.¹⁴³ Otváranie hrobov a slávnostné prenášanie ostatkov svätých patrilo k tak významným rituálom, že nemohlo uniknúť pozornosti stredovekých maliarov. Aj keď presne nepoznáme obrazový zdroj košického výjavu, jeho vzdialený ikonografický predobraz môžeme predsa vidieť už v miniatúre kódexu s legendou sv. Hedvivy, Alžbetinej tety. Miniatúra sa člení do dvoch registrov – horný znázorňuje otvorenie hrobu za prítomnosti biskupov, mníchov a iných osôb, dolný zasa procesiu s ostatkami, smerujúcu ku kostolu.¹⁴⁴

Záver

Skúmanie vzťahu košického cyklu k ikonografickej tradícii ukázalo, že v cykle znázornené témy a motívy nemožno pochopiť na základe pohodlného a rozšíreného klišé ako akési mecha-

nické napodobňovanie predlôh. Analýza jednotlivých obrazov dokladá množstvo problémov, s ktorými sa museli tvorcovia pri nadväzovaní na tradíciu vyrovnáť. Vo svojom originálnom a jedinečnom podaní často známych tém museli zohľadniť množstvo spoločensko-kultúrnych súvislostí, integrovať do tradovaných schém významy, aktuálne práve v Košiciach sedemdesiatych rokov 15. storočia. Zároveň tvorivo aplikovali viacero z možností, poskytovaných maliarskymi objavmi severských škôl prvej polovice 15. storočia. Bohaté kompozičné zostavy, jedinečná farebnosť, iluzionistické efekty a prostriedky vyjadrenia psychického života postáv sa v jednotlivých obrazoch podieľali na syntéze, ktorá nebola samoučelnou hrou foriem či jednoduchým výrazom maliarových súkromných nálad. Výtvarné štýlotvorné prvky totiž integrovala do ucelenej výpovede, ktorá zahŕňala tak aktuálne sociálne posolstvo ako aj symbolické odkazy na podstatné momenty duchovného života ľudí neskorého stredoveku. Niektoré súčasti tohto posolstva možno celkom nezodpovedajú romantickým predstavám o kresťanskom milosrdenstve – o to účinnejšie však mohli reagovať na sociálnu realitu neskorostredovekých miest na Slovensku. O tom svedčí aj vyžarovanie vplyvu košického obrazového cyklu do blízkych miest, ako aj jeho františkánsky orientovaná transformácia v prípade smrečianskeho oltára. Recepcia podnetov košického oltára však nesvedčí len o tých jej zložkách, ktoré sa ukázali ako životaschopné v zmenenom prostredí, ale aj o jej jedinečných prvkoch, dodávajúcich košickému oltáru hodnotu nenahraditeľného historického svedectva o duchovnom živote i tvorivých schopnostiach autorov.

POZNÁMKY

[1] Porov. E. H. GOMBRICH: *Wertprobleme und die mittelalterliche Kunst*, in: *Kritische Berichte* 6, 1937; o ňom viac J. BAKOŠ: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Bratislava 2000, s. 125-158 (s prehľadom ďalšej literatúry).

[2] Vhodným úvodom k historickému štúdiu kultu svätice je práca M. WERNER: *'Mater Hassiae – Flos Ungariae – Gloria Teutoniae'*. *Politik und Heiligenverehrung im Nachleben der Heilige Elisabeth von Thüringen*, in: J. Petersohn (ed.): *Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter*. Sigmaringen 1994, s. 449-540. Základné textové pramene o jej živote vydal a komentoval A. HUYSKENS: *Quellenstudien zur Geschichte der Heiligen Elisabeth, Landgräfin von Thüringen*. Marburg 1908; – A. HUYSKENS: *Der sogenannte Libellus de dictis quattuor ancillarum s. Elisabeth confectus*. München 1911. Chronologicky členený zoznam stredovekých prameňov k Alžbetinmu životu pozri v O. REBER: *Die Gestaltung des Kultes weiblicher Heiliger im Spätmittelalter. Die Verehrung der Heiligen Elisabeth, Klara, Hedwig und Birgitta*. Hersbruck 1963, s. 5-14.

[3] Najstaršiu štúdiu o maľbách oltára napísal Imre HENSZLMANN: *Magyarországai szent Erzsébet kassai templomának főoltárképei*, in: *Magyar Szépirodalmi Szemle* 1/2 (1847), s. 1-7, 24-30, 36-42, 51-55, 70-74.

[4] Archívne pramene k datovaniu oltára publikoval L. KEMÉNY: *Kassa város régi számadáskönyvei 1431-1533*. Kassa 1892, s. 14-15. O tomto tradovanom datovaní vyslovil na základe ceny práce a času potrebného na jej vykonanie, ako aj na základe umeleckohistorických komparácií pochybnosti J. EISLER: *Megfontolások és javaslatok a kassai szent Erzsébet templom főoltárának datálásához*. *Ars hungarica*, 23, 1995, č. 2, s. 189-203. Jeho pochybnosti sa týkajú hlavne tradične sporného problému datovania sochárskej výzdoby. Argumenty pre datovanie alžbetínskeho cyklu pred rok 1474 (s. 192-193) netvorí jadro jeho štúdie; sú skôr intuitívnej povahy a pre nasledujúce skúmanie z nich nevyplýva žiadny závažný dôsledok.

[5] K oltáru ako druhu okrem už citovaných prác por. aj klasickú prácu J. BRAUN: *Das christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. München 1924. Novšie hlavne príspevky v zborníku E. BORSOOK, F. S. GIOFFREDI (eds.): *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design*. Oxford 1994 a H. KROHM, E. OELLERMANN (eds.): *Flügelaltäre des späten Mittelalters*. Berlin 1992; ďalej B. WELZEL: *Abendmahlsaltäre vor der Reformation*. Berlin 1991; – V. FUCHS: *Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*. Weimar 1999; – B. LANE: *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*. New York 1984.

[6] Porov. G. SCHMIDT, F. UNTERKIRCHER: *Krumauer Bildercodex. Facsimile-Ausgabe*. Graz 1967.

[7] Pozri G. KAFTAL: *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*. Florence 1965, s. 381-396, obr. 430-445.

[8] Porov. E. LANC: *Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien. Österreich I. Wien und Niederösterreich*. Wien 1983, s. 368-373.

[9] C. SAUMWEBER: *Der spätgotische Elisabethzyklus im Lübecker Heiligen-Geist-Hospital*. Kiel 1994, s. 156.

[10] Gotické tabuľové maliarstvo skúmali napr. D. RADOCSAY: *A középkori Magyarországi táblaképei*. Budapest 1955; – O. PÄCHT: *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*. Augsburg 1929; – V. WAGNER: *Neskorogotická tabuľová maľba na Slovensku*. Turčiansky Sv. Martin 1941; – V. WAGNER: *Gotické tabuľové maliarstvo na Slovensku*. Turčiansky Sv. Martin 1942; – J. PEŠINA: *Tafelmalerei der Spätgotik und Renaissance in Böhmen 1450-1550*. Praha 1958; – A. STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik, zv. I-XI*. München 1955-1961; – A. STANGE: *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, 1-3*. München 1967-1978; – J. BAKOŠ: *Počiatky gotického tabuľového maliarstva na Slovensku*. Rkp. dizertačnej práce, Ústav dejín umenia SAV, Bratislava 1971.

[11] Dnešný nadstavec košického hlavného oltára pochádza zo šesťdesiatych rokov 19. storočia, obsahuje však aj niektoré staršie časti – porov. L. CIDLINSKÁ: *Niekoľko poznámok k reštaurovanému hlavnému oltáru košického dómu*, in: Monumentorum tutela 2. Bratislava 1968, s. 195-202, o štíte oltára hlavne s. 196-197.

[12] K téme ďalej D. EHRESMANN: *Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece*. Art Bulletin, 64, 1982, s. 359-369 a A. LAABS: *Das Retabel als „Schaufenster“ zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 24, 1997, s. 71-86.

[13] O liturgickej úlohe jednotlivých cyklov hovoril už V. WICK: *Dóm svätej Alžbety v Košiciach*. Košice 1936, s. 209.

[14] Dnes Varšava, Muzeum Narodowe, inv. č. 187 284. Porov. Tadeusz DOBRZENIECKI: *Catalogue of the Mediaeval Painting*. Warsaw 1977, s. 99-114 (s prehľadom staršej literatúry).

[15] A. LABUDA: *Wrocławski oltarz sw. Barbary i jego twórcy*. Poznań 1984, s. 101. Všeobecnejšie o funkcii sprítomňovania tamže, s. 90-120.

[16] Prostredná socha meria 206 cm, bočné 183, resp. 184 cm. Údaje podľa M. SPOLOČNÍKOVÁ: *Oltár svätej Alžbety*. Košice, b. r. (1996?), s. 18, 28 a 30. Monumentálne plastiky ako médium sprítomňovania svätých postáv sa v kultúre západoeurópskeho stredoveku presadili koncom 9. storočia, teda už niekoľko storočí predtým, ako sa stali súčasťou oltárneho retábla. Dovtedy plastika u teológov vyvolávala silné podozrenie z prežívania pohanských kultových a myšlienkových tradícií, z modloslužobníctva. Tohto podozrenia plastiku zbavilo až spojenie relikviami, ktoré sa uctievali už dávnejšie predtým. – I. H. FORTSYTH: *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Princeton 1972, s. 80 (podľa LABUDA 1984, c. d. v pozn. 15, s. 93). Od týchto čias sa aj plastika mohla využívať ako prostriedok sprítomňovania svätcov a svätíc. Svojou schopnosťou poskytnúť ilúziu skutočnej pri-

tomnosti svätej postavy v trojrozmernom priestore plastika predstihovala relikvie, u ktorých išlo viac autentickejšie, než o plnosť zmyslového dojmu.

[17] LABUDA 1984, c. d. (v pozn. 15), s. 38.

[18] Por. G. BANDMANN: *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials*. Städel Jahrbuch, N.F. 2, 1969, s. 75-100; – W. BRAUNFELS: *Nimbus und Goldgrund*. Das Münster, 3, 1950, s. 321-334.

[19] Podľa W. TATARKIEWICZ: *Dejiny estetiky II. Stredoveká estetika*. Bratislava 1988, s. 231.

[20] Fil. 3,20: „nostra ... conversatio in caelis est“.

[21] Porov. R. GOFFEN: *„Nostra Conversatio in Caelis Est“: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*. Art Bulletin, 61, 1979, s. 198-222; na s. 201.

[22] Porov. Mt 25,1-13.

[23] O zásadnej odlišnosti umeleckých a ikonografických charakteristik maľby porov. Otto PÄCHT: *Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung*, in: O. Päch: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. München 1995, s. 153-164.

[24] K teoretickému pozadiu uvedeného problému porov. napr. O. HAZAN: *Mýtus pokroku umenia: Kritická štúdia jednej štruktúrálnej koncepcie v dejinách umenia*, in: *Mýty v dejinách umenia*. Zborník z prednáškového cyklu SCCA Bratislava (vyjde v r. 2002).

[25] RADOCSAY 1955, c. d. (v pozn. 10), s. 112.

[26] Slovenský preklad legendy podľa R. MARSINA (ed): *Legenda stredovekého Slovenska*. Budmerice 1997, s. 147. V origináli: „Regnabat tunc in Hungaria Andreas rex, divitiis clarus et potentia. Cuius uxor Gertrudis nomine, nobilissimi ducis Carinthie filia ... peperit filiam, generis suis decus. Que in Christo regenerata Elizabeth nomen accepit anno dominice incarnationis MoCCoVIllo“; – M. RENNER (ed.): *Die Vita der hl. Elisabeth des Dietrich von Apolda*. Marburg 1993, s. 25.

[27] Por. A. VAUCHEZ: *Lay People's Sanctity in Western Europe: Evolution of a Pattern*, in: R. Kosinski-Blumenfeld, T. R. Sell (eds.): *Images of Sainthood in Medieval Europe*. Ithaca – London 1991, s. 21-32.

[28] Kvalitné fotografie oltára porov. v G. DROBNIÁK, A. JIROUŠEK: *Chrám sv. Egídia v Bardejove*. Košice 1998, s. 77-79.

[29] Porov. M. SPOLOČNÍKOVÁ: *O oltári sv. Alžbety*, in: *Dóm sv. Alžbety v Košiciach*. Košice 2000, s. 46.

[30] Hlavné výroba plátien, súkien, barchetu, no i „lodenu“ – O. R. HALAGA: *Košice – Balt. Výroba a obchod v styku vý-*

chodoslovenských miest s Pruskom (1275-1526). Košice 1975, hlavne s. 257-260, o priberčivosti kupcov a sortimente dovážaných látok s. 251.

[31] SPOLOČNÍKOVÁ 2000, c. d. (v pozn. 29).

[32] Porov. G. SCHMIDT: *Der Krumauer Bildercodex*, in: SCHMIDT – UNTERKIRCHER 1967, c. d. (v pozn. 6), zv. 2. (Textband), s. 7-42.

[33] SAUMWEBER 1994, c. d. (v pozn. 9), s. 160-164.

[34] Por. R. PREIMESBERGER: *Geburt der Stimme und Schweigen des Gesetzes. Beobachtungen an der Johannesseite des Turin-Mailänder Stundenbuchs*. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 57, 1994, s. 306-318.

[35] Porov. B. BRINKMANN: *Ein deutscher Maler in der Werkstatt Jan van Eycks*, in: F. M. Kammel, C. B. Gries (eds.): *Begegnungen mit alten Meistern. Altdeutsche Malerei auf dem Prüfstand*. Nürnberg 2000, s. 61-76; s. 67 a obr. 7.

[36] Albert CHATELET: *Malerei und Goldschmiedekunst*, in: R. Recht, A. Chatelet: *Ausgang des Mittelalters*. München 1989, s. 181-418; s. 332 a obr. 278, 279.

[37] Svedčí o nich aj záznam o príchode maliara Jána do Košíc z Kolína r. 1465. – A. HEKLER: *Ungarische Kunstgeschichte*. Berlin 1937, s. 78.

[38] K otázke recepcie nizozemských podnetov na košickom oltári sa naposledy stručne vyslovila Gy. TÖRÖK: *Zur Frage der Niederländerrezeption in der Tafelmalerei Ungarns*, in: F. M. Kammel, C. B. Gries (eds.): *Begegnungen mit alten Meistern. Altdeutsche Malerei auf dem Prüfstand*. Nürnberg 2000, s. 89-96; na s. 94. K otázke nizozemského vplyvu v strednej Európe porov. aj A. ROSENAUER: *Zum Einfluß der Niederlande auf die mitteleuropäische Kunst*, in: J. Höfler (ed.): *Gotik in Slowenien*. Laibach 1995, s. 37-45.

[39] Porov. O. R. HALAGA: *Počiatky Košíc a zrod metropoly*. Košice 1993, s. 347-364; – A. KUBINYI: *Der ungarische König und seine Städte im 14. und am Beginn des 15. Jahrhunderts*, in: W. Rausch (ed.): *Stadt und Stadtherr im 14. Jahrhundert*. Linz 1972, s. 193-220, 196.

[40] Donácie kráľa Mateja v prospech chrámu cituje WICK 1936, c. d. (v pozn. 13), s. 30-31.

[41] O vyňatí košickej fary spod právomoci dekana píše listina z r. 1290. – WICK 1936, c. d. (v pozn. 13), s. 14-15. Právo slobodnej voľby farára mešťanmi založilo privilégium Ľudovíta z Anjou zo dňa 28.7.1347 (preklad a prepis in: WICK, c. d., s. 18) a jeho pretrvávajúť dokladá ešte i listina zo 17.11.1504 (tamtiež, s. 40-42).

[42] MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 148. – V tomto odseku treba pravdepodobne mierne poopraviť preklad. Slová „qua-

si figura quedam futurarum... nuptiarum“ nevyjadrujú neskutočnosť Alžbetinej postavy na budúcej svatbe (por. slovenský preklad „neskutočná postava“), ale fakt, že jej privedenie ku kniežaciemu synovi treba chápať ako predobraz sobáša.

[43] Porov. SCHMIDT – UNTERKIRCHER 1967, c. d. (v pozn. 6); – SAUMWEBER 1994, c. d. (v pozn. 9), s. 165-180.

[44] SPOLOČNÍKOVÁ 2000, c. d. (v pozn. 29), s. 47.

[45] Por. J.-C. SCHMITT: *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*. Stuttgart 1992.

[46] KAFTAL 1965, c. d. (v pozn. 7), s. 381-384, obr. 430 a 433 (reprodukcie v tejto knihe skresľujú predstavu o vzájomnom vzťahu scén).

[47] SPOLOČNÍKOVÁ 2000 (c. d. v pozn. 29, s. 47) vidí v tomto mužovi Alžbetinho poručníka Waltera de Vargilu, odovzdávajúceho gestom svojich rúk Alžbetu na durinsky dvor. Podľa Kornéla Divalda (*Magyarország csúcsiveskori szárnyasoltárai*. Budapest 1908, s. 10) svedčia dobre odpozorované maďarské typy a maďarské kostýmy o maďarskosti autora.

[48] Ešte D. RADOCSAY 1955 (c. d. v pozn. 10, s. 343) bez akéhokoľvek komentára uvádza správne umiestnenie obrazov. O zmene poradia tabúl počas reštaurovania informuje CIDLINSKÁ 1968, c. d. (v pozn. 11), s. 197-198.

[49] J. KOVÁČOVÁ: *Pašijový cyklus z hlavného oltára sv. Alžbety v Košiciach*. Rkp. diplomovej práce, Trnavská univerzita, Trnava 2001, s. 58.

[50] MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 157. V edícii ktorú som mal k dispozícii, latinský originál o slúžke dokonca vôbec nehovorí! Vyššie citovaná pasáž sa končí slovami: „... a supervenientibus tamen correpta, pedissequis ridebat“ (RENER 1993, c. d. v pozn. 26, s. 40). Reč je teda o viacerých príchodoch, ktorí Alžbetu prekvapili. O prichádzajúcich slúžkach hovorí už svedectvo Alžbetiných komorných. Porov. Albert HUYSKENS 1911, c. d. (v pozn. 2), r. 442-444: „Super quo ab ancillis supervenientibus correpta ridebat“.

[51] Porov. *Libellus...*, in Huyskens 1911 c. d. (v pozn. 2), r. 431-444 (s. 17).

[52] O tomto probléme podrobnejšie pozri W. KEMP: *Die Räume der Maler: zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996.

[53] Porov. H. BELTING: *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory*, in: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*. Washington 1985, s. 131-168, na s. 160: „Empirical narrative first serves to confirm the official notion of the world as it ought to be but in the end it helps to disintegrate the given system of knowledge. This is so because the new power of persuasion already achieves a true image of the world as it is“.

[54] Mt 25,40.

[55] Slovenský preklad legendy podľa MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 157. V origináli: „Tunc amatrix humilitatis misericordieque cultrix, Elysabeth, lotum in balneo lecto principis leprosum quendam reclinavit. Quo comperto socrus, apprehensa manu filii sui, duxit ipsum ad lectum dicens: Recognosce modo, quod his solet Elysabeth stratum tuum inficere. Tunc aperuit deus devoti principis interiores oculos viditque in thoro suo positum crucifixum. Qua contemplacione consolatus pius princeps rogavit sacram coniugem suam, ut in stratu suo tales leprosos frequenter collocaret. Intellexit enim, quod in membris suis infirmis suscipitur Christus dominus et fovetur.“ – RENER 1993, c. d. (v pozn. 26), s. 40.

[56] Porov. E. MAROSI: *Tamulmányok a kassai Szent Erzsébet templom építéstörténetéhez, II. Művészettörténeti Értesítő*, 18, 1969, s. 89-127; na s. 116.

[57] Viedeň, ÖNB, Cod. 370, fol. 93. Umeleckohistorický rozbor cyklu porov. SCHMIDT 1967, c. d. (v pozn. 32), s. 7-42.

[58] SAUMWEBER 1994, c. d. (v pozn. 9), s. 214-216 a obr. 45.

[59] H. BELTING, C. CRUSE: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München 1994, s. 57-60.

[60] K typológii obrazu Krista porov. I. GERÁT: *Stredoveké obrazové témy na Slovensku: osoby a príbehy*. Bratislava 2001, s. 60-70.

[61] R. HAUSHERR: *Krucifixus*, in: E. Kirschbaum (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1972, s. 677-695; – H. EGGER: *Franziskanischer Geist in mittelalterlichen Bildvorstellungen*, in: 800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters. Katalog des NÖ Landesmuseums, Wien 1982, s. 471-488.

[62] M. CAMILLE: *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*. Cambridge 1989, s. 197-219; – G. KLANICZAY: *Az uralkodók szentsége a középkorban*. Budapest 2000, s. 219 (cituje aj štúdiu Chiara FRUGONI: *La mistica femminile nell' iconografia dei visioni*, in: Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca. Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità medievale. Università degli Studi di Perugia XX, Rimini 1983).

[63] C. HARBISON: *Visions and meditations in early Flemish painting*. Simiolus 15 (1985), s. 114-115.

[64] Podľa Márie Spoločníkovej je však práve táto dáma Alžbeta. – SPOLOČNÍKOVÁ 2000, c. d. (v pozn. 29), s. 48.

[65] M. SPOLOČNÍKOVÁ (tamtiež, s. 49) v tejto postave vidí Alžbetinu svokra, „šarmantnú pani, ktorá priznáva 'mea culpa' ... Pri nej majú byť súhlasiaca dcéra Agneša a mudrujúci syn

Herman. Prítomnosť Ľudovítových súrodencov v scéne by bola ikonografickým unikátom. Práve výpovede komorných sa stali východiskovým textovým prameňom o živote svätice.

[66] Na bardejovskom obraze, nadväzujúcom na tradíciu zradného sluhu, svokra celkom chýba.

[67] Počet nie je celkom istý, lebo niektoré z cyklov sa zachovali len fragmentárne a téme sa navyše venovalo niekoľko samostatných obrazov. – Porov. D. LÜDKE: *Das Karlsruher Elisabeth-Triptychon. Ein unbekanntes Werk des Meisters der Coburger Rundblätter*, in: F. M. Kammel, C. B. Gries (eds.): *Begegnungen mit alten Meistern. Altdeutsche Malerei auf dem Prüfstand*. Nürnberg 2000, s. 109-121; na s. 114. Neapolský cyklus sa téme venuje len náznačovo – porov. KAFTAL 1965, c. d. (v pozn. 7), s. 387-388, obr. 436.

[68] LANC 1983, c. d. (v pozn. 8), s. 372, obr. 685 a 686.

[69] Na tomto mieste si pisár poznamenal: „Domine ne in furore tuo arguas me neque in ira tua corripas me“. Text Žalmu 6,2 naznačuje, že stredoveký divák mohol mať v tejto súvislosti podobne „nečisté“ asociácie, ako my. Odlišná však bola jeho reakcia – modlitba.

[70] LÜDKE 2000, c. d. (v pozn. 67).

[71] SAUMWEBER 1994, c. d. (v pozn. 9), s. 214-216 a obr. 45.

[72] K oltáru porov.: G. EIMER: *Bernt Notke. Das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum*. Bonn 1985, s. 91-102.

[73] MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 159.

[74] K stredovekej tradícii obrazu skutkov milosrdenstva por. R. van BÜHREN: *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.-18. Jahrhunderts*. Hildesheim 1998; hlavne s. 11-54 a 229-243. U nás hlavne D. BURAN: *Sedem skutkov milosrdenstva a sedem smrteľných hriechov: nástenný cyklus vo farskom kostole sv. Jakuba v Levoči*, in: *Studia Archaeologica Slovaca Mediaevalia III-IV*. Bratislava 2000-2001, s. 327-363.

[75] Dnes vo Frankfurte – porov. *Städelsches Kunstinstitut. Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelsches Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt*. Frankfurt a. M. 1971, s. 38 a obr. 22.

[76] Pozri A. SMART: *The Assisi Problem and the Art of Giotto. A Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi*. Oxford 1971, s. 155, obr. 42.

[77] Okolo 1317-1320. – Porov. G. CONTINI, M. C. GOZZOLI: *L'opera completa di Simone Martini*. Milano 1970, s. 92-93.

[78] Hildesheimský žaltár sv. Albana zo skorého 12. storočia je len jedným z možných príkladov – porov. O. PÄCHT, F. WORMALD: *The St. Albans Psalter (Albani Psalter)*. London 1960, s. 94-95, obr. 32.

[79] Budapest, MNG, inv. č. 3279. – M. MOJZER (ed.): *A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei*. Budapest 1984; komentár k obr. 53 od Gy. TÖRÖK.

[80] KAFTAL 1965, c. d. (v pozn. 7), hlavne s. 389-390, obr. 437 a 438.

[81] Porov. pozn. 30.

[82] J. de VORAGINE: *Legenda aurea*. Praha 1998, s. 393.

[83] MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 170.

[84] K ďalším významom marburskej scény, aj jej možným starším vzorom porov. E. DINKLER-von SCHUBERT: *Der Schrein der hl. Elisabeth zu Marburg. Studien zu Schrein-Ikonographie*. Marburg 1964, s. 97-100.

[85] MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 172-173.

[86] Tamtiež, s. 172.

[87] Porov. SAUMWEBER 1994, c. d. (v pozn. 9), s. 219.

[88] Podľa SPOLOČNÍKOVEJ (c. d. v pozn. 29, 2000, s. 51) ide o dvorné dámy, no môžu to byť aj Alžbetine služobnice, ktoré podali jedno z prvých svedectiev o živote svätice.

[89] Porov. Gy. TÖRÖK: *The Altarpiece of St. Nicholas from Jánosrét in the Hungarian National Gallery*. Budapest 1990.

[90] ROSENAUER 1995, c. d. (v pozn. 38).

[91] Roland BARTHES: *Úvod do štruktúrnej analýzy recitu*. Slovenské pohľady, 1995, č. 2, s. 70-83; č. 3, s. 84-94, o sekvenci s. 79-80. Organizácii rozprávania Ažbetinho príbehu na košickom oltári sa v tomto texte podrobnejšie nevenujem. Vnútorne členenie príbehu na dve veľké sekvencie, ktoré podmienilo jeho distribúciu na dve oltárne krídla, však určuje práve Ľudovítov odchod a následné vyhnanie jeho manželky z Wartburgu.

[92] Oltáre objednala rodina Smrecsányiovcov, ktorá mohla byť blízkym kláštorom ovplyvnená. O kontaktoch s okolitým svedčím aj štýlový charakter malieb. – Porov. K. BIATHOVÁ: *Maliarske prejavy stredovekého Liptova*. Bratislava 1983, s. 52 a 207.

[93] S podobným kontrastom narába aj pôstna strana bardejovského oltára, kde sú Narodenie a Zásnuby vrchnými, Vyhnanie a Poníženie zasa spodnými scénami.

[94] „De paciencia, quam miserabiliter eiecta exhibuit“ – RENER 1993, c. d. (v pozn. 26), s. 71-72; porov. odlišný preklad v MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 175.

[95] SAUMWEBER 1994, c. d. (v pozn. 9), s. 221.

[96] KAFTAL 1965, c. d. (v pozn. 7), s. 393-394, obr. 441.

[97] G. E. LESSING: *Laokoön alebo o hraniciach medzi maliarstvom a poéziou*, in: *Laokoön*. Hamburská dramaturgia. Listy o najnovšej literatúre. Bratislava 1980, s. 27-130. K nemu porov. napr. W. J. T. MITCHELL: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago 1986, s. 95-115.

[98] SAUMWEBER 1994, c. d. (v pozn. 9), s. 224-226.

[99] RADOCSAY 1955, c. d. (v pozn. 10), s. 112.

[100] V tomto zmysle sa ju pokúsila z hľadiska etnológie využiť S. KOVAČEVIČOVÁ: *Výtvarné pamiatky jako doklad spoločenského života na Slovensku*, in: I. Gerát, T. Surý (vyd.): *Umenie Slovenska – jeho historické funkcie*. Bratislava 1999, s. 85-91; o košickej maľbe s. 87-88.

[101] LABUDA 1984, c. d. (v pozn. 15), s. 55, 56, 63, 64, 69, 88 a obr. 14.

[102] W. MAURER: *Die heilige Elisabeth und ihr Marburger Hospital*, in: W. Maurer: *Kirche und Geschichte 2. Gesammelte Aufsätze*. Göttingen 1970, s. 284-319. Túto centrálnu činnosť svätice nemohli vynechať ani oltáre v Bardejove, Levoči a Smrečanoch.

[103] MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 186.

[104] Pozri W. MORITZ: *Das Hospital im späten Mittelalter*, in: *700 Jahre Elisabethkirche in Marburg*, zv. 6. (Kat.), Marburg 1983, s. 133-136, obr. 143.

[105] Popri tom mohlo byť udržiavanie špitálov aj formou, ktorou si bohatí mešťania zabezpečovali opateru v starobe – porov. napr. MORITZ 1983, c. d., s. 93. – A. KUBINYI: *Fragen der städtischen Gesundheitspflege in den mittelalterlichen Städten Ungarns*, in: B. Kirchgaessner, J. Sydow (eds.): *Stadt und Gesundheitspflege*. (Stadt und Geschichte, Veröffentlichungen des Südwestdeutschen Arbeitskreises für Stadtgeschichtsforschung, Bd. 9). Sigmaringen 1982, s. 101-117. Dávne spojenie špitála s košickým kostolom sv. Alžbety potvrdzuje už list pápeža Martina IV. z roku 1283 (preklad a prepis pozri vo WICK 1936, c. d. v pozn. 13, s. 11-13).

[106] Ide o nasledovné dôvody: Prítomnosť manžela v scéne strihania vlasov by bola po vyhnaní z Wartburgu rovnako nelogická, ako drahý odev svätice. Miestom deja (hradná záhrada) ako aj na základe logiky rozprávania súvisí obraz strihania s obrazom zázraku s krížom. Obrazy sa zrejme nesprávne umiestnili až pri povojnovom reštaurovaní, keďže ešte RADOCSAY 1955 (c. d. v pozn. 10, s. 343) bez akéhokoľvek komentára uvádza správne umiestnenie obrazov.

[107] Podobná myšlienka zaznela už v kanonizačnej správe – HUYSKENS 1908, c. d. (v pozn. 2), s. 159. – Porov. aj DINKLER-von SCHUBERT 1964, c. d. (v pozn. 84), s. 92-93.

[108] MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 196-197. – "Ibique angelical visitaciones, visiones et allocuciones multasque reve-

lationes tam diebus quam noctibus habere meruit, que tamen omni studio occulavit. Ipsum quoque dominum Ihesum facie ad faciem multitudinem sanctorum comitatum vidit se benignissime alloquendo consolantem et apparendo confortantem.“ – RENER 1993, c. d. (v pozn. 26), s. 107. Správy o víziách z iných prameňov cituje REBER 1963, c. d. (v pozn. 2), s. 182.

[109] MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 165-166. – „Nam cum sacerdos corpus dominicum elevaret, aspiciens sancta Elyzabeth vidit Christum crucifixum per manus sacerdotis guttas sanguineas distillantem. Qua visione perterrita reatum suum agnoscens ad pedes Ihesu cum Magdalena fundens lacrimas se prostravit ponensque in pulvere os suum et mentem ad deum“. – RENER 1993, c. d. (v pozn. 26), s. 55. Je pozoruhodné, že v tejto scéne sa neuplatňuje motív Kristovej krvi, ktorého mimoriadnu dôležitosť pre Košice potvrdzuje aj odpustková bula pápeža Bonifáca IX. z 1. marca 1402 (preklad a prepis pozri vo WICK 1936, c. d. v pozn. 13, s. 24-26). Dá sa teda predpokladať, že práve citovaný text nepatrí k priamym zdrojom košického obrazu, lebo je málo pravdepodobné, že by objednávateľia nevyužili možnosť nepriamo propagovať významnú lokálnu tradíciu.

[110] MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 166. – „celesti sponso“ (RENER 1993, c. d. v pozn. 26, s. 55).

[111] REBER 1963, c. d. (v pozn. 2), s. 208-213; – KLANIČZAY 2000, c. d. (v pozn. 62), s. 220.

[112] Platonické uprednostnenie večnej krásy pred krásou pomínelých vecí či tiel sa v texte prejavuje tým, že nebeský ženich a jeho „nádhra večnej slávy“ (eterne glorie pulchritudo) dostáva prednosť pred nedokonalým a plytkým potešením, ktoré poskytuje „márna krása“ (vana pulchritudo) aj pri opise ďalšej vízie sv. Alžbety.

[113] „suavissimo perfusa fuit gaudio“ (RENER 1993, c. d. v pozn. 26, s. 73), pretože „vnútorným zrakom uzrela ... podivuhodné Božie tajomstvá“ (MARSINA 1997, c. d. v pozn. 26, s. 176) – „dei secreta interiori conspexi(t) mentis oculo“ (RENER, ibid.).

[114] MARSINA 1997, c. d., s. 177, s výnimkou posledných troch slov. – „Vidi celum apertum et dominum meum Iesum Christum dulcissimum inclinantem se ad me et consolantem me de variis angustiis et tribulationibus que circumdederunt me“ – RENER 1993, c. d., s. 74.

[115] REBER 1963, c. d. (v pozn. 2), s. 187-188. Ako výnimku z tejto tendencie uvádza sakramentálne orientovaný Život sv. Alžbety zo St. Trond (zač. 14. storočia).

[116] Revelations of St Bridget of Sweden, okolo 1400. New York, Pierpont Morgan Library, MS 498, fol. 4v; – Porov. M. CAMILLE: *Die Kunst der Gotik*. Köln 1996, s. 18-19.

[117] „Preclara est virginitas, virginitatem mentis et corporis a te exigo...“ presne podľa textu legedy. Porov. *Legenda S. Eme-*

rici ducis, in: E. Szentpétery (ed.): *Scriptores rerum hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum*. Budapestini 1937, s. 453-454; – Gy. TÖRÖK: *A mateóci mester művészetének problémái*. Művészettörténeti Értesítő, 29, 1980, č. 1, s. 49-80; na s. 64 a s. 79, pozn. 60. Slovenský preklad legedy pozri v MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 79-84; na s. 81.

[118] K téme všeobecne porov. U. WESTFEHLING: *Die Messe Gregor des Großen. Vision. Kunst. Realität*. Köln 1982. U nás tému zobrazili na krídle spišskosobotského oltára Ukrižovania – porov. T. SURÝ: *Omša sv. Gregora na oltárikú Ukrižovania zo Spišskej Soboty*, in: *Umenie Slovenska...*, c. d. (v pozn. 100, 1999), s. 33-44.

[119] Porov. Z. PELOUŠKOVÁ: *St. Gregory's Mass*, in: *The Last Flowers of the Middle Ages*. Olomouc 2000, s. 175-178.

[120] Dnes v Budapešti – porov. MOJZER 1984, c. d. (v pozn. 79), text k obr. 66 (Gy. TÖRÖK).

[121] Porov. MORITZ 1983, c. d. (v pozn. 104); ako i článok rovnakého autora, in: *Sankt Elisabeth. Fürstin – Dienerin – Heilige*. Sigmaringen 1981, s. 101-116.

[122] K úlohe špitála porov. WICK 1936, c. d. (v pozn. 13), s. 13-14.

[123] K. SCHREINER: *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*. München – Wien 1994, s. 83. Porov. aj nižšie pozn. 127.

[124] „Dixerunt ... quod aliquot diebus ante eius obitum dulcissimum cantum sine motu labiorum in gutture eius audierint, et cum quererent, quid hoc esset, dixit alias voces dulcissimas, quas tamen ille non audierunt, circa eam fuisse“ – z listu o smrti sv. Alžbety, napísaného asi 17. – 19. novembra 1231. – HUYSKENS 1908, c. d. (v pozn. 2), s. 149.

[125] MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 199. – Originál: „Mira res: Tunc voces suavissime sine omni motu labiorum in eius gutture audiebantur. Cumque circumsedentes ab ea quererent, quid hoc esset, requisivit ab eis dicens: 'Numquid audistis mecum aliquos decantantes?' Hic nulli fidelium dubitare conceditur, quin supercelestium agminum eius exitum prestolantium suavem et mulcibrem, cui concinuit tam dulciter, audierit armoniam cantans cum ipsis gloriam domini.“ – RENER 1993, c. d. (v pozn. 26), s. 112.

[126] Porov. štúdiu C. SCHNEIDER: *Die Stellung des Blockbuchs »Ars moriendi« (Schreiber XII) innerhalb der Buchproduktion des 15. Jahrhunderts*, in: C. Schneider (ed.): *Guttenberg-Museum Mainz Ars moriendi*. Mainz 1996, s. 14-37.

[127] Cesarius z Heisterbachu referuje o tom, že Alžbeta čakala deň pred svojou smrťou nebeského ženicha podobne ako múdra panna. – Porov. A. HUYSKENS: *Die Schriften des Cesarius von Heisterbach über die heilige Elisabeth von Thüringen*. Bonn 1938.

[128] O nich podrobnejšie P. BINSKI: *Medieval Death. Ritual and Representation*. Ithaca, New York 1996, s. 29-33.

[129] SPOLOČNÍKOVÁ 2000, c. d. (v pozn. 29), s. 40-79.

[130] Takáto inšpirácia sa prejavovala už v hagiografických cykloch románskeho obdobia – porov. B. ABOU-EL-HAJ: *The Medieval Cult of Saints. Formations and Transformations*. Cambridge 1994, s. 46.

[131] SCHREINER, c. d. (v pozn. 47), s. 474-477.

[132] K paralerám v mariánskej ikonografii pozri G. SCHILLER: *Ikongraphie der christlichen Kunst, 4/2*. Gütersloh 1980, s. 136.

[133] Pozri pozn. 126. K tomu ďalej C. C. OLDS: *Ars moriendi. A study of the form and content of Fifteenth-Century Diss.*, Pennsylvania 1966.

[134] A. ANGENENDT: *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. München 1997, s. 129.

[135] BINSKI 1996, c. d. (v pozn. 128), s. 40.

[136] E. LEPPIN: *Die Elisabethkirche in Marburg. Ein Wegweiser zu Verstehen*. Marburg 1983, s. 25-28.

[137] KAFTAL 1965, c. d. (v pozn. 7), s. 395-396, obr. 445.

[138] TÖRÖK 1990, c. d. (v pozn. 89), s. 37-39.

[139] K oltáru porov. EIMER 1985, c. d. (v pozn. 72), s. 91-102.

[140] V slovenskom preklade legedy (MARSINA 1997, c. d. v pozn. 26, s. 200) sa ako miesto pohrebu omylom uvádza „He-

senské mesto Wartburg“. Originálne verzie poznajú Marbuch, Marburg, Martburc, Marpurg. – pozri RENER 1993, c. d. (v pozn. 26), s. 114.

[141] V Alžbetinom prípade je počet správ o zázrakoch pri jej hrobe celkom mimoriadny. Prvou je súkromná správa o zázrakoch medzi 20.11.1231 a 18.3.1232 prepísaná v HUYSKENS 1908, c. d. (v pozn. 2), s. 150; najobsiahlejšou zasa správa pápežskej komisie súvisiaca s procesom jej svätorečenia, doplnená naposledy v januári 1235 (prepis tamže, s. 155-266). Z týchto prameňov čerpali i neskorší autori – porov. RENER 1993, c. d. (v pozn. 26), s. 114 n.; – MARSINA 1997, c. d. (v pozn. 26), s. 201-228.

[142] Archivio Segreto Vaticano, Anni XIII, Liber c. f. 76. Transkripcia v: *Momumenta Vaticana Historiam Regni Hungariae Illustrantia. Ser. 1, T. 4*. Budapestini 1889, s. 417-418. – Porov. H. GÖDEKE (vyd.): *St. Elisabeth – Kult, Kirche, Konfessionen*. Marburg 1983, s. 85-86.

[143] Vzťah cisára k svätici v bezprostrednej súvislosti s aktom vyzdvihnutia jej ostatkov analyzuje H. BEUMANN: *Friedrich II. und die heilige Elisabeth. Zum Besuch des Kaisers in Marburg am 1. Mai 1236*, in: *Sankt Elisabeth. Fürstin, Dienerin, Heilige. Aufsätze, Dokumentation, Katalog*. Sigmaringen 1981, s. 151-166.

[144] Porov. R. KACZMAREK, J. WITKOWSKI: *Dzieje relikwii i relikwiarze Świętej Jadwigi*, in: *Święta Jadwiga Śląska (ok. 1174-1243)*. Wrocław 1993, s. 31-84, osobitne s. 32-34 a obr. 20.

Foto: *Bildarchiv Foto Marburg (2, 3 a-b, 8, 10, 11, 16-18, 20, 22-24, 27, 33, 36, 39, 40, 42) – Landesdenkmalamt Baden-Württemberg. Stuttgart (14) – fototéka ÚDU SAV a archív autora*

Ikonographische Tradition und Bildbedeutung: Elisabethzyklus am Hauptaltar des Kaschauer Doms

(Zusammenfassung)

Wieweit haben sich die mittelalterlichen Schöpfer durch Überlieferung leiten lassen? Wohin führt diese Frage im Zusammenhang mit unserem Bilderzyklus?

Die Gestalt des in den siebzigen Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts entstandenen Kaschauer Zyklus wurde sicherlich nicht nur durch die ikonographische Tradition bestimmt. Die Möglichkeiten ikonographischer Übernahmen wurden durch die überlieferte Struktur des Altarretabels sowie durch die historisch gegebenen technischen und mimetischen Qualitäten malerischer Sprache gewissermaßen vorgegeben. Die Künstler und Auftraggeber wurden durch ein Zusammentreffen der verschiedenen Traditionen zu kreativen Lösungen motiviert. Die Ergebnisse ihrer Bemühungen, in denen auch eine Rücksicht der Schöpfer auf mannigfaltige Funktionen des jeweiligen Bildes zu spüren ist, werden im Zuge der Analyse einzelner Szenen des Kaschauer Zyklus konkret dargelegt.

Die ikonographischen Vorgänger der Darstellung des Geburts der Heiligen in der Familie des ungarischen Königs Andreas II, mit der der Kaschauer Zyklus unten an der Festseite des linken inneren Flügels beginnt, findet man (ebenso wie bei einigen anderen Szenen) im sog. Krumauer Kodex und auf dem Lettner der Spitalkirche in Lübeck. Das Kaschauer Bild lässt aber einige Transformationen erkennen. Eine deutlich genauere Wiedergabe des Raumes und der Stofflichkeit der Gegenstände in der Szene ähnelt solchen Bildern, wie Geburt Mariens des Kölner Meisters des Marienlebens und wurzelt letztlich im Umkreis Jan van Eycks. Die mimetischen Qualitäten des Kaschauer Werkes sind aber nicht nur als ein Selbstzweck bzw. als eine Manifestation der künstlerischen Fähigkeiten des Malers zu verstehen: sie verraten nämlich, wie wichtig die königliche Abstammung der Heiligen für die Kaschauer Bürger war. Es ging ihnen dabei nicht nur um die Akzentuierung der sozialen und wirtschaftlichen Position der Heiligen, sondern auch um eine Betonung ihrer besonderen Beziehung zum ungarischen Hof – gerade für die Zeit der Entstehung des Altars sind reiche Schenkungen des Königs Matthias für die Kaschauer Kirche archivalisch belegt.

Das Zusammentreffen Elisabeths mit ihrem künftigen Ehemann Ludwig am thüringischen Hof wurde erstmals auch im Lübecker Zyklus dargestellt. Den unmittelbar zusammenhängenden Ereignissen widmete man dort (ebenso wie bei dem Geburt) mehrere Szenen. Die ikonographischen und formalen Unterschiede sind aber auch im Bilde selbst festzustellen. In Kaschau begrüßt das Mädchen Elisabeth nicht Ludwig selbst, sondern seinen Vater, womit der heiratspolitische Aspekt der Verlobung deutlicher hervorgehoben wird. Die genau dargestellte Kleidung der Figuren, die die Kaschauer Händler und Handwerker sicherlich gut zu schätzen wussten, unterstreicht wiederum den Reichtum, mit dem Elisabeth in den ersten Etappen ihres Lebens umgeben wurde. In der Erzählstrategie des Zyklus wurde mit diesem Mittel ein Kontrast gebildet, der den Wert aller späteren freiwilligen und unfreiwilligen Erniedrigungen der Heiligen wirksam unterstreicht.

Das mittlere Register der beiden Altarflügel wurde der Mildtätigkeit der Heiligen gewidmet. Ursprünglich begann es mit der Szene der Schneidung der Haare eines Aufsätzigen, die im Laufe späterer Restaurierungen irrtümlich auf den gegenüberliegenden Flügel versetzt wurde. Von ihren ikonographischen Vorgängern unterscheidet sich die Kaschauer Szene vor allem durch eine bessere Ausnutzung der narrativen Potenz des Bildraumes: in den Hintergrund des Bildes wurde der beobachtende Ludwig eingegliedert, dessen *libertas* – wie uns Dietrich von Apolda sagt – die Mildtätigkeit der Heiligen eigentlich ermöglichte. Die Gartenszene bot dem Maler auch eine Gelegenheit zu realistischer Naturwiedergabe. Die Möglichkeiten des neuen Realismus dienten aber wiederum auch einer Verdichtung der Bilderzählung. Das aus der literarischen Vorlage geschöpfte Nebenmotiv des Ehemanns führt den Betrachter logisch zur weiteren Szene.

Das Kreuzwunder stellt eine Vision Ludwigs dar. Der Kranke, den Elisabeth zuvor in ihr Ehebett legte, verwandelte sich vor seinen innerlichen Augen (*interiores oculos*) in den Gekreuzigten. Diese Szene wurde im Mittelalter sehr häufig dargestellt. In der Legendenerzählung sowie in den Bildwerken diente sie als ein Argument zu-

gunsten der ungewöhnlichen Opferbereitschaft der Heiligen. Im Vergleich mit den anderen Elisabethzyklen zeigt sich wiederum die erzählerische Potenz des Kaschauer Malers. Obwohl eine genauere Identifikation der beteiligten Personen und ihrer Wahrnehmungsinhalte umstritten bleiben mag, die Erzählung des Bildes stellt sicherlich ein komplexes Modell der Laienfrömmigkeit dar. Das entscheidende Motiv der Christusähnlichkeit der Armen und Kranken wurzelt theologisch und ikonographisch in der Tradition der Barmherzigkeitswerke. Der ungewöhnlich kleine Kruzifixus im Ehebett der Heiligen ordnet sich in die ikonographische Tradition des *arbor vitae*, und lässt deswegen auch an Visionen denken, die durch ein bereits vorliegendes Bild provoziert wurden. Das Visionserlebnis des Landgrafen beschränkt sich nicht auf seine einsame Kontemplation, sondern zeichnet sich durch ganz konkrete Auswirkungen auf seine Stellungnahme in der dargestellten dramatischen Situation. Die weitere Szene des Kaschauer Zyklus zeigt uns auch ein Wunder, der mit der Barmherzigkeit Elisabeths verbunden wurde. Sie kommt zu einem Festmahl in dem prächtigen Mantel, den sie zuvor einem Armen gegeben hatte, dann aber wurde ihr das vermisste Kleidungsstück aus dem Himmel zurückgegeben. Man sieht noch die Engel, die den Mantel tragen. Die Geschichte stellte man zunächst in den Nebenmotiven dar – z.B. am Altarflügel aus Altenberg. Weitere indirekte ikonographische Vorgänger der Szene sind in der Viten der Heiligen Franz und Martin zu finden. Im Vergleich mit den früheren (Neapel) und späteren (Marburger Altar) Elisabethzyklen sieht man die Absenz des eigentlichen Gebens als ein besonders auffälliger Zug des Kaschauer Bildes. Die Auftraggeber wollten offensichtlich mehr Luxus als Askese sehen. Durch eine ikonographische Modifikation wurde das christliche Ideal der Barmherzigkeit in eine zeitlich und lokal akzeptable Form transformiert.

Elisabeths Abschied vom Ehemann, mit dem die Sequenz des linken Flügels des Kaschauer Hauptaltars abgeschlossen wird, wurde sehr früh – bereits vor 1250 in den ältesten Marburger Zyklen – zum bildkünstlerischen Thema. Im Vergleich mit den älteren Versionen des Themas zeigt es sich, daß man in Kaschau die nicht mehr aktuellen Hinweise auf die Kreuzzugideologie ausgelassen hat. Ludwig wird nicht mehr als ein harter Krieger, sondern eher als ein eleganter Höfling aufgefasst. Die Komposition wurde um mehrere Gestalten und um das Landschaftsbild bereichert. Dieses aber bleibt – soweit es um die Rezeption der aktuellen niederländischen Errungenschaften geht – hinter anderen Werken aus der Zeit.

Am rechten Flügel des Kaschauer Altars wird der harte Witwenschicksal der Heiligen gezeigt. Unten sieht man

die Erniedrigungen – erstens die Austreibung aus Wartburg, dann die Begegnung mit der undankbaren Bettlerin. Eine ähnliche Szenenfolge ist im Lübecker Zyklus zu finden. Der Kaschauer Maler arbeitete aber wiederum realistischer und mit mehreren Gestalten. Die Schilderung der Stadt in der zweiten Szene dürfte von den Werken wie der Breslauer Barbaraaltar inspiriert worden sein. Sie machte die Ereignisse dem zeitgenössischen Betrachter viel näher und appellierte damit auf sein Mitleid. Man sollte die Geduld bewundern, mit der die christusähnliche Heilige ihre Erniedrigungen angenommen hatte. Zugleich aber sah man, daß die Armen mitunter sehr undankbar sein können, womit den Stadtbürger auch ein Argument gegen ein grenzenloses Geben geliefert wurde.

Im mittleren Register folgt dann wiederum die Barmherzigkeit der Heiligen. Eine besondere Bedeutung der beiden Szenen beruht darin, daß sie sich in dem von Elisabeth gegründeten Spital abspielen – in Kaschau könnte diese indirekte Argumentation zugunsten des städtischen Spitals gut verstanden werden. Man sah, wie die vornehme Heilige selbst an der unangenehmen Spitalarbeit teilnimmt – im Marburger Fensterbild eines Krankenbesuchs der Heiligen, das von der ikonographischen Tradition der Barmherzigkeitswerke abgeleitet wurde, war dies noch nicht der Fall. Das Thema des Spitalbesuchs der Heiligen wurde in Kaschau bereits um 1400 am nördlichen Portal der Elisabethkirche aufgegriffen. Am Altar sieht man aber auch eine Vision des Heiligen während des Gottesdienstes im Spital. Die Legenden erwähnen mehrere Ereignisse dieser Art. Obwohl keine der Textpassagen unserem Bild in allen Einzelheiten entspricht, die wichtigsten Motive sind aufgrund dieser Texte trotzdem erklärbar. Die Heilige wird als *sponsa Christi* vorgestellt, die durch mystische Verbindung mit ihrem himmlischen Verlobten bei der Spitalarbeit getrostet wird. Die Kranken bleiben aber im Hintergrund des Bildes. Die Basis der Kompositionspyramide, deren Spitze die himmlische Vision bildet, beruht auf einer Gegenüberstellung der persönlichen Frömmigkeit der Heiligen und der sakramentalen Handlung eines Priesters. Im Bilde herrscht kein Zweifel darüber, welche dieser zwei Religiositätsformen zu bevorzugen ist. Der außerordentliche religiöse Status der Heiligen wird durch die Blickrichtungen bestätigt – nur sie kann Himmlisches sehen. Obwohl keine Vorlage für eine derartige Komposition in der Elisabethikonographie bekannt ist, die gefundene Lösung ist bis zu den kleinsten Details gut durchgedacht. Ähnliche ikonographische Themen – wie die Brünner Gregorsmesse, Matzdorfer Emmerichsvision oder die Martinsmesse aus Čerin dürften unserem Maler gewisse Stützpunkte anbieten, die Aussage des Kaschau-

er Bildes bleibt aber in ihrer Komplexität vollkommen einzigartig. Durch die beiden oberen Szenen des rechten Flügels wird der Elisabethzyklus abgeschlossen: zunächst werden die Wunder gezeigt, die das Ende ihres irdischen Lebens begleiteten, dann das Erhebungsfest, welches den Beginn ihres zukünftigen Kultes markiert. Bereits die ältesten Nachrichten über den Tod der Heiligen erwähnten ungewöhnliche Erscheinungen, die ihr Sterben begleiteten. Diese waren nicht visueller, sondern akustischer Art – die Sterbende sangt süß mit den himmlischen Scharen, ohne Lippen zu bewegen. Am Kaschauer Altar wurden diese Phänomene visualisiert – der Himmel wird geöffnet und Engel stehen am Sterbebett. Zugleich aber sieht man trauernde Frauen und singende Kleriker. Die Komposition hat zwar Parallelen in der Ikonographie des Marien-todes, diese sind aber anderer Art, als diejenigen im Relief des Marburger Mausoleums der Heiligen. Das Kaschauer Bild wurde wohl auch durch die Illustrationen des Traktates *Ars bene moriendi* beeinflusst, nur die Dämonen fehlen beim Sterben der Heiligen. Ebenso fehlen die Kranken und Bedürftigen, die nicht nur im erwähnten Relief, sondern in mehreren anderen spätmittelalterlichen Bildern zu den sterbenden bzw. toten Heiligenkörpern in der Hoffnung auf wundervolles Genesen strömen. Das Kaschauer Bild unterstützte keine Hoffnungen dieser Art. Elisabeth

zeigte zwar den Christen, mit welcher Freude sie den Tod (bei den christlichen Heiligen bekanntlich als *dies natalis* gedeutet) erwarten sollten. Durch das Bild ihrer Visionen in den letzten Stunden wurde es aber klar angedeutet, wie sehr sie doch über alle einfachen Menschen erhoben wurde.

Eine besondere Bedeutung des Erhebungsfestes für spätmittelalterliche Kaschau bestätigte bereits 1402 die Bulle des Papstes Bonifatius IX, die den an diesem Tag kommenden Pilgern einen Ablass gewährte. Die Komposition des Bildes, die sich ikonographisch durch andere Darstellungen des Erhebungsfestes (z.B. die der Heiligen Hedwig) inspirieren lassen konnte, beinhaltet auch eine klare Aussage über die Beziehungen zwischen der geistlichen und der weltlichen Macht: der Kaiser bekam zwar den ersten Platz unter den zuschauenden Gläubigen, alle bedeutungsreiche Manipulationen mit dem Körper der Heiligen bleiben aber ausschließlich in den Händen der kirchlichen Würdenträger.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß der Kaschauer Zyklus trotz seiner mannigfaltigen Beziehungen zur ikonographischen Tradition viele bedeutende Neuerungen beinhaltet. Mehrere dieser Innovationen wurden durch den Willen verursacht, wichtige gesellschaftliche Bedeutungen bildhaft zu vermitteln. Die künstlerisch-formale bzw. psychologisch-expressive Termine reichen daher für ihre historisch treue Beschreibung nicht aus.

Smrt' Panny Márie

Tabuľová maľba zo Spišského Štvrtku¹

Mária NOVOTNÁ – Anna SVETKOVÁ

Úvod

Prednáška spišského historika Jána Vajdovského o nástenných maľbách vo farskom kostole v Levoči, prednesená na prvom valnom zhromaždení Spišského dejepisného spolku v roku 1885, vzbudila živý záujem o umeleckohistorické pamiatky Spiša a údajne pod jej vplyvom sa gvardián rehole minoritov v Spišskom Štvrtku, Alfonz Gmitter, rozhodol usporiadať zbierku na reštaurovanie tzv. kaplnky Zápoľských pri tamojšom farskom kostole, silne poškodenej požiarom v roku 1869.² V krátkom čase bol získaný značný finančný obnos a kaplnka spolu s novým interiérovým vybavením bola na začiatku nášho storočia „reštaurovaná“ podľa návrhov staviteľa Ladislava Steinhauza.³ Neogotická úprava pozmenila predovšetkým interiér kaplnky. V polygonálnom uzávere horných priestorov vznikla monumentálna trojetážová neogotická architektúra hlavného oltára, ktorá kopíruje klasickú formu neskorogotických kridlových oltárov, tzv. *Viereraltar*. Z pôvodného stredovekého oltárneho celku sa v novom oltári, v pozícii centrálného obrazu, ocitla tabuľová maľba s výjavom Smrti Panny Márie.

S odstupom takmer sto rokov sa v roku 1999 opäť pristúpilo k reštaurovaniu oltára. V prvej fáze reštaurátorských prác bola reštaurovaná gotická tabuľová maľba. Reštaurátorský a umeleckohistorický výskum, realizovaný v súvislosti s reštaurovaním tejto pamiatky, priniesol ďalšie

poznatky o tomto diele, ktoré okrem iného nastoľujú potrebu prehodnotenia doterajších názorov na vznik tzv. Zápoľského kaplnky v Spišskom Štvrtku a pôvodnej výzdoby jej interiéru.⁴

Oltárny obraz – súčasť výzdoby pohrebnej kaplnky v Spišskom Štvrtku

Neogotický oltár s ústredným obrazom Smrti Panny Márie tvorí centrálnu výzdobu svätyně pohrebnej kaplnky, ktorá bola pribudovaná k južnej strane ranogotického farského kostola sv. Ladislava. Stavba kaplnky je významným príkladom uplatnenia špecifického typu stredovekej architektúry, odvodenej od známej Sainte Chapelle v Paríži. Kaplnka v Spišskom Štvrtku bola postavená podľa plánov viedenského architekta Hansa Puchspauma, podľa doterajších názorov až po jeho smrti, pričom názory historikov a historikov umenia na dobu vzniku stavby sa rôznia. Najčastejšie je uvádzaný rok 1473, ale bez zdôvodnenia na základe archívneho či iného hodnoverného dokladu.⁵

Objasnený nebol ani dôvod vzniku tejto kaplnky a jej výstavba je spájaná s rôznymi členmi rodiny Zápoľských. Najčastejšie je uvádzaný Štefan Zápoľský, v staršej literatúre sa uvádza jeho druhá manželka Hedviga, kňažna Tešínska, alebo dokonca manželka ich syna Jána Zápoľského.

Rozdielne sú aj názory na pôvodné umiestnenie tabule. V doterajšej literatúre býva mylné



1. Smrť Panny Márie, tabuľová maľba, celok (po reštaurovaní)



2. Tabuľová maľba, celok (stav pred reštaurovaním)

uvádzané, že tabuľa pochádza z nezachovaného gotického hlavného oltára kostola sv. Ladislava. Toto tvrdenie vyvracia hneď niekoľko faktov. Predovšetkým patrocínium kostola zasväteného sv. Ladislavovi, ktoré je nespochybniteľné od vzniku kostola. Druhým faktom sú údaje v kanonických vizitáciách z rokov 1656 a 1700.⁶ Z vizitácie z roku 1656 je zrejmé, že v tom čase katolíkom slúžila len kaplnka, zasvätená „*Assumptioni B.M.V.*“, Nanebovzatiu Panny Márie, ktorá mala jeden hlavný oltár. V ďalšej vizitácii (1700) sa uvádza, že kostol mal celkom päť oltárov. Pri samotnom opise kaplnky je uvedené, že má jeden oltár: „*altare antiqui operis, continens in medio imaginem transitus Beatae Mariae Virginis*“. Tretím dôležitým dokladom



3. Smrť P. Márie, kresba. Erlangen, Univerzitná knižnica

je fakt, že tradícia veľkého odpustu na slávnosť Nanebovzatia Panny Márie pri farskom kostole sv. Ladislava bola v Spišskom Štvrtku zavedená až po rekatolizácii, vtedajším zemepánom grófom Štefanom Csákym.⁷

Vo vizitácii z roku 1700 sa pri všetkých oltároch interiéru spišskoštvrtockého kostola uvádza, že sú v dezolátnom stave. Pravdepodobne preto už v roku 1704 boli hlavný a dva bočné oltáre vymenené za nové, barokové architektúry, ktoré sa zachovali dodnes. Okolo roku 1751 bol gotický oltár v kaplnke nahradený barokovou architektúrou, v strede ktorej osadili gotickú tabuľu Smrti Panny Márie. Na základe popisu v kanonických vizitáciách z rokov 1781 a 1832 vieme, že tabuľu po stranách adorovala

dvojica anjelov a v oltári boli sochy sv. Františka z Assisi a sv. Antona Paduánskeho.⁸ Priamo v oltári bol na drevenej tabuli nápis a na evanjeliovkej strane v stene kaplnky osadili na pamiatku vzniku oltára kamennú tabuľu, ktorá je dnes nad vchodom do kaplnky z lode kostola.⁹

Zachovávaná tradícia i staršie dobové dokumenty svedčia o tom, že tabuľová maľba Smrti Panny Márie tvorila centrálnu výzdobu pôvodne gotického oltára s najväčšou pravdepodobnosťou realizovaného pre pohrebnú kaplnku v Spišskom Štvrtku, kde napriek mnohým úpravám je dodnes pietne uchovávaná ako súčasť hlavného oltára hornej časti tejto pôvodne memoriálnej stavby.

Zachovanou súčasťou pôvodného gotického oltára Smrti Panny Márie je pravdepodobne aj socha Krista s dušou Márie, ktorá je dnes v zbierkach Východoslovenskej galérie v Košiciach.¹⁰ V dvoch novších štúdiách bolo dielo zaradené rôzne. Socha bola reštaurovaná v roku 1983. Výsledky reštaurátorského prieskumu viedli k prezentácii jej štýlovej príslušnosti k norimberskému sochárstvu doby okolo polovice 15. storočia.¹¹ Na základe formálnej analýzy bol vyslovený odlišný názor a dielo bolo zaradené v rámci vývoja domáceho sochárstva doby okolo a po roku 1450.¹² Napriek rozdielnosti názorov v otázke autorstva a umeleckej príslušnosti, zistenia exaktne doložené rozborom vzoriek polychromie tak v prípade Krista s dušou Márie ako tabuľovej maľby s výjavom Smrť Panny Márie a ich ikonografická príbuznosť pomerne presvedčivo podporujú názor, že pôvodne tieto diela boli súčasťou jedného oltárneho celku, ktorý bol do spišského prostredia importovaný s najväčšou pravdepodobnosťou z Norimbergu.¹³ K ich rozdeleniu mohlo dôjsť najneskôr pri neogotických úpravách kaplnky a jej oltára na prelome 19. a 20. storočia, kedy sa tabuľa stala opäť centrálnou súčasťou oltára a socha zostala mimo záujmu autorov novej oltárnej architektúry. Preto v stratigrafii vrstiev polychromie sochy chýbala neoslohová úprava.

Ikonografia obrazu

Tabuľová maľba s výjavom Smrti Panny Márie kompozične vychádza z horizontálneho členenia obrazu na dve časti. V dolnej, pozemskej, sa odohrávajú posledné chvíle života Panny Márie obklopenej postavami dvanástich apoštolov. V strede hornej nadpozemskej časti je situovaná postava Krista a baldachýn nebeskej klenby, pridržiavaný dvojicou anjelov. Významové členenie obrazu podporuje výrazná horizontálna kompozičná os vedená takmer presne v polovici výšky obrazu. V diagonále z pravého dolného rohu smerom do stredu ľavej strany tabule vedie ďalšia kompozičná línia, ktorá potom stúpa od špičky plameňa sviece opäť v diagonále cez hlavy anjelov do pravého horného rohu obrazu. Podporuje významovú gradáciu diela a vzájomnú súvislosť a prepojenosť pozemského a večného života, ktorých predelom je smrť.

Výjav znázorňuje pomerne známu tému smrti Panny Márie, ktorá odrážala teologické úvahy o konci jej pozemského života. Tieto úvahy boli veľmi silné vo východnej cirkvi, kde už v 5. storočí bola Efezským koncilom zavedená slávnosť „Pamiatky Bohorodičky“. Od roku 600 sa vo východnej cirkvi, špeciálne „Usnutie Panny Márie“ (*Dormitio*) začalo sláviť 15. augusta. Západná cirkev tento sviatok prijala za pápeža Segia I. v 8. storočí a v Ríme bol tento sviatok premenovaný na Nanebovzatie (*Assumptio*).

Keďže posledné chvíle Máriinho života neboli podrobnejšie popísané v evanjeliách, ani iných spisoch neboli dostatočne objasnené, začali vznikať početné apokryfické diela, ktoré okrem smrti Panny Márie pojednávajú aj o jej Nanebovzatie a predmetom sváru teológov sa stala otázka, či bola Panna Mária Nanebovzatá s telom, alebo nie. Spor o telesnom oslavení Panny Márie, podobne ako spory o jej Nepoškvrnenom počatí (*Immaculata conceptio*) silne rezonovali v teológii celého stredoveku, i keď ako dogmy boli prehlásené až v 19. a 20. storočí.¹⁴

Podobne ako teologické úvahy, aj prvé znázornenie tohto úseku Máriinho života sa objavi-

lo najskôr vo východnom umení, kde získalo podobu samostatného ikonografického typu *Koimesis*. V tejto podobe sa objavilo aj v západnom umení, kde od 10. storočia bol výjav Smrti Panny Márie rozvinutý, lepšie povedané posunutý v zmysle znázornenia Smrti a Nanebovzatia Panny Márie s telom a dušou – „*assumptio animae et corporis*“. Od 12. storočia výrazne rozvinula nové formy znázornenia smrti a oslávania Panny Márie katedrálna plastika. Neskôr ju ďalej rozvíjala a variovala najmä stredoveká tabuľová maľba, v ktorej sa postupne sformovali dva základné typy znázornenia Smrti Panny Márie: – ležiaca na posteli zomiera obklopená apoštolmi, prítomná je aj postava Krista s dušou Panny Márie alebo samostatná postava Krista a to buď pri lôžku, alebo sa vznáša nad skupinou – kľáčiaca pri modlitbe zomiera obklopená apoštolmi, pričom nie vždy je v obraze prítomná postava Krista.

Genéza druhého ikonografického typu a v jej rámci aj ikonografia spišskoštvrtockého obrazu bola podrobne objasnená v samostatnej rozsiahlej štúdií.¹⁵

Ikonografia hornej kompozície vychádza predovšetkým z Jánovej *Apokalypsy*. V protiklade naratívneho výjavu sa v hornom pláne, v anjelmi poodhalenom nebeskom baldachýne objavuje Kristus ako Kráľ kráľov (Zj 19,16), nesený anjelmi. V jeho svätožiare slová „*ego sum alpha et omega*“ (Zj 22,13) a v korune ako šperk je vložená postava Panny Márie ako Ženy odetej slnkom (Zj 12,1). Kristus v ruke pridržiava korunu prichystanú pre svoju Matku, Matku Božiu,¹⁶ ktorej duša v symbole bielej zvlnenej pásky vznáša sa medzi pozemským a nebeským. Dnes nečitateľný fragment nápisu na páske mal pravdepodobne interpretovať text: „*Veni, electa mea, et ponam te in thronum meum*“ (Pod', moja vyvolená a ja ťa posadím na svoj trón) – text, ktorý spravidla sprevádzal výjav Korunovania Panny Márie.¹⁷

Lúče okolo postavy Krista súvisia s chápaním Krista ako slnka. V spišskoštvrtockom ob-

raze ich možno interpretovať aj ako odraz Kristovho života v skutkoch a výnimočnej svätosti apoštolov, v duchu charakteristiky apoštolov, ktorú podal sv. Ján Zlatoústý vo výklade Matúšovho evanjelia: „Kristus vyslal apoštolov, ako slnko vysielalo svoje lúče ... aby sa v ich cnostiach poznala Kristova moc, tak ako vidíme slnko v jeho paprskoch...“¹⁸

Ikonografia obrazu Smrti Panny Márie podáva sumu mariológie prostredníctvom reálneho výjavu i viditeľných či skrytých symbolov.¹⁹

Neznámy norimberský majster (Majster Tucherovho oltára?): Smrť Panny Márie zo Spišského Štvrtku, okolo roku 1450

Tabuľovú maľbu prvýkrát samostatne interpretoval K. Divald v umeleckej monografii Spiša.²⁰ Správne predpokladal, že je z pôvodného gotického oltára kaplnky. Spomenul aj barokovú úpravu oltára, ktorú datoval do 17. storočia. Tabuľovú maľbu atribuoval spišskej maliarskej škole a datoval do druhej polovice 15. storočia. Dielo zaradil k najkrajším a najpokročilejším tabuľovým maľbám Spiša a pripomenul podobnú kompozíciu tabule z oltára Panny Márie Snežnej v Levoči. V Wagner v prvých dejinách slovenského výtvarného umenia porovnal tabuľu s maľbou oltára sv. Michala archanjela v Spišskej kapitule a autorsky ju atribuoval samostatnému, „v realistickej individualizácii pokročilejšiemu“ majstrovi. Tabuľu datoval do doby po vystavaní kaplnky, ktorú určil rokom 1477.²¹

Domáci pôvod spišskoštvrtockej maľby v dvoch štúdiách presvedčivo vylúčila E. Hoffmannová.²² Autorka prvýkrát dala do súvisu tabuľovú maľbu zo Spišského Štvrtku s kresbou zo zbierok Univerzitetnej knižnice v Erlangene. Kresba bola v staršej nemeckej literatúre známa. Jej autorstvo bolo pripisované neznámemu anonymnému maliarovi z okruhu Majstra Tucherovho oltára z Frauenkirche v Norimbergu a datovaná bola do doby okolo roku 1450.²³ Podľa Hoffmannovej spišskoštvrtocká tabuľa nemá v domácej maliar-



4. Detail skupiny s P. Máriou (pred reštaurovaním)

5. Detail skupiny s P. Máriou (po reštaurovaní)



skej tvorbe predchodcov a patrí k dielam, ktoré sa domácej tradícii vymykajú. Preto vylúčila „uhorský“ pôvod kresby aj maľby. Odmietla predpoklad vzniku maľby priamo v Norimbergu, keďže vychádzala z predpokladu, že spišskoštvrtocká kompozícia vznikla po dostavaní kaplnky Zápoľských v roku 1473; datovanie prevzala od Divalda. Dospela k názoru, že tabuľa je kópiou staršieho norimberského maliarskeho diela, ktoré prepisovalo erlangenskú kresbu a na Slovensko sa dostala cez Wrocław.²⁴

V súvislosti s výstavou starého slovenského umenia v Prahe, samostatnú štúdiu venovanú tabuľi publikoval V. Kramář.²⁵ Potvrdil jej korene v norimberskej maľbe v okruhu Majstra Tucherovho oltára, ale otázku definitívnej atribúcie nechal otvorenú.

Nemeckí autori O. Schürer a E. Wiese prijali výsledky štúdie E. Hoffmannovej, s tým rozdielom, že vznik maľby atribuovali Majstrovi Tucherovho oltára v Norimbergu, prípadne dielni tohoto majstra, pričom kresbu a maľbu podľa nich zhotovil jeden autor. Maľbu datovali do doby okolo roku 1450, a na Spiš sa podľa nich mohla dostať z privatej zbierky, napríklad cez Wrocław.²⁶

Výsledky štúdie E. Hoffmannovej akceptovali takmer všetci autori, ktorí sa spišskoštvrtockej maľby dotkli.²⁷ Výnimkou je štúdia G. Törökovej, ktorá spochybnila Hoffmannovej závery a spišskoštvrtockú maľbu zaradila ako plnohodnotnú súčasť norimberskej maľby, s tým, že rozdiely, ktoré Hoffmannová videla pri porovnávaní kresby a maľby zo Spišského Štvrtku podľa Törökovej vyplývajú z rozdielnosti techník.²⁸

Výsledky terajšieho reštaurovania tabuľovej maľby zo Spišského Štvrtku potvrdili názory o jej importe najpravdepodobnejšie z prostredia Norimbergu. Aj keď nebolo možné poznať kresbu z Erlangenu bezprostredne, odkrytá pôvodná maľba tabule dovoľuje potvrdiť názor o jednom autorovi v prípade oboch diel. Zdá sa, akoby si maliar najskôr v kresbe do detailov vyriešil celú kompozíciu, pretože v podkresbe na tabuľovej maľbe nie sú takmer žiadne autorské ko-

rekcie a oboje diela sú v celkovom rozvrhu i detailoch, napríklad záhybových systémov drapérií, takmer totožné.

Tabuľová maľba zo Spišského Štvrtku predstavuje dielo, ktoré sa do prostredia Spiša dostalo ako import z norimberského prostredia, kde jej najbližšia je tvorba anonymného maliara Tucherovho oltára.²⁹

Reštaurovanie

Tabuľovú maľbu poznamenali dve úpravy – baroková v 18. storočí a neoslohová na prelome 19. a 20. storočia. Okrem prirodzenej degradácie vekom, utrpela mechanickými zásahmi, ktorými bola v 16. a 17. storočí úmyselne poškodzovaná pravdepodobne z konfesijných dôvodov. Stav tabule pred terajším reštaurovaním silne ovplyvnila jej obnova a začlenenie do neogotického oltára, v ktorom sa vďaka súvislej premaľbe strácala.³⁰ Plocha tabule bola v spojoch uvoľnená, čo sa prejavilo na výraznej vertikálnej praskline na ľavej strane obrazu. Uvoľnené a miestami opadané boli aj vrstvy polychrómie; na povrchu po celej ploche maľby a zlátenia bola súvislá krakeláž v dosť atypických tvaroch v podobe nepravidelných obdĺžnikov. Toto charakteristické skrakelovanie pravdepodobne vzniklo preto, že maliar použil ako prelep pod kriedový podklad hrubé plátno.³¹ Polychrómia sa uvoľnila aj okolo rytej kresby, ktorá bola realizovaná tenkou ostrou linkou, akoby vrezanou do kriedového podkladu.

V prvej fáze reštaurátorského zásahu bola uvoľnená polychrómia upevnená roztokom 4% želatíny a postupne zaťažovaná a vyrovnávaná. Po odstránení nečistôt z oboch strán tabule sa pristúpilo k odstráneniu vrstvy novodobej olejovej premaľby a tmelov okrovej farby s použitím rozpúšťadla, ktoré vrstvu nabobtnalo, ale neúčinkovalo na spodnú temperovú vrstvu.³² Temperová vrstva premaľby bola súvislá na drapérii Krista a anjelov (biela), kde slúžila ako vyrovnávacia vrstva, prekrývajúca ryté nápisy. Ďalej sa objavila na žltom rúchu sv. Tomáša (ne-

apolská žltá). Táto premalba patrí do fázy barokových úprav okolo roku 1751. Na viacerých miestach boli vtedy použité biele tmely. Odstránenie tejto premalby bolo už náročnejšie, keďže bez separačnej vrstvy bola nanosená priamo na stredovekej polychrómií. Temperová vrstva bola postupne a dlhšie zmäkčovaná rozpúšťadlom a dočisťovaná mechanicky skalpelom.³³

Po odstránení premalieb bolo drevo tabule petrifikované, došlo k spevneniu spojov medzi doskami vytvárajúcimi plochu tabule a zadná strana bola zabezpečená parketážou.³⁴ V tejto fáze bol vyrobený nový funkčný rám, ktorého profil bol prispôsobený stredovekým tvarom. Do drážok rámu bola osadená tabuľa. Rám bol polychrómovaný, pričom technológia dodržiavala starý majstrovský postup; rám bol po nanosení vrstiev kriedy a čierneho bolusu zlátený.

Chýbajúce časti zlátenia boli dozlátené. Pri doplnení chýbajúcich písmen v kolopisoch svätožiar apoštolov bola napodobená technika puncovania. Samostatným problémom bolo riešenie svätožiar Panny Márie, keďže z pôvodnej sa nezachoval nielen nápis, ale aj zlato s celou podkladovou vrstvou. Po nanosení kriedových vrstiev podkladu bola rekonštruovaná obvodová kružnica svätožiar a sústredená kružnica okolo hlavy. Po nanosení čierneho bolusu bola plocha vyzlátená a vyleštená a realizovaná sa tu neutrálna retuš.

Retuš v plochách malby bola robená v podmalbe akvarelom a temperou a dokončená do damarovej lakovej vrstvy lazúrami.

Reštaurátorský prieskum a samotné reštaurovanie postupne ozrejmlilo použitie pôvodnej techniky malby.

Tabuľa je zložená zo 6 dosiek z ihličnanu (*Picea excelsa*), hrubých 2 cm, priložených k sebe a zlepených glejom. Celkový rozmer tabule je 175 × 113 cm, po reštaurovaní s rámom 190 × 127 cm. Celá plocha tabule bola podlepená hrubým riedko tkaným plátnom (6 × 8 nití na 1 cm²). Na zadnej strane neboli nájdené fragmenty pôvodného mramorovania.

Podkladová vrstva – na plátno boli nanosené dve výrazne odlišné vrstvy kriedového podkladu. Tmavošedá (kamenná krieda), ostrá, v spodnej tenšej vrstve, je tvrdá, dodáva pevnosť a je vpitá do štruktúry plátna.³⁵ Vrchná, hrubšia vrstva (až 1 mm) je z jemnej bielej kriedy, je tenká (odčítateľných 6 náterov) a povrch je nahladko vybrúsený.

Kresba – obrysová je vyrytá veľmi tenkou a veľmi ostrou hlbokou linkou, robená kovovým písatkom. Spodná kresba je robená vlasovým štetcom so špičkou, čiernou vodovou farbou. Je to úsporná a presná kresba bez autorských korekcií a je viditeľná aj voľným okom pod tenšou farebnou vrstvou.

Medzivrstva – vrstva olovenej beloby, impriimitúra. Po celej ploche malby (okrem plôch zlátenia) je na kriedovom podklade s kresbou nanosená vrstva olovenej beloby, ktorá prekrýva a tlmí markantné čierne línie. Z technologického hľadiska je nezvyčajné, že sa našla aj pod vrstvou azuritu na plášti Panny Márie.³⁶ Naopak absentovala pod žltou (olovnatocínová žltá – *massicot*) na rúchu sv. Tomáša.

Zlátenie a zlatnícke techniky – lístkové zlato svetlejšieho žltého odtieňa je kladené na čierny poliment.³⁷ Okrem toho bolo na tabuľi použité lístkové striebro ako podklad pre znázornenie kovových predmetov (svätenička, kadidlo). Čierny poliment využil majster pri uplatnení zlatníckej techniky puncovania vo svätožiarach, kde boli puncované plochy medzi písmenami. V celkovom vyznení vytváral sa tak dojem masívne tepaného šperku. Ďalšia technika – trasírovanie bola uplatnená pri vytváraní sústredných kruhov svätožiar, ktoré sú urobené tupým hrotom kružidla.³⁸

Baldachýn nebeskej klenby bol zlátený polirovacou technikou a realizovaný technikou „*tremolieren*“ – vygravírovaním jednotlivých nití textílie do zlatej plochy a do rýh bola vtlačaná hnedá lazúra. Šablónový brokátový vzor je maľovaný bielou temperou, záhyby ťažkej drapérie boli vytvorené hnedými a hnedozelenými la-



6. Detail tváre Krista

zúrami, pričom použité olejovoživičné pojivo umožnilo vytvárať plochy, od transparentných až po temné hlboké, nepriehľadné v tieňoch záhybov. Podobný postup sa opakuje na drapérii lôžka, kde bol vzor brokátovania maľovaný; na vankúši v zelenej farbe, na prikrývke žiarivým odtieňom rumelky a záhyby boli modelované olejovoživičnými lazúrami hnedočervených odtieňov. Na pozadí nad hlavami apoštolov bol motív lúčov vytvorený pomocou techniky *florénovania*.³⁹ Na lesklom pozadí sú lúče namaľované tenkou tmavohnedou linkou a matným zlatom. Na leme Kristovho a Máriinho rúcha bolo v dekore použité práškové zlato rozmiešané v pojive riediteľnom vodou.

Technika malby sa dá popísať iba dosť zložito, keďže postup nie je jednotný.⁴⁰ Môžeme ju charakterizovať ako individuálne zvládnutie nového typu farieb, aplikovaného často primárnou technikou, t.j. priamym jednovrstvovým spôsobom. Maliar pracoval striedavou technikou, ktorá počítala s využitím viacerých pojivových systémov. Napríklad inkarnáty anjelov sú maľované prikladným čiarkovým spôsobom, ktorý počítal s použitím vaječnej tempéry, ale v tvárach apoštolov jednoliate prechody a modelácia upozorňujú na maľbu primárnym spô-

sobom, s pridaním väčšieho množstva mastnej tempéry. Náter farby sa prispôbuje látkovej charakterizácii – raz je hutný, raz tekuto riedky, inokedy lazúrny. Celok je držaný v hlbokéj farebnej polohe až po pastelové. Lokálnosť farby je prekonaná tónom, farba je odňatá jej kolorujúca úloha v prospech charakterizácie hmoty a iluzívne ju tlmočí.

Nápisy – pôvodné boli odkryté na svätožiarach apoštolov a Krista, a na lemoch baldachýnu a Máriinho rúcha. Malý fragment nápisu na bielej stuhe je nečitateľný. Kolopisy v svätožiarach apoštolov nesú mená jednotlivých postáv s označením svätý, u niektorých je pridané označenie apoštol. Máriu pridrižiava sv. Ján („*...tus johannes*“), pri pulpíte v knihe listuje sv. Filip („*sanctus philipus*“), v bielom rúchu vľavo je sv. Peter („*sanctus petrus*“), s kadidlom prisluguje sv. Jakub mladší („*jacobus mino*“), nad ním so sviecou je sv. Andrej („*sanctus andreas*“). Nad lôžkom prvý zľava je sv. Šimon („*sanctus simon abostoll...*“), vedľa neho sv. Bartolomej („*sanctus bartolomeus*“), vedľa neho sv. Jakub starší („*sanctus jacobbus*“). Skupinu uzatvára štvorica postáv – s okuliarmi apoštol Matúš („*matheus. abostolus*“), nad ním sv. Matej („*sanctus mathias*“), vedľa Mateja sv. Júda Tadeáš („*sanctus iuda*“) a vpravo dole kľáčí postava



7. Detail apoštolov sv. Petra, Andreja a Jakuba Menšieho

sv. Tomáša apoštola (*“sanctus thomas abosto...”*). Vo svätožiare Krista je kolopis *„ego sum alpha et ommega“* (*“ego sum alp... et omm”*). Na stuhe koruny pridrživanej Kristom je čitateľný nápis *„mater maria“*. Nápis na baldachýne zostáva neidentifikovaný. Okrem pôvodných nápisov boli

najmä na Kristovom rúchu vyryté sekundárne nápisy zo 16. a 17. storočia.⁴¹

Záverom sa dá konštatovať, že pre technickú výstavbu obrazu je typický výber moderných zobrazovacích prostriedkov svojej doby, ktoré sú využité s veľkou dávkou profesionality a na vysokej technickej úrovni.

Záver

Reštaurovanie tabuľovej maľby potvrdilo viaceré hypotézy, avšak niektoré základné otázky zostávajú nezodpovedané.

Predovšetkým, kto a z akého dôvodu skutočne objednal a financoval stavbu kaplnky a výzdobu jej interiéru, ktorej dominoval oltár Smrti Panny Márie. Historici zhodne tvrdia, že to boli členovia rodiny Zápoľských a pri datovaní akceptujú Divaldom zavedené datovanie rokom 1473. Rozpaky prichádzajú v momente, kedy sa musí uviesť historicky potvrdený fakt, že Imrich Zápoľský († 1487), Štefan Zápoľský († 1499) a jeho druhá manželka Hedviga Tešínska († 1521) boli pochovaní v katedrálnej kostole sv. Martina v Spišskej Kapitule, ku ktorej Štefan Zápoľský nechal pri prestavbe katedrály zrejme v rokoch 1488-1499 pristavať kaplnku Korunovania Panny Márie, kde sú dodnes umiestnené náhrobné kamene obidvoch bratov.⁴² Navyše od momentu, kedy boli v roku 1947 v odbornej literatúre publikované plány viedenského architekta Hansa Puchspauma pre kaplnku v Spišskom Štvrtku, datované do doby okolo roku 1452, nastal problém zdôvodniť takmer dvadsaťročný rozdiel medzi vznikom architektonického návrhu a jeho pravdepodobnou realizáciou.⁴³ Datovanie tabuľovej maľby do obdobia predpokladaného ukončenia stavby kaplnky sa ukázalo byť nemožné, zvlášť po jej zaradení do súvislostí norimberskej maľby okolo polovice 15. storočia. Ak predpokladáme vznik kaplnky a jej výzdoby vďaka fundovaniu rodom Zápoľských, potom otáznym zostáva dôvod vzniku tohoto typu sakrálnej architektúry v 70. rokoch.⁴⁴ Prečo pri výbere architektúry a jej výzdoby by Zápoľskí siahli po starších vzoroch a dielach, ktoré zhodne vznikali okolo polovice 15. storočia? Možno by schodnejšou bola úvaha o fundátorovi v dobe okolo polovice 15. storočia.

V tejto súvislosti veľmi dôležitým dokladom je list Martina Thurzu z Levoče richtárovi a rade mesta Košíc zo dňa 14. apríla 1492, v kto-

rom sa spomína, že úroky z pôžičky, ktorú poskytol Košiciam, malo mesto platiť kaplnke sv. Ladislava v Spišskom Štvrtku (*“jehrlichen eynen czynss awff den Dwnerst margkt Synthe Laszlawss capelle L auriflor. Hoth gegeben”*).⁴⁵ List je dokladom, že rodina Thurzovcov mala koncom 15. storočia blízky vzťah ku spomínanej kaplnke a krátko po polovici 15. storočia aj dôvod postaviť pohrebnú kaplnku. V roku 1458 zomrel zakladateľ rodiny, zámožný levočský mešťan Juraj Thurzo, ktorý bol príslušníkom široko rozvetveného rodu Betlanovských a mal rodinné väzby aj vo Spišskom Štvrtku.⁴⁶ Obchodné kontakty spájali Juraja Thurzu napríklad so Šimonom Pötelom z Viedne, kam ho okrem obchodu šesť rokov pred smrťou zaviedla aj účasť na rokovaní uhorských stavov s Jánom Hunyadym a rakúskymi stavmi, kde zastupoval mesto Levoču.⁴⁷ Obchodné a osobné kontakty po celej Európe a predovšetkým bohatstvo a ambície zakladateľa rodu vytvárajú obraz fundátora schopného objednať a realizovať taký typ architektúry a jej výzdoby, aký predstavuje kaplnka a z pôvodnej výzdoby zachovaná tabuľová maľba v Spišskom Štvrtku.

POZNÁMKY

[1] Text je upravenou verziou textu katalógu rovnomennej výstavy, ktorú pripravilo Spišské múzeum v Levoči v dňoch 10. novembra – 10. decembra 2000.

[2] J. ŠPIRKO: *Starostlivosť spiššakov o umelecké pamiatky s osobitným zreteľom na činnosť dr. Jána Vajdovského*. Sborník Matice Slovenskej. História, XX, 1942, č. 1-2, s. 106-107.

[3] Levočský rodák Ladislav Steinhausz bol autorom neogotickej úpravy architektúry kaplnky, oltárnu architektúru navrhoval reštaurátor František Storno. – P. GERECZE: *A műemlékek országos bizottsága rajztárának jegyzéke*, in: Gy. Forster (ed.): *Magyarország műemlékei*. Budapest 1905, s. 377.; Kresba pôvodného návrhu je zachovaná v archíve MOB v Budapešti a do istej miery sa odlišuje od realizovaného konceptu neogotického oltára. S najväčšou pravdepodobnosťou Storno urobil aj reštaurátorský zásah na gotickej tabuli. Pri terajšom reštaurovaní bol na stene nadstavca oltárnej architektúry nájdený dátum 1901.

[4] Reštaurátorské práce sa realizujú v Oblasťnom reštaurátorskom ateliéri v Levoči. Tabuľovú maľbu v rokoch 1999-2000 reštaurovala akad. mal. Anna Svetková.

[5] Plány pre kaplnku v Spišskom Štvrtku boli v kontexte Puchspaumovej tvorby zaradené k jeho neskorým prácam a datované do doby okolo roku 1452. – J. BUREŠ: *Puchspaumove plány pre Spišský Štvrtok*. Vlastivedný časopis, 1963, č. 2, s. 84-86; datovanie spišskoštvrtockej kaplnky zaviedol K. DIVALD: *Szepesvármegye művészeti emlékei 2*. Budapest 1906, s. 62, bez citácie prameňa; – D. MENCLOVÁ: *Spišský hrad*. Bratislava 1957, s. 113-115; – M. IZAKOVIČOVÁ: *Pohrebne kaplnky Zápoľskovcov*. Krásy Slovenska, 1967, č. 8, s. 310-312; – K. KAHOUN: *Neskorogotická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu*. Bratislava 1973, s. 32-35; – F. JAVORSKÝ: *Kostol sv. Ladislava, kaplnka Zápoľských a kláštor minoritov v Spišskom Štvrtku*. Spišská Nová Ves 1998.

[6] Archív Spišského biskupstva v Spišskej Kapitule, Kanonická vizitácia z roku 1656. „Visitatio Cappellae Quintoforen“, s. 7-12.; – J. HRADSKÝ: *Addimenta ad Initia sacri et profani*. Spišské Podhradie 1903-1904. Vizitácia z roku 1700, s. 549.

[7] JAVORSKÝ 1998, c. d. (v pozn. 5), s. 38.

[8] ŠOBA Levoča, Spišské biskupstvo. Kanonické vizitácie z rokov 1781 a 1832.

[9] Text tabule: „ALTARE HOC OMNIPOTENTI DEO IN HONOREM S.S. ASSUMPTIONIS / B.V.M. ERECTUM PRIVILEGIO QVOTIDIANO / PERPETUO AC LIBERO PRO OMNIBUS / DEFUNCTIS AD QVO SUMQVE / SACERDOTES VIGORE / BREVIS BENEDICTI PAPAE XIV DIE IV OCTOBRIS / MDCCLI INSIGNITUM ATQVE A MINIS/TRO GENERALI ORDINIS DIE X / MENSIS MAII MDCCLIII DESIGNATUM“.

[10] Socha Krista s dušou Márie, lipové drevo, fragmentárne zachovaná stredoveká polychrómia, v = 54 cm. V roku 1983 reštaurovala D. Köszeghyová.

[11] I. CIULISOVÁ: *Pokus o analýzu plastiky Kristus s dušou Márie*. *Renovatio* 8/1988, s. 63-66. Z hľadiska technologického prinieslo reštaurovanie dôležité zistenia. Na fragmentárne zachovanej vrstve stredovekej polychrómie sochy bola uplatnená baroková premaľba. Dôležitým zistením bola prítomnosť čierneho polimentu pod zlatom, doložená vo vzorke plášt'a.

[12] A. C. GLATZ: *Gotické umenie z košických zbierok*. Kat. výstavy, Východoslovenské múzeum v Košiciach, SNG Bratislava. Košice 1995, s. 28.

[13] CIULISOVÁ 1988, c. d. (v pozn. 11), s. 63.

[14] P. MIKLUŠČÁK: *Mariológia*. Spišská Kapitula 1995; – M. MINAŘÍK: *Mariánska dogmata*. Kostelní Vydří 1991; – V. MALÝ: *Matka cirkvi Blahoslavená P. Mária*. Bratislava 1990; – H. PETRI, W. BEINERT: *Učení o Marii*. Olomouc 1996.

[15] Gy. TÖRÖK: *Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä*. *Acta Historiae Artium*, 19, 1973, s. 152-203. Takmer totožná kompozícia, ale bez hornej nadpozemskej sféry s Kristom uprostred, sa objavila v tabuľovej maľbe oltára Panny Márie Snežnej z roku 1496 vo farskom kostole v Levoči.

[16] Na stuhe visiacej spod Kristovej koruny jej význam označuje nápis „Maria Mater (Dei)“.

[17] J. HALL: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, s. 227.

[18] Táto charakteristika bola v stredoveku známa aj prostredníctvom Zlatej legendy. Jacob de VORAGINE: *Legenda aurea*. Praha 1998, s. 305.

[19] K symbolike Krista ako ženicha, v duchu novozákonnej interpretácie lásky Krista k jeho Cirkvi (Ef 5,25), starozákonného textu Piesne Piesní (Pies 2,17), možno chápať ornamentálny motív jehľu na prikryvke lôžka, alebo motív figúry leva v ornamente brokátovania nebeského baldachýnu, kde môže byť v symbole Vzkriesenia.

[20] DIVALD 1909, c. d. (v pozn. 5), s. 57-58.

[21] V. WAGNER: *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*. Trnava 1930, s. 51-56.

[22] E. HOFFMANN: *A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai*. A Klebeisberg Kúnó Magyar Történetkutató Intézet Évkönyve III, 1933, s. 61-64; – Tá istá: *Die Beziehungen des Donnersmarkter Altars zur Nürnberger Malerei*, in: *Mitteilungen aus der Vergangenheit der Zips*, XVI. Jahrgang. Kežmarok 1934, s. 3.

[23] UB Erlangen, Graphische Sammlung, inv. č. 112. Kresba má nezvyčajne veľký rozmer 426 x 285 mm. Je kreslená tušom a modelovaná bielou farbou na červenom tónovanom papieri, pozadie a svätožiari sú ľahko zlatené vodovou farbou.

[24] V sliezkej maľbe je priamemu vplyvu norimberskej maľby doby okolo 1450 pripisovaný oltár sv. Barbory, pôvodne v kostole sv. Barbory vo Wroclawi, dnes vo fragmente zachovaný v Národnom múzeu vo Varšave, datovaný okolo roku 1447; – A. S. LABUDA: *Wroclawski oltarz sw. Barbary i jego twórcy*. Poznań 1984.

[25] V. KRAMÁŘ: *Smrt Panny Marie ve Spišském Štvrtku*. *Život*, 15, 1936-1937, s. 217-221. K širšiemu okruhu pripojil príklad obdobnej kompozície v českej tabuľovej maľbe zo svätotrojického oltára, dnes v zbierkach NG v Prahe, zo sedemdesiatych rokov 15. storočia.

[26] O. SCHÜRER, E. WIESE: *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn – Wien – Leipzig 1938, s. 220.

[27] D. CSÁNKY: *Tafelmalerei von Szepeshely im XV.-XVI. Jhd.* *Jahrbücher des Museums der Bildende Künste in Budapest VIII*,

1935-36, s. 104-105; – D. RADOCSAY: *A középkori Magyarország táblaképei*. Budapest 1955, s. 63-65, s. 114, 293-294, 475; – E. MAROSI: *Magyarországi művészet 1300-1470*. Budapest 1987, s. 669-671, 720, 860, 865.

[28] TÖRÖK 1973, c. d. (v pozn. 15), s. 190.

[29] Oltár vznikol po roku 1440, pôvodne bol v norimberskom kláštornom kostole augustiniánov-eremitov.

[30] Predpokladáme, že autorom reštaurátorského zásahu bol František Stomo, keďže existujú jeho návrhy na riešenie neogotického oltára (viď pozn. 2).

[31] V spišskej tabuľovej maľbe sa používalo plátno oveľa tenšie, akoby viac sprané.

[32] Použitý bol dichlórmetanol s terpentínom.

[33] Použitý bol okrem terpentínu aj trietanolamin.

[34] Povrch zadnej strany tabule zostal takmer nedotknutý. Jeho nerovnostiam boli časti parketáže prispôsobené. Na oslabených miestach boli z viacročného lipového dreva nalepené pozdĺžne lišty, medzi ktoré boli vložené pohyblivé hliníkové lišty T-profilu.

[35] Na spišských tabuliach sa podklad, ktorý má v spodných vrstvách šedú kamennú kriedu nevyskytuje. Šedá kamenná krieda bola zistená v spodných vrstvách podkladov na českých tabuliach z doby okolo roku 1440 a je v podkladoch nemeckých tabuľových obrazov.

[36] Azurit sa zvykol podmaľovať čiernou alebo oranžovou farbou.

[37] Na špišských tabuľových maľbách bolo používané tmavšie zlato ružového odtieňa a bolo kladené spravidla na červený poliment.

[38] Táto technika je robená bezprostredne po priložení plátku zlata, pretože môže byť vtlačaná len do čerstvého, formovateľného polimentu, ináč by sa zlato pretrhlo.

[39] Táto technika je založená na kontrastnom účinku medzi lesklou a matne pozlátanými plochami. Technika bola doložená aj na svätožiariach v oltári Panny Márie Snežnej z roku 1496 v Levoči.

[40] Spišskokapitulská maľba sa dá charakterizovať ako jednotná dvojvrstvová maľba – výrazne olovenou belobou vysvetľovaná temperová podmaľba, na ktorej sa nachádza druhá farebná vrstva s olejovoživičnými lazúrami.

[41] Ide prevažne o mená a dátumy: „N(ota) B(ene) H(ic) F(uit) Georgius Rad(...)nensis 1604“; „H(ic) Fuit Mí(ch)ael Fa(...)jeck Z(enan)“; „Hic Fuit Thomas Dworski Anno Domini 1594“. Nápis prečítal Juraj Šedivý.

[42] Štefan Zápoľský si v teste vyslovene želá byť pochovaný v uvedenej kaplnke. – C. WAGNER: *Analecta Sepusii sacri et profani*. Wien 1773, s. 148. Imrich Zápoľský bol pochovaný v sanktuáriu katedrály a jeho náhrobný kameň sa dostal na dnešné miesto až pri úpravách v 19. storočí. – J. ŠPIRKO: *Výtvarné pamiatky Spišskej Kapituly*. Martin 1943, s. 32.

[43] Nezrovnalosti si všimla aj D. Menclová v monografii Spišského hradu – MENCLOVÁ 1957, c. d. (v pozn. 5), s. 114-115.

[44] Zápoľski získali Spišský Štvrtok v roku 1462 (najneskôr 1463). Spišský Štvrtok vtedy ešte nebol súčasťou Spišského hradného panstva. – M. SUCHÝ: *Vývoj spišského hradného panstva do konca 17. stor.* *Nové obzory* 11, s. 123-135. Spišský hrad sa do vlastníctva Zápoľských dostal v roku 1465. V tomto období sa bratia Zápoľskí oženili. Imrichova manželka Uršula, rod. Bebeková, manželka prežila. Štefanova prvá manželka Katarína, rod. Drugethová, už v roku 1480 nežila. S druhou manželkou Hedvigou Tešínskou uzavrel manželstvo v roku 1483. Zápoľski po získaní Spišského hradu realizovali v ňom viaceré stavebné úpravy, okrem stavby palácov postavili novú hradnú kaplnku. – MENCLOVÁ 1957, c. d. (v pozn. 5), s. 96-99, 105; – A. FIALA, A. VALLAŠEK: *Gotická sakrálna stavba na Spišskom hrade*. *Historica Carpatica IX*, 1978, s. 169-210.

[45] List v Archíve mesta Košíc, Supplementum Halagianum, nr. 159. Za upozornenie na tento prameň ďakujem doc. PhDr. Marianovi Skladanému, CSc. Podrobnejší regist publikoval L. KEMÉNY: *O predkoch spišských Thurzovcov*. *Archívne dáta*, in: *Zprávy z minulosti Spišskej župy XII*, 1921, s. 37

[46] Ide tu o rodinné väzby s Henckelovcami zo Spišského Štvrtku. – F. FEDERMAYER: *Henckelovci zo Spišského Štvrtka a erb Thurzovcov*. *Genealogicko-heraldický hlas* 1/1999, s. 25-29; – A. KUZIO-PODRUCKI: *Spiskie początki śląskich Donnersmarków*, in: *Przyczynki do heraldyki i genealogii szlachty śląskiej*, zeszyt 2. *Tarnowskie Góry* 1998, s. 5-27; – M. SKLADANÝ: *Thurzovci a Levoča*, in: *Pohľady do minulosti*. Zborník prednášok z histórie. Spišské múzeum, Levoča 2001, s. 61-78.

[47] SKLADANÝ 2001, c. d., s. 71-73.

Foto: ORA Levoča (1, 2, 4-7)

(Zusammenfassung)

Im restauratorischen Atelier des Denkmalamtes in Leutschau/Levoča erfolgte im Jahr 1999 die Restaurierung der Tafelmalerei aus dem Altar der sogenannten Zapolya-Kapelle in Donnersmark/Spišský Štvrtok. Die bei dieser Gelegenheit unternommene restauratorische Untersuchung sowie eine kunsthistorische Analyse brachten einige neue Erkenntnisse, die unter anderem nach einer Revision der bisherigen Forschung verlangen, vor allem hinsichtlich der Gründung der sog. Zapolya-Kapelle samt ihrer ursprünglichen Ausstattung. Das neugotische Altarretabel mit dem Zentralbild des Todes Mariens dominiert die auf die südliche Seite der hl. Ladislauskirche hinzugefügte Grabkapelle. Ihr Bau ist ein wichtiges Beispiel eines spezifischen Typus der mittelalterlichen Architektur, abgeleitet von dem Muster der Sainte Chapelle in Paris. Die Kapelle in Donnersmark ist nach den Plänen des Wiener Baumeisters Hans Puchsbaum erbaut worden, laut bisheriger Kenntnisse erst nach seinem Tod, wobei die genaue Zeit des Baus zwischen Historikern und Kunsthistorikern als umstritten gilt. Am häufigsten wird das Jahr 1473 angegeben, jedoch aber ohne Stütze auf archivalischer Basis. Selbst die Umstände der Entstehung der Kapelle sind bisher nicht ganz geklärt, ihr Bau dafür nahezu einstimmig mit verschiedenen Mitgliedern der Zapolya-Familie in Verbindung gebracht.

Sowohl die überlieferte Tradition als auch einige ältere Dokumente weisen darauf hin, daß die Tafel mit der Tod-Mariens-Darstellung sehr wahrscheinlich Mittelpunkt des bereits ursprünglich für die Kapelle bestimmten gotischen Altarretabels war. Für ein weiteres noch erhaltenes Bestandteil des Tod-Mariens-Altars kann man die Skulptur des Christus mit der Seele Mariens halten, die heute in der Sammlung der Ostslowakischen Galerie in Kaschau aufbewahrt wird (Východoslovenská galéria Košice). Die gotische Altararchitektur wurde 1751 durch ein barockes Retabel, dieses wiederum 1901 durch das heutige monumentale neugotische Retabel ersetzt.

Die Restaurierung hat gezeigt, daß die Tafelmalerei besonders unter zwei Reparaturen gelitten hat: im Barock im 18. Jahrhundert und in einer historisierenden Fassung an der Wende zum 20. Jahrhundert. Neben dem natürlichen Alterungsprozeß wurde die Tafel während des 16. bzw. 17. Jahrhunderts, wohl aus konfessionellen Gründen, bewußt mechanisch beschädigt. Den Zustand der Tafel vor der letzten Restaurierung bestimmte vor allem die Erneuerung und darauffolgende Eingliederung in das neugotische Altarensemble, an das sie sich – dank der umfangreichen Übermalung – stilistisch angepaßt hat. Die restauratorische Untersuchung und die eigentliche Restaurierung haben die ursprüngliche Maltechnologie stufenweise erhellt. Man hat die gotischen Inschriften auf den Heiligenscheinen der Apostel und dem von Christus sowie an der Borte des Tuch-Baldachins und des Marienmantels freigelegt. Die Inschriften tragen den Namen der jeweiligen Person mit Bezeichnung *Sanctus*, bzw. *Abostol*.

Die Ergebnisse der letzten Restaurierung untermauern die Vermutung eines direkten Imports aus dem Kreis der Nürnberger Maler. Sie bestätigen, daß die Malerei mit der dazugehörigen Zeichnung der Universitätsbibliothek in Erlangen Werk eines anonymen Künstlers sind – Meisters des Tucher-Altars.

Die Erkenntnisse der historischen und archivalischen Forschung, unterstützt durch die der Restaurierung, deuten darauf hin, daß sowohl der Bau der Kapelle als auch ihre Ausstattung in einem gemeinsamen zeitlichen Rahmen erfolgten, nämlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Ihr Stifter war wahrscheinlich der reiche Leutschauer Bürger Georg Thurzo. Diese Ergebnisse widerlegen somit die bisherige Annahme, laut deren die Entstehung des Komplexes in den 70er Jahren die Adelsfamilie Zapolya initiiert hatte.

(Deutsch von Dušan Buran)

Ivo HLOBIL

Nedávno se na Moravě podařilo publikovat podstatnou část souboru zde zachované sepulchrální skulptury pozdní gotiky a rané renesance (kolem 1500-1550),¹ až na výjimky domácího původu, značně početnější a stylově odlišné než v Čechách.² Poskytuje množství odjinud nezjistitelných údajů o vývoji a fungování výtvarné kultury Moravy na počátku novověku, zejména při porovnání s fondem obdobných památek v sousedních zemích.

Na Slovensku vynikají náhrobníky rytířského typu z úplných počátků renesance ve střední Evropě. Honosným utvářením vesměs v červeném mramoru reprezentovaly mocné válečníky z éry Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského. Nejstarší představují sepulchrálie uherských palatinů Imricha Zápolského († 1487)³ a Štěpána Zápolského († 1499),⁴ rodem Chorvatů,⁵ nacházející se po pravé a levé straně oltáře v kapli Zápolských při kostele sv. Martina ve Spišské Kapitule.⁶ Údajně jde o víka tumb destruovaných v 17. století⁷ – první měla stát v chóru kostela, druhá už v nově postavené v kapli Zápolských (1488-1493).⁸

Anton Hekler (1937)⁹ považoval sepulchrální reliéfy Zápolských za hlavní práce tzv. Mistra palatinských náhrobků ("Meister der Palatinengräber"), vedoucího dílny údajně činné od posledního desetiletí 15. století ve Spišské Kapitule.¹⁰ Erich Wiese (1938) a Jozef Špirko (1943)¹¹ předpokládali, že vznikly v Budě nebo v jiném uherském centru šíření časných italských vlivů.

Nedávné maďarské bádání (Jolán Balogh ad.)¹² v nich spatřuje práce královské kamenické dílny v Budíně. Podle Fedora Kresáka (1988, 1995),¹³ který argumentoval obtížemi s dopravou těžkých reliéfů, náhrobníky Zápolských souvisejí s „tvorbou budínské hutě“, ale měly vzniknout na východním Slovensku. Ovšem Viktor Kotrba zjistil, že mramorový epitaf Alexeje Thurza († 1543) byl dopraven do Levoče přes Vídeň a mramorovou tumbu Rafaela Podmanínského z Podmanína v Považské Bystrici zhotovil Hans Saphoy ve Vídni.¹⁴ V celé skulptuře střední Evropy ojedinělé pojetí hustě řasené drapérie andělů na náhrobníku Štěpána Zápolského předcházela obdobná drapérie postav na italsko renesanční nástěnné malbě Kardinálních ctností v královském paláci v Budíně.¹⁵ Obdobná, ale hruběji provedená drapérie zjednodušeně pojatých andělů, kteří navíc postrádají vlastní sokly, na náhrobníku Imricha Zápolského se jeví jako dodatečná inovace, původně asi ještě zcela gotického návrhu této sepulchrálie. K jejímu vytesání nejspíše došlo až po smrti bezdětného Imricha pod bratrovým dohledem.

Náhrobník znázornil Imricha Zápolského jako zvěčnělého křesťanského rytíře – se strnule nataženou postavou a zavřenýma očima, v plné zbroji, helm na hlavě, erbovní korouhev po pravém boku. Pravou ruku má položenou na hrudi, levou na meči. Pod nohama mu leží lev – symbol zmrtvýchvstání. Obdobný symbolický význam mají i dvojice andělů, kteří za Imrichem



1. Sepulchrální reliéf Imricha Zápolského, Spišská Kapitula

Zápolským přidržují brokátové velum a nesou štíty s jeho znaky.¹⁶ Výjev rámuje subtilní, v podstatě už renesanční arkáda. Zcela renesanční je písmo obvodové legendy náhrobníku – klasická, přesně rozvržená kapitála, vytesané jistě až po palatinově smrti: „† HIC. IACET. ILLUSTRIS. / AC. EXCELLENS. DO[M][N]VS. EME-



2. Reliéf z tumby Jiřího ze sv. Juru a Pezinku, Sv. Jur

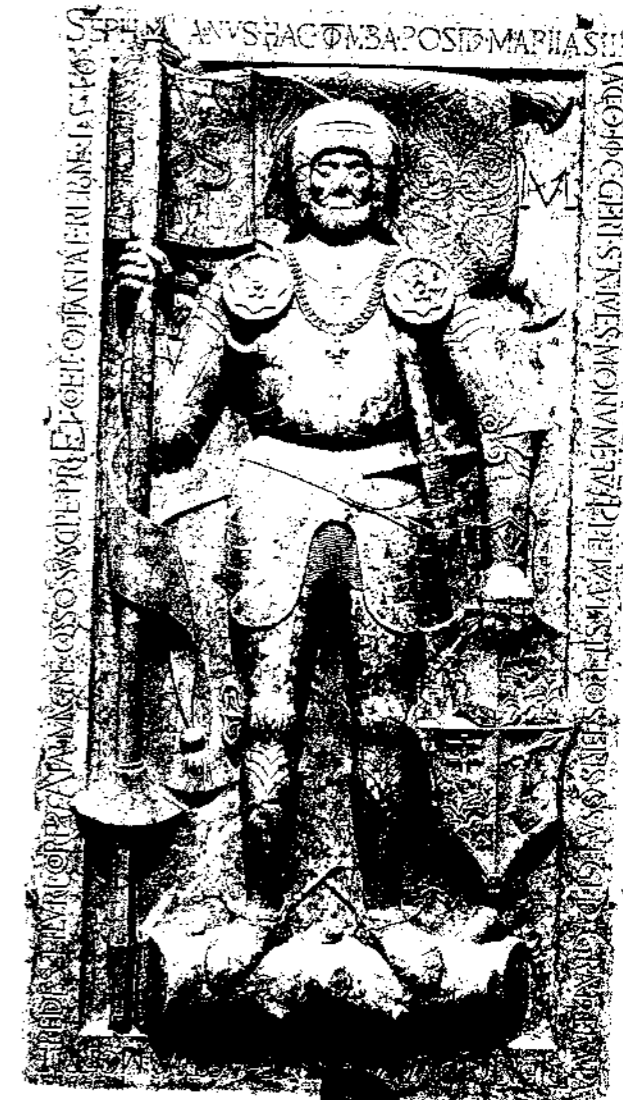
RICVS. COMES. PERP[ETVVS]. SEPE/SIENSIS. ET. PALLATINVS. / REGNI. PANNONIE. QUI OBIIT. M. CCCCLXXXVII“.

V českých zemích došlo v husitské době k radikálnímu přerušení tvorby figurálních sepulchrálií. Pozdější náhrobky příslušníků nejmocnějších moravských šlechtických rodů z konce



3. Reliéf z náhrobníku Štěpána Zápolského, Spišská Kapitula

15. století (pánů z Lomnice, Černožských z Boskovic, Tovačovských z Cimburka, Pernštejnů ad.), jejichž existenci už je třeba předpokládat, se nezachovaly. Reliéf na víku mramorové tumby Půty z Lichtenburka na Bítově († 1493/1496) v jihomoravské Jemnici neznázornil zemělého šlechtice, nýbrž sv. Víta, patrona tamějšího kostela.¹⁷ Nejstarší existující figurální náhrobek pohusitské doby na Moravě se nachází v Prostějově a patří Johance z Kravař († 1495).¹⁸ První figurální sepulchrálie rytířského typu představují náhrobníky rytíře Mikuláše Hrdého z Klokočné v Uherském Hradišti,¹⁹ vladyky Bed-



4. Reliéf z tumby Štěpána Máriássyho, Markušovce

řicha z Krumsína († 1504) v Bartošovicích²⁰ a pána Jiřího ze Žerotína († 1507) ve Fulneku.²¹ Na rozdíl od náhrobků Zápolských byly určeny pro vertikální umístění na stěnu kostela (= nástěnné náhrobníky), jsou zhotoveny z domácího pískovce a ohlasy italské renesance se na nich ještě nijak neprojevíly. Provedení drapérie Johanky z Kravař ovlivnily sepulchrálie Veita Stossa a postavu Jiřího ze Žerotína jistý ohlas umění



5. Reliéf z náhrobníku Imricha Zápoľského, detail



6. Reliéf z náhrobníku Štěpána Zápoľského, detail

Albrechta Dürera. V důsledku národního sebeuvědomění husitské doby tradiční latinu (na Slovensku nadále dominantní) nahradily nápisy v národním jazyce. Legenda náhrobníku Jiřího ze Žerotína je přímo skvostem české raně novověké epigrafiky: „LETA OD WYKVPENIE SKRZE [NA]ROZENIE PANA NASSEHO GEZV KRISTA SYNA BOZIEHO TISIECZIEHOP[V ETISTE...] DOKONAL GEST/ SVOG ZIWOT ROZLV CZIW SSE SE STIMTO SWIETEM GSA W XXXI LETIE W/ROZE[N]Y PAN PAN GIRZYK Z ZEROTINA/ AS FVLNEKA ANA GICZYINIE TEN VTERY DEN SWATEHO ONDRZIEGE KTEREHOZTO TIELO/ GEST W TOMTO HROBIE A POTI[M]TO/ KAMENE POCHOWANO

GEHOZ DVSSY PAN BVOH WSSEMAHVCZY RACZ MILOSTIW BYTI * “.

Jolán Baloghová²² charakterizovala náhrobník Imricha Zápoľského sporně jako nový ikonografický typ, následovaný náhrobky dalších polních velitelů Matyáše Korvína – Štěpána Bátorého († 1493), Pavla Kinizsiho († 1494), Tomáše Tarczayho († 1493) a Štěpána Zápoľského († 1499), pozměňovaný v čase silicím realismem, množováním renesančních motivů a nakonec, v případě náhrobku Štěpána Máriássyho (1516) v Markušovicích,²³ proměnou v památník – “monumentum”. O skutečnou ikonografickou inovaci však šlo pouze v Uhrách (byť i zde strnule položenou postavu na lvu s připojenou dvo-



7. Reliéf z tumby Arnošta Železného, Rein (Štýrsko)



8. Reliéf z tumby Kryštofa Thurza, Levoča

jičí svisle situovaných andělů – štítonošů vidíme, jak sama autorka napsala na jiném místě,²⁴ už na náhrobku neznámého příslušníka rodu Hunyadiů v Alba Iulia, po 1460). Náhrobníky Zápoľských předcházela dlouhá ikonografická tradice typologicky příbuzných sepulchrálií v Salzburku a jižním Německu, počínající tumbou falchraběte Ariba v hornobavorském Seeonu (1395-1400).²⁵ Pro sledované ikonografické

souvislosti je rozhodující tumba Arnošta Železného († 1424) v štýrském Reinu, zhotovená pravděpodobněji salzburským sochařem Hansem Haiderem.²⁶ Obdobně jako později náhrobníky Zápoľských ukazovala na víku v zahloubeném reliéfu strnule položenou postavu nebožtíka ve zbroji doprovázenou anděly (Arnošt Železný má na rozdíl od Imricha Zápoľského otevřené oči, uvolněné ruce, pod hlavou polštář, dole dva lvy



9. Epitafy Jana Thurza st. a Jana Thurza ml., Levoča

a jeho asistenci obstarává pouze jeden pár andělů). Symbolický význam andělů na náhrobnících Arnošta Železného, Imricha a Štěpána Zápolských a dalších typologicky příbuzných sepulchrálních konkretizuje náhrobek sv. Vitalise v Salzburku (před 1429).²⁷ Na něm dvojice andělů nesou světcovo tělo na prostěradle k nebesům. Analogicky brokátové „závěsy“ za postavami Zápolských představovaly primárně pokrývku már těchto a dalších nebožtíků. Spolu s anděly symbolizovaly propojenost jejich po-

zemské a nebeské existence (augustinské „*invi-cem permixte*“).²⁸ Na náhrobníku Štěpána Mariássyho z roku 1516 v Markušovicích se andělé už nevyskytují,²⁹ ale znovu se objevili na víku tumbry Kryštofa Thurza v Levoči, posledním článku celé skupiny.

Morava patřila mezi léty 1479-1490 k uherskému státu. Štěpán Zápolský zastupoval Matyáše Korvína na Moravě při sjednávání Olomouckého míru 1479. On a Jan Filipec podpořili rozhodujícím způsobem kandidaturu

Vladislava Jagellonského na uherský trůn.³⁰ Uherská šlechta získala tehdy na Moravě velké majetky.³¹ Zápolským byla zastavena Kroměříž, přičemž Vladislav Jagellonský slíbil Štěpánu Zápolskému, bude-li zvolen uherským králem, prodloužení této zástavy ještě na doživotí jeho syna. Olomoucký biskup Stanislav Thurzo musel Kroměříž od Zápolských draze vykoupit.³²

V českých zemích nejen obrazoboreckým husitům, ale také umírněným utrakvistům³³ a potažmo i katolíkům musely připadat sepulchrálie uherské šlechty jako nekřesťansky pyšné. Moravské náhrobníky symbolizují věčný život nebožtíků pouze náznakem jejich pohybu směrem k oltáři,³⁴ a to včetně importů – viz nástěnný náhrobník Jiřího Thurza († 1562) v Kroměříži, objednaný Františkem Thurzem, hrabětem oravským a pánem Lietavy.³⁵ Jistý ohlas symboliky uherských či hornorakouských sepulchrálií sledovaného typu naznačuje pouze titulní dřevořez (asi od švýcarského malíře Hanse Frieše)³⁶ v Olomouckém žaltáři z roku 1499, vytištěný a vydaný brněnským tiskařem Konradem Stahelem pro moravského biskupa Stanislava Thurza. Na rozdíl od veškeré předchozí tradice ukazuje sv. Václava ve stnu-lém postoji na lvu a s dvojicí doprovodných andělů, kteří přidržují jeho plášť a nesou biskupovy znaky. K tomu všemu má tento nejstarší český patron na hlavě biret zcela připomínající čepec rakouských arcivévodů (Erzherzogshut), iniciovaný padělkem Rudolfa Zakladatele (viz vévodův portrét ve Vidni)³⁷ a zavržený Karlem IV., znovu připomenutý na náhrobku Arnošta Železného v Reinu a posléze legalizovaný Fridrichem III. (viz císařův portrét ve Voraui).³⁸

Uměleckohistoricky sporné se během doby implicitně stalo vzájemné hodnocení náhrobků obou Zápolských. Erich Wiese (1938)³⁹ věnoval samostatné katalogové heslo pouze náhrobníku Imricha Zápolského, Jaromír Homolka (1972)⁴⁰ věnoval naopak větší pozornost reliéfu Štěpána Zápolského. Jolán Baloghová (1982)⁴¹ katalogizovala oba náhrobníky. Livia Varga a Pál Lövei,⁴² autoři posledního zevrubného pojednání sepul-

chrální skulptury středověkých Uher, považovali explicitně za kvalitnější náhrobník Imricha Zápolského. Na sepulchrálním zpodobnění Štěpána Zápolského kritizovali neúměrné proporce postavy a přeplněnou kompozici („*the proportions are not successful, and the whole composition is overcrowded*“). Přehlédli, že jde o sepulchrálie odlišného stylového vývoje. Nepřirozeně štíhlá postava Imricha Zápolského uzavírá v sepulchrální skulptuře střední Evropy vývoj pozdně gotické expresivity, zahájený o několik desetiletí předtím zejména pod vlivem grafiky Mistra E.S. (kolem 1450-1467). Vrcholné dílo zde představuje bronzový reliéf z tumbry hraběte Jörga I. Truchseß von Waldburg († 1467) ve farním kostele ve Waldsee – slovy Wilhelma Pindera „*das grandioseste letzte Monument des starren Stiles im Rittergrabmal auf schwabischem Boden*“.⁴³ Na Slovensku stylově obdobnou a rovněž velmi kvalitní sepulchrálii představuje vysoký reliéf z tumbry hraběte Jiřího ze sv. Juru a Pezinku († 1467) ve Sv. Juru,⁴⁴ který Anton Hekler⁴⁵ považoval kvůli jeho ostře a pečlivě vypracovanému provedení za závislý na bronzových sepulchráliích norimberských Vischerů. Naproti tomu rozložitá postava Štěpána Zápolského, vystupující spolu s obdobně zmožutněnými doprovodnými symboly před arkádu náhrobníku, se už přiřazuje k enormně korpu-lentním rytířským náhrobníkům obnoveného realismu počínajícího novověku, obdobně jako např. tumba rytíře Andream Hohenwarta († 1503) v Celje (Slovinsko).⁴⁶ V tomto smyslu správně posoudil náhrobky Zápolských už Vladimír Wagner v roce 1930⁴⁷ a po něm Anton Hekler (1937).⁴⁸ Ten o sepulchrálním zpodobnění Štěpána Zápolského napsal, že „... *die körperliche Wucht und die drohende Tatbereitschaft kennzeichnen den Dargestellten als Vertreter eines neuen Menschenschlages*“ a že „*neben dieser Glanzleistung des 'Meister der Palatingraber' erscheint der ein Jahrzehnt frühere Grabstein des Emerich Zápolya (1487) wie ein unsicherer erster Versuch*“.



10. Nástěnný náhrobek Bedřicha z Krumvína, Bartošovice (Morava)



11. Nástěnný náhrobek Jiřího ze Žerotína, Fulnek (Morava)



12. Mistr H: Nástěnný náhrobek Jana z Lomnice a na Brumově, Brumov (Morava)



13. Mistr H - dílna: Nástěnný náhrobek Václava Tetaura z Tetova a Malenovic na Šarově, Malenovice (Morava)

Na Moravě se k zobrazování herkulesovských obrněnců přiklonil se značným časovým odstupem Mistr H, dominantní tvůrce zdejších sepulchrálních skulptur 30.-40. let 16. století, ale také autor unikátní tumb rytíře Adama Stolbašského z Doloplat v Olomouci (40. léta 16. století) – objednané asi biskupem Stanislavem Thurzem.⁴⁹ Kvůli provázaným souvislostem českomoravských šlechtických rodů je nutno připomenout i značně naddimenzované znázornění postavy Vojtěcha z Pernštejna († 1534) na jeho tumbě v Pardubicích.⁵⁰

Náhrobek Štěpána Zápolského dokumentoval do nejmenších podrobností nebožtíkovu osobní zbroj, včetně ochranného relikviáře na jeho hrudi. Chladný dojem mechanicky reprodukováného brnění, na rozdíl od vždy výtvarně citlivějšího podání drapérie, vytváří obecnou překážku inspirativního vnímání rytířských náhrobků. Oživení ovšem přineslo připojení andělů, ale i dalších historicky a umělecky přitažlivých detailů. K nejpozoruhodnějším patří prostorově rozevlátá korouhev, bohatě zdobená imitovanou výšivkou. Uprostřed nese heraldický medailón, po obvodě ji lemují sled písmen nezvyklých tvarů, pokračující na dolním lemu brokátu za palatinem, na který zatím asi nikdo neupozornil. Dlouhé latinské nápisy na dvou dodatečně připojených štítech se považují⁵¹ za opisy epitafů spojených původně se zaniklou tumbou Štěpána Zápolského.⁵²

Vyluštění nápisu na korouhvi Štěpána Zápolského překračuje jazykové znalosti autora této stati. Může pouze upozornit, že podobné písmo vyznačuje neméně záhadný nápis v románském kostele sv. Petra a Pavla v Řezovicích na jižní Moravě. Bohuslav Balbín a v naší době pražský orientalista P. Poucha zde identifikovali písmo Kumánů.⁵³ Nejstarší veršovaný epitaf v humanistické latině na Moravě provází pískovcový epitaf Jana Lhotského z Ptení († 1533) v Prostějově.⁵⁴ Starší literární epitafy patřily zaniklým sepulchrálním v dómě sv. Václava v Olomouci.⁵⁵

Renesančními motivy na náhrobku Štěpána Zápolského se z českých historiků umění zabýval nejvíce Jaromír Homolka (1972).⁵⁶ Pozornost věnoval zejména jezdeckým reliéfům už s ohlasem vrcholné italské renesance na brnění Zápolského, které vyzvedla také Jolán Baloghová.⁵⁷ Domácí literatura považuje náhrobek Štěpána Zápolského za první renesanční památku na Slovensku.⁵⁸ Renesanční celkově, nejen v jednotlivých motivech, je však až uměleckohistoricky nedocenený náhrobek Tomáše Tarczayho († 1493) v Lipanech.⁵⁹ Anděly na něm nahradili teologicky přijatelnější renesanční putti.

Na Moravě nejstarší figurální náhrobky s renesančními motivy přicházejí až ve 20. letech 16. století. Zhotoveny byly nejspíše v Olomouci činnými sochaři pod vlivem jihoněmecké sepulchrální plastiky: Epitaf Anny, sestry mohelnického faráře Schwarze († 1521) v Mohelnici,⁶⁰ Epitaf Johanna Eibenstocka († 1524) v Olomouci.⁶¹ Klasická kapitála se na moravských sepulchrálních objevuje poprvé ve značně uvolněné podobě na náhrobku bývalého administrátora olomouckého biskupství Jana Filipce († 1509) v Uherském Hradišti.⁶² Dokonalá klasická kapitála však zdobí už nápis z roku 1492 na portále zámku v Tovačově, sídle Ctibora Tovačovského z Cimburka, dlouholetého zemského hejtmána, faktického místokrále Moravy v kontaktu s dvorem Matyáše Korvína v Budíně.⁶³ Vskutku renesančními se staly ve 30. letech 16. století pozdní sepulchrální olomouckého Mistra PH a nástěnné náhrobky jeho následovníka Mistra H.⁶⁴

Anton Hekler⁶⁵ přiřadil k produkci spišské dílny „Mistra palatinských náhrobků“ kromě reliéfů obou Zápolských a náhrobku Tomáše Tarczayho v Lipanech jako projevy následné spišské školy, přenesající ikonografii náhrobku Imricha Zápolského až do 17. století, náhrobky Imricha Perényiho v Trebišově z roku 1519 († 1484/87)⁶⁶ a Kryštofa Thurza († 1614) ve sv. Jakubu v Levoči. Přitom historizující konzervatismus sledovaných sepulchrálních skulptur nebyl na Spiši je-



14. Reliéf z náhrobníku Štěpána Zápolského, detail, Spišská Kapitula



15. Mistr PH: Nástěnný náhrobník Arnošta Kužela ze Žeravic, detail, Olomouc (Morava)



16. Mistr H: Nástěnný náhrobník Matouše z Bystřice, detail, Prostějov (Morava)



17. Mistr H: Nástěnný náhrobník Jindřicha z Lomnice, detail, Jemnice (Morava)

diný. Ještě těsněji napodobované sepulchrálie představují epitafy Jana Thurza († 1508), otce olomouckého biskupa Stanislava Thurza z doby po roce 1526,⁶⁷ a Jana Thurza ml. († 1558), kolem 1560,⁶⁸ oba v kostele sv. Jakuba v Levoči.⁶⁹ Mladší z těchto epitafů, tvarově drobnopisnější jako každá kopie, opakoval nejen ikonografii a kompozici, jako je tomu v případě sepulchrálií Zápolských, ale i zbroj staršího vzoru.

Na Moravě historizující tradicionalismus dokládá početně opakovaný typ nástěnných náhrobníků Mistra PH a Mistra H, ale oproti Spiši s jedním podstatným rozdílem. Honosná brnění, která tyto moravské sepulchrálie s drobnými změnami neustále opakují nebo alespoň citují, jistě nebyla majetkem šlechtických objednavatelů jednotlivých náhrobníků, ale pouze rekvizitami. Prezentace osobní zbroje, jak tomu bylo u Zápolských a jejich následovníků, na Moravě už nic neznamenala, nejspíše kvůli časovému odstupu. Zvláštním případem je tumba Adam Stolbašského z Doloplaz (kolem 1540), na níž je tento rytíř zobrazen v antické zbroji jako Moravan – Markoman.⁷⁰ Po polovině 16. století se na Moravě vyskytly sepulchrálie zpodobňující šlechtické nebožtíky bez brnění – v paradivém civilním šatě. První zachovanou vlašťovkou tohoto druhu je mramorový epitaf rytíře Prokopa Podstatského z Prusinovic († 1560) v Lošticích,⁷¹ který svou zbroj pověsil doslova na hřebík.

Prezentace mohutných válečníků v plné zbroji včetně helmu na hlavě zapříčinila, že spišské sepulchrálie nenásledovaly příklad portrétních náhrobků Nicolause Gerhaerta van Leyden,⁷² jak to učinil bratislavský epitaf Jiřího Schönberga (1470).⁷³ Náhrobník Štěpána Zápolského, ač byl nazván nejstarším portrétem žijící osoby na Slovensku,⁷⁴ je toho důkazem. Obličej zemřelého na něm zakryl až na ostentativně zavřené oči s expresivně protaženými řasami vysoký podbradník brnění, dnes poškozený. Přednost před portrétem dostalo „dokumentování“ palatinovy drahé přilby.

Na Moravě éra rytířských náhrobníků s helmy na hlavě jednotlivých feudálů skončila vý-



18. Epitaf Prokopa Podstatského z Prusinovic, Loštice (Morava)

jma několika málo významných výjimek s nástěnným náhrobníkem Arnošta Kužela ze Žeravic (1524)⁷⁵ – zhotoveným Mistrem PH na objednávku biskupa Stanislava Thurza. Nicméně už i tato sepulchrálie vyniká výraznou pseudoportrétní intencí – podle předchozích názorů pod vlivem umění Antona Pilgrama († 1511), spíše však díky spojení Mistra PH s dílnou Hanse

Backoffena († 1519). Sepulchrálie Mistra H, jeho dílny a následovníků se od 30. let už soustředěně portrétovaly nikdy neopakované hlavy prostovlasých nebožtíků – srov. např. nástěnné náhrobníky Jana z Lomnice († 1533) v Brumově, Matouše z Bystřice († 1537) v Prostějově, Jindřicha z Lomnice a Meziříčí († 1554) v Jemnici či Václava Tetaura z Tetova na Šarově († 1560) v Malenovicích.⁷⁶ Při žalostné absenci raně renesančních malovaných podobizen, které se na Moravě vůbec nedochovaly, suplují nejstarší portrétní galerii moravské šlechty. Zachované soubory rytířských náhrobníků rané renesance na Slovensku a Moravě tak navzájem odlišuje nejen nákladnost provedení, příklon k renesanci a symbolický výklad, ale také různý způsob znázornění nebožtíků.

POZNÁMKY

[1] Miloslav POJSL: *Sepulkrální památky*, in: Kaliopi Chamonikola (ed.): *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska II*. Brno. Brno 1999, s. 235-242; – Ivo HLOBIL: *Sepulchrální skulptura*, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (eds.): *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska III*. Olomoucko. Olomouc 1999, s. 366-384; – Ivo HLOBIL, Eduard PETRŮ: *Humanism and the early renaissance in Moravia*. Olomouc 1999, s. 207-221.

[2] Z rozmezí let 1470-1570 se v 67 lokalitách Moravy a českého Slezska podařilo evidovat 123 kamenných sepulchrálních památek, z toho na 70 figurálních a 48 znakových, přičemž tento počet není uzavřen.

[3] Červený mramor, rozměry 275 x 141 cm, výška reliéfu 15 cm, výška postavy 191 cm (včetně helmu bez chocholů); obličej poškozen nevhodně rekonstruovaným tvarem nosu.

[4] Červený mramor, rozměry bez dodatečného orámování 263 x 138 cm, výška reliéfu 19 cm, výška postavy od špiček nohou a včetně helmu 200 cm; jednorozec ve znaku na praporci zlatý, chybí inkrustace znaků.

[5] *Encyklopédia Slovenska IV*. Bratislava 1982, s. 507-508.

[6] Karol KAHOUN: *Neskorogotická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu*. Bratislava 1973, s. 33-35.

[7] Ivan CHALUPECKÝ: *Spišská Kapitula*. Spišská Nová Ves 1994, s. 30.

[8] Jozef ŠPIRKO: *Výtvarné pamiatky Spišskej Kapituly*. Bratislava 1943, s. 30, 32; – Mária NOVOTNÁ, Anna SVETKOVÁ: *Smrť Panny Márie. Tabuľová maľba zo Spišského Štvrtku*. Levoča 2000, s. 30.

[9] Anton HEKLER: *Ungarische Kunstgeschichte*. Berlin 1937, s. 54, 56. Připsání obou památníků Zápolských tzv. Mistru palatinských náhrobků opakuje *Súpis pamiatok na Slovensku, III*. Bratislava 1969, s. 173.

[10] K metodologii práce Antona Heklera, avšak vzhledem k odlišnému zaměření práce bez konkrétního přihlídnutí ke konstrukci Mistra (spišských) palatinských náhrobků, viz Ján BAKOŠ: *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku. Explikácia na gotickom nástennom maliarstve*. Bratislava 1984, s. 61-64.

[11] Oskar SCHÜRER, Erich WIESE: *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn – Wien – Leipzig 1938, s. 82; – ŠPIRKO 1943, c. d. (v pozn. 8), s. 32-33.

[12] Jolán BALOGH: *Die ungarische Mäzene der Renaissance*, in: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541. Kat. výstavy, Schallaburg 1982, s. 81-107, zvl. s. 86; – Fedor KRESÁK: *Úvahy o renesanci na Slovensku, najmä o architektúre*. Ars, 1998, č. 1, s. 21-50, zvl. s. 22 a pozn. 15, s. 40.

[13] F. KRESÁK, tamtéž, s. 22; – Týž: *O počiatkoch renesancie na Slovensku*. Ars, 1995, č. 1, s. 1-23, zvl. s. 1-2.

[14] Jaromír HOMOLKA: *Gotická plastika na Slovensku*. Bratislava 1972, s. 412; – Ivo HLOBIL: *Nově ověřené dílo stavitele svatoštěpánského domu ve Vídni Hanse Saphoye na Slovensku. Renesanční náhrobník Rafaela Podmaninského († 1555) v Považské Bystrici*, in: 50. Bulletin Moravské galerie v Brně. Brno 1994, s. 22-24. Porovnáním s náhrobkem Rafaela Podmaninského se podařilo zjistit, že Hans Saphoy zhotovil také epitaf Ulricha Mairhausera zu Poisprung († 1569) ve vídeňském kostele sv. Petra. – vyobr. in: Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ: *Die Grabmäler*, in: St. Michael. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288-1968. Kat. výst., Historisches Museum der Stadt Wien (113. Sonderausstellung). Wien 1988, s. 236-244, 237.

[15] Dénes RADOCSAY: *Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn*. Budapest 1977, obr. 42-44.

[16] V citované literatuře se nepodařilo nalézt výklad heraldické symboliky sledovaných náhrobníků, na obou sepulchrálních Zápolských poněkud odlišného provedení.

[17] Ivo HLOBIL: *K výtvarné kultuře Moravy a Slezska od gotiky k renesanci 1400-1550*, in: Ivo Hlobil, Marek Perůtka (eds.): *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550, I*. Úvodní svazek. Olomouc 2002, s. 88-110, zvl. s. 105.

[18] HLOBIL 1999, c. d. (v pozn. 1), kat. č. 251, s. 369-370.

[19] Erb Mikuláše Hrdého z Klokočného, který byl ve službách administrátora olomouckého biskupství Jana Filipce, potvrdil

Matyáš Korvín. – Viz Petr VOREL: *Páni z Pernštejna*. Praha 1999, s. 80.

[20] HLOBIL 1999, c. d. (v pozn. 1), kat. č. 252, s. 370.

[21] Tamtéž, kat. č. 253, s. 370; – Ivo HLOBIL: *Monument Jiřího ze Žerotína († 1507) a české epigrafiky ve Fulneku*, in: Jiří Kroupa (ed.): *Septuaginta Paulo Spunar oblata (70 + 2)*. Praha 2000, s. 522-531.

[22] BALOGH 1982, c. d. (v pozn. 12), s. 678.

[23] Víko tumby Štefana Máriássyho († 30. dubna 1510), Markušovce, římsko-katolický kostel; červený mramor, rozměry 232 x 125 cm, hloubka reliéfu 10 cm, výška postavy 189 cm. Legenda: „STEPHANVS. HAC. TUMBA. POSIT[VS]. MARIASII=IACEO. HOC. GE[NE]RI. STATVENS. MONVME[N]TV[M] P[ER]PETVV[M]. VT. SIT. POSTERIS. OSSA. TEGEND[VM]. GRAT[VS]. ERA[M]. PA/TRIE. ATQUE. DOMVI. ZAPOLIANE. AST. IA[M]. MORTALE / REDDE[N]S. TELVRI. CORP[VS]. A[N]J[M]A. MAGNE. Q[UE]SO. SVSCIPE. P[ATE]R. ET. COELI. OPTATA P[AC]E. REPONE. 1.5.1.6“. – Géza von CSERGHEŐ, Josef von CSOMA: *Alte Grabdenkmäler aus Ungarn. Beitrag zur Kunst und Culturgeschichte*. Budapest 1890, s. 74-79; – *Pamiatky na Slovensku. Súpis pamiatok IV*. Bratislava 1978, s. 298, obr. 622, s. 474; – BALOGH 1982, c. d. (v pozn. 12), s. 685, kat. č. 839.

[24] Jolán BALOGH: *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Mathias Corvinus und die Kunst*. Graz 1975, s. 155-156, obr. 94; – BALOGH 1982, c. d. (v pozn. 12), s. 166-167, kat. č. 53; – KRESÁK 1998, c. d. (v pozn. 12), s. 22, pozn. 15.

[25] Philipp Maria HALM: *Studien zur süddeutschen Plastik, I-II*. Augsburg 1926-1927, zvl. I, s. 4.

[26] Kat. *Landesausstellung Gotik in der Steiermark*, Stift St. Lambrecht 1978, s. 298-299, kat. č. 260 (bibliografie); – Vincenc MAYR: *Zum Einflusbereich der spätgotischen Grabmalkunst Salzburgs*. Alte und moderne Kunst, 24, 1979, č. 162, s. 10-15, zvl. s. 12; – Lothar SCHULTES: *Grabmal Herzogs Ernst des Eisernen*, in: Günther Brucher (ed.): *Gotik. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2*. Wien 1999, s. 395, kat. č. 162, obr. s. 94 (bibliografie). Přepis nápisu: „ANNO. DOMINI. MCCCCXXIII. DECIMA. DIE. MENSIS. JUNII. OBIT. SERENISSIMUS. PRINCEPS. D[OMIN]US. ARNESTUS. ARCHIDUX. AUSTRIE. STIRIE. KARINTHIE. CARNIOLE. REQUIESCAT. IN. SANCTA. PACE“.

[27] Lothar SCHULTES: *Grabmal des Hl. Vitalis*, in: G. Brucher (ed.): *Gotik. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2*. Wien 1999, s. 395, kat. č. 162, obr. s. 94 (bibliografie), s. 163-164, kat. č. 163.

[28] MAYR 1979, c. d. (v pozn. 26), s. 12; s odkazem na: Erwin PANOFKY: *Grabplastik*. Köln 1964, s. 60.

[29] Anděl s prostěradlem chybí už i na starším ikonograficky příbuzném náhrobníku hraběte Leonarda von Görz-Tirol († 1500)

v Gorizii (Leo PLANISCIG: *Denkmale der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten Isonzoebene, Istrien, Dalmatien, Südtirol*. Wien 1915, s. 23, obr. 22), který však asi varioval typ náhrobku neznámého Hunyadiho v Albě Julii ještě bez tohoto motivu.

[30] Josef MACEK: *Jagellonský věk v českých zemích*. Praha 1992, I, s. 249-251; naposledy Antonín KALOUS: *Volba uherského krále po smrti Matyáše Korvína*. Dějiny a současnost, 24, 2002, č. 3, s. 10-17 (bibl.).

[31] Josef MACŮREK, Miloš REJNUŠ: *České země a Slovensko ve století před Bílou horou. Z dějin vztahů v oblasti zemědělství, řemesla, obchodu a vzájemné obrany*. Praha 1958, zvl. s. 17; – MACEK 1992, c. d. (v pozn. 30), s. 33.

[32] Václav CHALOUPECKÝ: *Středověké listy ze Slovenska. Sbirka listin a listů, psaných jazykem národním z let 1426-1490*. Bratislava – Praha 1937, s. 159-160, č. 193.

[33] Srov. Jan CHLÍBEC: *K vývoji názoru Jana Rokycany na umělecké dílo*. Husitský Tábor VIII, 1985, s. 35-58.

[34] Ivo HLOBIL, Eduard PETRŮ: *Humanismus a raná renesance na Moravě*. Praha 1992, zvl. s. 205; – HLOBIL – PETRŮ 1999, c. d. (v pozn. 1), zvl. s. 218-219.

[35] Ivo HLOBIL: *Významný renesanční památník Jiřího Thurza († 1562) v Kroměříži*. Vlastivědný věstník moravský, 41, 1989, s. 175-179.

[36] HLOBIL, c. d. (v pozn. 1), s. 533-534, kat. č. 439; – Verena VILLIGER, Alfred A. SCHMID (eds.): *Hans Fries. Ein Maler an der Zeitenwende*. Zürich 2001, s. 230-232, kat. č. 16.

[37] BRUCHER 1999, c. d. (v pozn. 26), s. 539-540, kat. č. 278, obr. s. 2.

[38] Kat. *Landesausstellung Gotik in der Steiermark*, Stift St. Lambrecht 1979, s. 130-131, kat. č. 109, obr. 41.

[39] SCHÜRER – WIESE 1938, c. d. (v pozn. 11), s. 206, kat. č. 294.

[40] HOMOLKA 1972, c. d. (v pozn. 14), s. 412, kat. č. 98.

[41] BALOGH 1982, c. d. (v pozn. 12), s. 682-684, kat. č. 836, 837.

[42] Livia VARGA, Pál LÖVEI: *Funerary art in medieval Hungary*. Acta Historiae Artium, 35, 1990-1992, s. 115-167, zvl. s. 149-150.

[43] Wilhelm PINDER: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, II*. Wildpark – Potsdam 1929, s. 279-280.

[44] HOMOLKA 1972, c. d. (v pozn. 14), s. 390, kat. č. 1. Rozměry 278 x 145 cm, hloubka reliéfu 7 cm, výška postavy 178 cm (bez pozdní modifikace „zíkmondovského“ čepce).

[45] HEKLER 1937, c. d. (v pozn. 9), s. 54.

[46] *Mitt. d. Central-Commission*, N.F. VII, 1881, s. LXXIV – LXXV, fig. 2; – Emiljan CEVC: *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom*. Ljubljana 1981, s. 84; – Ivan STOPAR: *Die Abteikirche in Celje*. (Kultur- und Naturdenkmäler Sloweniens, Zbirka vodnikov 44). Ljubljana 1974, foto s. 22.

[47] Vladimír WAGNER: *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*. Trnava 1930, s. 69: „Na náhrobku Imricha Zápoľského vidíme známky renesačnej príchuti. Dokonalejší, s dôležitým naturalizmom a duchom talianskej renesancie je ... náhrobok Štefana Zápoľského († 1499).“

[48] HEKLER 1937, c. d. (v pozn. 9), s. 56.

[49] HLOBIL 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 383, kat. č. 286.

[50] VOREL 1999, c. d. (v pozn. 19), s. 155, obr. 55.

[51] BALOGH 1982, c. d. (v pozn. 12), s. 683-684, kat. č. 837.

[52] Pravděpodobný prepis: „Contegitur. Stephanus. comes/ hac. Scepusius. urna./ qui. decus. ob. patrium. mil/le. trophaea. tulit./ qui. de. stirpe. fuit. regali/ conjuge. dignus./ dignus. regnicolis. et. pala/tinus. erat. / una. salus. regni fuerat. tute/la. decusque/ virtutis. cujus. fama/ perennis. erit/. viii. kal. jan.“; – “Qui. duxit. sine. honore. su/os. inglorius. annos. / ille. sibi. mortem. sentiat/ esse. gravem. / ast. ego. qui. fastos. implev[it]/ ingentibus. actis./ quive. palatino. culmine/ clarus eram./ laetus. eo. quo. fas. animas. virtute. [...]/ scandere. magnanimos. quo. decet/ ire. viros./ nam. licet. hic. Stephani. jaceat. sub. / marmore. virtus./ atamen. hungarico. clara./ sub. axe. viget./ M. C. C. C. X. C. I. X.“

[53] Lubomír KONEČNÝ: *Románský kostel sv. Petra a Pavla v Řezovicích*. Brno 1996, s. 32 (s vyobrazením).

[54] HLOBIL 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 375, kat. č. 265.

[55] HLOBIL – PETRŮ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 184-187.

[56] HOMOLKA 1972, c. d. (v pozn. 14), s. 175, s. 412, katalog č. 98.

[57] BALOGH 1982, c. d. (v pozn. 12), s. 683-684, kat. č. 837.

[58] KRESÁK 1998, c. d. (v pozn. 12), s. 22.

[59] HOMOLKA 1972, c. d. (v pozn. 14), s. 175, s. 412, kat. č. 97 (bibl.), obr. 242; – BALOGH 1982, c. d. (v pozn. 12), s. 684, kat. č. 838 (bibl.).

[60] HLOBIL 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 372, kat. č. 255.

[61] *Ibidem*, s. 258, kat. č. 258.

[62] *Ibidem*, s. 371, kat. č. 254.

[63] Ivo HLOBIL: *K stovebněhistorické analýze tovačovského zámku*, in: František Hýbl (ed.): *Morava na prahu nové doby*. Sborník příspěvků z konference u příležitosti 500. výročí úmrtí Ctibora Tovačovského z Cimburka. Přerov 1995, s. 110-112.

[64] HLOBIL 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 366-368.

[65] HEKLER 1937, c. d. (v pozn. 9), s. 54.

[66] v. CSERGHEŐ – v. CSOMA 1890, c. d. (v pozn. 23), s. 84-86, obr. s. 87. – *Pamiatky (hnutelné) Východoslovenského kraja v štátnych zoznamoch*. Prešov 1969, s. 445.

[67] Podle znění nápisu na epitafu: „HIC SITVS EST MAGNIFICVS DOMINVS IOANNES THWRZO/ DE BETHLEHEM-FALWA. ILLE QVINQVE FILIORVM PARENS. DVO/RVM EPISCOPORVM. STANISLAI OLOMVCENSIS. IOANNIS/ WRATISLAVIENSIS. TRIVM MAGNATVM. GEORGII PRAE/PECTI VNIVERSAE REI METALICAE IN PANNONIA. ALEXII/ LOCVMMENTIS POTENTIS: REGIS FERDINANDI ET IOAN:/NIS COMITIS COMITATVS SCEPVSIENSIS OBIIT ANNO/ DOMINI 1508“.

[68] SCHÜRER – WIESE 1938, c. d. (v pozn. 11), s. 206-207, kat. č. 296, se domnívali, že epitaf staršího Jana Thurza byl vytvořen až podle epitafu Jana Thurza ml. Na Moravě historismus objednavatelů vedl ke vzniku téměř totožných heraldických epitafů Viléma z Pernštejna († 1521) a Jana z Pernštejna († 1548) v jihomoravském Doubravníku, chronologicky také zaměřovaných (VOREL 1999, c. d. v pozn. 19, s. 138, obr. 46; s. 175, obr. 64), ve skutečnosti také pracích dvou různých autorů a rozdílné doby vzniku (HLOBIL – PETRŮ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 163-164.

[69] Oba epitafy jsou zhotoveny z červeného mramoru, rozměry prvního 240 x 118 cm, výška postavy 187 cm (včetně helmu), uražena špička nosu; rozměry druhého 244 x 120 cm.

[70] HLOBIL 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 383, kat. č. 286.

[71] *Tamtéž*, s. 384, kat. č. 287.

[72] Nicméně jak se zdá tvarové přehuštění (horror vacui) náhrobku Štěpána Zápoľského mohl inspirovat nejspíše právě Nicolaus Gehaert van Leyden horním reliéfem náhrobku Friedricha III. ve vídeňském Sv. Štěpánu.

[73] HOMOLKA 1972, c. d. (v pozn. 14), s. 390, kat. č. 2 (bibl.).

[74] Ladislav ŠÁŠKY: *Protiklady v neskorogotickom umení a nástup renesancie na Slovensku*, in: *Humanizmus a renesancia na Slovensku v 15.-16. storočí*. Bratislava 1967, s. 445-460, zvl. s. 453. Také Viera LUXOVÁ-DOBEŠOVÁ (*Das Bildnis in der alten Steinplastik in der Slowakei*, in: *Seminaria Niedzickie II*. Kraków 1985, s. 145-149, zvl. s. 147), zminila oba náhrobky Zápoľských bez bližšího zdůvodnění v souvislostech portrétní sepulchrální skulptury.

[75] HLOBIL 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 373-374, kat. č. 259.

[76] *Tamtéž*, s. 378, kat. č. 270, 269; s. 381, kat. č. 276; s. 382, kat. č. 280.

Foto: Prokop Paul (1-6, 9, 11-17) – Vlado Wolf (8) – Ivo Přeček (18) a archiv autora (7, 10)

Die Ritter-Grabmäler der Frührenaissance in der Slowakei und in Mähren

(Zusammenfassung)

Die hussitische Revolution hat in Böhmen und Mähren für lange Jahre die Gestaltung von figuralen Grabmalskulpturen zum Erliegen gebracht. In Mähren kam es kürzlich zur lange erwarteten Veröffentlichung der erhaltenen Bestände dieser wieder auflebenden Art von Kunstwerken aus der einsetzenden Neuzeit, also vom Übergang zwischen Spätgotik und Renaissance (um 1500-1550). Ein Vergleich mit den Sepulchralien der Nachbarländer erlaubt, auf ihre Eigenständigkeit zu schließen. In der Slowakei, d.h. auf dem Gebiet des einstigen Oberungarns, konkret in der Zips, ist bekanntlich eine Gruppe prunkvoller Ritter-Grabmäler aus den ersten Anfängen der mitteleuropäischen Frührenaissance erhalten geblieben, die ikonographisch an die Palatinengrabmäler von Emerich Zapolya († 1487) und Stephan Zapolya († 1499) im Zipser Kapitel/Spišská Kapitula anknüpfen. Der Verfasser des Aufsatzes vertritt die Ansicht, dass dies Arbeiten von zwei Bildhauern sind. Der ältere und stilistisch weniger weit entwickelte Grabstein ist erst nach dem Tode des kinderlosen Emerich Zapolya entstanden, höchstwahrscheinlich unter der Aufsicht von Stephan Zapolya, ein Umstand, dem er wohl die sekundär übernommenen Einflüsse der italienischen Renaissance zu verdanken hat – vergl. Verwandtschaft und gleichzeitigen Qualitätsunterschied in der Ausführung der Engeldraperien an beiden Grabsteinen, wie man anhand der spezifischen, formal ähnlichen, jedoch qualitativ stark differierenden Ausführung des Faltenwurfs an den zwei Renaissance-Engeln schließen kann, der im

Fall des Grabmals von Stephan Zapolya unmittelbar von den italienischen Wandmalereien in Ofen/Buda inspiriert war.

Ikonografisch waren die Grabmäler beider Zapolya und weiterer Edelleute in der Ostslowakei von der Tradition der Salzburger Sepulchralskulptur geprägt, insbesondere von der Tumba des Erzherzogs Ernst des Eisernen († 1424) in Rein. Die stolze Symbolik der Salzburger und oberösterreichischen Grabmäler, ungeniert durch die Anwesenheit von Engeln für die verstorbene Feudalherren das ewige Leben proklamierend, fand in den böhmischen Ländern der nachhussitischen Zeit weder Anklang noch Fortsetzung.

Eine Gruppe der slowakischen Grabmäler konzentrierte sich auf die Darstellung der persönlichen Rüstung und Waffen des Verstorbenen. In dieser Hinsicht sticht insbesondere das Grabmal des Stephan Zapolya hervor, einschließlich des in Feinarbeit ausgeführten Paladinenbanners, auf dem eine rätselhafte (kumanische?) Inschrift erscheint. Mährische Sepulchralreliefs bilden nur wiederholte Rüstungen ab, d.h. Werkstattrequisiten. Im Gegensatz dazu zeichnen sie sich durch Interesse an einer porträtartigen Darstellung der Gesichter von Verstorbenen, deren Häupter nicht mehr hinter den abgenommenen Helmen verborgen sind. Im Hinblick auf das völlige Fehlen zeitgenössischer Malereiporträts stellen sie so die älteste Porträtgalerie des mährischen Adels jener Epoche vor.

(Deutsch von Jürgen Ostermayer)

Ikonografické súvislosti slávobrán pre slovenské banské mestá

(rekonštrukcia výtvarnej podoby na základe dobového opisu)

Zuzana LAPITKOVÁ

Archívny záznam o priebehu návštevy cisára Františka I. Lotrinského do stredoslovenských banských miest, zapísaný v mestskom protokole Banskej Štiavnice z roku 1751, sa pomerne podrobne venuje slávobránam, postaveným ako dekorácie k slávnostnému ceremonálu vstupu do navštívených miest.¹ V prvom rade je tento dokument dôležitý opísmi ich ikonografickej podoby. Pre celistvý obraz o funkcii týchto diel efemérnej architektúry sú podstatné aj údaje o rozmeroch a presnej polohe ich umiestnenia.

Z opisu cisárskej návštevy teda jednoznačne vyplýva, že k tejto udalosti boli postavené tri slávobrány, a to na námestí vo Vindšachte, ako samostatnej banskej obci v Banskej Štiavnici, pri vstupe na Trojičné námestie a v Kremnici, na námestí za Dolnou bránou. Rozmery všetkých sa približne zhodovali – 24 × 16 m (12 × 8 siah).²

Ústredným motívom slávobrány na Vindšachte bola alegorická scéna, kde cisár František Lotrinský v podobe Apolóna zostupuje na Zem navštíviť banské mestá. Ostatná sprievodná symbolika je venovaná oslave jeho cisárskych cností a reprezentácii baníctva, ktoré zastupujú personifikácie siedmich slobodných banských miest a štyri živly, charakterizujúce bohatstvo krajiny. Z opisu slávobrány v publikovanom dokumente vyplýva, že druhá strana slávobrány bola venovaná Márii Terézii a bola zrejme rozvrhnutá ako ikonografický pendant prednej.

V Banskej Štiavnici niesla predná strana slávobrány výtvarne bohato poňatý výjav vstupu

panovníckeho páru do mesta, s alegorizáciou aktu odovzdávania mestských kľúčov a s vedutou Banskej Štiavnice v pozadí. Na zadnú stranu sa dostala scéna z Vergíliovho diela *Aeneis*, konkrétne vyodenie Aenea a Acháta v Kartágu a ich prijatie kráľovnou Dido.

Koncepciou kremnickej slávobrány bola oslava habsburskej panovníckej rodiny vo funkcii hlavy uhorského kráľovstva. V hierarchickej postupnosti sa táto myšlienka začínala na prednej strane v strede podobizňami troch prvorodených princov, predstavujúcich záruku kontinuity dobrej vlády aj pre budúce pokolenia uhorského národa. Nad ich hlavami visel medailón s portrétom Márie Terézie, panujúcej uhorskej kráľovnej, prinášajúcej svetovú slávu svojej krajine. Vrchol slávobrány bol venovaný cisárskemu titulu spoluvládcu monarchie Františka Lotrinského a oslave jeho panovníckych schopností, prezentovaných formou šestice emblémov. V centre zadnej strany slávobrány stála ženská personifikácia habsbursko-lotrinského rodu, ktorú dopĺňali dva postranné emblémy opäť oslavujúce cisársku hodnosť ako zaslúženú odmenu tomuto rodu. Do opísanej ústrednej ikonografie boli na oboch stranách zakomponované banické motívy, personifikácie banských miest a banských vied, alegórie baníckej práce. Vyzdvihovali vzťah panovníckeho rodu k baníctvu a zároveň význam tohto priemyslu pre krajinu.

Ikonografia postavených slávobrán vychádzala z danej príležitosti a spájala oslavu habsbur-



1. Predná strana slávobrány postavenej na Vindšachte, návrh A. Schmidta z r. 1751 (Historisches Museum der Stadt Wien)

ského, respektíve habsbursko-lotrinského panovníckeho rodu a baníctva. Na základe rozoberaných opisov v citovanom archívnom dokumente možno ako predlohy určiť päť zo siedmich

zachovaných prípravných návrhov, vytvorených k príležitosti panovníckej návštevy.³

Návrh k prednej strane slávobrány na Vindšachte sa nachádza v zbierkach Historisches Museum der Stadt Wien. Žiadny zo známych ná-

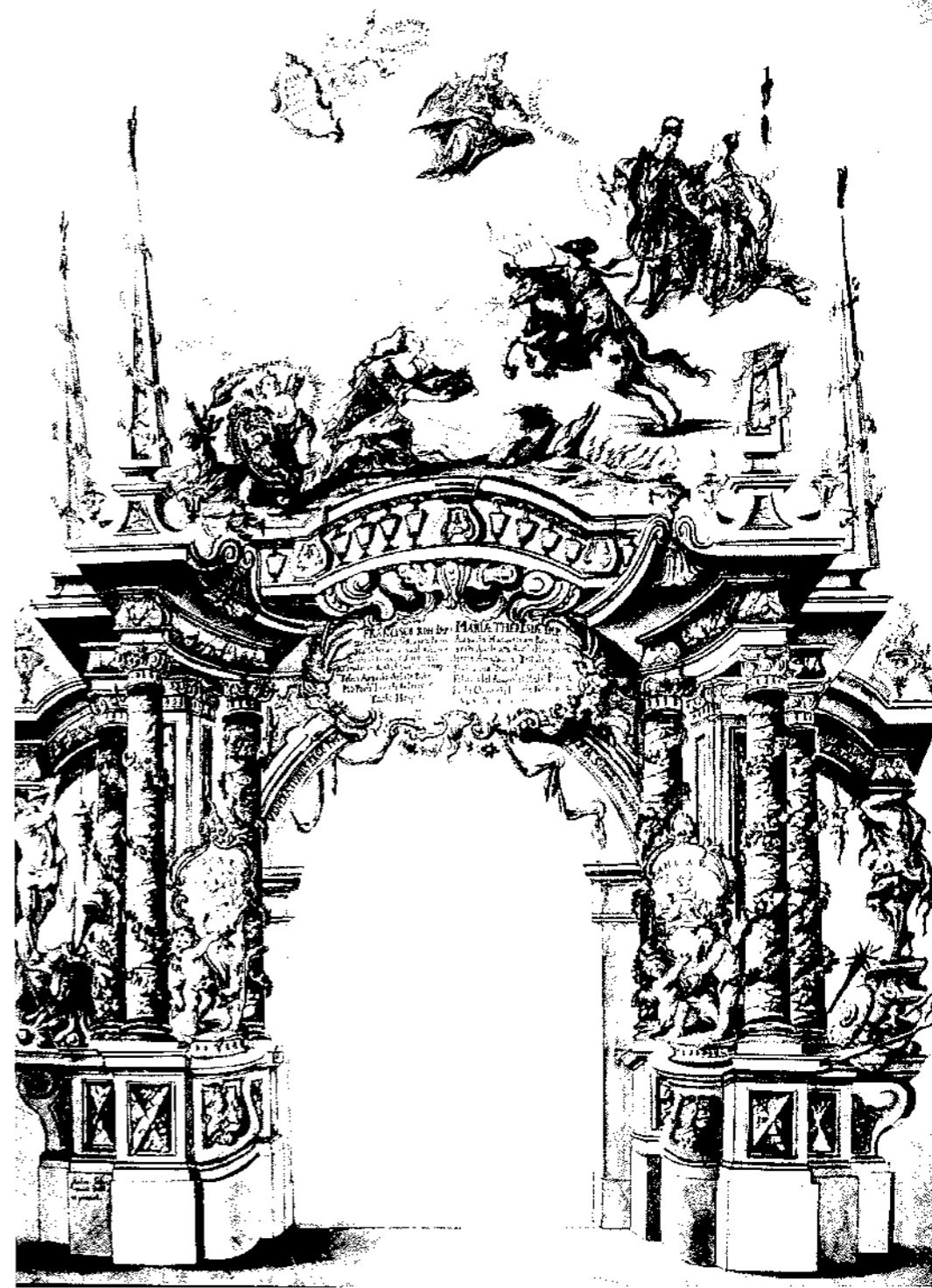
vrhov však nemožno identifikovať ako zadnú stranu. Dva zo súboru piatich návrhov z Galérie J. Kollára v Banskej Štiavnici predstavujú banskoštiavnickú slávobránu. A dva návrhy k slávobráne Kremnice patria do zbierok Múzea mincí a medailí v Kremnici.

Zachované návrhy slávobrán sú v slovenskom prostredí ojedinelými umeleckými dielami. Svojou ikonografiou a aj výtvarným prevedením súvisia s podobnými stavbami efemernej architektúry realizovanej pre viedenský panovnícky dvor. Autorom výtvarnej podoby návrhov je pôvodom rakúsky maliar Anton Schmidt, absolvent Akadémie výtvarných umení vo Viedni a tiež príležitostný spolupracovník architekta a divadelného dekorátéra Giuseppe Galli-Bibieny. Trvalo pôsobil v regióne stredoslovenských banských miest niekedy od 2. polovice štyridsiatych rokov 18. storočia a svojou tvorbou predstavoval vrchol miestneho barokového maliarstva. Ideová koncepcia slávobrán svedčí o tom, že aj tvorbou libreta musela byť osoba s prehľadom o projektoch príležitostnej architektúry pre rod Habsburgovcov, ako aj o stredoslovenskom baníctve. Podľa denníka *Wienerisches Diarium*, ktorý na pokračovanie uverejňoval správy o priebehu cisárskej návštevy, bol ním miestny jezuita, páter Matz.⁴

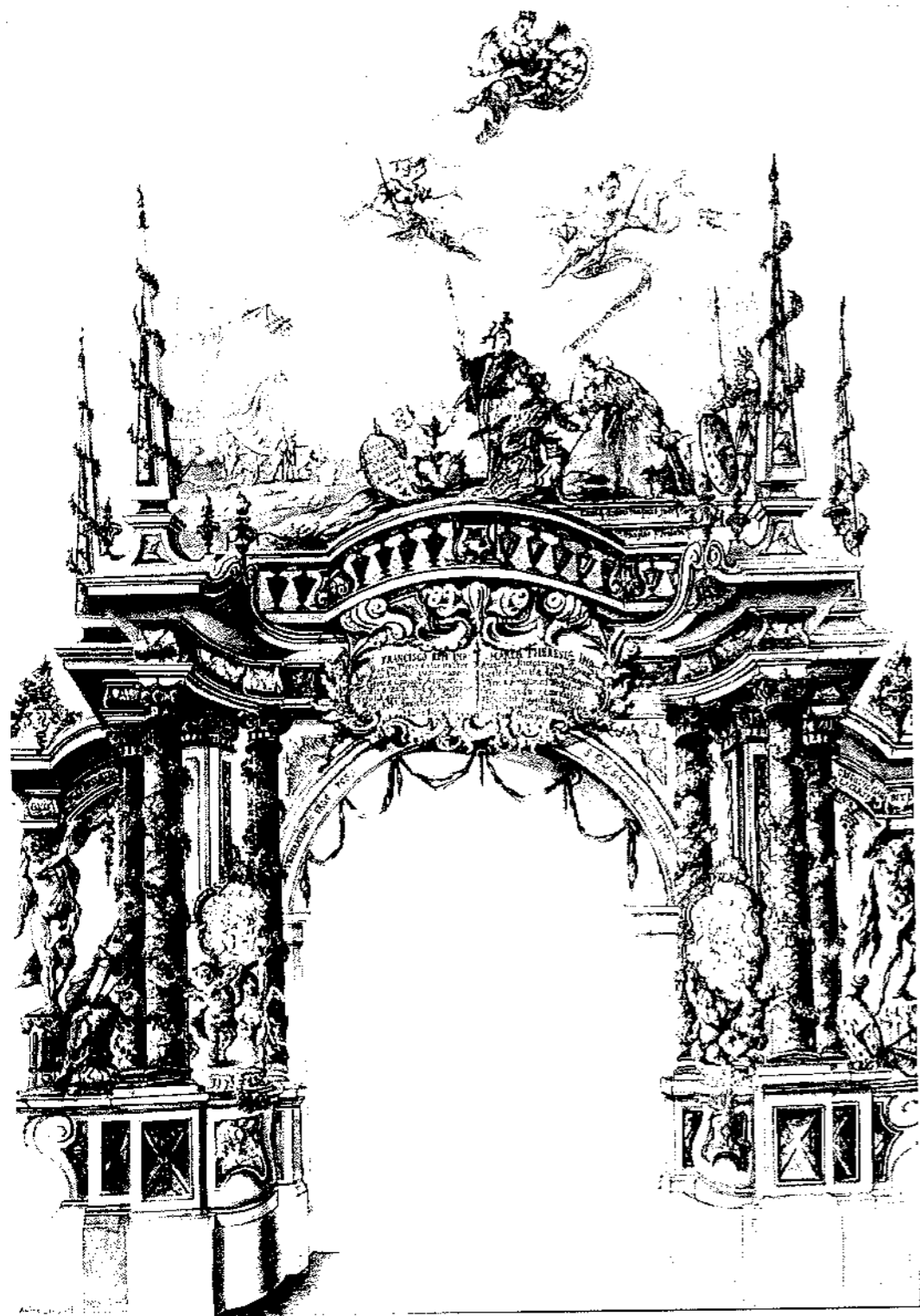
Ikonografia efemernej architektúry tejto doby plynulo nadväzuje na vzory predchádzajúceho obdobia absolutistických panovníkov habsburského rodu, ktoré našlo svoj výraz práve v dvorských a verejných slávnostiach a rôznoodejškále s nimi súvisiacich umeleckých diel vo funkcii dekorácií. Predovšetkým prepracovaná oslavná symbolika cisárov Leopolda I. a Karola VI. sa stala modelovým príkladom, inšpiratívnym aj pre nasledujúce generácie. Hoci v priebehu vlády Márie Terézie sa postupne presadzuje nový vkus, poznačený osvietenou filozofiou, tiahnucci viac k racionalite a striednosti, pre dožívajúce slávnosti zostáva stále platný výpravný štýl výzdoby ich predošlej veľkej éry. Citácie antickej mytológie, identifikácie s biblickými a antickými hr-

dinami, bohato rozvedené alegorické scény, to všetko naďalej tvorí aktuálny obsah aparátu efemernej architektúry 2. polovice 18. storočia. Udržujú ho jednak architekti a dekoratéri činní ešte za Karola VI., Emanuel Fischer von Erlach, Johann Lukas von Hildebrandt, Giuseppe a Antonio Galli-Bibiena, ako aj nastupujúci umelci Franz Anton Danne, Franz Rosenstingl alebo Nicolas Jadot.⁵

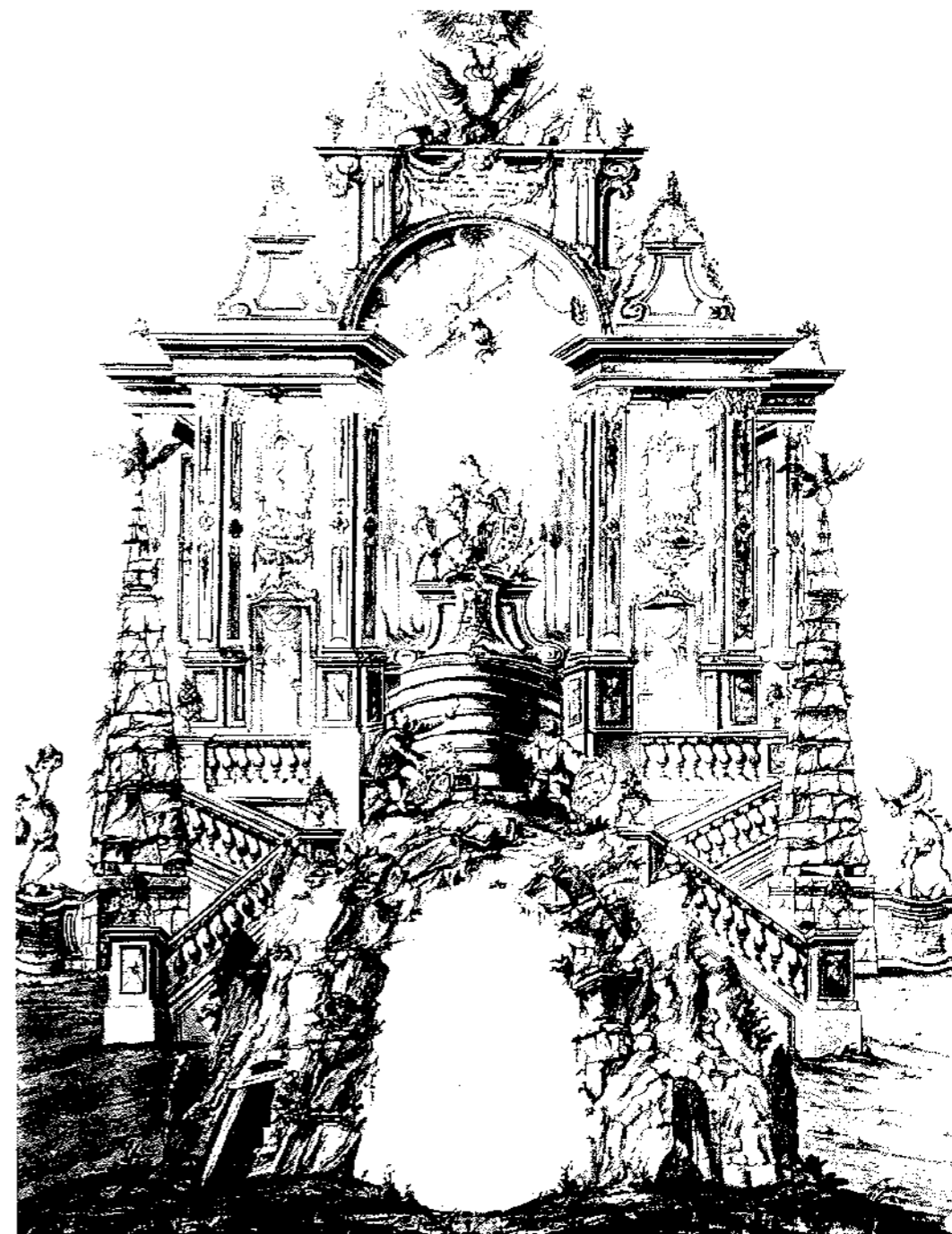
Štylizácia do antikizujúcej podoby triumfátora, spájaná tradične so slávobránou ako architektonickým typom, spravidla poukazovala na cisársky titul. V panovníckej ikonografii Františka Lotrinského sa vo výrazne klasicizujúcej podobe dostala na definitívnu verziu kamenného triumfálneho oblúka od N. Jadota vo Florencii, postaveného v súvislosti s návštevou mesta panovníckym párom v roku 1739 a oficiálnym prebratím vlády Františkom Lotrinským nad toskánskym veľkvojvodstvom. V čase návštevy stála iba príležitostná slávobrána, tiež podľa návrhu N. Jadota, kým kamenný oblúk vznikol neskôr (dostavaný 1758) a jeho ikonografia už odzrkadľovala nové aktuálne politické udalosti cisárskej korunovácie v roku 1745.⁶ Panovník v antickom odeve sedí na vzpínajúcom sa koni a spolu s Famou a Históriou po bokoch predstavujú vrchol architektúry. Za predlohu florentského oblúka sa označuje Konštantínov oblúk v Ríme.⁷ Celkom odlišne bola táto myšlienka poňatá na slávobránach navrhnutých pri príležitosti cisárskej korunovácie Františka Lotrinského. Slávobrány boli realizované ako dekorácie mesta Viedne a ich autormi boli Franz Rosenstingl a Franz Anton Danne. Quadriga s manželským párom v oblakoch, poprípade ešte ťahaná levmi, chápaná ako symbol kontinuity titulu a moci antického cisárstva, predstavovala vrchol slávobrán. Doprevádzala ju letiaca fama. V podobnej situácii je zobrazený František Lotrinský aj na návrhu prednej strany vyššie opísanej slávobrány pre Vindšachtu. Odetý ako cisár sedí sám na štvorzáprahu. Doprevádzaný dvoma famami a ďalšími alegorickými postavami v oblakoch



2. Predná strana slávobrány postavenej v Banskej Štiavnici, návrh A. Schmidta z r. 1751 (Galéria J. Kollára Banská Štiavnica)



3. Zadná strana slávobrány postavenej v Banskej Štiavnici, návrh A. Schmidta z r. 1751 (Gal. J. Kollára Banská Štiavnica)



4. Zadná strana slávobrány postavenej v Kremnici, návrh A. Schmidta z r. 1751 (Galéria J. Kollára Banská Štiavnica)

zaujímá vrchol slávobrány. Ide skôr o ideovú než o výtvarnú analógiu, navyše v tomto prípade je

podoba cisára – triumfátora obohatená ešte o význam Apolóna, čo symbolizuje slnko nad ci-

sárovou hlavou. Symbolika slnečného božstva však nie je osobitne charakteristická pre ikonografiu Františka Lotrinského. Aj v prostredí habsburského dvora bola aktuálna skôr v druhej polovici 17. storočia v období vlády cisára Leopolda, poznačenom rivalitou s Francúzskom.⁸

Naopak, stále udržiavaným a často využívaným motívom v habsburskej ikonografii sú citácie z Vergíliovho diela *Aeneis*. Primárnym dôvodom je opäť nárok na hodnosť cisára, keďže genealogické príbuzenstvo s Aeneom sa stalo záväzným dôkazom božského pôvodu antických cisárov. V snahe po preukázaní sa kontinuálnym právom na tento titul bol rešpektovaný aj novovekými panovníkmi. Od 14. storočia radili aj Habsburgovci Aenea do genealógie svojich predkov a v ikonografii jednotlivých panovníkov sa často objavoval ako ich mýtický vzor. Spolu s Heraklom a Perseom zosobňoval príklad bojaschopnosti a odvahy na kamennom triumfálnom oblúku Karola VI. v Alba Julii (Transilvânia, Rumunsko), pamätníku porážky Turkov.⁹ Z obdobia vlády Márie Terézie možno opäť uviesť jednu z viedenských slávobrán k cisárskej korunovácii Františka Lotrinského. Slávobrána od Franza Antona Danneho prezentovala scénu svadby Aenea s Lavíniou, čo malo veľmi konkrétny vzťah k osudu nového cisára.¹⁰ Aeneas, ktorý vypálením Tróje stratil svoje dedičné kráľovstvo, sa svadbou s dcérou kráľa Latinov stal vlastne predkom Rimanov. Na základe politických udalostí z roku 1733, stratil František Lotrinský svadbou s Máriou Teréziou dedičný nárok na lotrinské veľkoveľvodstvo v prospech Francúzska. Ako člen habsburského rodu, odte-raz habsbursko-lotrinského rodu, sa však stal spoluvládcom monarchie. Takže jeho cisársku korunováciu možno chápať ako prinavrátenie cisárskeho titulu do rodu Habsburgovcov, čomu sa prikladala zásadná dôležitosť. Podobne sa ponúka interpretovať ako významovú paralelu s cisárom aj výjav na zadnej strane slávobrány z Banskej Štiavnice. Aeneas, prijímaný kráľovnou Kartága, ktorá mu ponúka vlastné kráľov-

stvo ako náhradu za Tróju, môže byť identifikovaný s Františkom Lotrinským.¹¹

Posledným problémom, ktorému sa v súvislosti s ikonografiou slávobrán pre slovenské banské mestá budem venovať, je symbolika, ktorou Habsburgovci prezentovali vplyvnosť a svetový význam svojho rodu. Keďže od 15. storočia zastávali cisársky titul výlučne jeho členovia (korunovácia cisára Fridricha III. v roku 1452), boli to práve oni, kto doviedol reprezentáciu cisárskeho majestátu k sofistikovanej prepracovanosti. Jej jednotlivé symbolické motívy sa viažu ku konkrétnym členom tohto rodu. Určite významný prínos predstavovala vláda Karola VI. O tradícii jeho univerzalistických ideových koncepcií možno uvažovať aj pri motívoch dvojíc obeliskov, vrcholiaciach cisárskymi orlami na zemeguľiach, ktoré sa objavujú na oboch stranách kremnickej slávobrány z roku 1751 pre Františka Lotrinského, alebo na spomínaných slávobránach od F. Rosenstingla a F. A. Danneho pre mesto Viedeň k návratu z cisárskej korunovácie 1745. Spájajú sa s myšlienkou nesmrteľnosti cisára, vychádzajúcou ešte z antickej tradície.

Ďalšou príznačnou črtou, na ktorej si Habsburgovci zakladali, bola príkladná zbožnosť ako rodová cnosť. V konečnom dôsledku opäť slúžila ako argument predurčenosti na cisársky titul a v habsburskej ikonografii bola prezentovaná scénami z legiend jednotlivých členov rodu, ich štylizáciami do podoby kresťanských hrdinov a tiež samostatnými symbolmi viery a zbožnosti. Výjav z populárnej rodovej legendy, ako Rudolf I. pešo vedie svojho koňa, ktorého poskytol chudobnému kňazovi, nesúcemu sviatosť, sa zaužíval ako emblém (Juan de Solorazo Percira, *Emblemata*, Madrid 1653).¹² Rovnako typickým sa stal motív Božej moci, požehnávajúcej habsburský rod a oprávňujúcej jeho vládu, dominujúci vrcholu efemérnej architektúry pri rôznych slávnostných príležitostiach. Podľa dobového opisu svadby Márie Terézie s Františkom Lotrinským nahradila krídla oltára vo viedenskom kostole Augustiniánov dekorácia v podo-

be stupňovitej pyramídy s emblematickým výjavom.¹³ V jeho strede držali dve ruky veľký prsteň, symbolizujúci manželstvo. Vo vrchole sedel v oblakoch Boh Otec s ľavou rukou položenou na zemeguľi po jeho boku a pravou udeľujúcou požehnanie dedičom rodového panstva. Dvaja géniovia úplne dolu niesli rakúsky a lotrinský erb. Z tých istých predstáv vychádza aj personifikácia Viery, kardinálnej cnosti, charakteristickej zvlášť pre rod Habsburgovcov, použitá na prednej strane kremnickej slávobrány k cisárskej návšteve banských miest.

Ako samostatný problém ikonografie slávobrán pre slovenské banské mestá treba posudzovať otázku baníckych symbolov. Majú svoju ustálenú výtvarnú aj ideovú podobu, ktorá vznikla v špecifickom kultúrno-spoločenskom prostredí, súvisiacom s ťažbou kovov, akým boli banské mestá. Keďže tieto vždy patrili medzi strategické dominanty krajiny, príležitosti panovníckych a iných oficiálnych návštev priniesli so sebou aj potrebu reprezentácie mesta a baníckeho priemyslu. Rovnako, ako napríklad v prípade panovníckej ikonografie, aj riešenia efemérnej architektúry, prezentujúcej banícku symboliku, sa preberali a tradovali.

POZNÁMKY

[1] „Historische Erzählung über die allerhöchste Ankunft und Aufenthalt Seyner römisch. kaiserl. Mayestät in der könig. Nieder. Hung. frey. Berg-Stadt Schemnitz, und respective Cremnitz von 3ten bis 12ten Junij inclusive 1751“ (Mestský protokol 1751, inv. č. 423, strany pôvodne nečíslované, dodatočné číslovanie 4-88; ŠOKA, Banská Štiavnica). Prepis listiny publikovaný v Zuzana LAPITKOVÁ: *Der Besuch des Kaisers Franz I. von Lothringen in den Bergstädten (Schilderung seines Ablaufes im Stadtbericht von Schemnitz / Banská Štiavnica aus dem Jahr 1751) I*, in: Galéria. Ročenka Slovenskej národnej galérie 2000. Bratislava 2001, s. 129-138; – Zuzana LAPITKOVÁ: *Der Besuch des Kaisers Franz I. von Lothringen in den Bergstädten (Schilderung seines Ablaufes im Stadtbericht von Schemnitz/Banská Štiavnica aus dem Jahr 1751) II*, in: Galéria. Ročenka SNG 2001. Bratislava 2002, s. 107-117.

[2] Banská siaha = 2,0258 m; – Jozef VOZÁR: *Zlatá kniha bannicka*. Bratislava 1983, s. 36.

[3] Súbor návrhov triumfálnych brán pre slovenské banské mestá dopĺňa ešte jeden, ktorý bol predlohou prednej strany kremnickej slávobrány, postavenej k návšteve princov Jozefa a Leopolda v roku 1764 (dnes je uložený v zbierkach Galérie J. Kollára v Banskej Štiavnici.) Vyplýva to z archívneho záznamu z 28. júla 1764 (Kuriálny protokol 1764, 753, ŠOKA, Kremnica); preložil a publikoval ho Michal MATUNÁK: *Z dejín slobodného a hlavného banského mesta Kremnice*. Kremnica 1928, s. 246-257.

[4] *Wienerisches Diarium*, Anno 1751, Extra Blat (zu Num. 56), 14. Julii. Správy o cisárskej návšteve banských miest z týchto novín sú vlastne na pokračovanie uverejňovaným archívny záznamom z Mestského protokolu Banskej Štiavnice z roku 1751 (cit. v pozn. 1).

[5] Liselotte POPELKA: *Freuden- und Trauerzurustungen in Wien und die Erblanden*, in: Maria Theresia und ihre Zeit. Ed. Walter Koschatzky. Salzburg – Wien 1979, s. 355.

[6] Christoph BERTSCH: *Das Ephemere fordert Dauerhaftigkeit. (Einige Anmerkungen zur politischen Ikonographie der habsburgischen Triumphbögen im 18. Jahrhundert)*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 48, 1994, č. 1-2, s. 42-59.

[7] *Ibidem*, s. 46.

[8] Ako príklad možno uviesť slávobránu od J. B. Fischera von Erlach z roku 1690, postavenú vo Viedni pri príležitosti korunovácie syna Leopolda I. – Jozefa za rímskeho kráľa. Ústrednou myšlienkou bola apoteóza novokoronovaného nástupcu cisárskej koruny ako slnečného božstva, v čom sa popri súvislostiach s cisárstvom odzrkadľoval aj politický súboj s Francúzskom. – Herta HASELBERGER-BLAHA: *Die Triumphore Fischers von Erlach*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 17, 1956, s. 67.

[9] BERTSCH 1994, c. d. (v pozn. 6), s. 58.

[10] POPELKA 1979, c. d. (v pozn. 5), s. 359.

[11] Toto je interpretácia Prof. M. Pötzl-Malíkovej, s ktorou sa stotožňujem.

[12] Marie TANNER: *The Last Descendant of Aeneas*. New Haven 1993, obr. 115.

[13] Gerda MRAZ, Gottfried MRAZ: *Maria Theresia, Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten*. München 1979, s. 33.

Foto: SBM Banská Štiavnica – I. Ladziansky (2, 3, 4) a archív autorky

Iconographical content of triumphal arches for Slovak mining town (reconstruction of their art visuality on the basis of the written documents)

(Summary)

In the archive of the town Banská Štiavnica there is a town chronicle recording the 1751 visit of emperor Franz I. Lothringen to the Central Slovak mining towns. It deals in detail with the triumphal arches built as decorations for his entries. The iconographical content of the arches is focused on this particular occasion, combining representations of the Habsburg-Lothringen sovereigns and the local mining industry. Amongst the preserved preparatory drawings for arch designs, we can identify five which were actually used for this entry based on the evidence of the descriptions of the arches given in the town chronicle. These preparatory designs of arches are definitely unique art works in the context of Slovak art. Their iconography and artistic character connect them with similar ephemeral decorations commissioned for the court in Vienna. The artist responsible for the designs and arches is the Austrian painter Anton Schmidt. He settled in Banská Štiavnica,

the most important central Slovak mining town, after being educated at Academy of Fine Arts in Vienna. He also occasionally worked with the architect and theatre designer Giuseppe Galli-Bibiena. According to the periodical *Wienerisches Diarium*, which issued regular report of the emperor's visit, the author of the librettos for the arches was a local Jesuit, padre Matz. The iconography of ephemeral architecture of the second half of the 18th century retains many features of the decorations used for court and public festivities by Habsburg absolutist sovereigns of the previous epoch. Although a new interest in Enlightenment philosophy emerges in the course of the reign of Maria Teresia, fastering rationalism and moderation, nevertheless, festivities, while decreased in number, still exhibit some of the grandeur of decorations from the previous era, often considered to have reached a highpoint of dynastic display.

Stĺp Najsvätejšej Trojice v Kremnici (1765-1772) Jeden z posledných morových stĺpov v bývalých habsburských krajinách

Barbara BALÁŽOVÁ

Prehľad doteraz publikovanej literatúry

Barokový stĺp Najsvätejšej Trojice, ktorý po zbúraní farského kostola tvorí jeden z dominantných prvkov kremnického námestia, budil právom pozornosť historikov umenia v priebehu celého 20. storočia. Napriek tomu, že sa k nemu vracali vo svojich článkoch i publikáciách renomovaní slovenskí historici umenia, stále zostala neprekonaná útlá knižočka kremnického učiteľa miestnej reálky Józsefa Hlatkeho už z roku 1898,¹ kde jej autor prvýkrát zverejnil okolnosti vzniku i celkový priebeh výstavby tejto významnej votívnej pamiatky neskorého baroka. Vo svojej práci sa starostlivo opieral o výskum archívnych materiálov, vo svojom štúdiu sa však obmedzil iba na knihy kuriálnych protokolov v mestskom archíve a nevenoval sa podrobnejšie skúmaniu zachovaných spisov mestskej magistratúry z tohto obdobia. I tento výskum však bol dostačujúci na to, aby Hlatky identifikoval veľmi presne objednávateľa stavby – kremnický mestský magistrát na čele s richtárom Antonom Körmendym, a všetkých sochárov, ktorí sa podieľali na zhotovení stĺpa – kremnického sochára Dionýza Stanetiho, sochára z Brucku an der Leitha Martina Vögerleho a tiež Vögerleho tovariša Teodora Mayera.² Zároveň veľmi presne popísal jednak oficiálne vzťahy medzi Hlavným komorsko-grófskym úradom v Banskej Štiavnici, Kráľovskou uhorskou komorou v Bratislave a kremnickým mestským magistrátom v súvislosti s výstavbou stĺpa, jednak osobné vzťahy a spory sochárov v otázkach samotnej realizácie stĺpa. Nakoniec sa Hlatky venoval i ak-

tuálnemu reštaurovaní kremnického stĺpa maďarskými reštaurátormi Alajosom Stroblom a Gyulom Szászom v rokoch 1890-1894. Hlatkeho knižočka je tak vecná a dostatočne odborné napísaná, že celé 20. storočie slúžila ako základný zdroj archívnych informácií o stĺpe Najsvätejšej Trojice v Kremnici a väčšina historikov umenia len preberala údaje v nej publikované. Overovaním všetkých Hlatkeho prameňov priamo v Štátnom okresnom archíve v Kremnici som však zistila, že skutočne nie je možné knižočke čokoľvek vytknúť, a tak môžem na základe svojho archívneho výskumu jeho informácie len znovu citovať a čiastočne doplniť o nové poznatky z nespracovaných spisov kremnickej mestskej magistratúry, ktoré doteraz nikto nepublikoval.

Hlatkym citované archívne materiály z kremnického archívu čiastočne doplnil o svoj archívny výskum v Budapešti János Kapossy, ktorý vo svojom článku v roku 1923³ upozornil na vzťah medzi viedenským dvorským sochárom Giovannim Stanettim a kremnickým sochárom Dionýzom Stanetim. Zároveň na základe archíválií spomína súdny spor medzi Stanetiho vdovou Teréziou a kremnickým mestským magistrátom ohľadne nezaplatených prác jednak za sochársku výzdobu farského kostola, jednak za sochárske práce práve na stĺpe Najsvätejšej Trojice.

V súvislosti s reštaurovaním stĺpa v 1950-tych rokoch publikovali samotní reštaurátori niektoré poznatky z reštaurátorského prieskumu ešte počas reštaurovania.⁴ Venovali sa hlavne identifikácii pôvodných fragmentov sochárskej časti stĺpa z 18. storočia a zároveň identifikácii kópií niektorých sôch z roku 1894 a tiež zhodnotili po

celkovej stránke stav stĺpa Najsvätejšej Trojice pred samotným reštaurovaním, ktoré prebiehalo ešte niekoľko nasledujúcich rokov.

Vo svojej obsiahlejšej štúdií z roku 1965 o sochárskych pamiatkach Kremnice Ladislav Šášky⁵ neobišiel samozrejme ani stĺp Najsvätejšej Trojice. Okrem podrobného citovania Hlatkeho práce sa pokúsil i o vlastný archívny výskum, kde sa na základe vyúčtovania po smrti Dionýza Stanetiho z júna 1767 snažil prisúdiť autorstvo jednotlivých sôch buď Dionýzovi Stanetimu alebo Martinovi Vögerlemu. Na základe formálnej analýzy však popiera údaje z vyúčtovania a tvrdí, že dielňa Dionýza Stanetiho musela zhotoviť pôvodne viac prác, ako sa uvádza vo vyúčtovaní, a že až po sochárskej smrti v máji 1767 Vögerle definitívne prebral vedenie prác na stĺpe a zabránil Stanetiho vdove pokračovať vo vedení dielne a podieľať sa tak na definitívnom dokončení stĺpa.

V rámci umelecko-historického spracovávania exteriérovej plastiky baroka na Slovensku spomína v roku 1970 kremnický stĺp i Viera Luxová,⁶ no neprináša žiadne nové poznatky, iba cituje staršiu literatúru a poskytuje tak len základné informácie.

Z hľadiska prínosu nových poznatkov je zaujímavý až článok Magdalény Keleti z roku 1987,⁷ kde autorka okrem nových biografických údajov o Dionýzovi Stanetim publikovala i dovtedy neznámy náčrt kremnického stĺpa Najsvätejšej Trojice z fondu Hlavného komorského grófskeho úradu v Štátnom ústrednom banskom archíve v Banskej Štiavnici. Na základe archívnych materiálov citovaných v spomínanom článku Ladislava Šáškyho, kde sa hovorí o Vögerleho bližšie nešpecifikovaných kresličských a inžinierskych prácach, identifikovala bez ďalších priamych dôkazov ako autora tejto lavírovanej perokresby Martina Vögerleho.

K tejto skici sa vrátil v tom istom roku vo svojom článku i Ladislav Šášky.⁸ Na základe porovnávania náčrtu stĺpa s výsledným sochárskym riešením upozorňuje detailne na všetky

zmeny, ktoré podľa neho nastali počas realizácie stĺpa oproti náčrtu. V otázke autorstva však na rozdiel od Magdalény Keleti tvrdí, že autorom skice je Dionýz Staneti a skica vznikla v súvislosti s predkladaním Stanetiho návrhu rozpočtu kremnickému mestskému magistrátu. Neskôr, zrejme spolu so žiadosťou o finančnú podporu od Hlavného komorského grófskeho úradu, sa podľa Šáškyho dostala do Banskej Štiavnice.

V najnovšej sumárnej publikácii o slovenskom barokovom umení z roku 1998 je už skica definitívne uvádzaná ako dielo Dionýza Stanetiho,⁹ ktorý ju predkladal spolu so zmluvou v roku 1765 na schválenie kremnickému mestskému magistrátu. V súvislosti so samotným stĺpom Najsvätejšej Trojice sa tu uvádzajú len základné údaje známe zo staršej literatúry.

Archívny materiál

Otázkou výstavby nového stĺpa Najsvätejšej Trojice na pamiatku morovej epidémie z roku 1710 otvoril prvýkrát richtár Anton Körmendy na zasadaní mestskej rady 31. mája 1765.¹⁰ Zámer postaviť nový stĺp pravdepodobne súvisel s komplexnou neskorobarokovou prestavbou a zväčšením farského kostola, kedy bolo nevyhnutné pôvodný stĺp z roku 1710 odstrániť. Na základe kuriálneho protokolu z roku 1766,¹¹ ktorý obsahuje odpis listiny objavenej vo vnútri pôvodného stĺpa dnes vieme, že základný kameň stĺpa bol postavený 16. októbra 1710. Okrem hlavného donátora – cirkevnej obce mesta a jej farára Adama Samaria – sa tu spomína pamätná minca pápeža Innocenta XII. i cisára Jozefa I., značným prispievateľom však zrejme bol Hlavný komorský grófsky úrad v Banskej Štiavnici a samotné mesto Kremnica. Kremnický archivár Michal Matunák uvádza,¹² že tento starší stĺp bol neskôr rozhodnutím mestskej rady z 26. apríla 1776 presťahovaný do Hornej Vsi, kde sa dodnes nachádza.¹³ Zároveň Matunák cituje i pôvodné chronostikony, ktoré sa na stĺpe nachádzali – na prednej strane sokla: „PESTEM SAN-



1. Pohľad na kremnické námestie so stĺpom Najsvätejšej Trojice pred jeho posledným reštaurovaním v 90-tych rokoch 20. storočia

CTA TRIAS PATRIIS DE FINIBVA ARCE“; na zadnej strane sokla „ID. OCTOB. ERIGITVR TRIADI SACROSANCTAE TEMPORE PESTIS A. 1710. REGN: JOSEPHO CAES.“

Zrejme na výzvu mestského magistrátu teda 19. júla 1765 predložil Dionýz Staneti rozpočet na nový stĺp Najsvätejšej Trojice v celkovej sume 22.850 zlatých,¹⁴ ktorá zahŕňala nielen samotné sochárske práce na stĺpe, ale i organizovanie dovozu kameňa a kamenárskej práce, pozlacovanie a zlatnícku prácu, kováčsku, zámočnícku a meditepeckú prácu a tiež všetok potrebný materiál. Podľa návrhu rozpočtu, ku ktorému patrila i Stanetim vyhotovený model stĺpa, mal byť samotný stĺp v tvare pyramídy vysoký desať siah a okrem obláčikov, putti a anjelských hlavičiek na ňom malo byť umiestnených množstvo sôch a reliéfov. Okrem anjela, ktorý nesie sochu najsv. Trojice, tu mali byť sedem stôp vysoké sochy Immaculaty, sv. Kataríny, sv. Jozefa, sv. Antona Paduánskeho, sv. Sebastiána, sv. Rocha, sv. Karola Boromejského, sv. Františka Xaverského, sv. Klementa, sv. Barbory a ležiaca socha sv. Rozálie. Okrem týchto sôch tu malo byť šesť reliéfov zo života Panny Márie – Zvestovanie,



2. Adam Slowikowski: Pohľad na kremnické námestie v 60-tych rokoch 19. storočia, litografia (SBM v Banskej Štiavnici)

Zasnúbenie, Navštívenie, Narodenie, Útek do Egypta a Nanebovzatie a tzv. „größere Passerlev“ Vojna, Hlad, Mor, Potopa, Sodoma a Gomora; k tomuto však Staneti ešte očakával vyjadrenie mestského magistrátu.

Samotnú zmluvu na zhotovenie stĺpa však mestský magistrát Kremnice podpísal 3. októbra 1765 s dvoma sochármi.¹⁵ Okrem Dionýza Stanetiho bol totiž prizvaný i sochár z Brucku an der Leitha Martin Vögerle. Ten síce spomína v jednom zo svojich vyúčtovaní štvordňovú cestu do Viedne, kde sa stretol s Antonom Körmendym na to, aby urobil svoj návrh na stĺp Najsvätejšej Trojice: „Eine Reys nacher Wienn auf Tit Hn Berg Rath Körmendy sein begehren, um einem Überschlag zu machen, weigen der Heil 3faltigkeit Saulen, die versammuss auf 4 Täg mit f. 8.“, no na základe tohto zápisu nie je jasné, kto sochára odporučil a prečo sa ho mestský magistrát rozhodol pozvať. Je zrejme, že tu zvažili Vögerleho sochárske skúsenosti (v tom čase už mal za sebou realizáciu stĺpov v Hainburgu a Nitre), pretože v zmluve sa doslovne uvádza: „... ja auch wohl, und zierlich, den in Hainburg der unbefleckten Mutter Gottes gewidneten, und durch eben mich Fegerle errichteten Werck gleichförmig“. Na druhej strane vzorom

pre samotný stĺp naďalej zostal Stanetiho model, i keď sa tu objavujú isté odlišnosti – v prípade väčších reliéfov sa už nepočítalo so Stanetim navrhovanými Potopou a Sodomou a Gomorou, hoci sa uvažovalo o dvoch reliéfoch po stranách jaskynky so sv. Rozáliou a tiež boli vy-lúčené putti s hviezdami z balustrády. Podstatná však bola zrejme pre kremnický mestský magistrát cena. Tak ako to bolo zahrnuté i v Stanetiho návrhu, mal mestský magistrát jednak za sochárske práce, jednak za všetok materiál a všetky ďalšie príslušné práce v priebehu troch rokov zaplatiť „len“ 16.000 zlatých.

Až po podpise zmluvy s Dionýzom Stanetim a Martinom Vögerlem mestský magistrát informoval 29. novembra 1765 o svojom rozhodnutí postaviť stĺp Najsvätejšej Trojice pred farským kostolom na námestí Hlavný komorský-grófsky úrad v Banskej Štiavnici a následne Kráľovskú uhorskú komoru.¹⁶ V sprievodnom liste k odpisu zmluvy s Dionýzom Stanetim a Martinom Vögerlem kremnický richtár a mestská rada teda na jednej strane oznámila svoje rozhodnutie o výstavbe stĺpa, na druhej strane zároveň žiadala o finančnú podporu i Hlavný komorský-grófsky úrad v Banskej Štiavnici. Ten 6. decembra 1765 rozhodol, že vyčlení na výstavbu kremnického stĺpa Najsvätejšej Trojice 6.000 zlatých, ak toto rozhodnutie odobrí Kráľovská uhorská komora. Zároveň však požiadal kremnický mestský magistrát o nákres návrhu stĺpa, čo dal magistrát urýchlene urobiť a zrejme ešte v decembri 1765 alebo januári 1766 ho poslal do Banskej Štiavnice.

Táto nesignovaná lavírovaná perokresba¹⁷ s rozmermi 1812 x 751 mm niekoľkokrát stála v centre pozornosti historikov umenia,¹⁸ ktorí ju striedavo pripisovali buď Dionýzovi Stanetim, alebo Martinovi Vögerlemu. Na základe novoobjavenej potvrdenky z 31. januára 1766¹⁹ v Štátnom okresnom archíve v Kremnici je dnes jasné, že kresbne veľmi slabý nákres je dielom miestneho maliara pôvodom z Trenčína Štefana Wölcseya.²⁰ „Dem H Stephan Völtsey, allhiesi-

gen Mahler werden vor den hey dreyfalltigkeits Statuen Abriss, so aufs anverlangen Eines Wohl Löb Obrist Kammer Graffen Amts verfertigt, und nacher Schemnitz übersendet worden, veraccordirte 10 fl. auß gemein Stadt Amts Cassa zu ver-abfolgen lassen resolviret. Rathauß Kremnitz d 31 Janu 1766. Per Caspar Salix Notar allda“.

Na zasadaní mestskej rady 25. augusta 1766²¹ richtár oznamuje, že spolu s ďalšími členmi mestskej rady navštívili dielňu oboch sochárov – Martina Vögerleho a Dionýza Stanetiho – a prezreli si už niektoré dokončené sochy. Zhodli sa však v názore, že kým Vögerleho prácam nie je možné nič vytknúť a všetci sú s jeho prácou spokojní, Stanetiho sochy majú množstvo chýb a bolo by lepšie, keby ich predsa len vyhotovil Vögerle.

Zrejme na toto rozhodnutie okamžite zareagoval Dionýz Staneti, ktorý 27. augusta 1766 uznáva,²² že zo štvorice nevyhovujúcich sôch – socha Immaculaty a sochy sv. Klementa, sv. Karola Boromejského a sv. Františka Xaverského – sú naozaj sochy sv. Klementa a sv. Karola Boromejského popraskané. Sľubuje, že tieto dve vyhotoví nanovo a ostatné sochy opraví. S týmto mestský magistrát síce súhlasil, rozhodol však, že sochu sv. Kataríny, ktorú mal zrejme tiež pôvodne vyhotoviť Staneti, má vyhotoviť Martin Vögerle.

Táto návšteva mestského magistrátu a polemika o kvalite jednotlivých sôch bola zrejme začiatkom sporu oboch sochárov v otázke vhodného kameňa. Na zasadaní mestskej rady 30. septembra 1766²³ dokonca Dionýz Staneti tvrdí, že oravský kameň je tvrdší a tým aj vhodnejší na sochársku prácu a žiada, aby toto Vögerle, ktorý používa kameň zvolenský, uznal a oravský kameň používal i on. Spor nakoniec skončil nerozhodne, pretože mestský magistrát zamestnávali v súvislosti s výstavbou kremnického stĺpa Najsvätejšej Trojice iné starosti.

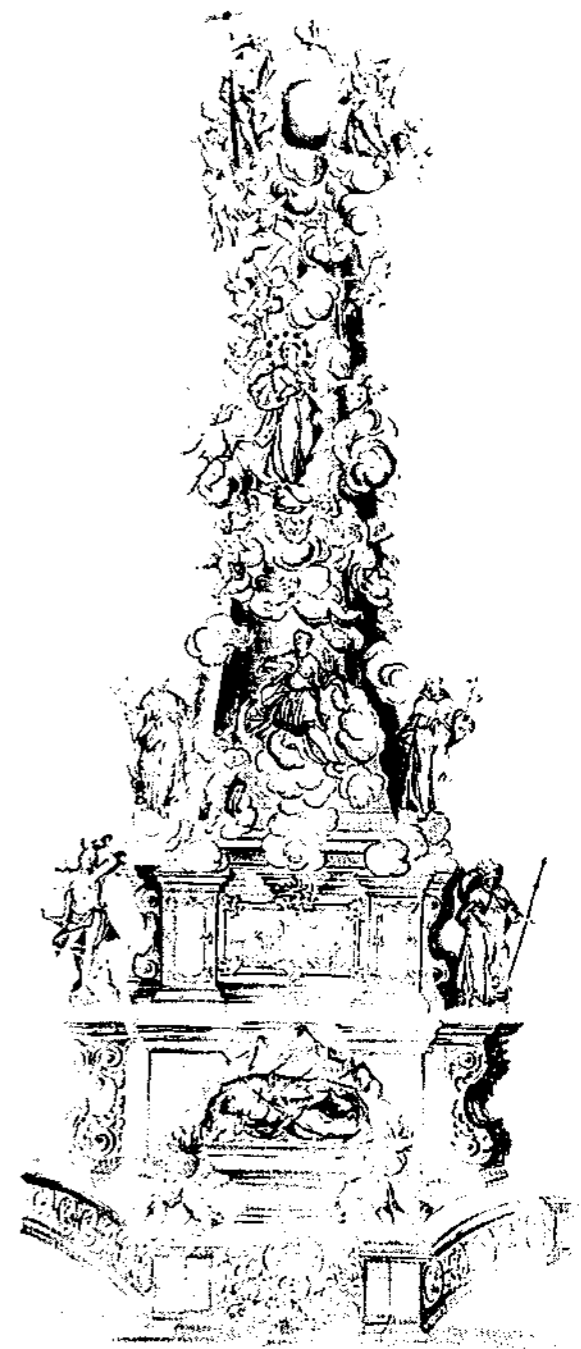
Ako problematickým sa totiž javil súhlas Kráľovskej uhorskej komory už so samotným rozhodnutím o zhotovení stĺpa. Tá totiž napísala 31.

októbra 1766²⁴ kremnickej mestskej rade, že stavba stĺpa Najsvätejšej Trojice sa jej zdá prílišným luxusom a odporučila mestu, aby radšej postavili v meste sirotinec spravovaný piaristickou rehoľou. Dokonca v tejto súvislosti poslala kremnickému mestskému magistrátu i nákresy podobných sirotincov v Linzi a Klagenfurte.

Kremnická mestská rada sa však na svojom zasadaní 9. decembra 1766 uzniesla,²⁵ že už sú vyzbierané peniaze na stavbu stĺpa Najsvätejšej Trojice a tiež sú hotové i hlavné sochy určené pre stĺp, a teda nie je možné stavbu zastaviť. Zároveň však rada rešpektuje odporúčanie Kráľovskej uhorskej komory postaviť sirotinec a uvádza, že v Kremnici sú usadení pátri františkáni, ktorí by mohli viesť školu a učiť siroty „in nöthigen lesen und schreiben Rechen u Geometri Kunst nebst einem vorgeschmack von Lateinischer Sprach“. Napriek tomuto šalamúnske-mu rozhodnutiu však mestská rada predsa len 5. januára 1767²⁶ všetky práce na stĺpe zastavila a s týmto pozastavením prác zrejme súvisia jednotlivé vyúčtovania oboch sochárov v priebehu rokov 1767-1768.

Ďalšie problémy nastali v súvislosti so smrťou Dionýza Stanetiho v roku 1767, ktorý v máji zomrel²⁷ a mesto dokonca prispelo vdove Terézii na pohreb 100 zlatými.²⁸ Následne musela mestská rada na zasadaní 29. mája 1767 prejednávať jej žiadosť o možnosť pokračovať v práci na stĺpe Najsvätejšej Trojice a viesť sochársku dielňu.²⁹ Na rozdiel od doterajších tvrdení, že mestský magistrát túto žiadosť zamietol, je na základe spomínaného zápisu zo zasadania mestskej rady jasné, že Terézia Staneti predsa len pokračovala v práci spolu so Stanetiho tovarišmi. Podľa neskorších vyúčtovaní je však veľmi pravdepodobné, že dielňa už len dokončievala prácu, ktorú začal pôvodne sám majster, ako je to vidieť na príklade dvoch väčších reliéfov: „2 grosse Pasterlef welche von dem gesellen ver-fertiget à 250 f. – 500 f.“³⁰

Práve v súvislosti so Stanetiho smrťou a tiež pozastavením prác mestskou radou zrejme po-



3. Štefan Wölcsey: Nákres stĺpa Najsvätejšej Trojice v Kremnici, 1765, lavírovaná perokresba (ŠÚBA v Banskej Štiavnici)

4. Podpisy Martina Vögerleho a Dionýza Stanetiho na jednom z vyúčtovaní za sochárske práce na kremnickom morovom stĺpe (ŠOKA v Kremnici)

dáva 30. júna 1767 Martin Vögerle svoje vyúčtovanie k už vyhotoveným sochárskym prácam.³¹ Toto vyúčtovanie je veľmi dôležité z hľadiska identifikácie podielu oboch sochárov na sochárskej výzdobe stĺpa, zároveň niečo napovie o samotnej organizácii prác na tak technicky náročnom diele, akým bol kremnický stĺp Najsvätejšej Trojice. Podľa tohto vyúčtovania sa rovnakým dielom podieľali Vögerle i Staneti na organizovaní práce kamenárskych tovarišov, námedzných robotníkov, na dovoze i lámaní a opracovávaní kameňa a za túto prácu požadoval Vögerle presnú polovicu, t.j. 207 zlatých 30 1/2 grajciara. Okrem toho žiadal preplatenie sochárskych prác a to menovite: za súsošie najsv. Trojice, ku ktorému patrilo zrejme i anjel pod samotnou Božskou Trojicou, predpokladá 500 zlatých,³² ďalej osem sôch bližšie neuvedených svätcov spolu za 800 zlatých, trinásť putti spolu za 260 zlatých, dvanásť anjelských hlavičiek spolu za 30 zlatých, tri veľké nárožné volúty za 180 zlatých, tri malé nárožné volúty za 90 zlatých, za celú balustrádu 2.000 zlatých, za tri veľké reliéfy Vojna, Hlad a Mor spolu 750 zlatých a nakoniec za tri malé reliéfy Zvestovanie, Obrezanie Krista a Útek do Egypta 180 zlatých. Výsledná suma bola takto 5.030 zlatých 4 1/2 grajciara, ďalej však k tomu Vögerle vyúčtováva opätovne lámanie, opracovávanie a dovoz kameňa i kováčsku prácu a tiež akési kresličské a inžinierske práce, takže celková suma účtovaná

Vögerlem sa nakoniec vyšplhala na 7.703 zlatých 22 grajciarov.

V tom istom spise sa spolu s Vögerleho vyúčtovaním z 30. júna 1767 nachádza i vyúčtovanie Terézie Staneti, ktoré samotné je síce nedatované, ale bolo doteraz spájané s Vögerleho vyúčtovaním; to znamená, že historici umenia predpokladali,³³ že je niekedy z júna 1767. Na základe porovnania tohto vyúčtovania s inými vyúčtovaniami a sťažnosťami Terézie Staneti na kremnický mestský magistrát³⁴ je však jasné, že je to vyúčtovanie vyhotovené oveľa neskôr, podľa zaradenia v spisoch niekedy z obdobia medzi 3. júlom a 30. septembrom 1770. Pravdepodobne však súvisí so sťažnosťou Terézie Staneti na Kráľovskú uhorskú komoru v Bratislave z 11. júla 1770, ktorá tvorí tretiu časť nedatovaného spisu. Podľa tohto vyúčtovania Stanetiho manželky vyhotovil sám sochár a po jeho smrti jeho dielňa tieto časti stĺpa Najsvätejšej Trojice: sochu Immaculaty zo zvolenského kameňa za 100 zlatých, päť reliéfov, z toho dva za 250 zlatých (to znamená dva väčšie a tri menšie reliéfy), spolu za 680 zlatých, desať putti za 200 zlatých, šesť anjelských hlavičiek za 15 zlatých, ďalej tri sochy, menovite sochy sv. Františka Xaverského, sv. Jozefa a banského patróna (sv. Klement), spolu za 300 zlatých. Okrem toho účtuje tak ako i Vögerle preplatenie pláce kamenárom, námedzným robotníkom a tovarišom, ďalej preplatenie jednotlivých kusov kameňa, ich opracovanie

i dovoz z Oravy cez Sučany do Kremnice. Tu je zaujímavá poznámka, že žiada o preplatenie cesty na Oravu pre svojho nebohého manžela i jeho tovarišov, z čoho vyplýva, že sám sochár si bol vybrať kameň priamo na mieste, kde sa kameň ťažil. Nakoniec sa tu spomína nejaká práca vonku – "Land=arbeith" a vyhotovenie kompletnej architektúry stĺpa za 2.500 zlatých. Celková suma takto vychádza na 7.179 zlatých 39 1/2 grajciara; no podľa záverečného vyúčtovania kremnického magistrátu príjmov a výdavkov na stĺp Najsvätejšej Trojice z konca roku 1771³⁵ bolo Stanetimiu a jeho vdove vyplatených len 3731 zlatých 49 grajciarov.

Okrem tohto vyúčtovania však existuje niekoľko ďalších vyúčtovaní Terézie Staneti. Vo vyúčtovaní z 24. apríla 1768³⁶ okrem sochárskych prác menuje i vyhotovenie modelu, pôdorysu i nákredu stĺpa, zároveň tu žiada i o preplatenie sochárskych prác na farskom kostole v celkovej sume 1.500 zlatých. Mestský magistrát zrejme neuznal všetky položky, ktoré Terézia Staneti vyúčtovala. Menšie nezrovnalosti vychádzajú hlavne v preplácaní kamenárskych prác, hlavným dôvodom je však účtovanie architektúry stĺpa vo výške 2.500 zlatých, ktorú však už uviedol vo svojom vyúčtovaní i Martin Vögerle pod položkou „Das ganze Pallistrat, oder Romanische Löhern samt denen Gesimsern mit accordirter Massen“ vo výške 2.000 zlatých a mestský magistrát sa rozhodil ju preplatiť práve tomuto sochárovi.

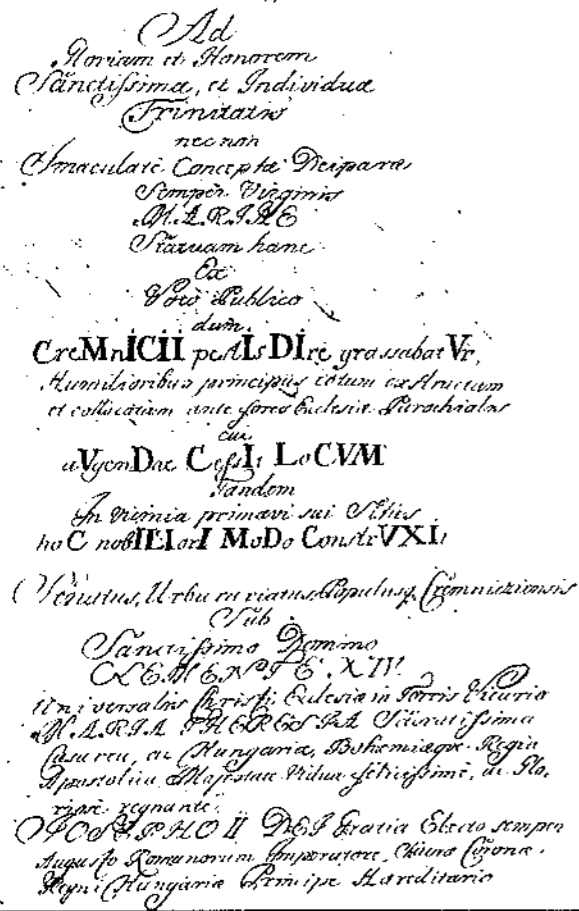
Nepreplatenie sochárskych prác jednak na stĺpe Najsvätejšej Trojice, jednak pre farský kostol, spôsobilo, že Terézia Staneti sa neustále sťažovala na mestský magistrát a keď ten všetky jej sťažnosti zamietol, napísala 11. júla 1770 spomínaný prosebný list na Kráľovskú uhorskú komoru do Bratislavy. Súdny spor sa vliekol ešte niekoľko nasledujúcich rokov; János Kapossy uvádza tento spor na základe archiválií až z roku 1783. Je však veľmi pravdepodobné, že Terézii Staneti žiadané peniaze nakoniec neboli vyplatené a kremnický mestský magistrát nikdy

neuznal taký podiel prác Dionýza Stanetiho a jeho dielne na stĺpe Najsvätejšej Trojice, ako ho uvádzala stále jeho vdova vo všetkých svojich vyúčtovaniach.

V súvislosti s organizáciou Stanetiho dielne je dôležité spomenúť vyúčtovanie Terézie Staneti s tovarišom Jozefom Winnitzerom z 2. októbra 1767.³⁷ Okrem nešpecifikovaných súm sa tu uvádza, že sa Jozef Winnitzer podieľal na zhotovovaní reliéfov, zábradlia, kostolných lavíc a šiestich krucifixov (zrejme pre farský kostol), a tiež akejsi hlavičky spolu za 42 zlatých 54 grajciarov. Jedine na základe tohto vyúčtovania poznáme i meno jedného z tovarišov, ktorú sa okrem samotných sochárov Dionýza Stanetiho, Martina Vögerleho i Teodora Mayera podieľali na realizácii stĺpa Najsvätejšej Trojice.

Zastavenie sochárskych prác trvalo až do roku 1769. Martin Vögerle totiž píše 8. marca 1769³⁸ list kremnickej mestskej rade z Brucku an der Leitha, kde sa domáha odpovede na základnú otázku – a to, či kremnická mestská rada „vor ein Jahr immer auf der Pauß Seyn Müssen mit meine geseelle“ dovolí samotný stĺp Najsvätejšej Trojice dokončiť. To znamená, že po prerušení práce a vyúčtovaní už hotových sochárskych diel Martin Vögerle spolu so svojim tovarišom (zrejme Teodorom Mayerom) odcestoval do Brucku an der Leitha, kde čakal na vyjadrenie kremnického mestského magistrátu.

Ten sa zrejme po Vögerleho žiadosti predsa len rozhodol práce obnoviť, pretože jednak podľa citovaných vyúčtovaní bola v roku 1769 značná časť prác na stĺpe Najsvätejšej Trojice dokončená, jednak mestský magistrát 10. septembra 1769³⁹ schválil už texty zakladačných listín, ktoré boli uložené do vnútra stĺpa.⁴⁰ Uvádza sa tu, že stĺp je postavený v roku 1769 na slávu Najsvätejšej Trojice a Panny Márie podľa vienského vzoru na pamiatku moru z roku 1710 na mieste staršieho stĺpa z roku 1711 za pápeža Klementa XIV., panovania Márie Terézie a Jozefa II., uhorského miestodržiteľa Alberta Saského, pod pa-



5. Odpis textu zakladačnej listiny kremnického morového stĺpa (ŠOKA v Kremnici)

tronátom ostrihomského arcibiskupstva, hlavného komorsko-grófskeho úradu a všetkých kremnických senátorov na čele s richtárom Antonom Körmendym, vyhotovený sochárom z Brucku an der Leitha Martinom Vögerlem a murárskym majstrom Ignácom Götzom;⁴¹ meno Dionýza Stanetiho úplne chýba.

V septembri 1769 teda všetko smerovalo k zdarnému a rýchlemu dokončeniu stĺpa, no v nasledujúcom roku zomrel i druhý sochár Martin Vögerle, ktorý po Stanetiho smrti viedol celé umelecké podujatie. 27. októbra 1770⁴² oznamuje richtár z Brucku an der Leitha kremnickému mestskému magistrátu, že predchádza-

júceho dňa 26. októbra 1770 sochár Martin Vögerle zomrel. Zároveň však potvrdzuje, že vdova po sochárovi je dostatočne schopná na to, aby viedla po manželovi jeho sochársku dielňu i samotné dokončenie stĺpa Najsvätejšej Trojice v Kremnici a odporúča toto kremnickému mestskému magistrátu akceptovať.

Iné východisko v tejto situácii zrejme ani nebolo. Pravdepodobne však viac ako vdova Jozefa, ktorá žila v Brucku an der Leitha, odkiaľ komunikovala s kremnickým mestským magistrátom písomne,⁴³ viedol dielňu bývalý Vögerleho tovariš Teodor Mayer,⁴⁴ ktorý sa dokonca neskôr s Jozefou Vögerlini oženil.

2. mája 1771 stavbyvedúci majster Ignác Götz oznamuje kremnickej mestskej rade na jej zasadnutí,⁴⁵ že práce na stĺpe sú skoro ukončené a všetko vedie k zdarnému koncu. Zrejme je teda rok 1771 možné považovať za rok dokončenia stĺpa, i keď samotné jeho vysvätenie sa udialo o rok neskôr.⁴⁶ V roku 1771 kremnický mestský magistrát zároveň vyhotovil záverečné vyúčtovanie všetkých výdavkov na stĺp, kde sa na jednej strane uvádza časť donátorov stĺpa z kremnickej mestskej komunity, na druhej strane sú tu uvedené všetky sumy vyplatené Dionýzovi Stanetimu i Martinovi Vögerlemu a ich vdovám v priebehu rokov 1765-1771.⁴⁷ Podľa tohto vyúčtovania celkové náklady na kremnický stĺp Najsvätejšej Trojice predstavovali 15.131 zlatých 49 grajciarov.

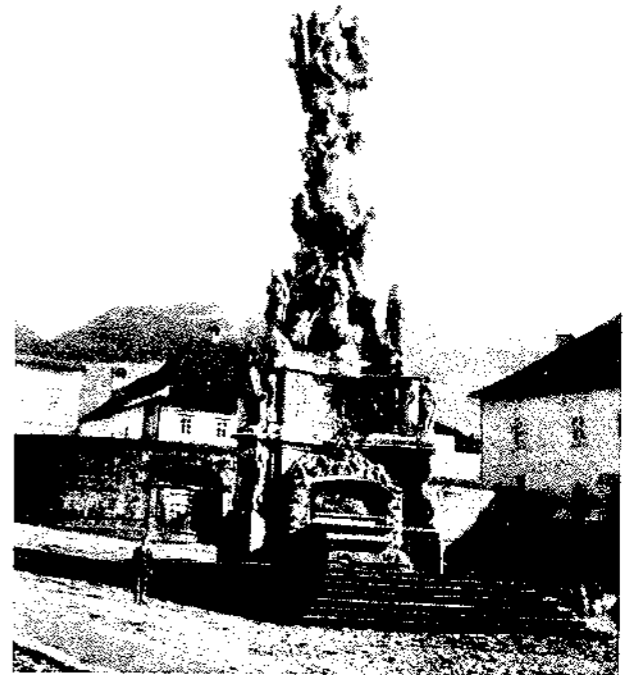
Reštaurovanie stĺpa Najsvätejšej Trojice v Kremnici

K prvému odbornejšiemu reštaurovaniu kremnického stĺpa v rokoch 1890-1894 podáva podrobnú správu spomínaný József Hlatky.⁴⁸ Vo svojej knižočke uvádza, že už v nasledujúcich desaťročiach po postavení stĺpa sa ukázali na stĺpe vplyvy počasia a okolo roku 1820 ho bolo „potrebné“ natrieť ľanovým olejom, čo malo za následok, že po stuhnutí ľanového oleja sa odlúpila celá vrstva nasiaknutého kameňa. Od po-

lovice 19. storočia bola miera poškodenia stĺpa vážna natoľko, že kremnický mestský magistrát musel začať uvažovať o celkovom reštaurovaní stĺpa. Je zaujímavé, že jedným z argumentov bol fakt, že jednotlivé kusy kameňa zo stĺpa odpadávajú a stĺp Najsvätejšej Trojice sa tak stáva nebezpečným pre občanov Kremnice. V deväťdesiatych rokoch 19. storočia bolo teda reštaurovanie zverené Alajosovi Stroblovi a Gyulovi Szászovi. József Hlatky síce veľmi podrobne informuje o administratívnom priebehu reštaurovania kremnického stĺpa Najsvätejšej Trojice, v prípade charakteristiky metodiky reštaurovania sa však obmedzil iba na konštatovanie, že jednotlivé sochy boli nanovo vyhotovené z maďarského Sósokutu (neuvádza tu však, o ktoré sochy sa jednalo), okrem tohto kameňa bol pri reštaurátorských prácach použitý i kameň z okolia Banskej Bystrice.

V popularizovanej verzii správy z reštaurovania v päťdesiatych rokoch 20. storočia sa uvádza,⁴⁹ že v rokoch 1920-1921 sa muselo opätovne pristúpiť k reštaurovaniu stĺpa, ktoré viedol Jindřich Čapek z Prahy. Samotná podrobná správa z reštaurovania chýba. Ten istý problém však vzniká i v prípade reštaurovania stĺpa v rokoch 1953-1959 (resp. 1954-1957) Valérom Vavrom a Ladislavom Polákom, kde síce samotné reštaurovanie pôvodne dokumentované bolo, záznam sa však z Archívu Pamiatkového úradu SR v Bratislave záhadne stratil.⁵⁰ Vtedy opäť došlo k výmene časti sochárskej výzdoby a náhrade poškodených prvkov architektúry, pričom demontované sochy boli umiestnené v lapidáriu Múzea mincí a medailí v Kremnici.

O trochu viac sa dozvieme z prípravnej reštaurátorskej dokumentácie z roku 1984, vyhotovenej Oblastným reštaurátorským ateliérom v Banskej Štiavnici počas prieskumných prác v rokoch 1982-1984.⁵¹ Tu reštaurátori odhalili rok 1894 vytesaný na zemeguli pod sochou Immaculaty ako rok vytesania kópie a jej osadenia na stĺp; kamennú ohradu okolo stĺpa vyhotovil v roku 1905 Alajos Péterman na návrh Lajosa



6. Stĺp Najsvätejšej Trojice v Kremnici, fotografia z obdobia 1894-1905 (ŠOKA v Kremnici, Fotozbierka)

Horna: „Tervezte HORN LAJOS 1905“ a „Faragta Péterman Alajos 1905“.⁵² Čo sa týka samotného stĺpa a jeho zhotovenia, podľa tohto prieskumu bola sochárska výzdoba stĺpa vytesaná z ryolitových tufov a tiež jemnozrnných a hrubozrnných pieskovcov. Jednotlivé kusy kameňa boli spájané vápennou maltou a sochy boli osadzované na oceľové čapy v maltovom lôžku zalievané olovom. Okrem toho prieskum odhalil i zvyšky polychrómie – na rámoch reliéfov bol zachovaný zvyšok tehlovočervenej farby,⁵³ nie je však jasné, či sa jedná o pôvodnú polychrómiu z 18. storočia.

Pre presnú identifikáciu zachovania jednotlivých fragmentov kremnického stĺpa Najsvätejšej Trojice nie je však ani tak dôležitá táto reštaurátorská správa, ako článok zrejme neskôr k reštaurovaniu prizvaných technológov RNDr.



7. Kópia sochy sv. Rocha na stĺpe Najsvätejšej Trojice v Kremnici (Valér Vavro, Ladislav Polák, 1954-1957); stav počas posledného reštaurovania

Miroslava Lipovského a PhDr. Zdeňka Váchu, publikovaný až v roku 1991.⁵⁴

Podľa tohto článku bolo petrografickým rozborom vzoriek hornín zo stĺpa dokázané použitie 10 druhov hornín:

Architektúra stĺpa je vytvorená zo 6 druhov hornín, pričom pôvodne boli použité pravdepodobne 4 druhy hornín – samotné telo je približne z 80% objemu tvorené andezitovým lapillovým tufom a približne z 10% objemu andezitom. Ryolit je použitý len vo forme obkladových platní na kubických sokloch podstavca, dlažbe plató a na schodišťových stupňoch, časť stupňov je vyhotovená z bazaltu. Podľa údajov Józsefa

Hlatkeho používali reštaurátori v rokoch 1891-1894 pri rekonštrukcii pieskovca z oblasti Banskej Bystrice (kremenno-karbonátový pieskovca z Králik), tento druh horniny bol zistený v spodnej etáži podstavca. V roku 1905 Alajos Péterman vysekal z hrubozrnného kremenného pieskovca ohradu okolo stĺpa. Pri ďalších rekonštrukčných prácach bola architektúra už dopĺňaná iba umelým kameňom.⁵⁵

Sochárska výzdoba bola podľa petrografického rozboru pôvodne vytvorená z dvoch druhov hornín – z andezitového lapillového tufu z oblasti Zvolena⁵⁶ a kremenného pieskovca s okružliakmi z oblasti Oravy.⁵⁷ Pri reštaurovaniach (1891-1894 Strobl – Szász, 1954-1957 Vavro – Polák) bola časť sochárskej výzdoby vymenená za kópie z troch druhov hornín: detritický vápenec používaný Gyulom Szászom;⁵⁸ arkózový pieskovca zo Sokoloviec pri Piešťanoch a jemnozrnný kremenný pieskovca z oblasti Podhorného Újezdu, používaný Valérom Vavrom a Ladislavom Polákom.

Výsledky podrobného petrografického prieskumu veľmi presne ukázali stav zachovania jednotlivých sochárskych častí kremnického stĺpa Najsvätejšej Trojice v roku 1991 pred posledným, doteraz neukončeným reštaurovaním a na základe týchto zistení je konečne možné uviesť na pravú mieru všetky doterajšie tvrdenia slovenských historikov umenia.

Podľa archívnych materiálov zhotovil Dionýz Staneti a jeho dielňa tieto sochy a reliéfy: sochy sv. Klementa, sv. Františka Xaverského, sv. Karola Boromejského⁵⁹ z oravského kameňa a zrejme i sochu Immaculaty zo zvolenského kameňa, otáznou je socha sv. Jozefa;⁶⁰ veľké reliéfy Narodenie a Kľaňanie a malé reliéfy Navštívenie, Zvestovanie a Obetovanie; desať putti a šesť anjelských hlavičiek. Oproti tomu Martin Vögerle a jeho dielňa osadili na stĺp súsošie najsv. Trojice a sochy sv. Rozálie, sv. Sebastiána, sv. Barbory, sv. Kataríny, sv. Rocha a sv. Antona Paduánskeho, pravdepodobne všetky zo zvolenského kameňa, ktorý Vögerle používal, sporná zostáva socha

Immaculaty (napriek tomu, že jej zhotovenie si vyúčtovala Terézia Staneti, do počtu osem chýba u Martina Vögerleho ešte jedna socha); veľké reliéfy Vojna, Hlad a Mor a malé reliéfy Zasnúbenie, Obriezka a Útek do Egypta „*von hartem Gestein*“, to znamená zrejme z oravského kameňa; trinásť putti a dvanásť anjelských hlavičiek.

Na základe porovnania spomínaného petrografického prieskumu z roku 1991 a archívnych materiálov je možné dospieť k týmto záverom:

- z rokov 1765-1772, to znamená pôvodné sochárske časti stĺpa z 18. storočia, sú sochy sv. Klementa, sv. Karola Boromejského a sv. Františka Xaverského, vyhotovené z kremenného pieskovca s okružliakmi (indíciou pre pôvod sôch sú tiež trhliny v kameni, ktoré sú uvádzané v archívnych materiáloch ako dôvod prvotného zamietnutia sôch mestským magistrátom); ďalej socha sv. Rozálie a vrchná časť sochy sv. Sebastiána zo zvolenského andezitového lapillového tufu, veža pri soche sv. Barbory, dvaja putti nesúci Božské srdce, dvojica anjelských hlavičiek nad sochou sv. Kataríny, kamenná časť Ducha Svätého a baránok patriaci k soche sv. Klementa;

- z rokov 1891-1894, to znamená kópie vyhotovené pri reštaurovaní Alajosom Stroblom a Gyulom Szászom, sú sochy Immaculaty, sv. Barbory a anjel nesúci oblak s najsv. Trojicou a väčšina putti i anjelských hlavičiek z detritického vápenca (originály sa nezachovali);

- z rokov 1954-1957, kópie vyhotovené pri reštaurovaní Valérom Vavrom a Ladislavom Polákom, pochádza súsošie najsv. Trojice a sochy sv. Rócha, sv. Antona Paduánskeho, sv. Kataríny⁶¹ (vo veľkej miere plombované a retušované originály sôch zo zvolenského andezitového lapillového tufu sú v lapidáriu Múzea mincí a medailí v Kremnici) a sv. Jozefa (originál z oravského kremenného pieskovca s okružliakmi je v lapidáriu Múzea mincí a medailí v Kremnici), putti s erbom Kremnice a jeden z putti podopierajúcich oblak pod najsv. Trojicou z jemnozrnného kremenného pieskovca.



8. Dionýz Staneti: Socha sv. Klementa zo stĺpa Najsvätejšej Trojice v Kremnici, 1765-1766; stav počas posledného reštaurovania

Väčšie i menšie reliéfy sú síce pôvodné z rokov 1765-1772, zhotovené z oravského kremenného pieskovca s okružliakmi, no boli značne zničené neadekvátnym reštaurátorským prístupom Valéra Vavra a Ladislava Poláka v päťdesiatych rokoch.⁶²

Po porovnaní archívnych materiálov z 18. storočia a petrografickej správy z roku 1991 je možné definitívne uzavrieť spor Dionýza Sta-



9. Martin Vögerle: Socha sv. Sebastiana zo stĺpa Najsvätejšej Trojice v Kremnici, 1765-1766; stav počas posledného reštaurovania

netiho a Martina Vögerleho v otázke vhodnosti použitého kameňa spred 250 rokov. Kým Stanetim vyhotovené sochy sv. Klementa, sv. Karola Boromejského, sv. Františka Xaverského a zrejme i sv. Jozefa z oravského kremenného pieskovca s okružliakmi zostali do značnej miery zachované, niekde dokonca i s najjemnejšími detailmi sochárskeho rukopisu, Vögerleho sochy zo zvolenského andezitového lapillového tufu bolo nutné čiastočne vymeniť už v 19. storočí – jedinými zachovanými originálnymi detailmi sú niektoré časti na soche sv. Rozálie chránené pred počasím jaskynkou a dvaja putti s Božským srdcom, ukrytí pod nánosom vosku zo stekajúcich sviečok. Malý detail pôvodného rukopisu prevedenia drapérie je časť na bedrovom rúsku sv. Sebastiana, ktorá je tvorená práve tvrdou lapillou v zvolenskom andezitovom tufe. Celkovo bol však Vögerleho výber mäkkého a porézneho tufu na väčšinu sôch veľmi nešťastným riešením, pretože do takej miery podľahol deštrukcii poveternostnými vplyvmi, že sa z jednotlivých sôch stali len neforemné kusy kameňa.

So zatiaľ najkomplexnejším, a tiež najdlhším reštaurovaním kremnického stĺpa Najsvätejšej Trojice sa začalo v deväťdesiatych rokoch 20. storočia (reštaurátorský tím v zložení Igor Horovič, Tomáš Lupták, Jozef Porubovič, František Šmigrovský, Imrich Fodor), z ktorého existuje niekoľko správ dokumentujúcich postup jednotlivých reštaurátorských zásahov,⁶³ no tieto správy už neprinášajú z hľadiska umelecko-historického bádania žiadne ďalšie podstatné informácie.

Toto, zatiaľ neukončené, komplexné reštaurovanie však otvorilo nový problém. Počas reštaurovania sochárskej výzdoby stĺpa, ktoré je teraz tesne pred ukončením, reštaurátori kompletne vymenili všetky sochy osadené na kremnickom stĺpe, ku ktorým sa vzťahovala predchádzajúca analýza. Tým vznikla paradoxná situácia, keď existujú v niektorých prípadoch i tri exempláre tej istej sochy – napr. súsošia najsv. Trojice alebo sochy sv. Rocha, sv. Kataríny, sv.

Antona Paduánskeho – originál z tufu úplne zvetraný, kópia sochy z obdobia 1954-1957 a posledná kópia kópie z 1990-tych rokov. Okrem samotného problému, ako a čo z kremnického stĺpa Najsvätejšej Trojice prezentovať v muzeálnej expozícii, je v tomto prípade veľmi otáznym samotný stupeň autenticity a umeleckej hodnoty tejto významnej votívnej pamiatky neskorého baroka. V prípade kópie z kópie sa dá už len veľmi ťažko hovoriť o špecifikách sochárskeho rukopisu a pomocou formálnej analýzy tak identifikovať ruku jednotlivých sochárov a ich dielní, ktorí sa na zhotovení stĺpa podieľali. Jedinou pomôckou je v tomto prípade archívny materiál a jeho komparácia s petrografickým prieskumom, kde sa síce dá dosť presne určiť podiel sochárov Dionýza Stanetiho, Martina Vögerleho a neskôr tovariša Teodora Mayera pri realizácii stĺpa, no zo súčasného kritického pohľadu takáto analýza stráca čiastočne zmysel a slúži už len ako dokumentácia terajšieho matného obrysu pôvodného diela, ktoré v priebehu 250 rokov prišlo vďaka poveternostným vplyvom a reštaurátorským zásahom o veľkú časť svojej umeleckej hodnoty.

Inšpirácie, vzory a predlohy pre stĺp Najsvätejšej Trojice v Kremnici

Vo všeobecnosti historikmi umenia uznávaným prototypom pre monumentálne stĺpy Najsvätejšej Trojice v tvare trojbokého ihlana s bohatou sochárskou výzdobou, ktoré sa v 18. storočí v obrovskom množstve rozšírili v habsburských krajinách, je tzv. „Pestsäule“ na Graben vo Viedni.⁶⁴ Predtým nepoznáme akúkoľvek ďalšiu realizáciu verejného pamätníka tohto typu na pamiatku veľkých morových epidémií v rokoch 1678-1681 a opakovane za sebou v rokoch 1710-1714.⁶⁵

Z ikonografického i formálneho hľadiska ide v „postberminiovskej“ ére o jedno z najinovatívnejších barokových diel v Európe, a z tohto dôvodu je nevyhnutné venovať sa otázke jeho iko-



10. Dionýz Staneti: Socha sv. Karola Boromejského zo stĺpa Najsvätejšej Trojice v Kremnici, 1765-1766; stav počas posledného reštaurovania

nografie i niektorých formálnych východísk trochu podrobnejšie.

V roku 1679 ustúpila morová epidémia vo Viedni a v tom čase bolo úplne prirodzené, že obyvatelia mesta očakávali votívny dar od cisára Leopolda I. – stĺp Najsvätejšej Trojice na jednom z verejných priestranstiev (ako spoluobjednávateľ figurovalo bratstvo sv. Trojice pri vie-



11. Dionýz Stanetti: Socha sv. Františka Xaverského zo stĺpa Najsvätejšej Trojice v Kremnici, 1765-1766; stav počas posledného reštaurovania

denskom kostole sv. Petra). Takéto verejné stĺpy neboli v 17. storočí síce vzácnosťou, no jednalo

sa vždy o jednoduchý stĺp na menej alebo viac zdobenom podstavci, pričom na jeho vrchole bola umiestnená buď socha svätca, Panny Márie alebo najsv. Trojice. V prípade najzdobnejšej verzie stĺpov ústredné súsošie maximálne sprevádzali na sokli osadené sochy ďalších svätcov alebo anjelov a v takomto duchu bol provizórne postavený i prvý drevený stĺp na Graben viedenským mestským sochárom Johannom Frühwirthom.

Projekt na mramorové súsošie, ktorý vyhotovil Matthias Rauchmiller, a ktorý bol z veľkej časti len prepisom Frühwirthovej koncepcie, poznáme z nedatovanej mince, dnes v zbierke mincí Kunsthistorisches Museum vo Viedni.⁶⁶ „Našťastie“ pre barokovú exteriérovú sochu Matthias Rauchmiller v roku 1686 umrel, v tom čase bol dokončený len sokel stĺpa s trojicou anjelov, a podoba dnešného stĺpa Najsvätejšej Trojice na Graben je kompilátom a kompromisom umeleckých názorov niekoľkých umelcov a ich dielni – v Berniniho rímskej dielni školeného architekta a sochára Johanna Bernharda Fischera von Erlach (1656-1723), známeho viedenského divadelného inscenátora a dekorátora Ludovica Ottavia Burnaciniho (1636-1707) a Tirolčana, ktorý strávil dlhší čas v Benátkach v dielni Giusta de Corte, Paula Strudela (1648-1708).⁶⁷

I keď bol stĺp na Graben slávnostne vysvätený už 1. júna 1692,⁶⁸ niektoré jeho časti vyhotovené Paulom Strudelom (Viera víťaziaca na Morom) boli dočasne osadené ako drevené modely a stĺp bol definitívne dokončený až v roku 1694, nebránilo to však tomu, aby sa stĺp stal už od začiatku miestom obrovských verejných slávností a procesií.

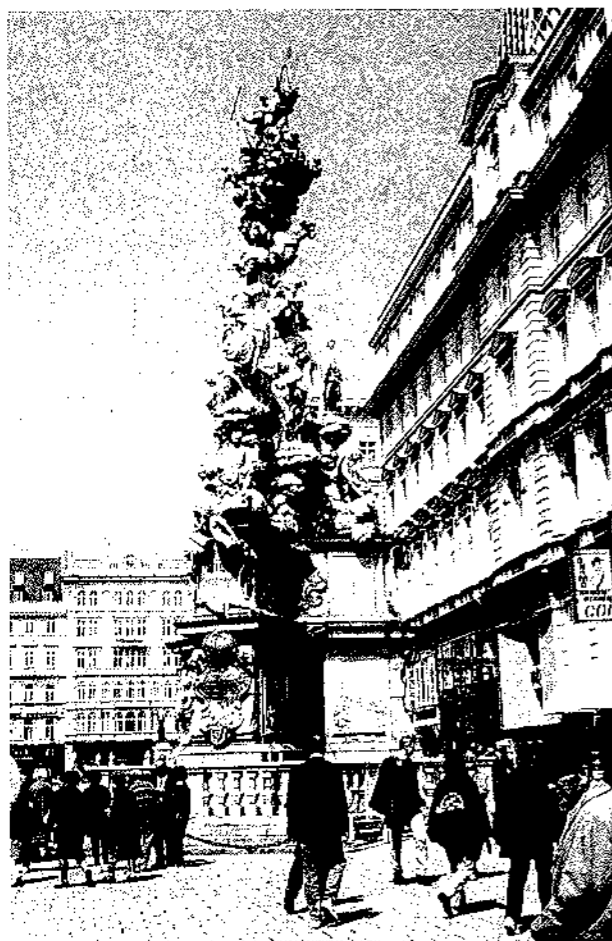
Teologické „conpetto“ stĺpa z roku 1680 je pripísané vzdelanému jezuitovi a spovedníkovi cisára Leopolda I. Franciscusovi Menegattimu. Pôvodne sa teda zrejme vzťahovalo na Rauchmillerovu koncepciu, a pri jeho vizualizácii muselo zákonite dôjsť k posunom. Každé z troch soklových krídiel stĺpa vyčlenených trojosovým

pôdorysom je venované jednej z troch Božským osôb, ktorú uvádzajú nápisy v rukách anjelov. Tak sú reliéfy Koniec moru vo Viedni a Stvorenie Evy spolu so symbolmi nebeskej gule a pozemskej mapy uvedené textom „*DEO PATRI CREATORI*“; reliéfy Pascha a Posledná večera so symbolmi Baránka Božieho a kalicha s hostiou textom „*DEO FILIO REDEMPTORI*“; a reliéfy Zoslanie Ducha Svätého a Potopa spolu so symbolmi horiaceho srdca a Božskej ruky textom „*DEO SPIRITUI SANCTIFICATORI*“. Veľkosť a sila habsburského impéria je tu pripomenutá na všetkých troch stranách stĺpa erbami jednotlivých krajín podriadených Habsburgovcom. Ústredným motívom soklovej časti je však samostatná kľáčiaca socha „in effigie“ cisára Leopolda I., ktorý v modlitbe zaznamenananej na troch medených listoch vyprosuje milosť pre seba, svoju rodinu, svoj ľud a celé impérium u Najsvätejšej Trojice, a pod touto sochou umiestnená slávna scéna Viera víťaziaca nad Morom. Ďalej pyramidálna kompozícia pokračuje strednou zónou, kde hierarchicky v troch úrovniach nad sebou v oblakoch deviatich sediaci a stojaci anjeli sprostredkujú cisárovi prosby Božskej Trojici sediacej na samom vrchole stĺpa.

V súvislosti s ikonografickou koncepciou stĺpa je nutné upozorniť na zaujímavý a významný článok Christine Boeckl *Vienna's Pestsäule: The Analysis of a seicento plague monument* z roku 1996,⁶⁹ ktorý prináša nový pohľad na tradične chápanú ikonografiu morového stĺpa v habsburských krajinách. Na základe svojho výskumu a rozsiahlejšej štúdie Elisabeth Schröter o morovej ikonografii v renesančnej talianskej maľbe⁷⁰ sa snaží interpretovať morový stĺp na Graben ako víziu Druhého Kristovho príchodu na Zem ohláseného v jednotlivých Evanjeliách: „Vtedy uvidia Syna človeka prichádzať na oblakoch s veľkou mocou a slávou. On pošle anjelov a zhromaždí svojich vyvolených zo štyroch strán sveta, od kraja zeme až po kraj neba.“ (Mk 13, 26-27). „A keď budete počuť o vojnách a nepokojoch, neľakajte sa! Toto musí prísť pred-

tým, ale koniec nebude hneď.“ (Lk 21, 9). „Budú veľké zemetrasenia a miestami hlad a mor, budú hrôzy a veľké znamenia na nebi.“ (Lk 21, 11). Podľa Christine Boeckl teda vizualizácia Druhého príchodu Krista na Zem podmieňuje podobu morového stĺpa ako pyramidálnej kompozície „odetej do oblakov“. V takomto svetle zostávajú štyri návrhy Ludovica Ottavia Burnaciniho pre stĺp Najsvätejšej Trojice na Graben (v Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek vo Viedni)⁷¹ úplne nový význam. Na dvoch zo štvorice skíc, ktoré riešia podobu stĺpa už len nad soklovou zónou, je skutočne predstavená kompozícia apokalyptickej vízie plná mŕtvych tiel, kde Kristus zostupuje po oblakoch z neba k orodujúcej personifikácii Viery. V jednej z figur sprevádzajúcich Vieru, ktorá kľáči na ľavej strane a má pri nohách položenú korunu, identifikovala Gertraud Schikola personifikáciu Rakúska.⁷² Na ďalšej skici, na ktorej sa Burnacini vzdal kompozície z mŕtvych tiel, je už dokonca predstavený sám orodujúci cisár Leopold I. doprevádzaný svätcom toho istého mena – sv. Leopoldom – a ako ďalší prostredníci medzi cisárom a najsv. Trojicou sa objavujú sv. Karol Boromejský a Panna Mária.⁷³ Z poslednej skice, ktorá má najbližšie k výslednej podobe stĺpa na Graben, sa dynamika, teatralnosť a inscenovanosť predchádzajúcich troch návrhov skoro vytratili. V staticky a hierarchicky nad sebou umiestnených deviatich anjeloch sa Burnacini vrátil čiastočne k ikonografii pôvodného Frühwirthovho dreveného stĺpa a s osadením iných svätcov nepočítal vôbec. Oproti ostatným skiciam tu je však iný podstatný rozdiel – obrys tela pyramídy je len niekde prekrytý oblakmi.

Pri porovnávaní výslednej podoby stĺpa na Graben s Burnaciniho návrhmi stále ostáva otázkou, do akej miery Johann Bernhard Fischer von Erlach a tiež Paul Strudel mohli zasahovať do definitívnej kompozície, a zároveň do akej miery bol dôležitý zásah možno samotného cisára, prípadne cisárom menovaných inšpektorov stav-



12 a-b. Johann Bernhard Fischer von Erlach, Ludovico Ottavio Burnacini, Paul Strudel: Stĺp Najsvätejšej Trojice na Graben vo Viedni, 1679-1694

by, ktorými boli menovaní Wolfgang Wilhelm Prämer a Giovanni Pietro Tencala.

Morová ikonografia⁷⁴ zohrala svoju úlohu i pri výbere námetov niektorých dolných reliéfov sokla, kde sa objavujú komentáre starozákonných príbehov súvisiacich jednak s morovou epidémiou, jednak s ohláseným starozákonným príchodom Mesiáša. Reliéf Koniec moru vo Viedni ilustruje jeden z príbehov o kráľovi Dávidovi (opísaný v Druhej knihe Samuelovej 25, 10-25), kedy Boh zošle na Izrael mor a dá príkaz anjelovi zastaviť epidémiu až vtedy, keď mu kráľ Dávid postaví oltár. Koniec moru vo Vied-

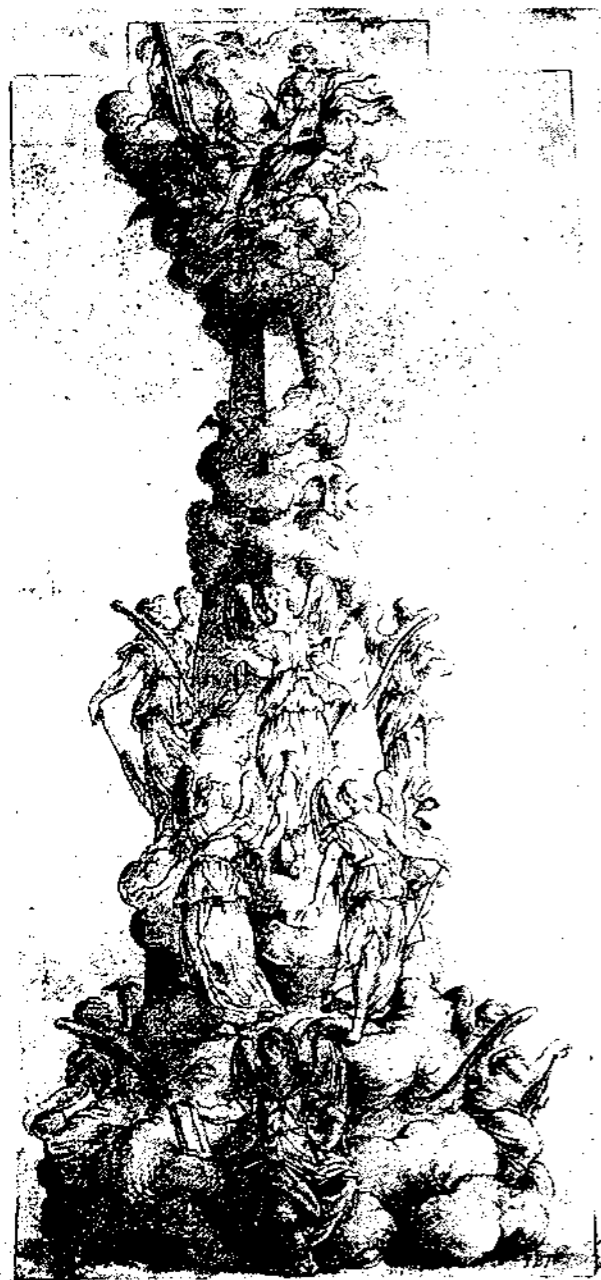
ni je teda prepisom tradičnej „morovej“ ikonografickej scény,⁷⁵ kde množstvo mŕtvych tiel tvorí rámec pre ústredný motív viedenského dómu a Boh Otec prikazuje gestom anjelovi smrti, aby toto ľudské utrpenie „na základe votívneho daru cisára Leopolda I.“ ukončil.

S apokalyptickým príchodom Krista súvisí ďalší z reliéfov Potopa, ktorý cituje paralelu starozákonnej Potopy s Druhým príchodom Krista v Evanjeliu sv. Matúša: „Ako v dňoch pred potopou ľudia jedli a pili, ženili sa a vydávali až do toho dňa, keď Noe vošiel do korába, a nič nezbadali, až prišla potopa a zmietla všetkých, tak bude aj pri príchode Syna človeka.“ (Mt 24, 38-39). A na záver reliéf s ilustráciou starozákonného Joelovho proroctva, ktorý ohlasuje príchod Mesiáša Zoslaním Ducha Svätého:⁷⁶ „Potom sa stane, že vylejem Ducha svojho na každé telo a budú prorokovať synovia vaši i dcéry vaše; starci vaši budú snívať sny a mládenci vaši budú vidieť videnia. Aj na služobníka a služobnice vylejem v tých dňoch Ducha svojho.“ (Jo 3, 28-29).

Takto pochopená ikonografia viedenského stĺpa na Graben pridáva ďalší rozmer k interpretácii formálnej stránky pyramidálnej kompozície odetej v oblakoch, ktorá spája symbolicky Nebo a Zem. V staršej literatúre sa totiž podoba stĺpa zdôvodňuje hlavne Burnaciniho inšpiráciami v súdobých scénických divadelných kompozíciách na španielskom a nizozemskom dvore, prípadne v jezuitskom divadle.⁷⁷

Zaujímavou z hľadiska ikonografickej interpretácie je i slávna kompozícia Paula Strudela Viera víťaziaca na Morom. Ako už poznamenal viacero historikov umenia, zrejmo predlohou pre toto dielo bol hlavný oltár benátskeho kostola Santa Maria della Salute od Strudelovho učiteľa Giusta de Corte z roku 1670.⁷⁸ Podľa Christiny Boeckl si však opäť i tento výjav vyžaduje istú dointerpretáciu, pretože v Strudelovej kompozícii má postava Moru ikonograficky oveľa bližšie k personifikácii Herézie u Cesare Ripu, ako k personifikácii Moru v Santa Maria della Salute v Benátkach. Mor – paralela Heré-





13 a-b. Ludovico Ottavio Burnacini: Návrhy na stĺp Najsvätejšej Trojice na Graben vo Viedni, okolo 1686 (ÖNB Wien, Theatersammlung)

zie nie je totiž obsiahnutá len v literárnych prameňoch, ale má svoje precedensy i vo vizuálnom umení.⁷⁹ V kontexte dejín habsburských krajín by sa teda táto kompozícia dala čítať i ako odkaz na Habsburgovcami presadzovanú protireformáciu i ako víťazstvo nad Turkami v bitke pri Viedni aktuálne v roku 1683.⁸⁰

Na základe niekoľkých vybraných problémov ikonografie „Pestsäule am Graben“ vo Viedni je vidieť, aký ucelený i široký ikonografický program je na stĺpe predstavený. Tento program zákonite naviazal na seba množstvo formálnych inovácií i citácií starších diel a v spolupráci s takými umeleckými osobnosťami ako Johann

Bernhard Fischer von Erlach, Ludovico Ottavio Burnacini a Paul Strudel vzniklo dielo, ktoré slúžilo nasledujúce storočie ako vzor pre desiatky ďalších tzv. morových stĺpov v habsburských krajinách v menej alebo viac honosnejšej verzii.⁸¹

Vo svojej práci sa teda venujem len vzniku a vývoju typu morového stĺpa Najsvätejšej Trojice v rakúskej literatúre uvádzaného ako „Wölkensäule“, kam patrí i kremnický stĺp Najsvätejšej Trojice ako jediný na Slovensku.⁸² V rámci typu „oblakového“ morového stĺpa sa dá podľa typológie Alexandra Grünberga⁸³ hovoriť ešte o troch podskupinách – tak, ako v prípade stĺpu na Graben vo Viedni, telo stĺpa tvoria pyramidálne na sebe nakopené oblaky tvoriace samotný obrys stĺpa; neskôr sa objavuje typ, kedy sa v oblakoch črtá obelisk a oblaky ho len čiastočne pokrývajú a v poslednom prípade sú oblaky zredukované len akoby na oblakovú girlandu, ktorá špirálovito obtáča odkryté telo stĺpa.

Druhá veľká morová epidémia v rokoch 1710-1714 spustila lavínu objednávaných takýchto morových stĺpov zasvätených Najsvätejšej Trojici. V dobe najvyhrotenejších životných situácií prejavujú ľudia obvykle najväčšiu zbožnosť, práve v období morových epidémií bolo „módne“ prejavovať svoju zbožnosť verejne. Už od stredoveku poznáme množstvo záznamov o procesiách, ktoré mali odvrátiť blížiacu sa epidémiu, zbožné vďakyvzdanie po epidémii, no poznali sa i verejné procesie v momente kulminácie moru a ľudia sa až hystericky zapájali do verejného modlenia, orodovania, kajania sa, spievania a stenania. Morová epidémia odkrývala samotné jadro náboženstva: obnažila nahotu ľudského strachu a potrebu ľudí o niečo sa v takomto momente oprieť.

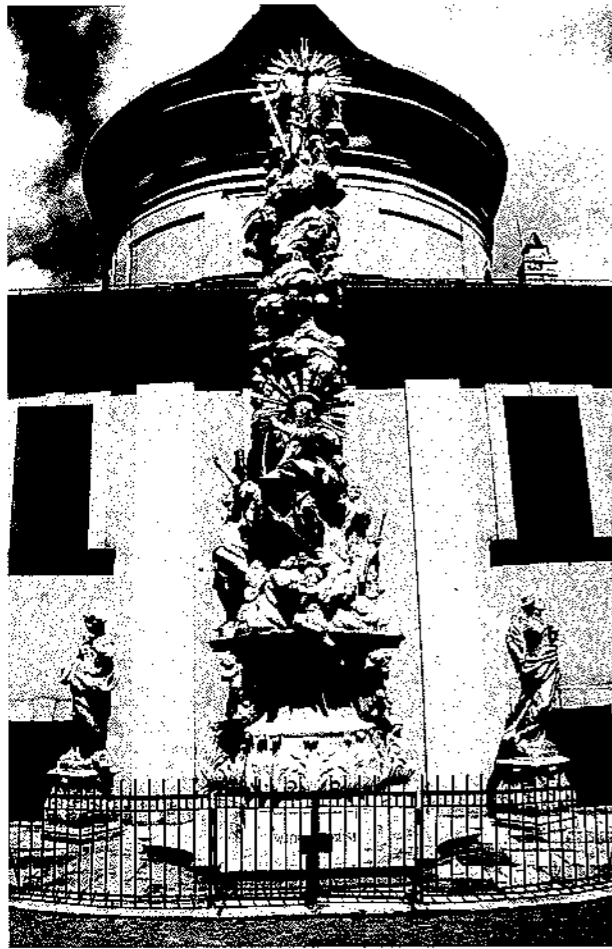
Z hľadiska výstavby reprezentačných morových stĺpov je dôležité, že obvykle ich výstavba nenasledovala tesne po morovej epidémii; vtedy ľudia maximálne postavili len jednoduchý pamätný stĺp. Až o niekoľko rokov, v niektorých prípadoch o niekoľko desiatok rokov, boli na



14. Paul Strudel: Kľačiaci cisár Leopold I. a Viera víľaziaca nad Morom na stĺpe Najsvätejšej Trojice na Graben vo Viedni. 1692-1694

jednej strane takéto stĺpy objednávané ako votívne pamätníky cirkevnou obcou spolu s mestskou radou, prípadne i jednotlivými mešťanmi, na druhej strane sa stali zároveň i akýmisi „vývesnými štítmí“ námestí reprezentujúcimi mestské spoločenstvo, a tak i otázkou spoločenskej prestíže miest. Akoby fungovali vo význame „post scriptum“, dodatku k udalostiam, ktoré síce ľudstvom otriasli, na ktoré ľudstvo nesmie zabudnúť, ale už sa ho bytostne nedotýkajú.

Morovým stĺpom sa však pripisovala i istá ochranná funkcia: stávali sa miestom utiekania sa v prípade zemetrasení, požiarov a vojen, pričom takto sformulované modlitby sa často pre-



15. Morový stĺp za St.-Ulrichs-Kirche vo Viedni, 1713

zentovali na stĺpe vo forme „inscriptio“. Svedčí o tom napríklad text pod mestským erbom na stĺpe Najsvätejšej Trojice v rakúskom Linzi: „PERENNE HOC MONUMENTUM OB PESTEM, IGNES, BELLA AMOTA, SOPITA, SUB GLORIOSO IMPERIO CAROLI VI. CAESARIS SEMPER AUGUSTI, POSUERUNT INCLYTI STATUS PROVINCIAE SENATUS, POPULUSQUE LINCENSIS M. D. CC. XXIII“.⁸⁴

Čo sa týka ikonografie a formálnej stránky stĺpov, oproti originálu na Graben v niektorých prípadoch dochádza k istým posunom. Ak sa jedná o posuny v ikonografii, súvisí to väčšinou s miestne stanovenými podmienkami i inšpirá-

ciami a predlohami pre jednotlivých umelcov, v prípade formálnych posunov to súvisí pravdepodobne viac s ochotou i schopnosťou objednávateľa investovať, pretože presnú repliku výpravného mramorového „Pestsäule am Graben“ si len málokteré mesto mohlo dovoliť.

Už v roku 1709 vznikla jedna z prvých replík viedenského stĺpa na Graben v Laa an der Thaya (vyhotovený Rochusom Michaelom Mayhoferom, definitívne dokončený až v roku 1739),⁸⁵ kde sa jedná skutočne o formálny prepis do oblakov úplne zahaleného obelisku s hierarchicky umiestnenými anjelmi a vo vrchole so súsoším sv. Trojice. Už Gertraut Schikola upozornila, že v tomto prípade išlo skutočne viac o spoločenskú prestíž a morová epidémia nemusela vždy byť priamym podnetom výstavby stĺpa (v Laa an der Thaya už mali starší morový stĺp, zasvätený Panne Márii na pamiatku morovej epidémie z roku 1679).⁸⁶

V iných prípadoch sa však viedenský stĺp nekopíruje tak doslovne ako v Laa an der Thaya. Autor morových stĺpov v Stockerau (1713-1717) a Baden bei Wien (1714-1718)⁸⁷ – viedenský dvorský sochár Giovanni (Johann) Stanetti (1663-1726)⁸⁸ – zasiahol značne do pôvodnej ikonografie stĺpa na Graben nielen pridaním sôch svätcov stojacich namiesto anjelov na sokli oboch stĺpov,⁸⁹ ale do ikonografického programu zaradil Panu Máriu, prezentovanú ako Immaculatu stojacu na drakovi.⁹⁰ V Baden bei Wien využil Giovanni Stanetti tento motív na to, aby do tela stĺpa vložil zemeguľu, na ktorej je v iných prípadoch väčšinou osadená najsv. Trojica. Tu na zemeguli stojí Immaculata a jej zlatý povrch vytvoril zaujímavý dekoratívny prvok jednofarebného tela stĺpa. Mariánska tematika sa objavuje i v soklovej zóne na niektorých reliéfoch napr. Zvestovanie, aj keď oproti stĺpu na Graben stále zostali zachované reliéfy Stvorenie Evy, Potopa i Zoslanie Ducha Svätého.⁹¹

Okrem tejto inovácie však na morových stĺpoch v Stockerau i v Baden bei Wien uplatnil Giovanni Stanetti ďalší zaujímavý moment. Na

stĺpe v Stockerau je predstavená sv. Rozália ako pololežiaca figúra v soklovej zóne stĺpa, v Baden bei Wien je spolu so sv. Hieronymom osadená už v jaskynke vytvorenej špeciálne na tento účel v sokli stĺpa (socha sv. Rozálie v jaskynke sa vyskytuje na stĺpoch v Heiligenkreuzi, Langenlois,⁹² Mödlingu,⁹³ Zwettli⁹⁴ a mnohých ďalších).

Alexander Grünberg⁹⁵ vysvetľuje tento zaujímavý spôsob umiestnenia svätcov-eremitov v jaskynke v soklovej časti morových stĺpov ako motív prebratý zo súdobého jezuitského divadla, ktorým iluzívne prezentovali nájdenie ostatkov sv. Rozálie v jej pustovníckej grotte na Monte Pellegrino v roku 1624⁹⁶ a pochopíme ho až v tom momente, keď sa preniesieme na barokovú divadelnú scénu a do predstavenia, ktoré sa tam odohráva.

Dnes zrejme neuveriteľne niektoré prejavy a dôsledky ľudskej zbožnosti v histórii kresťanstva. Ešte medzi „obyvateľmi“ stredovekých cintorínov v 15. storočí sa objavovali pustovníčky, ktoré sa dobrovoľne nechávali zamurovať do malých komôrok opretých o vonkajšiu stranu kostola, kde strávili niekoľko desiatok rokov.⁹⁷

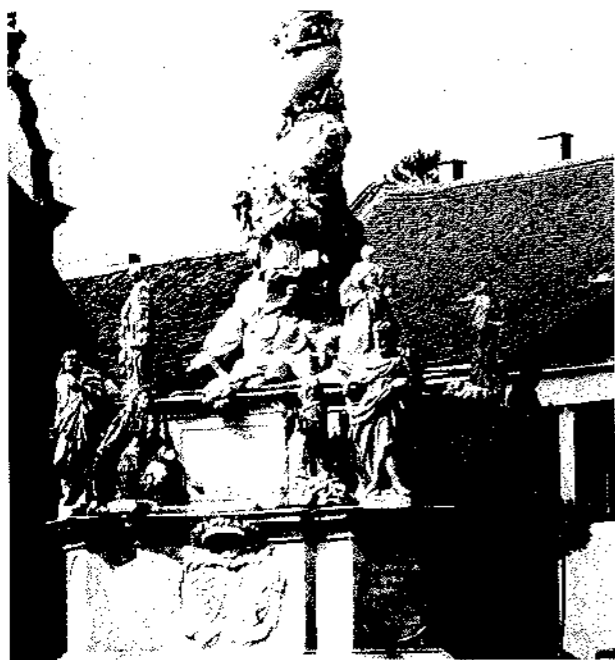
Z ďalších svätcov, ktorých s veľkou obľubou umiestňovali na morových stĺpoch, treba spomenúť najmä „klasických“ morových svätcov ako sv. Rochus, sv. Sebastián a sv. Karol Boromejský. V prípade výberu iných, „nemorových“ svätcov zohrávali svoju úlohu miestne uctievaní svätci (napr. banskí patróni v banských mestách, sv. Koloman zo Stockerau), patróni proti prírodným katastrofám a požiarom (sv. Florián, sv. Rozália i proti zemetraseniu), všeobecne v baroku obľúbení svätci sv. František Xaverský, sv. Anton Paduánsky, sv. Ján Nepomucký, svätci vo vzťahu k Panne Márii alebo Kristovi – sv. Jozef, sv. Anna a sv. Ján Krstiteľ, prípadne sa objavujú i osobní patróni donátorov stĺpov a patróni jednotlivých bývalých habsburských krajín.⁹⁸

Vsunutie mariánskej tematiky a ikonografie na morové stĺpy tiež nebolo ničím výnimočným. Kombinovali sa tu najobľúbenejšie výjavy zo

života Panny Márie s najsv. Trojicou, zdôrazňovali sa najmä scény, kde Panna Mária vystupuje s najsv. Trojicou spoločne. Na stĺpe Najsvätejšej Trojice v Heiligenkreuzi (vyhotovený v rokoch 1737-1739 Giovannim Giulianim) je stvárnenie Panny Márie na rozdiel od Immaculaty v Stockerau a Baden bei Wien posunuté do výjavu Nanebovzatia,⁹⁹ podobný motív Panny Márie nesenej anjelom je použitý na morovom stĺpe v Zistersdorfe z roku 1747¹⁰⁰ i na morovom stĺpe v Linzi (vyhotovenom v rokoch 1717-1723 podľa návrhu Antonia Beduzziho).¹⁰¹ Vrcholová „štvorica“ spojená s Korunovaním Panny Márie sa objavuje na stĺpe v sedmohradskom Temešvári (Timișoara).¹⁰² Do morových stĺpov sa dokonca začleňovali výjavy z Kristovho života. Na stĺpe Najsvätejšej Trojice vo Fulneku (vyhotovenom Janom Sturmerom v dvadsiatych rokoch 18. storočia) nie je Kristus predstavený na vrchole stĺpa, v soklovej zóne je malý Ježiško sprevádzaný Pannou Máriou a sv. Jozefom a stĺp je skôr zobrazením sv. Rodiny, než Najsvätejšej Trojice.¹⁰³

Kremnický stĺp Najsvätejšej Trojice

Snaha kremnického mestského magistrátu postaviť namiesto starého stĺpa z roku 1710 nový stĺp Najsvätejšej Trojice pred kremnickým farským kostolom súvisela hlavne s novou urbanistickou koncepciou námestia, ktorá vznikla po prestavbe farského kostola v rokoch 1755-1767. Starý morový stĺp určite vo vzťahu k novej hmote farského kostola pôsobil príliš malý, pretože rozhodnutie nahradiť ho padlo v roku 1765, to znamená ešte pred definitívnym ukončením všetkých prác na farskom kostole.¹⁰⁴ Pravdepodobne teda zladenosť priestoru a snaha mestského magistrátu mať „niečo ďalšie nové a výnimočné“ boli hlavnými dôvodmi, prečo sa mesto rozhodlo investovať do miestnej repliky stĺpa na Graben vo Viedni. Príklad kremnického stĺpa teda opäť potvrdzuje, že morová epidémia nemusela byť hlavným dôvodom výstavby votívneho pamätníka, ale d'a-



16. Detail donátorov Évy Katalin Thököly a Jakaba Lowenburga na morovom stĺpe v Soproni, 1695-1701

leko dôležitejšia bola často otázka spoločenskej prestíže. Pre Kremnicu bola vždy v tomto smerodajná Banská Štiavnica. Tá už mala svoj nový morový stĺp z rokov 1755-1763 a kremnický ho musel zákonite pretromfnúť veľkosťou, honosnosťou i nákladnosťou.

Morový stĺp Najsvätejšej Trojice v Kremnici bol postavený v rokoch 1765-1772, to znamená skoro o storočie neskôr ako stĺp na Graben,¹⁰⁵ no i tak sa v zakladačnej listine kremnického stĺpa uvádza: „In viennia primaevi sui situs“.¹⁰⁶ To znamená, že predsa len „Pestsäule am Graben“ bol ideovým i formálnym prototypom, o ktorý sa kremnický morový stĺp aspoň čiastočne opieral. Na základe porovnania stĺpa v Kremnici a stĺpa na Graben vo Viedni je možné ukázať, ako sa vyvinula pôvodná myšlienka, čo zostalo z obsahu ikonografického programu na Graben, a čo po ikonografickej i formálnej stránke naviazalo na typ „Wölkensäule“ v priebehu jedného storočia od vzniku tohto prototypu morového stĺpa v habsburských krajinách.

Celkovo zrejme neexistovali záväzné predpisy pri výbere jednotlivých súčastí ikonografického programu morových stĺpov a pri ich vytváraní vládli tie isté pravidlá ako v prípade iných umeleckých diel. To znamená, že určite svoju rolu hrali miestnymi objednávateľmi a donátormi stanovené podmienky i invencia umelca a jeho schopnosť použiť rozličné čiastkové zaužívané ikonografické i formálne „schémy“ do výslednej „schémy“ morového stĺpa.¹⁰⁷ Niekedy dokonca autor nákresu a modelu stĺpa nemusel byť totožný s jeho skutočným realizátorom, často sa totiž stávalo, že objednávateľ zadal vyhotovenie nákresov nejakému známejšiemu umelcovi, ale výsledné dielo realizoval miestny sochár.

Pôvodný návrh projektu stĺpa Najsvätejšej Trojice v Kremnici predložil v roku 1765 Dionýz Staneti, k tomuto návrhu rozpočtu boli vyhotovené i nezachované nákresy a model stĺpa.¹⁰⁸ O stĺpe sa tu hovorí ako o „*Der Heyl: Dreyfalltigkheith Saullen oder Piramitten sambt denen Wollken und zugeherigen Englsköpfen, nebst andern figuren...*“,¹⁰⁹ pričom Dionýz Staneti jednotlivé sochy ďalej presne vymenováva. V archíváliách však chýba nejaké podrobné teologické „conchetto“, ktoré by presnejšie dovysvetľovalo ikonografickú stránku stĺpa.¹¹⁰ Vrcholom stĺpa čiastočne zahaleného v oblakoch bolo súsošie Najsvätejšej Trojice nesené anjelom a okrem tejto kompozície malo byť postupne na stĺp umiestnených jedenásť ďalších sôch – socha Immaculaty a sochy sv. Kataríny, sv. Jozefa, sv. Antona Paduánskeho, sv. Sebastiána, sv. Rócha, sv. Karola Boromejského, sv. Františka Xaverského, sv. Klementa, sv. Barbory a v grotte ležiacej sochy sv. Rozálie. Ikonografický program bol uzavretý reliéfmi v soklovej zóne – reliéfy zo života Panny Márie (Zvestovanie, Zasnúbenie, Navštívenie, Narodenie, Útek do Egypta a Nanebovzatie), a špecificky morovú ikonografiu mali predstavovať reliéfy Vojna, Hlad, Mor, Potopa a Sodoma a Gomora.¹¹¹

V prípade Immaculaty zašľapujúcej hada na zemeguli ide na kremnickom stĺpe o kombináciu

s Nanebovzatím Panny Márie – Boh Otec a Kristus spoločne držia v rukách korunu určenú pre Pannu Máriu stúpajúcu na oblakoch – tento motív je však známy už zo spomínaných starších rakúskych stĺpov (Heiligenkreutz, Zistersdorf, Linz). V baroku sa s obľubou kombinoval motív Assumpty s motívom Immaculaty – Nanebovzatie Panny Márie, kedy Panna Mária vystupuje na nebesia, tu nachádza svoju paralelu v koncepcii Immaculaty, ktorá zostupuje na Zem.¹¹²

Na rozdiel od väčšiny morových stĺpov, kde sú sochy ďalších svätcov zvyčajne umiestnené až na sokli stĺpa, v Kremnici sú ešte priamo v nebeskej sfére pyramídy na oblakoch zakomponované sochy mestských a banských patrónov – patrónka mesta sv. Katarína a banskí patróni sv. Klement a sv. Barbora.

Sv. Katarína je tu predstavená ako mučeníčka so svojimi individuálnymi atribútmi zlomeným kolesom a mečom v rukách jedného z putti, po jej ľavej ruke iné putti pridriava mestský erb.¹¹³

Na severovýchodnej strane stĺpa je analogicky k soche sv. Kataríny umiestnená socha sv. Klementa, ktorý je uvádzaný Stanetím ako „*berg patron*“. Sv. Klement sa stal banským patrónom na základe legendy z jeho života, kedy počas vyhnanstva na Kryme v mramorových lomoch uhasil smäd svojich spoločníkov tým, že podobne ako Mojžiš udrel do skaly, z ktorej začala vyvierat' voda. Toto miesto mu ukázal baránok, ktorý sa stal na neskorších zobrazeniach jeho osobným atribútom.¹¹⁴ Na stĺpe je predstavený ako pápež s berlou v ruke, tiaru nesie jeden z putti vľavo nad sochou, baránok je v jaskynke vpravo priamo na stĺpe, nad ním dve prekrížené banské kladivá.

Na juhovýchodnej strane túto trojicu mestských a banských patrónov doplnia socha sv. Barbory. Na základe legendy zo života tejto svätice, kedy sa jej pri úteku pred otcom, ktorý jej bránil stať sa kresťankou, otvorila jaskynka, je uctievaná ako patrónka baníkov i patrónka proti smrti zapríčinennej banskými nešťastiami, najmä závalmi.¹¹⁵



17. Súsošie Najsvätejšej Trojice na kremnickom morovom stĺpe po poslednom reštaurovaní v 90-tych rokoch 20. storočia

Ďalšiu trojicu svätcov na stĺpe predstavujú tzv. protireformační svätci – sv. Jozef, sv. Anton Paduánsky a sv. František Xaverský. O kult sv. Jozefa v protireformačnom umení sa zaslúžila hlavne Terézia z Ávily a Ignác z Loyoly, neskôr jezuiti podporovali i myšlienku svetskej Trojice – Ježiš, Mária, Jozef – ako paralelu k Božskej Trojici – Otec, Syn, Duch Svätý. Okrem toho sv. Jozef figuruje i ako patrón Rakúska a samotných Habsburgovcov. Na kremnickom stĺpe je predstavený v tradičnej schéme ako dospelý muž s malým Ježiškom v náručí.¹¹⁶

Malého Ježiška v náručí má ako osobný atribút i sv. Anton Paduánsky – jeden z najobľúbenejších barokových svätcov, ktorý figuruje ako ochranca a patrón snád' proti všetkým chorobám i ľudským problémom. Pustovník a kazateľ, ktorého nazývali i „kladivo na odpadlíkov“, steles-



18. Detail anjela nesúceho Najsvätejšiu Trojicu na kremnickom morovom stĺpe po poslednom reštaurovaní



19. Martin Vögerle: Socha sv. Rozálie zo stĺpa Najsvätejšej Trojice v Kremnici, 1765-1766; stav počas posledného reštaurovania

Karol Boromejský, sv. Sebastián a sv. Rochus, ktorí sú osadení na nárožiach spodného poschodia sokla stĺpa.

Sv. Karol Boromejský – milánsky arcibiskup a jeden z aktívnych účastníkov záverečnej fázy tridentského koncilu – zachránil množstvo ľudí v Miláne počas hladomoru v roku 1570 a starostlivo ošetroval chorých na mor počas epidémie v roku 1576;¹²¹ z týchto dôvodov zaujal významné miesto v barokovej ikonografii ako morový patrón, i ako stelesnenie protireformačného ideálu biskupa.

Sv. Sebastián a sv. Rochus sú dvaja najtypickejší moroví svätci a sú umiestnení snáď na všetkých morových stĺpoch, i ostatných morových votívnych obrazoch a oltároch.

Sv. Sebastián je uctievaný ako morový patrón už od 4. stor. na základe legendy, ktorá hovorí, že sv. Sebastián bol počas prenasledovania kresťanov za cisára Diokleciána odsúdený na smrť dostrielením šípmi. Z týchto zranení sa však zázračne zotavil, z čoho pramenila viera ľudí, že sv. Sebastián pomôže odolávať voči moru, ktorý bol v antike prirovnávaný k šípmo Apolónovým a v kresťanstve k šípmo Božím. Jeho kult ako morového svätca sa však rozšíril hlavne po obrovskej morovej epidémii v roku 1348.¹²²

Na rozdiel od metafory o Božích šípmo sv. Rochus z Montpellier podľa legendy skutočne na mor ochorel a zázračne sa uzdravil v chatrči,



20. Martin Vögerle: Mor, najzachovalejší reliéf na stĺpe Najsvätejšej Trojice v Kremnici, 1765-1766; stav počas posledného reštaurovania

kde sa o neho staral pes. Po uzdravení sa vrátil do Piacenzy, odkiaľ ho ako morom nakazeného vyhnali, no tam ho uvrhli do žalára, kde zomrel a pri jeho mŕtvom tele našli údajne anjelom napísaný odkaz „eris in pestis patronus“.¹²³ Na kremnickom stĺpe je predstavený v úplne tradičnej ikonografickej schéme v odevu pútnika s palicou a čutorou, ktorý ukazuje rukou morové škvrny na nohe, no je zvláštne, že namiesto psa sa mu pri nohách túli ovca.

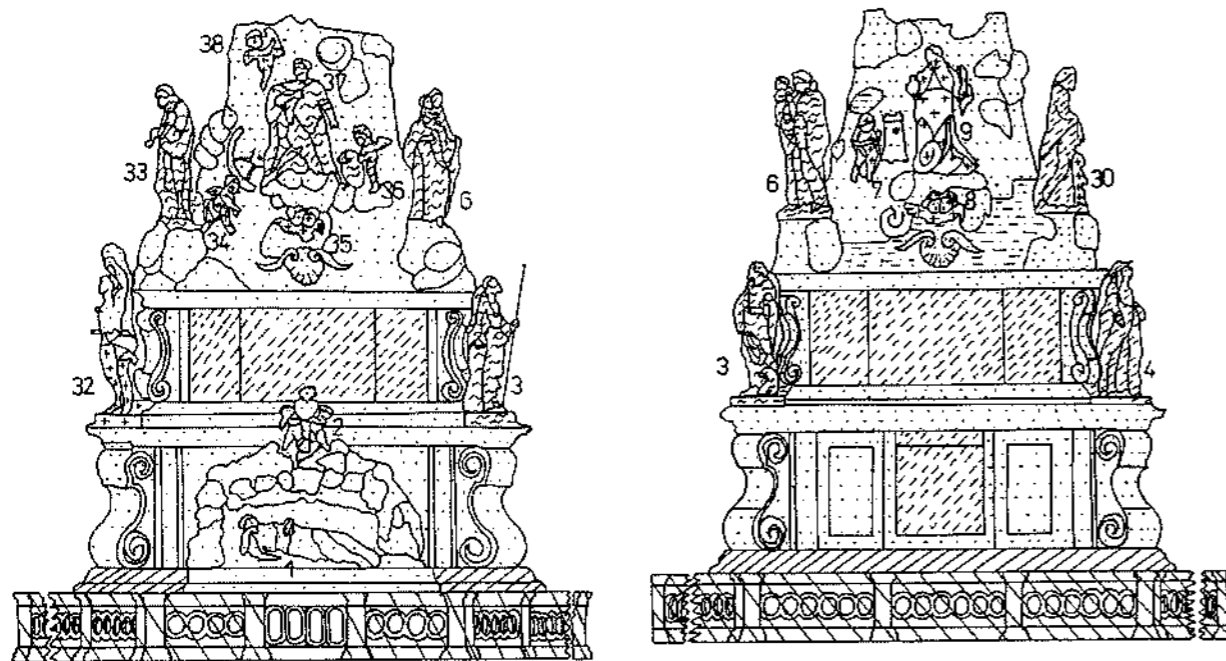
Ovca pri nohách sv. Rocha je však jediným zrejme nezamýšľaným ozvláštnením predstavenia svätcov na stĺpe Najsvätejšej Trojice v Kremnici, pretože jednotlivé sochy absolútne nevybočujú z tradičných ikonografických schém, ba dalo by sa povedať, že ani po formálnej stránke tu nie je možné nájsť žiadne inovácie oproti v baroku bežnej podobe prezentácie svätcov buď v sochárskom alebo maliarskom stvárnení. Jednoducho sú tu sochy svätcov v tradičných ikonografických a formálnych schémach ponalepované na oblaky na pyramidálnom základe i sokli stĺpa, navzájom usporiadané do významovo súvisiacich trojíc. Zrejme tu teda nie je možné predpokladať nejaký hlbší význam tohto zoskupenia, prípadne jeho premyslenejší ikonografický program. Akoby dochádzalo oproti „Pestsäu-



21. Ludovico Ottavio Burnacini: Pestis Tempore Davidis, nedatované (ÖNB Wien, Theatersammlung)

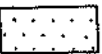
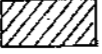
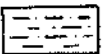
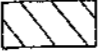
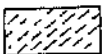
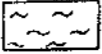
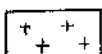
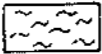
le“ na Graben a jeho „prešpekulovanej“ ikonografii nielen k jeho skostnateniu, ale hlavne k vy-preparovaniu pôvodnej myšlienky i funkcie votívneho morového pamätníka.

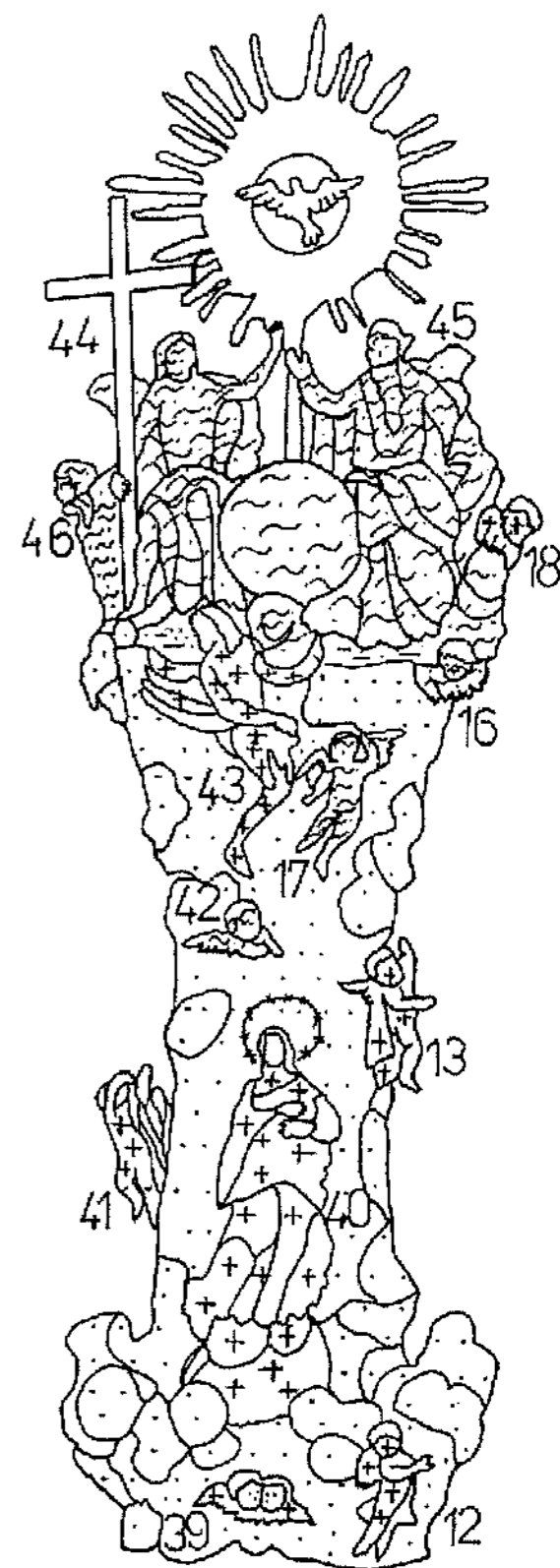
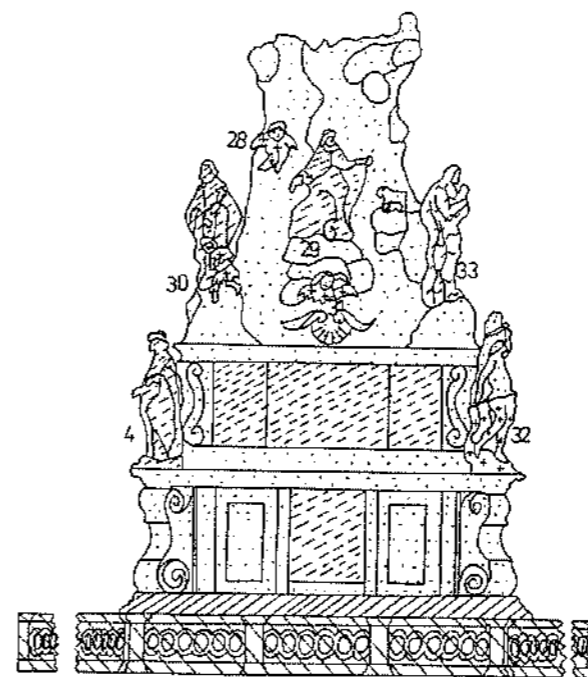
I keď bola väčšina sôch na stĺpe značne poškodená a v priebehu 250 rokov došlo k ich niekoľkonásobnej výmene, čo značne ochudobnilo pôvodnú umeleckú i autentickú hodnotu stĺpa, nebol žiaden problém pri ikonografickej identifikácii jednotlivých sôch. Zachované archíválie i skica Štefana Wölcesya postačovali dosť dobre na to, aby počas posledného reštaurovania boli sochám vrátené ich všetky chýbajúce atribúty a pomocou zachovaných fotografií bolo možné aspoň čiastočne doceliť v kópiách ich pôvodnú podobu.



22 a-d. Petrografická analýza kremnického morového stĺpa: a) čelný pohľad – b) juhovýchodný pohľad – c) severovýchodný pohľad – d) vrcholové súsošie (M. Lipovský – Z. Vácha)

Legenda ku grafickej schéme

	Andezitový kapilový tuf		Kremenno-karbonátový pieskovec
	Andezit		Hrubozrnný kremenný pieskovec
	Kremenný pieskovec s okružiakmi		Arkázový pieskovec
	Detritický vápenc		Jemnozrnný kremenný pieskovec



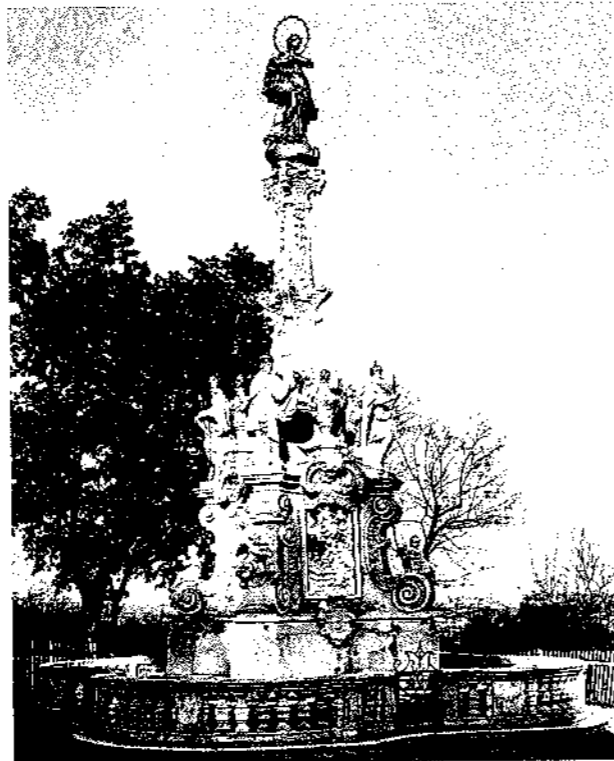
Oproti tomu ďaleko horšie sú na tom menšie i väčšie reliéfy vyhotovené Dionýzom Stanetím a Martinom Vögerlem v soklovej zóne stĺpa.¹²⁴ Prvý problém vzniká už rozdielom medzi návrhom ikonografickej koncepcie v zmluve na stĺp a výslednými jedenástimi reliéfmi a ich námetmi. Staneti i Vögerle sa zaviazali v zmluve vyhotoviť tri veľké reliéfy Mor, Vojna a Hlad a šesť malých reliéfov Zvestovanie, Zasnúbenie, Navštívenie, Narodenie, Útek do Egypta a Nanebovzatie, ďalej počítali ešte s dvoma reliéfmi bližšie nepomenovanými po stranách jaskynky so sv. Rozáliou.¹²⁵

Výsledné riešenie bolo trochu odlišné.¹²⁶ Iba jeden z veľkých reliéfov – Mor – zostal na mieste, pre ktoré bol pôvodne určený – v ornamentálnom poli nad jaskynkou so sv. Rozáliou. Ďalšie dva veľké reliéfy Vojna a Hlad boli presunuté do polí spodného poschodia sokla a na ich miesta boli osadené zväčšené reliéfy Narodenia a Klaňania.

Samotnou literárnou predlohou pre výber trojice reliéfov Mor, Vojna a Hlad všeobecne na



23. Martin Vögerle: Detail anjela z reliéfu Útek do Egypta, 1765-1767; stav počas posledného reštaurovania



24. Martin Vögerle: Mariánsky stĺp v Nitre, 1750

morových stĺpoch bola Druhá kniha Samuelova, kde v jednom z príbehov o kráľovi Dávidovi ho Boh trestal za pýchu pri sčítaní ľudu: „Chod' a povedz Dávidovi: Toto hovorí Pán: Predkladám ti tri veci, vyber si z nich jednu, tú dopustím na teba.“ Gad prišiel k Dávidovi, oznámil mu to a povedal mu: „Má prísť na Tvoju krajinu trojročný hlad? Alebo chceš za tri mesiace utekať pred svojím nepriateľom, ktorý ťa bude prenasledovať? Alebo má byť v tvojej krajine za tri dni mor?“ (2 Sm 24, 12-13).

Na základe archívnych materiálov vieme, že autorom trojice reliéfov Mor, Vojna a Hlad bol Martin Vögerle, čo zrejme spôsobilo zásadnú zmenu podoby reliéfu Mor oproti skici Štefana Wölcseya.

Na Wölcseyovej skici môžeme čítať tradičný výjav morovej epidémie v časoch kráľa Dávida podobne, ako je predstavený na stĺpe na Graben, kde ľavá strana kompozície predstavuje človeka odnášajúceho mŕtve telo, na pravej strane je zobrazená umierajúca matka s dieťaťom v náru-

čí, v strede na oblohe na Boží príkaz anjel zastavuje epidémiu.¹²⁷

Reliéf Martina Vögerleho Mor však doslovne ilustruje moment, kedy sa kráľ Dávid rozhodol postaviť oltár a priniesť obeť, na základe čoho Boh ukončil morovú epidémiu. Tento reliéf je zo všetkých reliéfov na sokli morového stĺpa v Kremnici najzachovalejší i ešte relatívne čitateľný. Ľavú stranu reliéfu vyplňajú mŕtve telá, na pravej strane je ilustratívne predstavený kráľ Dávid pred oltárom s horiacou obetou.¹²⁸

V prípade ďalších dvoch väčších reliéfov Vojna a Hlad je ich čítanie dosť problematické. Spomínané poškodenie reliéfov poveternosťnými podmienkami a tiež neadekvátnym reštaurátorským zásahom Valéra Vavra a Ladislava Poláka v päťdesiatych rokoch 20. storočia¹²⁹ je vážne natoľko, že je ťažké rozlíšiť, ktorý z ďalších veľkých reliéfov predstavuje nielen scény Vojna a Hlad, ale i scény Narodenie a Klaňanie.



25. Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Antonio Corradini: Josephsäuule na Hohen Markt vo Viedni, 1729-1732

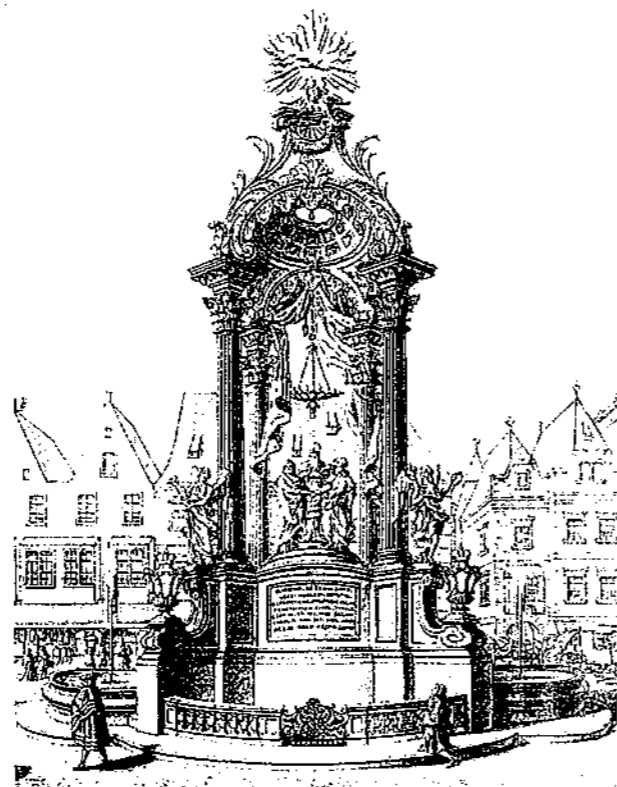
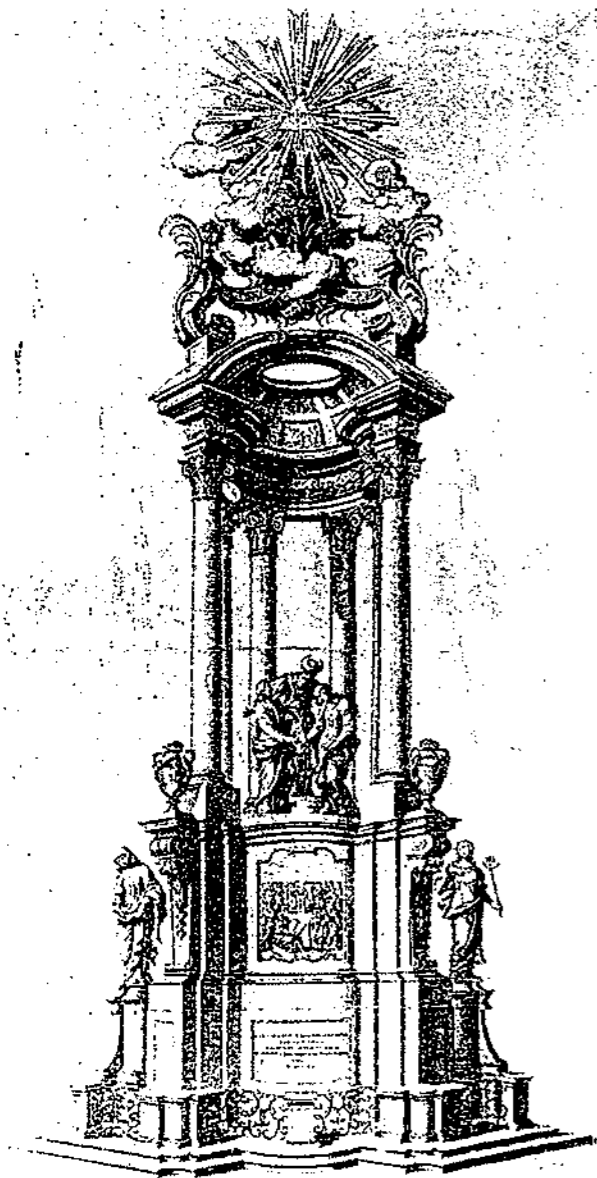
Zachované sú skutočne len fragmenty pôvodnej modelácie reliéfov,¹³⁰ na základe ktorých nie je možné hľadať nejaké predlohy pre reliéfnu výzdobu stĺpa v súdobých reliéfných kompoziciách s podobnými námetmi.

Podobná situácia je i so šesticou menších reliéfov zo života Panny Márie – Zasnúbenie, Obriezka a Útek do Egypta vyhotovené Martinom Vögerlem, Zvestovanie, Navštívenie a Obetovanie vyhotovené Dionýzom Stanetim a tiež jeho dva väčšie reliéfy Narodenie a Klaňanie.¹³¹ Na základe súčasného stavu reliéfov, kedy boli jednotlivé výjavy identifikované len porovnaním archiválií a zachovaných malých fragmentov, ako je napri-

klad chrbát somárika v Úteku do Egypta,¹³² skutočne nie je možné bez ďalších pomôcok čokoľvek bližšie k reliéfom povedať.¹³³ Okrem toho reliéfné polia mariánskeho cyklu na stĺpe v Kremnici sú príliš malé na to, aby sa dali predpokladať na týchto plochách väčšie kompozície a tak ich spojiť formálne aspoň čiastočne s reliéfnou výzdobou mariánskych stĺpov v Nitre a v Hainburgu,¹³⁴ ktoré vyhotovil Martin Vögerle.

Na základe popisu jednotlivých sochárskych súčastí kremnického stĺpa Najsvätejšej Trojice je jasne vidieť, kam sa v priebehu jedného storočia posunul pôvodný prototyp pre morové stĺpy v bývalých habsburských krajinách, „Pestsäule am Graben“ vo Viedni. I keď pre kremnický stĺp „na papieri“ predlohu predstavoval, na kremnickom morovom stĺpe nenájdeme nič z apokalyptickosti, žiadne zúfalstvo ani desivosť, žiadnu bezradnosť ani kajúcnosť, ba dokonca ani radosť z konca epidémie a vďačnosť za to, že epidémia skončila. Toto všetko je totiž na viedenskom stĺpe čiastočne čitateľné, aj keď honosnosť, nákladnosť a reprezentatívnosť stále hrajú svoju rolu.

Akoby kremnický stĺp bol značne „vypreparovanou“ replikou svojho vzoru, bez existencie ktorého by prišiel o svoj zmysel a význam a stal sa jeho miestnou „in effigie“. Ikonografický program stĺpa je do takej miery zjednodušený i miestne prispôbený,¹³⁵ že ak by sme videli jedine morový stĺp v Kremnici a nepoznali pritom jeho predchodcu a vzor na Graben, veľmi ťažko by sme hľadali všetky jeho historické, ikonografické a formálne súvislosti. Zrejme toto je podstatný moment v zaradení kremnického stĺpa Najsvätejšej Trojice do kontextu morových stĺpov v bývalých habsburských krajinách. Oveľa viac ako o votívny morový pamätník zrejme išlo kremnickému mestskému magistrátu o vlastnú reprezentáciu a oslavu, i keď v zakladačnej listine stĺpa sa pateticky uvádza: „... Ex Voto Publico dum CreMnICII pestIs DÍre grassabatVr...“. Morová epidémia v roku 1710 však bola pre magistrát najmä zámienkou, ako sa na-



26 a. Pôvodný drevený Josephsäule na Hohen Markt vo Viedni
(Johann Bernhard Fischer von Erlach, 1706)
26 b. Podoba nového Josephsäule na Hohen Markt vo Viedni
(Joseph Emanuel Fischer von Erlach, 1732)

venské barokové umenie bohatšie o jeden zo svojich najkrajších exteriérových votívnych pamätníkov, i keď pôvodná funkcia jeho vzoru „Pestsäule am Graben“ vo Viedni stratila v tejto replike mnoho zo svojho významu a obsahu.

Dodatok – Inšpirácie a predlohy pre stĺp Najsvätejšej Trojice v Banskej Štiavnici

V súvislosti s mojím záujmom o vzory, predlohy a východiská pre kremnický stĺp Najsvätejšej Trojice z rokov 1765-1772 som sa nevyhnutne stretla i s inými typmi morových trojičných stĺpov, kde prvotným ikonografickým i formálnym východiskom nebol vždy „Pestsäule am Graben“ vo Viedni.

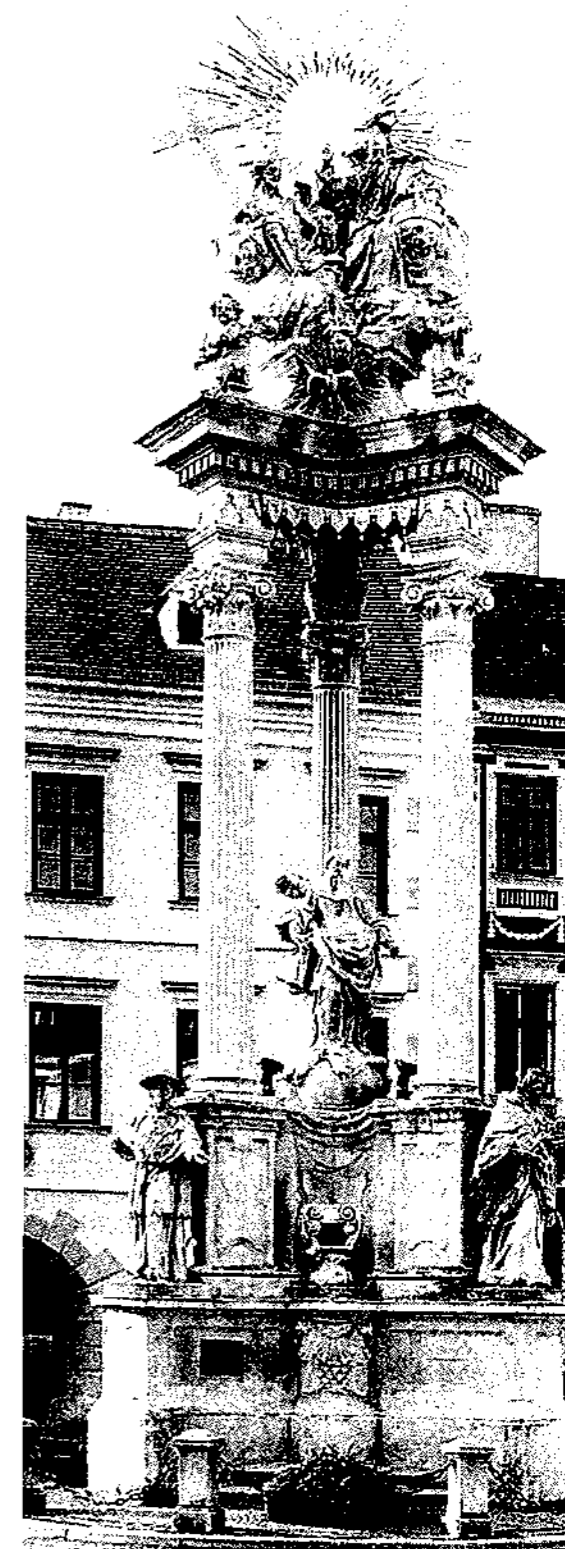
vonok predviest' a Kremnica sa predvádzala až do takej miery, že Kráľovská uhorská komora musela mestskú radu napomínať za prílišný luxus a okázalosť a ako bolo spomínané, odporučila horlivú zbožnosť ukazovať radšej charitou a za peniaze určené na výstavbu stĺpa postaviť sirotinec a školu pre mestské siroty.¹³⁶ Vďaka tejto snahe Kremnice „blysnúť sa“ je však slo-

Napriek tomu však ďalšie východisko pre morové stĺpy 18. storočia v bývalých habsburských krajinách, tzv. „Josephsäule“ na Hohen Markt vo Viedni¹³⁷ do istej miery so stĺpom na Graben súvisí – nástupca cisára Leopolda I. cisár Jozef I. túto prácu opäť zadal Johannovi Bernhardovi Fischerovi von Erlach.

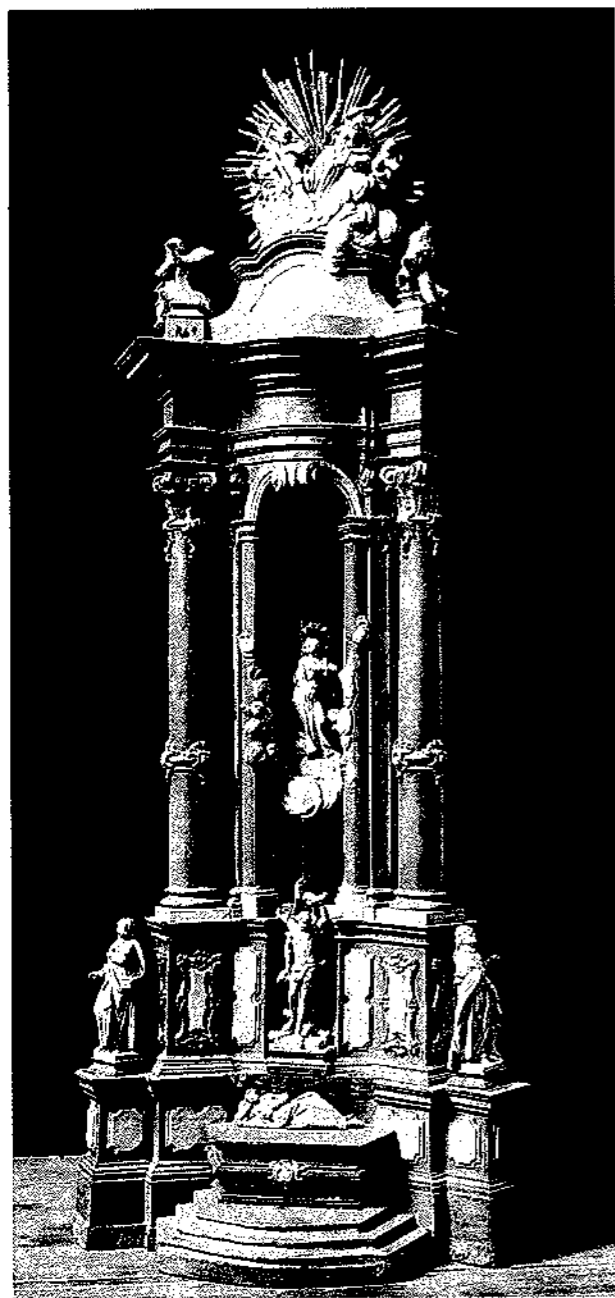
Podnetom pre vznik tohto stĺpa zasväteného sv. Jozefovi bol cisárov sľub počas bitky proti Francúzom pri Landau v roku 1702, kde cisár za víťazstvo v bitke sľúbil tomuto svätcovi postaviť stĺp. V roku 1706 bol teda na Hohen Markt vo Viedni osadený provizórny stĺp z dreva podľa návrhu Johanna Bernharda Fischera von Erlach a podobu tohto stĺpa dnes poznáme už len z dobových rytín.¹³⁸ Neskôr prejavil o tento stĺp záujem nový cisár Karol VI. v záujme „verejnej prezentácie svojej zbožnosti“¹³⁹ a v roku 1729 bol položený základný kameň nového stĺpa, ktorého zhotovením bol poverený syn Fischera von Erlach, Joseph Emanuel (1693-1742). Stĺp bol definitívne dokončený v roku 1732.

Pôvodné miesto osadenia stĺpa – studňa na Hohen Markt – čiastočne podmienilo jeho výslednú podobu (sv. Jozef charakterizovaný aj ako „Brunnenheiliger“), kedy sa na vysokom podstavci s reliéfmi Klaňanie pastierov a Obetovanie v chráme odohráva výjav Zasnúbenia Panny Márie v štylizovanom jeruzalemskom chráme z kanelovaných stĺpov a kompozitnými hlavicami, ktorý je uzatvorený baldachýnom na spôsob Berniniho baldachýnovej architektúry v chráme sv. Petra v Ríme. Oproti pôvodnému drevenému stĺpu je však architektúra v hmote značne zredukovaná a odľahčená. Samotné súsošie i štvorica anjelov na vonkajšej strane štyroch stĺpov z janovského mramoru sú dielom Benátčana Antonia Corradiniho (1688-1752).

Aj keď sa tento stĺp nestal vzorom pre tak veľké množstvo morových stĺpov v habsbur-

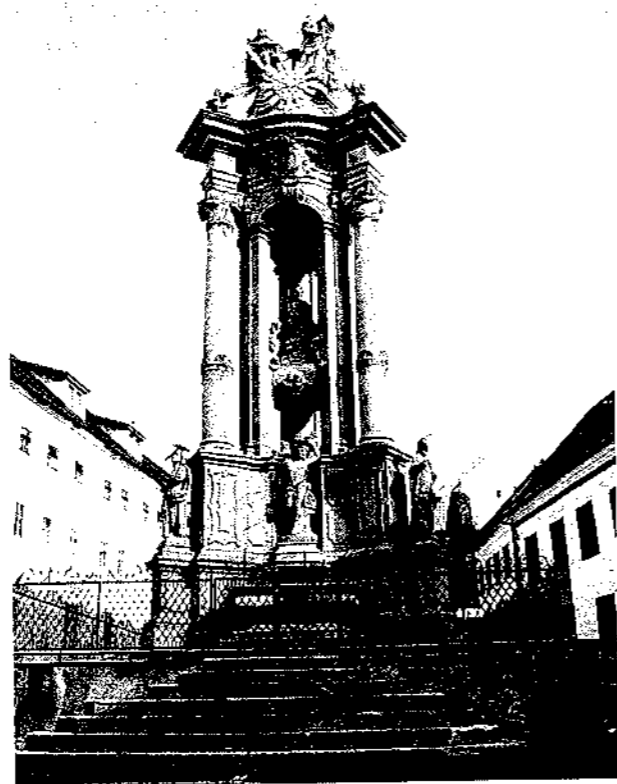


27. Joseph Mathias Götz: Stĺp Najsvätejšej Trojice v Krems a. d. Donau, 1736-1738



28. Ignác Peter Götz, Ján Vavrínek Janda: Model stĺpa Najsvätejšej Trojice v Banskej Štiavnici, 1757 (Galéria J. Kollára v Banskej Štiavnici)

ských krajinách ako morový stĺp na Graben, sú známe prípady, ktoré tento stĺp viac alebo menej citujú.



29. Dionýz Stanetti, Karol Holzknicht: Stĺp Najsvätejšej Trojice v Banskej Štiavnici, 1755-1763

Jedným z nich je stĺp Najsvätejšej Trojice v Mikulove z rokov 1724-1725,¹⁴⁰ ktorého autorom bol dietrichštejnský dvorský sochár Ignác Lengelacher pôvodom z Bavorska.¹⁴¹ Nejde síce o presnú kópiu „Josephsäule“, ale tento stĺp stojí formálne niekde na polceste medzi ním a ďalším stĺpom Najsvätejšej Trojice v Kremse z rokov 1736-1738.

Stĺp Najsvätejšej Trojice v Kremse vyhotovil na základe zmluvy z roku 1736 Joseph Mathias Götz (1696-1760),¹⁴² „Statuario und Architecto von S. Nicola bey Passau“, ktorý bol dobre známym i na viedenskej scéne. Na jednej strane sa síce Götz pridŕžal podoby „Josephsäule“ na Hohen Markt, sú známe archiválie dokladajúce jeho cesty do Viedne,¹⁴³ no rozšíril pôvodnú ikonografiu i formálnu stránku stĺpa niekoľkými

inováciami. Na rozdiel od vzdušného baldachýnu „Josephsäule“ Josepha Emanuela Fischera von Erlach osadil Joseph Mathias Götz na baldachýn stĺpa v Kremse súsošie najsv. Trojice, pre ktoré je možné nájsť inšpirácie v jeho starších dielach (hlavný oltár kláštorného kostola v Zwettli, 1731-1733; hlavný oltár vo farskom kostole v Kremse, 1733-1735) a ústredným motívom stĺpa sa stala samostatná socha Immaculaty stojaca na zemeguli a zašľapujúca dračiu hlavu, pričom túto sochu v soklovej zóne sprevádzajú sochy ďalších svätcov – sv. Karol Boromejský, sv. Ján Nepomucký a sv. Vít.

Joseph Mathias Götz pochádzal zo známej bavorskej sochárskej rodiny Götz-Degler¹⁴⁴ žijúcej v Bambergu. Po smrti otca – sochára Johanna Georga Götz v roku 1697 sa jeho matka opätovne vydala za Sebastiána Deglera a v jeho sochárskej dielni strávil Joseph Mathias Götz učňovské roky.

V roku 1715 vstúpil do dielne Josefa Hardtmanna v Passau, no už v decembri 1715 založil svoju sochársku dielňu v St. Nikola bei Passau a v nasledujúcich 27 rokoch vytvoril množstvo sochárskych diel na území dnešného Rakúska.¹⁴⁵ Je zaujímavé, že v roku 1742 odovzdal sochársku dielňu Josefovi Deutschmannovi a vstúpil ako architekt a projektant do bavorskej armády. V roku 1744 bol preložený do Landshutu a 7. augusta 1760 zomrel v Passau.

Na zrejmu vizuálnu paralelu medzi stĺpom Josepha Mathiasa Götz v Kremse a stĺpom Najsvätejšej Trojice v Banskej Štiavnici (vyhotovený v rokoch 1755-1763 Karolom Holzknichtom a Dionýzom Stanetim)¹⁴⁶ už historici umenia upozornili.¹⁴⁷ Pri schvaľovaní návrhu banskoštiavnického stĺpa bol vyhotovený i jeho model, dnes v zbierkach Slovenského banského múzea v Banskej Štiavnici, podľa doterajšej literatúry¹⁴⁸ Jurajom Götzom, kremnickým murárskym majstrom, a Vavrínom Dandom, takisto pochádzajúcim z Kremnice. Na jednej strane je známy archívny záznam z 11. novembra 1757 o vyplatení 33 zlatých 36 grajciarov Jurajovi Götzovi

za vyhotovenie modelu stĺpa Najsvätejšej Trojice,¹⁴⁹ na druhej strane v roku 1981 pri reštaurovaní modelu stĺpa reštaurátori našli nápis, podľa ktorého zhotovil model Vavrínek Dando: „HOC COLUM. DE FACTA EST PER LAURENTI DOMINI DANDO CREMNITZ ANNO CORIS 1.7.5.7.“¹⁵⁰

Oba uvedené údaje o autoroch modelu stĺpa však treba skorigovať. Na základe môjho súčasného výskumu a všetkých doterajších informácií, ktoré sa mi podarilo nájsť ku kremnickým umelcom a remeselníkom v 18. storočí, je jasné, že v Kremnici nikdy nežil žiaden murársky majster Juraj Götz. Známym je tu len Ignác Peter Götz (1721-1784), ktorého meno sa objavuje v Kremnici prvýkrát v súvislosti s prestavbou kremnického farského kostola v rokoch 1755-1767.¹⁵¹ Pravdepodobne teda jemu je možné pripísať zhotovenie modelu banskoštiavnického morového stĺpa, aj keď zrejme Ignác Peter Götz bol autorom samotného návrhu, to znamená nejakých nákresov, podľa ktorých model zrealizoval stolár Ján Vavrínek Janda. Ignác Peter Götz tak v podstate iba citoval dielo J. M. Götz v Kremse a na základe jeho kresieb a návrhov potom Ján Vavrínek Janda, kremnický „civis arcularius“ z maďarského mesta Szeged,¹⁵² vyhotovil samotný model stĺpa Najsvätejšej Trojice. Následnú realizáciu stĺpa zadal banskoštiavnický mestský magistrát kamenárovi Karolovi Holzknichtovi a sochárovi Dionýzovi Stanetim.

Zhoda priezviska Josepha Mathiasa Götz a Ignáca Petra Götz však nie je čisto náhodná.¹⁵³ Na základe môjho posledného archívneho výskumu je teraz už absolútne jasné, že kremnický murársky majster je priamo synovcom Josepha Mathiasa Götz a patrí tak do ďalšej generácie bavorskej sochárskej rodiny Götz-Degler. Ignác Peter Götz sa totiž 28. novembra 1758 v Kremnici oženil s dcérou Jána Michala Putza Máriou Annou a pri tej príležitosti o ňom poznamenal kremnický farár Michal Kioviski do matriky tieto údaje: „Nobilem Iuvenem Ignatium Petrum Götz hujusce civitatis Murarium Magistrum

*oriundum ex Imperio Urbe Metropoli Bruchßall ita dicta, Parentis viventis Nobilis Dni Joannis Valentini Götz in praenominata Urbe Senatoris & artis Statuariae Magistri & matris defunctae Theresiae filium.*¹⁵⁴

Po porovnaní publikovaného rodostromu sochárskej rodiny Götz-Degler v monografickej práci Johanna Bauernstättera¹⁵⁵ a týchto údajov zistíme, že Ignác Peter Götz bol synom brata Josepha Mathiasa Götz, mestského sochára v Bruchsal Johanna Valentina Götz¹⁵⁶ a jeho prvej ženy Theresie a zároveň vnukom zakladateľa tejto sochárskej rodiny, Johanna Georga Götz z Bambergu.

Prestavba bývalého farského kostola v Kremnici v rokoch 1755-1767 však nebola prvým podujatím na Slovensku, ktorého sa Ignác Götz zúčastnil ako stavbyvedúci a murársky majster.¹⁵⁷ Nie náhodou sa jeho meno, tak ako i meno sochára Dionýza Stanetiho, objavuje už v roku 1741 v archíváliách súvisiacich s výstavbou Piaristického kostola v Prievidzi.¹⁵⁸ A znovu, rovnako ako Dionýz Staneti, i Ignác Götz si v Kremnici našiel manželku,¹⁵⁹ natrvalo sa tu usadil¹⁶⁰ a žil tu až do svojej smrti 25. apríla 1784, kedy zomrel vo veku 63 rokov.¹⁶¹

Na línii „Josephsäule“ na Hohen Markt vo Viedni, stĺp Najsvätejšej Trojice v Kremnici a morový stĺp v Banskej Štiavnici je viditeľné, ako sa šírili predlohy a „módne hity“ v bývalých habsburských krajinách a ako sa tieto inšpirácie a podnety v jednotlivých dielach transformovali i miestne prispôbovali. Napriek tomu až detailný výskum danej problematiky v tomto prípade poukázal na úplne priamočiaru líniu citovania stĺpa Najsvätejšej Trojice v Kremnici stĺpom v Banskej Štiavnici, vďaka jednoznačnému príbuzenskému vzťahu Josepha Mathiasa Götz a Ignáca Petra Götz, ktorý bol doteraz úplne neznámy.

POZNÁMKY

[1] József HLATKY: *A körmöczbányai Szt.-Háromság-oszlop*. Körmöczbánya 1898.

[2] Jedine Hlatky uvádza správne Mayerovo meno „Mayer Tódor“ (s. 9); Ladislav Šášky ho v roku 1965 premenoval na Antona Mayera a túto chybu prebrali všetci ďalší slovenskí historici umenia vo svojich publikáciách.

[3] János KAPOSSY: *Barokk művészetünk olasz kapcsolatainak kérdéseiről*, in: *Különlenyomat az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve* II. Évfolyamából 1923-26 / Sonderabdruck aus Jahrbuch der Ungarischen Archeologischen Gesellschaft II. Jahrgang 1923-26, Budapest 1927, s. 255, 266.

[4] P. M. FODOR: *Trojičné súsošie v Kremnici*. Pamiatky a múzeá, 5, 1956, č. 2, s. 93-95.

[5] Ladislav ŠÁŠKY: *K niektorým údajom o sochárskych pamiatkach Kremnice*, in: *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava 1965, s. 109-116.

[6] Viera LUXOVÁ: *Príspevok k barokovej plastike na Slovensku*. Vlastivedný časopis, 19, 1970, č. 2, s. 62-65.

[7] Magdaléna KELETI: *Barokový sochár Dionýz Ignác Stanetti*. Výtvarný život, 32, 1987, č. 5, s. 42-45; tiež verzia tohto článku v nemčine s presnejšími citáciami *Der Bildhauer Dionys Ignatz Stanetti – Die Pestsäulen in der Mittelslowakei. Modell und Skizze*, in: *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhunderts*, Hrsg. von K. Kalinowski. Poznań 1992, s. 171-185.

[8] Ladislav ŠÁŠKY: *Návrh na morový stĺp v Kremnici*. Zborník SNM 82, História 27, 1987, s. 233-238.

[9] Ivan RUSINA a kol.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*. Bratislava 1998, s. 441, komentár k č. 150: *Morový stĺp. Kremnica* (autorka hesla M. KELETI).

[10] Štátny okresný archív v Žiari nad Hronom so sídlom v Kremnici (ďalej ŠOKA v Kremnici), Fond Mestský magistrát Kremnica (ďalej MMKr), Protocolum Curiale 1765, s. 195.

[11] ŠOKA v Kremnici, MMKr, Protocolum Curiale 1766, s. 239.

[12] Michal MATUNÁK: *Cirkevné dejiny mesta Kremnice*, nepublikované (strojopis z roku 1932 v ŠOKA v Kremnici), s. 273.

[13] Typologicky sa jedná o hladký stĺp s kvadratickým soklom a kompozitnou hlavou, na vrchole ktorého je súsošie Najsvätejšej Trojice, na čelnej strane sokla je reliéfne stvárnená Panna Mária ako Immaculata. Napriek výskumu sa mi nepodarilo v archíváliách nájsť meno sochára alebo kamenára, ktorý stĺp zhotovil.

[14] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1765 (221-390) Nro 325; [Priloha 1].

[15] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1765 (590-752) Nro 654; [Priloha 2].

[16] Štátny ústredný banský archív v Banskej Štiavnici (ďalej ŠÚBA v Banskej Štiavnici), Fond Hlavný komorský-grófský úrad (ďalej HKG), Nro 2118/1765-Ord.; – Spis pozostáva z troch častí: odpis zmluvy medzi mestom Kremnica a Dionýzom Stanetim a Martinom Vögerlem na výstavbu stĺpa Najsvätejšej Trojice z 3. októbra 1765, sprievodného listu richtára a mestskej rady z 29. novembra 1765 a rozhodnutie komorského grófa zo 6. decembra 1765.

[17] ŠÚBA v Banskej Štiavnici, fond HKG, nákr. č. 1012 B - Kremnica, Socha sv. Trojice.

[18] KELETI 1987, c. d. (v pozn. 7); – ŠÁŠKY 1987, c. d. (v pozn. 8); KELETI 1998, c. d. (v pozn. 9).

[19] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303) Nro 297.

[20] Ako mestského maliara Štefana Wölceya (1724-1802) uvádza Pavel HORVÁTH: *Výtvarní umelci a stavební remeselníci na Slovensku v posledných storočiach feudalizmu*. Vlastivedný časopis, 28, 1979 (V. časť), s. 48. Na základe môjho posledného archívneho výskumu dnes vieme, že Štefan Wölcey pôvodom z Trenčína sa oženil 22. januára 1759 v Kremnici s Ceciliou, vdovou po Ignácovi Vendlerovi: „Die eadem Copulavit idem Capellanus fransgoessoris 6ti Praecepti ut pote Stephanum Wölcey artis sua Pictorem oriundum Trenchinio Parentis defuncti Pauli Wölcey & matris viventis Maria filium, cum vidua Caecilia Vendlerin defuncti Ignatii Vendler uxore. Testes fuerunt Antonius Atzler & Antonius Gürtler.“ – Štátny oblastný archív v Banskej Bystrici (ďalej ŠOba v Banskej Bystrici), Fond Zbierka cirkevných matrík (ďalej ZCM), Kremnica – Rímskokatolícka farnosť Blahoslavennej Panny Márie, Matrika sobášených 1720-1851, záznam z 22. januára 1759). Z tohto manželstva sa narodili v Kremnici štyri deti – František Anton (11.6.1759), Štefan (14.2.1763), Ján Alojz (14.6.1767; dieťaťko po pokrstení hneď zomrelo) a Pavol Tadeáš (23.1.1770) – ŠOba v Banskej Bystrici, ZCM, Kremnica – Rímskokatolícka farnosť Blahoslavennej Panny Márie, Matrika pokrstených 1720-1806.

Štefan Wölcey 22. októbra 1765 kúpil prostredníctvom mestského právnika v Kremnici dom za 400 zlatých, tento dom 5. januára 1769 predal a kúpil si od svojho svokra Jozefa Joachima Rusicsku nový za 700 zlatých (ŠOKA v Kremnici, MMKr, Protocolum Fundorum 1739-1771, s. 709 a 797); V r. 1802 Štefan Wölcey zomrel v Kremnici vo veku 78 rokov (ŠOba v Banskej Bystrici, ZCM, Kremnica – Rímskokatolícka farnosť Blahoslavennej Panny Márie, Matrika zomrelých 1777-1817, záznam zo 14. novembra 1802).

[21] ŠOKA v Kremnici, MMKr, Protocolum Curiale 1766, s. 206; [Priloha 3].

[22] ŠOKA v Kremnici, MMKr, Protocolum Curiale 1766, s. 207 [Priloha 4].

[23] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1769 (Frag. Prot. Curial 1766-1769), Fragmentum Protocolli Curialis z 30. septembra 1766 [Priloha 5].

[24] ŠOKA v Kremnici, MMKr, Protocolum Curiale 1766, s. 308-309.

[25] Tamtiež, s. 320-322.

[26] ŠOKA v Kremnici, MMKr, Protocolum Curiale 1767, s. 2.

[27] Posledná potvrdenka za vyplatenie 50 zlatých za sochárske práce na stĺpe Najsvätejšej Trojice podpísaná Dionýzom Stanetim je z 2. mája 1767; – ŠOKA v Kremnici, MMKr 1767 (171-290) Nro 196.

[28] „zu seiner begräbnuß laut quittung bezahlet 100 f.“; – ŠOKA v Kremnici, MMKr 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303) Nro 2.

[29] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1769 (Frag. Prot. Curial 1766-1769), Fragment Protocolli Curialis z 29. mája 1767.

[30] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303) Nro 2, nedatované.

[31] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1770 (3.7.1770 – 30.9.1770) nedatovaný spis bez čísla [Priloha 9].

[32] Výraz „vor welche ich nur schäze“ je použitý len v tomto prípade, inak sa ostatné práce uvádzajú už ako vyhotovené – „seynd verfertigt“.

[33] ŠÁŠKY 1965, c. d. (v pozn. 5), s. 113; Ladislav Šášky však nemal k dispozícii spomínaný kompletný spis, len opis vyúčtovania Martina Vögerleho a vyúčtovania Terézie Staneti v krabici so starším označením Pfarrkirchen Baukosten, dnes s označením MMKr 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303).

[34] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1768 (131-290) Nro 165_{1,2}; – MMKr 1769 (451-477) Nro 466.

[35] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1769 (451-477) Nro 466.

[36] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1768 (131-290) Nro 165_{1,2}.

[37] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1767 (291-500) Nro 498.

[38] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1769 (1-160) Nro 83 [Priloha 6].

[39] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1769 (291-450) Nro 331 [Priloha 7, 8].

- [40] Tamtiež, bez čísla; tiež Protocol Curiale 1769, s. 177; záznam o uložení zakladačných listín z 12. septembra 1769.
- [41] „burgerlicher maurer meister“ Ignác Peter Götz sa spomína v archívnych materiáloch v Kremnici už od roku 1757 – ŠOKA v Kremnici, MMKr 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303), súpisy výdavkov súvisiace so stavebnými prácami počas prestavby farského kostola v rokoch 1755-1767. (K jeho biografii bližšie pozri časť tejto práce *Dodatok: Inšpirácie a predlohy pre stĺp Najsvätejšej Trojice v Banskej Štiavnici*, s. 184.)
- [42] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1770 (1.10.1770 – 31.12.1770) listina z 27. októbra 1770.
- [43] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1770 (2.1.1770 – 30.3.1770) listina z 20. februára 1773, kde sa už podpisuje ako „Joseph Meyrin“; – MMKr 1772 (1. 2. 1772-30. 4. 1772) listina z 3. apríla 1772.
- [44] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1771 (2.9.1771 – 31.10.1771) listina z 27. septembra 1771 [*Príloha 10*].
- [45] ŠOKA v Kremnici, MMKr, Prot. Cur. 1771, s. 52.
- [46] ŠOKA v Kremnici, MMKr, Protoco. 1772, s. 161; záznam zo zasadnutia mestskej rady 5. júna 1772, kde rada rozhodla, že práce musia byť definitívne ukončené k nastávajúcej sviatku Najsvätejšej Trojice.
- [47] ŠOKA v Kremnici, MMKr 1769 (451-477) Nro 466.
- [48] HLATKY 1898, c. d. (v pozn. 1), s. 14-20.
- [49] FODOR 1956, c. d. (v pozn. 4), s. 94.
- [50] Archív Pamiatkového úradu SR v Bratislave (ďalej PÚ v Bratislave), Reštaurátorská správa č. R-98; pod týmto číslom sa však skrýva iba ikonografický popis jednotlivých soch osadených na stĺpe a veľmi všeobecná fotografická dokumentácia, samotná správa chýba úplne.
- [51] PÚ v Bratislave, Prípravná reštaurátorská dokumentácia č. R-1211 (umelecko-historická časť Alexander Kemény).
- [52] Tamtiež, s. 17; kamenná balustráda okolo stĺpa tvorila jeho súčasť i v 18. storočí, vyhotovenie si vyúčtoval Martin Vögerle i Dionýz Staneti, dokonca je viditeľná i na starých fotografiách pred rokmi 1891-1894, pravdepodobne bola teda odstránená pri reštaurovaní stĺpa (Strobl – Szász) a nanovo nahradená až v 20. storočí; – viď ŠOKA v Kremnici, Fond Fotozbierka, Obálka č. 5 - Námestie: Trojica, Kostol na námestí (zbúraný).
- [53] Tamtiež, s. 23-24.
- [54] Miroslav LIPOVSKÝ, Zdeněk VÁCHA: *Podiel technológa na príprave a reštaurovaní kamenosochárskeho diela na príklade Trojičného stĺpu v Kremnici*. Renovatio 10, 1991, s. 40-58.
- [55] Podrobný geologický popis jednotlivých použitých hornín i s určením miesta ťažby tamtiež, s. 43-44.
- [56] Andezitový lapillový tuf – neovulkanická hornina sivej až sivočiernej farby. Horninu tvorí sklovito-kryštalický materiál. V hornine sa nachádzajú kryštály živcov, pyroxenóv, amfibolov, biotitu a iných materiálov. Živce a minerály obsahujúce železo sú často postihnuté sekundárnymi premenami. Kryštály minerálov sú stlmené vulkanickým popolom. Podstatnou súčasťou horniny sú lapilly (úlomky hornín vyvrhnuté sopkou s veľkosťou 2-63 mm). Z petrografického hľadiska sú lapilly tvorené rôznymi druhmi andezitov. Charakteristika andezitového lapillového tufu Martinom Vögerlem ako „zvolenský kameň“ sa ukazuje ako správna, v okolí Zvolena sa andezitové tufy bežne vyskytujú.
- [57] Kremenný pieskovec s okružliakmi – sedimentárna stredozrná svetložltá úlomkovitá hornina je v prevažnej miere tvorená čiastočne opracovanými zrnami kremeňa. Ako vedľajšie minerály sa v hornine vyskytujú živce, muskovit, biotit, úlomky metamorfovaných hornín (najčastejšie kremeň) a sedimentárnych hornín (prachovce, ílovce). V hornine sa často nachádzajú okružliaky kremeňa s veľkosťou do 10 mm. Textúra horniny je usmernená s často sa vyskytujúcimi prasklinami v smere vrstevnatosti. Tmeľ horniny je kalcitovo-ílovitý dotykový s prímiesou oxidov železa. Presná lokalita ťažby horniny nie je známa, ale jedná sa s najväčšou pravdepodobnosťou o horninu, ktorá podľa archívnych materiálov pochádza z Oravy a bola používaná Stanetiho dielňou.
- [58] Detritické vápence z oblasti Sósokutu pri Budapešti – pás bádén-sarmatských vápencov.
- [59] Socha sv. Karola Boromejského je síce uvádzaná medzi štvoricou odmietnutých soch kremnickým mestským magistrátom v roku 1766, no vo finálnom vyúčtovaní jej vyhotovenie Terézia Staneti neúčtuje, vytesaná je z oravského kremenného pieskovca s okružliakmi.
- [60] Sochu sv. Jozefa spomína vo svojom vyúčtovaní Terézia Staneti, táto socha však nefiguruje v odmietnutých sochách kremnickým mestským magistrátom v roku 1766, podľa petrografického prieskumu je však vytesaná z oravského kremenného pieskovca s okružliakmi používanom dielňou Dionýza Stanetiho. Táto socha je zo štvorice soch z oravského kremenného pieskovca najviac zvetraná, pravdepodobne to súvisí s jej umiestnením na juhozápadnej strane stĺpa, kde sú teplotné výkyvy najväčšie a z toho pramení i najväčšia miera poškodenia kameňa.
- [61] Túto sochu síce pôvodne vyhotovil Dionýz Staneti, mestský magistrát ju však neprijal a jej opätovným vytesaním poveril Martina Vögerleho.
- [62] O tomto reštaurovaní z rokov 1954-1957 sa všeobecne mlčí a problém reštaurovania reliéfov je považovaný v reštaurátorských kruhoch za tabu. Údajne pri zhotovovaní sadrových foriem na výrobu kópií reliéfov bola vplyvom nedostatočného

odseparovania originálu strhnutá celá plastická časť jednotlivých reliéfov. Túto informáciu nie je v súčasnosti možné už overiť. Na základe toho, že sochy sv. Klementa, sv. Karola Boromejského, sv. Františka Xaverského a sv. Jozefa z toho istého kameňa sú v relatívne dobrom stave, je naozaj možné predpokladať, že absolútnu nečitateľnosť reliéfov nespôsobili jedine deštruktívne vplyvy počasia v priebehu 250 rokov. Na fotografiách z konca 19. storočia sú viditeľné z diaľky ešte celkom v čitateľnom stave, detailnejšie zábery reliéfov však chýbajú; – ŠOKA v Kremnici, Fond Fotozbierka, Obálka č. 5 - Námestie: Trojica, Kostol na námestí (zbúraný).

[63] PÚ v Bratislave, Barokový morový stĺp – Reštaurovanie nosnej časti architektúry a návaznej sochárskej výzdoby, prípravná etapa, č. R-3188; Správa o priebehu reštaurátorských prác máj-november 1995 č. R-2848; Správa o priebehu reštaurátorských prác máj-november 1996 č. R-3016; Správa o priebehu reštaurátorských prác 1999 č. R-3611 a tiež obrovské množstvo fotografického a dokumentačného materiálu z jednotlivých reštaurátorských etáp, ktoré mi dal k dispozícii počas mojej práce Igor Hovorič, akad. soch. – Najnovšie publikovaná správa z došiaľ neukončeného reštaurovania Eva ŠEVČÍKOVÁ, Igor HOVORIČ: *Reštaurovanie stĺpa svätej Trojice v Kremnici*. Pamiatky a múzea, 2001, č. 3, s. 33-36.

[64] „Pestsäule am Graben“ vo Viedni bol predmetom množstva štúdií historikov umenia už od 19. storočia; zo starších prác najmä Alois HAUSER: *Die Dreifaltigkeitssäule am Graben in Wien*, in: Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien 21, 1882, s. 82-104; – Erika TIETZE-CONRAT: *Die Pestsäule am Graben in Wien*. (Österreichische Kunstbücher, Bd. 17), Wien 1921; z ďalších štúdií Alexander GRÜNBERG: *Pestsäulen in Österreich*. Wien 1960; – Gertraut SCHIKOLA: *Ludovico Burnacinis Entwürfe für die Wiener Pestsäule*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25, 1972, s. 246-258; – Gertraut SCHIKOLA: *Das öffentliche sakrale Denkmal in den Habsburgischen Ländern – Die Auswirkung der Wiener Pestsäule*, in: Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur. Hrsg. von K. Kalinowski. Poznaň 1985, s. 255-271; – Christine BOECKL: *Vienna's Pestsäule: The Analysis of a seicento plague monument*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49, 1996, s. 43-56; – Hellmut LORENZ a kol.: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich – Barock*. Wien 1999, s. 495-496.

[65] K histórii morových epidémií v Európe medzi rokmi 1348-1720 pozri sociologickú štúdiu Jean DELUMEAU: *Strach na Západě ve 14.-18. století*. Praha 1997 (kapitola „Typologie kolektivního jednání v čase moru“, s. 122-176). Okrem množstva krásnej literatúry s morovou tematikou jednu z autentických správ o epidémii v rokoch 1664-1665 v Londýne podal Daniel DEFOE: *A Journal of the plague year* (prvýkrát vydané v roku 1722), slovenskom preklade ako *Denník morového roku*. Bratislava 1970.

[66] Bližšie porov. SCHIKOLA 1972, c. d. (v pozn. 64), s. 249, obr. 180.

[67] Podiel týchto troch umelcov na výtvarnom koncepte i realizácii stĺpa je v rakúskej literatúre na základe archívnych materiálov dosť podrobne i spoľahlivo objasnený (pozri lit. v pozn. 64); – tiež Hans SEDLMAYR: *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. Wien 1976, s. 237-239; Manfred KOLLER: *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*. Innsbruck 1993, s. 72-74. Okrem týchto troch mien sa v súvislosti s jednotlivými sochárskymi časťami stĺpu na Graben objavujú i mená ďalších viedenských sochárov – Johann Frühwirth, Johann Bendl, Adam Kracker a Matthias Gunst.

[68] Pri tejto príležitosti vzniklo literárne dielko *Beschreibung deß zu Ehren der Allerheiligsten Dreifaltigkeit allhie auff dem Graben auffgerichten dreyeckichtenweissen Marmorsteinenen Pyramidis*, publikované ako pramenný materiál A. Hauserom (HAUSER 1882, c. d. v pozn. 64), ktoré podáva podrobnú správu o vzniku „Pestsäule am Graben“.

[69] BOECKL 1996, c. d. (v pozn. 64), s. 41 a nasl.

[70] Elisabeth SCHRÖTER: *Raffaels Madonna di Foligno. Ein Pestbild?* Zeitschrift für Kunstgeschichte, 50, 1987, s. 47-87.

[71] Burnacinioho návrhy boli podrobne spracované v štúdiu SCHIKOLA 1972, c. d. (v pozn. 64).

[72] Tamtiež, s. 253.

[73] Tamtiež, s. 250.

[74] Zoznam niektorých najobľúbenejších morových tém a ich vývoj sumarizuje DELUMEAU 1997, c. d. (v pozn. 65), s. 153-154; mor ako inšpiračný zdroj pre výtvarné umenie podrobne spracováva rozsiahla štúdia Henri H. MOLLARET, Jacqueline BROSSOLLET: *La peste, source méconnue d'inspiration artistique*, in: Jaarboek 1965, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, s. 3-112.

[75] Ikonografický vývoj tohto výjavu zaznamenala BOECKL 1996, c. d. (v pozn. 64), s. 46, pozn. 16.

[76] BOECKL 1996, c. d., na s. 48-49 predstavuje východiská i pre tieto kompozície – Nicolas Poussin: Zima (Potopa), Musée du Louvre v Paríži; Tizian: Zoslanie Ducha Svätého, Santa Maria della Salute v Benátkach; napriek pomerne spoľahlivému pripísaniu reliéfov sokla v rakúskej literatúre Fischerovi von Erlach však Christine Boeckl tvrdí, že na základe iných Burnacinioho kresieb („Festum Pentecostes“, „Pestis Tempore Davidis“ a „Diluvio“ v Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek vo Viedni) mušiel mať i on značný podiel na vzniku týchto troch reliéfov. V Szépművészeti Múzeum Budapest evidujú reliéf Mor vo Viedni r. 1679, pripísaný Johannovi Bernhardovi Fischerovi von Erlach, ktorý maďarskí historici umenia dávajú do súvislosti s návrhmi Fischera von Erlach pre viedenský morový stĺp na Graben; – bližšie porov. *Barokk művészet Közép-Európában, Utak és találkozások / Baroque Art in Central Europe, Crossroads*. Kat. výstavy, Budapesti Történeti

Múzeum 1993, június 11 – október 10. Budapest 1993, s. 406-407, obr. 180.

[77] GRÜNBERG 1960, c. d. (v pozn. 64), s. 6-7.

[78] Podrobný ikonografický i formálny rozbor tejto kompozície bližšie vid' Peter KÖNIG: *Giusto de Corte (1627-1679). Sein Beitrag zur venezianischen Plastik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.* Diss. Phil., Universität Wien, Wien 1973, s. 71-85.

[79] BOECKL 1996, c. d. (v pozn. 64), s. 55.

[80] Na túto paralelu upozornila už SCHIKOLA 1985, c. d. (v pozn. 64), s. 268.

[81] Celkovému súpisu a rozboru morových stĺpov v habsburských krajinách je venovaných niekoľko prác: GRÜNBERG 1960, c. d. (v pozn. 64); – SCHIKOLA 1985, c. d. (v pozn. 64); – Bruno BREHM: *Denksäulen aus Österreich.* Wien 1932; – Agnieszka ADAMCZEWSKA: *Die Dreifaltigkeitssäulen in Schlesien,* in: *Studien zur europäischen Barock- und Rokoko-skulptur.* Hrsg. von K. Kalinowski. Poznań 1985, s. 273-287; – Elisabeth LINTSCHINGER: *Barocke Dreifaltigkeits- und Mariensäule in Oberösterreich.* Dipl., Universität Wien, Wien 1999; – Ivana MAXOVÁ: *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a piliře v okrese Svitavy.* Praha 1997 (príloha časopisu *Zprávy památkové péče*, 57, 1997); – *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a piliře v okrese Ústí nad Orlicí.* Praha 1998 (pril. ZPP, 58, 1998); – Ivana MAXOVÁ, Vratislav NEJEDLÝ, Pavel ZAHRAĐNÍK: *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a piliře v okrese Rychnov nad Kněžnou.* Praha 1999 (pril. ZPP, 59, 1999); – *Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a piliře v okrese Hradec Králové.* Praha 2000 (pril. ZPP, 60, 2000).

[82] O súpis morových a mariánskych stĺpov na Slovensku sa pokúsili vo svojich prácach LUXOVÁ 1970, c. d. (v pozn. 6), s. 59-65; i Ladislav ŠÁŠKY: *Príspevok k typológii barokových exteriérových diel na Slovensku,* in: *Problémy umenia 16-18. storočia* (zborník referátov zo sympózia). Bratislava 1987, s. 180-193.

[83] GRÜNBERG 1960, c. d. (v pozn. 64), s. 11.

[84] Alexander WIED: *Österreichische Kunsttopographie. Die profanen Bau- und Kunsidedkmäler der Stadt Linz – Die Altstadt, I. Teil.* Wien 1977, s. 155-158.

[85] Dehio. *Die Kunstdenkmäler Österreichs – Niederösterreich.* Wien 1990, s. 626.

[86] SCHIKOLA 1985, c. d. (v pozn. 64), s. 259.

[87] K morovým stĺpom v Stockerau a Baden bei Wien bližšie Margareta REISSBERGER: *Die Dreifaltigkeitssäule von Stockerau.* (Institutsaufnahmearbeit, Inst. f. Kunstgeschichte der Univ. Wien). Wien 1968; – Renata MIKULA: *Die Badener Pest-*

tsäule. (Institutsaufnahmearbeit, Inst. f. Kunstgeschichte der Univ. Wien), Wien 1965.

[88] Možný príbuzenský vzťah medzi Giovannim Stanettim a Dionýzom Stanetim načrtnol Erwin FRITSCH: *Stanetti – eine Bildhauerfamilie des Baroks.* Wien 1986. Uvádza tu, že v Sliezske je známych niekoľko sochárov s menom Stanetti: Ján (Giovanni) Stanetti, a bratia Anton, František a Dionýz Stanetti (ako zdroj použil slovník sliezske umelcov Witold IWANEK: *Słownik artystów na Śląsku Cieszyńskim.* Bytom 1967, s. 72). Predpokladá, že Giovanni Stanetti, ktorý sa oženil 14. februára 1695 vo Viedni s vdovou po sochárovi Adamovi Krackerovi Helenou, bol strýkom týchto troch bratov; v jeho testamente sa totiž uvádza synovec Anton Stanetti, ktorý mal dediť všetky modely, výkresy a sochárske náradie.

[89] Prítomnosť ďalších svätcov v kompozícii sa objavuje už v niektorých Burnaciniho návrhoch pre stĺp na Graben – sv. Leopold, sv. Karol Boromejský; – SCHIKOLA 1972, c. d. (v pozn. 64), obr. 181.

[90] Bližšie k spojeniu Immaculaty s morovými obrazmi už v talianskej renesančnej maľbe porov. SCHRÖTER 1987, c. d. (v pozn. 70), s. 53-54.

[91] Námet ďalších reliéfov sa tiež vzťahujú k starozákonnej typológii – Mojžišov medený had, Lót a anjeli, Hagar na púšti, Traja muži hľadajúci Abraháma, Jákob zápasiaci s anjelom.

[92] Vyhotovený Andreasom Krimmerom v roku 1713; – DEHIO – Niederösterreich 1990, c. d. (v pozn. 85) s. 647.

[93] Arthur SALIGER: *Die Dreifaltigkeitssäule von Mödling.* (Institutsaufnahmearbeit, Inst. f. Kunstgeschichte der Univ. Wien), Wien 1965.

[94] Vyhotovený Kasparom Höglom v roku 1727; – DEHIO – Niederösterreich 1990, c. d. (v pozn. 85), s. 1346.

[95] GRÜNBERG 1960, c. d. (v pozn. 64), s. 12.

[96] K ikonografii sv. Rozálie Palermskej Louis RÉAU: *Iconographie de l'art chrétien.* Paris 1959, Tome III, s. 1170-1171; – Engelbert KIRSCHBAUM: *Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. VIII.* Freiburg im Breisgau 1976, s. 288-289.

[97] Jeden z epitafiov takejto pustovníčky znie: „Zde sestra Alix Měšťanka sen spí věčný, jež v poustevně zazděná vedla život zbožný a k Bohu se vrátila jak počestná žena. Ve zdejší poustevně přála si být zkrcoena a dlouhá léta pokorně v ní kralovala, neb po osmačtyřicet let v ní přebývala.“ (cit. podľa Philippe ÁRIES: *Dějiny smrti I.* Praha 2000, s. 88).

[98] KIRSCHBAUM, c. d. (v pozn. 96), Bd. III., s. 407-409, heslo „Pest, Pestbilder“.

[99] Elfriede BAUM: *Giovanni Giuliani.* Wien 1964, s. 58-59.

[100] F. W. JAHN: *Dreifaltigkeitssäule.* (Zistersdorfer Museumschriften, Heft 3). Zistersdorf 1998.

[101] WIED 1977, c. d. (v pozn. 84), s. 158.

[102] Horst FASSEL: *Die Dreifaltigkeits- oder Pestssäule in Temesvar – Stationen einer Wiederentdeckung.* München 1996, najmä kapitola „Die Dreifaltigkeitssäule“, s. 17-23 (autor Hans DIPLICH). Zaujímavé v prípade tohto stĺpa je, že ho nezhotoval miestny umelec, ale hlavný donátor a organizátor podujatia Johann Anton Deschan von Hannsen stĺp objednal v roku 1739 vo Viedni, odkiaľ bol na jeseň 1740 privezený loďou po Dunaji do Temešváru. Na rozdiel od tušeného ikonografického odkazu k tureckým vojnám na väčšine morových stĺpov, jeden z hlavných podnetov pre výstavbu stĺpu v Temešvári bol koniec vojny s Turkami v rokoch 1737-1738 a uzatvorenie mieru v Belehrade r. 1739.

[103] Ivo KRSEK, Zdeněk KUDĚLKA, Miloš STEHLÍK, Josef VÁLKA: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku.* Praha 1996, s. 360.

[104] K prestavbe bývalého kremnického farského kostola v rokoch 1755-1767 bližšie pozri moje práce *Oltár Nanebovzatia Panny Márie bývalého farského kostola v Kremnici.* Ars 1998, č. 1-3, s. 180-201; – *Michal Rasner a Dionýz Stanetti – kremnickí sochári neskorého baroka,* in: *Kremnické múzeum – Zborník k 110. výročiu vzniku múzea v Kremnici.* Kremnica 2000, s. 136-143; – *Michal Rásner verus Dionýz Stanetti.* Ars 2001, č. 1, s. 46-74.

[105] Jedným z mála morových stĺpov postavených po Kremnici je stĺp Najsvätejšej Trojice v St. Pölten z rokov 1767-1782, vyhotovený Matthiasom Munggenastom.

[106] Pozri [Príloha 8].

[107] Výraz „schéma“ je tu použitý ako definícia pre preberanie rozličných vzorov a modelov pre stvárnenie tej ktorej sochy alebo reliéfu i celkovej siluety morového stĺpa. V prípade väčšiny morových stĺpov ide skutočne skôr o „dosadzovanie do výslednej rovnice“, ako o výnimočné umelecké diela.

[108] Existuje iba „Nachzeichnung“ Štefana Wöltseya, určená pre Hlavný komorský-grófsky úrad v Banskej Štiavnici (porov. vyššie).

[109] Pozri [Príloha 1].

[110] Takéto „conchetto“ bolo vyhotovené pri prestavbe kremnického farského kostola na námestí o niekoľko rokov skôr. Slove tu boli podrobne predstavené jednotlivé freskové výjavy klenby kostola i s teologickým komentárom. – ŠOKA v Kremnici, MMKr 1757-1770 (Trojica 1-40, Kostol 1-303) Nro 7 – „Vorstellung des gemals in gewölb in der Leblichen ältesten Statt Cremitz in ney erbauter Statt und Pfar Kkirchen“; publikovala ho Eva LINTNEROVÁ (Toranová): *Nové poznatky k životu*

a dielu barokového maliara Antona Schmidta na Slovensku. Sborník FFUK 1958, Historica 9, s. 237-238.

[111] Sochy vymenované v návrhu rozpočtu boli vyhotovené a osadené na stĺp všetky, dokonca sa ich umiestnenie presne zhoduje so skicou Štefana Wöltseya; ikonografický program reliéfov bol nakoniec čiastočne pozmenený.

[112] RÉAU 1959, c. d. (v pozn. 96), II/2, s. 617.

[113] Sv. Katarína ako patrónka Kremnice sa objavuje už na mestskom erbe z roku 1331.

[114] Bližšie KIRSCHBAUM, c. d. (v pozn. 96), Bd. VI. Freiburg i. Br. 1974, s. 319-323; tiež David Hugh FARMER: *Oxfordský lexikón svätcov.* Bratislava 1996, s. 298.

[115] KIRSCHBAUM, c. d., Bd. V. (1973), s. 303-312.

[116] Tamtiež, Bd. VII. (1974), s. 210-221.

[117] Tamtiež, Bd. V. (1973), s. 219-225.

[118] Zatiaľ v publikovanej literatúre nik nevenoval pozornosť motívu dieťaťa, ktoré sa objavuje ako sprievodca každého zo spomenutej trojice svätcov.

[119] KIRSCHBAUM, c. d. (v pozn. 96), Bd. VI. Freiburg i. Br. 1974, s. 324-327. V súvislosti so spojením sv. Františka Xaverského s morovou tematikou možno upozorniť na dielo Paula Trogera dokumentujúce charitatívnu činnosť tohto svätca „Sv. František Xaverský navštevuje chorých na mor v Goa“ (1749-1750) v zbierkach Österreichische Galerie vo Viedni; – Elfriede BAUM: *Katalog der Österreichischen Barockmuseums in Unteren Belvedere in Wien.* Wien 1980, II, s. 713-715.

[120] O ikonografickej koncepcii sv. Rozálie v grotte som už písala v súvislosti s morovým stĺpom v Baden bei Wien.

[121] Počas morovej epidémie v roku 1630 nosili ľudia so súhlasom jeho synovca biskupa Fridricha Boromejského schránku s jeho ostatkami po celom Miláne dúfajúc, že tým epidémia skončí; – FARMER 1996, c. d. (v pozn. 114), s. 89-90; – DELUMEAU 1997, c. d. (v pozn. 65), s. 172; – KIRSCHBAUM, c. d. (v pozn. 96), Bd. VI. Freiburg i. Br. 1974, s. 273-275.

[122] Podrobne k ikonografii sv. Sebastiana MOLLARET – BROSSOLLET 1965, c. d. (v pozn. 74), s. 76-80.

[123] Podrobne k množstvu zobrazení sv. Rocha tamtiež, s. 80-94.

[124] Tieto reliéfy okrem Ladislava Šáškyho (ŠÁŠKY 1987, c. d. v pozn. 8) spomína v publikovanej literatúre už ako nečitateľné len Magdaléna KELETI: *Das Relief ab der Mitte des 18. Jahrhunderts – ein Teil der spätbarocken Entwicklung in der Bildhauerkunst der Slowakei,* in: *Seminaria Niedzickie / Niedzicka Seminars IV. Late Baroque Art in the 18th Century in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary.* Cracow 1990, s. 135.

[125] V úplne prvom rozpočte Dionýza Stanetiho tento sochár navrhoval päť veľkých reliéfov s tradičnou morovou ikonografiou – Mor, Vojna, Hlad, Potopa a Sodoma a Gomora.

[126] Ladislav Šášky tvrdí, že autorom konceptu šiestich menších a dvoch väčších reliéfov s mariánskou ikonografiou bol Martin Vögerle, ktorý ju zopakoval z Mariánskeho stĺpa v Nitre. – ŠÁŠKY 1987, c. d. (v pozn. 8), s. 236. Ak sa však pozrieme na pôvodný návrh Dionýza Stanetiho, zistíme, že je identický (okrem reliéfov Potopa a Sodoma a Gomora) s navrhovanou podobou stĺpa v zmluve s oboma sochármi a Vögerle nepriniesol do tohto návrhu nijaké svoje inovácie ani nezmenil Stanetiho pôvodný návrh; – porov. [Príloha 1] a [Príloha 2].

[127] Táto scéna je kompilátom niekoľkých citácií – Plíniovo literárne podanie umierajúcej matky s dieťaťom vizualizoval Raffael v kresbe „Il Morbetto“, letiaci anjel smrti s mečom je vo všeobecnosti stotožňovaný s výjavom ukončenia morovej epidémie v časoch kráľa Dávida. Bližšie BOECKL 1996, c. d. (v pozn. 64), s. 46, pozn. 16.

[128] Hľadanie pôvodnej predlohy pre tento reliéf bude ešte predmetom môjho ďalšieho výskumu.

[129] Bližšie pozri pozn. 62.

[130] Oravský kremenný pieskovec s okružiakmi použitý na reliéfoch sa láme po sedimentárnych vrstvách a je zreteľne vidieť, ako je strhnutá práve posledná vrstva v poradí v hrúbke cca 2 cm. Znamená to, že chýbajú práve vršky reliéfnej modelácie, niekde sú čitateľné ešte nízke modelácie na základovej doske reliéfu (napr. mesto v pozadí na reliéfe Mor alebo Vojna). V posledných reštaurátorských správach (viď pozn. 63) boli námety reliéfov Vojna a Hlad identifikované ako ďalšie starozákonné príbehy Boj Židov s Amalekitmi a Jozef a jeho bratia; ja som však neodhadila indicie, ktoré viedli k tejto identifikácii.

[131] Podľa archívnych materiálov práve dva väčšie reliéfy Narodenie a Klaňanie dokončievali po Stanetiho smrti v roku 1767 jeho tovariši.

[132] Reliéfy na niektorých úplne zvetraných poliach boli určené len vylučovacou metódou, napr. reliéf Zvestovanie na čelnej strane stĺpa.

[133] Ak sa v budúcnosti nepodarí nájsť fotografie reliéfov, prípadne kresbnú dokumentáciu pred reštaurovaním v rokoch 1954-1957, naozaj neprichádza do úvahy možná rekonštrukcia reliéfov.

[134] Bližšie Horst Richard HUBER: *Die Mariensäule von Hainburg*. (Institutsaufnahmarbeit, Institut f. Kunstgeschichte der Univ. Wien), Wien 1966.

[135] Na kremnickom stĺpe Najsvätejšej Trojice napríklad už nenájde odkazy k spolupatričnosti k habsburskému impériu, pričom moc habsburského impéria predstavená na stĺpe na Graben je jednou z jeho najpodstatnejších čít.

[136] Porov. pozn. 24.

[137] Bližšie LORENZ a kol. 1999, c. d. (v pozn. 64), s. 496-498; – Thomas ZACHARIAS: *Joseph Emanuel Fischer von Erlach*. Wien 1960, s. 155-156.

[138] SEDLMAYR 1976, c. d. (v pozn. 67), obr. 132, 133.

[139] LORENZ a kol. 1999, c. d. (v pozn. 64), s. 497.

[140] KRSEK – KUDĚLKA – STEHLÍK – VÁLKA 1996, c. d. (v pozn. 103), s. 403.

[141] K dielu tohto sochára na Morave tamtiež, s. 99-100.

[142] Bližšie viď monografickú prácu Johann BAUERNSTÄTTER: *Der Barockbildhauer Joseph Mathias Götz (1696-1760)*. Diss. Phil., Universität Wien, Wien 1986.

[143] Tamtiež, s. 107.

[144] Rodostrom tejto sochárskej rodiny tamtiež, s. 165.

[145] Podrobný súpis diel J. M. Götz tamtiež, s. 156-164.

[146] Archívny materiál k výstavbe stĺpa publikovali Mária ČELKOVÁ, Mikuláš ČELKO: *Dionýz Ignác Stanetti*. Pamiatky a múzeá, 1994, č. 5-6, s. 25-29.

[147] Už v r. 1959 Mária AGGHÁZY: *A barokk szobrászat Magyarországon*. Budapest 1959, I, s. 68; tiež SCHIKOLA 1985, c. d. (v pozn. 64), s. 269.

[148] KELETI 1987, c. d. (v pozn. 7), s. 44; – KELETI 1992, c. d. (v pozn. 7), s. 180; – ČELKOVÁ – ČELKO 1994, c. d. (v pozn. 146), s. 26; – RUSINA a kol. 1998, c. d. (v pozn. 9), s. 441, komentár k č. 153: *V. Dando – J. Götz: Model morového stĺpa. Banská Štiavnica. 1757* (autorka hesla M. ČELKOVÁ); – Mária ČELKOVÁ: *Sprievodca po expozícii Galérie národného umelca Jozefa Kollára*. Bratislava 1990, s. 31; – Ivan RUSINA a kol.: *Sväti v Strednej Európe*. Kat. výstavy, SNG Bratislava 1993, s. 79: *Diehlia Dionýza Stanetiho: Model Trojičného stĺpa* (autor hesla J. MEDVECKÝ); – Renate ZEDINGER (Hrsg.): *Lothringens Erbe*. Kat. výstavy, Schallaburg, 29. April – 29. Oktober 2000. St. Pölten 2000, s. 144, č. kat. 7.04 (autorka hesla M. ČELKOVÁ).

[149] ČELKOVÁ – ČELKO 1994, c. d. (v pozn. 146), s. 29.

[150] KELETI 1987, c. d. (v pozn. 7), s. 44.

[151] Pozri pozn. 41.

[152] Magdaléna KELETI 1987 (c. d. v pozn. 7), s. 45, nesprávne prečítala meno Vavrince Janda ako Vavrince Dando na fotografii zo štátnych reštaurátorských ateliérov v Banskej Štiavnici. „Johann Lorenz Janda, gebürtig von der König: freyen Stadt Zegedin, in Ober Ungarn, ...“ bol prijatý do kremnického stolárskeho cechu 19. októbra 1755. – ŠOKA v Kremnici, Fond Krem-

nické cechy, Cech stolársky, Kniha majstrov stolárskeho cechu 1641-1863, inv. č. 2374, s. 54.

[153] Magdaléna Keleti vo svojom článku (KELETI 1987, c. d. v pozn. 7) na s. 44 síce uvádza existenciu bavorskej sochárskej rodiny Götz, no tým jej výskum vzťahu Ignáca Götz (v článku ho uvádza ako Juraja Götz) k tejto rodine začína i končí.

[154] ŠObA v Banskej Bystrici, ZCM, Rímskokatolícka farnosť Blahoslavenej Panny Márie, Matrika sobášených 1720-1851, záznam z 28. novembra 1758.

[155] BAUERNSTÄTTER 1986, c. d. (v pozn. 142), s. 165.

[156] Johann Valentin Götz sa narodil 21. septembra 1694 v Bambergu a zomrel 21. októbra 1758 v Bruchsal. – BAUERNSTÄTTER, c. d., s. 165.

[157] V indexe kremnických mestských senátorov z roku 1762 je dokonca charakterizovaný ako architekt: „Ignacius Göczi Detmensis ex Imperi, architectus et Murariorum Magister, Scriptura et Arithmetica gnarus.“; – ŠOKA v Kremnici, MMKr 1762 (391-508) Nro 467.

Príloha 1

Návrh rozpočtu Dionýza Stanetiho na stĺp Najsvätejšej Trojice z 19. júla 1765

ŠOKA v Kremnici, MMKr 1765 (221-390) Nro 325.

Einem Wohl Löbl Stadt Magistrat

Gehorsambste vor Stellung undt Über Schlaag.

Der Heyl: Dreyfalltigkeith Saullen oder Piramitten (:vermäg dem vorgestellten Model:) sambt denen Wollken undt zugeherigen Englisköpfen, welche in der Piramitten zu sechen, nebst andern figuren die höche der Saullen oder Piramitten sambt dem Schein von fundamendt auf wird 10 klaffter hoch zu stehen kommen.

Alß

Mit nach stehenden 14 figuren. pr: 7^{ten} Schuch hoch.

1^{mo} die Hey Dreyfalltigkeith. 3. der engl wellicher dieselbe Traget. 4. unbeflegte empfangnus Mariae. 5. S: Catharina. 6. S: Joseph. 7. S: Antoni de Padua. 8. S: Sebastian. 9. S: Rochus. 10. S: Carolus Boromeus. 11. S: Francis: Xaverius (:welicher einen Mohren thauffet:) 12. S: Clemens. berg patron. 13. S: Barbara. 14. S: Rosalia auf dem Antipendium in fellßen ligendt.

[158] Ladislav ŠÁŠKY: *Stavebný denník Hyacinta Hangkeho z 18. storočia, II. časť*. Zborník SNM LXXII/1978, História 18, s. 169.

[159] Z jeho manželstva s Máriou Annou rodenou Putz sa narodilo v Kremnici šesť detí – František Karol Maximilián (12.10.1761), Jozef Gottfried (25.11.1763), Mária Katarína Antónia (24.11.1765), Jozef Peter (31.8.1768), Karol Maurícus (22.9.1770) a Anna Terézia (12.1.1773). – ŠObA v Banskej Bystrici, ZCM, Rímskokatolícka farnosť Blahoslavenej Panny Márie, Matrika pokrstených 1720-1806.

[160] 12. júna 1760 kúpil v Kremnici dom. – ŠOKA v Kremnici, MMKr, Protocolium Fundorum 1739-1771, s. 586-588.

[161] ŠObA v Banskej Bystrici, ZCM, Rímskokatolícka farnosť Blahoslavenej Panny Márie, Matrika zomrelých 1777-1817, zápis z 25. apríla 1784.

Foto: Dušan Slivka (1); Filip Lašut (2); Igor Hovorič (7, 17, 18, 20, 23); Barbara Balážová (8-11, 12 a-b, 14-16, 19, 25, 29)

Reprod.: I. Rusina a kol. 1998, c. d. v pozn. 9 (3, 24, 28); – Chr. Boeckl 1996, c. d. v pozn. 64 (13 a-b, 21); – M. Lipovský, Z. Vácha 1991, c. d. v pozn. 54 (22 a-d); – T. Zacharias 1960, c. d. v pozn. 137 (26 a-b) – H. Lorenz a kol. 1999, c. d. v pozn. 64 (27)

Die 6. geheimnußen Mariae in Passerlev.

1mo der Englische gruß. 2^{do} Mariae vermählung. 3^{ia} Mariaheimsuchung. 4^{to} Mariae geburth. 5. die flucht in Egipten. 6^{ta} Mariae himmelfarth.

Die größere Passerlev.

Krieg, Hungger, Pest, undt Sündtfluß, daß 5^{te} Sodoma et Gomora. oder ein anderes nach einem löb: Magistrat belieben undt beföhl.

Item

In der Piramitten werden sich befunden 15 Kindl pr: 3 Schuch hoch.

Item

zwey Kroppien, welliche zwey hertzen hallten pr: 3 1 Schuch, vor den Antipendio auf dem Pallestrat, stehendt.

12 Kindl auf dem Pallestrat stehende mit 12 Sternen pr: 3 1 schuch hoch.

Item.

In dem Palestrat, von bildthauer arbeith Romanische durch brochene gatter laut dem vorgestellten Modell.

Überschlaag.

Der ober bechribenen Hey Dreyfalltigkeith Saullen

Auf bey Schloffung der Steine, bildthauer arbeith SteinMetz sambt furlohn ... fl. 18.600. -

vor daß faßer undt vergoldung ... fl. 1.500. -
geheriges eisen undt beyschaffung sambt
schmidt arbeits ... 1.100. -
vor waßer khith ... 400. -
gollt schmidt arbeits ... 450. -
schloßer arbeits ... 400. -
kupfer schmidt arbeits ... 400. -
... fl. 4.850. -
Summa ... fl. 22.850. -

Dionysius Stanetti
Bildthauer

Príloha 2

Zmluva medzi kremnickým mestským magistrátom
a Martinom Vögerlem a Dionýzom Stanetím na Stĺp Naj-
svätejšej Trojice z 3. októbra 1765

ŠOKA v Kremnici, MMKr 1765 (590-752) Nro 654.

Wir auch zu Ende unterschriebene: Martin Fegerle,
burger, und bildhauer von Bruck an der Leüte, aus dem
Ertz-herzogthum Österreich, dann Ich Dionysius Stanetti,
burgerl' bildhauer allhier, urkunden, und bekennen
hiemit jeder männiglich, bevor an orthen, wo es nöthig;
daß nachdeme mich Martin Fegerle der Hoch Edl Gebohr-
ne herr Anton Körmendy (:Titt:) alß demahlig gewester
Stadt Richter der König freyen Haupt Berg-Stadt Crem-
nitz, um eine heilig Dreyfalltigkeits Säulen von Stein all-
hier in Cremnitz zuerbauen, anhero kommen lassen, Ich
sodann mit obtitulirte herrn Körmendy, wie auch sam-
mentl Löbln Stadt-Magistrat, nach ein gesehenen allen,
hierbey zuerwägen kommenden umständen, wohl-
bedächtlich nachstehendes abgehandlet, und ein gegang-
en bin; Alß

Primo habe ich Martin Fegerle mit zuziehung des
allhiesig=burgerl' bildhauers Hⁿ Dionysy Stanetty, dem
vorgezeigten, und durch Hn Stanetty gefertigten Mo-
dell, und angefügten Maaßstab in allen gemäß, eine voll-
ständig ohnmangelbahre, ja auch wohl, und zierlich, den
in Hainburg der unbefleckten Mutter Gottes gewidneten,
und durch eben mich Fegerle errichteten Werck gleich-
förmig=nach der besten Symetri, und gerechten Propor-
tion aus gearbeitete Dreyfalltigkeits Statuen von Sokl
auf zehen Klaffter, drey Schuch hoch mit allen, auf be-
sagten Modell annoch befindlichen figuren, zieraden,
und jeglich sowohl Steinmetzerisch=und bildhaueri-
schen, wie auch übrigen zuständigkeiten, zu saatsam-
men vergnügen Eines Löblⁿ Magistrats, und sammentl'
burgerschafftis um 16.000 f. id est: Sechzehen Tausend
Gulden, - x. allso, und dergestallten höchstens binnen
drey Jahren verfluß zuerrichten, und vollkommen her-

zustelen, biß gnädigter höherer orthen genehmfallung
veraccordiret, und haben hierauf sambt meiner Stanetty
Uns bede verbunden, und verobligiret, daß auf gedachter
Säulen

2^o Sich nachfolgende Figuren, und Auszierungen be-
finden sollen, Alß: die heilig dreyfalltigkeit bestehend in
Gott Vater, Sohn, und heiligen Geist, der Engel, welcher
Selbe traget. Mehr die unbefleckte Empfängnuß Mariae,
S. Catharina, S. Joseph, S. Antoni de Padua, S. Sebas-
tian, S. Rochus, S. Carolus Boromaeus, S. Franciscus
Xaverius, welcher einen Mohren Tauffet, S. Clemens, S.
Barbara, S. Rosalia auf dem Antipendio in felsen ligend,
zusammen also 14 Figuren, von welchen eine jede 7.
Schuch hoch seye solle. Dann in 6. Passerlewen müssen
sich die 6 Geheimnussen Mariae, nemlich: der Englische
Gruß, Mariae Vermählung, Mariae Heimsuchung, Mariae
Geburt, Flucht in Aeypten, und Mariae Himmelfarth auf
das beste ausgearbeiteter befinden. Item in 3. anderen
Passerlewen: Krieg, Hunger, und Pest. Dann kommen
über die schon berührte 9 Passerlewen annoch 2 neben
der S. Rosaliae bildnuß befindliche seiten, mit 2. Passer-
lew nach beliebiger befindung, oder Angebung Eines
Löbⁿ Magistrats zuversetzen. Mehr sollen sich auf der
Pyramitten 15 Kindl pr 3. Schuch hoch, und 2 Kroppien
vor dem Antipendio auf dem Pallestrat stehend, das Pal-
lestrat selbst aber mit Romanisch durchbrochenen Gat-
ter von bildhauer arbeit, lauth vorgestellten Modell, be-
finden, und Engels Köpff nach gutbefinden Eines Löblⁿ
Magistrats gemacht, die Pyramitten selbst neben des-
sen mittelsteinern mit puren wasser-Khütt, und nicht ge-
mauert, wie auch der Sockl selbst mit Mühlsteinern verse-
tet werden.

3^o Nehmen Wir auf Uns alle dabey erforderlich vor
fallende Steinbrechungs, führungs, und aus arbeitungs
Unkosten, nicht minder das dazu benöthigte Eysen,
Khütt, Gley, Kupfer, farb, vergoldung, oder was nur
immer anderes annoch hierzu andienliches seye würde,
beyzuschaffen, und gefertigen zulassen, auf unsern
selbsteigene Speesen, und dafür werden wir auch, auser
denen ersterwehnten Sechzehen Tausend Guld, gar keine
sonstige vergütung in geringsten anverlangen; Jedoch
4^o Ist hiervon ausdrücklich die gerüstung, und die aus
denen fundamentern beschehen sollende Maurer arbeits
sowohl in an betracht des nöthigen Materialis, wie auch
der Auferbauung, ausgenommen worden, welche beude
Stuck die Löblⁿ Stadt zubesorgen haben wird. Übrigens
aber

5^o Gutsprachen Wir auf beede gut vor alle vorbedun-
gene arbeiten, einschaffungen, und vor die völlige Aufer-
bauungs vollkommenheit mit unseren gantzen vermögen,

haab, und Gut, und verbinden. Uns auch zu ersetzung
all=und jeglichen, durch Uns ausser arbeiters oder un-
sere veranstaltungen, und beyschaffung wider vermuthen
etwannentstehen könnenden Schaden. Alles getreulich, und
sonder gefährde. Actum Rathhauß Cremnitz d 3^{te} oct 1765.

Príloha 3

Prejednávane problému kvality Stanetihó a Vögerleho
sôch po návšteve ich ateliéru mestskou radou na jej zasad-
nutí 25. augusta 1766

ŠOKA v Kremnici, MMKr, Protocollum Curiale 1766, s.
206.

Sonach ist das Protocoll v. vorigen Session verlesen
worden und dieweilen es durch selbsteigene beaugenschei-
nung des H. Stadtrichters nebst einigen H. des Innern
Raths erhöllet, das gleichwie des H. bildhauers Fegerl seine
bey allhier erbauender heilig dreyfalltigkeit Statuen schon
verfertigte figuren ziemlich wohl, u ohne Ausnahm gear-
beitet, also findete es sich hingegen daß bey denen durch
den H Stanety hergestellten figuren ziemliche in die Au-
gen fallende fehler hervorleichten, aus was Ursachen also
die hauptfiguren zu verfertigen, wie auch die schon ver-
fertigt Stanetische nach thunlich zuverbessern dem H.
Fegerl aufgetragen worden.

Príloha 4

Stanetihó sľub o prerobení niektorých sôch z 27. augusta
1766

ŠOKA v Kremnici, MMKr, Protocollum Curiale 1766, s.
207.

Dem H Dionisio Stanetti allhiesig bürgerlichen bild-
hauer würde sonach vorgetragen, wie das man durch ge-
hends mit dessen Arbeit umzufrieden benanntlich mit der
unbefleckten Empfängniß, welche eine haupt figur ist, mit
dem H. Clemente, Carolo Boromeo, und Francisco Xave-
ris, und weilen derselbe selbst bekennet, das der Stein
an Clemente, u Carolo Boromeo gesprungen, u dieselbe
diese Neuzumachen, die übrige aber zu verbessern,
u Mangellos zustellen vorspricht, als wurde es auch da-
bey gelassen, nur die H. Catharinae statuen wurde dem
H Fegerle wohl auszuarbeiten übergeben, u beeden eine
gute Ein Verständniß, damit einer dem andern seine Gedan-
ken offenbahren um auf das beste Arbeit herzustellen be-
fliesse seyn sollen anrecommendiret worden.

Príloha 5

Stanetihó žiadosť, aby Vögerle používal vhodnejší oravský
kameň

ŠOKA v Kremnici, MMKr 1769 (Frag. Prot. Curial 1766-
1769), Fragmentum Protocolli Curialis z 30. septembra
1766.

Dann wurde des H Dyonisii Stanetti allhiesig burger
bildhauer Instantz verlesen Kraft welcher dieser exponiret
daß die weilen der durch H Fegerl arbeitende Stein nicht
dauerhaft sondern baldigen verderben wegen, vielen andern
unterworsten und seines errachtens Oraver stein dauerhafft-
este wäre, von dahero bittete Er Stanetty entweder in er-
folgenden fall der verderbung einiger Figur freygesproch
das ist schuld schaden verantwortung frey gehalten.
H Fegerl zu acceptierung des Oraver steines bezwungen
werden möge; Wird mit dem H Fegerl communiciret der-
selbe hierüber vernommen werden, welcher sonach erkläret
doch der alltsoller stein stärker und folglich standhaffter
scheinet, als Oraver und findete derselbe alltsolier in gering-
sten nichts auszustellen;

Príloha 6

List Martina Vögerleho kremnickému mestskému magis-
trátu z 8. marca 1769

ŠOKA v Kremnici, MMKr 1769 (1-160) Nro 83.

Wohl Edl Gebohrn Gestrenger herr herr Stadt=Richter
Wohl Edl Gebohrn Gestreng Wohl Weisen StadtRaths.

Sich kann mich nicht genug verwunderen, warum ich
gar keine Nachrichten halte?

Wegen ausfordigung der heiligen Dreyfalltigkeit
pieramiten, oder Saullen, in deme ich den ersten february
diß 1769 Jahrs dem gnädigen herrn bergRath von Kör-
menty sambt Einem Wohl Edlen Wohl Weisen StadtRath
höflichst ersuchet habe mich aller gnädigst zu berichten,
ob ich hinunter konnen solte, oder nicht, aber ich habe die
gnad nicht gehabt, eine Antwort zu erhalten, daher ist noch
mahl Mein unterthönigstes bitten, mir doch wenigstens zu
berichten, ob ich heyer noch kommen solte?

An dem Werckh der Hⁿ Dreyfalltigkeit Saullie wiederum
anzufangen, oder nicht?

Wann ich habe heuer, und vor ein Jahr immer auf der
Pauß Seyn Müssen mit meine geseelle und der Consens
mir vielle Müh und geld gekost, wo es mir schon völlig
abgeschlagen word aber weillen mir der Wohl Edle und
Gottseeliger herr StadtRichter mich wider ermahnet, daß
ich den aller hochsten Conseens widerum aufs Neue suchen
machte, also habe ich solches auch erstlich angefangen,

wo ich zwölf Mahl nacher Wienn bin gereiset, und ermahnen müssen, wie es der gnädiger herr bergRath selbsten erfahren hat!

Also bitte ich Ja wohl auch eine kleine antwort vermeinete zu erhalten damit ich mit meiner Arbeit in Prugg, und mit gesellen zu Richten wuste /:und nicht in noch grosseren Schaden verfahren möchte /:bitte mit nachster Post um eine antwort, dann ich bekom gleich nach die osterfeyertägen eine gelegenheit; Meinen Arbeits-zeig welchen ich sehr nothwendig brauche, abzuhalten, wann aber ein Löbl StadtRath noch solte gesonnen Seyn widerum anzufangen, und die fr: steinöttin etwas darbey zu Thun haben, so will ich ausgeschlossen seyn, dann wann ich solte hinunter kommen, son kan ich ohne dem nicht gleich anfangen aufzu[...]zen ich Muste noch Steinmötz, und stein welche ich von H^r Göz nehmen Thette wie auch fuhrn benöthiget wäre.

Der ich Mich gehorsamb
Empföhle
Eines Hoch Edl gebohrt und
gestrengen herrn H:
Richter und Einen Löbl
Wohl Weisen StadtRaths
Martin Vögerl
Bildhauer Stadt Prugg
an der Leytha d 8^{te} Marty 769

Priloha 7

Zakladačná listina kremnického mestského magistrátu k stĺpu Najsvätejšej Trojice v Kremnici z 10. septembra 1769

ŠOKA v Kremnici, MMKr 1769 (291-450) Nro 331.

Nos N. N. Index, Interior, et Exterior Senatus, Electaque Communitas Liberae, Regiae ac Montanarum Primariae Civitatis Cremnicziensis Memoriae commendamus Tenore Praesentium significantes, quibus expedit universis; Quod posteaquam Sanctissimae, et Individuae Trinitatis, unisque Deitatis honori, ob avertendam saeve grassantem Pestem Anno Saeculi hujus decimo, 17^a M: Augusti posita Statua, ob dilatatum Ecclesiae Parochialis Forensis aedificium demolita, et nunc demum Benigno Suae Mattis Sacralissimae Indultu accedente nobiliore structura hic in Civitateista Cremnicziensi, Inclyto Comitatu Barssiensi ingremiata, ante Ecclesia Parochialis Forensis frontispicium per Nos erigi coepta fuisset, Voto Solenniter elicito ita exposcente, eotum occasione positi Lapidis fundamentalis antequam juxta Sibi eatenus elargitum Indultum Statuam mododictam Admodum Reverendus Dominus Georgius Ocsovsky, Parochus hujus

Cremnicziensis Ritu ab Ecclesia praescripto benedixisset, Nos Statuam hanc Sanctissimae Trinitati, ac Beatissimae sine Labe originali conceptae Virgini Mariae dicatam semper in bono Statu conservandam, ac defectus quosuis gnaviter reparandos, et Verbo Omnia ea, quae ad Integritatem Statuae hujus desiderabuntur, procuranda, atq redintegrata ex Civitatis hujus Cassa Domestica Nosmet, ac Successores nostros obligaverimus in perpetuum, prouti et obligamus solenissime.

Signatum Cremniczii Die decima Septembris 1769
Iussu Int. et Exterioris Senatus
Electaque Communitatis hujus;
Extradedi Antonius Haraszlem
Int. Cittis Cremnicz O. Notar

Priloha 8

Text zakladačnej listiny kremnického magistrátu ku stĺpu Najsvätejšej Trojice vloženej do tela stĺpa z 10. septembra 1769

ŠOKA v Kremnici, MMKr 1769 (291-450), bez čísla.

Ad/ Gloriam et Honorem / Sanctissimae et Individuae / Trinitatis / nec non / Imaculate Conceptae Deiparae / Semper Virginis / MARIAE / Statuam hanc / Ex / Voto Publico / dum / CreMnICII pestIs DIRE grassabatVr, / Humilioribus principus eotum exstructam / et collocatam ante fores Ecclesiae Parochialis / cui aVgenDae CessIt LoCVM / Tandem / In viennia primaevi sui Situs / hoC nobILiorI MoDo ConstrVXIIt / Senatus, Urburariatus, Populusq Cremnicziensis / Sub / Sanctissimo Domino / CLEM-ENTE XIV. / Universalis Christi Ecclesiae in Terris Vicario / MARIA THERESIA Sacratissima / Caesarea, ac Hungariae, Bohemiaeque Regia / Apostolica Majestate Vidua Felicissime ac Gloriose regnante. / JOSEPHO II. DEI Gratia Electo semper Augusto Romanorum Imperatore, Sacrae Coronae Regni Hungariae Principe Haereditario / Alberto Serenissimo Saxonice Duce, per Hungariam Regio Locumtenente / Serenissimis Petro Leopoldo Ferdinando Carolo Maximiliano Xaverio Tribus Principibus regiis / Sede ArchiEpiscopali Strigoniensi post obitum Celsissimi Principis Francisci e Comitibus Barkóczy pro nunc vacante. / Illustrissimo Domino Comite Ioanne Amadeo Stampffer, Inclyti Supremi in Montanis Camergraffiatus Officii constituto actuali Camergraffio Spectabili, ac Perillustri Domino Antonio Körmendy de Borfö et Ikrin numero Senatorum ex ratione, sub praegestris Montium, ac Sylvarum Iudicis, ac Magistri, ita et penes Citem Iudicatus Officiis longa annorum Serie praestitorum fidelium Servitorum per Suam Mattem Sacram ad dignitatem, penes I. Officium Camergraffiatus actualis Consiliarii pro-

moro, omnium Ecclesiarum ad Dominium Cittis spectantium Inspectore, et praecipio in Septem Montanis hisce Urburario / Senatu / Dominis Ioanne Bellhazy, Iudice Ordinario, Christiano Bukovay, Iosepho Leichamschneider, Antonio Heizl, Regio Simul Montium, et Sylvarum Magistro, Matthia Bukovay, Ignatio Freyzeyzen, Martino Ludvigh, Iosepho Benne de Nandor, Ivane Lehmoni, Ignatio Götz Simul Murariorum Magistro, Ladislao Balogh et Georgio Csernak omnibus Catholicis, Antonio Haraszlem Iurato ordinario Notario, Nicolao Csetko, Vice Notario, et Fiscale, Ioanne Barry Rationista Magistratualibus. / Admodum reverendo Domino Georgio Ocsovsky parocho Loci ordinario. Reverendis Iosepho Münich et Iosepho Maller, Capellanis. / Oratoribus Exterioris Senatus Francisco Xav. Hausegger Catholico, Ioanne Georgio Szivy Aatholico, et Iosepho Schmidshauzen aque Catholico. / Tribunis Plebis Comunitatis Leopoldo Ferdinando Puchner, Carolo Freyzeyzen Catholicis, et Ioanne Möesz Aatholico

Aedili Theophilo Czipser / Scultore Magistro Martino Fegerle Cive Brukensi ad Laitam. / Murariorum Magistro Ignatio Götz

Priloha 9

Vyúčtovanie prác na stĺpe Najsvätejšej Trojice pravdepodobne z júla 1770

ŠOKA v Kremnici, MMKr 1770 (3.7.1770 – 30.9.1770), nedatovaný spis bez čísla.

Specification

Mein Martin Fögerl der Ausgab, und Spesen zu der heilig Dreyfaltigkeit Saulen alß

Eine Reys nacher Wienn auf Tit H^r Berg Rath Körmendy sein begehren, um einem Überschlag zu machen, weigen der Heil 3faltigkeit Saulen, die versammnnus auf 4 Tag mit

8
Das Fuhrlohn mit 4. 34
Die Steinmez gesellen, und Schicht arbeiter mit ihrem Betrag kommen weirnden mit Stein, und Fuhrlohn Ausgab mit zugleich Part des H Stanetti f. 415. 1 x.
Also mir meiner Ausgab die helffe mit 207. 30 1/2
Anlangend meiner bildhauer Arbeit schon verfertigter alß

Die Heil 3faltigkeit, vor welche ich nur schäze 500. -
Dann seynd 8 Statuen pr Contract à 100 f. 800. -
Mehr seynd verfertiget 13 Kindl, oder Engl à 20 f. 260. -
Dann seynd verfertiget 12 Engls Köpf à 30. -
Item seynd verfertiget 3 Schnürkl das st. à 30 f. 90. -
3 grosse Schnürkl schon ausgefertigter à 60 f. 180. -

Das ganze Pallistrat, oder Romanische Löhern samt denen Gesimsem mit accordirter Massen 2000. -
Mehr 3 große Passerlef besteht in Krieg, Hunger, und Pest von hartem Gestein a 250 f. das Stuck 750. -
Dann seynd 3 kleine Pasterlef, oder Historien, als Mariae Vermählung, Beschneidung, und Flucht in Aegypten das Stuck à 60 f. 180. -
Dann seynd etwas von ornamenten, oder zirathen verfertiget pr 20. -
5030. 4 1/2

Latus anhero meiner geschätzten Arbeit, welche ohne Steinmez Arbeit zu verstehen ist mit 5030. 4 1/2
Ingleichen von 7^{te} September habe alleinig ausgezahlet vor Steinbrechen Passirung, und Fuhrlohn mit 461. 13 1/2
5491. 18

Der halbscheid mit dem H Stanetti mit betragenden auf Fuhr alleinig deren Steinern, steinbrechen, und fuhrlohn, wie auch Schmidt Arbeit, und Lastwagen, Steinmez Gesellen die Einpfang f. 2212. 4
Ingleichen habe ich auf dergleichen Gestein brechung, fuhrlohn, Passirung, doch ohne Steinmez Gesellen Rechnung laut Specification ausgezahlet mit 761. 13 1/2
2673. 17 1/2

Meine verfertigte Arbeit Schätzung wie ob. 5030. 4 1/2
Summa f. 7703. 22

Einpfang ich darauch baar geld 3782. 4
d^{te} d^{te} 550. -
Kommet mir heraus über als meine pr 4432. 4
habte Mühe inschinirung, abzeichnung versammnnus, bey denen Steinmezern gehabte Mühe, und vorzeichnung mit 3271. 18
Idest dreytausend zweyhundert ein und sibsig f. 18 x.
Cremnitz den 30^{te} Juny / 767

Martin Vögerl
burgl bildhauer
von Prugg an der Leitha

Ist frau Vegerlin sich Authentio hinausgegebe worde mit folgend=

Mit d durch Martin Fegerle unterschribene original Aufsatz gleichlautend zuseyn urkundet nachstehende vertigung Cremnitz d 10^{te} Juli 1767
A H

Specification

Der sammentlen Pratenion so mir von dem Contractmäsig getrostenen betrag der in Kremnitz aufgerichteten Ehren Saulen dem guten gewissen nach billig zustehen komet als!

Vor die unbefleckte Empfängnis Mariae Statuen von Altsoller Stein 100. -
 Vor 5 Pasterlef worunter 3 à 60: dan 2 a 250 f: in Summa 680. -
 Vor 10 Engln das stuk: à 20 f. 200. -
 Vor 6 Engels Köpf à 2 1 f. 15. -
 Vor 3 figuren nembt: Francis: Xavertio: Joseph: und berg Patron à 100 f. 300. -
 Vor 6 stuck aussparirte Altsoller Stein ohne der arbeit à 20 f. 120. -
 Item hat ihr Fegerle einen meinigen von Orava gebrachten Stein verarbeiteth und pur der Stein angerechnet wird mit 50. -
 Nicht minder vor 5 erkaufte Steine zu Orava samt brecher=und fuhrlohn bezahl 109. 12
 Fuhrlohn von der Waag bis Sutschan 61. 38
 deto von Sutschan bis Kremnitz bezalt 63. -
 Vor die Gelegenheit vor Meinem Mann und meinem Steinmetz Gesellen von Kremnitz bis Orava und wieder zuruckh 24. -
 Vor dem Neü gemachten Last=Waagen und benöthigten Stein Metz=zeüg mein Mann die helfte bezalt mit 100. -
 Latus 1877. 50
 Vor Steinmetz Gesellen, Schicht arbeiten, Stein führen hat mein Mann ausgeleget die helfte mit 2736. 49 1/2
 Wie auch hat mein Mann vor verschiedene andern bedörfstigkeiten und führen ausgezalt in Summa 120. -
 davon hätte der Fegerle die helfte zu bezahlen gehabt
 Hierzu kommen anzusetzen vor meines Mannes durch 2 Jahr, in denen Stein=brächen, und aus findig machen derselben gehabter bemühung, versambnüssen, zuruckh lassen der Land=arbeit wie doch vollkommener aussparirung aller Steiner, und nur gantzer setzen gerichtter gantzen Architectur gantz gering gerechnet mit 2500. -
 Summa meiner billigen Forderung an der Ehren Saulen pr 7179. 39 1/2
 Hier habe nebst meinen Mann empfang per partes in Summa 3731. 49 1/4
 Verbleiben also ach abzug annoch nur zu guten. 3447. 50 1/4
 Endlich aber weillen mein Seuln Mann die in Kremnitz befündliche Pfahr-Kirchen

Latus 3447. 50 1/4

sowohl an bild=hauer, Stockatorer, und Stein arbeit auf die 2 Thurn vermög von einem Mahler aus Schemnitz verfertigten Rissen und aufzeüchungen Contractmässig auszumachen übernehmen, auch selbe dar nach in das Werckh gebracht hat, so hat ein Edler Kremnitzer Magistrat ausser berührten Rissen und Contract umb ansehlicher die Kirche zu machen viele mehr Stockator und bildhauer=arbeit angeordnet, und angeschafft, auch solche

über den Contractmässig getrostene betrag zu vergüten versprochen, folgbahr hier nur mein eigen aus gelegtes Geld: ohne den arbeitsh Lohn angesetzt, und der billigkeit von erföfsteren Mgst vergütet müssen werden 1500. -
 Summa meiner Gantzlichen Forderung 4947. 50
 Theresia Stanettin
 verwittibte burg: bild
 hauerin in Kremnitz

11. Juli 770

Hochlöbln Königl: Hungar: Hof: Camer

Eüer Excellenz

Gnädig Gebietende Herrn!

Dem sichern vernehmen nach hat Hoch dieselbte gnädig geruhet meine in aller Submission eingerichte beschwerden dem Edlen Kremnitzer Magistrat zur beantwohung zu zuschicken, und zugleich mitlst hoher verordnung zu befehlen, auf das berührter Magistrat mich in meiner Praetension ausfertigen und Schadtloss halten solle; Nachdeme aber in forher eingerichter forderungs Specification in Vemuneration vor die gahabte bemühung durch 2 gantzer Jahr meines Mannes, zuruckh lassen deren allschon verachten Land arbeiten, Versammnüssen und herstellung des gantzen fundaments bewuster Ehren Saulen, gemachte Modelle und Rissen eines dasigen Magistrats Wihlkuhr zugelassen worden, und sebster von dieser zeit her seine schuldige beantwortung noch nicht eingesendet, auch mir umb so weniger (:wie gantzlich zu vermuthen:) die billigkeit administriren wird:

bemüssige daher funss=fähligst zu bitten eine Hochlö: Hof Camer wolle gnädig geruhen mich arme mit 4 weysen so noch untersorgt seynd verlassen wittib zu behertzi-gen, und in milder Ehrwegung, das ich bey dieser Sach sehr beschädiget worden will, und auch mir und meinen Kindern mitlst Magistratual abschaffen meiner Gesellen, die Kunst von zeit 2 1 Jahr wiedergeleget, folgbahr das brodt benohmen worden, die hier anklebende reale forderungs Specification zu beangenehmen, und mir ohnbeschwert die erforderliche hohen befehl der ohnweithers machen den verschub Magistratualiter vorkehren der aus zahlung von denen Contractmässig getrostene 16.000 f. zu ertheillen, damit ich selben eigenhändig erwehnten Magistrat behändigen möge, widrigenfalls sich gantz sicher ernüserne kan, das der aufschub meiner befriedigung so lang sich tremiren dorfte, bis Endlichen berührter Fegerle den gantzen betrag per partes empfangen, und so dan den gantzen Nutzen ohne gehabter mühe in denen Steinbrächet, und gantzer Architectur, gezogen hat, ich aber arme sehr gekräctte fruchtloss abgewiessen wurde, da bey gewertigung der gnädigen genehmhaltung

meines demüthigen bittens mich dero hohen gnaden ergebe beharrende.

Einer Hochlöb: König: Hung: Hof Camer

Unterthänig gehorsambste

dienerin

Theresia Stanettin

verwittibte burg: Bildhauerin

in Kremnitz

Priloha 10

List Theodora Mayera v súvislosti s Morovým stápom z 27. septembra 1771

ŠOKA v Kremnici, MMKr 1771 (2.9.1771 – 31.10.1771)
 listina z 27. septembra 1771.

Löblicher Stadt Magistrat

Wohl Edl Gebohrne Gestrenge

Sonders Hochgeehrteste Herrn Herrn!

Nachdeme H Martin Vögerle bildhauer das zeitliche gesegnet hätte, wurde ich durch dessen Er Wittib von meinem Principal in der Absicht außgebetten, damit ich bey der noch auszufertigenden heilig Dreyfaltigkeit Saulen das nöthige veranstalten, und denen Arbeitern anbefehlen möge. Ich hegte aber allezeit die Meinung, diese meine Aufsicht würde sich über 7, oder 8 Wochen nicht verziehen, um sonach widerum in meiner Kunst fortfahren zu

können. Ich würde auch ganz gewiß schon längstens meinen abmarsch um so mehr genohmen haben, weilen ich bloß vor die zeit der Arbeit meine Löhnung, welche nur etlich und dreisig Gulden betraget, empfangen habe, wann nicht Frau Vögerlin mich hievon abgehalten hätte. Eines Theills willigte ich in solches gerne, auf daß ich nemlich auch den beschluß dieser Ehren Saulen erwarten möge. Gleichwie nun solcher, in so weith Er Wittib, vermög Contract hierzu verbunden ware, allbereits mit hilffe dessen, wenne zu Ehren diese Statue erbauet worden, würllich erfolgt ist, also hoffe ich auch, daß Ein Löbl^{er} Magistrat in Anbetracht meines wenigen verdienstes sowohl, als auch hierbey gehabten Fleystes mich jener Freygebigkeit theilhaftig machen werde, welche viele andere, eben bey diesen Wercke reichlich genossen haben; Sintemahlen es ohne des hochgemeigt bekandt wäre, daß ich bey dem, untern 4^{te} diese entstandenen unerhörten Wasser Guß, anderer leüthe Sachen retten wollend, um allmeine haabschafft gekommen, und folglich auch dessentasigen einer Gnädigen Reflexion würdig seye. Um solche da ich anmit Einen Löblichen Stadt Magistrat gehorsamst bitte, zugleich mit aller hochachtung gebleibe.

Eines Löb Magistrats

Unterthäniger Diener

Theodor Mayer

Bildhauer

The Plague Column of the Holy Trinity in Kremnica (1765-1772) One of the last plague columns in the former Habsburg Empire

(Summary)

The Baroque Plague Column of the Holy Trinity in Kremnica – the focus of the main square in Kremnica – was the subject of many studies of Slovak historians of art during the whole 20th Century. Despite this it is still the most relevant and also the most important small book of József Hlatky from 1898 – *A körmöczbányai Szt.-Háromszög-oszlop* – which became at the beginning also the basic source for my study and research.

The basic archival material is situated in the Town's Archive in Kremnica and also in the Central Mining Archive in Banská Štiavnica. In the first one now exists a huge archival material which very deeply documents all history of the designing, process of creation, and every connected problem during the building of the Plague Column in Kremnica in the period 1765-1772. The Plague Column is the work of two main sculptors and their workshops – a sculptor from Kremnica Dionysius Staneti and his workshop, and a sculptor from the Austrian town Bruck an der Leitha – Martin Vögerle and his workshop, especially Teodor Mayer whom the previously published literature registered as Anton Mayer. The technical question of the column's building was entrusted to the building constructor and master – Ignatius Peter Götz. In the archival material from the Central Mining Archive in Banská Štiavnica is known the design of the Plague Column from Kremnica which was created by the town's painter Stephan Völcsey in 1765-1766 and not by Dionysius Staneti or Martin Vögerle as until the present time supposed every historian of art in Slovakia.

The first restoration of the Plague Column in Kremnica started not so long after its completion in 1772. At the beginning of the 19th Century the column was covered by a layer of hot wax and this process very deeply destroyed a structure of the used stones. In the second half of the 19th Century it was absolutely necessary to try to repair the Plague Column and this work was managed by two Hungarian restaurateurs. The next restorations followed very quickly – in 1905, 1920-1921, 1953-1959, and the last one, which was began in the 8th decade of the 20th Century, and is not yet finished. On the basis of the relating archival

materials and restoration's analyses it is now possible to identify every sculpture and relief on the Plague Column of the Holy Trinity in Kremnica and also to ascribe them to Dionysius Staneti or to Martin Vögerle. But in the present we have a problem of how to interpret now the result of so many restorations because only a few parts of the column exist in the original condition. During the last restoration all sculptures were substituted by copies from the artificial stone and only the original sculptures from the 18th Century (St. Clement, St. Charles Boromeus, St. Xavier, St. Rosalie, St. Sebastian and two putts carrying the Jesus Heart) will be presented in the exposition of the Museum of Coins and Medals in Kremnica.

The basic prototype for the Plague Column of the Holy Trinity in Kremnica, like every plague column of the Holy Trinity dressed in clouds in the former Habsburg Empire, is the Plague Column of the Holy Trinity – *Pestsäule am Graben* – in Vienna, a very famous work of Johann Bernhard Fischer von Erlach, Ludovico Ottavio Burnacini and Paul Strudel from the years 1680-1694. This commemorative column, devoted to the big plague epidemic between 1678-1681, is described and analysed in so many articles and studies, but it is necessary to make a note about a very interesting study from Christine Boeckl: *Vienna's Pestsäule: The Analysis of a seicento plague monuments*, which is a very important movement in the interpretation of traditional plague iconography against the previous Austrian art historical view. In her study she very deeply analysed and introduced a program of the column's iconography and his individual formal influences.

Finally, Vienna's Plague Column of the Holy Trinity itself became an example for every plague column dressed in clouds in the former Habsburg Empire during the 17th and especially 18th Century. Little by little the Viennese prototype absorbed and developed its primary structure by another iconographic and formal components and variations – a presentation of the Immaculate, St. Rosalie laying in the small grotto in the lower part of columns, an emplacement of the local, plague, or in the Baroque art prefer anti-reformation Saints, sometimes we can observe

a combination of the Holy Trinity's iconography with the iconography of the Holy Virgin or Jesus Christ.

At this point it is very necessary to remark that the building of plague columns didn't follow directly after the plague epidemic. Their construction had a specific purpose and specific function as a memorial appendix to a tragic time and in this meaning columns worked as a "post scriptum". On the other side, columns operated as commemorative places in other negative cases, which was in the life of the Baroque people an illness, war, hunger and these demands were formulated as an inscription on the body of plague columns. Of course, they became also a question of the social prestige of a town's community and town's inhabitants.

Probably it could also be the reason why the town's magistracy of Kremnica decided to replace the Plague Column in the main square from 1710 – a memorial for a plague epidemic of the same year. A very important function had the aspiration of the magistracy to have a fashionable trend of the temporary Baroque art in the former Habsburg Empire, also important was the urban conception of the main square after the renovation the Parish Church of Blessed Virgin from the years 1755-1767, and finally, of course, to be better than Banská Štiavnica because for Kremnica this town represented the norm in every cases.

Despite the Plague Column in Kremnica being created one Century later than its prototype – Vienna's *Pestsäule*, in archival material it still figured as its model and paradigm, but its final structure was very different and retracted. The original design, which offered Dionysius Staneti to the discussion and final sanction to the town's magistracy in 1765, introduced a pyramidal composition with, in the top, placed the Holy Trinity carried by an angel. On the body of the column was introduced Immaculate, then the three town's and mining patrons St. Catharine, St. Clement, St. Barbara, a ternary of anti-reformation saints St. Joseph, St. Anton de Padua, St. Xavier and the specific but also classic plague saints St. Charles Boromeus, St. Sebastian, St. Rochus and in the small grotto lay St. Rosalie. Against the original design the iconographic program of reliefs definitely changed and there were three reliefs –

Plague, War and Hunger and the cycle with the Holy Virgin thematic – the Annunciation, Marriage of the Virgin, Visitation, Nativity, Adoration of the Magi, Circumcision of Christ and Assumption. Despite there being in the separated parts of the column some iconographic relations and the simple program – ternaries of Saints and also the Holy Virgin iconography and plague iconography – the Plague Column of the Holy Trinity missed in its contents such a large and integrated iconographic program like we know from Vienna and which was very deeply interpreted by Christine Boeckl in her study. In spite of the fact that during the forewent rebuilding of the former Parish Church in Kremnica was created the special „conchetto“ explaining the iconographic program of frescoes, in the case of the Plague Column we haven't found in the archival material anything similar yet. As if the Plague Column of the Holy Trinity in Kremnica was only the reduced citation of its model without any apocalypse, desperation, uselessness or submission, on the other side also joyfulness and thanksgiving for the end of the plague epidemic readable on Vienna's *Pestsäule*.

The iconographic program of the Plague Column in Kremnica is so simple and locally adapted that if we don't recognise its forerunner in Vienna, we should find very difficult its every historical, iconographic and formal relations and connections. This is probably the most important moment in the enlistment of the Plague Column in Kremnica into the context of the plague columns in the former Habsburg Empire. More than as a commemorative and votive monument of the plague epidemic was for the town's magistracy important the self-representation and self-celebration as so much that the Royal Chamber Office had to admonish the town's magistracy of Kremnica and advised to present the high religiousness by building the town's orphanage.

Against all these conclusions thanks to the aspiration of the town's magistracy in Kremnica in the highest self-represent we are better off for having one of the most beautiful external Baroque monuments, despite it is missing so much from its original meaning and sense from the fundamental function of its model Vienna's *Pestsäule*.

Inspirations and models for the Plague Column of the Holy Trinity in Banská Štiavnica

During my interest in the models, patterns and resources for the Plague Column in Kremnica I encountered also other types of plague columns of the Holy Trinity in the former Habsburg Empire which is in Slovakia presented by the Plague Column of the Holy Trinity in Banská Štiavnica (1755-1763). So as memorised by some historians of art the inspiration for this work represented the „Josephsäule am Hohen Markt“ in Vienna – the work of Joseph Emanuel Fischer von Erlach and Antonio Corradini from 1729-1732 and also its other interpretation in Krems from 1736 – the work of Joseph Mathias Götz, a member of the famous Bavarian family of sculptors Götz-Degler from Bamberg.

In the archival material is, as an author of the design and model of the Plague Column in Banská Štiavnica (now in the courtesy of the Slovak Mining Museum in Banská Štiavnica) mentioned the building master George Götz from Kremnica. Actually, the man with this name had not been living during the 18th Century in Kremnica, there was just known the building constructor and master Ignatius Peter Götz who was mentioned before in the connection

with the rebuilding of the former Parish Church in Kremnica and also the Plague Column of the Holy Trinity in Kremnica. On the basis of my research in the birth, marriage and death-registers in Slovakia we know, that he was a native Bavarian from the town Bruchsal. There his father Johann Valentin Götz became the town's sculptor, and finally his uncle was Joseph Mathias Götz – the famous sculptor in the surroundings of the Austrian town Passau. Thus Ignatius Peter Götz belonged to the third generation of the Bavarian family of sculptors Götz-Degler. His name we found the first time in Slovakia in the archival material connected with the rebuilding the Piarist Church in Prievidza in 1741, as also the name of the sculptor Dionysius Staneti. Ignatius Peter Götz got married in Kremnica in 1758 and he lived there till his death in 1784.

Finally, on the basis of the relations inside the Bavarian family Götz-Degler we discovered the direct line of citations and variations of the fashion trends in the Baroque sculpture of the 18th Century in the former Habsburg Empire.

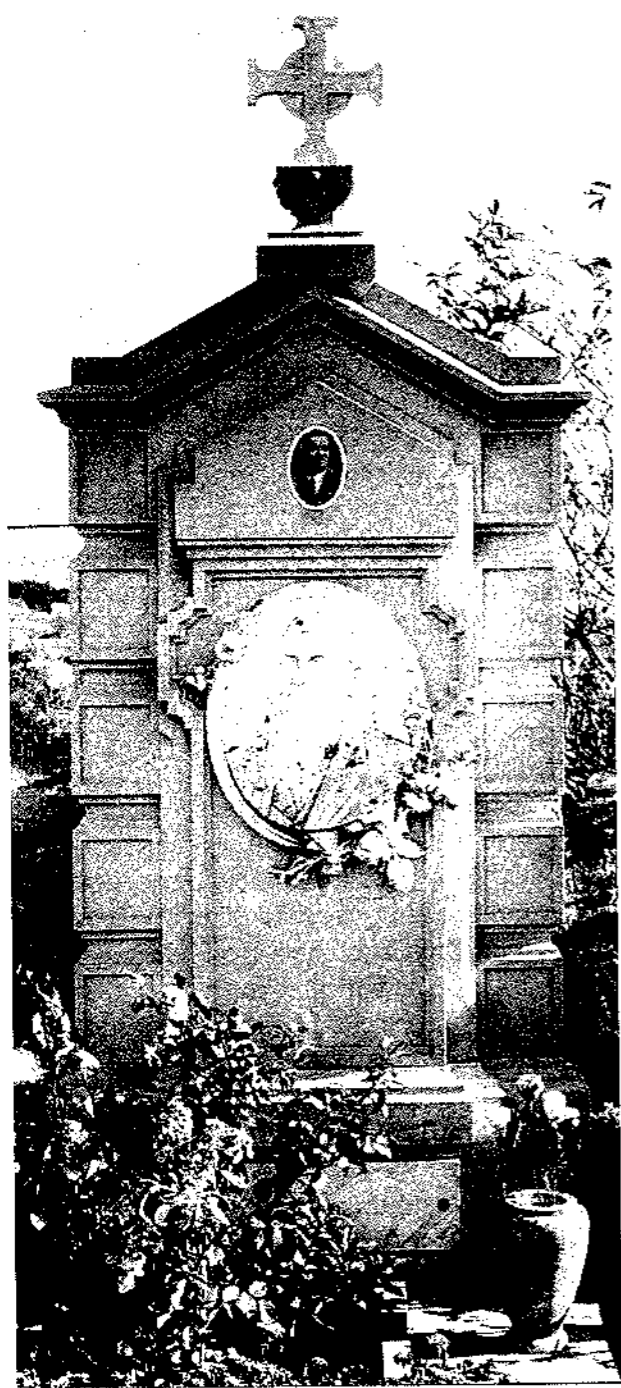
Das Grabdenkmal als *Hommage* und die europäische Friedhofskunst von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des I. Weltkrieges am Beispiel der Slowenen

Sonja ŽITKO

Friedhöfe des 19. Jahrhunderts – mit ihren Individualgräbern und Grabdenkmälern – fungierten in den urbanen Zentren Europas als Nekropolen, die im Einklang mit dem Kult der Toten die Erinnerung an die Verstorbenen wachhielten. Sie spiegeln aber auch die Kultur einer Gesellschaft wider und sind daher bedeutende kulturelle und religiöse Einrichtungen. Die Konzentration von Grabstätten berühmter Persönlichkeiten erfüllt gleichzeitig die Funktion eines nationalen Pantheons.¹

Dem Herausbildung der Grabmäler um 1800 in Frankreich und im besonderen auf dem Friedhof Père-Lachaise in Paris, dem „*first great metropolitan cemetery in Europe (...) in modern times*“ (J. S. Curl)² lag der Wunsch oder – wie es einem bei A. Le Normand-Romain wiederfährt – geradezu eine wahre Besessenheit zugrunde, dem Andenken einer gewissen Person ein Denkmal zu setzen, um sie unsterblich zu machen (*„survie par la mémoire“*).³ Aber nicht nur die Erinnerung an einen Menschen als solchen sollte wachgehalten werden, sondern auch seine berufliche Laufbahn; seine Verdienste, seine Werke, seine Bedeutung und seinen Status in der Gesellschaft und in der Nation sollten in Erinnerung bleiben. In diesem Zusammenhang entwickelte sich bald die Idee, „*que les cimetières étaient des lieux privilégiés qui permettaient de rendre hommage aux grands hommes et de tirer de leur souvenir une leçon à valeur d'exemple*“ (A. Le Normand-Romain).⁴ Die Ehrung einer

berühmten Persönlichkeit sowie die Erhaltung des Gedenkens an sie bezeichnet den Brennpunkt, an dem die Grenze zwischen Grabmal und Individualdenkmal verschwimmt. Die Idee, auf einem wichtigen öffentlichen Platz in einem städtischen Umfeld ein Denkmal zu errichten und dieses nicht mehr nur Monarchen, sondern jeder verdienstvollen Persönlichkeit zu widmen, setzte sich seit der Zeit der Aufklärung durch und entwickelte sich parallel zur Zunahme der Bedeutung des Individuums und der Geschichte. Mit dem Aufstieg des Bürgertums nach der Französischen Revolution und besonders nach 1848 verstärkte sich diese Idee, bis sie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts im Denkmalkult ihren Höhepunkt erreichte.⁵ Besonders in Deutschland war – zum Teil schon vor 1848, noch mehr aber in der zweiten Jahrhunderthälfte – das Bedürfnis, Denkmäler für bedeutende Größen des Geistes, berühmte Persönlichkeiten der Kultur und Wissenschaft zu errichten, stark ausgeprägt. Auf diese Weise konnten Selbstbewusstsein und Selbstbestätigung des Bildungsbürgertums auf repräsentative Weise zum Ausdruck gebracht werden.⁶ Da das Bildungsbürgertum auch Träger der nationalen Idee war, fungierten solche Denkmäler zugleich als Nationaldenkmäler bzw. – im Gegensatz zu anderen Arten von Denkmälern – als „nationalkulturelle“ Denkmäler (Th. Nipperdey).⁷ Das liberale Bürgertum fand im Einklang mit dem Dichterkult seine Identifikationspersönlichkeiten vor allem in Dichtern.⁸ Das



1. Mahorčič-Grabdenkmal mit Porträtmedaillon von Gianni Marin. Sežana, Friedhof

Dichterdenkmal wurde daher zum Symbol der nationalen Identität: Darin wurden die nationale Idee, das nationale und nationalkulturelle Bewußtsein sowie das bürgerliche politische Selbstverständnis verkörpert.

Im höheren Maße als anderswo manifestierte sich das bürgerliche Selbstbewußtsein auf Europas Friedhöfen, dies vor allem (wie schon betont) seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Das Grabdenkmal wurde zum Symbol bürgerlicher Selbstbestätigung; der gesellschaftliche und finanzielle Status wurden öffentlich demonstriert; mit ihm ehrte das Bürgertum seine großen Vertreter. Der das ganze öffentliche Leben durchdringende und beherrschende Denkmalkult verschaffte sich damit auch auf Friedhöfen Einlaß. Grabmäler mehr oder weniger bedeutender Persönlichkeiten übernahmen denkmalhafte Züge, einige aber die Rolle eines öffentlichen Denkmal schlechthin. Freilich – dem Wunsch nach besonderer öffentlicher Präsentation und nach übereinstimmender Erinnerung an eine berühmte Persönlichkeit diente das Individualdenkmal stets besser als das Grabmal auf einem Friedhof, der immer nur einen halb öffentlichen (und halb privaten) Charakter trug. In Frankreich fand die Forderung nach Errichtung eines Individualdenkmals – und nicht nur eines Grabdenkmals – schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts weitere Verbreitung. Nach der Jahrhundertmitte erfuhren beide Typen – das Grabdenkmal und das öffentliche Individualdenkmal – gleichzeitig ihre größte Blüte. Wenn es nicht gelang, ein Denkmal auf einem öffentlichen Ort zu errichten, sei es, weil die gewählte Persönlichkeit als zu wenig bedeutend galt oder weil sie nicht in das Konzept der vorherrschenden politischen Strömungen paßte, setzte sich die Praxis durch, daß eben das Grabdenkmal die Rolle eines Individualdenkmals übernahm. Während die anderen Grabdenkmäler meistens von Familien oder auch von Verstorbenen selbst noch zu deren Lebzeiten in Auftrag gegeben wurden, standen hinter der Errichtung solcher Grabdenkmäler – ähnlich wie

bei den öffentlichen Individualdenkmälern – eigene Komitees, die die breite Öffentlichkeit zu finanziellen Beihilfen aufriefen.⁹

Die Entwicklung der Friedhofs- und der Denkmalkunst folgte analogen Wegen. Als Individualismus und Historismus in der Romantik zunehmend tonangebend wurden, ersetzte die „historical portrait figure“ (A. Neumeyer)¹⁰ die symbolischen architektonischen Denkmäler des Klassizismus, die als Monumente an die „Genies“ gegen Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts in England, Frankreich und danach auch in Deutschland errichtet wurden. Ganz ähnliches erfolgte auch in der Friedhofs-kunst, wo zunächst klassizistische architektonische Grabdenkmäler vorherrschten und wo sich zur selben Zeit nach und nach die Sepulkralskulptur durchsetzte. Die Bildhauerei konnte ja den Wunsch bzw. die Idee, das Andenken an den Verstorbenen wachzuhalten und ihn zu ehren, in besonders eindringlicher Weise umsetzen.¹¹ So wie bei den Denkmälern spielte die Darstellung des Verstorbenen die zentrale Rolle. Grabdenkmäler, die der Verehrung und Verewigung einer berühmten Persönlichkeit dienten, erhielten mit dem Porträt dieser Persönlichkeit, sei es in Form einer Büste oder – zumeist – als Porträtmedaillon, denkmalartige Dimensionen.¹² Vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelten sich in der immer prächtigeren und repräsentativeren bürgerlichen Friedhofskunst Europas neben architektonischen Grabdenkmälern und Mausoleen auch figuren- und reliefreiche Grabmäler. Nicht nur die Inschriften und die bildhauerischen Dekorationen, sondern auch Porträts, Todesgenies, Engel, Trauergestalten und Allegorien, verherrlichten den Verstorbenen, vermitteln Gefühle der Trauer, erregten Mitleid, boten christlichen Trost und die Hoffnung auf die Unsterblichkeit. Die Sepulkralskulptur wurde zu einem sehr bedeutenden Zweig der Bildhauerei. Die wichtigsten Namen dieser Gattung finden sich unter ihren Künstlern. Die Friedhöfe vieler europäischer Metropolen – die berühmtes-



2. Alojzij Gangl: Cimperman-Porträtmedaillon. Ljubljana, Nationalmuseum

ten darunter die von Mailand und Genua – verwandelten sich in wahre „Museen der Bildhauerei“ oder „Skulpturgalerien“.

Die Habsburgermonarchie folgte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Metropole Wien und in den Kronländern sowohl dem französischen Vorbild der Friedhofsgestaltung und der Friedhofskunst als auch – hinsichtlich der Denkmallerichtung – dem deutschen Vorbild. Das Leben in der Monarchie wurde schon vor, noch mehr aber nach 1848 vom Spezifikum der Sprachnationalismen, der Emanzipation der Nationen beherrscht – darunter auch jener der Slowenen – und der damit verbundenen Entfaltung ihrer je eigenen nationalen, vor allem kulturell definierten Identität.¹³ Im Jahre 1848 entwickelten die politischen Eliten der Slowenen erstmals das nationalpolitische Programm des Vereinigten Slowenien.¹⁴ Nach dem Ende der Paralyse des politischen Lebens im Neoabsolutismus konnten sich in den sechziger Jahren die Slowenen in der Monarchie mit einer aktiven nationalpolitischen Bewegung auch (wieder)



3. Franc Berneker: Dečko-Grabdenkmal (Detail). Celje, Der Slowenische Friedhof auf dem Golovec

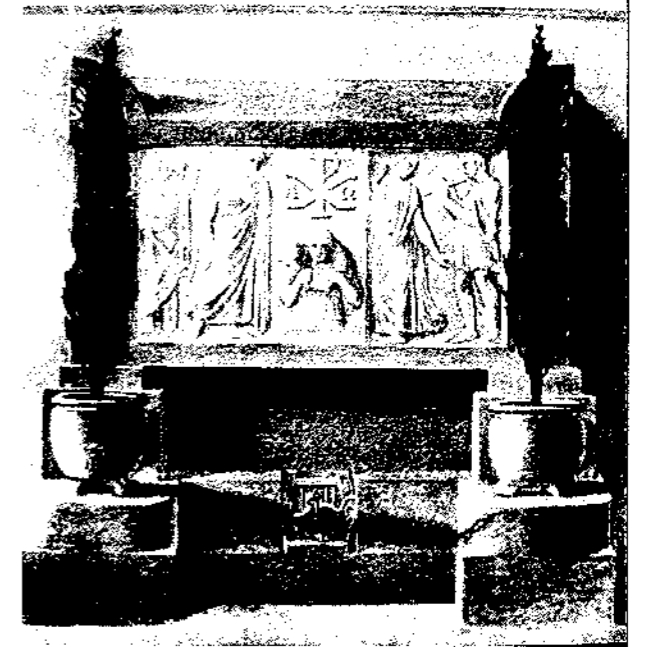
politisch artikulieren. Von jetzt an und bis zum Ersten Weltkrieg war diese mehr oder weniger ständig mit wirtschaftlichen und sozialen Problemen konfrontiert, vor allem aber auch mit den Folgen der Ungleichberechtigung auf sprachlichem Gebiet, denn in den meisten Ländern dominierten Deutsch und Italienisch als Amts-, aber auch als Sprachen des gehobenen gesellschaftlichen Verkehrs und der überregionalen Wirtschaft. Ein besonderes Problem bedeutete die Aufteilung der Slowenen auf sechs verschiedene Länder (Istrien, Triest, Görz, Krain, Kärnten und Steiermark), wobei sie nur in Krain und Görz eine große Mehrheit, sonst aber immer nur eine Minderheit bildeten. Dadurch verliefen die Pro-

zesse der nationalen Differenzierung (Ablösung des traditionalistischen Landesbewußtseins durch das moderne Nationalbewußtsein) in Tempo und Erfolg auch recht unterschiedlich. Die nur schleppende Urbanisierung und Industrialisierung und die langsame Herausbildung eines slowenischen Wirtschaftsbürgertums erschwerten die nationale Selbstdefinition, die in einer ständigen Auseinandersetzung mit einem sehr aggressiven deutschen (und einem kaum schwächeren italienischen) Nationalismus erfolgen mußte. Dagegen hatte sich schon seit dem Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts bei den Slowenen eine bildungsbürgerliche Schicht zu entwickeln begonnen, die zum bedeutendsten dynamischen Faktor des slowenischen Nationalbewußtseins und der slowenischen Politik wurde.¹⁵ Das (Bildungs-) Bürgertum spielte bis zum Ersten Weltkrieg die entscheidende Rolle im Prozeß der nationalen Emanzipation, bei der Ausbildung einer slowenischen Nationalidee und bei der Kräftigung eines national-kulturellen Bewußtseins. Besondere Verdienste erwarben sich dabei die Schullehrer und die katholische Geistlichkeit. Ihre Bemühungen um die Festigung des Slowenentums – bzw. der slowenischen Sprache als der wichtigsten Basis für die Ausbildung einer nationalen Identität der Slowenen – galten der Durchsetzung der slowenischen Sprache in Schulen und Ämtern, primär in Konkurrenz mit dem Deutschen. In einem ständigen Vergleich, ja geradezu im Wettbewerb mit der deutschen Kultur setzten sie ihre Kraft vor allem für die Hebung von Kultur und Bildung ein, in erster Linie durch die Gründung von Kultur- und Lesevereinen.

Der Errichtung öffentlicher Denkmäler für Persönlichkeiten, die sich zu Lebzeiten um die slowenische Nation Verdienste erworben hatten, galt daher die besondere gesellschaftliche Aufmerksamkeit – womit vor allem das slowenische Bildungsbürgertum und die Geistlichkeit im kulturellen Gedächtnis verankert werden sollten. Bemühungen um bürgerliche Denkmäler können

seit dem Beginn der fünfziger Jahre verfolgt werden, besonders in Krain, wo der Großteil der Slowenen lebte, und hier vor allem im Zentrum des Landes – Ljubljana.¹⁶ Die Persönlichkeiten, mit denen sich das inzwischen bereits liberal gewordene Bildungsbürgertum identifizieren wollte, waren die Dichter Valentin Vodnik (1758-1819) und ganz besonders France Prešeren (1800-1849), der gegen Ende des Jahrhunderts zum Nationaldichter und zum Gegenstand des Nationalmythos wurde. Die hohe repräsentative Bedeutung des Nationaldichters – bzw. des für ihn errichteten Denkmals – für die Nation läßt sich auch bei anderen Nationen der Habsburgermonarchie verfolgen.¹⁷ Die ungünstigen politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Verhältnisse von den fünfziger bis in die späten achtziger Jahre wirkten sich allerdings nicht positiv auf die Aktivitäten zur Errichtung von öffentlichen Denkmälern aus. Die meisten wurden nicht realisiert. Hingegen reihten sich in den nun sukzessive entstehenden städtischen Friedhöfen aneinander, wo sich das Bürgertum auch mit seinen Grabdenkmälern zu verwirklichen begann, aber auch zahlreiche denkmalhafte Grabmäler.¹⁸ Auf solche Weise wurden vor allem Slowenen, die sich um die slowenische Literatur, Kultur und Wissenschaft verdient gemacht hatten, geehrt. Bescheiden wie die damalige Friedhofskunst waren auch Formen dieser Grabdenkmäler. Nur selten wurden die Stelen – in der Regel in historischen Stilen – oder der häufige Typus des obeliskentypigen Grabmals, der in Anknüpfung an die klassizistische Tradition als Symbol für die Ewigkeit, mit Porträtmedaillons des Verstorbenen bereichert.

Zur selben Zeit beginnt man Grabdenkmäler zu errichten, um die nationalkulturelle Identität zu betonen und um die nationalpolitische Bedeutung der Persönlichkeiten zu unterstreichen, die die Rolle des Denkmals abzugeben können. Mit solchen Aktivitäten wollte man die oftmals fehlenden Möglichkeiten zur Errichtung von Denkmälern nach Kräften ausgleichen und die Auf-



4. Svetoslav Peruzzi: Entwurf für das Medved-Grabdenkmal

rechterhaltung des gesellschaftlichen Gedenkens auch insbesondere dort nachhaltig sichern, wo politische Konnotationen eine Denkmalerichtung nicht zuließen. Unter den Auserwählten befanden sich die wichtigen slowenischen nationalpolitischen Führungspersönlichkeiten. Wie in der Denkmalkunst dominierten vor allem Dichter bzw. Schriftsteller. Solche oder ähnliche Praxis finden wir auch bei den übrigen Nationen in der Monarchie, z.B. bei den Tschechen.¹⁹ Die Anregungen zur Errichtung von repräsentativen Grabmälern kamen aus denselben Kreisen, wie die für öffentliche Denkmäler: Ausschüsse wurden gegründet, meistens im Rahmen von Kultur- und Lesevereinen, die Spendenaufrufe wurden zu groß angelegten öffentlichen Aktionen, die Enthüllungen entsprachen slowenischen Nationalfeierlichkeiten. Darin präsentierte sich das nationalpolitische und nationalkulturelle Bewußtsein und Selbstbewußtsein der Slowenen. Die entsprechende Form, aber auch das Porträt bzw. die Größe verlieh dem Grabdenkmal das Ausse-



5. Ivan Sojč: Entwurf für das Gregorčič-Grabdenkmal

hen eines Denkmals, während eine Inschrift in slowenischer Sprache und deren Inhalt in Form einer Deklaration dem Grabmal das nationale Gepräge verlieh. (Es muß hier daran erinnert werden, daß auf den Grabdenkmälern im allgemeinen Inschriften noch immer in deutscher und in den westlichen Grenzgebieten italienischer Sprache dominiert hatten.)

Als erstes Beispiel eines Grabmals mit Denkmalcharakter ist das Prešeren-Grabdenkmal zu nennen. Mit der Aktion, die bald nach dem Tode Prešerens (1849) begann und bis 1852 dauerte, kam zwar auch die Anregung für ein öffentli-

ches Denkmal, die damaligen nationalpolitischen und nationalkulturellen Verhältnisse waren dafür jedoch noch nicht reif dazu. Bei den Bemühungen um die Ehrung des Dichters mit einem repräsentativen Grabmal traten zwei neue, in der bisherigen Praxis unbekannte Komponenten auf: Es bildete sich ein Denkmal-Komitee (im Rahmen des *Slovenischen Vereines* in Ljubljana), und die Spendenaufrufe wurden an eine breite Öffentlichkeit gerichtet.²⁰ Der Ausschuß äußerte den Wunsch, dem Prešeren-Grabmal einen „slawjanischen Charakter“ (d. i. slawischen Charakter) zu verleihen. Seine Mitglieder fanden daher Gefallen am Plan eines unbekanntem Wiener Architekten, der das Grabmal als einen säulenartigen Bildstock mit romanischen Formenelementen bzw. im „byzantinischen“ Stil entwarf. Denn im Gegensatz zum neogotischen – dem „deutschen“ – Stil galt der romanische Stil als „slawisch“ bzw. slowenisch. Außerdem knüpfte die Form des Bildstocks auch an slowenische Traditionen sakraler Monumente an, vor allem solcher des 17. Jahrhunderts. Als Zier des Grabmals durfte natürlich die Lyra als Symbol der Dichtkunst nicht fehlen. Sowohl die Form des Grabmals als auch der Text der slowenischen Widmung und die Auswahl der auf dem Grabmal zu lesenden Verse des Dichters unterstrichen den nationalen Charakter des Denkmals. Das Grabdenkmal, dessen Realisierung zu einem großen Teil auf Kosten des Landes Krain erfolgte, wurde am Stadtfriedhof von Kranj errichtet und im Jahre 1852 in einer – dem Denkmal angemessenen – Feierlichkeit eingeweiht bzw. enthüllt. Mit der Ausarbeitung des Grabmals wurde der damals beste Steinmetzmeister, Ignacij Toman d.J. (1815-1869) aus Ljubljana, betraut.

Besonders feierlich enthüllt wurde das Grabdenkmal für den Dichter Simon Jenko († 1869) im Jahre 1873, wieder auf dem Stadtfriedhof in Kranj. Seine Errichtung war den Bemühungen eines Komitees des Kranjer Lesevereines, der das nötige Geld gesammelt hatte, zu verdanken.²¹ Das Grabdenkmal ist im allgemeinen

dem Prešeren-Grabstein nachempfunden, ist jedoch größer, die Zitate aus dem Formenvokabular der Romanik sind ausdrucksvoller, aber vor allem das Dichterporträt, neben der obligaten Lyra, ist ausschlaggebend. Der architektonische Teil wurde von Janez Vurnik (1819-1889), einem angesehenen Bildhauer und bedeutenden Patrioten, aus dem nahen Radovljica, angefertigt, das Porträtmedallion hingegen von dessen Sohn Janez (1849-1911). Die Abbildung ist durch eine starke Porträtähnlichkeit und sorgfältig ausgearbeitete zeitgenössische Kleidung sehr realistisch, andererseits drückt sie – durch den introvertierten und sentimental Blick nach der Art der romantischen Friedhofskunst – Ergebenheit in den Tod und das Jenseits aus. Das Jenko-Grabdenkmal galt als das schönste bis dahin einem slowenischen Dichter errichtete Grabmal. Die Spendensammlung für das Grabmal des ersten slowenischen Berufsjournalisten und der zentralen Persönlichkeit der politischen und nationalen Bewegung in der slowenischen Steiermark Anton Tomšič († 1871) war eine erfolgreiche nationalpolitische Aktion. Das Grabdenkmal wurde in Form eines Obeliskens im Jahre 1875 auf dem Stadtfriedhof in Maribor aufgestellt; die vom Errichtungskomitee bei der Eröffnung geplante große nationale Feier unterblieb jedoch wegen des südslawischen Aufstandes gegen die türkische Herrschaft auf dem Balkan.²² Im Jahre 1881 wurde am Stadtfriedhof in Ljubljana für den Schriftsteller Josip Jurčič († 1881) mit den von einem eigenen Ausschuß gesammelten finanziellen Mitteln ein über drei Meter hohes Wandgrabmal im neogriechischen Stil errichtet. In allen Zeitungen wurde über die feierliche Enthüllung des Grabmals berichtet.²³ Bei Jenko und Jurčič beziehen sich die ausgewählten Zitate für die Inschriften auf die nationale Emanzipation, bei Tomšič hatte die Widmung – Dem tapferem Kämpfer für die Freiheit und den Fortschritt der slowenischen Nation – auch einen „revolutionären“ Inhalt. Keiner dieser drei



6. Anton Bitežnik: Gregorčič-Grabdenkmal. Sv. Lovrenc bei Vrsno, Friedhof

Männer bekam – in der hier behandelnden Zeit – ein öffentliches Denkmal.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts und in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg befinden sich die Slowenen schon auf der Stufe einer vollkommen entwickelten, gesellschaftlich differenzierten Nation. Wissenschaftliche und künstlerische Leistungen erreichten bereits ein ansehnliches Niveau. Man kann von einem richtigen Denkmalkult sprechen, da für diverse berühmte Persönlichkeiten überall bürgerliche Denkmäler als Markenzeichen und Selbstbestätigung einer Stadt, eines Ortes oder einer Region aufgestellt wurden. In diese Kategorie fallen auch die nationalen Dichterdenkmäler für Vodnik (enthüllt



7. Svetoslav Peruzzi: Grabdenkmal für die Septemberopfer, Ljubljana, Friedhof Žale

1889) und Prešeren (enthüllt 1905), mit denen sich das slowenische liberale Bürgertum und gleichzeitig die Stadt Ljubljana als kulturelle und politische Metropole bestätigen wollten. In dieselbe Kategorie, wenngleich mit umgekehrten Vorzeichen, gehören aber auch jene Denkmäler, die – vor allem in der slowenischen Steiermark – ein prodeutsches Bewußtsein demonstrieren sollten. Die bürgerliche Friedhofskunst – und damit auch die Sepulkralplastik – blühten auf. Vor allem in den wirtschaftlich entwickelteren größeren Städten wie in Ljubljana, Maribor, Celje und natürlich auch in Triest²⁴ entfaltete sich diese Kunst in besonders reicher und repräsentativer Weise. Mit dem Denkmalkult stieg auch die Zahl von denkmalartigen Grabmälern, mit denen verschiedene verdiente Persönlichkeiten geehrt wurden. Für einige Grabmäler wurden Ausschüsse, meistens aus dem engen Freundes-

und Verwandtenkreis gebildet. Die Auswahl der Formen reichte von Obelisken oder obeliskenartigen Stelen bis zu Ädikulen im Stil der Neorenaissance, Neoromanik oder des Neoklassizismus und – seit etwa 1900 – zum modernen Typus der Stele als Naturfelsen.²⁵ Die häufigsten Schmuckelemente waren Porträtmedaillons, die den Verstorbenen in einem runden oder ovalen Rahmen darstellen. Büsten waren hingegen selten, ganzfigurige Porträts findet man nicht. Die Arbeiten wurden bei namhaften Bildhauern, darunter angesehenen slowenischen, österreichischen oder italienischen Künstlern, in Auftrag gegeben.

So schuf Victor Tilgner (1844-1896), der große Vertreter des Wiener Neobarock und einer der bedeutendsten österreichischen Bildhauer der Zeit, für den Naturwissenschaftler, Archäologen und Politiker Karl Deschmann (Dežman, † 1889) neben dem Denkmal (enthüllt 1890 im Landesmuseum – heute Nationalmuseum in Ljubljana) auch dessen Grabmal.²⁶ Dieses wurde im Jahre 1891 auf dem Stadtfriedhof von Ljubljana von Verwandten, Freunden und Verehrern Deschmanns, die das Grabmal in Auftrag gegeben hatte, feierlich enthüllt. Die flache Ädikula im Rundbogenstil schmückte das bronzene Porträtmedaillon Deschmanns. Leider sind weder das Porträt noch das Grabdenkmal erhalten geblieben. Deschmann war eine der seltenen Persönlichkeiten, die gleichzeitig mit Denkmal und Grabdenkmal geehrt wurden. Aber auch die Tatsache, daß ein so prominenter Künstler für beide Arbeiten beauftragt wurde, ist eher eine Ausnahme, da es sich in den meisten anderen Fällen um bescheidene Denkmalvarianten handelte. Bemerkenswert ist hingegen das Grabmal des Bürgermeisters und Landtagsabgeordneten Rajmund Mahorčič († 1895) auf dem Friedhof von Sežana. Es wird durch Porträtmedaillon [Abb. 1] geziert, das der Bildhauer Gianni Marin (gest. vermutlich in Triest 1927) geschaffen hat. Der angesehene Künstler aus Triest, Autor zahlreicher Porträts, Schöpfer von Frei- und Bauplastik sowie von Grabmälern, bildet den Bürgermeister auf malerische Weise ab. Mit flo-

ralem, das ovale Medaillon umrankendem Stillleben bewies sich Marin erneut als Meister der Dekoration.²⁷

In der Zeit um 1900 waren mehrere slowenische akademische Bildhauer aktiv, die sich auch der Grabplastik widmeten. In der Regel hatten sie ihre Ausbildung in Wien erhalten, einige von ihnen blieben dann noch einige Jahre nach dem Studium in dieser Stadt, wo sie oft auch ihre bedeutendsten Werke schufen. Vor allem in den Denkmälern und der Bauplastik der Ringstraße zeigte sich explizit die Wiener Bildhauerei und ihre führenden Bildhauer, die meistens auch als Professoren an der Akademie wirkten.²⁸ Durch das Einströmen neuer Trends aus Frankreich und Deutschland herrschte eine Stilheterogenität: Sie reichten von einem hartnäckigem Späthistorismus und seiner vorherrschenden neobarocken Stiltendenz über den (akademischen) Naturalismus, Art Nouveau bzw. Jugendstil bis zu Neoklassizismus und Monumentalismus, Symbolismus, Expressionismus und Wiener Secession. Die Künstler waren aber nicht nur an der Ausschmückung der Wiener Ringstraße beteiligt, sondern auch mit Arbeiten am repräsentativen Wiener Zentralfriedhof betraut, wo mit der Ehrengräberanlage (begonnen 1883) ein wahrer Denkmalkult einsetzte.²⁹ Diese an Sepulkralplastik reiche Nekropole war – neben einigen anderen Wiener Friedhöfen, besonders dem Döblinger³⁰ – ein Abbild des wohlhabenden Wiener Großbürgertums. Auch slowenische Bildhauer holten sich hier Ideen, die Novitäten der übrigen europäischen Friedhofskunst konnten sie in Wiener Ausstellungen oder in zeitgenössischen – vor allem deutschen – Kunstzeitschriften verfolgen.

Der beste Vertreter der älteren Generation, der Schöpfer des Vodnik-Denkmal in Ljubljana und ausgezeichneter Porträtkünstler, der akademische Bildhauer Alojzij Gangl (1859-1935), schuf unmittelbar nach dem Tod seines Freundes und Dichters Josip Cimperman († 1893) für dessen Grabmal ein rundes Porträtmedaillon aus Carraramar-

mor [Abb. 2]. Die Arbeit wurde von dem *Unterstützungsverein für Dichter und Schriftsteller*, der den invaliden Poeten durch längere Zeit auch finanziell unterstützt hatte, in Auftrag gegeben. Dem Bildhauer gelang es, seine damalige, noch malerische, neobarocke Art des Schaffens zu überwinden und sie dem Marmor – einem Material, welches das Spiel von Licht und Schatten nur bedingt zuläßt – anzupassen. Der Künstler verlieh dem psychologisch vertieften Porträt, geschmückt mit einem Lorbeer- und einem Lindenzweig (Symbol des Slowenentums) ein klassisches Aussehen. Wegen der Empfindlichkeit des Materials wurde das Porträt nicht am Cimperman-Grabdenkmal auf dem Stadtfriedhof von Ljubljana eingesetzt, sondern dem damaligen Landesmuseum als Geschenk überlassen.³¹

Die Grabmäler für kirchliche Würdenträger und bedeutende Geistliche wurden sehr oft durch Reliefs mit sakralen Motiven geschmückt. Für das neoromanische Grabmal des verdienten Pfarrers Martin Malenšek († 1905) bestellte der Ausschuß ein Porträtmedaillon bei dem akademischen Bildhauer Ivan Zajec (1869-1952). Der bisher vor allem mit dem Prešeren-Denkmal hervorgetretene Künstler blieb dem akademischen Realismus und Naturalismus treu und übernahm jede neue Stilrichtung mit Maß. Das vermittelt auch das Porträt aus Marmor, dessen Modell in der Zeit des kurzen Aufenthaltes des Künstlers in Paris entstanden war. Es wurde am Grabdenkmal, das seit 1906 auf dem damals neuen Stadtfriedhof von Ljubljana stand, etwas später angebracht.³²

Als bedeutendster Vertreter der slowenischen Moderne in der Bildhauerei gilt Franc Berneker (1874-1932). Er nahm neue Stiltendenzen, die auch seinen Lehrer an der Wiener Akademie, Edmund Hellmer, angezogen hatten – z.B. Symbolismus und Secession – bereitwillig an. Das Grabdenkmal einer nationalen Führerfigur, des Abgeordneten Ivan Dečko († 1908) am Slowenischen Friedhof in Celje, schuf Berneker zwischen 1909 und 1912 in Wien. Das Grabmal gleich

einem Naturfelsen, reicherte er mit einer glatten Porträtbüste an. Die Formen der Büste [Abb. 3] wachsen und entwickeln sich aus dem Hintergrund, in einer symbolistischen Sprache könnte das aber auch bedeuten, daß sie sich in einer erhabenen Sphäre der Toten verlieren.³³ Diese Art der Darstellung, die dem Porträt eine Dimension der Vergeistigung und Verinnerlichung verleiht, entsprach inhaltlich und formell der Secession. Besonders gepflegt wurde diese Art von dem Wiener Bildhauer Hellmer.

Die Freunde des Dichters Anton Medved († 1910) bildeten einen eigenen Ausschuß zur Errichtung seines Grabdenkmals. Um ein Kunstwerk zu erhalten, bestellten sie es bei dem akademischen Bildhauer Svetoslav Peruzzi (1881-1936), zu dieser Zeit Professor in Split.³⁴ Der Künstler fühlte sich dem Neoklassizismus verpflichtet. Diese Stilrichtung, die um 1905 aus Deutschland auch nach Wien vorgedrungen war, belebte in der Sepulkralkunst anstelle der pathetischen Szenarien des Neobarock wieder einmal antike Elemente und Motive (meistens in kleinen Reliefs) und erhob gleichzeitig die Forderung nach vereinfachten Formen.³⁵ In diesem Sinne verwendete auch Peruzzi für die Entwurfzeichnung des Grabmals [Abb. 4] aus dem Jahre 1912 Motive aus der Antike, vor allem aus der griechischen Grabmalakunst und von frühchristlichen Sarkophagen. Diese Formen waren ihm möglicherweise durch seinen Freund, den Archäologen Don Frano Bulić, Leiter der Ausgrabungen in Solin (dem antiken Salona) bei Split/Spalato, näher gebracht. Im Mittelrelief stellen antikisierende Figuren den Gegensatz zwischen dem Tod, der den Dichtersänger zum Schweigen verurteilte, und der sich an der Musik labenden Lebensfreude dar. Der klassizistischen Sepulkralkunst entnommen ist der Scheinsarkophag und die Schlange, die sich als Symbol des Hades durch die gerissenen Saiten der Lira windet. Der frühchristliche Gute Hirte und das Christus-Monogramm spenden christlichen Trost durch die Hoffnung auf die Auferstehung. Gemäß den künstlerischen Prinzipien des

Symbolismus und der Secession sollten Zypressen in zwei Vasen dem Grabdenkmal das Aussehen eines pseudosakralen Mikrokosmos, eines geweihten Haines verleihen.³⁶ Obwohl das im Jahre 1913 am Friedhof von Kamnik errichtete Marmor-Grabdenkmal vom ursprünglichen Plan etwas abweicht, sticht es wegen seiner Originalität aus der zeitgenössischen slowenischen Friedhofskunst hervor.

Da die Slowenen in der Zeit von etwa 1900 bis 1914 im allgemeinen bereits in der Lage waren, die von ihnen gewünschten Denkmäler auch zu verwirklichen, nahmen den Charakter eines Denkmals, besonders diejenigen Grabmäler an, die bestimmten Persönlichkeiten gewidmet sind – Persönlichkeiten, die als nationalpolitisch umstritten oder gar als feindselig eingestuft werden. Ein solcher umstrittener Geist war der Dichter und katholische Geistliche Simon Gregorčič († 1906), der in seiner Heimatlyrik die slowenische Nationalidee propagiert hatte. Seine Dichtungen fanden kräftigen Beifall von bürgerlich-liberaler Seite, auf katholisch-konservativer lösten sie jedoch teils heftige Kritik aus. Für ihn kam daher ein eigenes öffentliches Denkmal gar nicht in Frage. Das liberale slowenische Bürgertum des Landes Görz könnte jedoch mit der Errichtung eines Gregorčič-Grabmals sein nationalkulturelles und nationalpolitisches Bewußtsein manifestieren. In Görz formierte sich ein Denkmalausschuß, der Spenden sammelte und 1907 hier die für das Werk eingereichten Entwürfe zur Schau stellte.³⁷ Nur in wenigen Fällen existieren noch Photographien von diesen ansonsten verschwundenen Entwürfen, darunter eine – schlechte – Aufnahme von einem Bernekers. Der Künstler konzipierte das Grabmonument – wie das spätere Dečko-Grabmal – als einen Felsblock mit einem Dichterporträt. Die im Flachrelief dargestellte Frauenfigur symbolisierte das Genie der Dichtkunst. Auch im Entwurf von Ivan Sojč glorifiziert eine Frauenfigur (wahrscheinlich eine Personifikation der „Slovenija“) mit einem Lorbeerzweig den Dichter Gregorčič, der im voll-

plastischen Porträt in einem runden Medaillon dargestellt wird [Abb. 5]. Am Sockel der Stele angelehnt ist die Lyra. Sojč (1879-1951) absolvierte die Kunstgewerbeschule in Graz und betrieb seit 1908 eine eigene Werkstatt in Maribor. Er blieb den konventionellen Schemata der damaligen europäischen Friedhofskunst stark verbunden. Den Auftrag für das Grabdenkmal erhielt schließlich Anton Bitežnik (1869-1949), der eine Werkstatt in Görz besaß. Das Denkmal wurde am Friedhof von Sv. Lovrenc (nahe von Vrso, dem Geburtsort des Dichters) aufgestellt und 1908 in einer großen nationalen Feier enthüllt. Auf der obeliskentypigen Stele verwendete Bitežnik das Porträtmedaillon und kombinierte es mit der bildhauerischen Darstellung eines Gedichtes von Gregorčič, das den Titel „*Naš čolnič ot mimo!*“ (Retten wir unser kleines Boot!) trägt [Abb. 6]. Der Bildhauer hatte ausnahmsweise nicht die Wiener, sondern die Mailänder Akademie besucht. Nachklänge der italienischen Skulptur und Sepulkralskulptur sind vor allem in der freien Entfaltung des Reliefs auf dem unteren Teil des Grabdenkmals und in der impressionistischen, aber auch weichen, ineinander fließenden Art des Modellierens im Liberty-Stil zu beobachten.³⁸

Die Errichtung eines Grabmals als Denkmal für die Septemberopfer von 1908, der einen ausgesprochen nationalpolitischen Charakter hatte, konnte jedoch wegen der politischen Verhältnisse in der Monarchie nicht realisiert werden. Die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr sich zuspitzenden nationalen Gegensätze zwischen dem deutschen und slowenischen Bürgern, vor allem in Kärnten und in der slowenischen Steiermark, erreichten mit Demonstrationen und Zusammenstößen im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg ihren Höhepunkt. Im September 1908 forderte der Militär Einsatz während der anti-deutschen Demonstrationen in Ljubljana zwei Todesopfer unter den slowenischen Demonstranten.³⁹ Noch im selben Monat schrieb der eigens dafür gebildete *Vereinigte nationale Ausschuß* einen Ideenwettbewerb für ein Grabmonument

für die beiden Opfer aus. Unter den Entwürfen der slowenischen akademischen Bildhauer, die nicht erhalten geblieben sind, wurde jener des Bildhauers Peruzzi ausgewählt.⁴⁰ Der Bildhauer fertigte eine Frauenfigur aus Tiroler Marmor und ein bronzenes Reliefmedaillon mit dem Doppelporträt der Jünglinge, das den Deckel der Gruft schmücken sollte, schon 1910 in Wien an. Die Statue wurde erst im Jahre 1933 auf dem Grab der beiden Opfer auf dem Stadtfriedhof in Ljubljana aufgestellt. Das Medaillon wurde hingegen im gleichen Jahr an einem Pfeiler zwischen dem Bischofspalais und der Domkirche eingemauert, an dem Platz also, wo die beiden Jünglinge den Tod gefunden hatten. Das klassizierende Reliefmedaillon mit den beiden Porträtierten im strengen Profil weist auf die enge Verbindung mit der Medaillenkunst hin, mit der sich der Künstler fortwährend intensiv beschäftigte. Die drei Meter hohe Statue [Abb. 7] ist eine autonome Grabfigur,⁴¹ die der Neoklassizist Peruzzi der antiken Kunst nachempfand. Als Kore, als Kariathide, trägt sie eine Urne, ihr antikisierendes, pseudogriechisches Gewand ist in Falten gelegt. Die stilisierte und vereinfachte Statue – sie erinnert an eine kannelierte Säule – zeichnet monumentale Qualität aus. Die Zeitgenossen nannten diese Figur „Genie Sloweniens“. Als Trauergestalt ist sie ebenfalls die Allegorie des Landes: Slowenien beweint ihre beiden Söhne.

Die Autorin drückt den Herren Prof. Dr. Peter Vodopivec und Prof. Dr. Ernst Bruckmüller ihren herzlichen Dank für die historische Beratung aus, ebenso wie Mag. Irena Vilfan-Bruckmüller für die gelungene Übersetzung.

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. das Kapitel „Grabkult und Grabmal“, in: W. KITLITSCHKA: *Grabkult & Grabskulptur in Wien und Niederösterreich* (St. Pölten – Wien 1987, S. 19-41), wo der Autor auch die Erkenntnisse von Ph. ARIES' Werken (*Studien zur Geschichte des Todes im Abendland* und *Geschichte des Todes*, beides erschienen in München 1982) zusammenfaßt.

[2] J. S. CURL: *A Celebration of Death. An introduction to some of the buildings, monuments, and settings of funerary architecture in the Western European tradition*. London 1980, S. 359.

[3] A. LE NORMAND-ROMAIN: *Mémoire de Marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*. Paris 1995, S. 44 ff.

[4] Ebenda, S. 56.

[5] Vgl. W. TELESKO: *Der Denkmalskult im 19. Jahrhundert*, in: *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, hg. von H. Fillitz (Ausstellungskatalog, Künstlerhaus Wien), Wien 1997, Bd. I, S. 251-255.

[6] Vgl. P. BLOCH: *Denkmal und Denkmalkult*, in: *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914* (Jahresausgabe des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft), Berlin 1990, S. 191-205. Vgl. auch H. HAAS, H. STEKL: *Einleitung*, in: *Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler*, hg. von H. Haas, H. Stekl (Bürgertum in der Habsburgermonarchie, IV). Wien – Köln – Weimar 1995, S. 9-22.

[7] Vgl. Th. NIPPERDEY: *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*. Historische Zeitschrift, 206 (1968), S. 529-585.

[8] Vgl. grundsätzlich R. SELBMANN: *Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein*. Stuttgart 1988; – Ders.: *Friedrich Rückert und sein Denkmal. Eine Sozialgeschichte des Dichterkults im 19. Jahrhundert*. Würzburg 1989, S. 16-20.

[9] LE NORMAND-ROMAIN 1995, op. cit. (Anm. 3), S. 62 f., 66-80.

[10] A. NEUMEYER: *Monuments to 'genius' in German Classicism*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 2 (1938-39), S. 159-163, hier S. 163.

[11] LE NORMAND-ROMAIN 1995, op. cit. (Anm. 3), S. 44 f.

[12] Vgl. P. BLOCH: *Umriss einer Geschichte der Berliner Bildhauerei vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Abdankung Wilhelms II.*, in: P. Bloch, W. Grzimek: *Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert. Das klassische Berlin*. Berlin 1994 (2. durchges. Ausg.), S. 21-346, hier S. 242 f.

[13] Vgl. E. BRUCKMÜLLER: *Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse* (Studien zu Politik und Verwaltung, 4). Wien – Köln – Graz 1996 (2. erg. und erw. Aufl.), S. 237-240, 261-264.

[14] Zur slowenischen Geschichte der behandelnden Epoche siehe F. GESTRIN, V. MELIK: *Slovenska zgodovina. Od konca osemnajstega stoletja do 1918* [Geschichte der Slowenen. Vom Ende des 18. Jahrhunderts bis 1918], Ljubljana 1966; – Vgl. vor allem P. VODOPIVEC: *Vloga slovenskih intelektualcev pri*

emancipaciji Slovencev [Die Rolle der slowenischen Intellektuellen bei der Emanzipation der Slowenen], in: *Slovenija 1848-1998: iskanje lastne poti* [Slowenien 1848-1998: die Suche nach dem eigenem Weg], (Internationale wissenschaftliche Tagung), Maribor 1998, S. 124-136; – Ders.: *Grundzüge der slowenischen Geschichte und der österreichisch-slowenischen Beziehungen von 18. bis zum 20. Jahrhundert*, in: *Zur Geschichte der österreichisch-slowenischen Literaturbeziehungen* (Hg. von A. Brandtner u. W. Michler). Wien 1998, S. 9-28.

[15] VODOPIVEC 1998, op. cit. (Anm. 14), S. 125.

[16] Über die Entwicklung der Denkmäler in Slowenien allgemein vgl. S. ŽITKO: *Po sledeh časa. Spomeniki v Sloveniji 1800-1914* [Auf den Spuren der Zeit. Denkmäler in Slowenien 1800-1914], Ljubljana 1996.

[17] Vgl. Einleitung und die Beiträge von J. MIKOLETZKY, R. JOHLER, W. DIMMEL, H. CH. HEINTSCHEL, E. MIKUŠEK zum Thema Dichterdenkmäler, in: *Bürgerliche Selbstdarstellung...* (siehe Anm. 6, 1995), S. 165-239.

[18] Zur Entwicklung der slowenischen Friedhofskunst und Sepulkralskulptur: S. ŽITKO: *Historizem v kiparstvu 19. stoletja na Slovenskem* [Historismus in der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts in Slowenien], Ljubljana 1989, S. 65-89 (mit Lit.); – Dies.: *Les tombeaux du XIX^e siècle en Slovénie*, in: *Cemetery Art*, hg. von O. Czerner, I. Juszkiewicz (International Symposium, Documents). Wrocław 1995, S. 253-257.

[19] Vgl. E. MIKUŠEK: *Der Leitmeritzer Poetenstreit. Der tschechisch-deutsche Nationalitätenstreit im Spiegel des Denkmalkults um die Dichter Josef Emanuel Hilscher und Karel Hynek Mácha*, in: *Bürgerliche Selbstdarstellung...* (siehe Anm. 6, 1995), S. 229-239. – Der Autor stellt fest (S. 230), daß „was Leitmeritz betrifft, wäre bei Mácha anstatt von Denkmalkult eher von einem Grabmalkult zu sprechen, denn das wirkliche Denkmal (...) wurde in der Stadt erst im Jahre 1936 errichtet“.

[20] Vgl. A. GSPAN: *Prešernov grob v Kranju* [Das Grab Prešerns in Kranj], *Slavistična revija*, II (1949), S. 30-50.

[21] Der Friedhof wurde aufgelassen und im Jahre 1951 in den „Prešeren-Hain“ umgewandelt; die Grabdenkmäler von Prešeren und Jenko blieben stehen.

[22] *Laibacher Tagblatt*, 8 (1875), Nr. 221, 131. – Das Tomšič-Grabmal steht seit 1955 als Denkmal im Park des General-Maister-Platzes in Maribor.

[23] Ein Teil des aufgelassenen Stadtfriedhofs wurde im Jahre 1933 in den Denkmalhain der berühmten slowenischen Persönlichkeiten – Navje – umgewandelt. Hier befindet sich sowohl das Jurčič-Grabdenkmal wie auch viele andere, darunter das Vodnik-Grabdenkmal (aufgestellt 1827, restauriert um 1840). – Vgl. M. PIŠKUR, S. ŽITKO: *Ljubljansko Navje* [Navje in Ljubljana], Ljubljana 1997 (mit Quellen und Literatur).

[24] Vgl. G. PAVANELLO: *L'Ottocento*, in: G. Bergamini, P. Goi, G. Pavanello, G. Brussich: *La Scultura nel Friuli – Venezia Giulia, II. Dal Quattrocento al Novecento* (a cura di P. Goi). Pordenone 1988, S. 275-363, hier S. 309 ff.

[25] KITLITSCHKA 1987, op. cit. (Anm. 1), S. 98. – Diese Form des Grabmals findet sich schon vor 1900 in der französischen Friedhofskunst. – Vgl. LE NORMAND-ROMAIN 1995, op. cit. (Anm. 3), S. 380-383.

[26] Über das Deschmann (Dežman)-Denkmal und -Grabmal vgl. S. ŽITKO: *Fernkorns und Tilgners Werke für Ljubljana*. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 51 (1997), Heft 2, S. 413-414 (mit Lit.). – Im Denkmalhain Navje ist nur die Inschriftentafel des Deschmann-Grabdenkmals erhalten geblieben.

[27] S. SIBILIA: *Pittori e scultori di Trieste*. Trieste 1993, S. 197-203. – Vgl. auch A. PANZETTA: *Dizionario degli Scultori italiani dell' Ottocento e del Primo Novecento, Vol. 1*. Torino 1994, S. 177.

[28] Vgl. M. PÖTZL-MALIKOVA: *Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890-1918* (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, hg. von R. Wagner-Rieger, Bd. IX/2), Wiesbaden 1976; – R. BÖSEL, S. KRASA: *Einleitung*, in: R. Bösel, S. Krasa: *Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession* (Ausstellungskatalog, Looshaus Wien), Wien 1994, S. 9-24.

[29] KITLITSCHKA 1987, op. cit. (Anm. 1), S. 39, 41. – Über den Wiener Zentralfriedhof vgl. auch B. HAUBOLD: *Die Grabdenkmäler des Wiener Zentralfriedhofs von 1874 bis 1918*. Münster 1990 (Kunstgeschichte: Form und Interesse, 30).

[30] Vgl. I. PODBRECKY, M. KRISTAN: *Menschen – Schicksale – Monumente. Döblinger Friedhof Wien*. Wien 1990.

[31] Heute befindet sich das Cimperman-Grabdenkmal in Navje. Vgl. PIŠKUR – ŽITKO 1997, op. cit. (Anm. 23), S. 73-74.

[32] S. ŽITKO: *Nagrobna plastika slovenskih akademskih kiparjev okrog leta 1900* [Die Grabskulptur der slowenischen akademischen Bildhauer um 1900], *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N.F. XXXIII (1997), S. 36-68, hier S. 55 (mit Lit.).

[33] LE NORMAND-ROMAIN 1995, op. cit. (Anm. 3), S. 380. – Über das Dečko-Grabdenkmal vgl. Anm. 32.

[34] Über das Entstehen des Medved-Grabdenkmals vgl. B. HUDALES-KORI: *Kipar Svetoslav Peruzzi* [Der Bildhauer S. Peruzzi], *Zbornik za umetnostno zgodovino*, N.F. VIII (1970), S. 165-199, hier S. 186-187.

[35] PODBRECKY – KRISTAN 1990, op. cit. (Anm. 30), S. 59, 156.

[36] Vgl. BÖSEL – KRASA 1994, op. cit. (Anm. 28), S. 20.

[37] Über die Entstehungsgeschichte des Grabmals vgl. Š. ČOPIČ: *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoletja* [Öffentliche Denkmäler in der slowenischen Bildhauerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts], Ljubljana 2000, S. 252-254.

[38] Vgl. R. BOSSAGLIA: *Il Liberty. Storia e fortuna del Liberty italiano*. Firenze 1974, S. 86.

[39] GESTRIN – MELIK 1966, op. cit. (Anm. 14), S. 312-313.

[40] Über die Geschichte des Grabdenkmals für die Septemberopfer vgl. ČOPIČ 2000, op. cit. (Anm. 37), S. 261-262, 329-330. – Über das Doppelporträt vgl. auch: Š. ČOPIČ, D. PRELOVŠEK, S. ŽITKO: *Ljubljansko kiparstvo na prostem / Outdoor Sculpture in Ljubljana*. Ljubljana 1991, S. 98.

[41] Erste Beispiele dieser Art der Sepulkralskulptur führten einige Wiener Bildhauer am Wiener Zentralfriedhof ein. – KITLITSCHKA 1987, op. cit. (Anm. 1), S. 132.

Abbildungsnachweis

Foto P. Krečič, Ljubljana (Abb. 1); – Narodni muzej Ljubljana, Photoarchiv (Abb. 2); – S. Žitko, Ljubljana (Abb. 3, 6); – V. Benedik, Ljubljana (Abb. 7).

Repr. aus: „Dom in svet“ [Zeitschrift Heim und Welt], XXVI, 1913, S. 213 (Abb. 4); – „Slovan“, V/1906-7, S. 213 (Abb. 5).

Náhrobok ako *hommage* a európske umenie cintorínov od polovice 19. storočia do začiatku I. svetovej vojny na príklade Slovincov

(Resumé)

Urbánne cintoríny 19. storočia boli tak vo Francúzsku, obzvlášť cintorín Père-Lachaise v Paríži, ako aj kdekoľvek inde v Európe tým privilegovaným priestorom, kde bolo možné náhrobkami si uctiť spomienku na veľké osobnosti národa. V 19. storočí, v dobe spomienkového kultu, za najdôležitejšiu verejnú prezentáciu a afirmáciu zaslúžilej osobnosti sa považoval verejný pamätník, nie náhrobný kameň, pretože cintorín bol iba sčasti verejným priestorom. Potom, čo sa po roku 1850 sebavedomie meštianstva začalo prejavovať na európskych cintorínoch a všetko ovládajúci spomienkový kult sa presadil aj tu, náhrobky viac alebo menej významných osobností si nárokovali na funkciu pamätníkov. Vo Francúzsku sa presadila prax – keďže pamätníky na verejnom priestranstve nemohli postaviť preto, lebo vybraná osobnosť bola menej významná, alebo preto, lebo bola politicky neprimeraná – že náhrobok prevzal význam verejného pamätníka. V prvej polovici 19. storočia habsburská monarchia s hlavným mestom Viedeň a jej územiami nasledovala s určitým časovým posunom tak francúzske príklady v umení cintorínov, ako aj nemecké príklady v pamätníkovej tvorbe. Monarchiu už vtedy, no najmä po roku 1848 určovalo aktuálne špecifikum jazykových nacionalizmov, emancipácie národov, medzi nimi aj Slovincov, a ich problémy národnostnej a kultúrnej identity. Roku 1848 Slovinci vytvorili národné politický program Zjednoteného Slovinska. Predovšetkým v 60. rokoch vďaka aktívnemu národno-politickému hnutiu Slovinci dosiahli aj politické uplatnenie v monarchii. Po celý čas až do I. svetovej vojny sa museli vyrovnávať s viac alebo menej stálymi ťažkosťami – hospodárskymi a sociálnymi problémami počnúc, cez problémy, ktoré prinášala jazyková nerovnoprávnosť, cez národnostnú diferenciáciu, pálčivý nemecký nacionalizmus, až po zdĺhavú urbanizáciu a industrializáciu. Od roku 1850 sa zasadzovali o postavenie meštiackych verejných pamätníkov Slovincom dôležitým pre národ, predovšetkým v oblasti Kranjska a jeho strediska Ľubljan. Básnici Valentin Vodnik a najmä France Prešeren, ktorý sa ku koncu storočia stal národným básnikom, nacionálnym mýtom, boli identifikačnými osobnosťami pre postupne už aj liberálne vzdelané

meštianstvo. Až do neskorých 80. rokov 19. storočia v dôsledku nedobrych politických, hospodárskych a kultúrnych pomerov sa Slovincom nepodarilo realizovať väčšiu časť významnejších pamätníkových projektov. Národné (aj vzdelanostne) uvedomené meštiactvo začalo stavať náhrobky, ktoré mali funkciu verejného pamätníka, s cieľom národnostne a kultúrne identifikovať a národne politicky afirmovať vybrané osobnosti. Medzi nimi nájdeme aj národných politických vodcov (A. Tomšič), no – tak ako pri umení pamätníkov – prevažne básnikov (F. Prešeren, S. Jenko), prípadne spisovateľov (J. Jurčič). Podpora na postavenie takýchto náhrobkov prišla z tých istých kruhov ako pri pamätníkoch. Ustanovovali sa odbory, najmä v rámci kultúrnych a literárnych spojkov, zbieranie príspevkov bolo široko koncipovaným verejným podujatím, pomníky odhaľovali na primeraných národných oslavách. Takto sa výrazne prezentovalo slovinské národné politické a kultúrne vedomie i sebavedomie. Tvarom, portrétom zosnulého alebo veľkosťou vtisli náhrobným kameňom pečať pamätníka nápismi v slovinčine, ako aj ich deklaratívnym obsahom spojeným s ideou národnej emancipácie zase národného ducha. Ako budovatelia sú všade uvedení slovinskí patrioti, prípadne slovinský národ. Jenkovi, Jurčičovi a Tomšičovi v danom období verejný pamätník nepostavili. Ku koncu 19. storočia a v čase pred I. svetovou vojnou už boli Slovinci rozvinutým národom s vedou a umením na vysokom stupni. Uskutočnili väčšinu znemožnených pamiatkových projektov. Predovšetkým v hospodársky rozvinutých väčších mestách (Ľubljan, Maribor, Celje, Terst) rozkvitlo umenie cintorínov a s ním aj sepulkrálna sochárstvo. Vzástol počet pamätníkových náhrobkov, ktorými prejavili česť rôznym osobnostiam. Na postavenie niektorých náhrobkov založili tiež odbory, najčastejšie v užšom kruhu priateľov a príbuzných.

Tvarový repertoár zahŕňal obelisk alebo obeliskovú stélu, edikulu v neorenesančnom, neorománskom a neoklasicistickom slohu, a asi od roku 1900 aj moderný typ stély v podobe prírodnej skaly. Najčastejšie ich dopĺňal portrétny medailón, poprsia boli zriedkavé, celofigurálne portréty nenájdeme vôbec. Portréty objednávali od vybraných

sochárov, medzi nimi uznávaných z cudziny (napríklad náhrobok K. Dežmana od autora V. Tilgnera, náhrobok R. Mahorčiča od autora G. Marina – obr. 1), ako aj slovinských. Okolo roku 1900 už totižto pôsobil značný počet slovinských akademických sochárov, ktorí sa obvykle vyškoliť vo Viedni. Pri vytváraní sepulkrálnych plastík sa inšpirovali náhrobkami na *Wiener Zentralfriedhof*, prijímali však aj novinky zo súčasného európskeho umenia cintorínov. V štúdiu predstavujeme náhrobky J. Cimpermana od sochára A. Gangla (obr. 2), M. Malenška od sochára I. Zajca, I. Dečka od sochára F. Bernekera (obr. 3) a náhrobok A. Medveda od sochára S. Peruzziho (obr. 4).

Význam verejného pamätníka tu mali predovšetkým náhrobky postavené takým osobnostiam, ktoré boli

považované za národne-politicky sporné (náhrobok básnikovi S. Gregorčičovi z roku 1908: návrhy od sochárov F. Bernekera a I. Sojča – obr. 5, autor náhrobku sochár A. Biteznič – obr. 6). Postavenie náhrobku ako verejného pamätníka dvom mládencom, ktorí padli v protinemeckých demonštráciách v Ľubljan v septembri 1908, nebolo v monarchii z dôvodu mimoriadneho národno-politického významu tohto podujatia vôbec možné. Sochár Peruzzi vytvoril mramorovú ženskú postavu a bronzový portrétny medailón mládenčov už roku 1910. Sochu smútiacej ženy však na hrob oboch obetí na miestnom cintoríne v Ľubljan postavili až v roku 1933 (obr. 7).

(Preklad zo slovinčiny Stanislava Repar)

Ein Unendliches in Bewegung – Museen für zeitgenössische Kunst?

Udo KULTERMANN

1. Goethe, Kant und Hegel und die Entstehung des öffentlichen Museums

Was ist es, was ein Museum sein möchte? Mehr spezifisch, welche Funktion hat das zeitgenössische öffentliche Museum für Kunst in der heutigen Gesellschaft? Und welche Funktion sollte es haben, wenn es seiner inneren Bestimmtheit gerecht werden soll? Wie die nach allen anderen Institutionen der Gesellschaft ist auch die Frage nach dem Museum eine solche, die immer neu gestellt und immer neu und kreativ beantwortet werden muss. Nicht das, was wir im Hinblick auf bestehende Museen haben, ist hier im Mittelpunkt, sondern das, was im Hinblick auf ein besseres Neues geschaffen werden muss. Wie der einzelne Künstler mit der Herstellung von Wirklichkeit beschäftigt ist, ist auch das zeitgenössische Museum mit der Herstellung einer Wirklichkeit beschäftigt, die vorher nicht existierte. Es geht also nicht um den Rückblick in die Geschichte der Institution oder die Wiedergewinnung eines einmal existierenden Idealzustandes, sondern um das, was in diesem Rückblick als die Vision des noch unerkannten Neuen artikuliert werden muss: „Es gibt kein Vergangenes, das man zurücksehen dürfte, es gibt nur ein ewig Neues, das sich aus den erweiterten Elementen des Vergangenen gestaltet, und die echte Sehnsucht muss stets produktiv sein, ein neues Besseres zu erschaffen.“¹

Goethes Einsicht ist auch heute noch unmittelbar gültig; und so ist auch seine Definition dessen, was ein Museum ist. Für ihn ist es ein Unendliches in Bewegung, unbegrenzt in seinem Umfang und in Dimensionen und in permanent sich verändernder Gestalt. Doch wie kam Goethe zu einer so weit in die Zukunft wirkenden Erkenntnis? Gab es in seiner Zeit bereits Museen, die diese Aufgabe erkannt und verwirklicht hatten? Goethe ist oft im Rheinland gewesen und hat z.B. 1774 seinen Freund Friedrich Heinrich Jacobi in Düsseldorf besucht.² Er ist in Bonn, Mülheim und Bensberg gewesen und hat vielleicht in Düsseldorf das Galeriegebäude am Markt gesehen, einen Bau der als einer der frühesten Bauten für Zwecke der Ausstellung von Kunstwerken von Graf Matteo Alberti 1710–1714 im Auftrage des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz gebaut worden war.³

In einem Rückblick auf die Geschichte des Museums mag daran erinnert werden, dass der Name wie auch die frühen Aktivitäten des Sammelns von Kunst einen religiösen Ursprung haben. Der Name *'mouseion'* ist aus dem Griechischen und meint den Ort, an dem Apollo und die neun Musen tätig sind. Und die neun Musen – keine von ihnen war mit den Tätigkeiten des Malers und Bildhauers verknüpft – sind Töchter des Gottvaters Zeus und der Mnemosyne, sowohl also mit der höchsten religiösen Autorität und der Kunst in der griechischen, römischen und christlichen Antike waren demgemäß auf reli-

giöse Devotion gerichtet, was sich bis heute in den Reaktion vieler Besucher erhalten hat, wenn das Museum mit einem Tempel, einer Kirche oder einem Andachtsraum verglichen wird.⁴

Am wohl intensivsten ist diese Herleitung des Museumserlebnisses aus alten Kultvorstellungen bei den deutschen Romantikern ausgedrückt worden, so z.B. wenn Wilhelm Heinrich Wackenroder in seinen *„Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“* im Jahre 1797 schreibt: „Bildersäle werden betrachtet als Jahrmärkte, ... und es sollten Tempel sein, wo man in stiller und schweigender Demut, und in herzerhebender Einsamkeit, die grossen Künstler als die höchsten unter den Irdischen bewundern ... möchte ... Ich vergleiche den Genuss der edleren Kunstwerke dem Gebet ...“⁵

Die wohl wichtigste Umwandlung der Institution Museum, besonders im Hinblick auf die umwälzenden politischen und gesellschaftlichen Transformationen, erfolgte im späten 18. Jahrhundert und wurde durch die Denkrevolutionen von Goethe, Kant und Hegel sowie durch die Französische Revolution verursacht. Goethe konnte im Sinne seiner neuen Einsicht bereits 1799 in der Einleitung zu den Propyleaen schreiben: „Alte Kunstwerke gehören als solche der gesamten Menschheit“.⁶

Im Werk von Immanuel Kant wurde die Beurteilung von Kunst zum ersten Male als Aufgabe der Philosophie erkannt und von der Kategorie des Geschmacks getrennt. Geschmacksurteile sind seit Kant abhängig von wechselnden Erfahrungen und persönlichen Werturteilen und daher notgedrungen subjektiv. Kunst ist eine autonome Realität und selbst von der platonischen Mimesis befreit. Nach Kant gibt die Kunst der Natur durch das Genie die Gesetze.⁷

In der Ästhetik Hegels kulminieren die auf die historische Wende gerichteten Zeittendenzen und führen zu den Denkkategorien einer Geschichte der Kunst, des öffentlichen Museums und einer Umformung des Denkens über Kunst in dem Sinne, dass jetzt Kunst und die Reflek-

tionen über Kunst parallel laufen. Das Kunstmuseum im neueren Sinne entstand also als Institution einer neuen Form von Gesellschaft und hatte wie die entstehende Wissenschaft der Kunstgeschichte entscheidende Veränderungen zur Folge, die das Denken über Kunst auf eine neue Ebene hoben.⁸

Die ersten entscheidenden, wenngleich kurzlebigen öffentlichen Museen der neuen Zeit waren unmittelbar mit der Französischen Revolution verbunden: Vivant Denons *„Weltmuseum“* im Louvre und Alexandre Lenoirs *„Musée des Monuments Français“*. Wie durch die vergleichende Weltbetrachtung Alexander von Humboldts war auch Denons Museum eine erste Dokumentation der verschiedenen Schulen der Kunst im Sinne einer geographischen Vollständigkeit. Durch den weltweiten Vergleich wurden, wie in der neuen Wissenschaft von der Geographie, die Erkenntnisse des Nationalen ermöglicht die so fundamental die nachfolgende Entwicklung des 19. Jahrhunderts in der Politik wie in der Kunst bestimmen sollte. Im Unterschied zur früher feudalistisch die Person des Herrschers überhöhenden Funktion der Sammlung im Louvre waren jetzt Werke aller Länder bei freiem Eintritt jedermann zugänglich.⁹ In Alexandre Lenoirs 1795 eröffneten *„Musée des Monuments Français“* waren Werke aus den in der Revolution zerstörten französischen Kirchen und Klöstern zusammengetragen und in chronologischer Ordnung dem Publikum zugänglich gemacht worden.¹⁰

2. Sammeln und Ausstellen

Die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts den Begriff Museum konstituierenden Elemente waren Sammeln, Ausstellen und die für das Verständnis der Kunstwerke notwendige Analyse ihrer Bedeutung. Sammelwut und Schaulust sind offensichtlich Grundkategorien der Natur des Menschen und fanden in verschiedenen Zeiten entsprechende Ausprägungen.¹¹ Eine kritische

Geschichte der Institution Museum, wie sie z.B. Michel Foucault für das Gefängnis und für das Krankenhaus gegeben hat, muss allerdings noch geschrieben werden.¹²

Sammeln, Ausstellen und verstehende Analyse als Grundelemente des Museums bestimmen in ihrem jeweiligen Zueinander die bestimmten Veränderungen der musealen Morphologie. Doch die isolierte Form nur eines dieser Elemente war keineswegs in der Lage, die Institution Museum zu konstituieren. In seinem „*A Plan for a New Museum*“ von 1920 hatte John Cotton Dana bereits geschrieben: „Es ist einfach für ein Museum Objekte zu erhalten, doch ist es schwer, den Geist zu schaffen. Objekte machen kein ‘Museum’, sie erschaffen nur eine ‘Sammlung’...“¹³ Für William Hazlitt war das Museum im 19. Jahrhundert ein „Palace of Thought“. Und Walter Benjamin bezeichnete Sammeln als „eine Form der praktischen Erinnerung und während der profanen Manifestation von ‘nähe’ die am meisten überzeugende“.¹⁴

Es ist somit das Prinzip einer Sammlung und die Art und Weise ihrer Ausstellung sowie die daran geknüpfte erzieherische Arbeit die wichtig sind, wie es auch wichtig ist für wen die Ausstellung zugänglich ist. Selbst der Begriff des „öffentlichen Museums“ ist bedeutungslos wenn er nicht in den spezifischen Kontext seiner Zeit gestellt wird. Das British Museum in London z.B. war durch Parlamentsbeschluss im Jahre 1753 gegründet und 1759 im Montague House eröffnet worden mit dem Ziel es für das Publikum öffentlich zugänglich zu machen. Doch wenn wir nachforschen, was dies damals bedeutete kommen wir zu einem überraschenden Ergebnis. In einem Brief von Sir Ashton Lever aus dem Jahre 1773 sieht dies so aus: englische Bürger waren theoretisch zugelassen nur dann wenn sie eine Eintrittskarte von einem Gentleman vorweisen konnten, und dieser Gentleman war für das Betragen der bürgerlichen Besucher verantwortlich. Er war zudem nur erlaubt elf Bürger einzuladen, deren Besuchzeit, streng von

denen der Gentlemen getrennt, auf drei Stunden von acht Uhr bis elf Uhr morgens einmal in der Woche beschränkt war, und dies nur dann wenn es keine ‘Inconvenience’ für Gentlemen verursachte.¹⁵

Es sieht nur so aus, als habe sich die Zugänglichkeit zu heutigen Museen entscheidend verändert. Die Klassengesellschaft des 18. Jahrhunderts und die kulturellen Unterschiede in unserer Zeit sind weiterhin unüberbrückbar und bleiben wichtige Argumente im Hinblick auf die Relevanz der zeitgenössischen Museen. Die steigenden Eintrittspreise der Museen und Ausstellungen haben dazu geführt, dass nur eine sehr kleine Minderheit in der Lage ist, sich Zugang zu verschaffen. Und wenn man die streng separierten Einladungsriten für wichtige Ausstellungen z.B. im Museum of Modern Art in New York genauer studiert, kommt eine neue Klassentrennung zum Vorschein, die der des 18. Jahrhunderts nicht sehr unähnlich ist. War es in der Vergangenheit im wesentlichen der Herrscher und seine Hofgesellschaft, die in den Genuss künstlerischer Erlebnisse kamen, so ist es auch heute nur eine kleine privilegierte Schicht der Gesellschaft. Der weitaus grösste Teil der Bevölkerung ist nach wie vor vom Zugang zur Kunst ausgeschlossen. Vielfach und zu Unrecht ist dies mit der sogenannten Kulturlosigkeit der Massen erklärt worden. Der Verdacht ist jedoch nicht von der Hand zu weisen, dass es sich um eine systematische und programmatische Strategie handelt, deren Ideologie genau das Gegenteil dessen vorgibt, was in Wirklichkeit getan wird. Die von den meisten Museen herausgegebenen Statistiken sind oft verfälschend so gelesen worden, als habe der Zugang zu Museen und Ausstellungen mit der sogenannten Ausbreitung der Demokratie zu tun und eine Ausweitung und Verbreitung der künstlerischen Erfahrung zur Folge gehabt. Die absurden Hypothesen Marshall McLuhans vom globalen Dorf haben weiterhin viel zur Verschleierung der wirklichen Verhältnisse beigetragen: „Diese Vorstellung widerspricht den ele-

mentarsten ökonomischen und ökologischen Einsichten. Egal, wieviel wir über Satellitenschüsseln in Somalia oder Telefonchipumsätze in Sao Paolo hören, die grosse Mehrheit der Menschen auf unserer Welt bleibt völlig ausgeschlossen. Niemand will über die gewaltsamen Erschütterungen sprechen, die sich aus dem extrem unterschiedlichen Zugang zur technologischen Kultur ergeben werden“ (Jonathan Crary).¹⁶

3. Museum und Macht

Wie im 18. Jahrhundert so bestehen auch heute weitgehende Übereinstimmungen zwischen den Interessen der herrschenden Klasse und den durch sie bestimmten kulturellen Institutionen. Die kolonialistische Politik Englands im 19. Jahrhundert und die ökonomische Dominanz Amerikas heute haben sich in entsprechenden kulturellen Ideologien manifestiert, die das Museum in seiner Realität stark mitbestimmen haben. Ein frühes Beispiel war die Pervertierung des von Vivant Denon geschaffenen Museums im Louvre, das für die Hochzeit Napoleons mit Maria Louise von Österreich am 2.4.1810 in eine Kapelle umgeformt wurde. Das durch Revolution geschaffene Museum Frankreichs wurde zurückentwickelt zu einer die herrscherliche Dynastie verherrlichenden Institution. Museen in Ländern der Dritten Welt dienten der Machtbestätigung der Kolonialherrscher, und die in ihnen praktizierte Erziehung führte je intensiver diese gefördert wurde zur Konsolidierung der kolonialen Herrschaft. Die verschiedenen Neugründungen von Museen für Ethnologie zementierten die kolonialistischen Prinzipien und schufen durch die künstliche Trennung von Kulturprodukten in zivilisierte und primitive zu einer falschen Klassifizierung von Kunst.¹⁷

Nationale Interessen bestimmten zahlreiche Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts, und die verschiedenen Beispiele in London (National Gallery), Amsterdam (Rijksmuseum), Madrid (Prado), Melbourne (National Gallery of Vic-

toria), Tokyo (Nationalmuseum), Ottawa (National Gallery of Canada) bezeugen eine Rückkehr zu feudalen Prinzipien. Das Museum wurde zur Manifestation der Macht eines Landes oft in deutlicher Rivalität mit den entsprechenden Institutionen anderer Länder, besonders im Hinblick auf Vereinnahmung kultureller Schätze aus den aussereuropäischen Kulturen.

Die Gestalt Wilhelm von Bodes kann hier als die wohl am meisten typische Erscheinung gesehen werden. Bode konnte als der ‘Bismarck des Museums’ bezeichnet werden und sein Werk war die Manifestation nationaler Interessen. Von verschiedenen Biographen wurde Bode als Held gefeiert und als „eine Gewaltnatur, die ohne jeden Skrupel ihre Ziele verfolgte“, wie es auch die Politik der einzelnen Länder im Hinblick auf die aussereuropäischen Ziele manifestierte.¹⁸

Bode hat ungemein viel für die Museumssituation in Berlin erwirkt, doch gleichzeitig auch mitgeholfen, die diktatorische Kulturpolitik des Dritten Reiches vorzubereiten indem er die gesamte moderne Kunst als „ewige Schmach für die ‘herrliche Kunst’ unserer freien Zeit bestimmte“.¹⁹

Macht in einer jetzt sich vorwiegend politisch und wirtschaftlich manifestierenden Ausprägung ist auch symptomatisch für die Situation der unmittelbaren Gegenwart, in dem Sinne, dass die vorgeblichen Verteidiger der zeitgenössischen Kultur in Wirklichkeit ihre grössten Zerstörer sind. Craig Owens hat deutlich auf die Zusammenhänge hingewiesen: „Wenn Kultur geschützt werden muss, ist es nicht genau vor denen, deren Geschäft es ist, Kultur zu beschützen?“²⁰

Wie die grossen Ölgesellschaften sich als verantwortlich für die Erhaltung der Umwelt kennzeichnen, einer Umwelt, die durch sie systematisch und mit zunehmender Geschwindigkeit zerstört wird, sind auch die grossen, die Kultur zerstörenden Korporationen vorgeblich an ihrer Erhaltung interessiert. Owens hat die Konsequenzen deutlich ausgesprochen „... der Schutz der Kultur ist ein ideologisches Alibi für die Absichten des Imperialismus...“²¹

Die Frage ist wichtig ob und in welchem Masse die Manipulation der heutigen Kunst wie auch die durch die Museumserziehung manipulierte Kunst der Vergangenheit einschliesst. Bereits Meier-Graefe hatte im späten 19. Jahrhundert einen Kanon geschaffen, durch den bestimmte wenige grosse Künstler als die Repräsentanten einer Zeit gesehen wurden und das lebendige Bild der Geschichte durch diese Vereinseitigung zerstört wurde. So wichtig sein frühes Eintreten für viele der damals noch nicht erkannten Künstler gewesen sein mag, die Begrenzung und ihre Kanonisierung musste notwendigerweise zu einer Verfälschung führen und in simplifizierten Wertkategorien kulminieren, durch die die lebendige historische Entwicklung arretiert wird.²²

Eine solche Kanonisierung und Fixierung historischer Wandlungen hat im 20. Jahrhundert zu Resultaten geführt, wie sie etwa in den Kriterien des Museums of Modern Art in New York zu einer in Büchern akzeptierten Entwicklungsfolge moderner Kunst geworden ist, die als „der abstrakte Salon“ bezeichnet werden konnte. Die auf der veralteten Stilgeschichte basierende Ordnung der neueren Kunst, stark beeinflusst von der vereinfachten Systematik Meier-Graefes, ist auf eine übersehbare Folge von Cézanne über Matisse, Picasso, Miró und Pollock reduziert worden, wobei – im Sinne der Vorliebe von Alfred H. Barr – als Zentrum das Werk von Henri Matisse und Pablo Picasso etabliert wurde.²³

Eine von einer früheren Generation übernommene Wertkategorie ist somit in absolutierter Form als Axiom gesetzt, und eine weitere Beschäftigung mit den Werken und eine Überprüfung der einmal formulierten Wertkategorien erschwert worden, Friedrich Nietzsche hatte im 19. Jahrhundert für diese auch heute sehr weit verbreitete Haltung den Begriff 'Bildungsphilister' geprägt. Er charakterisiert eine Haltung, in der etablierte Kriterien eine originale Funktion in ihr Gegenteil umfunktionieren.²⁴

4. Der Architekt und der Kunsthistoriker

Seit dem 18. Jahrhundert hat es zahlreiche Artikulationen gegeben, wie ein Museum als Bau auszusehen habe, um seine Funktionen im Sinne der Zeit erfüllen zu können. Neben den grandiosen Visionen etwa eines Louis-Etienne Boullée standen vollendete Bauten etwa von Friedrich Schinkel, Leo von Klenze und Gottfried Semper, jeweils auf verschiedenen Ebenen auf das Wesen der Institution gerichtet. Doch hatte bereits John Cotto Dana im Jahre 1920 gewarnt: „Was für Museumsobjekte gilt – seltene, Wunder hervorrufende und Stolz provozierende Objekte – gilt auch für Museumsgebäude. Es ist leicht, sie zu errichten, leichter als den Geist der Museen zu erhalten... wahrscheinlich wurde nie eine mehr unnötige öffentliche Institution entworfen, unnötig im Hinblick auf die Kosten, als das populäre Ideal des klassischen Gebäudes für ein Kunstmuseum, angefüllt mit seltenen und teuren Objekten.“²⁵

Gegen die im Klischee erstarrte Manipulation zahlreicher Museumsbauten der letzten Jahrzehnte hat Joshua C. Taylor polemisiert, wenn er schrieb „... es ist schwer zu entscheiden, ob die grandiosen Paläste, die für die Kunst gebaut wurden zu Ehren der Objekte gebaut wurden, die sie enthalten, oder für die Statur derjenigen, die für sie bezahlt haben.“²⁶

Eine grundlegende Neuorientierung im Hinblick auf das, was ein Museum seinem Wesen nach ist wurde durch Louis I. Kahn inauguriert. Kahn definierte das Museum als eine der Institutionen der Gesellschaft und schuf in seinen Bauten in New Haven und Fort Worth exemplarische architektonische Manifestation, die Maßstäbe setzen für nachfolgende Entwicklung.²⁷

Doch gegenüber den wenigen Bauten Kahns haben die beiden letzten Jahrzehnten, besonders in Deutschland und in Japan, eine überwältigende Zahl von neuen Museumsbauten hervorgebracht, u.a. vor Architekten wie James Stirling, Hans Hollein, Arata Isozaki, Tadao Ando,

Oswald Matthias Ungers, Frank O. Gehry und Richard Meier, die dennoch grundlegende und im Sinne ihrer Relevanz für die Gesellschaft wichtige Fragen aufgeworfen haben. Der Künstler Markus Lüpertz hat auf diese Situation mit einem Märchen geantwortet, das für die gegenwärtige Situation stehen kann. Das Märchen handelt von „dem Prinzen, dem seine Liebste starb und um sein Unglück zu dokumentieren, um das Grab seiner Geliebten einen riesigen Palast bauen liess.“

In seinem Schmerz und in seiner Liebe war ihm nur das Feinste und Schönste gut genug, und das Bauwerk wurde zum Schönsten und Herrlichsten im Lande.

Nachdem es nun fertiggestellt war, ging der Prinz grübelnd durch diesen Palast, ihn befahl ein Unbehagen, denn es störte ihn etwas, und dann kam er darauf, ihn störte das Grab. Er liess es sofort entfernen“.²⁸

In den Museumsbauten der letzten Jahre sind neben solchen der sachgemässen Aufbewahrung und Ausstellung von alten und neuen Kunstwerken, auch Probleme grundsätzlicher Natur aufgeworfen worden, z.B. in welcher Weise sich die Kunst des Architekten zu der Kunst der Künstler verhält. Victoria Newhouse brachte die Frage auf die kürzeste Formel: „Soll Museumsarchitektur Hintergrund oder Vordergrund für ihren Inhalt sein?“²⁹

Eine Antwort auf die Frage ist offen, und kann nur im Sinne spezifischer Bedingungen beantwortet werden. Von verschiedenen Künstler ist jedoch darauf hingewiesen worden, dass für viele Architekten die Bauaufgabe Museum eine künstlerische Selbstdarstellung geworden ist, in deren Kontext der Künstler selbst nicht mehr benötigt sei. Markus Lüpertz hat die Haltung der Architekten sarkastisch so formuliert: „Sie geben dem einfachen, unschuldigen Bild, der einfachen, unschuldigen Plastik keine Chance, nein, sie gebären eine eigene, laute Raumfüllmaschine, die im Dekorativen, wie im Pädagogischen ihre Heimat hat“.³⁰ Und er klagt neben den Ar-

chitekten auch die Museumsdirektoren der Komplizität an: „Der Architekt wäre der Künstler, der Künstler der Architekt, der Museumsdirektor wäre der Architekt, der Museumsdirektor und der Architekt wären die Künstler“.³¹

Andere Künstler haben die Kritik auch auf den Sammler ausgeweitet und die zunehmende Manipulation ihrer Werke sowie darüberhinaus eine Verfälschung der Geschichte beklagt. Donald Judd z.B. schrieb über die Machenschaften der Sammler bei den Vorbereitungen der Ausstellung 'Bilderstreit' im Jahre 1989: „Sie müssen sich beweisen, dass sie den Künstlern überlegen sind, indem sie ihre Arbeit misshandeln, denn sie besitzen sie. Und es geht so weit, dass sie dafür sorgen, dass die Geschichte gefälscht und umgeschrieben wird“.³²

Fragen dieser Art wie auch Fragen der angemessenen Ausstellung und Sammlung von Kunstwerken, die über die herkömmlichen Grenzen von Malerei und Plastik, besonders im Sinne neuer Medien, hinausgehen sind weitgehend ungelöst. Dennoch besteht die alte Forderung Oskar Wildes von 1891 weiter, wie Kunst und Betrachter, eingeschlossen Sammler, Kunsthistoriker und Museumsdirektoren, sich gegenüber dem Kunstwerk verhalten: „Wer an ein Kunstwerk herantritt, mit der Absicht, über dieses und den Künstler Autorität auszuüben, naht sich dem Werk in einem Geiste, der es ihm unmöglich macht, von diesem irgendwelchen künstlerischen Eindruck zu empfangen. Das Kunstwerk muss den Betrachter meistern, nicht der Betrachter das Kunstwerk“.³³

5. Das Museum als Platons Höhle – Die neuen Medien

Wenn jemand bei dem Versuch, ein Ereignis ausserhalb des Hauses zu betrachten aus dem Fenster schaut und nichts sieht, da das Ereignis an einer anderen Seite des Hauses stattfindet, dann blickt er aus dem falschen Fenster. Wenn ein Museumsdirektor in dem intensiven Be-

mühen die heutige Kunst zu dokumentieren sich auf die Bereiche Malerei und Skulptur beschränkt wird er möglicherweise die entscheidenden neuen Kunstwerke nicht finden, da diese sich in vorher unbekanntem Bereichen wie Video, Performance, Laser, Land art etc. angesiedelt haben, d.h. in neuen Medien, die für die Situation der Kunst in unserer Zeit typisch sind. Besonders die elektronischen Medien haben Bereiche für die Kunst aufgeschlossen, die sich bisher der Definition entzogen haben, so viele Namen man auch bemüht war, ihnen zu geben. Zu Recht wurden die verschiedenen Massenmedien in die Betrachtung der Kunst einbezogen. Es bleibt allerdings fraglich, wie man zu der Folgerung kommen kann: „Kultur orientiert sich an der Reklame als ihrem Vorbild; ihre Inhalte müssen fernsehgerecht sein und ihre Vorbilder sind Serialität und Wiederholung. Unsere Wirklichkeitsprozesse erzeugen nur noch Indifferenz“.³⁴

Die hier angebotene Form einer Kulturkritik ist nicht in der Lage, die weitgehend unbekanntesten Bestrebungen der heutigen Künstler einzuschliessen, und sieht nicht die auf der neuen Basis zu innovativen und einzigartigen Resultaten gekommenen Werke. Die Kritik übersieht ebenfalls, dass die globalen Kommunikationsmöglichkeiten zu einer von Künstlern geschaffenen regionalen Identität geführt haben. Denn es darf als sicher gelten, dass regionale Identitäten entstanden sind, in denen die Tradition einzelner Länder neu entdeckt und kreativ weitergeführt wurde. Die scheinbar unüberbrückbaren Gegensätze zwischen der nördlichen und der südlichen Hemisphäre sowie die sich vertiefenden Gegensätze zwischen den neuen Klassen der urbanen Bevölkerung in den grossen Städten im Hinblick auf die unterschiedliche Teilhabe an der elektronischen Revolution sind auf dem Wege überwunden zu werden, und die möglichen Formen eines neuen Museums werden wesentlich dazu beizutragen in der Lage sein. Das neue Museum wird eine Gestalt zu finden haben, in dem anders als in Platons Höhle die Gefangenen wei-

terhin darauf beharren, in den Scheinbildern an der Wand die wirklichen Dinge zu sehen oder wie heute in der Scheinrealität des Fernsehbildes eine Dokumentation der wirklichen Ereignisse. Das Museum in seiner alten, jetzt offiziell gewordenen Gestalt bedarf einer umfassenden Wandlung.³⁵

Ob jedoch die teilweise auf Walter Benjamin zurückgreifenden Theorien eines „Musée Imaginaire“ oder eines „Museums ohne Wände“, wie André Malraux es in den 60er Jahren propagierte, eine neue Konzeption inaugurierte, ist unwahrscheinlich. Kunstwerke aus allen Zeiten waren von Malraux durch das Medium der Photographie zusammengesetzt und auf eine Ebene gestellt worden. Doch hat Edgar Wind bereits früh auf die Illusion dieser Hypothese hingewiesen: „Was optimistisch ein ‘Museum ohne Wände’ genannt wurde, ist tatsächlich ein Museum auf Papier, eine Papierwelt, in der die epische Erzählkunst von Malraux mit der Stimme eines Marktschreiers behauptet, dass alle Kunst nach einem einzigen Schlüssel konzipiert ist, dass riesige Monumente und winzige Münzen die gleiche plastische Wirkung haben können, wenn sie auf den Masstab der gedruckten Seite reduziert werden, dass eine Gouache einem Fresko ähnlich sein kann.“³⁶

Die Frage nach dem wirklichen Museum ohne Wände hat mit den veränderten Phänomenen der künstlerischen Produktion zu tun und hat Konsequenzen auch für die Gestalt und Anordnung der Räume. Die traditionellen Räume der bestehenden Museen haben sich in den meisten Fällen als unzureichend erwiesen, und wenn Architekten wie Hans Hollein in seinem Bau für das Museum für moderne Kunst in Frankfurt werk-spezifische Räume gestaltete, hat dies zu einer fixierten Erstarrung der vorher flexiblen Ausstellungsmöglichkeiten und zu einer zeitgenössischen Parallele dessen geführt, was man seit dem 19. Jahrhundert Periodenräume nannte, fixierte Raumgestaltungen mit Möbeln und dekorativen Objekten, die einen historisch definierten Mo-

ment zu verbildlichen suchen. Die Möglichkeiten im Sinne einer musealen Lösung sind daher diametral entgegengesetzt: auf der einen Seite offene und flexible Räume, in denen jede Form von ausgestellten Objekten eingefügt werden kann, auf der anderen Seite festgelegte Räume für bestimmte Werke der Sammlung, die unverändert in dieser einmal geschaffenen Anordnung existieren.³⁷

Die Frage nach der angemessenen Form zeitgenössischer Museen ist nicht einfach zu beantworten und schliesst Fragen ein, bis zu welchem Punkt die Ankaufstätigkeit in dem unbegrenzten Bereich zeitgenössischer Kunst betrieben werden kann ohne zu raumüberfüllenden Ansammlungen zu führen. Im 19. Jahrhundert gab es bereits ein Museum, die seit 1750 bestehende Luxembourg Galerie in Paris, in dem ausschliesslich zeitgenössische Künstler gesammelt wurden. Das Museum wurde 1815 neu gegründet und begann 1818 mit der Ankaufstätigkeit, die auf das Prinzip festgelegt war, die erworbenen Werke nur bis zehn Jahre nach dem Tode der Künstler zu behalten und dann entweder an den Louvre zu übergeben, wenn sich die Qualität als überzeugend erwiesen haben sollte, oder aber an ein französisches Provinzmuseum, wenn es sich um eine mindere Qualität handeln sollte. Im Prinzip war hier ein Museum entstanden, das durchaus der Konzeption Goethes entspricht, nämlich ein Unendliches in Bewegung mit dem Akzent auf der qualitativen Beurteilung der Werke.³⁸

In den gleichen Jahren wurden auch im Alten Museum Schinkels in Berlin Wertkategorien für die einzelnen Kunstwerke der Sammlung etabliert, die in 14 Klassen im Hinblick auf ihre künstlerische Qualität eingestuft wurden. Die Klassen 10–14 waren von der Ausstellung ausgeschlossen. Die anderen Klassen waren im Hinblick auf ihre Bedeutung eingestuft und entsprechend ausgestellt. Doch selbst die Mitarbeit der besten Experten wie Gustav Friedrich Waagen und Karl Friedrich von Rumohr konnte keineswegs eine für alle Zeiten geltende Wertskala er-

bringen, da auch von ihnen im Sinne der Zeitbegrenzung geurteilt und Werke z.B. der manieristischen Schulen und andere damals unterbewertete oder unverstandene Epochen falsch eingestuft worden waren.³⁹

Konzepte der in Frankreich im 19. Jahrhundert praktizierten Form eines flexiblen Museums wurden im 20. Jahrhundert von Alexander Dornier weitergedacht sowie im ‘Three-Museum-Agreement’ zwischen den drei New Yorker Museen Metropolitan Museum, Museum of Modern Art und Whitney Museum mit relativ geringem Erfolg praktiziert. Dorniers Buch „Das lebendige Museum“ gibt eine Konzeption des Museums von der Basis der Frühzeit der Moderne, die Bemühungen in New York proklamierten eine direkte Wiederaufnahme dem in Paris zwischen dem Palais Luxembourg und dem Louvre praktizierten Austausch von Kunstwerken. Alfred H. Barr definierte die von ihm aufgebaute Sammlung des Museum of Modern Art in einer Broschüre des Jahres 1932 ausdrücklich als veränderbar: „Die Anordnung der Sammlung wird sich ändern; die Prinzipien, auf denen sie aufgebaut ist, werden gleich bleiben“.⁴⁰ Als Lösung war erwogen worden, dass vom Museum of Modern Art erworbene Werke von Künstlern 50 Jahre nach ihrem Tode an das Metropolitan Museum weiterverkauft werden würden. Die Situation im Hinblick auf die neuen Museen in Deutschland ist von der in Amerika und Frankreich sehr verschieden, da sogar eng benachbarte Institutionen hier nach den gleichen zeitgenössischen Werken suchen.

6. Was das Museum sein kann – Realistische Perspektiven

Eine realistische Analyse des Museums in unserer Zeit legt die Folgerung nahe, dass diese Institution in eine Phase der Sterilität eingetreten ist und demgemäss notwendigerweise einer Erneuerung bedarf. Hat das Museum wirklich die Funktion übernommen, die einst die Agora

in Griechenland und das Forum in Rom hatten? Sicher geht die Einschätzung der Rolle zeitgenössischer Museen zu weit, wenn es – etwa in der Formulierung von Johannes Cladders – heisst: „In unserem Jahrhundert hat es für die Kunst die Stelle von Ritualhöhle, Tempelbezirk und Palast eingenommen“. Und weiterhin: „Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist international auf das Museum hin angelegt“. Oder: „Das Museum ist das potentielle Gesamtkunstwerk des 20. Jahrhunderts“.⁴¹

Ob es wirklich sinnvoll ist, Kunst weiterhin allein in isolierten und isolierenden Abgrenzungen zu erleben oder ob nicht auch andere Möglichkeiten bestehen, sie direkt in den Alltag unserer Städte zu plazieren. Ein Museum ohne Wände in einem solchen Sinne wäre begrüssen, anders als es Malraux gefordert hatte, bzw. eine Kunst, die eine Funktion des öffentlichen Lebens sein kann.

Die wichtigsten Funktionen der Institution, die des Sammelns, die des Ausstellens und die der verstehende Analyse des Sammelns und Ausstellens sollten gleichgewichtig befragt werden, doch daneben auch Möglichkeiten ihrer Transzendenz erwogen werden. Die Übergewichtigkeit der grossen Mammutausstellungen und ihr finanzieller Anreiz ist eine Vereinseitigung der Museumsaktivitäten und entspricht nicht den auf eine Harmonie seiner verschiedenen Funktionen gerichteten Prinzipien. Die vielfältigen auf die Selbstrechtfertigung gerichteten Verlautbarungen der Museen selbst haben das Gegenteil dessen bewirkt, was als ihr Ziel vorgegeben war. Aus dem die Gesellschaft widerspiegelnden Forum ist eine Karikatur geworden, in der von privilegierten Minderheiten das Programm ihrer ideologischen Rechtfertigung gemacht wurde.

Im Prinzip ist auch heute alles offen. Und wie immer gilt es besonders das, was für immer gelöst erscheint, am meisten in Frage zu stellen. Menschen sind in ihren grundlegenden Wesenseigenschaften zu allen Zeiten gleich, lediglich die Reaktionen gegenüber der sich permanent

verändernden Umgebung sind andere. Kontinuität und Wechsel bedingen sich einander. Naturgemäss entspricht die Frage nach dem heutigen Museum die Frage nach der heutigen Kunst selbst, deren Bewahrung, Präsentation und Analyse die Institution gewidmet ist. Die Redefinition dessen, was zeitgenössische Kunst ist, eng zusammen. Die oft gestellte Frage ist, was sagt der Künstler, der die wirkliche Situation unserer Zeit ausspricht. Die Antwort ist, dass der Künstler nichts sagt, dass er vielmehr handelt in dem was sein Werk ist. Das was der Künstler tut, ist das Zentrum auch des Museums, nicht was der Kunsthistoriker oder der Kunstkritiker oder der Kunstsoziologe oder der Systemtheoretiker sagen, was der Künstler tun sollte. Martin Heidegger hat bereits in seiner Vorlesung von 1931–1932 deutlich ausgesprochen: „Das Wesen der Kunst ist nicht Ausdruck von Erlebnis, besteht nicht darin, dass der Künstler sein ‚Seelenleben‘ ausdrückt, damit spätere Zeiten, wie Spengler meint, zu fragen haben, wie sich in der Kunst die Kulturseele seiner Zeit bekundete. Auch nicht darin, dass der Künstler die Wirklichkeit genauer und schärfer als andere abbildet oder etwas herstellt (darstellt), woran andere ein Vergnügen, einen Genuss höherer oder niederer Art haben. Sondern darin, dass er den Wesensblick für das Mögliche hat, die verborgenen Möglichkeiten des Seienden zum Werk bringt und dadurch der Menschen erst sehend macht für das Wirklich-Seiende, in dem sie sich blindlings herumtreiben.“⁴²

Der Künstler ist in keinerlei Dienstleitung engagiert, speziell nicht in solche, die angeblich für die Gesellschaft gut sind oder für die Moral, die guten Sitten oder für den Fortschritt der Menschheit. Alle diese Floskeln sind nichts anderes als die ideologische Rechtfertigung für ausserkünstlerische Ziele und dem inneren Wesen des künstlerischen Schaffens diametral entgegengesetzt.

In diesem Sinne ist Kunst auch heute – wie zu allen anderen Zeiten – lebensnotwendig. Heu-

te naturgemäss in einer anderen Form als in anderen Zeiten. Und es gilt keineswegs allein für die zeitgenössische Kunst. Auch die Kunst der Vergangenheit, einschliesslich der zur Vergangenheit gehörenden sogenannten ‚modernen Kunst‘, ist nur in dem Sinne zu erhalten, dass sie auf einer schöpferischen Basis fortgesetzt wird, dass der im Kunstwerk verwirklichte Geist auch einer anderen Zeit lebendig erhalten wird.⁴³

ANMERKUNGEN

[1] Zitiert nach Udo KULTERMANN: *Mit zitierten bauen. Von der Gegenwart der Vergangenheit im architektonischen Historismus heute*. Neue Rundschau, 104, 1993, Heft 1, S. 79.

[2] Robert STEIGER (Hrsg.): *Goethes Leben von Tag zu Tag. 1749–1775*. Zürich 1983, Bd. 1.

[3] Per BJURSTRÖM: *The Genesis of the Museum in the 18th Century*. Stockholm 1993, S. 28 ff. Andere wichtige Museen im Sinne einer fürstlichen Repräsentation waren die 1746 eröffnete Villa Albani in Rom, die 1750 geschaffene Galerie im Palais Luxembourg in Paris, das 1751 gegründete Museum Friedericianum in Kassel, das 1753 durch Akt des Parlaments geschaffene British Museum in London, die 1769 eröffnete Uffizi Galerie in Florenz und die 1776 eröffnete Stallburg Galerie im Belvedere in Wien.

[4] John E. SCHLODER, Marjorie WILLIAMS, C. Griffith MANN (Hrsg.): *The Visitor's Choice*. Cleveland 1993, z.B. S. 5: „The only thing I can compare the Museum with is going the church“. Allerdings gab es bereits in der Antike neben der religiösen Sammeltätigkeit von Kunst auch eine ausschliesslich profane, wie es sich am deutlichsten in Alexandria unter Ptolemy I Soter (um 367–283) manifestierte. Vgl. Jeffrey ABT: *Museum*, in: *The Dictionary of Art*. New York 1996, Bd. 22, S. 354; – Christopher ROWELL: *Display of Art*, in: *The Dictionary of Art*. New York 1996, Bd. 9.

[5] Zitiert nach Volker PLAGEMANN: *Das deutsche Kunstmuseum. 1790–1870*. München 1967, S. 25. – Vgl. auch Heinz LIPPUNER: *Wackenroder und Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischer Ästhetik*. Zürich 1965.

[6] Herbert von EINEM (Hrsg.): *Goethes Werke*. Hamburg 1953, Bd. 11; – John GAGE: *Goethe on Art*. London 1980.

[7] O. SCHLAPP: *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*. Göttingen 1901; – K. KUYPERS: *Kants Kunsttheorie*. Amsterdam 1972; – Hans Georg GADAMER: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1972 (3. Auflage); –

Mary McCLOSKEY: *Kant's Aesthetics*. New York 1987; – Herbert MAINUSCH: *Skeptische Aesthetics. Plaidoyer für eine Gesellschaft der Künstler*. Stuttgart 1991.

[8] Jack KAMINSKY: *Hegel on Art. An Interpretation of Hegel's Aesthetics*. Albany 1962; – Udo KULTERMANN: *Geschichte der Kunstgeschichte*. München 1996.

[9] A. McLELLAN: *The Musée du Louvre as Revolutionary Metaphor During the Terror*. *The Art Bulletin*, LXX, Juni 1988; – Judith NOWINSKI: *Baron Dominique Vivant Denon. 1747–1825. Hedonist and Scholar in a Period of Transition*. Rutherford 1970; – Philippe SOLLERS: *Le Cavalier du Louvre. Vivant Denon. 1747–1825*. Paris 1995. Allerdings hatte man bereits 1779 begonnen, die Königliche Sammlung des Louvre in ein französisches Nationalmuseum umzugestalten.

[10] Yvon CHRIST: *Alexander Lenoir et son Musée des monuments Français*. *Jardin des arts*, März 1969. Lenoirs Museum wurde bereits 1816, als die Werke im Sinne der Restauration wieder an die kirchlichen Autoritäten zurückgegeben werden mussten, wieder aufgelöst. Eine chronologische Ausstellung von Kunstwerken in einem Museum war bereits von Quatremere de Quincy gefordert worden. Quatremere hatte sich auch offen gegen die Kunstbestrebungen Denons ausgesprochen, vor allem gegen die Raubpolitik Napoleons, die die italienischen Kunstwerke aus ihrem organischen Zusammenhang gerissen hatte. – Vgl. R. SCHNEIDER: *Quatremere de Quincy et son intervention dans les arts*. Paris 1910.

[11] A. FURTWÄNGLER: *Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit*. Berlin 1899; – Lothar BRIEGER: *Das Kunstsammeln. Theorie und Technik*. München 1921; – Francis Henry TAYLOR: *The Taste of Angels. A History of Collecting from Ramse to Napoleon*. London – Boston 1948.

[12] Douglas Crimp hat bereits auf diese Lücke hingewiesen: „Foucault analysed modern institutions of confinement – the asylum, the clinic, and the prison – and their respective discourse formations – madness, illness, and criminality. There is another such institution of confinement awaiting archaeological analysis – the museum – and another discipline – art history“. – Douglas CRIMP: *On the Museum's Ruins*. Cambridge 1993, S. 48; – Vgl. auch James MILLER: *The Passion of Michel Foucault*. New York 1993. Die Literatur über das Museum ist andererseits umfangreich, und hier kann nur auf wenige Standardwerke hingewiesen werden: A. CURTIUS: *Kunstmuseen. Ihre Geschichte und Entstehung*. Berlin 1870; – David MURRAY: *Museums. Their History and Their Use*. Glasgow 1904; – Julius von SCHLOSSER: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Leipzig 1908; – V. SCHERER: *Deutsche Museen. Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen*. Jena 1913; – W. R. VALENTINER: *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*. Berlin 1919; – Clarence STEIN: *The Art Museum of Tomorrow*. *Architectural Record*, Jan. 1930; – Francis Henry TAYLOR: *Babel's Tower. The Dilemma of the Modern Museum*. New York 1945; – Alma S.

WITTLIN: *The Museum. Its History and Its Task in Education*. London 1949; – Alexander DORNER: *The Living Museum*. New York 1958; – Michael BRAUNE: *The New Art Museums*. New York 1965; – Germain BAZIN: *The Museum Age*. New York 1967; – W. BOTT (Hrsg.): *Das Museum der Zukunft*. Köln 1970; – Alma S. WITTLIN: *Museums. In Search of a Usable Future*. Cambridge 1970; – Kenneth HUDSON: *A Social History of Museums. What the Visitors Thought*. Atlantic Highlands, N.J., 1975; – Edward Porter ALEXANDER: *Museums in Motion. An Introduction to the History and Function of Museums*. Nashville 1978; – Karl E. MEYER: *The Art Museum. Power, Money, Ethics*. New York 1979; – W. GRASSKAMP: *Museumsgründer und Museumstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München 1981; – M. D. LEVIN: *The Modern Museum. Temple or Showroom*. Tel Aviv 1983; – Per BJURSTRÖM: *The Genesis of the Art Museum in the 18th Century*. Stockholm 1993; – Douglas CRIMP: *On the Museum's Ruins*. Cambridge 1993; – Tony BENNET: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London – New York 1995; – C. DUNCAN: *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London 1995, S. 13.

[13] „It is easy for a museum to get objects, it is for a museum to get brains ... But, objects do not make a 'museum'; they merely form a 'collection' ...“ – John Cotton DANA: *A Plan for a New Museum*. Woodstock 1920; zitiert nach MEYER 1979 (wie Anm. 12), S. 39.

[14] „A form of practical memory and, during the profans manifestation of 'proximity', the most convincing one.“ – Walter BENJAMIN: *Das Passagen-Werk*. Frankfurt 1982, Bd. 1, S. 271; zitiert nach CRIMP 1993 (wie Anm. 12), S. 202.

[15] Vgl. WITTLIN 1970 (wie Anm. 12), S. 76.

[16] *Das Verschwinden des historischen Denkens. Jonathan Crary im Gespräch*. Neue bildende Kunst, 2, 1996, S. 64.

[17] Monika PULEY: *Imperialists, Dictators and Supermuseums, Issues in Architecture*. Art and Design, 1996.

[18] So ind der Charakterisierung von Werner Weisbach, zitiert nach KULTERMANN 1996 (wie Anm. 8), S. 134.

[19] Zitiert nach KULTERMANN 1996 (wie Anm. 8), S. 135; – Vgl. Auch Wolfgang BEYRODT: *Wilhelm von Bode*, in: H. Dilly (Hrsg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990, S. 19 ff.

[20] Craig OWENS: *The Birth and Death of the Viewer: On the Public Function of Art*, in: Hal Foster (Hrsg.): *Discourses in Contemporary Culture: Number One*. Seattle 1997, S. 20.

[21] Ibidem.

[22] Udo KULTERMANN: *Die Perspektive des Kritikers. Julius Meier-Graefe*, in: *Kunst und Wirklichkeit. Von Fiedler bis Derrida. Zehn Annäherungen*. München 1991, S. 111 ff.

[23] Die Hängung der Kunstwerke im Museum of Modern Art in New York hat bis zur vorübergehenden Schliessung im Jahre 2002 an der Vorrangstellung von Matisse und Picaso festgehalten, dies in offensichtlicher Vernachlässigung der ebenfalls in der Sammlung vorhandenen Werke von Kasimir Malewitsch, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Vladimir Tatlin, Frank Kupka, Alexander Rodchenko. Erst 1996 wurde die Anordnung des Hauptraumes, der über Jahrzehnte hinweg ausschliesslich den Werken von Matisse gewidmet war, durch die Konzentration auf das Werk von Constantin Brancusi verändert.

[24] Die notwendigen, auf Marktanalyse und Fundraising gerichteten Bemühungen der zeitgenössischen Museen sowie die im Sinne der einmal etablierte Erkenntnis fixierte sind in den letzten Jahren so beherrschend geworden, dass eine Infragestellung der Institution selbst die Folge ist. Craig Owens fragte zu Recht: „And the question of who is to define, manipulate and profit from 'the public' is, I believe, the central issue of any discussion of the public function of art today.“ – OWENS 1997 (wie Anm. 20).

[25] DANA 1920 (wie Anm. 13), S. 39.

[26] Joshua C. TAYLOR: *Why Should Anyone Go To A Museum Any More?* The New York Times, Sept. 30, 1973, S. 23.

[27] W. JORDY: *Kahn at Yale*. The Architectural Review, 7, 1977; – Michel BENEDIKT: *Deconstructing the Kimball. An Essay on Meaning and Architecture*. New York 1991; – Udo KULTERMANN: *The Hollow Column and the Family of Human Institutions. Kahn's National Assembly in Dakha and Its Meaning*. Architectura, 3, 1992.

[28] Zitiert nach Heinrich KLOTZ – Waltraud KRASE: *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt 1985, S. 33.

[29] Udo KULTERMANN: *Vorwort zu: Anna MESECK, Thorsten SCHEER: Museum of Contemporary Art Chicago*. Berlin 1996, S. 8.

[30] KLOTZ – KRASE 1985 (wie Anm. 28), S. 32.

[31] Ibidem, S. 33.

[32] *Kunstforum International*, April – Mai, 1989, S. 503.

[33] Oskar WILDE: *Der Mensch, die Gemeinschaft und die Kunst*. Reinbek bei Hamburg 1948, S. 53.

[34] Siegfried J. SCHMIDT: *Platons Höhle. Ein philosophischer Betriebsunfall*, in: Michael FEHR, Clemens KRÜMMEL, Markus MÜLLER (Hrsg.): *Platons Höhle. Das Museum und die elektronischen Medien*. Köln 1995, in der Interpretation von W. WELSCH: *Platons neue Höhle. Zur postmodernen Medienkultur*. Erwachsenenbildung, 1, 1988.

[35] Udo KULTERMANN: *Leben und Kunst. Zur Funktion der Intermedia*. Tübingen 1970.

[36] Zitiert nach KULTERMANN 1996 (wie Anm. 8), S. 206. – Vgl. Auch Ernst H. GOMBRICH: *Andre Malraux and the Crisis of Expressionism*. Burlington Magazine, Dez. 1954; – Bertrand DAVEZAC: *Malraux's Idea on Art and Method in Art Criticism*. Journal of Aesthetics and Art Criticism, Winter 1963; – Konrad HOFFMANN: *Das Imaginäre Museum der Hoffnug. Ernst Block und die Kunstgeschichte*. Idea, VI, 1987, S. 153 ff.

[37] Christopher ROWEL: *Dispaly of Art*, in: *Dictionary of Art*. New York 1996, Bd. 9.

[38] Elisabeth LISKAR (Hrsg.): *Der Zugang zum Kunstwerk. Schatzkammer, Salon, Ausstellung, Museum*, in: 25th International Congress for Art History. Wien 1983, Bd. 4.

[39] Helmut SELING: *The Genesis of the Museum*. The Architectural Review, Febr. 1967.

[40] Alice GOLDFARB MARQUIS: *Alfred H. Barr Jr. Missionary for the Modern*. Chicago 1989, S. 115; – Vgl. Auch Allan SCHWARTZMAN CLUELESS in *Art and Auction*, Nov. 1989, S. 152; – Alexander DORNER'S Buch *'The Living Museum'* erschien zuerst 1958 in New York (deutsche Ausgabe unter dem Titel *Das lebendige Museum*. Hannover 1960).

[41] Johannes CLADDERS, zitiert nach KLOTZ – KRASE 1985 (wie Anm. 28), S. 18-19.

[42] Martin HEIDEGGER: *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Thätet*. Frankfurt 1988, S. 42.

[43] Vgl. Udo KULTERMANN: *Einleitung zum Ausstellungskatalog 'Kunstbesitz der Stadt Leverkusen'*. Leverkusen 1962.

(Resumé)

Čím by dnes, v súčasnej spoločnosti, malo a chcelo byť múzeum umenia – kladie si hneď v úvodnej kapitole otázku Kultermannova štúdia. Prostredníctvom odvolávky na Goetheho, jeho charakteristiku múzea ako „ein Unendliches in Bewegung“ autor evokuje duchovnú atmosféru obdobia rozkvetu inštitúcie múzea umenia. Cez poznanie dejín (múzea) snaží sa pochopiť jeho súčasnosť.

Kapitola *Zbieranie a vystavovanie* sústreďuje sa napríklad na reálnu skutočnosť pojmu „verejné múzeum“. Prostredníctvom príkladov sociálneho či ekonomického vydeľovania v rámci kategórie publikum v minulosti i súčasnosti poukazuje na neudržateľnosť tejto kategórie.

Úlohu múzea ako prostredníka rôznych kultúrnych ideológií v minulosti i dnes všima si na konkrétnych príkladoch tretia kapitola štúdie, *Múzeum a moc*. Ak vhodnou ilustráciou vzťahu múzea a moci bolo v minulosti hoci preoblečenie Denonovho Louvru za dekoráciu Napoleonovej svatby v roku 1810, či neskôr zneužitie etnografického múzea ako „osvieteneckého“ prostriedku kolonizácie krajín tretieho sveta, v súčasnosti má tento vzťah oveľa rafinovanejšiu podobu. Na pozadí postrehu Craiga Owensa, podľa ktorého „ochrana kultúry je ideologickým alibi imperialistických úmyslov“, stávajú sa priehľadnejšími záujmy niektorých mocnejších kultúr, ako aj ich investície napr. do súčasného umenia.

Nasledujúca kapitola sa venuje vzťahu architekta a kunsthistorika. Autor sa v nej, i prostredníctvom „historických“ evokácií starších stavieb, napr. od von Klenzeho či Schinkela, sústreďuje na – v súčasnosti stále vyhranenejší – vzťah architektúry múzea umenia (obálky) a umenia (obsahu), ktoré uchováva. Spolu s J. C. Taylorom je toho názoru, že je dnes stále „ťažšie rozhodnúť, či grandiózne paláce, postavené pre umenie, vznikli pre umenie ktoré obsahujú, alebo pre prestíž tých, ktorí za ne zaplatili“. Stále výraznejšie je tiež zviditeľňovanie umenia (a

menia) architektov (ako napr. James Stirling, Hans Hollein, Arata Isozaki či Frank O. Gehry), zatieňujúce umenie (a mená) umelcov. Má byť muzeálna architektúra pozadím, alebo popredím svojho obsahu? – kladie si autor otázku a prostredníctvom polemických citátov, dáva na ňu odpovedať niektorým súčasným umelcom.

Múzeum ako Platónova jaskyňa – Nové médiá je názov ďalšej kapitoly, ktorá sa, spochybňujúc realizovateľnosť Malrauxovej myšlienky Musée imaginaire (múzeum bez stien) ako púheho „múzea na papieri“ (Edgar Wind), venuje hlavne hľadaniu adekvátnej (architektonickej) podoby múzea pre nové formy umenia, ako aj otázke prefiltrovania súčasného umenia do múzeí umenia. Na ilustráciu tohto problému (akými selekčnými procesmi a cestami vstupuje súčasné umenie do „večnosti“ prostredníctvom múzea) uvádza niekoľko historických príkladov (Musée du Luxembourg, slúžiace ako akási antichambre Louvru či Dornierov tzv. Three-Museum-Agreement, zabezpečujúci v polovici 20. storočia „historizujúci“ prítok diel medzi trojicou najmocnejších newyorských múzeí – Metropolitným múzeom, MoMA a Whitney múzeom).

Záverečná, šiesta kapitola *Čím by mohlo byť múzeum – Realistické perspektívy* je potom autorovou úvahou, či dnes má vôbec zmysel izolovať, ohraničovať umenie múrami múzea, navyše, keď tieto stále viac, hoci pod maskou dobročinnosti, reprezentujú ideológiu mocných privilegovaných menšín. Bodkou článku, „vystuženou“ rozsiahlym citátom z Heideggera je konštatovanie, že redefinícia toho, čím by dnes malo byť múzeum umenia, tesne súvisí s redefiníciou samotného súčasného umenia. Podobne je otázka životnosti múzea umenia priamo úmerná otázke životnosti súčasného umenia.

(Zost. Petra Hanáková)

Teoretická kritika (modernistického) múzea umenia – exemplárny terč newyorské MoMA (The Museum of Modern Art)

Petra HANÁKOVÁ

Skôr než sa ponorím do avizovanej témy mojej štúdie, rada by som objasnila svoje motívacie. Nielen motivácie tohto textu, ale i dôvody mojej všeobecnejšej („dizertačnej“) orientácie na kritickú muzeológiu, resp. teóriu výstav. Ako absolventku *kunsthistorie* s kurátorskou skúsenosťou vždy ma, viac než samotná realizácia výstav, zaujímali teoretické aspekty kurátorskej práce, väčšinou mojich kolegov „prevádzanej“ viac-menej intuitívne. A keď som sa potom, počas písania diplomovej práce, bližšie zoznámila s dejinami a teoretickým zázemím *robenia a tvorenia* múzeí a výstav, uvedomila som si, že mám pred sebou, prinajmenšom v našom prostredí, veľmi slabo diferencovanú a teoreticky vlastne vôbec nerefektovanú problematiku, ktorá by si zaslúžila viac, než len „diplomovkovú“ pozornosť.

Možno sa mýlim, ale domnievam sa, že slovenská *ausstellungsmacherei* (ak o niečom takom vôbec vo všeobecnosti možno hovoriť) ako by vôbec nezaregistrovala, že zmena konceptuálneho rámca či paradigmy, o ktorej sa dnes toľko hovorí v súvislosti s postmodernou, výrazným spôsobom vplýva i na muzeológiu. Ak hovorím o muzeológii, nemám ani tak na mysli výraznú transformáciu inštitúcie múzea v posledných rokoch či všeobecný trend *muzeálneho kanibalizmu*, o ktorom hovorí Donald Preziosi a ktorý tak predvídavo vyjadril Le Corbusier svojou ne-realizovanou predstavou *Múzea neobmedzeného rastu* z roku 1931 [Obr. 1].

Postmoderná situácia, všeobecne charakterizovaná ako obdobie konca veľkých príbehov, predstavuje nielen kvalitatívne nový vzťah k minulosti, ale i k samotným dejinám, považovaným tiež za jeden z veľkých príbehov. Ak dejiny (i umenia) v tradičnom slova zmysle, aspoň nateraz, skončili, potom aj im zodpovedajúca muzeálna *reprezentácia*, alebo presnejšie *inscenácia*, kunsthistoricko-scénografická *vizualizácia* dejinných súvislostí a procesov bude pravdepodobne odlišná. Tradičné, západoeurópskou modernou muzeológiou konvencionalizované chronologicko-geografické štruktúrovanie exponátov v múzeu javí sa z postmodernej post-historicko – post-koloniálnej perspektívy ako, prinajmenšom, problematické.

Ak teda hovorím o muzeológii, mám na mysli predovšetkým odlišný spôsob štruktúrovania diel v stálej expozícii, odlišné spôsoby *písania a rozprávania* prostredníctvom výstavných exponátov, skrátka niektoré nové trendy v rámci muzeálnej *ausstellungsmacherei*. Jedným z týchto trendov je napríklad postupné „vytesňovanie“ stálej expozície (akéhosi *veľkého príbehu* v Lyotardovskom zmysle) v prospech príležitostných, efemérnych výstav (v prospech čiastkovejších, menej autoritatívnych, regionálnych *malých* príbehov). Ďalším je napríklad upúšťanie od lineárne a chronologicky štruktúrovaných prehliadok v prospech *ahistorických*, väčšinou tematických výstav, ako aj posun od formalistických „čistých“ prezentácií smerom k evokácii širšieho kultúrneho kontextu umenia.¹

Nové trendy v robení výstav, viditeľné zatiaľ viac v zahraničí ako na Slovensku, majú svoju logiku i svoje kunsthistorické dôvody a o ich postihnutie mi, v mojej dizertačnej práci, predovšetkým pôjde.

Východiskovým bodom mojej práce je totiž predpoklad, že dekonštruktívna kunsthistoria (čo je trošku zjednodušujúce synonymum línie známej ako *The New Art History*)² sa určitým spôsobom zrkadlí v dekonštruktívnej muzeológii či výstavníctve, v spôsobe akým sa dnes prostredníctvom výstav píše *nové dejiny umenia*, prípadne dopisujú (alebo prepisujú) tie *staré*. Práve výstava je dnes totiž jedným z najvplyvnejších (a najrýchlejších) médií kunsthistorie, mocným agentom toho, čo by sme v angličtine preklenuli spojením *art history's making* (prípadne *art history's remaking*).³

Hoci múzeum a *exhibitionmaking* sú dnes v západnom zahraničí až odstrašujúco módnou témou, ktorá len za posledné desaťročie nakopila doslova nestíhateľné množstvo literatúry,⁴ u nás sa o tejto problematike teoreticky diskutuje len zriedka.⁵

Pritom samotné múzeum umenia je dnes nielen jedným z najdôležitejších kritických pojmov dejín umenia a ich najautoritatívnejším reprezentantom. Je, v istom zmysle, i *tvorcom* dejín umenia. Ba dokonca, ak dáme na slová Donalda Preziosiho, ktorý hovorí o podmienenosti vynálezu umenia vynálezom múzea umenia i *tvorcom* samotného umenia, umenia dejín umenia...⁶

Že medzi múzeom umenia a dejinami umenia, *inštitúciou* múzea umenia a *inštitúciou* dejín umenia (a potom samotnou *inštitúciou* umenia) existuje vzťah úzkej závislosti, nemyslí si však len Donald Preziosi. Väčšina predstaviteľov tzv. *nových dejín umenia* je, v podstate, podobného názoru.⁷

Rovnaký vzťah reciprocity však existuje i medzi *kritikou* múzea umenia ako reprezentatívnu inštitúciou (či inštitúciou reprezentácie)⁸ a *kritikou* samotných dejín umenia. Imaginárny diskurzívny priestor muzeálnej kritiky sa tak stáva

akýmsi *champs de bataille* – bojovým poľom nových myšlienok kunsthistorie.

Spomínané diskurzívne pole muzeálnej kritiky, či už na pôde tzv. *kritických výstav*, alebo na stránkach kritických kunsthistorických textov je však, pochopiteľne, príširoké na to, aby sa dalo obsiahnuť predsa len limitovaným rozsahom tejto štúdie. Počnúc kritikou múzea zohľadňujúcou kategórie rodu, rasy a triedy (tj. počnúc problémom post-koloniálneho a post-patriarchálneho múzea so začleňovaním *inakosti*), cez Michelom Foucaultom inšpirovanú predstavu múzea ako akéhosi stroja na generovanie kunsthistorie či *epistemologickej technológie* na konštruovanie (nielen kunsthistorického) vedenia⁹ až po kritické dejiny zberateľstva, filtrované opäť foucaultovským konceptom navzájom nekompatibilných *epistém*, akýchsi štrukturálnych či štrukturujúcich matic vedenia.¹⁰

Faziet súčasnej kritikej muzeológie, i tej kunsthistorickej je dnes, ako vidieť, také množstvo, že pokúsiť sa o ich príliš stručné resumé prinieslo by, obávam sa, viac zmätkov než úžitku.

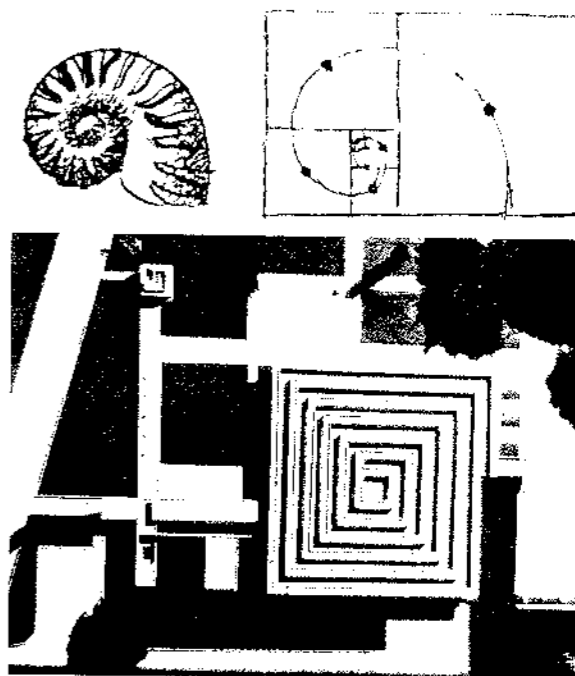
Preto volím inú cestu. Namiesto toho, aby som sa, takpovediac vo vzduchoprázdne, čisto teoreticky, pokúšala sprostredkovať čitateľovi široké spektrum problémov aktuálnej muzeológie, maximálne zúžim svoj záber a zameriam ho na jediné múzeum, výlučne pre potreby tejto štúdie zvolený ilustratívny príklad, na ktorého *modelových* dejinách pokúsim sa ukázať niektoré dominantné charakteristiky ako postmodernej muzeálnej kritiky, tak modernistickej muzeológie. Vzhľadom na moje inklinácie, pôjde o múzeum zaoberajúce sa novším umením, jednu z najväčších autorít v muzeálnej oblasti – newyorské The Museum of Modern Art – MoMA.

MoMA a jeho *collections* – zbierky, resp. stále expozície – predstavovali totiž dlhé roky to, čo by sme mohli nazvať oficiálnymi, akademickými dejinami moderného umenia, akýsi ideálny predobraz, s ktorým sa, chciac-nechtiac, konfrontovala väčšina svetových múzeí moderného

umenia. MoMA, jeho stála expozícia, nielenže určovala, ktoré umelecké diela získajú status *meisterwerku* a ktorí umelci status génia, ale svojou silnou autoritou neraz doslova akoby kultúrne šikanovala niektoré slabšie (=chudobnejšie) múzeá moderného umenia.

Múzeá, ktoré nevlastnili „veľké“ mená MoMA, nemali nijakého Picassa, Duchampa či Pollocka, sa totiž automaticky cítili menejcenné, ich kurátori (možno) nedostatočne motivovaní vo svojej práci. Ostré tiene neprítomných *highpointov* zdá sa dodnes mátať kurátorov nejednej regionálnej galérie, či múzea umenia. O diváckom zážitku ani nehovoriac. Našťastie, a čiastočne aj vďaka „dekonštruktívnej“ práci muzeálnej kritiky, je dnes väčšine muzeálnych kurátorov jasné, že kultúru netvorí len *highpointy*, lež v oveľa intenzívnejšej miere priemerní umelci a priemerné diela; i to, že predstava úplného, ideálneho, kvázi referenčného múzea umenia, môže byť orientačná, nemala by však byť pre ostatné múzeá umenia frustrujúca.

Súčasná muzeológia, poučená na vlastných chybách i chybách niektorých príbuzných disciplín, akoby si v posledných rokoch stále viac uvedomovala, že jej úlohou nie je prikrášľovanie skutočnosti a „vylepšovanie“ dejín, redukcia minulosti na muzeálne *best of* (pretože čím iným, než reťazou z perál či *meisterwerkov* je konvenčný scenár tradičnej muzeálnej stálej expozície), ale ich čo najkorektnejšia a vždy len dočasná *reprezentácia*. Sebakritická postmoderná muzeológia si je dnes, zdá sa, vedomá, že popri hodnote estetickej či výtvarnej mala by si viac všímať aj hodnotu dokumentárnu, prípadne kultúrno-historickú. Inými slovami, že múzeum umenia by sa nemalo sústreďovať len na diela *výnimočné*, zo znaleckého hľadiska najkvalitnejšie, ale rovnakou, ba intenzívnejšou mierou na diela *typické*, pre dané kultúrne prostredie charakteristické. Prioritou súčasného múzea umenia, aspoň čiastočne vyviazaného z nežičlivej („staromódne“ modernistickej, aj keď naďalej „fungujúcej“) opozície centrum-periféria by mala byť predovšetkým *re-reprezentácia* lokálnych kultúrnych hodnôt, ktoré nemusia byť vždy kompatibilné s všeobecne tradovanými *mainstreamovými* kul-



1. Le Corbusier: *Le musée à la croissance illimitée*, 1931



2. Alfred H. Barr jr.

túrnymi hodnotami. Modernistický koncept exkluzívneho *meisterwerku* (a jeho tvorcu – génia), ktorý vytvoril z múzeí, svojho druhu priestory diskriminácie, kde priemerné umelecké dielo musí znášať rasizmus *high pointov* – privilegovaných majstrovských diel, začína, zdá sa, pomaly strácať na príťažlivosti.¹¹ Ale vráťme sa k MoMA:

Zámer mojej štúdie bude teda nasledovný: na príklade MoMA, referenčného múzea moderného umenia, jeho stručných kritických dejín a následnej post-modernistickej kritiky ilustrovať niektoré kľúčové problémy a pojmy súčasnej kritickéj muzeológie. Voľba MoMA teda, ešte raz zdôrazňujem, nie je náhodná. Je to nielen exemplárny, ale zároveň najvd'áčnejší príklad. Nijaká iná inštitúcia (a v žiadnom prípade nijaká slovenská muzeálna inštitúcia) by nám na svojej pôde neponúkla také možnosti dekonštruktívneho čítania a v neposlednom rade i poučenia o charakteristických, takpovediac štrukturálnych vlastnostiach *muzeálnych* dejín moderného umenia.

The Museum of Modern Art, ktorého zvučná skratka MoMA, rozbehla módu muzeálnych akronymov po celom svete, bolo oficiálne inaugurované 7. novembra 1929, teda presne 9 dní po krachu na Wall Street, ktorý inicioval všeobecnú hospodársku krízu. Pri zrode múzea stáli (nie mytologické tri sudičky lež) tri miliónárske *ladies*: Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss a Mary Quinn Sullivan. Táto silná väzba na privátny sektor, na ekonomickú a – najmä prostredníctvom klanu Rockefeller – aj politickú elitu, bude v budúcnosti rozhodujúcim spôsobom určovať profil inštitúcie, ironicky prezývanej aj *múzeum s kožušinovou podšívkou*. Dozorná rada tzv. *trustees* a jej mocní členovia budú teda profil múzea určovať prinajmenšom tak, ako jeho kunsthistorici a kurátori. A MoMA, napriek svojej rannej prezývke „Kremeľ moderného umenia“ a bauhausovským inšpiráciám bude neskôr, najmä v období studenej vojny, výrazne protifašistické. „Newyorské MoMA: rituál neskorého kapitalizmu“, bude znieť

názov jednej z najkritickejších momastických štúdií z konca 70. rokov.

Ďalšia skutočnosť, ktorú si treba v súvislosti s MoMA uvedomiť, je fakt, že na rozdiel od väčšiny európskych múzeí nie sú umelecké diela v zbierkach amerických múzeí a teda i MoMA nescudziteľné. Múzeum teda môže za istých okolností svoje diela predávať, môže „čachrovať“ so zbierkami, prípadne ich vymieňať. V rokoch 1947 až 1953 napríklad existovala medzi MoMA, Metropolitným múzeom a Whitney múzeom amerického umenia dohoda medzi-inštitucionálnej výmeny, resp. „priateľského“ predaja diel. V tomto období sa totiž ešte predpokladalo, že výsostným záujmom MoMA bude aktuálne umenie a teda, že v momente, keď jeho súčasné diela zostanú, stanú sa *klasickými*, automaticky prejdú do kompetencie iného múzea. Spomínaná medzimuzeálna dohoda bola však neskôr zrušená, čím vznikla na pôde MoMA dosť schizofrenická situácia, prejavujúca sa potrebou paralelného stihania ako klasického moderného, tak aktuálneho súčasného umenia. Tejto schizofrénii, pretrvávajúcej na pôde MoMA dodnes, však dejiny umenia v istom zmysle vďačia za „muzeálne“ definovanie hranice medzi moderným a súčasným umením. Touto hranicou je (nateraz) koniec rokov šesťdesiatych.

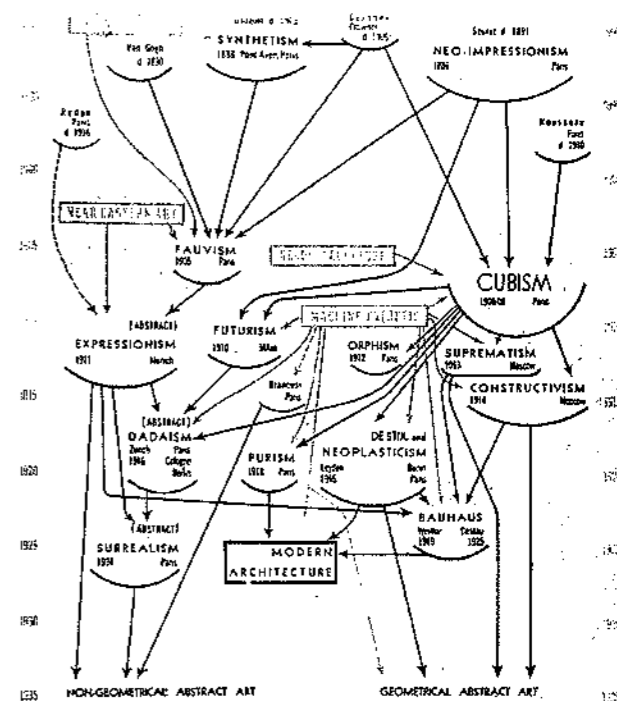
Prvým riaditeľom novej inštitúcie, sídliacej v tom čase v šiestich prenajatých miestnostiach budovy na módnej Fifth Avenue, sa stal vtedy dvadsaťsedemročný kunsthistorik Alfred H. Barr jr., syn protestantského kňaza [Obr. 2]. Zmienka o kňazskom povolaní Barra seniora, v podstate bezvýznamná, bude inšpirovať mnohých neskorších životopiscov juniora, ktorý sa stane jedným z najvýznamnejších svetových kurátorov súčasného (dnes moderného) umenia. Keď koncom osemdesiatych rokov vyšla Barrova intelektuálna biografica,¹² niesla v istom zmysle príznačný podtitul: „Missionary for the Modern“. Akoby tak zároveň predvídala neskoršie rozšírenie hagiografickej konvencie z geniálneho umelca na geniálneho kurátora, také charakteristické pre 90. roky 20. storočia.

Hoci za Barrovým chrbtom od začiatku stála rada *trustees*, zvažujúca ekonomické pre a proti uvoľnených investícií do výstav či akvizícií, z hľadiska vkusových preferencií mal Barr v podstate vždy voľnú ruku. Jeho výnimočná pozícia arbitra vkusu bola v tom čase v Amerike porovnateľná snáď len s pozíciou Marcela Duchampa.

Prvé, hektické roky múzea, ktorého profil v ranom období ešte výrazne určoval bauhausovský model rovnocennosti umeleckých druhov, neskôr pozvoľna opúšťaný, napĺňali exkurzie a služobné cesty po celom svete, nákupy za horúca a už i prvé veľké, neraz historicky syntetizujúce výstavy avantgárd. MoMA nebolo len prvým múzeom súčasného umenia na svete. Bolo zároveň prvým múzeom, ktoré nakupovalo a vystavovalo moderný design, architektúru, film a fotografiu, a príslušným spôsobom ich popularizovalo.

V roku 1936 uskutočnili sa v MoMA dve pomerne monumentálne výstavy (dnes by sme ich nazvali *blockbusterami*), ktoré rozhodujúcim spôsobom ovplyvnili budúci vývoj amerického (čoskoro už svetového) moderného umenia: „Kubizmus a abstraktné umenie“ a „Fantastické umenie, Dada a Surrealizmus“. Každá z týchto výstav predstavovala jednu dominantnú líniu aktuálneho umenia a obe sa onedlho stali konštitutívnymi zložkami rodokmeňa prvého výsostne amerického štýlu – *abstraktného expresionizmu*. Úloha MoMA v genealógii amerického umenia bola, ako vidieť, nezanedbateľná. V určitých historických momentoch doslova určujúca.

V súvislosti s výstavou „Kubizmus a abstraktné umenie“ bol publikovaný katalóg, ktorého obálka predstavovala známy takzvaný *Barrov diagram* [Obr. 3], ak sa nemýlim, historicky prvý pokus o *genealógiu* moderného umenia. Hovorím zámerne o modernom umení, aj keď viem, že na obálke figuruje abstraktné. Prídavné mená *moderný* a *abstraktný* sa totiž čoskoro stanú synonymami. Abstrakcia stane sa jedinou cestou spásy či záchranu umenia pred zánikom, ako to výstižne evokuje „politická“ karikatúra Ada Reinhardta z roku 1946 [Obr. 4].



The DEVELOPMENT of ABSTRACT ART

3. Alfred H. Barr jr.: Vývoj abstraktného umenia (tzv. Barrov diagram), 1936

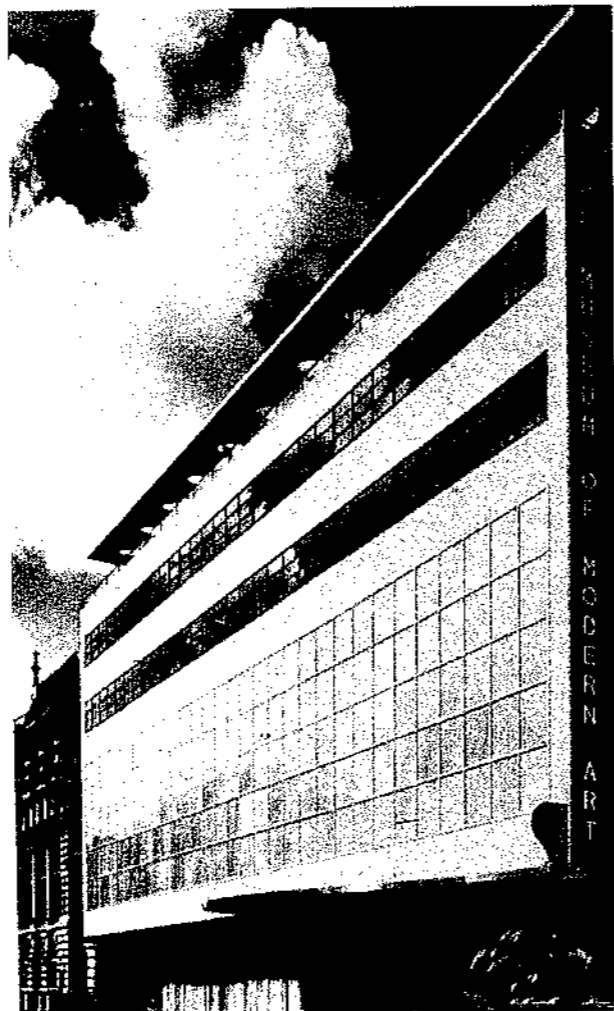
Ale späť k Barrovmu diagramu, ktorého *izmistická* štruktúra, pôvodne zamýšľaná ako pracovná, stala sa neskôr záväznou pre akademické dejiny moderného umenia. Keď bola potom, v rámci všeobecnej postmodernej kritiky modernizmu, i ona kritizovaná, nikto si už nepoložil otázku o jej pôvodných zámeroch. Ak totiž Barrov diagram vezmeme doslova, naozaj to potom vyzerá tak, akoby mimo *izmov* v dejinách moderného umenia nič iné neexistovalo. Nič okrem *roz-izmovateľnej* avantgardy.

Po krátkej zátvorke, venovanej neskorším modernistickým implikáciám v tomto momente ešte zdanlivo nevinného Barrovho diagramu, ktorý môžeme vnímať aj ako akési imaginárne

TIMELESS POLITICAL CARTOON



4. Ad Reinhardt: Politická karikatúra, 1946 (Newsweek)



5. Philip L. Goodwin a Edward D. Stone: Fasáda MoMA, 1939

libreto prvých stálych expozícií múzea, vrátme sa do dejín inštitúcie.

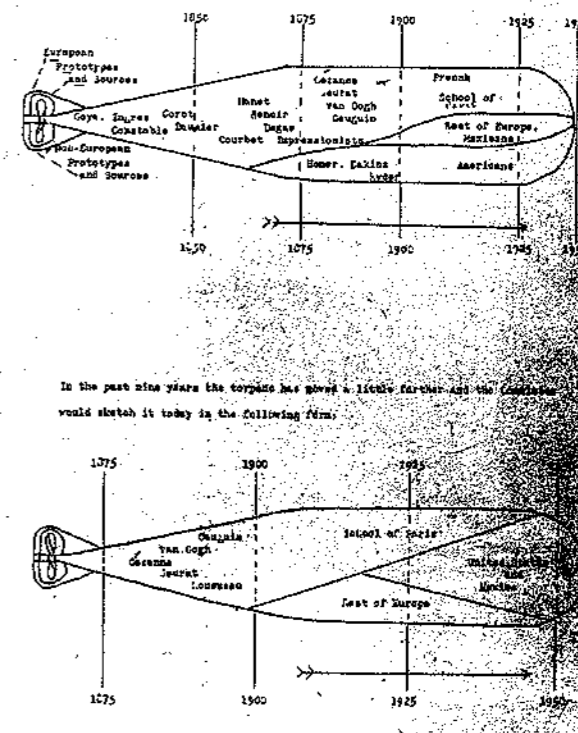
V roku 1939 sťahuje sa MoMA do novej, tentokrát už svojej vlastnej budovy. Napriek Barrovej snahe zaangažovať do tejto objednávky nejakého renomovaného, európskeho architekta, navrhla nakoniec novostavbu dvojica menej známych amerických autorov: Philip L. Goodwin a Edward Durell Stone.

Nová budova [Obr. 5], ktorej modernistickému designu sa mohlo MoMA neskôr poďakovať za jednu zo svojich nepriaznivých prezývok: *výkladná skriňa modernizmu*, jej funkcionalistická, zčasti transparentná fasáda, pripomínajúca skôr obchodný dom ako múzeum umenia, predstavovala v tom čase úplne nový typ muzeálnej architektúry. Sama osebe sice nebola žiad-

nou výnimočne originálnou stavbou, bola však novinkou v rámci muzeálnej architektúry. Novostavba MoMA znamenala radikálny rozchod s doterajšou architektonickou typológiou múzea, dovtedy alternujúcou prakticky len dve možnosti: *múzeum – palác* a *múzeum – chrám*. Nové MoMA, *múzeum – obchodný dom* predstavovalo nielen originálnu, typicky modernistickú architektonickú interpretáciu funkcie múzea, ale do istej miery akoby ikonograficky predvídalo budúci komerčný, „komoditný“ osud moderného umenia, resp. avantgárd.

Dnes si môžeme len ťažko predstaviť aká radikálne odlišná, v kontexte vtedajšej muzeálnej kultúry, mohla byť skúsenosť návštevníka nového MoMA vstupujúceho do múzea bez ťažkej, autoritatívnej fasády, monumentálneho centrálného vstupu a agorafobického schodiska. Novostavba MoMA predstavovala koncom tridsiatych rokov pravdepodobne úplne novú muzeálnu skúsenosť, alternatívu, ktorá však neskôr zovšeobecnela natoľko, že sa sama stala normou, dogmaticky určujúcou architektonickú podobu múzeí moderného umenia a ich interiérového *layoutu* po celom svete. Aj keď architektúra MoMA, ako istý prototyp *white cube* – konceptu múzea ako dekontextualizovanej bielej kocky – bola neskôr kritizovaná, stačí sa na ňu pozrieť z perspektívy *simulakrických* tzv. *signatúrnych architektúr* súčasných múzeí umenia a pochopíme, že máme pred sebou až klasický príklad harmonickej rovnováhy obsahu a formy, obsahujúceho a obsahovaného, *signifiant* a *signifié*. Moderné umenie (v zbierkach múzea) našlo v novej architektúre MoMA rovnocenného partnera, reprezentatívnu obálku, naplnenie, aj keď len v rámci svojich muzeálnych možností, obsahu pojmu *gesamtkunstwerk*.¹³

Ak prvé desaťročie MoMA predstavuje skôr introvertnejšie obdobie hľadania identity a definovania priorít, novostavbou MoMA začína extrovertné obdobie múzea, ktorého vplyv na domáce prostredie začína byť hmatateľný. Pod vplyvom európskej moderny, Američanom sprostredkovanej práve MoMA, začína sa americké umenie emancipovať od provincializmu, hľadať svoj vlastný moderný výraz. Na americkej pôde, kultivovanej osvetou MoMA a umelecky inšeminovanej hŕstkou európskych talentov unikajúcich z Európy pred fašizmom, začína kľúčiť nový, výsostne americký štýl – *abstraktný expresionizmus*. Tento nový „izmus“, uprednostňujúci médium maľby a obhajovaný elokventným Clementom Greenbergom, nadobúda postupom času takú autoritu, že svojím smerom začína manipulovať samotné dejiny



6. Alfred H. Barr jr.: tzv. Torpédo diagramy

umenia. Ak totiž progresisticky konštituované dejiny umenia po vynáleze fotografie spočívajú v neustálom (a nevyhnutnom) prekonávaní reprezentácie, v prospech narastajúcej autonómie umenia, potom sa práve abstraktný expresionizmus stáva akýmsi *teleologickým* zavŕšením takto koncipovaných, tzv. modernistických dejín (moderného) umenia.¹⁴ New York, a to je názov knihy Sergeja Guilbauta, kradne (Európe) myšlienku moderného umenia.¹⁵

Hoci vzťah Alfreda Barra jr. k novému *izmu* bol, i vzhľadom na silnú európsku inklináciu raného MoMA, sprvu dosť rezervovaný, neskôr i on patrioticky podľahol jeho čaru. Nasledujúca dvojica tzv. „torpédo diagramov“ [obr. 6], v ktorých Barr stelesnil svoju predstavu ideálnej stálej expozície a jej zložiek nás doslova príznačným spôsobom informuje o narastajúcej



7. Pablo Picasso: *Stěny z Avignonu*, 1906/7

pozícii, vplyve a moci amerického umenia. Zatiaľčo pred rokom 1950 (horný diagram) je americká škola len časťou avantgárd, ktorých jadro určuje francúzska, resp. európska škola, po roku 1950 (dolný diagram) sa dostáva do čela. Stáva sa špicou torpéda vyrážajúceho do budúcnosti.

Z amerického abstraktného expresionizmu sa stáva nielen reprezentatívny -izmus a najpopulárnejší vývozný artikel MoMA [obr. 7], ale samotné múzeum stáva sa čímsi ako kultúrnym *ambasadorom* tohto -izmu, na princípe *exempla*, reprezentujúceho celú americkú kultúru a jej „kapitalistické“ slobodné hodnoty.

Americký abstraktný expresionizmus, prostredníctvom monumentálnych putovných výstav popularizovaný po celom západnom svete – a na túto tému sa neskôr vypísalo mnoho pier – stáva sa mocným *kultúrnym agentom* studenej vojny.¹⁶ Pyšnou zbraňou zacielenou na, varšavskou zmluvou viazané, krajiny umeleckej neslobody.

V roku 1967, po necelých 40 rokoch formovania múzea, odchádza do dôchodku Alfred H.

Barr jr. a novým určovateľom profilu a vkusu múzea sa, na najbližších približne 15 rokov stáva nový riaditeľ zbierky maľby a sochy – William Rubin, kunsthistorik greenbergovských vkusových preferencií, formalista a veľký protežant americkej školy.

V tomto tzv. *rubinovskom období*, zahŕňajúcom sedemdesiate a osemdesiate roky, sa MoMA, teraz už naozaj *bašta modernizmu a mainstreamových* dejín umenia či *machine à canoniser* – stroj na kanonizovanie, vyrábanie tzv. *modern masters*, stáva doslova najkritizovanejšou muzeálnou inštitúciou sveta.

Kritika MoMA má najrozličnejšie dôvody. Nesmieme zabudnúť, že sme v období doznievajúcich šesťdesiatych rokov, v rade *momíných trustees* sedia a profil múzea určujú niektorí mocní muži ekonomicko-politického *establishmentu*¹⁷ a rana americkej invázie vo Vietname sa ešte nazahojila. Na MoMA sa zlietajú šipy zo všetkých strán. Predovšetkým však zo strany umelcov organizovaných v tzv. *Art workers coalition* a potom pravdaže z feministického tábora (napr. akcie tzv. *Guerilla Girls*).¹⁸ Kritická atmosféra je v tomto období všeobecnej krízy hodnôt a kultúrnych revolúcií taká nákazlivá, že začiatkom sedemdesiatych rokov niekoľkokrát štrajkuje dokonca i muzeálny personál. Kritika inštitúcií, múzeom počínajúc a samotným umením s veľkým *U* končiac, stáva sa na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov dokonca i v umení zvlášť aktuálnou témou, leitmotívom relatívne silného prúdu v rámci konceptuálneho umenia.¹⁹

Sedemdesiate roky predstavujú v istom zmysle prechodné obdobie. No hoci vo vzduchu už visí postmoderna, začína sa hovoriť o *revizionistickej* kunsthistorii a pomaly aj o tzv. *critical exhibitions*,²⁰ MoMA, možno sa spoliehajúc na akúsi univerzálnu psychologickú potrebu *mainstreamu*, naďalej stavia predovšetkým na istotu. Organizuje retrospektívne monografické výstavy, divácky neobyčajne úspešné *blockbustre* kanonických umelcov Cézanna, Picassa, Matissa,

Duchampa a samozrejme abstraktných expresionistov.²¹ Vo vzťahu k súčasnému umeniu však pomaly stráca dych. Jeho posadnutosť abstraktným expresionizmom je taká intenzívna, že mu prakticky uniká pop art, ktorý registruje vlastne až v momente vychladnutia. Hoci sa na pôde MoMA v tomto období i neskôr uskutočnili viaceré pozoruhodné výstavy: napr. „The Responsive Eye“ (1965), uvádzajúca op art, „The Information“ (1970), prezentujúca konceptuálne umenie či výstava „Primitivizmus v umení 20. storočia“ (1984)²² najmä z dnešnej postkoloniálnej perspektívy vášnivo kritizovaná,²³ vo všeobecnosti MoMA už na prelome 60. a 70. rokov, ak nie skôr, stráca svoju exkluzivitu prvých huslí či pozíciu *trendsettera* súčasného umenia. Prestáva stíhať aktualitu. Stáva sa viac *modern* než *contemporary*.

V polovici sedemdesiatych rokov vychádza v časopise *Artforum*, v tom čase dosť protimasticky naladenom, séria článkov výtvarníka Briana O'Dohertyho *Inside the White Cube*,²⁴ mienená ako ideologická kritika konceptu galérie či múzea ako bielej kocky a ním generovanej formalistickej predstavy umenia. Hoci O'Dohertyho text sa nijakým výraznejším spôsobom nezacieluje na MoMA, súvislosť je zrejmalá. Kritika „bielej kocky“ je predovšetkým kritikou MoMA, pretože MoMA je tvorcom a najautoritatívnejším popularizátorom tohto muzeálneho vzoru.²⁵

V múzeu – bielej kocke sa završuje proces dekontextualizácie umenia, taký charakteristický pre modernú muzeálnu kultúru predchádzajúcich storočí. Múzeum prestáva byť druhotným priestorom umenia – miestom *ex post*, naopak, stáva sa jeho cieľovou zastávkou, ideálnym, najprirodzenejším (!) miestom umenia. Hoci je dnes s odstupom času prakticky nemožné určiť postupnosť príčiny a následku, odhadnúť, či to bola biela kocka, čo v istom zmysle naznačila niektoré vlastnosti moderného umenia, alebo naopak ono vygenerovalo túto špecificky modernistickú podobu múzea, je viac než zrejmé, že medzi obomi existuje silný *homeopatický* vzťah.

Ak sa pozrieme na bielu kocku z tejto perspektívy a vo vzťahu k MoMA, bude sa zdať celkom prirodzené, že jej hlavný „produkt“ – americký abstraktný expresionizmus je v dejinách umenia v podstate prvým -izmom primárne zamýšľaným pre múzeum.

V MoMA ako bielej kocke „*visel stred každého obrazu 142 cm nad zemou, rámy obrazov boli prakticky neviditeľné; podlaha galérii pokrytá neutrálnym sivým kobercom. Steny uniformne natreté zlomenou bielou farbou teplej tonality boli len zriedkavo „poškvrnené“ popiskou či vysvetľujúcou poznámkou; accrochage eliminovala akékoľvek prudké zmeny meritka či formátu...“*²⁶

Samotný divák – návštevník múzea sa v tomto ideologicky zdanlivo neutrálnom, „vákuovanom“ prostredí stal votrelcom, neželaným hosťom, svojou banálnou smrteľnosťou scudzujúcim tichý monológ nadčasového diela. „Modernistický“ divák – návštevník múzea – bielej kocky musel prijať jej pravidlá. Zabudnúť na bolesti hlavy, prázdne brucho, prácu či rodinu (o rase, rode, triede či politickom presvedčení nehovoriac) a stať sa púhym „*disembodied eye*“²⁷ – okom zbaveným tela či *nahým okom* „predstínovaným“ ku kontemplácii umenia.

V múzeu – bielej kocke, tomto hypnotickom priestore estetického napätia, sa i z radiátora či hasiaceho prístroja, napriek ich vôli, stáva *ready made*, zo štrikujúcej dozorkyne *living sculpture*. V tomto „ideálnom“ bielom priestore, „*akomsi archetype umenia 20. storočia*“²⁸ (a predovšetkým archetype múzea 20. storočia), adekvátne rámujúcom formalistickú predstavu umenia ako autonómneho javu, ktorý sa vyčerpáva sám v sebe, je umelecké dielo „*izolované od všetkého čo by mohlo nejakým spôsobom narušiť jeho vlastné sabahodnotenie*“.²⁹ Umelecké dielo (pokiaľ možno *majstrovské*) zavesené na auratickej, esteticky umocňujúcej bielej stene múzea, akéhosi novodobého sanktuária v bezbožnom svete, stáva sa objektom (umeleckého) kultu. Ak fotografia, a to teraz parafrázu-

jem známy text Waltera Benjamina,³⁰ do istej miery spôsobila stratu aury umeleckého diela, múzeum – biela kocka umeniu jeho *auru* znovu prinavrátila... Z múzea ako bielej kocky stala sa postupom času akási magická *machine à faire l'esthétique* – stroj estetizácie, ba až akejsi *alchymistickej transmutácie* banálneho predmetu v artefakt (viď spomínaný princíp *ready made*).

A keďže so samotnou aurou umeleckého diela narástla i finančná hodnota vystaveného umenia, stala sa biela kocka, aj keď len sprostredkovane, zároveň akýmsi strojom na výrobu peňazí, imaginárnou dolárovou tlačiarňou. A sme opäť, obkľukou, pri múzeu ako obchodnom dome.³¹

Aj keď O'Dohertyho text pochopiteľne nezachádza až do takýchto extrémnych polôh, ako jeden z najplyvnejších textov modernistickej muzeálnej kritiky, stojí kdesi na počiatku prerodu dekontextualizovaného modernistického múzea v kontextuálnejšie a "špinavejšie" postmoderné múzeum.

Z neskoršej perspektívy je však zaujímavé, že aj keď pôdorysy a exteriéry postmoderných architektur nových múzeí umenia sú už dnes na míle vzdialené funkčnej strohosti a prehľadnosti „klasického“ bielo-kockového múzea, konvencia klinicko-aseptických neutrálnych podláh a bielych sten aj v ich interiéroch naďalej pretrvávajú, obzvlášť ak je ich „záberom“ umenie 20. storočia. A tak zatiaľ čo sa niektoré múzeá staršieho umenia, prípadne jeho efemérne výstavné prezentácie, v rámci postmoderných *retro-trendov* či dobových evokácií neraz vracajú k farebným stenám, pre „kontempláciu“ moderného a súčasného umenia naďalej zostáva ideálnym „projekčným pozadím“ modernistická biela stena.

V súvislosti s estetikou bielej kocky a jej stesnením – rubinovskou stálou expozíciou MoMA, objavil sa v polovici osemdesiatych rokov v kanadskom časopise *Parachute* ďalší kritický text *MOMA and Modernism: the frame game*.³² Jeho autorkou je Reesa Greenbergová a témou rubinovská procedúra prerámovania (či

skôr de-rámovania) niektorých obrazov stálej expozície.

Greenbergová tvrdí, že akt prerámovania diel (z autentických rámov do lištových rámov-ne-rámov), rovnako ako výber diel na prerámovanie, nie je neutrálnym, ale, do istej miery, politickým aktom. Ak totiž niektorým dielam v stálej expozícii radikálne zmením rám (a iným nie), mám na to pravdepodobne nejaké dôvody. Chceme ich, z istých dôvodov, zvýrazniť, alebo naopak, potlačiť v expozícii. Greenbergová podrobne sleduje Rubinovu *politiku prerámovania*, zastavuje sa pri jednotlivých prerámovaných obrazoch a skúma ich miesto v rámami manipulovanej novej genealógii moderného umenia. Všimá si nielen to, ktoré obrazy zo zbierok prechádzajú prerámovacím procesom, ale predovšetkým „ideologické“ pozadie tejto voľby. Rubinovo selektívne prerámovanie, píše Greenbergová, nevšimavé k „dielam ťažko integrovateľným do chronologickej a geografickej genealógie modernizmu“³³ ... „subtilne vydeľuje určité diela spomedzi iných, prehlasuje ich za odlišné, manipuluje nimi tak aby predpovedali hlavný prúd modernizmu, umiestňuje ich na začiatok lineárneho darwinovsko-evolucionistického modelu, ktorý spočíva na prežití najschopnejšieho.“³⁴ „Obnažením“ (prostredníctvom neutrálneho lištového rámu) MoMA doslova vyznamenáva historicky najzaslúžnejšie, najkanonickejšie diela svojej stálej expozície. Spätne „prečisťuje“ umelecko-historický materiál svojich zbierok tak, aby sa jeho nevyhnutným vyústením nemohlo stať nič iné ako americký abstraktný expresionizmus.

Estetikou bielej kocky MoMA zaštitená modernistická výstavnícka konvencia „nahých“ diel, podporená vyhlásením Clementa Greenberga, že akýkoľvek rám je anachronizmom, bola dlhé roky nasledovaná väčšinou európskych galérií moderného umenia. A je zaujímavé, že hoci v dnešných postmoderných múzeách umenia už väčšinou platia odlišné *zavesovacie* a *rámovacie* konvencie, uprednostňujúce pred dekontex-

tualizovaním evokáciu kontextu, modernistická predstava „nahého“ plátna sa v divákovom oku vžila natoľko, že dodnes častokrát vníma najmä dominantnejší autentický rám ako rušivý anachronizmus.

Pre všeobecné dejiny *accrochage* (či zavesovania), ešte nenapísané,³⁵ je do istej miery príznačné, že keď sa potom, začiatkom 90. rokov, za Kirka Varnedoea opäť reištalovala stála expozícia MoMA, sprevádzala ju presne opačná prerámovacia procedúra – postmoderný návrat diel do pôvodných *beaux-arts*-tných rámov... Dejiny umenia boli spätne prepísané či prinajmenšom korigované, prostredníctvom prerámovania, vrátené svojmu bezprostrednému kontextu.

Ešte pripomeniem, že problematike rámovania a rámu (napríklad v zmysle rozlíšenia medzi *ergon* a *parergon*, rámom ako organickou časťou diela a rámom ako jeho dodatkom) je dnes v teórii umenia venovaná osobitná pozornosť najmä v súvislosti s čítaním Derridovej *Pravdy v maliarstve*.³⁶

V roku 1978 vychádza v časopise *Marxist Perspectives* spoločná štúdia Allana Wallacha a Carol Duncanovej³⁷ *Newyorské MoMA: rituál neskorého kapitalizmu*,³⁸ jedna z najostrejších a najkomplexnejších kritik MoMA. Duncanovej a Wallachov text je kritickou *ikonografickou* (či skôr *ikonologickou*) *psycho-analýzou* stálych expozícií a vnútornej architektúry MoMA konca 70. rokov. Počnúc transparentnou fasádou a štruktúrou architektonického pôdorysu, cez „scenár“ stálych expozícií a symbolicky labyrintický charakter ich chodieb, až po poznámku o prekvapivo početnom zástoži aktov matrónskych žien na plátnach renomovaných modernistov... V tejto štúdii sa po prvýkrát objavuje samotnou Carol Duncanovou neskôr rozvinutá charakteristika múzea umenia ako „rituálne štruktúrovaného“ a „ideologicky aktívneho“ priestoru,³⁹ kde nič nie je náhodné. Ak sa „*rituálna štruktúra MOMA podriaďuje archetypu labyrintu*“,⁴⁰ potom aj prítomnosť zobrazení matrónskych žien (akýchsi symbolických bohýň-

matiek) na plátnach De Kooniga, Picassa či Légera, inštalovaných na najviditeľnejších miestach stálej expozície, má svoj symbolický význam.

Ak sú stále expozície MoMA (a teda i dejiny moderného umenia, ktoré reprezentujú) archetypálnym labyrintom, potom je moderný umelec (a po ňom divák – návštevník múzea) akýmisi mytologickým Tézom, ktorý symbolickým zdoláním labyrintu dospieva k uvedomeniu. Týmto uvedomením (uvedomovávaním) je v kontexte MoMA prekonanie (prekonávanie) reprezentácie (ktorého cieľom, zavŕšením je abstraktné umenie), ovládnutie hmoty (preto toľko biologických, nebezpečných, na hrdinu-umelca-diváka na jeho strastiplnej ceste číhajúcich, žien „adjustovaných“ na stenách „labyrintu“ MoMA), vykročenie k transcendentii...

Transcendentálny zážitok zdolania labyrintu, podmienený víťazstvom v boji s hmotou („ženským“ chaosom), zažíva prostredníctvom estetickej skúsenosti, „rituálu“ návštevy múzea i každý návštevník MoMA. Vedený príkladom odvážneho umelca, kráča v jeho stopách stálou expozíciou, „zdoláva“ archetypálne ženy, spolu s ním prežíva jeho porážky a víťazstvá i jeho nezvratný triumf.

Avšak, zdôrazňujú autori, toto víťazstvo nad hmotou, zdolanie symbolickej biologickej ženy (hoci len na plátne) je výlučne mužskou skúsenosťou. Nielen skúsenosť labyrintu, lež i „*samotný princíp tvorby je*“ (v priestoroch stálych expozícií MoMA) „*definovaný a oslavovaný ako výlučne mužské spirituálne dobrodružstvo, v ktorom vedomie nachádza svoju identitu transcendujúcu materiálny, biologický svet Bohyne-matky*“.⁴¹

Podrobujúc kritike hneď niekoľko kľúčových pojmov modernistických dejín umenia (nielen autoritu umelca-muža-génia, patriarchálne založeného silného individualistu, ale i samotnú kategóriu „umeleckej kvality“), zapísala sa Duncanovej a Wallachova *momastická* kritika do bohatej antológie textov, z feministickej perspektívy dekonštruujúcich modernizmus.

Autorkou ďalšieho kritického momastického textu je opäť Carol Duncanová. Jej približne

dvadsaťstranová štúdia *MoMAs hot MAMAs* (v trošku kostrbatom slovenskom preklade *Nadržané ženské MoMA*) vyšla pôvodne v roku 1989 v revue *Art Journal*.⁴²

Nadržané ženské MoMA v mnohom nadväzujúce na predchádzajúci text, sú opäť kritickou prechádzkou stálymi expozíciami MoMA. Hoci medzičasom, v roku 1984, v súvislosti s novou prístavbou, došlo v múzeu k reinštalácii stálych expozícií, podľa Duncanovej sa veľa nezmenilo. Kritika, ktorú Duncanová s Walachom kedy si adresovali patriarchálne založenému, heroickému modernizmu MoMA, je po desiatich rokoch rovnako aktuálna. A tak sa, tentokrát sama, púšťa Duncanová do kritiky MoMA znova. Jej feministický uhol pohľadu je ešte radikálnejší, a teraz i lepšie zaostrený.

Podobne ako v predchádzajúcej štúdii, ju natoľko nezaujímajú zanedbateľné množstvo vystavujúcich žien – autoriek v stálych expozíciách MoMA. Nevšima si neprítomnosť žien. Naopak. Zameriava sa práve na podoby, „polohy“, a tvary ich prítomnosti. S feministickou citlivosťou a trpezlivosťou štatistu Duncanová opäť zaznamenáva všadeprítomnosť istého typu ženských zobrazení. Ako v zlom sne kráča vybielenými sálami stálych expozícií sprevádzaná pohľadmi väčšinou nahých, anonymných, len svojou anatómiou definovaných žien, vyobrazených na plátnach renomovaných modernistov (Picassove *Slečny z Avignonu*, Légerove *Grand Déjeuner...*). Tieto (i vďaka rozmerom plátien) veľké, desivé, sexualizované ženy, neraz prostitútky, majú podľa Duncanovej v stálych expozíciách MoMA privilegované postavenie. Ako kľúčové zastávky v dejinách moderného umenia, symbolické stanoviská na krížovej ceste moderného umenia k transcendentii („za“ reprezentáciu) visia na najviditeľnejších miestach v expozícii (na čelných stenách, v pohľadovej osi rámov dverí...). (Všade-)prítomnosť tohoto typu ženských zobrazení má podľa Duncanovej v tomto kontexte svoj (skrytý, nevedomý) význam. Sú to totiž „výnimočne úspešné rituálne

artefakty, ktoré veľmi účinne maskulinizujú priestor múzea“.⁴³

Záplava zobrazení takýchto sexualizovaných ženských tiel podľa Duncanovej „aktívne maskulinizuje múzeum ako sociálne prostredie“,⁴⁴ vytvára z návštevy MoMA „rituál mužskej transcendentie“.⁴⁵

„Ako je možné,“ pýta sa Duncanová, „že dejiny umenia doteraz nevysvetlili túto intenzívnu zaujatost' sociálne a sexuálne dosiahnutelnými ženskými telami? Čo, ak vôbec niečo, majú spoločné akty a prostitútky s heroickým zrieknutím sa reprezentácie charakteristickým pre moderné umenie? A prečo je práve tejto 'obraznosti' priznaná v rámci dejín umenia taká autorita a prestíž? Prečo je práve ona spojená s najvyššou umeleckou ambíciou?“⁴⁶

Počnúc Picassovými *Slečnami z Avignonu*, takpovediac naprieč celými dejinami moderného umenia odhaľuje Duncanová ten istý typ ambivalentných ženských zobrazení. Ako exemplárny príklad tohoto silne mizogynného zobrazenia uvádza Duncanová dve kunsthistoricky prestížne plátna Willema De Kooninga *Žena I* a *Žena II* z roku 1952. Obe plátna predstavujú veľké, desivé, vulgárne, sexuálne ambivalentné ženy, v ktorých „sugestívnej“ póze s mierne „odchýlenými“ nohami autorka dokonca odkrýva „sebaodhaľujúce gesto mainstreamovej pornografie“.⁴⁷

V De Kooningových ženách neodkrýva však Duncanová len pornografickú formulu ponúkajúcej sa, disponibilnej, „otvorenej“ ženy. Odhaľuje v nich ešte oveľa staršie ikonografické vrstvy. Zdôrazňuje typologickú príbuznosť De Kooningových *Žien* so starovekou ikonografiou mytologickej Gorgóny, ktorá svojím „smrtonosným“ pohľadom likviduje muža. De Kooningove *Ženy*, ale i typologicky podobné zobrazenia iných modernistov, sú podľa Duncanovej akými novodobými Gorgónami, ktoré, tentokrát nie v odraze Perseovho štítu, lež na plátnach „geniálnych“ modernistov, „odzrkadľujú“ mužské strachy a ich „heroické“ ovládnutie (pros-

tredníctvom umenia). Eventuálna moc žien je tak neutralizovaná, zneškodnená „zakliatím“ do obrazu, transcendovaná tvorivým gestom umelca.

V takto „obsadenom“ príbehu jednoznačne exceluje ideál umelca-héroa (v kontexte MoMA je týmto umelcom prirodzene americký abstraktný expresionista), ktorý ako mytologický Perseus zdoláva archetypálnu Gorgónu. Tento boj sa však neodohráva v imaginárnom mytologickom čase, lež priamo v priestoroch múzea, divák i diváčka sa mu prizerajú a podvedome prijímajú jeho pravidlá. MoMA, ponúkajúc návštevníkovi (návštevníčke) výrazne patriarchálne štruktúrovaný umelecký zážitok, tak podvedome participuje na rodovej hierarchizácii, upevňuje nerovnosť pohlaví.

Najautoritatívnejší rozprávač príbehu dejín moderného umenia – MoMA nám tak, na ceste naprieč svojimi stálymi expozíciami, rozpráva akýsi príbeh skrotovania zlej ženy geniálnym umelcom; návštevníci múzea sa s týmto príbehom podvedome identifikujú, bez toho, aby si však všimli v jeho jadre v podstate patriarchálnu štruktúru.

Hoci stála expozícia MoMA bola neskôr niekoľkokrát preštruktúrovaná a dnes pochopiteľne vyzerá inak, je určite „politicky korektnejšia“ a citlivejšia k diferenciam, Duncanovej text, poukazujúci na zriedka reflektované, nevedomé aspekty stálej expozície, je stále aktuálny. Učí nás totiž všimnúť si vzťahy medzi jednotlivými dielami, ich miesto v expozícii a jeho prípadný symbolický význam vo výstavnej *narácii*. Prostredníctvom nevyhnutného feministického *scudzenia* učí nás kriticky čítať výstavný *layout*.

Duncanovej (a Wallachove) kritické texty k MoMA totiž akoby nepriamo poukazovali na skutočnosť, že *exhibitor making* je vlastne, svojho druhu, písanie (prípadne rozprávanie). A že tak ako medzi riadkami textu, alebo v zadržnutých slovách rozprávaného príbehu, i v *škárach* (to slovo je zámerne dvojznačné) medzi obrazmi môžu byť vytesnené nevedomé obsahy. Múzeum teda môže svojimi výstavami divákovi sprostredkovať obsahy, ktoré si možno ani ono

samo neuvedomuje, a ktoré i samotný divák prijíma podvedome.

Bola to do istej miery, hoci nie výlučne, práve psychoanalyticky orientovaná feministická kritika, vďaka ktorej prešla i *ausstellungsmache-rei* sebaspytujúcou skúsenosťou dekonštrukcie. Jej dôsledkom je (mala by byť), najmä v radoch *ausstellungsmacherov* väčšia ostražitosť pred rutinou, vedomie arbitrárnosti (nesamozrejmosti) akéhokoľvek zavesovania a predovšetkým reflektovanie motívami rámcujúcich zvolenú *accrochage*. I do výstavnej praxe sa, ako vidieť, vkradla jazyková metafora.

Ale späť k MoMA, tentoraz už posledný krát: Začiatkom osemdesiatych rokov 20. storočia múzeum opäť expandovalo. K pôvodnému jadru z konca 30. rokov a dvom neskorším johnsonovským prístavbám pribudla 52-pochodová štíhla veža od Cesare Pelliho, ktorá nielenže výrazne zmenila architektonickú konfiguráciu múzea a iniciovala novú inštaláciu zbierok, ale svojou trúfalou vertikálnosťou už len podčiarkla suverénnu pozíciu MoMA ako najvplyvnejšieho reprezentanta umeleckého a kunsthistorického *establishmentu* a určovateľa *mainstreamu*.

V roku 1988 bola preobsadená riaditeľská stolička. Po Williamovi Rubinovi, zo všetkých strán kritizovanom za jeho príliš redukcionistickú predstavu moderného umenia, sa stáva novým riaditeľom zbierky maľby a sochy Kirk Varnedoe, oveľa flexibilnejší kunsthistorik. Za jednu z najurčujúcejších výstav varnedoeovského obdobia je vo všeobecnosti považovaný *blockbuster* „High and Low“, definitívne *adieu* greenbergovskému formalizmu a jeho silne hierarchizovanej „elitistickej“ predstave umenia. Umenie a gýč⁴⁸ sa odteraz (aj oficiálne) navzájom prenikajú, nie sú viac nezlučiteľnými opozíciami. Umenie sa zbavuje svojho začiatočného veľkého písma i svojej spupnej autonómnosti a znovu sa voväzuje do spoločenských (i inštitucionálnych) štruktúr. Bauhausovský model, v rubinovskom období prakticky opustený, je opäť aktuálny.

Varnedoeovské obdobie charakterizuje vo všeobecnosti snaha *odakademizovať* a *odkano-nizovať* dejiny moderného umenia, zbaviť ho jeho príliš exkluzívnej rubinovskej modernistickej štylizácie, uvoľniť hrádze *mainstreamu*. Táto snaha, čiastočne podmienená i externou kritikou múzea zo strany diferencií (tj. feministiek, homosexuálov, farebných či nezápadniarov) je spätne čitateľná nielen z výstavného programu múzea, ale najmä z jeho nových stálych expozícií, opäť reinstalovaných v roku 1992. Varnedoeovská stála expozícia, na rozdiel od tej rubinovskej s jedným vstupom a jedným výstupom, „povinným“ smerom prehliadky a predovšetkým jedným, silne autoritatívnym, lineárne *zaveseným* príbehom, už znateľne reflektuje odlišnú situáciu v umení i dejinách umenia. V tomto období konca veľkých príbehov nahrádza modernistickú predstavu dominantného *mainstreamu* (či, v kontexte múzea – dominantného príbehu umenia) predstava *delty* voľne viažúcej množstvo menších, navzájom koexistujúcich paralelných prúdov či príbehov. K slovu sa, v oveľa intenzívnejšej miere než doposiaľ, dostávajú alternatívne riešenia, nelineárne štrukturované prehliadky, uprednostňujúce pred istotou *mainstreamu* riskantnejšie bočné prúdy, výstavy, ktoré namiesto zjednodušovania komplikujú, namiesto zovšeobecňujú abstrahovania konkretizujú, namiesto vyčleňovania zahŕňajú...

Varnedoeovské nové zavesenie (*hanging* či *accrochage*) nám nielen že prezentuje diela vrátené do svojich pôvodných rámov, ale predovšetkým otvára steny výstavných miestností, umožňujúc tak divákovi slobodnejšie sa pohybovať expozíciou, čítať ju podľa vlastných predstáv a dispozícií. Predstavu autoritatívneho múzea poučujúceho diváka, nahrádza predstava spolupracujúceho múzea, ktoré divákovi pomáha, avšak bez toho, aby ním manipulovalo.⁴⁹

V roku 1999 uskutočnila sa v MoMA výstava s prinajmenšom ambivalentným názvom *The*

Museum as a Muse (Múzeum ako múza), ktorou MoMA veľmi rafinovaným spôsobom „spracovalo“ traumy (vlastnej) muzeálnej kritiky priamo na svojej pôde.⁵⁰ MoMA si tak v podstate privlastnilo (muzealizovalo) nepriateľské pozície, šikovne asimilovalo vlastnú kritiku.

Na prelome tisícročí uskutočnila sa v MoMA trojica výstavných cyklov: *Modern Starts* (1880-1920), *Making Choices* (1920-60) a *Open Ends* (1960-2000), zastrešená „miléniovým“ názvom *MoMA 2000*, ktorá sa sústredila na vybrané, v zásade menej známe kapitoly a dátumy umenia predchádzajúceho storočia.⁵¹

Jednou z posledných informácií je, okrem ďalšej avizovanej prístavby signovanej tentokrát Yoshiom Taniguchim,⁵² fúzia MoMA s renomovaným centrom umeleckej alternatívy P.S.1, naznačujúca výraznejšiu ústretovosť ako k súčasnému umeniu tak k alternatíve.⁵³

Toľko k stručným dejinám a kritike inštitúcie, ktorá v minulom storočí snáď najvýraznejšie vytyčovala *trasy* moderného umenia a hlavne spätne konštruovala jeho modernistické dejiny. Nevie, či sa mi mojím textom podarilo dostatočne jasne artikulovať to, čo som si na začiatku predsavzala: teda (na príklade MoMA) ilustrovať tesnú, recipročnú väzbu medzi múzeom a dejinami umenia (a medzi posunmi v rámci múzea a posunmi v rámci dejín umenia). Takisto ako určitý zrkadlový vzťah medzi písaním (a aktuálnym prepisovaním) dejín umenia prostredníctvom textov kunsthistorikov a písaním (resp. prepisovaním) dejín umenia prostredníctvom výstav, prostredníctvom revizionistického štrukturovania objektov v expozícií. Inými slovami, že i *exhibition making* má svoju fázu *new art history* a že koniec (tradičných, teleologických) dejín umenia, či tzv. *post-history*, o ktorých sa dnes, nielen v našej disciplíne, toľko hovorí, majú i svoju výstavnú paralelu. Touto paralelou je v rámci súčasných múzeí umenia koniec (tradične poňatej) stálej expozície.

POZNÁMKY

[1] Prvým výraznejším muzeálnym projektom uprednostňujúcim kontextuálnejšiu výstavnú prezentáciu dejín umenia bolo v druhej polovici 80. rokov inaugurované parížske *Musée d'Orsay*, venované francúzskemu umeniu a vizuálnej kultúre 19. storočia. Nová expozícia v *Musée d'Orsay*, v odbornej tlači pomerne diskutovaná, bola, okrem radikálneho prehodnotenia niektorých, z francúzskych dejín umenia 19. storočia dlho „vytesňovaných“ prúdov či *nekanonických* umeleckých diel (napr. zahrnutie akademického štýlu „pompier“), zaujímavá predovšetkým problematizovaním modernistickej hranice medzi vysokým a nízkym umením. Tým, že prezentovala diela tzv. vysokého umenia (napr. historická maľba) v spoločnosti „nízkeho“ umenia (napr. film, fotografia či móda), prípadne iných kultúrno-historických dobových dokumentov, výstava v podstate rezignovala na tradičný koncept „exkluzívneho“ múzea krásnych umení a nahradila ho novým typom – širšie zameraným múzeom vizuálnej kultúry. Bližšie k teoretickému zázemiu tvorby postmoderného *Musée d'Orsay* pozri napr. P. MAINARDI: *Postmodern History at the Musée d'Orsay*. October, 1998, s. 30-52, prípadne aj diskusiu v časopise *Art in America: The Musée d'Orsay: A Symposium*, január 1988, s. 84-107.

[2] K tomuto mocnému, vnútorne však veľmi diferencovanému prúdu v rámci súčasných dejín umenia pozri napr. A. L. REES, F. BORZELLO (zost.): *The New Art History*. London 1986, prípadne aj môj článok *Minulosť v prítomnosti: Súčasné umenie a umelecko-historické mýty alebo melancholické nové dejiny umenia*. Profil, 2001, č. 4, s. 40-59.

[3] Samotný fenomén remaku, taký príznačný napríklad pre súčasnú hollywoodsku kinematografiu, sa však, v rámci kunsthistorie, netýka len prepisovania, dopĺňania či korigovania dejín (umenia), lež i umenia, prípadne výstav samotných. Viď napr. nedávny remake (rekonštrukciu) výstavy (diela) *Biely priester v bielom priestore* (S. Filko – M. Laky – J. Zavorský, pôvodne 1973-1974) v Maďarskom kultúrnom stredisku v Bratislave (október 2001). Problém *remaku*, rekonštrukcie či reštaurovania súčasného a moderného umenia a hlavne teoretické, deontologické či etické otázky, ktoré iniciuje, dnes stále intenzívnejšie prenikajú aj do teritória muzeológie, spoluvytvárajú jej nové charakteristiky. Tam kde sa, pod vplyvom súčasnej umeleckej praxe a predovšetkým trhu s umením, vytráca hranica medzi originálom a kópiou, ba dokonca originálom a falzifikátom, je pochopiteľne zasiahnutá aj (inštitucionálna) identita ochrancu originálu *par excellence* – múzea umenia. Autenticita (umeleckého diela) – pre *raison d'être* múzea donedávna kľúčová hodnota – ustupuje do pozadia a múzeu nezostáva nič iné, ako pozvoľné prehodnocovanie tradičných priorít. Ak sa ovšem ono samo, a to je prípad niektorých, najmä amerických múzeí súčasného umenia, nepodieľa na ich rozpúšťaní, napríklad podporovaním produkcie „signovaných remakeov“. Garancia originality, to, v minulosti také záväzné, „tu a teraz“ umeleckého diela, akoby pre niektoré múzea (najmä súčasného) umenia prestávala byť smerodajná. Dôležitejší je bezprostredný zážitok z diela, ktorého

„sviežosť“ je treba neustále obnovovať, často i na úkor pôvodnosti, originality diela. Krátky život veľkej časti súčasného umenia, jeho nevyhnutná blízka (fyzická) smrť je dnes ostatne jednou z najfascinujúcejších (a možno i najzlomyselnejších) otázok adresovaných tradičnej teórii reštaurovania. K výnimočne aktuálnemu problému výtvarného remaku pozri napr. S. HAPGOOD: *Remaking Art History*. *Art in America*, júl 1990, s. 115-123.

[4] Z publikácií venujúcich sa dejinám a teórii výstav sú pozoruhodné napr. R. GREENBERG, B. W. FERGUSON, S. NAIRNE (eds.): *Thinking about Exhibitions*. London – New York, 1996; – R. De LEEUW, E. BEER (eds.): *L'Exposition imaginaire: The Art of Exhibiting in the Eighties*. 's-Gravenhage, 1989; – B. KLÜSER, K. HEGEWISCH: *Die Kunst der Ausstellung: Eine Dokumentation der dreissig exemplarischen Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt 1991 a B. ALTSHULER: *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. New York 1994. Bibliografia muzeálnej a muzeologickej literatúry je ešte rozsiahlejšia. Z aktuálnejších publikácií spomeniem napr.: D. CRIMP: *On the Museum's Ruins*. Massachusetts Institute of Technology, 1993; – J. ELSNER, R. CARDINAL (eds.): *The Cultures of Collecting*. London 1994; – C. DUNCAN: *Civilising Rituals: Inside Public Art Museums*. London 1995; – T. BENNETT: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London 1995, alebo J. PUTNAM: *Art and Artifact. The Museum as Medium*. London 2001. Osobitou, z perspektívy muzeálnych štúdií najmä v 90. rokoch výnimočne produktívnou „kapiťolou“ je potom „foucaultovská“ téma vzájomného vzťahu vedenia a moci, aplikovaná na dejiny múzea a jeho výstavné politiky. – Napr. S. PEARCE: *Objects of Knowledge*. London – Atlantic Highlands 1990; – E. HOOPER-GREENHILL: *Museums and the Shaping of Knowledge*. London – New York 1992; – Sh. MACDONALD: *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*. London – New York 1998, alebo S. C. DUBIN: *Displays of Power. Memory and Amnesia in the American Museums*. New York – London 1999.

[5] Rozsiahlejším príspevkom k tejto problematike v našom prostredí je napríklad tematické číslo časopisu *Profil* (č. 2-3/2000), venované „problému funkcie múzea súčasného umenia“ (s. 1). Ja sama som sa, mimo diplomovej práce (*O problémoch súčasného múzea umenia a jeho umelcoch*, FFUK Bratislava 1998), otázke tvorby výstav venovala v texte *Späť do múzea alebo o mne tradičných spôsoboch prezentácie múzejných zbierok a ich iniciátoroch*, publikovanom v katalógu výstavy „Späť do múzea – späť ku hviezdám“ (kurátorky K. Bajcurová a A. Kusá), SNG Bratislava, 2000.

[6] Americký dekonštruktívne orientovaný kunsthistorik Donald Preziosi venuje sa vo svojich početných „muzeografických“ štúdiách kritike analýzy múzea umenia ako mocnej západoeurópskej epistemologickej technológii, ktorá prostredníctvom svojho „vynálezu“ – umenia (dejín umenia) – kolonizovala (a dodnes kolonizuje) zvyšok sveta. Umenie dejín umenia („vyšľachtené“ modernou muzeológiou/muzeografiou a kunsthistoriou) stalo sa podľa Preziosioho paradigmou všetkej produkcie, ideálnym pro-

dukto, ktorého prostredníctvom si Európa, tento „mozog tela zeme“, podriadila (= muzealizovala) celý svet. Z Preziosiho štúdií pozri napr. D. PREZIOSI: *Modernity Again: the Museum as Tromp l'oeil*, in: P. Brunette; D. Wills (eds.): *Deconstruction and the Visual Arts*. Cambridge 1994, s. 141-150; – *Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity*, in: P. Duro (ed.): *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge University Press, 1996, s. 96-110, alebo *The Art of Art History*, in: D. Preziosi: *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford – New York 1998, s. 507-527.

[7] Pozri napríklad aj sumarizujúci príspevok na túto tému od Stephena BANNA, in: M. A. Cheetham, M. A. Holly, K. Moxey, (eds.): *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge University Press, 1998, s. 230-249.

[8] *Reprezentácia* alebo *zobrazenie* – ďalší z kľúčových pojmov súčasných dejín umenia. Pozri napr. R. S. NELSON, R. SHIFF (eds.): *Critical Terms for Art History*. Chicago – London 1996, s. 3-16.

[9] Kritike múzea z tejto perspektívy venuje sa systematicky napr. už spomínaný Donald Preziosi. Ďalšou postavou, ktorej „muzeálne“ štúdie prezrádzajú silnú foucaultovskú inšpiráciu je americký teoretik umenia, dlhoročný editor časopisu *October* Douglas CRIMP (napr. súbor eseí *On the Museum's Ruins*, Cambridge/Massachusetts, 1993). Predovšetkým Foucaultova kritická genealógia disciplinárnych a disciplinujúcich inštitúcií (spolu s kultúrno-politicko-etickým dosahom postmodernej epidémie AIDS) zdajú sa byť „archeológovi“ múzea Crimpovi zvlášť produktívne. Foucaultovská predstava múzea ako modernej disciplinárnej inštitúcie, fungujúcej na podobnom princípe vydeľovania, vychovávanía a kontrolovania ako škola, klinika či väzenie, z dnešnej perspektívy už možno trochu opotrebovaná, bola počas predchádzajúcich dvoch desaťročí pre mnohých autorov silnou inšpiráciou. Metaforický vzťah múzea a väzenia, analyzovaný však na konkrétnom historickom materiáli všimá si napr. štúdia Brandona Taylora (B. TAYLOR: *From Penitentiary to „Temple of Art“: Early Metaphors of Improvement at the Millbank Tate*, in: M. Pointon, ed.: *Art Apart. Art Institutions and Ideology across England and North America*. Manchester University Press, 1994, s. 9-32).

[10] Túto líniu, inšpirovanú Foucaultovou prácou *Slová a veci* sleduje napríklad knižka britskej sociologičky E. HOOPER-GREENHIL: *Museums and the Shaping of Knowledge* (London – New York 1992). Hooper-Greenhillová, možno trochu nekriticky vedená Foucaultovým vzorom, identifikuje v dejinách (resp. genealógii) múzea tri fázy, tri štruktúrne odlišiteľné a ohraničiteľné obdobia zodpovedajúce charakteristikám Foucaultom vymedzených troch epistém: renesančnej, klasickej a modernej. Každá z nich nachádza svoje stelesnenie, svoj výraz v pre ňu adekvátnom dejinnom štádiu, forme, resp. *taxonomii* múzea.

[11] Resp. stáva sa ambivalentným, pretože na druhej strane jeho „komerčná“ hodnota narastá, predovšetkým v súvislosti s populárnou *blockbuster* výstavou.

[12] A. G. MARQUIS: *Alfred H. Barr jr.: Missionary for the Modern*. Chicago – New York 1989.

[13] Koncept múzea ako umelecky „sebestačného“, polymúzičného *gesamtkunstwerku* stáva sa potom znovu aktuálny v poslednej štvrtine 20. storočia. Jeho stelesnením sú extrovertné postmoderne architektúry nových múzeí umenia, inštitúcie obohatené o množstvo nových funkcií, križovatky kultúry i zábavného priemyslu, akési „katedrály urbánnej post-modernity“.

[14] Bližšie k pojmu *modernizmus*, ktorý dnes stojí v centre pozornosti väčšiny postmoderných teoretických diskusií, a k jeho charakteristikám pozri napr. štúdiu *What is and when was Modernism?* In: P. Meecham, J. Sheldon: *Modern Art: A Critical Introduction*, London – New York 2000, s. 1-31; prípadne aj Ch. HARRISON: *Modernism*, in: R. S. Nelson, R. Shiff (eds.): *Critical Terms for Art History*. Chicago – London 1996, s. 142-155.

[15] S. GUILBAUT: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago – London 1983.

[16] Napr. E. COCKCROFT: *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, in: *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*. Phaidon, 1992, s. 82-90; prípadne D. WISE: *Spook Art*. ARTnews, september 2000, s. 160-164.

[17] Okrem už spomínanej „imperialistickej“ kultúrnej politiky putovných výstav abstraktného expresionizmu, mali do istej miery politické pozadie i múzeom organizované výstavy a akvizície latinsko-amerického umenia, súvisiace s pôsobením Nelsona Rockefellera na poste koordinátora Úradu pre medziamerické záležitosti v štyridsiatych rokoch. Ten istý Nelson Rockefeller, podnikajúci v zbrojárskom priemysle, bol neskôr viacerými umelcami bojkotovaný v rámci protestov proti vojne vo Vietname. Ďalšia skutočnosť, ktorú treba vziať do úvahy v súvislosti s výstavnou politikou MoMA je fakt, že hoci išlo o inštitúciu financovanú zo súkromných zdrojov, mala prakticky monopolné postavenie ako reprezentant svojej krajiny na takých medzinárodných výstavných prehliadkach ako Bienále v Benátkach či v Sao Paole. Práve MoMA napríklad dlhé roky „prevádzkovalo“ americký pavilón v Giardini.

[18] Bližšie k aktivitám tejto feministickej skupiny pozri napríklad: M. MITÁŠOVÁ: *Guerilla Girls: fakty, humor a umelá kožušina*. Aspekt, 2000, č. 2, s. 116-118, resp. celé číslo časopisu.

[19] Do pozornosti mnohých umelcov, za všetkých spomeniem na tomto poli dnes už chronicky známeho Hansa Haackeho, dostáva sa samotný inštitucionálny rámec umenia, otázky ako: kto (a prečo) stojí v pozadí umeleckého trhu či muzeálnej prevádzky, určuje cenu, hodnotu, definície... umenia. Kuloáre umenia stávajú sa témou umenia, nedôveryčivosť (k inštitúciám i autoritám akéhokoľvek druhu) všeobecnou umeleckou charakteristikou tohto desaťročia. V tomto období zambivalentnenia pôdy múzea i definície umenia vzniká množstvo sebareflexívnych a do

istej miery autoreferenčných diel, z rôznych uhlov pohľadu „testujúcich“ hranice umenia. Téma múzea v prácach súčasných umelcov som svojho času venovala časť svojej diplomovej práce (*O problémoch súčasného múzea umenia a jeho umelcoch*, FFUK Bratislava 1998), vtedy si ešte neuvedomujúc o akú populárnu, až módnou, hoci v svojej podstate veľmi protirečivú tému ide. Ak hovorím o protirečivosti, nemám ani tak na mysli paralely medzi umeleckou a kunsthistorickou kritikou inštitúcií, ale predovšetkým spôsob, akým priveľká popularita problému neraz jeho závažnosť oslabuje, doslova vyprázdňuje. Nielen z východoeurópskych disidentských umelcov, ale i zo západných muzeálnych kritikov sú dnes, zdá sa, emeritní profesori. Z početných monotematických článkov venujúcich sa tejto *sitel'institution-specific* tvorbe spomeniem aspoň niektoré: J. FRY: *Le musée dans quelques oeuvres récentes*. Parachute, č. 24, 1981, s. 33-45; – J. DECTER: *De-coding the Museum*. Flash Art, nov./dec. 1990, s. 140-142; – A. RORIMER: *Questioning the Structure: The Museum Context as Content*, in: M. Pointon (ed.): *Art Apart*. Manchester University Press, 1994, s. 253-266; – F. WARD: *The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity*. October, č. 73, leto 1995, s. 71-89, alebo J. MEINHARDT: *Eine andere Moderne*. Kunstforum, 1993, č. 123, s. 160-191.

[20] Tzv. *kritické výstavy*, svojho druhu *nové dejiny umenia* vo výstavnej praxi, predstavujú i na poli muzeológie skúsenosť revízie, „inšpekcie“, svojho druhu „obhliadnutia“ známeho materiálu či umelecko-historického teritória z nových perspektív, neraz „zvonku“, spoza hraníc vlastnej disciplíny, inštitúcie, kultúrneho prostredia. V prípade kritických výstav, populárnych najmä v americkom prostredí, zvlášť citlivom na rodovú, triednu či rasovú nespravodlivosť, nejde ani tak o objavovanie „strateného“ (kunsthistorického) materiálu či odhalovanie nových faktov, skôr o opätovné kritické prehodnocovanie „starých“, neraz chronicky známych problémov a tém, ich vytrhávajú zo zaužívaných kontextov (obyčajne konvenčných či arbitrárných) a „príprava pôdy“ na vytváranie kontextov nových. V prípade kritickej výstavy (akejsi postmodernej výstavnej alternatívy k akademickým modernistickým dejinám) ide o akési *preobsadenie* príbehu (pretože v postštrukturalistických intenciách je každá výstava v istom zmysle príbehom/rozprávaním) tradične rozprávaného z perspektívy hlavných postáv, či prinajmenšom jeho nové *nadabovanie* zdôraznením menej výrazného hlasu. Hlas, prítomnosť a *odlišnosť* „Iného“ (lacanovská iniciatíva, dnes taká populárna prakticky vo všetkých humanitných disciplínach) sú dnes stále zreteľnejšie viditeľné aj v praxi robenia výstav, ktorých kurátori (stále častejšie aj nezápadného pôvodu) robia všetko preto, aby pri interpretovaní výstavných exponátov, ak nie definitívne prekonali, tak aspoň zreteľne dekonštruovali hegemonistické západocentrické hľadisko. (Keďže však aj samotné hodnotenie ich snažení je záležitosť „západne“ rámcovaná, len málokto dnes môže jednoznačne posúdiť nakoľko sa kritické výstavy naozaj „vyviazali“ zo západom určovaného „koloniálneho“ štrukturovania.) Revizionistická výstava predstavuje dekonštruktívne obracanie umelecko-historických konvencií naruby, pokus o rozloženie „starých“ stavby či prinajmenšom poukázanie na jej slabiny, a následne hľadanie alternatívnych možností jej opä-

tovného poskladania. Kritická výstava, podobne ako samotná revizionistická kunsthistoria, je svedectvom medzier, švíkov, trhlin „veľkých rozprávání“, existujúcich ako na úrovni „písanej“, tak na úrovni výstavou vizualizovanej kunsthistorie. – K tomuto typu výstav pozri napr. A. WALLACH: *Revisionism Has Transformed Art History but Not Museums*, in: *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*. University of Massachusetts Press, 1998, s. 118-122; prípadne text toho istého autora *The Battle over „The West as America“*, in: M. Pointon (ed.): *Art Apart*. Manchester University Press, 1994, s. 89-101.

[21] Podľa niektorých historikov múzea je dokonca možné priradiť k jednotlivým obdobiám MoMA ich umeleckých patrónov, čosi ako kľúčové postavy, ktoré vlastnosťami svojej tvorby výraznou mierou určovali dobové preferencie múzea. Pre rané barovské obdobie MoMA je tak napríklad určujúcou postavou Cézanne, pre rubinovské Picasso a začiatkom 90. rokov, ak nie skôr, stáva sa „erbovou figúrou“ múzea Marcel Duchamp.

[22] Pozri W. RUBIN: *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. (Kat. výstavy, MoMA, 1984).

[23] Napr. H. FOSTER: *The „Primitive“ Unconscious of Modern Art*, in: *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*. Phaidon, 1992, s. 199-209. Postkoloniálna kritika, resp. *nové dejiny umenia*, do ktorých čiastočne prefiltrovala, vyčítala *Primitivismu...* predovšetkým nekorektný (= koloniálny) spôsob prezentácie artefaktov nezápadného pôvodu. Africké masky či iné „domorodé“ rituálne predmety „moderných“ tvarov sú tu vystavené bez datovania či signatúry, vytrhnuté zo svojho prirodzeného kontextu. Prekročením brány múzea stávajú sa z nich vďačné objekty projekcie západnej imaginácie. V literatúre býva *Primitivismus...* často konfrontovaný s výstavou *Magiciens de la terre* (kurátor H. Martin), organizovanou o päť rokov neskôr parížskym Centre Georges Pompidou. Parížska výstava, zameraná na najaktuálnejšie umenie všetkých kontinentov, už istým spôsobom „korigovala“ niektoré „prešlapy“ newyorskej výstavy (napríklad jednostranná a v podstate nekompatibilná konfrontácia „vysokého“ – profesionálneho umenia západnej tradície a „insitného“ prejavu ostatných kultúr...). Pozri aj T. McEVILLEY: *Weltkunst: Interkulturelle Ausstellungen*. Kunstforum, č. 118, 1992, s. 174-175; prípadne H. MARTIN: *L'art contemporain est-il occidental?* In: V. Garreta (zost.): *Pour une nouvelle géographie artistique*. Bordeaux 2001, s. 35-57; alebo aj kapitolu *Primitivism*, in: R. S. Nelson, R. Shiff (eds.): *Critical Terms for Art History*. Chicago – London 1996.

[24] B. O'DOHERTY: *Inside the White Cube, I-III*. Artforum, marec – november 1976, s. 24-30 (marec), s. 26-34 (apríl) a s. 38-44 (november). Text bol neskôr publikovaný knižne, naposledy v roku 1999 (University of California Press, Berkeley and Los Angeles).

[25] Kritike múzea ako bielej kocky venovalo sa po O'Dohertym aj množstvo ďalších autorov. Napr. Ch. GRUNENBERG: *The Modern Art Museum*, in: E. Barker (ed.): *Contemporary Cultu-*

res of Display. New Haven – London 1999. V českém prostředí je to předovšetkým Ladislav Kesner ml., který opakovaně kriticky poukazuje na anachronické přežívání tohoto modernistického modelu muzeální prezentace umění v prostředí českých muzeí a galerií. Kesner, který je zároveň kurátorem, všimá si předovšetkým a na konkrétních příkladech (napr. stále expozice pražské Národní galerie, či hypertrofovaná biela kocka – Veltržský palác) způsob, akým táto, v muzeální praxi prevládajúca „doktrína optickej imanencie“ vplýva na kvalitu divákovho zážitku, ovplyvňuje jeho vnímanie umeleckého diela. Pozri L. KESNER ml.: *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha 2000 (najmä strany 58-83), prípadne aj jeho článok *Dílo a kontext. Poznámky k prezentaci výtvarného objektu v stále expozici*. Ateliér, 1995, č. 14-15, s. 2 a 6.

[26] In: M. ARMSTRONG: *L'anarchie du 20^e siècle / On public Hanging*. Art Press, č. 201, 1995, s. 41.

[27] Toto O'Dohertyho „disembodied eye“, spoločensky i „fyzicky“ totálne dekontextualizované, je v istom zmysle, a pravdaže, len ak si trochu zašpekulujeme, radikálnou opozíciou Baxandallovho pojmu „period eye“ – dobového oka, nevyviazateľného zo svojho kultúrneho, spoločenského, ideologického... kontextu. Nie je však práve ono bielokockové „nahé oko“ akýmiś idealizovaným (ideologizovaným?) „dobovým okom“ obdobia vrcholiaceho modernizmu?

[28] B. O'DOHERTY: *Inside the White Cube, I*. Artforum, marec 1976, s. 24.

[29] Tamtiež.

[30] W. BENJAMIN: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: W. Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979.

[31] A opäť pri Walterovi Benjaminovi, ktorý si už začiatkom 30. rokov minulého storočia všimol podobnosť medzi komerčnou, fetišizujúcou prezentáciou tovaru vo výklade či obchodnom dome a „muzeálnou“ prezentáciou umenia. Komparácii výstavných stratégií múzea a obchodného domu venoval sa nedávno i český autor Tomáš POSPISZYL: *Sváteční návštěva (Zboží v supermarketech jako umění v muzeích)*. Umělec, 1998, č. 5, s. 16-19.

[32] R. GREENBERG: *MOMA and Modernism: the frame game*. Parachute, č. 42, 1986; fr. preklad textu s. 55-61.

[33] Tamtiež, s. 60.

[34] Tamtiež, s. 57.

[35] Špecifickému problému výstavných scénografií resp. inštalácií na pôde MoMA venuje sa M. A. STANISZEWSKI: *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge/Mass. – London 1998.

[36] J. DERRIDA: *La Vérité en peinture*. Paris 1978. K „teórii“ rámu a rámovania pozri aj L. MARIN: *La Représentation et quelques-unes de ses figures*. Les Cahiers du MNAM, č. 24, leto 1988, s. 63-81.

[37] K feministickej kritike múzea z pera tejto autorky rozsiahlejšie pozri môj článok v časopise *dart*, č. 4/2000 – 1-2/2001, s. 9-14.

[38] *The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual*. Marxist Perspectives, č. 4 (zima 1978), s. 28-51.

[39] Str. 48 francúzskeho prekladu štúdie (in: *Histoire et Critique des Arts*, č. 78, december 1978, s. 46-66).

[40] Tamtiež, s. 53.

[41] Tamtiež, s. 55.

[42] C. DUNCAN: *MoMAs hot MAMAs*. Art Journal, leto 1989, s. 171-178. Neskôr bola štúdia zaradená aj do knižného súboru esejí: C. DUNCAN: *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*. Cambridge University Press, 1993, s. 189-207.

[43] DUNCAN 1993, c. d., s. 194.

[44] Tamtiež, s. 192.

[45] Tamtiež.

[46] Tamtiež, s. 191.

[47] Tamtiež, s. 195.

[48] *Avant-Garde and Kitsch* – názov vplyvného Greenbergovho textu z roku 1939.

[49] V súčasnosti stále aktuálnejším metodologickým trendom, vyplývajúcím ako z priorit novej muzeológie, tak z *new art history* je pozvoľné presúvanie teoretického záujmu zo samotného diela (prípadne jeho tvorcu a jeho umeleckej intencie) na diváka, na jeho vnímanie a prijímanie umeleckého diela. Z perspektívy tohto „posunu“ je potom pochopiteľná narastajúca miera interdisciplinarity, stále intenzívnejšie prenikanie „externých“ prístupov (napr. recepčnej estetiky, teórie komunikácie, psychológie, sociológie či kultúrnej antropológie) aj do oblasti muzeálnych štúdií. Po Pierrovi Bourdieu, ktorého sociologická analýza múzea umenia v publikácii *L'amour de l'art* z polovice 60. rokov je v rámci muzeálnych štúdií dodnes silnou referenciou, venuje sa dnes sociológii múzea umenia stále viac autorov (vo Francúzsku napr. Raymonde Moulin či Nathalie Heinrich). Vzťahu múzea ako špecifického, v podstate exkluzívneho kultúrneho prostredia a jeho publika venuje sa napríklad aj už spomínaná Eileen Hooper-Greenhill v štúdiu *Counting Visitors or Visitors who Count?* (in: R. Lumley, ed.: *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*. London, 1988). Hooper-Greenhill sa zaoberá nielen štatistickým sociologicko-kultúrnym profilom priemerného návštevníka západného múzea (obyčajne s vyšším vzdelaním a vyšším príjmom, v prípade múzea umenia väčši-

nou ženského rodu) ale pokúša sa i pomenovať brzdy, pochopiť dôvody, ktoré menej kultivované publikum odrádzajú od návštevy múzea. Hovorí o odstrašujúcej autoritatívnej architektúre, uniformovaných strážcoch brán (muzeálnych vstupov), o, pre návštevníka frustrujúcej, skúsenosti sledovania a kontrolovania, poučovania a zakazovania... Samotné múzeum sa jej potom javí ako v podstate nesympatická, neempatická inštitúcia, ktorá svojím príliš náročným „kódovaním“ systematicky odrádza menej sofistikované publikum. Akoby sa i v prípade, vo vzťahu k publiku ústretovejšieho, postmoderného múzea malo stať ideálom akési *dvójité kódovanie* (Ecov termín vzťahujúci sa na postmodernú kinematografiu), ktoré by, prostredníctvom paralelného kódovania na viacerých úrovniach, uspokojilo ako náročné, tak i to menej kultivované publikum. Konečne, jednou z najvýraznejších charakteristík tzv. *novej muzeológie* je práve narastajúca empatia vo vzťahu k publiku. – K novej muzeológii pozri aj P. VERGO (ed.): *New Museology*. London 1989; prípadne S. E. WEIL: *Rethinking the Museum and Other Meditations*. Washington – London 1990, najmä s. 57-64.

[50] K výstave, ktorej kurátorom bol Kynaston McShine, bol vydaný rozsiahly katalóg, obsahujúci jednak reprodukcie diel tematizujúcich myšlienku múzea (počnúc „Musée en valise“ Marcela Duchampa cez kvázi-muzeálne koncepty Marcela Broodhaersa až po muzeálne „site specific“ diela Burena či Ashera), jednak rozsiahlu textovú časť, svojho druhu antológiu kritických muzeálnych textov. – Pozri K. McSHINE: *The Museum as Muse. Artists Reflect*. MoMA, New York 1999.

[51] Bližšie prípadne: J. GREENSPUN (ed.): *Making Choices*. MoMA, New York 2000, s. 6-8 a 13-17.

[52] Posledná, momentálne prebiehajúca dostavba MoMA a predovšetkým jej predchádzajúca verejná architektonická súťaž hviezdnych mien, doprevádzaná množstvom prednášok, diskusií, kolokvií... okolo novostavby je pozoruhodným príkladom toho, akou „spoločensky“ dôležitou a mediálne atraktívnou objednávkou je dnes (pri-)stavba múzea umenia. – Bližšie pozri: *Imagining the Future of The Museum of Modern Art*. Studies in Modern Art 7. MOMA, 1998 alebo aj: *The MOMA Expansion: A Conversation with Terence Riley* (H. Foster, D. Hollier, S. Kolbowski, and R. Kraus). October, č. 84, jar 1998, s. 3-30.

[53] K novému vzťahu týchto dvoch inštitúcií pozri bližšie napr. E. HEARTNEY: *Growing Pains*. Art in America, č. 6, jún 1999, s. 45-51.

Literatúra:

Armstrong, M.: *L'anarchie du 20^e siècle / On public Hanging*. Art Press, č. 201, s. 41-45

Art news, október 1979 (monografické číslo venované päťdesiatinám MoMA)

Cockcroft, E.: *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*; in: F. Frascina, J. Harris: *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*. Phaidon, 1992, s. 82-90

Duncan, C.: *The MOMA's hot MAMAs*, in: *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*. Cambridge University Press, 1993, s. 189-207

Duncan, C. & Wallach, A.: *Le musée d'art moderne de New York: un rite du capitalisme tardif*. Histoire et Critique des Arts, č. 78, december 1978, s. 46-66 (pôvodne in: *Marxist Perspectives*, č. 4, zima 1978)

Greenberg, R.: *MOMA and Modernism: the frame game*. Parachute, č. 42, 1986 (fr. preklad textu s. 55-61)

Guilbaut, G.: *How New York stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. The University of Chicago Press, Chicago & London, 1983

Cheatham, M. A., Holly, M. A., Moxey K. (eds.): *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*. Cambridge University Press, 1998

Imagining the Future of The Museum of Modern Art. MoMA, Studies in Modern Art 7, 1998

Kesner, L. ml.: *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. H&H, Jihočany 1997

Kesner, L. ml.: *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Argo a Národní galerie v Praze, Praha 2000

Marquis, A. G.: *Alfred H. Barr jr.: Missionary for the Modern*. Contemporary Books, Chicago – New York 1989

Meecham, P.; Sheldon, J.: *Modern Art: A Critical Introduction*. Routledge, London & New York, 2000

Nelson, R. S., Shiff, R. (eds.): *Critical Terms for Art History*. The University of Chicago Press, Chicago & London 1996

O'Doherty, B.: *Inside the White Cube. I.-III. část*. Artforum, marec 1976, s. 24-30 (I); apríl 1976, s. 26-34 (II) a nov. 1976, s. 38-44 (III)

Preziosi, D.: *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford University Press, Oxford – New York 1998

Rubin, W. (rozhovor s): *L'histoire de l'art et l'art moderne ont le même âge*. Art Press, č. 149, júl – august, 1990, s. 34-39

Talking with William Rubin: „The Museum Concept is not Infinitely Expandable“. Artforum, okt. 1974, s. 51-57

Wallach, A.: *The Museum of Modern Art: The Past's Future*, in: *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*. University of Massachusetts Press, 1998

Theoretical critique of (modernist) museum of art – an exemplary target: New York's MoMA

(Summary)

The essay sets a goal to mediate a reader some current trends of the interdisciplinary studies in the western cultural world known as critical museology.

The essay's starting point is the consideration: Slovak *ausstellungsmacherei* has only partially registered that the change of conceptual frame and paradigm, mentioned in a connection of postmodernism, has a great influence on the museology.

Talking about the museology I mean mainly: different ways works of art are structured in a permanent exhibition, different writing and story-telling strategies presented by show exhibits. In short, I think about some of the new trends within museum *ausstellungsmacherei*.

For instance, one of these trends is a continual replacement of a permanent exhibition (or collection presentation - *grand récit* in Lyotard's sense) by temporary exhibitions (in favour of more partial and less authoritative small regional "stories").

Another example of these trends is a certain resignation on linear and chronologically structured exhibitions in favour of *a-historical*, mostly thematic exhibitions and also a move from formalistic "pure" presentations towards evocation within broader cultural context of art.

Despite the museum and exhibition making are nowadays hot topics in the western cultural world with a lot of literature collected, in Slovakia, they are discussed only rarely. At the same time the museum of art is one of the most crucial expressions of art history and their most significant *representative*. In the special way of thinking it is also a *creator* of art history. Furthermore, if we accept the Donald Preziosi's opinion, who is talking about the reciprocal dependence on invention of art by invention of museum of art, also the creator of art itself, *art of art history*.

The same relation of reciprocity does exist between the critique of museum as a representative institution (or the institution of representation) and the critique of art history itself. Imaginary discourse field of the museum's critique thus becomes so-called *champ de bataille* - a battlefield of new ideas within art history.

This discourse field, mentioned earlier, either on the ground of so called critical exhibitions or on the pages of critical texts is too broad to be covered by a limited number of this article's pages. For that reason I rather narrow the selected frame and focus my attention only on one museum, an exemplary and illustrative example, through its model history I try to demonstrate some of dominant characteristic features not only of post-modern museum's critique but also of modernistic museology.

The analysed example is the Museum on Modern Art (MoMA) in New York, one of the greatest authority among museums of art. The main reason for choosing this institution originates in the fact that MoMA is the only institution that can offer so many possibilities of de-constructive reading and learning about characteristic, "structural" features of *museum's* history of modern art.

The essay briefly surveys the establishment of the institution and the activities of its first director Mr. A. H. Barr Jr. It also pays attention to the first great MoMa exhibitions under which the profile of institution is formed and later has become one of the most powerful museum institution in the world. After mentioning the first period of early modernism the essay focuses on the so-called *Rubin period* characterised by institutionalising of avant-garde. Afterwards, the topic is related to the more recent history (under Varnedoe leadership), already expressing features of post-modern institutional critiques.

Eventually, the essay deals with critical history of the institution, "read" through the filter of the most important critical texts on this powerful institution in the last decades of the 20th century (feminist MoMA critique written by Carol Duncan and Allan Wallach, O'Doherty's critique of museum as so-called *white cube*, postmodern critique of framing stereotypes by Reesa Greenberg etc...).

The text follows continuity of building extensions and re-installations. In the end, special attention is given to the current activities of this institution which in the past served as a *trendsetter* within modern art and its museology and also helped to construct its modernist history. The aim of this text is to articulate (and on the example of MoMA to

illustrate) a narrow and reciprocal connection between a museum and the history of art (and between the changes in the framework of the museum and the changes in the framework of art history).

The similar mirror-like relation can be identified between *writing* (and current *re-writing*) of art history through texts of art historians and art history writing by means of

exhibitions and revisionist arrangement of objects in the exposition. In other words, the *exhibition making* has also its phase of *new art history*, and the end of (traditional and teleological) history of art has its exhibition parallel. This parallel in the context of current museums of art is the end of the permanent exhibition. New Grand Narratives in East-Central European Art History?

New Grand Narratives in East-Central European Art History?

Mária ORIŠKOVÁ

It does not mean that any narrative is reliable. By metanarrative or grand narrative I mean various narrations which are supposed to have the function of legitimization. Their decline does not restrain a thousand millions minor stories producing the fabric of everyday life.

Jean-François Lyotard

I. Art History and Art Museum

During last two decades in Western countries the discipline of Art History has been splitting into two streams: the „old“ and the „new“ art history. The old branch is here considered a kind of science with its pedantic, analytical writing full of arguments, scholarly procedures associated with terms as canon, norm, pattern, idea, artist as genius, masterpiece, development, progress, style, form, meaning, etc. On one hand, there is a „technical prose“ of art history and on the other hand art historian's writing related to the history: a kind of historical „narrative“ must be told. Both phenomena has contributed to the scientific framing and institutional power of the discipline of Art History as constituted in 19th century.

The New Art History has been trying to expand beyond borders of traditional art historical notions and paradigms intersecting with Visual and Cultural Studies (e.g. Gender Studies, Queer Studies, Postcolonial Studies). Interdiscipli-

narity and a wide range of new approaches (e.g. semiotic, poststructuralist, deconstructivist, psychoanalytic) show how the discipline of Art History is no more „one“ unified science with firm rules, criteria and methods. No doubts, the academic/university art history shaped by traditional disciplinary conventions has been recently questioned. Moreover, „the more recent Art History has been more concerned with the circumstances in which an artwork has been made, especially with patronage and with the social, economic, political and institutional factors that shape art.“¹ Institutional factors and the social functioning of art, as well as power relations have been the most relevant issue of poststructuralist theory which was extremely challenging for traditional discipline of art history.

One of the most important institutions – let's say parallel to the academic discipline of art history – is art museum. Art museum is a site where the objects of art (as well as the objects of art historical research) are displayed. In his essay „Collecting/Museums“ Donald Preziosi put in: „The museum is one the most brilliant and powerful genres of modern fiction, sharing with the other forms of ideological practice – religion, science, entertainment, the academic disciplines – a variety of methods for the production and factualization of knowledge and its sociopolitical consequences. Since its invention in late eighteenth-century Europe as one of the premier epistemological technologies of the Enlightenment,

the museum has been central to the social, ethical, and political formation of the citizenry of modernizing nation-states. At the same time, museological practices have played a fundamental role in fabricating, maintaining, and disseminating many of the essentialist and historicist fictions which make up the social realities of the modern world.“²

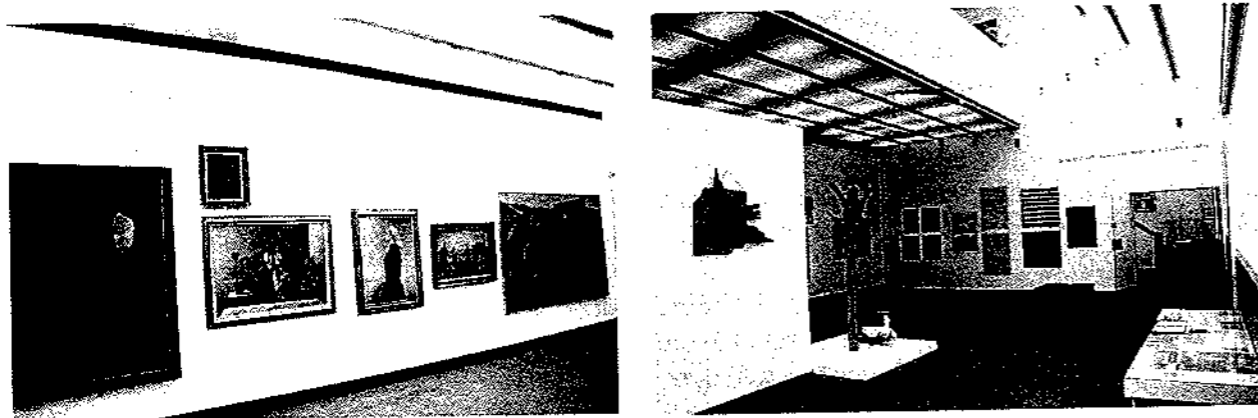
No doubt, modern practices of the discipline of museology could be considered parallel to the discipline of art history. Here I don't want to draw a simplistic analogy between writing and exposing/putting on display. The written word is, of course, an important adjunct to exhibits, incorporated both within them and in accompanying publications and catalogues. But „the museum scholar's principal medium is not the written word, but rather visual material itself and its physical setting.“³ The point is, how they both support each other, moreover, how they belong to the wide range of mechanisms and effects of museological practice. Museum scholars/curators core concern is visual material in the form of organization and public presentation. Here we may well ask: Isn't this the issue of art history's own interest? Is not ordering of heterogeneous elements into groups, schools, styles, periods, epoques the fundamental approach of an art historian? Is it possible to escape the normative practice, principles of ordering and classification? The answer is neither yes or no. Moreover, the second set of questions associated with Preziosi's characteristics of the museum as „powerful genre of modern fiction“ might be: is the principle of ordering which looks so „naturally“ let's say „innocent“? And is this kind of ordering/classification/presentation/display scientific, true and perhaps objective? Or is it construed, and if yes, whom does it serve? Here we come to the starting point of our earlier considerations about „old“ and New Art History or about their interpretative methods: the old normative/scientific methods and the new approaches trying to dismantle/question the notions, principles or

paradigms appearing as granted, truthful, objective. If we take into account the academic art history with its domain of writing/texts and the art museum as art historical practice of displaying, they both seem to be overlapping. According to Donald Preziosi „The modern practices of museology – no less than those of the museum's ancillary discursive practice of museography (also known as „art history“) are a dimension of the distinctively modernist ideology of representational adequation, wherein it is imagined that exhibition and display may be faithfully <representative> of some extramuseological states of affairs: some real history which, it is supposed, preexists its portrayal or re-presentation in exhibitionary or discursive space.“⁴

II. „The History of Slovak Art“ in the Slovak National Gallery

In selecting the example of the museum of fine arts to demonstrate the museum's alliance with art history and their claim for representational adequation I took recent exhibition „The History of Slovak Art in the 20th Century“ in Slovak National Gallery in Bratislava (2000). The institutional frame is highly important here because in Slovakia Slovak National Gallery is the most relevant institution having the status of the museum. Collecting and preserving the cultural heritage from the middle ages to the modernism and contemporary art have been the main aim of the museum since its founding in 1948. At the same time must be said that the above mentioned exhibition was the part of the larger exhibition series entitled „The History of Art in Slovakia“ which has been supposed to map all art historical periods since Middle ages to the 20th century. That's why the frame here is doubled: the frame of the relevant institution (museum) and the frame of art history (books/texts).

The challenge to build up 20th century art exhibition in the year 2000 (as proclaimed in the accompanying book) was not only the turn-of-the-



1.-2. Installation view of the exhibition „The History of Slovak Art in the 20th Century“, Slovak National Gallery, Bratislava, 2000

century but the political change after the fall of Berlin Wall, as well. Many times ago (despite of differences which exist between national cultures) nation states in Europe confirmed their nationality/national existence through the apparatus of the museum. In his essay „Art History and Museums“ Stephen Bann raised the hypothesis „that the revolutionary period in France, whose effects also extended to the rest of Europe, contributed to the rise of the modern museum a distinctive and novel element“.⁵ After the velvet (not bloody) revolution, in all post-communist countries there was a need to reconstruct the past and to confirm/legitimize the „new“ political and national identity. Moreover, Czechoslovakia split into two independent states in 1993. No wonder of the need to legitimate the nation state through reliable instruments and to tell the „true“ story in particular of the second half of the century. „One simply cannot today be a nation-state, an ethnicity, or a race without a proper and corresponding art, with its own distinctive history or trajectory which reflects or models the broader historical evolution of that identity-which bodies forth its <soul>“.⁶

The exhibition could be read as chronological historical concept beginning traditionally with Art nouveau, Symbolism and Impressionism. In this linear concept the „national scho-

ol“ follows because in 1918 the first Czechoslovak Republic was founded and the „national school“ represents the myths of the country and heroic people (for the first time). Still, national myth will be repeated again during WW II and after, always associated with threads and the struggle for freedom (including the creative freedom of the artist). In the exhibition folder we can read: „The history of 20th century Slovak art reflects the struggle for artistic, personal and political independence. Apparently, art documents that history repeats and totalitarian political systems alternate with periods of relaxed atmosphere and cultural development. It illustrates that power and ideology can be demonstrated by words as well as by the works of art, which reflect their own value, giving a testimony of time.“⁷ Despite of parochial rhetorics is there palpable that this kind of concept places the history (or better national history) into its center and the history is accompanied by the art works. At the same time the art works function as the evidence of historical changes and when ordered as evolutionary development they are understood as „portraying history“. The exhibition was concluded with contemporary „young art“ of the nineties and the full circle was closed with perfect naturalness. What seemed to be supportive to this kind of exhibition narrative were

„chapters“ with inscriptions on the walls deploying the key ideas of the historical narrative.

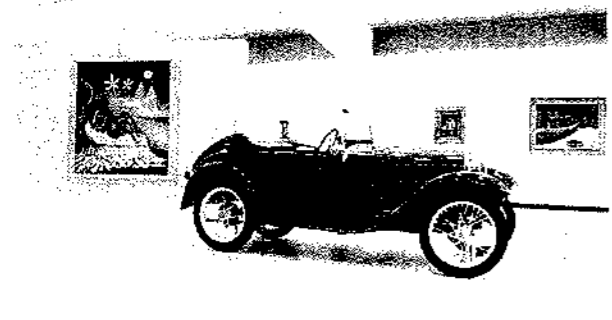
When the first reading of the exhibition is historical, within particular chapters we can read the particular themes (Signs of the homeland), styles/formal approaches (From abstract to the figurative painting), tendencies (Art of the action, Fluxus and Conceptual art), techniques or media (From the environments to the installation, The metamorphosis of the object, Architecture 1950-1970). Under the historical „umbrella“ two different paradigms could be found: national/regional uniqueness combined with modernist formalism (1930^s) or neo-modernism (1960^s and 1970^s). The mixture of both paradigms is typical for the territory of the East-Central Europe where „what is national in the art often turns out to be the content of the painting (folk motifs, depictions of particular places in the country) and what is international turns out to be the style“.⁸ However, both paradigms may be understood as convenient for producing a historical narrative because the historical circumstances seem to be unavoidable and „responsible“ for the closeness or the openness of the society (in the arts understood as keeping the track with Western-European development or styles or not). Of course, this kind of method (because we are actually speaking about methodology) reminds us of Marxist social history of art with its supplementary backdrop of „context“ which comprehends the art work as mirroring and synthesizing the social and cultural circumstances in which it was produced. Here we come to certain perpetuation (probably unconsciously) of previous official Marxist method of art history, even if it doesn't concern the social-realist art but the avant-garde. Surprisingly, the remnants of the Marxist sociology of art is still present in our milieu. The sipicist method combining the art work with its background/circumstances, even if it is an abstract painting, acknowledges the lack of theory, not only in the period of socialism but nowadays, as well. And in my view

there are certain normative methods in the art historical and museological practice where the historical account of styles as a kind of genealogy is dominantly used. Here must be emphasized that the same is practiced in art historical writing (in particular within exhibition catalogues) and displaying.

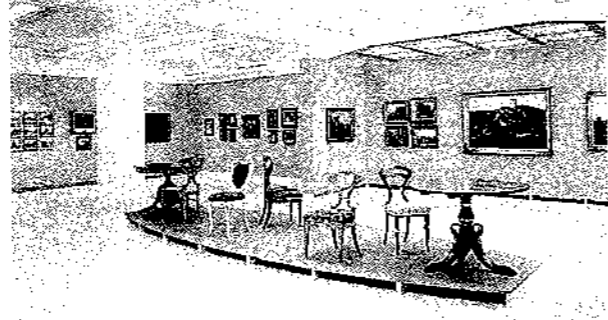
Paradoxically, the similar type of problem is encountered, if we look for second half of the century (after WWII) within the exhibition of 20th century Slovak art. This is the period of socialism with the dichotomy of official and unofficial art production. To reconstitute the ideal past through the art where the art was both art object and the instrument, is not easy. Moreover, here was the challenge to re-construct or re-define the recent history of art.

III. New Grand Narrative and the New Heroes

The expected „new reading“ did not happen despite of its best efforts. The chapter entitled „Utopia and tricks of socialist realism“ was not only the smallest one but located in the corridor (1950^s) and under the stairs of the main building (1970^s), as well. The location and the mode of installation were clearly designative: the socialist realism was something what almost did not exist. On the contrary the neo-modernist tendencies or so-called alternative unofficial art produced outside of official institutions became a lot of space. The reason was that unofficial art production „was unknown to public“ and now it must be legitimized. It means that the crucial aim to redefine recent history of art has turned into a new grand narrative (as formerly the marxist one) positioning unofficial art into the center and replacing the former official version. The proportions and the new ordering were clearly showing the political change. But what actually happened was the turn of the previous „unofficial“ art into nowadays „official“ which is now canonized by the institution. Moreover, the „musei-



3. Installation view of the Permanent Collection of 19th Century Art in Veltržní palác, National Gallery, Prague, 2000



4. Installation view of the Permanent Collection of 20th Century Art in Veltržní palác, National Gallery, Prague, 2000

fication“ happened during artist’s own lives, they „entered“ into the history and the history of art in the same museum which legitimized approximately ten years ago socialist realist artists.

This kind of paradox situation is remarkable but not exceptional in the history and history of art, as well. Similarly has been structured the permanent modern collection in the National Gallery in Prague where socialist realism has been hidden behind a panel as an unimportant and embarrassing episode in the history of Czech art. The new exhibition of Czech modernism was prepared by the artist Milan Knížák, the director of the National Gallery and as proclaimed in an interview „the aim was the presentation of particular artists because in the former regime the works of artists served only for art historical constructions.“⁹

Here, actually, we might open the issue of interpretation (or the prevailing/dominant interpretation) in the former communist countries as shown recently in Bratislava and Prague. Or better: the need for many different interpretations and approaches instead of „one correct interpretation“ (which in my opinion does not exist). And this concerns both Slovak and Czech exhibition (despite of their differences – Slovak concept could designated as „Kunstgeschichte“ and the Czech one „Kunstlergeschichte“). The point is the proclaimed autonomy of alternative art as

well as unsettled meaning of this notion. The greatest misunderstanding comes from the emphasizing that autonomous alternative art lived outside of institutions that’s why it is apolitical, pure, untouched by official claims and dogmas. On the contrary, the official art was political and serving art. Such interpretation of the culture seems to be aprioristic and oversimplifying because anything and anybody acts outside of social, political or art system but is a part of it. Apparently, both official and unofficial art reflected and were actively (politically) engaged in the social and cultural environment in which they were located. Moreover, we could discover the art production which was neither official nor unofficial. Co-existence of both streams and a lot of mixed phenomena produced the culture during socialism. It is not difficult to see that Czech and Slovak art and art criticism still have the problem with interconnecting social, political and artistic sphere. Here is still alive a black-and-white polarity of the political and the apolitical, autonomous and in fact elitist (studio) art emphasizing the universal/metaphysical/“high“ values which are elevated above „low“ (political) functions of art. The apology of this kind of art production (with a moralizing undertone) was highly appreciated among dissident artists and art critics and is still alive. This appeared help-

ful to create a specific status of the unofficial (exclusively male) artist as a charismatic personality through the authentic art looking for the Truth. The apology of the universalist truths and values against degenerated ideology was actually produced within the dialog with totalitarianism. The artist was the performer and „apostle of the freedom“ on the socio-political scene next to the official model of the artist as obedient servant. Despite of the widely spread myths of the avant-garde (autonomous) art and artist, critique of the dissident paradigm in the former communist countries is not rare.¹⁰

Of course, it is extremely difficult to visualize the socio-political background of the certain historical period and put it on display. What I want to point out, is that what was needed here is the text/interpretation. However, the accompanying book doesn’t show any affiliation with the exhibition and one might say it is a separate project. The book consists of chronologically ordered chapters concerned with particular artistic genres – painting, sculpture, prints, architecture, video art or new media. The particular essays (written by different art historians) prove not only different styles. Mostly in chronological order the authors of the essays enumerate names of the artists and their own personal style or development. Of course, many of the artists wouldn’t be here in the previous regime but the positivist approach seems to be insufficient. The common denominator of both the exhibition and the book is „a certain historical dramaturgy which unfolds with perfect naturalness – all kinds of genealogical filiations appear reasonable, inevitable, and demonstrable.“¹¹ The historical narrative means here more of repeating the old schemes (old art history’s methods) instead of „seeing the unseen“. Instead of revealing the mechanisms of power, politics and aesthetics there is a revival of historical mythologies.

Legacy of modernism seems to be very powerful. Nowadays, in the „advanced“ postmodern era certain modernist cliché could be seen

very easily. In his essay „Re: Post“ Hal Foster put in: „Purity as an end and decorum as an effect, historicism as an operation and the museum as the context, the artist as original and the art work as unique – these are the terms which modernism privileges and against which postmodernism is articulated. In postmodernism, they form a practice now exhausted, whose conventionality can no longer be inflected.“¹² The same questioning could be extended for writing or art historical methods. The basic questions perhaps could be: do we have only the modern positivist and formalist methods and simplified sociological explanations of the art production within art history? Can we believe in the metaphysical truths and the grand historical narratives in the beginning of 21st century? Do we need a new grand narrative, a totalizing history/theory, universalist disciplinary and institutional constructions? Do we need another heroes? If not, how could we envision the „new reading“, the need of re-reading of our past?

NOTES

- [1] Paul BAROLSKY: *Writing (and) the History of Art*. Art Bulletin, vol. 78, Number 3, September 1996, p. 398.
- [2] Donald PREZIOSI: *Collecting/Museum*, in: *Critical Terms for Art History*. Ed. by Robert S. Nelson and Richard Shiff. The University of Chicago Press 1996, p. 281.
- [3] Ivan GASKELL: *Writing (and) Art History: Against Writing*. Art Bulletin, vol. 78, Number 3, September 1996, p. 404.
- [4] PREZIOSI 1996 (see in note 2), p. 281-282.
- [5] Stephen BANN: *Art History and Museums*, in: *The Subjects of Art History*. Ed. by Mark A. Cheetham – Michael Ann Holly – Keith Moxey. Cambridge University Press, p. 236.
- [6] PREZIOSI 1996 (see note 2), p. 90.
- [7] *The History of Slovak Art in the 20th Century* (Exhibition folder). Slovak National Gallery, Bratislava 2000.
- [8] John ELKINS: *S. A. Mansbach: Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans 1890-1939* (book review). Art Bulletin, vol. 82, December 2000, p. 782.

[9] Irena GOLDSCHIEDER: *Rozhovor s Milanem Knížákem, generálnim ředitelem Národní galerie a Stanislavem Kolíbalem, autorem architektonického řešení o nové expozici ve Veltržním paláci*. Atelier, 2001, No. 2, p. 1.

[10] See: Jan BAKOŠ: *Umelec v kletke [The Artist in the Cage]*. Bratislava 2000.

[11] Donald PREZIOSI: *Museology and Museography*. Art Bulletin, vol. 78, Number 1, March 1995, p. 14.

[12] Hal FOSTER: *Re: Post*, in: *Art After Modernism: Rethinking Representation* (Ed. by Brian Wallis). New York 1984, p. 191.

Photo: A. Mičúchová, SNG Bratislava (1, 2)

Nové „veľké rozprávania“ v stredoeurópskych dejinách umenia?

(Resumé)

Štúdia (referát prednesený na XXXV. kongrese AICA v Záhrebe, 2001) sa zapodieva vzťahom disciplíny dejín umenia a inštitúcie múzea, ktoré sa podieľajú na inštitucionalizácii umenia. Obe formy sa vzájomne podporujú, dopĺňajú a fungujú prostredníctvom celého radu praktík a mechanizmov, ako je napríklad usporadúvanie heterogénnych predmetov do skupín na základe štýlu, školy, obdobia či epochy. Otázkou je, či je vôbec možné utiecť pred touto (normatívnou) praxou, pred princípmi zoradovania a klasifikácie, keďže tieto patria dlhodobo k najzákladnejším postupom v práci historika umenia a kurátora. Omnoho dôležitejšou je však otázka – či je niektoré usporiadanie, klasifikácia, prezentácia vedeckou, pravdivou alebo objektívnou, alebo sa jedná o konštrukciu, ktorá niekomu/niečomu slúži. V súvislosti s Preziosiho charakteristikou múzea ako „jedného z najmocnejších žánrov v rámci modernistických fikcií“, sa štúdia zameriava na problém „adekvátnosti znázornenia“ prostredníctvom dvoch výstav: výstavy „Dejiny slovenského výtvarného

umenia – 20. storočie“ v Slovenskej národnej galérii v Bratislave (2000) a stálej expozície umenia 19. a 20. storočia vo Veľtržnom paláci v Prahe (2000). Obe výstavy, usporiadané v najvýznamnejších muzeálnych inštitúciách bývalého Československa, sa po roku 1989 pokúsili „zrekonštruovať“ svoju umeleckú minulosť. Prostredníctvom muzeálneho exponovania (s použitím klasických muzeálnych postupov ako je napríklad lineárny chronologický koncept, národné školy, štýly a pod.) došlo vytvoreniu „nových veľkých príbehov“ a k legitimizácii toho, čo bolo v predchádzajúcom režime ilegálne. Múzeum tak pomohlo utvoriť novú hierarchiu hodnôt a vyrozprávať v historickej dramaturgii nový príbeh umenia. Aj napriek tomu, že všetky genealogické spojitosti sa v novom historickom rozprávaní javia ako odôvodnené, nevyhnutné a doložiteľné, treba si položiť pochybovačnú otázku, či nie práve modernistické muzeálne technológie vytvárajú záruky objektívnosti a pravdivosti a udržiujú tak mýtus „pravdivej“, „adekvátnej reprezentácie“.

Zriedkavá téma zo života sv. Martina v Čeríne

Ivan GERÁT

Dvoch mužov v brokátových plášťoch, stojacich na dlážke pred múrikom a zlatým pozadím namalovali na spodnú polovicu vnútornej strany ľavej krídla čerínskeho oltára sv. Martina (1483).¹ Berla a mitra označuje biskupskú hodnosť ľavej postavy, držiacej v ruke otvorený kódex. Svätôžiaru zaraďuje biskupa do spoločnosti svätcov, fyziognomická podobnosť s ostatnými scénami oltára zasa umožňuje identifikáciu s patrónom oltára. Kráľovské rúcho druhej postavy dopĺňa koruna. Hlava bradateho muža však napriek tomu nepôsobí kráľovským dojmom – nielen kvôli hrubším črtám tváre, ale najmä vďaka veľkým špicatým ušiam, porastným srst'ou. Nohy „kráľa“ nahradil ďalší zoomorfný detail – kopytá. Mierne natočenie obidvoch postáv smerom k sebe, ako aj gestikulácia rúk naznačuje rozhovor. Obsah rozhovoru v skrátenej forme reprodukuje nápisové pásky – jedna sa vinie pred Martinovou postavou, druhá okolo démonovej hlavy. Pre moderného diváka nie je ľahké zistiť, o čom sa svätec s pokúšiteľom zhovára. V dostupnej literatúre nie je text pásek prepísaný. Na základe textu legendy a s paleografickou pomocou Juraja Šedivého sa ich obsah podarilo rozlúštiť.² Diabol vraví: *'Agnosce' inquit, 'Martine, quem cernis Christus ego sum etc.'*; Martin odpovedá: *Dominus Ihesus Christus non se purpuratum nec diademate renitentem venturum esse predixit etc.* Podobný dialóg medzi Martinom a diablom opísal už v 4. storočí Martinov žiak Sulpitius Severus v 24.

kapitole svojho diela *De Vita beati Martini*. Motívy protidémonickejho zápasu svätca prenikli do jeho diela pod vplyvom sv. Atanáziovoho životopisu sv. Antona pustovníka.³ Citovanú pasáž opisovali aj naskorostredovekí autori, napr. koncom 13. storočia Jakub z Voragine.⁴ Na základe ikonografickej interpretácie sa teda dá povedať, že obraz znázorňuje stretnutie sv. Martina s démonom. Legenda vraví, že vedľa Martina, zahľbeného do osamelej modlitby, sa objavila postava v kráľovskom rúchu obklopená purpurovou žiarou. Na hlave mala korunu zo zlata a drahokamov a na nohách zlaté topánky. Náš maliar zrejme nevedel znázorniť žiaru a topánky zasa nahradil kopytami, aby jednoznačnejšie definoval démonickosť zjavenia. Martin, píše Sulpitius, najskôr ostal zarazený a od prekvapenia mlčal. Vtedy ho diabol oslovil: *"Uznaj Martin, koho vidíš. Ja som Kristus a práve sa chystám zostúpiť dolu na zem, no ešte predtým som sa chcel ukázať tebe"*. Prvú časť tohoto výroku zaznamenáva nápisová páska v našom obraze. Podľa textu Martin neodpovedal hneď, a preto ho démon opätovne vyzýval, aby prekonal váhanie a uveril, že pred sebou vidí Krista. Vtedy Martinovi duch zjavil pravdu – pochopil, že má pred sebou diabla a odpovedal: *"Pán Ježiš Kristus nepredpovedal, že príde odetý do purpuru, ani s ligotavou korunou na hlave. Neuverím, že Kristus prišiel, kým sa neobjaví v tom zjave a forme, ako trpel, a neukáže stopy rán po ukrižovaní"*. Nápisová páska opäť reprodukuje len za-



1. Sv. Martin pokúšaný démonom, tabuľová maľba na kridle oltára z Čerína, 1483 (MNG Budapešť)

čiatok Martinovej odpovede, no skratkou "atd." naznačuje, že treba myslieť na celý Martinov výrok. Po ráznej svätцovej odpovedi diabol zmizol a zanechal po sebe odporný zápach, nenechávajúci žiadne miesto pre pochyby o jeho pravom charaktere. Zmienka o zápachu v texte legendy teda plnila podobnú úlohu ako kopytá na čerínskom obraze.

Opísaný výjav sa znázorňoval len zriedkavo – najvýznamnejšie cykly sa bez neho zaobišli. Réau ho síce spomína, no neuvádza žiadne príklady.⁵ Najobsiahlejší ikonografický slovník sa o našej téme priamo nezmieňuje.⁶ Podobná star-

šia scéna ("Martin bezwingt Teufel") sa síce podľa tohoto diela nachádza aj vo vitráži katedrály v Tours (2. pol. 13. stor.) a v rukopise parížskej Národnej knižnice,⁷ takýto názov však môže označovať aj Martinovo stretnutie s diablom neďaleko Milána.⁸ Bez ohľadu na skutočnú podobu a datovanie týchto dvoch diel a vzhľadom na neporovnateľne väčšie množstvo iných scén zo života svätca je zrejme, že čerínsky obraz je ikonograficky výnimočný. Natískajú sa teda aj ikonologické otázky: prečo takýto zriedkavý výjav namaľovali na našom oltári? Čím mohol byť aktuálny práve v Čeríne r. 1483? Odpovede

na tieto otázky nemôžu bez hlbšej sondy do kultúrohistorického pozadia prekročiť úroveň špekulatívnych hypotéz. Zdá sa, že odpoveď bude súvisieť s otázkou nákladnosti náboženských obradov, ktorá sa – vrátane tézy, že Kristus sa neoblíkal do drahých liturgických odevov – stávala príčinou odporu voči rímskej cirkvi aj v neďalekých Čechách na začiatku 15. storočia.⁹ Čerínsky oltár opakovane vyzdvihuje, že svätý biskup Martin sa nedal pomýliť imponujúcim rúchom a v svojom duchu skutočne ostával chudobným, ako to žiadal Kristus vo svojom kázaní na hore.¹⁰ Podobným ideovým pozadím sa vyznačuje aj obraz Martinovej omše v Albegne. Martin celeburoval omšu v prikrátkom rúchu, lebo svoje vlastné drahšie predtým odovzdal žobrákovi. Práve okamih zakrytia svätcových rúk anjelmí počas pozdvihovania hostie, zobrazený na pravom kridle čerínskeho oltára, dokazoval, že Boh nechcel ponechať v hanbe svojho služobníka, hoci tento si milosrdenstvo cenil viac, ako korektnosť liturgického rúcha. Dvadsať štvrtá kapitola Sulpitiovho textu spomína pred výjavom Martinovho pokúšenia istého biskupa menom Rufus, ktorý podobnému klamlivému zjaveniu podľahol a diabla uctieval ako Pána, za čo bol neskôr zbavený svojho biskupského úradu. Autor programu čerínskeho oltára mal zrejme dobrý dôvod na to, aby podobné ideové motívy zdôraznil.

POZNÁMKY

[1] Staršiu literatúru uvádza Dénes RADOCSAY: *A középkori Magyarország táblaképei*. Budapest 1955, s. 286; novšie k téme Anna KELLER: *A Jánosréti mester és köre a művészettörténeti irodalomban*. *Ars Hungarica*, 18, 1990, č. 2, s. 187–200.

[2] Za konzultáciu k téme a za ochotné zapožičanie reprodukcie obrazu ďakujem aj Árpádovi Mikó a Gáborovi Endrődimu z MNG v Budapešti.

[3] Louis RÉAU: *Iconographie de l'art chrétien, III/2*. Paris 1958, s. 901.

[4] Jakub de VORAGINE: *Legenda aurea*. Praha 1998, s. 325.

[5] RÉAU 1958, c. d., s. 912.

[6] Sabine KIMPEL: *Martin von Tours*, in: E. Kirschbaum, W. Braunsfels (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VII. Freiburg i. Br. a i., 1974, stl. 572–579.

[7] Paríž, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 51; podľa KIMPEL 1974, c. d., stl. 574–576, datované "15. stor."

[8] Porov. VORAGINE 1998, s. 321.

[9] Malcom LAMBERT: *Středověká hereze*. Praha 2000, s. 479–480.

[10] Mt 5,5.

Foto: MNG Budapest (1)

1. Bibiana Pomfyová: Spišská sakrálna architektúra 13. storočia. K problému počiatkov gotiky na Slovensku. Bratislava 2001, 283 strán, 158 obr.

(Obhajoba sa konala 25. marca 2002 na Ústave dejín umenia SAV v Bratislave)

Posudek dizertační práce Bibiany Pomfyové: Spišská sakrálna architektúra 13. storočia. K problému počiatkov gotiky na Slovensku. Bratislava 2001

Doc. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc., Univerzita Karlova, Filozofická fakulta – Ústav pro dějiny umění, Ústav dějin umění AV ČR

Předložená práce podává obraz středověké architektury na Spiši do počátku 14. století. Vstupní text členěný do tří velkých oddílů uzavírá korpusové zpracování spišských památek a obsáhlý seznam literatury.

Jako východisko k uchopení tématu je koncipována první část textu nazvaná *Problémy hodnotenia architektúry 13. storočia*. Autorka v ní podala hutný a dobře narýsovaný pohled na vývoj metody v oboru historie umění se zvláštním zřetelem k problematice středověké, tj. románské a gotické architektury. Metoda, jejímž základem byla představa „lineárního evolucionismu stylových dějin umění“ je tu podrobena kritice a vyznačeny jsou významné pokusy vyvést historii umění na nové cesty. Tady je po právu uveden Wilhelm Pinder – jehož angažovanost v letech třetí říše pak nadlouho zastínila jeho přínos vědecký. Vedle psychologizujících a sociologizujících interpretací (Hauser, Antal) a proudu historie umění kladoucího důraz na odkrývání významu uměleckého díla (Warburg, Panofsky, Krautheimer, Bandmann) tu zaznívá i připomenutí díla Hanse Sedlmayra, Otty von Simsona (výklad gotické katedrály z jejich duchovních zdrojů) a Hanse Jantzena. S radostí zjišťuji, že v tomto výkladu zaujímá významné místo i prof. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, přinejmenším

svou studií *Stipluralisums statt Einheitszwang*, jejíž přínos nebyl dlouho plně doceněn – vzpomínám při této příležitosti na to, za jak významnou jí pokládal Josef Krása a jak i pro mě bylo setkání a přátelský vztah s prof. Schmollem velkým přínosem. V tomto líčení zaujímá významné místo Dieter Kimpel a zejména Robert Suckale, kteří „odmítli chápání díla jako produktu anonymních sil stylového vývoje. [...] Architekturu pojali v její formální, obsahové, funkční mnohovrstevnatosti jako součást konkrétního a nanejvýš komplexního historického procesu, zohledňujíc jeho politické, hospodářské a společenské vazby“ (s. 13-14).

V dalším oddíle první části předkládané práce se B. Pomfyová vyrovnává s odkazem díla Václava Mencla i s tím, co přinesli další historikové umění zabývající se slovenským (středoevropským) středověkým uměním, jmenovitě architekturou, jako byl Jaroslav Bureš, Ján Bakoš, Ernő Marosi, či Piotr Skubiszewski ad. V předložené práci zaznívá, pokud tak dobře rozumím, sympatie k „středoevropské koncepci“ výkladu kladoucí důraz na otázku sociálních funkcí (s. 24-27). Je to ostatně i cesta, která vede od balastu, kterým historii umění zatížily etnicity založené interpretace. Autorka se hlásí i k novým možnostem, které nabízí metoda, označovaná v německé historii umění jako „Kunstgeographie“, respektive nové možnosti, které nabízí interpretace založená na výzkumu tvorby regionů (Kunstlandschaften) – s. 27.

Autorka si v celém prvním oddílu a zároveň i v první části oddílu druhého, kde se detailněji zabývá rozbořem literatury zabývající se středověkou architekturou na Spiši, vytvořila dobré

metodické východisko a odrazový můstek pro zpracování vlastního tématu. Prokázala tu, že se velmi dobře orientuje v základních dílech naší disciplíny a příslušné specializace. Pro recenzenta bylo skutečným potěšením si tyto partie dizertace přečíst.

A tak jen na okraj a spíše jako podnět k zamýšlení jen pár doplňků, které ovšem pramení spíše z osobních náklonností recenzenta. Možná by v pohledu na dějiny středověké architektury ve středoevropském prostoru mohlo výrazněji zaznít jméno Renate Wagner-Rieger, kdysi profesorky dějin umění na vídeňské univerzitě, jejíž práce bych pokládal za metodicky inspirující (mj. její posmrtně vydané dějiny středověké architektury v Rakousku, studie o cisterciácké architektuře ad.). Snad by za větší zmínku stály i některé práce prof. Mariana Kutznera a Jaromíra Homolky, pokud pak jde o pokusy uchopit celý středoevropský „region“, i knihy Jana Białostockého (*L'art du XV^e siècle des Parler à Dürer*, Paris 1993; též anglická a italská edice) či Thomase DaCosty Kaufmanna (*Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800*, Köln 1998; originální anglické vyd. London 1995), přestože se zabývají obdobím mladším.

V dalším líčení podává autorka velmi koncizní, na hluboké znalosti místního materiálu i znalosti dobové architektury v rozhodujících středoevropských regionech založený obraz vývoje spišské architektury. Starší Menclovu hypotézu o zásadním významu slezské architektury pro region Spiše relativizuje (s. 140, 144, 145), výrazněji akcentuje komponentu podunajskou (např. s. 140). V mezích možností řeší podíl fundátorů na vytváření spišského uměleckého regionu, jako byl syn uherského krále Ondřeje II. haličský král Koloman a jeho žena Salomea z rodu Piastovců, sestra uherského krále Ladislava IV. Kunigunda, český král Václav II. (s. 140-141), významní světští feudálové a církevní instituce, zároveň neopomíjí ani otázku významu německých kolonistů.

Studie předkládá obraz architektury jednoho regionu, který v rámci celé střední Evropy v tomto období nepatřil k nejvýznamnějším – přesto však způsobem svého zpracování představuje tato studie pozoruhodný přínos pro poznání umělecké kultury celé střední Evropy od 12. do počátku 14. století. Jen na okraj uvádím, že evidentní chyby způsobené přehlédnutím se v textu vyskytují jen vzácně (např. s. 121 – záměna Marburgu za Magdeburg).

Zvláštní oddíl dizertace tvoří katalog. Už ten sám o sobě je úctyhodným heuristickým výkonem a vydává svědectví o mimořádném pracovním nasazení. Katalog se nepochybně stane bezpečným východiskem pro veškerou další práci zabývající se spišským regionem.

Závěrem bych chtěl znovu vyjádřit, že posuzovaná práce přináší nejenom podstatné obohacení pokud jde o poznání historie středověké architektury na Slovensku, ale je i cenným příspěvkem v rámci středoevropském a to jak díky její metodicko-teoretické bázi, tak i díky velkému materiálovému přínosu. Skutečně rád ji doporučuji k úspěšné obhajobě a navrhuji, aby na základě této práce byla udělena vědecko-akademická hodnota.

Praha 30.12.2001

Oponentský posudek dizertační práce Bibiany Pomfyové: Spišská sakrálna architektúra 13. storočia. K problému počiatkov gotiky na Slovensku. Bratislava 2001

PhDr. Klára Benešová, CSc., Ústav dějin umění AV ČR

Ve svém posudku jsem se držela čtyř hlavních bodů, které má oponent při posuzování předložené dizertační práce respektovat, aby splnil náležitosti, dané § 19 citované vyhlášky:

a) k aktuálnosti zvoleného tématu

Autorka sama v úvodu autoreferátu objasňuje, že jejím původním záměrem byla sumariza-

ce dosavadních poznatků o velmi specifickém fondu architektury 13. století na Spiši a pokus o novou rekonstrukci jejich nejstarších fází. Revize názorů, zakotvených (a zakonzervovaných) především v klasických publikacích O. Schüerra – E. Wieseho a V. Mencla zde byla opravdu namístě, zvláště po nových objevech archeologů z posledních desetiletí a po posunech v datech raněgotické architektonické tvorby v sousedních zemích (práce E. Marosiho, H. Fillitze, M. Schwarze, G. Bruchera, M. Kutznera, J. Kuthana ad.). Jen z tohoto samotného hlediska by bylo možné považovat zvolené téma za vysoce aktuální.

Co je však sympatické a chvályhodné, je skutečnost, že autorka pochopila nutnost prověřit nejprve metodologická východiska staršího bádání, tzn. podrobit kritice názory předchozích generací skrze jejich použité metody a teoretické zázemí. Hlavní pozornost přitom věnovala dílu Václava Mencla v rozmezí konce 30. až 70. let 20. století, které právem považuje – pokud jde o materiál a koncepci – za „nejucelenější obraz vývoje středověké architektury (na Slovensku), jaký byl dodnes publikovaný“. Kritiku mezi metodologických východisek přitom staví na porovnání jejich proměn jak v zahraničí tak v domácí literatuře zhruba od vídeňské školy až po žhavou současnost. Autorka se v této nelehké oblasti teorie dějin umění bezpečně orientuje, názorové posuny výstižně charakterizuje a s nadhledem interpretuje. Zohledněny jsou zejména stanoviska H. Beltinga, R. Suckaleho a D. Kimpela, J. Bakoše, E. Sauerländera, E. Marosiho, L. Vayera, která relativizovala od konce 70. let užívání tradičních uměnovědných pojmů a obracela pozornost k úloze objednavatele, roli adresáta, k závislosti na dosaženém stupni stavebních technologií, k historickému kontextu, k definování tzv. uměleckých regionů – a spolu s tím k otevřenému, nepředpojatému návratu k vypovídacím hodnotám konkrétního díla.

To, že v souhlase se současnými trendy klade autorka při studiu architektury důraz zejména na

otázku funkcí a sociálních vazeb uměleckého díla též logicky aktualizuje zvolené téma.

b) zda práce splnila sledovaný cíl

Název práce vymezuje téma dosti široce a obecně. Mohlo by se za ním lehce skrýt časté a obvyklé uchopení materiálu pomocí klasicky zpracovaného katalogu staveb a úvodu, který by shrnul hlavní poznatky z katalogu. Předložená práce B. Pomfyové takový jednoduchý cíl výrazně překračuje. Nejenže soubor 112 analyzovaných sakrálních staveb zpracovala formou korpusu, kde se musí na rozdíl od katalogu kriticky vyrovnat jak s prameny, tak s dosavadní literaturou. Oceňuji její opětovnou snahu dobrat se podstaty problému, prozkoumat příčiny jednostranných interpretací studovaného materiálu a analyzovat i hodnotit jej na základě aktuálních kritérií, čímž jej přirozeně staví do kontextu ostatní středoevropské architektonické tvorby. Těžiště práce není jen v korpusu, ale stejnou – ne-li větší mírou (140 proti 120 stranám korpusu) – v první části, věnované metodologickým problémům, rozboru předešlých koncepcí vývoje spišské architektury včetně jejich nejstarší fází, stavebním centřům, typologii staveb ve vazbě na jejich stavebníky a konečně místu Spiše v celkovém obrazu slovenské a středoevropské architektury 13. století. Právě tato první část prokazuje vědeckou zdatnost badatelky.

c) ke zvoleným metodám zpracování

Naznačila jsem již výše, že autorka se velmi dobře zorientovala v posunu uměnovědných metod posledních dvou až tří desetiletí směrem k názorové pluralitě, ideové nepředpojatosti, citlivosti k specifiku každého uměleckého díla v jeho konkrétní historické danosti. Dokázala adekvátně použít jak aktuální metody oboru, tak využít klasické metody jako je formální analýza, stylová komparace, rozbor historických prame-

nů všude tam, kde mají stále své místo. Vytvořila si tak cestu pro nový otevřený pohled na zvolené téma.

d) k výsledkům dizertační práce s uvedením, jaké nové poznatky přináší

B. Pomfyová nestrnula jen na kritickém hodnocení tradičních schémat, spojených s obrazem rané gotiky na Spiši (analýza pojmů cisterckoburgundská gotika, přechodný sloh), ale pokusila se vytvořit svůj osobní alternativní pohled na architektonickou tvorbu. Vytvářela jej jak na základě vlastního studia architektury, jehož výsledky jsou předloženy v korpusu, tak na základě studia zmíněných posledních názorů na středoevropskou architekturu 13. století a její interpretace. Se zdravou dávkou skepse probrala např. otázky tzv. předrománské architektury na Spiši a kontinuity velkomoravské tradice, otevřené archeologickými průzkumy a naopak přesvědčivě nastínila historicky podložené počátky stavebních aktivit, vázaných na okruh dvorské kultury Ondřeje II. již před vpádem mongolských hord v r. 1241. S pochopením pro komplikovanost sociálních vztahů a vazeb, které se dynamicky měnily v důsledku procesu emancipace šlechty a kolonizace vnímá typologickou variabilitu staveb, která indikuje nejednoznačné a překrývající se funkce sakrální architektury i peripetie její výstavby. Autorka si je vědoma nutnosti rekonstruovat při pátrání po původním významu církevní architektury původní vzhled a funkce konkrétních staveb v jejich komplexnosti včetně kamenné architektonické plastiky, nástěnných maleb a mobiliáře, bez nichž by se didakticko-liturgická funkce často lapidární až nenáročné architektury nenaplnila. Při hodnocení architektury 13. století na Slovensku připomíná po právu pozapomenutou úlohu zaniklých neprozkoumaných klášterů (Leles, Jasov, Spišský Štiavnik)

i nedostatečné poznání architektury sousedních polských oblastí, které by pomohly přesněji rekonstruovat způsob koexistence, infiltrace a vzájemných vazeb.

Porovnáme-li z historického hlediska pocho-pitelnou, přesto víceméně zjednodušenou, i když imponující vizi Václava Mencla, která představila architekturu na Spiši jakoby jednou provždy definovanou německou kolonizací a slezskými vlivy s rozhodující rolí tzv. cisterckoburgundské gotiky, s neuzavřeným proměnlivým obrazem spišské architektury, který nastínila ve své práci autorka, je evidentní, že ztrácíme oporu stabilní neměnné konstrukce, ale získáváme pole pro lákavě pestrou mozaiku, která může být doplňována i obměňována s každým novým objevem a názorem.

e) k přínosu pro další rozvoj vědy

Další bádání na téma spišské (a středoevropské) architektury bude jistě čerpat z korpusu staveb a bude jej časem doplňovat nebo s některými autorčinými závěry polemizovat. Klíč k summě poznatků, obsažených v korpusu, je ale skryt v souhrnu názorů a interpretací, obsažených v první části práce, která je po V. Menclovi prvním pokusem o moderní syntézu stavu bádání na toto téma a s níž se bude muset každá další práce o architektuře spišského regionu (i s přesahy k obecnější problematice mediévistických studií) vyrovnat. Nebo se nechat alespoň autorčiným způsobem myšlení, erudicí a uplatnění nadhledu se zdravou mírou skepse inspirovat. A schopnost inspirovat nebývá u všech vědeckých prací samozřejmostí.

Na základě výše uvedeného hodnocení předložené dizertační práce navrhuji Bibianě Pomfyové udělení vědecko-akademické hodnosti philosophiae doctor.

V Praze, dne 18.12.2001

Oponentský osudok dizertačnej práce Mgr. Bibiany Pomfyovej: Spišská sakrálna architektúra 13. storočia (K problému počiatkov gotiky na Slovensku). Bratislava 2001

PhDr. Štefan Oriško, CSc., Katedra dejín výtvarného umenia FFUK

Rukopis obsahuje štúdiu s poznámkami v rozsahu 147 strán, katalóg pamiatok (118 strán), zoznam literatúry (18 strán), fotografickú prílohu (158 fotografií), kresby a ďalšiu grafickú dokumentáciu v texte.

1. V predloženej práci o spišskej architektúre 13. storočia Bibiana Pomfyová pokračuje v téme, ktorej sa začala venovať už v diplomovej práci z roku 1997. Napriek tomu, že túto svoju skoršiu prácu dizertantka spomína iba krátkou zmienkou, dovoľm si k nej predsa len vrátiť. Predovšetkým preto, aby som stručne pripomenul, že je evidentné, ako pokročil a modifikoval jej záujem o samotnú tému.

V skoršej diplomovej práci sa sústredila na (často prvotnú) analýzu architektúr z 13. storočia, ale aj hypoteticky skorších pamiatok. Charakterizoval ju aj pokus o interdisciplinárny pohľad, spájajúci interpretáciu archeologických zistení s prostriedkami dejín umenia, najmä so štýlovou kritikou a tiež s inými metodickými hľadiskami. Hlavná línia výkladu akcentovala najmä chronologickú postupnosť i typologické triedenie pamiatok.

V dizertácii sa dôraznejšie orientovala na pamiatky z 13. storočia a hľadanie ich stredoeurópskeho slohového kontextu, kým rozbor jednotlivých stavieb bol vyčlenený do katalógovej časti. Rovnako aj skúmaniu lokálnych predpokladov architektúry (teda architektúre do 13. storočia v regióne) pripadla menšia úloha. V rovine teoretických východísk sa práca sústredila na „vyrovnanie sa s odkazom V. Mencla“ – ako deklaruje aj v úvode: Mencl sa stal akýmsi pomyselným merítkom; v práci jeho stanoviská slúžia ako medzníkové kritérium pre klasifikovanie pamiatok i pre hodnotenie prístupu jednotlivých

historikov umenia, čo sa Spišu venovali. Najvyhrotenejšie to vyznieva vo formuláciách „... práce ostatných autorov obsiahli buď užší okruh pamiatok, alebo nedosiahli fundovanosť Menclovho textu“ (s. 57), a ďalej sa spomína, že Menclove názory boli východiskom i pre kapitolu o problémoch hodnotenia architektúry 13. storočia i pre prehľad vývoja spišskej architektúry (tamže).

Našťastie v tomto práca v mnohom ide „za Mencla“ a prináša mnohé korekcie doterajších náhľadov – čo nesporne je jej pozitívom, ale „nanešťastie“ pre Mencla – práca samotného Mencla približuje skôr v „ideologickej rovine“ (napr. Uhorsko – tzv. staré Slovensko) – teda v rovine dôsledkov, ale jeho vlastné metodologické zdroje zostávajú zväčša nepomenované (nielen v tejto práci). Tu asi by bol osožný exaktnejší návrat k teóriám, ktoré formovali Menclove predstavy o dejinách stredovekej architektúry Slovenska a ich vzťahu k ostatnej Európe (niektoré momenty už naznačili referáty na menclovskom kolokviu, ale vzhľadom k tomu, nakoľko Mencl ovplyvnil, či ešte ovplyvňuje slovenskú medievalistiku, zostáva takýto komplexný rozbor stále aktuálny).

Aj dizertačná práca sa k tomuto okruhu problémov vracia, ale k niektorým menclovským pojmom pristupuje dosť voľne, bez hľadania ich presných pôvodných východísk, najmä v kontexte nemeckého dejepisu umenia prvých desaťročí 20. storočia. V práci sa ocitajú (málo špecifikované a diferencované) vedľa iných pojmov (rozličného pôvodu) v úvodných kapitolách o metodologických východiskách a o otázkach tzv. ranej gotiky. V nich je možné sledovať krátky teoretický vstup do problému: tieto kapitoly sú pomerne stručné a nesporne nechcú a ani ho nemôžu vyčerpať, ale predsa len tu chýbajú relatívne aktuálne pojednania napr. o nemeckej gotike, kde sa problém „inakosti“ objavil najskôr a pretrváva podnes (Nussbaum: *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*, 1985; snád' aj Klotzov úvod ku *Geschichte der deutschen Kunst* –

Mittelalter, 1998), i viaceré novšie stanoviská z krajín strednej Európy (maďarské katalógy *Pannonia Regia* a *Mons Sacer*, niektoré štúdie Maria Schwarza, či novšie poľské texty o cisterciánoch – zborníky z Poznane 1992 a Mogily 2000, Świechowskeho prehľad *Architektura romańska w Polsce*, 2000, i iné), ktoré by zaiste mohli doplniť obraz o súčasnom uvažovaní, o pojmoch i teóriách – teda o „metodologických zbraniach“, s ktorými sa mieni „bojovať“ v nasledujúcom texte dizertácie. Ich zohľadnenie by zaiste doplnilo potom aj konštrukcie, prezentované v záverečných kapitolách, zhrnuté pod titul *Spiš v kontexte slovenského a stredoeurópskeho vývoja*.

2. Jadrom dizertácie je jej stredná časť (*Spišská architektúra do konca 13. storočia*), ktorá v porovnaní s diplomovou prácou je o čosi zdržanlivejšia vo formuláciách, ale prinášajúca aj nové pohľady na vrstvenie architektúry regiónu. Patrí medzi ne aj teória o ďalšom možnom zdroji tohto okruhu v prostredí rodiacich sa mestských celkov, ktorý sa predbežne dá doložiť najmä sakristiou kostola sv. Jakuba v Levoči (najmä s. 91 a 92). Rovnako podnetné je vyделение a isté uprednostnenie Spišského hradu pred Kapitulou (s. 70): obidve možnosti ale je potrebné ešte ďalej overiť. (Iba poznámka na okraj: istá uniformita i schématicizmus, ktoré sa javia v kapitulských hlaviciach – napr. v porovnaní s hradom – môže byť zapríčinená aj použitým kameňom a môže byť aj dôsledkom charakteru kamenárskych dielní s kvalitatívne rozdielnymi kamenármi.) V súvisí s rozšírením pohľadu dôležitá je aj zmienka o existencii profánnej kamennej architektúry (typu dvorca), paralelnej so sakrálnymi stavbami (s. 85). Stavby podobné zaľužanskej kúrii sú doložené aj inde na Spiši.

Oproti diplomovej práci sa v dizertácii čiastočne zmenil aj uhol pohľadu na pamiatky. Kým skôr v prístupe dominovali prostriedky formovej analýzy, teraz ich doplnil najmä záujem o významové zložky výzdoby architektúry a skúmanie ich funkcií. Rovnako nové je aj upozor-

nenie na dôležitosť úlohy fundátorov, ktorým je venovaná samostatná kapitola (s. 81 n.). Práve tieto zložky smerujú „za Mencla“, teda tam, kde sa chce dizertácia vo svojich cieľoch uberať.

K „zdržanlivejším“ miestam v dizertácii patrí stanovisko k archeologickému nálezu staveb na kapitulskej Pažici, kde však aj skromné nálezy by si zaslúžili väčšiu pozornosť pre ich (predpokladane) rozhodujúcu úlohu pri formovaní Spiša; podobne je to aj v prípade klenutých komôr vo vežiach kostolov, kde ďalší výskum môže naznačiť viac o ich primárnom využití.

Je potešiteľné, že dizertačná práca otvára aj niekoľko otázok, týkajúcich sa typológie. Vo všeobecnosti nejednotné (nielen v predloženej práci) je používanie pojmov spájaných s kaplnkovou formou. V práci je to napr. spojenie „kaplnkovitá stavba“, typ, ktorý „... patril k hlavným témam stredoeurópskej architektúry“ – v spojení s Kláštorskou (s. 94); alebo spojenie „stavby kaplnkových rozmerov“ vychádzajúce z dimenzií (s. 95), prípadne celá vysvetľujúca pasáž (s. 94-100), neskôr používanie pojmu v kontexte mendikantskej architektúry (od s. 130). Stojí snád' za budúcu úvahu, kde skutočne tento dôležitý pojem obstojí: problém smeruje už mimo samotnej dizertácie; zostáva však jeho konkrétnejšia špecifikácia na konkrétnych stavbách aj zo Spiša (orientácia na výskum funkcií), čo nesporne potvrdí črtajúci sa komplikovaný obraz o vrstvení typov a funkcií v gotickej architektúre (škála recepcie týchto foriem si vyžiada návrat ku kežmarskému kostolu sv. Alžbety – tu adekvátne je pripomenka o luxusnosti typu, s. 173-174, ku „kaplnke“ na Kláštorsku i ďalším dokladom).

3. V súvisí s predloženou prácou sa nevdok otvára jedna z dôležitých otázok slovenského dejepisu umenia – ako sa zachovať k výsledkom bádania na maďarskej strane, ktorá má často (dá sa povedať, že aj dosť dávno) ten istý predmet záujmu. Tento zvláštny vzťah mal/má na oboch stranách rozličné podoby: isté však je, že dnešná maďarská kunsthistoria s veľkým záuj-

mom sleduje slovenské bádanie a pozná stanoviská „konkurentov“. Nie som si istý, či to platí aj o predloženej práci. Ak sa už dizertantka rozhodla zohľadniť maďarské výskumy iba čiastočne, tak by to bolo vhodné niekde deklarovať a zdôvodniť. Čosi zo starších autorov (z 19. a raného 20. storočia) sa spomína v literatúre k jednotlivým heslám katalógu, neskorší autori sú tu (v katalógu) ešte zriedkavejší. Za bližšie povšimnutie by snáď stál aspoň T. Gerevich (*Magyarország románkori emlékei*, 1938, uvádzaný v zozname literatúry) alebo E. Marosi (najmä *Magyarország művészete 1300–1470 körül*, 1987, kde časť výkladu i dokumentácie v kapitole o architektúre a stavebnej plastike okolo a po 1300 tvoria aj spišské pamiatky).

Gerevich sa síce spomína ako jeden z autorov „*tézy o autochtónnosti uhorského umeleckého vývoja*“ i idey Ostrihomu ako štýlotvorného centra (s. 17); rovnaká dôležitosť (v tej istej súvislosti) sa tu pripisuje aj v zásade neznámemu novinárovi Z.(Zoltán) Nagyovi, ktorý o Ostrihome napísal dohromady štyri strany, na ktorých referoval o prebiehajúcom, ešte neukončenom výskume.

V maďarskom dejepise umenia je stredoveká architektúra jednou z dominantných oblastí výskumu. Má prepracované prostriedky formového rozboru, rovnako tu boli sfomormulované početné teórie, ktoré vošli do povedomia medievalistiky.

Odkazovať na pamiatky z uhorského kontextu, ale málo poznať ich maďarský výklad má potom svoje dôsledky: napríklad Bíňa odvoditeľná priamo z Ostrihomu nereprezentuje tzv. francúzsky orientovanú vrstvu, ale konzervatívnejšiu orientáciu – italizujúcu juhofrancúzsku i nemeckú – protikladnú a súbežnú s prúdom, vychádzajúcim z ranej gotiky v Ile-de-France. Alebo ináč: Ak by Ostrihom (kde sa súbežne stretávajú rozličné štýlové vrstvy a na ktorý existujú rozličné, ale aj v niečom príbuzné názory), sa interpretoval (vo svojej zložitosti) odlišne, potom s ním spojená krehká, ale fungujúca ume-

leckohistorická konštrukcia by to „nevydržala“ a jej deštrukciu by bolo potrebné náležite zdôvodniť. K Ostrihomu sa v práci uvádza východisková literatúra (E. Marosi: *Die Anfänge der Gotik in Ungarn*, 1984, kde sa rekapitulujú aj staršie názory a možnosti výkladu); ďalej k Ostrihomu okrem zmieneneho Sauerländera (*Das Jahrhundert der grossen Kathedralen*, 1990) sú aj novšie maďarské štúdie, upresňujúce skoršie stanoviská, najmä Takácsova a Marosiho (z katalógu *Pannonia Regia*, 1994).

Rovnako krehké, komplikované, v stave neustálych návratov a reinterpretácií sú potom aj vzájomné väzby uhorských pamiatok z prvej polovice 13. storočia, na ktoré sa práca odvoláva na viacerých miestach – napr. Pilis, Ostrihom, Kalocsa, a i. (s. 42, pozn. 202, ďalej s. 74-75, atď.) majú mnohé nové interpretácie: Takácsovu štúdiu v katalógu *Pannonia Regia* 1994, Takácsovu štúdiu v zborníku *A középkori Dél-Alföld és Szer*, 2000; Tóthovu analýzu v ostrihomskom zborníku, 2000), podobne je to i s Jákóm (najnovšie monografia 1999) i počiatkami mendikantov (s. 90, k tomu zborník štúdií *Koldulórendi építészet a középkori Magyarország*, 1994).

Hovoriť v súvisi s Kapitoulou o benediktínskej (dispozičnej) tradícii je neaktuálne, v strednej Európe a ani v Uhorsku neexistuje „benediktínska“ dispozícia (s. 73; – porov. katalóg *Paradisum Plantavit*, 2001)

4. Podobné korekcie by si zasluhovali aj interpretácie rakúskych i poľských pamiatok, zvlášť tých, ktoré slúžia v práci na demonštrovanie určitých princípov, slohových vrstiev so vzťahom k slovenskému materiálu.

Tu iba napríklad: kľúčovú rakúsku architektúru v Klosterneuburgu (na viacerých miestach v práci) nie je možné jednoznačne označiť ako ranogotickú (s. 42) a vysvetliť ju iba Remešom (s. 118-119), ale rakúska literatúra ju spája aj s burgundským Auxerrom; k zložitosti rakúskej periodizácie existuje viacero novších pokusov (o.i. Wagner-Rieger: *Mittelalterliche Architektur in*

Österreich, 1991; Fillitzove a Schwarzove prehľady vo *Früh- und Hochmittelalter*, 1998; Brucherove a Schwarzove úvody zo zväzku *Gotik*, 2000 zo série *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* – z nich G. Brucher sa cituje aj v práci; osobitne k problému recepcie gotiky a k cisterciánom – Seegerovej práca, 1997, atď.).

5. Mrzí ma, že okrem dôležitejších i vážnejších odborných problémov je asi potrebné spomenúť i niekoľko školských chýb (táto štylizácia recenzenta do role karhajúceho pedagóga nie je vôbec príjemná). [...]

Ďalšie nejasnosti sa týkajú niektorých termínov a formulácií, ktoré sa vyskytujú v práci:

- „latinská“ Európa (s. 36) môže vyznieť vo vzťahu k Jantzenovmu pojmu „latinská gotika“ znejasňujúco;
- Možno gotickú katedrálu charakterizovať ako „panský“ kostol? (s. 198); [...]
- Na termín *Masswerk* (s. 119, 129) máme aj slovenský termín;
- Oporný/podporný systém je niečo iné, než sa popisuje na viacerých miestach (s. 119 Klosterneuburg; s. 132 Košice, aj inde) – vždy asi ide o prípory;
- Hovoriť o axiálnom type jednolodia (s. 140) ako hlavnej téme spišských kostolov 13. storočia je asi problematické (majú kostoly tohto typu výlučne západný portál?);
- Dá sa románske umenie označiť za „výtvarný prejav rozvinutej feudálnej spoločnosti“? (s. 65);
- V menovaných cisterciánskych stavbách (s. 37), na ktoré presne (Clairvaux I alebo II, to isté v Pontigny) sa vzťahuje text?;
- Je adekvátne uvažovať o úlohe percipienta slohových podnetov (v procese šírenia slohu) – v tomto prípade vo vzťahu Štiavnik a Wąchock? (s. 53);

6. Na mnohé z problémov, ktoré práca prináša, má recenzent dosť odlišný názor. Je na mieste otázka, do akej miery tieto rozdiely súvisia s odlišnou predstavou (napr. o fungovaní štýlových mechanizmov, o šírení slohových foriem

v sledovanom období), ďalej do akej miery na tieto rozdiely mohli vplývať stručné náčrtkovité pasáže v texte, prípadne ako súvisia s mierou akceptovania cudzích poznatkov (na oboch stranách).

Niektoré z odlišností sa týkajú všeobecnejších problémov, časť zas klasifikovania konkrétnych stavieb: obe roviny napokon spolu súvisia a týkajú sa predovšetkým jednej z tém dizertácie – 13. storočia.

Tu – ako východisko pre diskusiu – by som si dovoľil pozmeniť jedno zo zásadných konštatovaní dizertácie na otázku: je naozaj možné vylíčiť Slovensko od okolitej strednej Európy a predpokladať, že „*Slovensko stojí [...] kvalitatívne na odlišných základoch ako je tomu v okolitých krajinách (kde východiskovú platformu tvoria kráľovské, biskupské, kláštorné [...] a neskôr mestské fundácie)...*“ lebo „... *dedinské kostoly [...] ako prvé dokumentujú príchod nového slohu...*“ (s. 138-139). Ako protiargument z bohatého slovenského 13. storočia je možné menovať iba niekoľko stavieb ako príklady diferencovanej recepcie gotizujúcich a gotických foriem: pamiatky banskoštiavnického okruhu z mestského prostredia, Zniev ako kráľovskú fundáciu, Slovenskú Lupču, gotické formy v tehlovej architektúre juhu, ako aj trnavské kostoly mendikantov, kde podobne ako v iných „*rehoľných domoch nemožno očakávať realizáciu revolučných architektonických konceptov*“, v čom sa dá čiastočne súhlasiť s dizertáciou (s. 139). Ale: dajú sa očakávať „*revolučné*“ koncepty u mendikantov, ak sa za „*revolúciu*“ môže považovať aj to, akí boli a ako v počiatkoch čerpali z domáceho prostredia.

Už v súvisi s Ostrihomom sa spomínala Bíňa. V práci (okrem neskororománskych zložiek – s. 124 n.) sa spolu s Plešanmi (Svātuše) označujú aj za „*prvé doklady prieniku ranogotického tvaroslovía*“ (s. 128); v aktuálnom kontexte skôr sa javia ako konzervatívne.

Rovnako problematické je označovať portál z Ilije za ranogotický (s. 127), ak celá vrstva ku

ktorej patrí, koreni v neskoroštaufovskej stavebnej plastike, typickej svojou retrospektívnosťou (presné charakteristiky tohto okruhu podala R. Wagner-Rieger i M. Schwarz).

Recepcia gotiky v stredoeurópskom prostredí mala viaceré smery a zdroje: vedľa Naumburgu, Meissenu a Marburgu, ktoré sa označujú v práci za hlavných sprostredkovateľov klasickej a poklasickej gotiky smerom na východ (s. 131), by sa nemalo zabúdať ani na Porýnie, kde celý súbor procesov začína a hodne dlho pretrváva (napr. porov. Nussbaum).

Ešte jeden návrat k Menclovi, k Spišu i skoršej diplomovej práci dizertantky: v prípade košických dominikánov a ich vzťahu ku Spišu – k Odorínu aj dizertantka (napr. s. 134) i oponent naďalej zotrávajú na svojich skorších (protichodných) stanoviskách i pri starších argumentoch: považujme tento dosť závažný problém skôr za otvorený, za výzvu k budúcej dôslednejšej analýze.

Záverom: Predložená dizertácia patrí k typu monografií orientovaných na regionálny výskum, ktorý sa ukazuje ako jedna z možností súčasného dejepisu umenia. Koncentruje sa na užšie vymedzené územie (Spiš) i obdobie (13. storočie) s východiskom v zvláštnych regionálne zafarbených formách stredovekej architektúry. V druhej rovine sú výsledky regionálneho výskumu konfrontované s umeleckohistorickými zisteniami v širšom (v tomto prípade stredoeurópskom) kontexte i s teoreticko-metodologickými konceptami. Ciele, ktoré sú rozhodujúce pre prácu tohto typu, dizertácia splnila. Odpodúčam ju k obhajobe.

Mgr. Bibiana Pomfyová – text obhajoby

Ďakujem za hodnotenia, pripomienky aj kritiku dizertačnej práce. Kritické poznámky sa týkali nedostatkov v literatúre, formálnych chýb aj problematických interpretácií.

Osobne ma zrejme najviac mrzia tzv. školské chyby. Určite by sa nemali vyskytovať, verím,

že pôsobia rušivo. Môžem k tomu dodať len toľko, že každý text prechádza niekoľkonásobnými korektúrami, pri ktorých je vždy čo opravovať; text predloženej dizertácie by si korektúry nepochybne ešte vyžadoval.

Čo sa týka literatúry, boli mi vyčítané najmä nedostatky v súvislosti s prvou a treťou časťou práce, v ktorých som sa snažila sledovať premeny metodických prístupov na jednej strane a širší stredoeurópsky kontext, v ktorom sa spišské pamiatky nachádzajú, na strane druhej. Hlavným cieľom dizertácie však bolo vyčerpávajúco zhodnotiť spišský materiál. Ak som považovala za potrebné bližšie sa zmieniť o metodických a terminologických problémoch, bolo to preto, lebo podobná reflexia vo vzťahu k stredovekej architektúre v domácej literatúre chýba. Ako problém metodologických východísk, tak problém recepcie gotiky v stredoeurópskom rámci, sú veľmi komplexné oblasti bádania medievalistiky, ktoré by mohli byť nepochybne samostatnými témami dizertačných prác. Mala som pocit, že každé ďalšie dopĺňanie literatúry by už išlo stále viac nad rámec mojej témy a vťahovalo by ma do zložitých väzieb, nuáns, súvislostí. Ak som sa pokúsila s týmito problémami – vrátane odkazu Václava Mencla – vyrovnáť, tak do tej miery, ktorá mi umožnila snáď nový pohľad na vlastný predmet dizertácie, ktorým je spišská architektúra.

Bližšie by som sa chcela vrátiť k niekoľkým problémovým formuláciám, na ktoré bolo v oponentských posudkoch upozornené. Súhlasím s tým, že niektoré termíny neboli použité adekvátne, k ďalším rada uvediem vysvetľujúci komentár:

– Namiesto spojenia oporný systém sa žiadalo použiť termín prípyry.

– Ak som písala o axiálnom type jednolodia, mala som na mysli usporiadanie hlavných stavebných častí kostola – presbytéria, lode, prípadne aj veže na pozdĺžnej osi. Je pravdou, že nie vždy býval na pozdĺžnej osi situovaný aj hlavný vchod. Pri dôslednom výklade tohto pojmu teda nemožno označiť axiálny typ jednolodia za

hlavnú tému spišskej architektúry 13. storočia; bol ňou pozdĺžny jednolodový kostol s pravouhlým presbytériom.

– Tiež nie najadekvátnejšia bola formulácia, podľa ktorej dispozícia kostola sv. Martina vychádza z bendiktínskej tradície. Stavebný typ, ktorý kostol sv. Martina reprezentuje, sa síce pomerne často vyskytoval u benediktínskych kláštorných kostolov, čo v staršej literatúre viedlo k označeniu „benediktínsky typ“, ide však o málo výstižný a kritizovaný pojem (napr. aj E. Marosim).

– V oponentskom posudku dr. Oriška ďalej zaznieva otázka: „Možno gotickú katedrálu charakterizovať ako panský kostol?“ Táto charakteristika sa nachádza v poznámke 198 a ide o tvrdenie Otta von Simsona a dvojice autorov Kimpel – Suckale, ktorí v súvislosti s jednou z možných interpretácií katedrály ako výrazu obnovenej francúzskej monarchie pripomínajú, že „francúzske katedrály boli nielen biskupskými chrámami, ale aj panskými kostolmi kráľa“ (Otto von Simson: *Das Mittelalters II. Das hohe Mittelalters*. Berlin 1972, s. 15; – Dieter Kimpel, Robert Suckale: *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*. München 1985, s. 76). Autori sú citovaní, v oboch prípadoch sa vyslovne uvádza termín Eigenkirchen.

– Termín „latinská“ Európa, ktorý by mohol vo vzťahu k Jantzenovmu pojmu „latinská gotika“ vyznievať znejasňujúco, som použila v nasledujúcej vete: „Toľko všeobecne rozšírený obraz o jednotnom charaktere cisterciánskej architektúry, ktorá mala sprostredkovať prvé gotické poučenie všetkým mimocentrálnym oblastiam latinskej Európy“ (s. 36). Mala som tým na mysli západokresťanskú Európu, pre ktorú bola latinčina zjednocujúcim faktorom.

– Na termín „Masswerk“ máme slovenský termín gotická kružba, ktorý sa v texte vyskytuje mnohokrát. Ak som zriedkavo použila označenie Masswerk, tak preto, lebo veľmi dobre vystihuje podstatu tohto architektonického dekoratívneho motívu: Masswerk = gemessenes

Werk, exaktne, na základe geometrických princípov skonštruovaný motív, ktorý nielenže sa stal – slovami Roberta Suckala – akýmsi leitmotívom gotickej architektúry, ale odráža sa v ňom aj význam geometrie a matematiky v gotickej, najmä vrcholnegotickej stavebnej praxi. Vo všeobecnosti som ale pracovala s jeho slovenským ekvivalentom.

– Medzi výhradami ďalej zaznieva otázka: „Možno románske umenie označiť za výtvarný prejav rozvinutej feudálnej spoločnosti?“ Podľa môjho názoru možno. Druhou rovinou problému je, kde sa dajú tieto pojmy použiť či už samostatne, alebo vo vzájomnej spojitosti. Romanika a gotika sú považované za štýly vrcholného, tzv. druhého, alebo klasického feudalizmu (Jacques LeGoff: *Das Hochmittelalter*. Frankfurt a. M. 1986, s. 14-18). Tento západoeurópsky model samozrejme nemožno mechanicky preniesť na východostredoeurópske pomery. V stredoeurópskej, resp. východostredoeurópskej literatúre je však termín vrcholnestredoveký, prípadne vrcholnefeudálny používaný nejednotne, a to ako teritoriálne (vo vzťahu k jednotlivým územiám), tak vo vzťahu k jednotlivým symptómom vrcholného stredoveku/feudalizmu (napr. lénny systém, resp. jeho východostredoeurópska obdoba donačný systém, prejavy dvorskej kultúry). Formuláciu „románske umenie ako výtvarný prejav rozvinutej feudálnej spoločnosti“ som použila v stati, kde reagujem na názory o predrománskych koreňoch spišskej architektúry. Mala som pritom na mysli „spoločnosť čisto feudálnu, opierajúcu sa o príslušný systém náboženských hodnôt“, ktorá by netkvela v kmeňových väzbách, tak ako je to uvedené aj v texte (s. 65).

Bola mi vytknutá nepresná interpretácia rakúskych a poľských pamiatok; ako príklad bola uvedená kľúčová stavba v Klosterneuburgu, ktorú podľa dr. Oriška nemožno jednoznačne označiť za ranogotickú.

Podľa môjho názoru je možné klosterneuburgskú Capellu Speciosu označiť v stredoeu-

rópskych súvislostiach pomerne jednoznačne za ranogotickú stavbu. Je pravdou, že pri hľadaní možných východísk sa pozornosť neobracia len k Remešu (vzhľadom na typológiu stavby však asi najčastejšie), ale aj k burgundským stavbám, najmä katedrále v Auxerre. To však nijako nespochybňuje jej ranogotickú charakteristiku. Naopak. Biskupský kostol v Auxerre bol katedrálou architektúrou, ktorá vychádzala zo stavieb v Ile-de-France. Tak problematiku vníma napr. aj Ulrike Seeger, ktorú dr. Oriško uvádza v posudku a ktorá východisko hľadá v Paríži (Ulrike Seeger: *Zisterzienser und Gotikrezeption. Die Bautätigkeit des Babenbergers Leopold VI. in Lilienfeld und Klosterneuburg*. München – Berlin 1997, s. 158-159, pozn. 145). Pri charakterizovaní kaplnky v Klosterneuburgu ako ranogotickej stavby vládne prinajmenšom v novšej literatúre zhoda. Okrem spomenutej Seeger uvediem Norberta Nussbauma, ktorý ju zaradil medzi prvé gotické stavby nemeckej gotiky, alebo viaceré práce Maria Schwarza. O iných ako gotických súvislostiach neuvažoval už v r. 1915 ani Donin, podľa ktorého bola dokonca vybudovaná vo formách zrelej gotiky. Keďže však pre štýlových kritikov začiatku 20. stor. bolo niečo také v ranom 13. stor. nepredstaviteľné, dotoval ju až o storočie neskôr (Richard Kurt Donin: *Romanische Portale in Niederösterreich*, in: *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege* 9, 1915, s. 60).

Je tiež pravdou, že pri výklade architektúry na maďarskom území som sa orientovala na výklad E. Marosiho. Bez toho, že by som chcela spochybňovať relevantnosť ďalšej maďarskej literatúry, sa domnievam, že Marosiho práce sú pre súčasné interpretácie ranej recepcie gotiky naďalej smerodajné. Nevychádzala som pri tom len z jeho knihy z roku 1984 (*Die Anfänge der Gotik in Ungarn*), ale aj z neskorších článkov, v ktorých v podstate zotrváva na svojich predchádzajúcich stanoviskách. Okrem toho sa domnievam, že moje zameranie sa na Marosiho (v práci sa však predsa nájdu aj príspevky od iných

maďarských autorov) nemalo tie konkrétne dôsledky pri hodnotení materiálu, ktoré sú mi vyčítané. Veľmi dobre si uvedomujem zložitost' väzieb a štýlovú heterogenitu architektúry okolo roku 1200 a v prvej polovici 13. storočia. Vychádzala som práve z tej krehkej štruktúry vzájomných súvislostí, na ktorú upozorňuje dr. Oriško. Dokladajú to viaceré pasáže v texte, ako príklad uvediem citát zo str. 119-120: „Je zrejme, že slohovo homogénne neboli ani dvorské stavebné okruhy ... Reakciu väčšiny stredoeurópskej architektúry na francúzsky vývoj poznačila partikulárnosť: jednotlivé komponenty ranogotického tvaroslovia integrovali architekti do 'románsky cítených' stavebných celkov. Gotická morfológia, modifikovaná mnohými vplyvmi, sa v nich presadzovala s rozličnou intenzitou. Okrem dvorskej cesty, ktorá sprostredkovala kontakt priamo s francúzskymi predlohami, prenikali ranogotické tvary do stredovýchodných európskych regiónov spolu s vplyvom nemeckých neskororománskych stavebných centier, a to častokrát už pretransformované ich silnou románskou tradíciou. Transponované formy narážali opäť na odkaz domácej architektúry a stretali sa s vplyvmi odlišnej proveniencie. Výsledkom bola mnohotvárná architektonická produkcia, tvorená vzájomne sa preskupujúcimi štýlovými vrstvami a stavebnými okruhmi.“

Tu krátko odbočím, aby som sa vrátila ku kostolu v Bíni, ktorý mal byť v práci označený za reprezentanta francúzsky orientovanej vrstvy. Východisková otázka tretej časti mojej práce nazvanej „Spiš v kontexte slovenského a stredoeurópskeho vývoja“ bola, či možno spišskú architektúru posledných troch – štyroch desaťročí označiť za ranogotickú. Odpoveď nie je jednoznačná, závisí od uhla pohľadu. V regionálnych súvislostiach snáď, obraz sa však mení, ak budeme regionálny okruh posudzovať v kontexte celoslovenského (z hľadiska vývoja v stredoveku však irelevantného), prípadne (východo)stredoeurópskeho rámca. V nasledujúcom texte som začala skúmať, ktoré formy možno označiť za

ranogotické a v akých súvislostiach sa objavujú. Mojou úlohou ani cieľom nebolo postihnúť celé štýlové spektrum, zaujímalo ma to, čo bolo dôležité pre zodpovedanie východzej otázky. Skutočnosť, že som určitú stavbu spomenula, neznamená, že som ju ako celok označila za ranogotickú. To je aj prípad Bíne. Ku charakteristike kostola som na str. 124-126 okrem iného uviedla: „Heterogénny charakter neskororománskej architektúry najkomplexnejšie dokumentujú na území Slovenska kostoly v Bíni a Spišskej Kapitule, [...] formálne afinity, ktoré spájajú Bínu a Spišskú Kapitulú, sú výsledkom spoločných slohových (neskororománskych) predpokladov [...] sotva však presahujú úroveň analógie, ako sa to snažil dokázať Ruminsky. [...] Architektonický detail biňského kostola prezrádza podstatne lepšie školenie kamenárov, než mali majstri pôsobiaci na stavbe spišského prepoštského chrámu. Mimoriadne variabilný dekor na hlaviciach vychádzal z o niečo staršej štýlovej vrstvy. Vedľa bobuľových hlavíc, ku ktorým možno nájsť predlohy v ostrihomskej hradnej kaplnke (pred 1200), sa objavujú štýlovo staršie korintizujúce hlavice. Patria k ornamentálnym typom vyskytujúcim sa už v 80-tych rokoch 12. storočia (Ostrihom), ktoré sa však udržali až do začiatku storočia nasledujúceho ...“

Podobne ani portál v Ilji nie je v práci označený ako ranogotický. Na s. 127 sú uvedené ranogotické formy v štýlovej vrstve, ktoré reprezentuje Ilja; pričom kostol ako celok vrátane západného portálu som charakterizovala ako pamiatku „neskororománskeho dekoratívneho štýlu“ (s. 122). A ďalej: „V Ilji je gotický formový register zastúpený skutočne len detailami: ranogotickými nábežnými štítkami archivolt, hruškovou profiláciou hrán pravouhlých ústupkov a hlaviciami s jazykovitými lístkami stočenými do pukov. V súvislostiach, v ktorých sa tu objavujú, je ich však sotva možné vnímať ako inovácie ohlasujúce nástup nového slohu. V čase vzniku kostola (okolo roku 1256) patrili už k bežným dekoratívnym tvarom a do Ilje sa do-

stali ako formy plne vstrebané a pretvorené románskou stavenou tradíciou. Kostol sv. Egídia je oprávnené považovaný za románsku stavbu, a to nielen vzhľadom na štýlový charakter portálu, ale aj konzervatívny stavebný typ jednolodia s polkruhovou apsidou.“

Podobne ako dr. Oriško si nemyslím, že by bolo možné vydeliť Slovensko od okolitej strednej Európy. Naopak, na s. 127 uvádzam: „Architektúra na území Slovenska je pochopiteľná len cez prizmu stredoeurópskych vzťahov. Vybrané slovenské pamiatky sú príkladmi zložitých nadregionálnych väzieb a dokumentujú, že prvá recepcia gotiky nebola jednorázovým ani jednoznačným procesom; prebiehala v rôznych súvislostiach a štýlových vrstvách.“

Na s. 138-139 neuvádzam, že „Slovensko stojí [...] kvalitatívne na odlišných základoch ako je tomu v okolitých krajinách (kde východiskovú platformu tvoria kráľovské, biskupské, kláštorné [...] a neskôr mestské fundácie) [...] lebo [...] dedinské kostoly [...] ako prvé dokumentujú príchod nového slohu“. Keďže táto pasáž má poslúžiť ako východisko pre diskusiu, dovoľm si odcitovať celý text a v presnom znení: „Vidiecka architektúra je pre poznanie počiatkov gotiky na Slovensku nepostrádateľným materiálom. Sú to totiž skutočne dedinské kostoly, ktoré ako prvé dokumentujú príchod nového slohu (Karol Kahoun: *Začiatky gotickej regionálnej sakrálnej architektúry na Slovensku*, in: *Nová evanjelizácia*. Bratislava 1995, s. 89), najmä pokiaľ ide o recepciu tzv. klasickej a poklasickej foriem. Toto tvrdenie však nemožno absolutizovať, ale je potrebné chápať ho, ako výpoved' súčasného pamiatkového fondu. Klasifikácia architektúry 13. storočia na Slovensku stojí totiž kvalitatívne na odlišných základoch, ako je tomu v okolitých krajinách. Pokým v Poľsku, Česku, Rakúsku, Maďarsku (nehovoriac už o krajoch Nemecka a západnej Európy) tvoria východiskovú platformu kráľovské, biskupské, kláštorné a s pribúdajúcim 13. storočím aj významné mestské fundácie, na Slovensku predsta-

vujú materiálový základ doterajších periodizačných schém do značnej miery práve vidiecke farské kostoly. Netreba však pochybovať, že vyššie spomenuté kláštorné stavby v Bíni, Nitre, Šahách, na Spiši, v Bratislave a Košiciach neboli jedinými významnými stavebnými podnikmi 13. storočia. Nepoznáme napríklad stredovekú podobu premonštrátskeho konventu v Lelesi založeného koncom 12. storočia pod kráľovským spolupatronátom. Kráľovskej priazni, konkrétne mladého haličského kráľa Kolomana, mecéna spiškoštiavnického kláštora, sa tešili taktiež premonštráti v Jasove: prvú stavebnú fázu jasovského kláštora zničili Tatári, následná zanikla ešte počas stredovekých prestavieb. Naše poznatky o stavebných dejinách františkánov v Nitre (doložení 1248), klarisiek (doložené 1239) a dominikánov v Trnave (13. stor.), cisterciánov v Bratislave (pred 1240) sú až na výnimky obmedzené na niekoľko historických dátumov. Na druhej strane gotické tvaroslovné články objavené pri stavebnohistorických výskumoch meštianskych domov potvrdzujú, že napríklad gotizácia bratislavskej architektúry 13. storočia rozhodne nebola obmedzená len na projekt františkánskeho kostola. Nebudem ďalej uvádzať celý rad rehoľných domov na území Slovenska, u ktorých síce nemožno očakávať realizáciu revolučných architektonických konceptov, avšak ktorých architektúra obohatená o nové tvaroslovné prvky mohla pôsobiť inšpiratívne na stavebnú produkciu bezprostredného okolia.“

To, že sa pri klasifikácii architektúry 13. stor. na Slovensku vychádzalo v značnej miere práve z vidieckej architektúry, je prirodzené, pretože to je materiál, ktorý sa nám do dnešných dní zachoval a z hľadiska kvantity prevažoval aj v dobe svojho vzniku; napokon tak ako všade v Európe. Napriek tomu som sa napr. v štvorzväzkovom diele o gotickej architektúre v Poľsku (T. Mroczko, M. Arsyński, A. Włodark, red.: *Architektura gotycka w Polsce I-IV*. Warszawa 1995) márne pokúšala dozvedieť, ako vyzerá

vidiecka architektúra v druhej polovici 13. stor. v Malopolsku; prehľad je založený na stavbách „vyššej hierarchie“. V domácich prácach, ktoré sa touto problematikou zaoberali, chýba podľa môjho názoru zdôraznenie toho, že ide o výpoved' zachovaného pamiatkového fondu, a že ani na Slovensku neboli vidiecke stavby tými, ktoré by udávali tón, teda tými najprogressívnejšími, najmodernejšími (v domácich podmienkach). Typickým príkladom tejto významovej nivelizácie pamiatok je kniha o *Stredovekej architektúre na Slovensku* od Václava Mencla (Praha – Prešov 1937). Mencl síce rozdelil stavby na kláštorné a kapitulske, panské, karnery, kolonizačné atď., avšak bez dôsledku na výsledný obraz štýlového vývoja. Jednotlivé formy boli vyabstrahované a postavené vedľa seba, či išlo o kostol dedinský alebo kláštorný. Slovensko sa tak nakoniec muselo stať provinciou. Menclovi nerobilo problém odvodiť košických dominikánov z vidieckej architektúry. Napriek tomu, že sa podobne ako Mencl domnievam, že chór dominikánskeho kostola v Košiciach má veľmi blízko k spišskej architektúre, taktiež – podobne ako dr. Oriško – pochybujem o tom, že jeho kamenochárska výzdoba možno pripísať odorínske mu majstrovi, teda kamenárovi, ktorý pracoval na malom dedinskom kostolíku.

Nemyslím si teda, že by bolo možné vyčleniť Slovensko zo stredoeurópskych súvislostí, ale že je ho potrebné adekvátne začleniť, tak aby sa pri posudzovaní zohľadnila nielen štýlová charakteristika, ale aj význam, funkčné zameranie stavieb, aby sa takpovediac porovnávalo porovnateľne s porovnateľným. Domnievam sa, že aj na území Slovenska boli pre recepciu gotiky rozhodujúce, tak ako všade, stavby, ktoré boli z hľadiska hierarchie významnejšie než dedinské kostoly. Žiaľ kláštorné a mestské fundácie sa zachovali do dnešných dní veľmi fragmentárne, ale pôvodný fond bol nepochybne bohatší. V práci som ako príklady bližšie analyzovala kaplnku sv. Emeráma na Nitrianskom hrade, teda pravdepodobne biskupskú fundáciu, Šahy, Bíňu ako pre-

monštrátske kláštorné kostoly a zároveň šľachtické, Hunt-Poznanovské fundácie, františkánsky kostol v Bratislave a dominikánov v Košiciach ako stavby, ktoré vznikli v mestskom prostredí, a i. Tento výčet by bolo možné doplniť o príklady, ktoré uviedol dr. Oriško. Turčiansky okruh sa v práci v krátkosti spomína (s. 143), rovnako ako zmienka o klariskách a dominikánov v Trnave (s. 139). Okrem toho je potrebné zrejme počítať s celým radom rehoľných domov, o ktorých stavebnej produkcii nič nevieme, a u

ktorých nemožno zrejme očakávať „revolučné architektonické koncepty, avšak ktorých architektúra obohatená o nové tvaroslovné prvky mohla pôsobiť inšpiratívne na stavebnú produkciu bezprostredného okolia. Je teda pravdepodobné, že vo svetle dnes už zaniknutých architektonických pamiatok by otázka počiatkov gotiky na Slovensku nadobudla nový rozmer. Dokladá to napokon aj situácia na Spiši, kde na svoje preskúmanie čaká predovšetkým zaniknutý kláštor v Spišskom Štiavniku“ (s. 139).

2. Martin Vančo: *Centrálne stavby veľkomoravskej ríše. Bratislava 2001, 158 strán, 90 obr.*

(Obhajoba sa konala 22. marca 2002 na Filozofickej fakulte UK v Bratislave)

Posudek disertační práce p. Mgr. Martina Vanča: Centrálne stavby veľkomoravskej ríše. Bratislava 2001

Prof. PhDr. Jiří Sláma, CSc., Filozofická fakulta Univerzity Karlovy Praha

Poněvadž všichni zájemci měli možnost se již před obhajobou seznámit s předloženou prací p. Mgr. Martina Vanča, nepovažuji za nutné referovat o jejím obsahu a ihned přistupuji k jejímu posouzení. Pan magistr je odborné veřejnosti dobře znám jako autor celé řady odborných studií zaměřených na dějiny středověké sakrální architektury. Zatím nejobsažnější jeho prací je monografie „Středověké rotundy na Slovensku“ vydaná nakl. Chronos v Bratislavě v roce 2000. Některá místa v předložené disertaci (viz s. 16-22, 130 aj.) jsou z této knihy doslova přejata (srov. „Středověké rotundy...“, s. 16-29, 31). Budiž tu však hned konstatováno, že zmíněná monografie nebyla českou odbornou veřejností přijata příliš kladně. Svědčí o tom značně kritice-

ká recenze, která bude o této práci zveřejněna na stránkách Archeologických rozhledů (roč. 54, 2002).

Některé výhrady, které vyslovili autoři dosud nezveřejněné (a tudíž širší odborné veřejnosti zatím neznámé) recenze, lze opakovat i při posuzování předložené disertace. Je to např. opomenutí některé základní literatury, nekritické přejímání některých závěrů v literatuře zveřejněných apod. I když autor disertace prostudoval obrovské množství domácí i zahraniční odborné literatury, přesto mu některé – a to i velmi důležité studie závažným způsobem pozměňující náš pohled na některé památky raně středověké sakrální architektury – unikly. Nejstarších dějin českého církevního stavitelství (konkrétně levohradecké rotundy) se zásadním způsobem dotýká práce P. Sommra, *Der Grundstein der Rundkirche von Levý Hradec*, in: *Život v archeologii středověku*, Praha 1997, s. 586–595, (nový příspěvek téhož autora *Levohradecký „lapis primarius“*, in: K. Tomková, *Levý Hradec v zrcad-*

le archeologických výzkumů, Praha 2001, s. 279-284, nemohl již autor z časových důvodů využít), která zpochybňuje datování nalezených zbytků levohradecké rotundy do doby Bořivojovy a to na podkladě objevu základního kamene (o kterém se jako o opracovaném kameni s rytou kamenickou značkou v podobě kříže na s. 87 zmínil i autor posuzované práce i se správnou poznámkou, že ve středoevropské předrománské architektuře k němu nenalzáme obdobu). Nejnovější rozbory základového zdiva rotundy i malty z těchto základů (obě studie o této problematice publikovány ve výše citované knize K. Tomkové, *Levý Hradec v zrcadle archeologických výzkumů*, Praha 2001, s. 273-278, které ovšem autor již nemohl využít) Sommrův poznatek o mladším původu rotundy potvrdily. Současné české bádání proto původní Bořivojův kostel označuje za neznámý a nalezené zbytky levohradecké rotundy ze souboru velkomoravské architektury vylučuje. Tím ovšem padají všechny závěry, které ze stavebních zbytků levohradecké rotundy vyvodil autor (na s. 88 a 137 úvaha, že děvínská trikoncha, rotunda v Dučovém a na Levém Hradci náležejí do jednoho stavitelského okruhu).

Ani autorův popis svatovítské rotundy na Pražském hradě (stručně zmíněný na s. 4) se neopírá o nejnovější českou literaturu. Postrádáme např. práci D. Líbala, recenze knihy J. Frolíka – Z. Smetánky, *Archeologie na Pražském hradě*, Praha 1997, *Archeologické rozhledy*, 50, 1998, s. 294; J. Frolík – Z. Smetánka, *K archeologickému studiu Pražského hradu*, *Archeologické rozhledy*, 50, 1998, s. 296-197; nejnovější monografii J. Frolíka – J. Maříkové-Kubkové – E. Růžičkové – A. Zemana, *Nejstarší sakrální architektura Pražského hradu. Výpověď archeologických pramenů*, Praha 2000, s. 145-207, nemohl již autor z časových důvodů využít. V této souvislosti budiž ještě poznamenáno, že autorův výklad o tom, že Kosmas (II, 17: „... ecclesiam sancti Viti ... construxerat ad similitudinem Romanae ecclesiae rotundam...“) měl přirovná-

vat rotundu sv. Víta k římskému Pantheonu (rukopis, s. 4) čeští odborníci nesdílejí (srov. D. Třeštík, *Počátky Přemyslovců*, Praha 1997, s. 408, výklad vzpomenutého místa v Kosmově kronice; Třeštíkovu knihu na různých místech autor ve své disertaci cituje, takže mohl znát i inkriminované místo).

Autor do svého souboru kupodivu nezahrnul rotundu budečskou, u které někteří odborníci shledávají velkomoravské stavební tradice (viz. např. A. Merhautová – D. Třeštík, *Románské umění v Čechách a na Moravě*, Praha 1983, s. 37). K nezařazení budečské rotundy zřejmě vedla autora skutečnost, že stavba byla zbudována až v době, kdy češi „Boemani“ již k Velké Moravě nenáleželi (rotunda byla ovšem zbudována v době existence tohoto státního útvaru). Navíc budečská rotunda je důležitá i tím, že je v původním zdivu dochována včetně klenby.

Důležitou úlohu v autorově analýze hraje tzv. modulový systém. V české odborné literatuře se o únosnosti tohoto postupu, zastávaného v řadě prací především J. Pošmourným, živě diskutovalo. Přehled této diskuse v posuzované práci postrádám. Znovu je v této souvislosti zapotřebí upozornit na rotundu levohradeckou, kde tato metoda nerozpoznala, že se jedná o stavební zbytky chronologicky od velkomoravského období vzdáleného o několik století.

Neznalost nejnovější literatury také způsobila, že autor přejal chybné J. Poulíkovo tvrzení, že šestý mikulčický kostel (rotunda) stál „v samostatném areáli opevněném kamennou hradbou“ (s. 90). Nové archeologické bádání tento názor již před řadou let odmítlo. Zmíněný kostel naopak stál na neopevněném podhradí (L. Poláček, *Zum Stand der siedlungsarchaeologischen Forschung in Mikulčice*, in: *Internationale Tagungen in Mikulčice III*, Brno 1996, s. 236). Domnívám se, že uvedená skutečnost má zásadní důležitost při úvahách o historické funkci a významu této církevní stavby.

Nejnovější poznatky archeologů pracujících v mikulčické expedici vrhají i jiné světlo na

možnosti historické interpretace archeologicky bezpečně prokázané komunikace procházející v okolí kostelů v severní části akropole. Autor v disertační práci (s. 130) při úvaze o jejím významu zdůraznil existenci dvou pohanských kultovních objektů v jejich blízkosti. L. Poláček (ve výše citované studii) však odmítá interpretovat kruhový objekt situovaný proti kostelu č. 2 jako kultovní; druhý vzpomínaný objekt ležící v Těšickém lese je od cesty tak vzdálený, že s ní neměl žádnou souvislost.

Velkou opatrnost bych doporučoval při přejímání názoru B. Klímy, že pod znojenským kostelem sv. Hypolita byly objeveny základy velkomoravské rotundy (s. 125-127). Autor měl sice k dispozici pouze starší studii B. Klímy (otištěnou ve sborníku Pedagogické fakulty v Brně), ta je však téměř totožná s poslední Klímovou prací věnovanou znojenskému hradišti (*Archeologický výzkum MU na velkomoravském hradišti sv. Hypolita ve Znojmě*, in: *Velká Morava mezi východem a západem*, Brno 2001, s. 229-240), kde se nic nového nedočítáme. V této souvislosti upozorňuji na doslov editorů zmíněného sborníku, kteří odmítli Klímovu interpretaci nalezených stavebních pozůstatků jakožto velkomoravských staveb (viz. s. 239 zmíněného sborníku).

Drobnou poznámku mám k autorově způsobu citace písemných historických pramenů. Ve vědeckých pracích nelze jako edice písemných pramenů používat jejich moderní překlady do národních jazyků, poněvadž tyto jsou nutně pouze výklady (některá slova neumíme totiž přesně přeložit) a nikoliv edicemi. Proto např. u *Kosmovy kroniky* nelze citovat překlad Bláhové – Fialy, ale pouze edici Bretholzovu. V této souvislosti ještě uvádím, že Kosmova kronika neuvádí Bořivoje jako stavebníka kostela P. Marie na Pražském hradě (toto tvrdí autor na s. 41). Při odkazech na *Kristiánovu legendu* autor sice použil poslední edici J. Ludvíkovského (nepodchycující ovšem všechny rukopisy této legendy), odkazuje v ní však na synoptický český překlad (nikoliv na originální latinský text, srov. např. s.

84, pozn. 350). V této souvislosti je nutné poznamenat, že autor dobře nepochopil ani český text Kristiánovy legendy, když tvrdí na (s. 132), že stavebníkem levohradeckého kostela byl Svatopluk či Metoděj (ve skutečnosti to byl Bořivoj, což nijak neudivuje, poněvadž budování chrámů bylo jednou ze základních povinností nově pokřtěných knížat).

Autor ovšem někdy dobře nepochopil ani text odborný. Např. údaj K. Tomkové (*Levý Hradec*, in: *Europas Mitte um 1000*, Bd. 1, Stuttgart 2000, s. 380), že v době velkomoravské se na Levém Hradci pohřbívalo na vyvýšenině ležící 100 m jižně od této lokality (v originálním textu „... auf dem einige 100 M südlich von Levý Hradec gelegenen Hügel“) přeložil autor v tom smyslu, že toto pohřebiště bylo mohylové (s. 86).

Výše uvedený výčet chyb a omylů v předložené disertační práci není kompletní, ale pouze výběrový. Má za úkol ukázat na nedostatky ve způsobu autorovy práce.

Předložený rukopis svědčí o obrovském autorově zaujetí, o šíři jeho znalostí i o chvályhodné snaze dopátrat se co nejdůležitějšího historického obrazu studované problematiky. Po formální stránce je práce na velmi vysoké úrovni.

Práci doporučuji k obhajobě, neboť splňuje zákonné požadavky k získání vědecké hodnosti PhD.

Praha 15. ledna 2002

Oponentský posudek na doktorandskou disertační práci Mgr. Martin Vančo: *Centrální stavby Velkomoravské říše*. Bratislava, 2001

PhDr. Luděk Galuška, CSc., Moravské zemské muzeum Brno

Autor práce, Martin Vančo, není naší zainteresované veřejnosti neznámý, což ostatně souvisí i s tím, že posuzovaná práce do značné míry vychází z jeho knihy „*Středověké rotundy na Slovensku. Od 9. do 13. storočia*“, Bratislava 2000. Kromě toho, jak se zdá, se do jisté míry v práci uplatňuje také autorova recenze na moji

knihu „*Uherské Hradiště-Sady. Křesťanské centrum Říše velkomoravské*“, Brno 1996.

Pomocně lze celou disertační práci rozčlenit na dvě části. V první, zabírající kromě úvodu dále kapitoly 1 až 3 (s. 1–60) se objasňuje pojem „rotundy /kruhového kostela/ centrální stavby“ v celkově komplexním chápání, dále přehled stavu jejich výzkumu včetně metodologických přístupů a představují se také předpokládané vzory velkomoravských rotund. Ve druhé části disertační práce (kapitoly 4 a 5, s. 61–141) podává autor svůj výčet centrálních staveb Velké Moravy a zabývá se jejich významem a funkcí.

V úvodu své práce objasňuje M. Vančo důvody, které ho vedly k opuštění původního zadání a dodává, že jím vybrané stavby „poskytují poměrně spolehlivý materiál k architektonické analýze“. Už s tímto, stejně jako s tvrzením, že oněch „devět (vybraných) staveb lze bez pochybnosti zařadit do velkomoravského období“ (s. 61), je možné polemizovat, což doložím níže. Naopak přínosný je zde jeho pohled na rotundu ze strany středověkého člověka, resp. písemných zpráv i výčet faktorů, které mohly mít vliv při její výstavbě, což se ovšem týká kteréhokoli stavebního typu. V podkapitole 1.3. je podán přehled vývojových typů předcházejících centrálních staveb. Začíná u neolitických rondelů a objektů typu „henge“, ústí v rotundě Božího Hrobu a končí Justiniánovou reprezentační stavbou Hagii Sofií ve Konstantinopoli. Zde bych rád upozornil, že tzv. Atreova pokladnice (hrobka) ze 14. stol. př. n. l. se nenacházela v Thébách (s. 7), ale v Mykénách.

Úvodní část 2. kapitoly je věnována vývoji bádání o velkomoravských rotundách. Její podstatná část se nese ve znamení odmítání adriatického původu rotund (hlavně Merhautová) a naopak zdůrazňováním těch citací literatury, které v tomto směru poukazují na význam architektury karolinské říše (hlavně kaple Karla Velikého v Cáchách). Uvádí se podle autora oprávněná kritika prací A. Merhautové a těch,

kteří svými závěry o adriatickém původu rotund ovlivnila (cit. 98), a také těch, kteří je přejali z „důvodu nedostatečné znalosti architektury karolinské říše“ (cit. 167). Na rozdíl od této, podle mého mínění poněkud jednostranné a účelové kritiky, je výtka některým archeologům o místy „volném nakládání“ (avšak neúčelovém) s některými délkovými mírami svých objevů oprávněná, nicméně téhož, a nezřídka s úmyslem, se dopouštěli a dopouštějí i zainteresovaní odborníci jiných vědných disciplin. Nepříliš vhodný se mi zdá být autorem hojně používaný termín „kopírování staveb“, zvláště, když ve značné části uváděných případů se stavby neshodují ani v základních rozměrech, resp. když „kopírování“ spočívá např. v použití délky rozpětí dvou sloupů nosného systému kopule předlohy aplikované na hloubku apsidy či průměr lodě předmětné kopie. Jsem přesvědčen, že při analýze délkových mír v určité církevní stavbě raného středověku (včetně rotund) lze vždy najít nějaký rozměr, který se v jiné stavbě může objevit na úplně jiném místě, přičemž tyto stavby spolu nemusí nijak souviset. To ostatně vyplývalo z nejčastěji aplikované délkové míry, kterou byla římská stopa, tedy cca. 30 cm. V souvislosti s tím mohla právě v této části být poněkud obšírněji objasněna problematika modulů, popř. vyjádření se k tomu, proč u některých staveb registrujeme vytyčení základů i v místech, kde v nadzemní části stavby zdivo stát nemohlo (vchody, rozhraní lodi a apsid), zatímco u jiných je v těchto místech základ přerušen, a podobně. Jinak ovšem tato pasáž působí poměrně uceleně a je z ní patrná autorova znalost odborné literatury.

Totéž lze konstatovat o následující 3. kapitole, představující čtyři předpokládané vzory velkomoravských rotund (s. 43–60). U ravenkého kostela San Vitale se Vančo kloní k závěru, že šlo o reprezentační biskupský kostel postavený v letech 540 až 547 (ovšem na s. 92 o něm píše jako o Justiniánově kostele), kterému vzorem byl konstantinopolský kostel sv. Sergia a Baccha.

Podle mě ovšem v tomto směru nelze vyloučit ani jiný, známější konstantinopolský kostel, Hagii Sophií. Nejrozsáhlejší je autorem pojata pasáž o kapli Karla Velikého v Cáchách, obohacená o *Analýzu předpokládaného postupu při jejím plánování* (s. 45–53). Tomuto kostelu postavenému kolem r. 798 měl být stavební předlohou, resp. vzorem, ravenký kostel San Vitale, popř. opět konstantinopolský kostel sv. Sergia a Baccha (v tomto případě se pojem kopírování neobjevuje). Z ideového hlediska, jako reprezentační stavby karolinské říše, měla být Karlově kapli vzorem Justiniánova Hagia Sofia, reprezentační stavba Byzance. Třetí vzorovou stavbou je rotunda sv. Donata v Zadaru, postavená v průběhu 8. století. M. Vančo ji na podkladě ikonografické metody spojuje s Karlovou kaplí v Cáchách, svým charakterem ji klade do příbuznosti s lombardskou architekturou a zároveň – z hlediska funkce biskupské rezidence – přirovnává ke kostelu San Vitale v Raveně. Jako poslední je uváděna malá jednoduchá, necelých 9 m dlouhá rotunda v Höfu u Dreihausenu, považovaná za kopii cášské kaple Karla Velikého (skutečně má „westwerk“ – s. 60?). Na závěr této části bych ještě rád upozornil, že jsem v souvislosti s porfyritem z Uherského Hradiště-Sadů napsal, že jím byl obložen oltář (M. V. citace 252), nýbrž jen, že tento sloužil k dekoračním účelům.

Těžiště práce a zároveň 4. kapitolu Vančovy práce představují velkomoravské centrální stavby. Každé je věnována jedna podkapitola, přičemž tato je ještě rozdělena na tři části – *Přehled názorů o stavbě, Analýza archeologických nálezů, Architektonický rozbor*.

Už první ze staveb, kostel s trojlístkovým uzávěrem z Děvína, představuje z pohledu názvu celé práce jistý problém, což ostatně vyplývá i z autorovy knihy o slovenských rotundách (M. V., 2000, s. 76), kde se uvádí, že „tato stavba nemá jednoznačně centrální charakter, protože (její) do kříže rozmístěné apsidy nejsou seskupené okolo čtverce a nebo kruhu“. Částečně to vyplývá i z autorovy rekonstrukce grafickým

editorem na obr. 44, která je v porovnání s rekonstrukcemi ostatních kostelů výrazně odlišná. Nicméně z vyhodnocení archeologických nálezů a architektonického rozboru podle autora plyne, že děvínská stavba pochází z poslední třetiny 9. století a mohla být obytným palácem církevního hodnostáře, snad bratislavského biskupa, přičemž východní trikoncha mohla plnit funkci privátního oratoria. Na tomto místě ovšem musím upozornit na velice laxní přístup autora k práci s archeologickým materiálem, resp. archeologickou literaturou, který se, bohužel, místy opakuje i v dalších podkapitolách. Jako příklad uvádím problematiku gombíků z Děvína, na jejichž vyhodnocení opřel M. Vančo absolutní dataci kostela. Šlo o stříbrné melounovité gombíky z hrobu 191/86 (podle klasifikace V. Plaché etc.). M. Vančo (s. 66) o nich hovoří jako o melounovitých gombících s vertikálně žebrovaným povrchem, přičemž se odvolává na můj rozbor těchto gombíků z Uherského Hradiště-Sadů, s tím, že já je datuji do poslední třetiny 9. století (M. V., cit. 279). Skutečnost je ovšem taková, že se na Sadech nejednalo o melounovité gombíky, nýbrž o zlaté gombíky s hladkým vertikálně žebrovaným povrchem. Ty jsou způsobem výroby i celkovým vzhledem od všech ostatních, včetně melounovitých, odlišné a na Sadech ležely v hrobech ze 3. čtvrtiny 9. věku. Jako argumentu k odmítnutí datace děvínského kostela do doby Rostislavovy, jich proto příliš použít nelze (viz. citace 280). Jen doplňuji, že ve shodě se Z. Klanicou je považuji za produkt uměleckého řemesla byzantské kulturní sféry, přičemž naznačuji, že se k nám mohly dostat prostřednictvím Byzantské misie Konstantina a Metoděje (jde o vyhraněnou skupinu 10 exemplářů z Uherského Hradiště-Sadů, Starého Města a Mikulčic). Jinak samozřejmě nijak nezpochybnuji význam především bratislavské baziliky v době Velké Moravy a do určité míry také stavby na Děvíně, byť o autorem iniciované funkci a snad dataci lze uvažovat i z jiného úhlu pohledu.

Druhým pojednávaným kostelem je rotunda na velmožském dvorci v poloze Kostolec neda-leko obce Dučové u Piešťan. Jejím problémem je, že dosud schází detailní vyhodnocení celé ná-lezové situace a pro stanovení chronologie roz-bor pohřebiště. Takto se rotunda klade do po-měrně širokého časového úseku do cca. konce 1. třetiny 9. věku až po jeho konec. Na základě závěrů prezentovaných A. Ruttkayem se M. Van-čo domnívá, že rotunda vznikla později, až v prů-běhu 2. poloviny 9. století, v blízkosti staršího, už existujícího pohřebiště, že byla postavena stej-ným stavitelem jako bratislavská bazilika, dě-vínská trikoncha a rotunda na Levém Hradci, a to jako záměrná kopie mikulčického kostela č. VI, tzv. dvojapsidové rotundy. S tímto kostelem ji spojují především téměř identické rozměry, za-ložené podle autora na římské stopě. Do jisté míry se proto podrobují kritice úvahy těch, kteří uvažovali o jiných délkových mírách, hlavně longobardské stopě. V archeologické části kapi-toly se autor dotýká některých všeobecných prob-lémů naší archeologie, např. nálezových horizon-tů blatnicko-mikulčického a Biskupija-Crkvina, okrajově i problému časového odstupu mezi výrobou předmětu a jeho uložením do hrobů a podobně. Toto, stejně jako chronologie Velké Moravy obecně, jsou významné otázky, které v současnosti stojí před naší celou slovanskou archeologií a přesahují rámec jedné práce.

Jako velmi problematické, zejména na zákla-dě nejnovějších závěrů některých českých arche-ologů, se mi jeví začlenění rotundy na Levém Hradci do pojednávaného souboru velkomorav-ských staveb. Částečně proto si to uvědomil i M. Vančo, když shledal názorovou nejednotu mezi českými badateli. Ovšem zřejmě především na základě textu o Bořivojově křtu a následné vý-stavbě kostela sv. Klimenta na Levém Hradci zaznamenané v *Kristiánově legendě* se přiklo-nil k J. Frolíkovi a Z. Smetánkovi, tedy zastán-cům začlenění levohradecké rotundy do 9. sto-letí. Ti tak ovšem učinili jen okrajově, bez ana-lýzy materiálu, zabývající se hlavně archeologií

Pražského hradu. Naopak K. Tomková (v tisku) a P. Sommer (*Začátky křesťanství v Čechách*, Praha 2001, s. 152-171 a další) provedli detailní analýzu stavebních zbytků – zejména v souvis-losti s tzv. *lapis primarius* nalezeným v intaktní pozici v původním základu rotundy a také archeo-logického materiálu, a došli k závěru, že „rotun-da na Levém Hradci nemůže být Bořivojovým chrámem z 80. let 9. století, že mohla existovat nejspíše na přelomu 11. a 12. století, a že jí s vel-kou pravděpodobností předcházela jiný, dosud neobjevený kostel“ (s. 158–160). V této souvis-losti musím poukázat na jistá Vančova „zlehče-ní či zpochybnění“ těch nálezů, jež spíše odpo-rují, než potvrzují velkomoravské stáří rotundy (s. 87). Jde např. o existenci opracovaných kvád-říků ve zdivu kostela, kterou vysvětlil „volným užíváním tohoto termínu ... někdy jako zváně-jícím“. Skutečnost, že kvádrík s rytou značkou (křížem) byl i v kostelním základu pak vysvětlil tak, že se „při stavbě rotundy zúčastnili i kame-níci ... co by oproti ostatním velkomoravským stavebám znamenalo pokročilejší stavební úroveň stavebníků“, aby ale následně dodal, že „ve stře-doevropské předrománské architektuře k tomu-to není známý odpovídající komparativní mate-riál“! Pakliže tedy levohradecká rotunda sv. Kli-menta není stavbou z 9. století, což je velmi pravděpodobné, a přesto je na základě délkových mír podle autora spojitelná s dalšími prokaza-telnými stavbami Velké Moravy, je užití jeho pra-covního postupu s těmito mírami značně disku-tabilní, spíše nereálné.

Čtvrtou pojednávanou stavbou je kostel č. VI v Mikulčicích, tzv. dvojapsidová rotunda. Hned na úvod je nezbytné upřesnit, že kostel nestál na „samostatném areálu opevněném kamennou hradbou“ (s. 90), nýbrž na písčité duně neopev-něného podhradí a není ani jasné zda byl sou-částí nějakého dvorce – byť se to předpokládá – neboť kolem chybí objekty profánního charak-teru (podle L. Poláčka). Z podkapitoly *Analýza archeologických nálezů* je zřejmé, že M. Vančo se přiklání k původní Poulíkové dataci pohřebiš-

tě okolo rotundy, a tím i k počátkům kostela, do začátku 9. století, přičemž se opírá především o inventář z hrobů č. 43, 50 a 70. Ten by měl patřit do blatnicko-mikulčického horizontu 1. čtvrtiny 9. století. Jen pro rozporuplnost dané problematiky uvádím, že podle Z. Klanici (např. *Tajemství hrobu moravského arcibiskupa Meto-děje*, Praha 1994, s. 36-37) byl hrob č. 50 reali-zován v posledním desetiletí 9. věku, přičemž samotný kostel byl podle něj Svatoplukovou re-prezentační stavbou. Souhlasím ovšem s auto-rem v tom, že obvodový přístřešek skutečně v době pohřbívání neexistoval, že rotunda moh-la být postavena za užití římské stopy, že doba její výstavby asi spadá do průběhu 1. poloviny 9. století, ovšem ne už do začátku tohoto věku. Nepřikláním se však k existenci westwerku na západní straně rotundy, neboť to by se m.j. bez-podmínečně muselo odrazit v hloubce základů, uvědomíme-li si nestabilitu podloží tamní písčé-né duny a výšku spodní vody. Stejně tak se mě jeví neopodstatněné a hlavně ničím nepodlože-né propojení mikulčické rotundy s kaplí Karla Velikého. Za víc než nepravděpodobnou pova-žuji konstrukci spojování tuduna pokřtěného v Cáchách v r. 795 s nějakým slovanským vel-možem, hypotetickým zakladatelem Mojmirov-ské dynstie, kterému měl jeho kmotr Karel Veli-ký poskytnout kněze a postavit kostel, tedy mi-kulčickou rotundu s westwerkem, jako zmenšenou kopii své kaple v Cáchách (viz cita-ce 436, s odvoláním na Vančo, M.: *Stredoveké rotundy*, s. 53-58). Pominu-li historické okolnos-ti, jen stěží si lze např. představit, že by tak výz-namná stavba byla postavena mimo tehdy osíd-lený a neopevněný areál. A spatřovat ve vzniku mikulčického VI. kostela dokonce objasnění „geneze křesťanského velkomoravského státu ne prostřednictvím migrujících misí ... ale jako zá-měrný politicko-právní akt determinovaný mo-censkými ambicemi moravských knížat“, to domnívám se, už nelze vůbec, byť by se něko-mu takovéto „sebeuvědomnění“ našich slovan-ských předků mohlo i líbit! Vše jsou to jen až

příliš velké kompilace domněnek, úvah a před-pokladů.

V pořadí pátým objektem je mikulčický kos-tel č. VII., celkově atypická dřevěno-kamenná stavba s nevýraznou trapezoidní apsidou. Na rozdíl od J. Poulíka, klade autor její vznik už před rok 850, s možností, že si ji nechal postavit méně movitý šlechtic, a to karolinským stavite-lem, podle vzoru „dvojapsidové“ rotundy (s. 110). Na jiném místě práce ovšem uvádí, že ro-tundu postavili domácí obyvatelé hradiska (s. 108). To se zdá být pravděpodobnější. Nelze také přehlédnout, že tato stavba byla realizována opět na neopevněném předhradí, ve vzdálenosti oko-lo 500 m od ústřední aglomerace.

O poznání zajímavější je další z pojednáva-ných objektů, mikulčický kostel č. IX, rotunda se čtyřmi vnitřními výklenky. Ve shodě s někte-rými dalšími badateli se M. Vančo klání k závě-ru, že mohlo jít o baptisterium, které podle něj později změnilo svoji funkci na pohřební kos-tel, popř. mohlo mít dualitní funkci od počátku své existence. Podle modulové příbuznosti se sadským kostelem, mělo být založeno příslušní-ky franské misie příšlymi právě z kláštera v Uherském Hradišti – Sadech (s. 114-116). Bo-hužel, musím upozornit alespoň na některé ne-přesnosti, jichž se v této části autor dopustil. Např. J. Poulík uvádí vnější průměr stavby „přes 950 cm“, autor okolo 940 cm (s. 111) a v tabul-ce na s. 114 pak 945 cm. V téže tabulce je nej-menší šířka základů 150 cm, na s. 111 pak přib-ližně 200 cm, J. Poulík udává šířku „bezmála 2 m“. Odvozování mír a stanovování modulů (13 ř.s.) na základě přibližných rozměrů je ovšem dost nepřesné a zavádějící, a jejich následná další aplikace na sadský kostel a další stavby přinej-menším diskutabilní. Dále musím upozornit, že jsem se nikdy nevyjádřil k dataci kostela č. IX v Mikulčicích, ani k otázce, jestli se v jeho oko-lí pohřbívalo od počátku jeho existence či niko-liv a už vůbec ne k tomu, zda je pohřebiště s ro-tundou současné či ne, jak je autorem uváděno (s. 113) na základě citace 476 s nepřesným uve-

dením literatury. Ostatně, ani to nedovoľuje aktuální stav prezentace nálezových okolností jak rotundy, tak okolních hrobů a také pohřebiště zkoumaného Z. Klanicou na Kostelisku na přelomu 80. a 90. let minulého století.

Sedmým objektem, malou rotundovitou stavbou v rámci církevního areálu na sadské výšině, se autor dostal do oblasti staroměstsko-uherskohradištské aglomerace. Do jisté míry se ztotožňuje s mojí interpretací tohoto objektu jako křtitelnice. Upozorňuji však, že moje datace této stavby není „poslední třetina 9. století“ (s. 117), nýbrž 3. čtvrtina 9. století (L. G. 1996, s. 75, nikoliv s. 72, jak je uvedeno v citaci 492). Byl bych také rád, kdyby autor blíže osvětlil význam první věty svého *Architektonického rozboru* (s. 118).

Další stavbu představuje rotunda pod současným kostelem sv. Michala ve Starém Městě. Problémem této stavby je, že se v jejím okolí pohřbívá už nejméně 1000 lety, takže mnoho nálezových okolností, zřejmě včetně hrobů, bylo zničeno. Nicméně objekt profánního velmožského charakteru z 9. století, tzv. palác, objevený v její těsné blízkosti a také naše výzkumy v roce 1998, které opět obnažily základy a interiér stavby, posunují rotundu téměř jistě do období velkomoravského, spíše než k 11. či 12. století, jak se někdy také uvažuje. M. Vančo spatřuje v této rotundě jakýsi článek mezi „stavbami okolo rotundy č. VI v Mikulčicích a rotundami na Dučovém a Levém Hradci“ (s. 123). Upřesňuji, že základ stavby nelícoval s nadzemní částí dochovaného nadzemního zdiva.

Konečně posledním pojednávaným objektem je rotunda na hradisku sv. Hypolita ve Znojmě. Jde o velmi problematický objekt, ke kterému, jako k velkomoravskému, se v současnosti téměř celá archeologická obec staví záporně. Je to zřejmě i z dovětky ke statí B. Klímy ve sborníku *Velká Morava mezi východem a západem* (Brno 2001, s. 239). Proto, dokud nebudou autorem výzkumu předloženy odborné komisi všechny nálezové okolnosti a získaný materiál, nelze kostel považovat za velkomoravský.

Závěrečná 5. kapitola nese název *Význam a funkce velkomoravských rotund v kontextu historických událostí 9. století* (s. 128-141). Musím však konstatovat, že k danému tématu se autor vyslovuje jen na celé jedné stránce v samém závěru kapitoly. V úvodu se sice vzpomíná „dvojapsidová“ mikulčická rotunda, ovšem jen jako východisko k dokladování významu stavitelství karolinské říše na architekturu Velké Moravy, aby se následně přešlo k všeobecným otázkám typu „křesťanství a pohanství“, „počátky christianizace a křest slovanských knížat“, biskupská centra a jejich kostely“ a podobně. Druhá část kapitoly představuje autorův pohled na lokalitu Uherské Hradiště-Sady a její význam v rámci dějin Velké Moravy, který je zřejmě jeho avizovanou recenzí na moji knihu. Ve většině závěrů v ní M. Vančo zaujímá odlišná stanoviska, než jaká byla vyslovena mnou, na což má samozřejmě plné právo. Nepolemizuji, nicméně jako oponent disertační práce musím poukázat na některé metodické nedostatky.

1. Neshledávám jakékoliv opodstatnění této pasáže v disertaci, jež se má zabývat úplně jinou tematikou, zvláště když o tamní rotundovité stavbě je pojednáno na jiném místě. 2. Když už ale autor o sadské problematice pojednal, měl ji obsáhnout podobně, jako v případě předchozích staveb, tedy včetně přehledu dosavadních názorů o stavbě a také rozboru archeologických nálezů. 3. Soubor sadských církevních staveb tím vytrhl z kontextu nálezových okolností, podložil jemu vyhovujícími odkazy na odbornou literaturu, a prezentoval jako jedinou možnou interpretaci; na všech pěti stránkách věnovaných v disertaci Sadům, se citace práce, v níž je tato lokalita komplexně vyhodnocena – Galuška, L. 1996 – objevuje jen jednou (cit. 554) a to ještě s cílem dokázat, že se Galuška ve svých závěrech mýlí (hroby 175, 166 a 142 skutečně obsahovaly nálezy užívané většinou v 1. polovině 9. století, ale do hrobů se vzhledem k věku mrtvého – h. 175 dostaly až ve 3. čtvrtině 9. století). A protože nejsou citovány ani práce jiných ba-

datelů korespondující s Galuškovými, nelze se ubránit dojmu, že se jedná o záměr. Toto, tedy jistá cílená selekce odborné literatury, by se v dobrých studiích stávat nemělo. Bylo by možné pokračovat, nicméně se domnívám, že bychom se dostali do poněkud jiné roviny. Uzavírám, že tato pasáž měla být stěžejní, měla shrnovat celou problematiku a být logickým vyústěním disertační práce. Tím ovšem, podle mého názoru, není.

Poslední část obsahuje *Seznam použité literatury* (s. 142-159). Je dostatečně obsáhlá, byť mohla obsahovat ještě některé další, pro dané téma vhodné studie. Přesto lze na jejím základě dobře proniknout do dané problematiky.

Disertační práce M. Vanča je do značné kontroverzní. Totéž lze ostatně říci i o jeho monografii *Středověké rotundy na Slovensku*. Obsahuje několik zajímavých postřehů hodných dalšího rozpracování, ale i množství diskutabilních závěrů, které nelze než prodiskutovat na širším fóru. Obsahuje však i nepřesnosti a víc než hypotézy, které nelze přijmout. Domnívám se, že vzhledem k tomu, co chtěl autor doložit, tedy netradiční, odlišný pohled na danou problematiku, měl jít hlouběji do pramenů (nálezových zpráv), pokusit se konzultovat s příslušnými odborníky, s cílem dovědět se nejnovější závěry, aby byly jeho zatímní vize více podloženy a dosáhly úrovně více či alespoň méně pravděpodobných závěrů. V zásadních závěrech jde skutečně jen o vize.

Vzhledem k výše uvedenému s výhradami připouštím disertační práci M. Vanča k obhajobě s tím, že teprve po ní zaujmu konečné stanovisko k udělení hodnosti PhD.

Brno 31.1.2002

Oponentský posudek doktorandské disertační práce Mgr. Martin Vančo: „Centrální stavby Velkomoravské říše“. Bratislava 2001

PhDr. Lubomír Konečný, Muzeum města Brna

Posuzovaná práce je metodicky založena na tezi o imitaci architektonických archetypů na principech středověkého chápání pojmu podobnosti (*similitudo*), fundované R. Krautheimerem (*Introduction...* 1942; *S. M. Rotunda* 1969) na příkladech jeruzalémských centrál, baptisterií a mauzoleí.

Princip měrných či poměrných systémů (symbolická numerologie) představuje však v imitaci archetypu pouze jediný z celé řady ikonografických aspektů podobnosti, která bývala často redukována na jeden z hlavních znaků stavby (centralizující charakter hlav. prostoru, etážovitost, ohoz, sloupy, počet apsid, orientovaná osa, oculus, patrocinium, přičemž byl pojem podobnosti chápán i v ikonografii dekorace – srov. např. V. Munteanu, *A Romanesque Copy of the Anastasis...*, *Gesta*, 16, 1977), aniž by se to však zásadně muselo dotknout specifické funkční struktury budovaného chrámu.

Samotná povaha středověké „imitace“ posunuje ovšem konkrétně vytčená metoda a cíl posuzované práce (s. 42) do role značně hypotetického pokusu, aplikovaného navíc na objekty okrajových christianizovaných oblastí, civilizačně i lokálně vzdálených monumentální architektury, u níž lze imitované principy symbolické numerologie předpokládat (kap. 3, s. 43 a n.). Přitom však není jisté, zda právě tyto monumentální chrámy lze považovat za „vzor“ staroslovanských staveb. „Redukční“ teorie byly již překonány a dnešní poznatky naznačují, že středoevropské apsidové centrály byly samostatným typem již od 2. pol. 1. tisíciletí, jak to právě dokládá i případ Höfe-Dreihausen, který lze sotva přiřadit k domnělým vzorům. Geneze typu zřejmě přeběhla již ve starokřesťanské architektuře (předoasijské a byzantské centrály s orientovaným chórem, pastoforia v St. Vitale).

Značně omezených možností a úskalí předmětné interpretace si je však autor vědom a proto lze jeho přínosnou snahu v tomto směru uvítat, i když je sotva možno souhlasit s označením jeho metodických postulátů (s. 42) jako „komplexní metody výzkumu velkomoravské architektury“.

Oceňuji zejména **první polovinu práce** (kap. 1-3), v níž autor přehledně ozřejmuje sledovanou problematiku v evropském rámci na základě dobré orientace v odborné literatuře až do současnosti. Chybí neprávem přehlížená Pošmourného reinterpretace svatovítské rotundy Pražského hradu (PA, 1971).

Pojem „kaple“ nelze ve starší době chápat jako „soukromá oratoř s kaplanem“ (viz. topos „capella regia“ – k interpretaci a pramenům, L. Konečný, in: *Umění*, 1996, s. 332 a n.). Nepříjemná představa o výhradně soukromém charakteru některých evropských i našich nejstarších svatyní (domněle soukromé knížecí „kaple“) se objevuje v práci několikrát, někdy i v protikladu ke svatyním domněle „sepulkrální“ či „representační“ funkce (např. Cáchy, Dreihausen, Ducové, L. Hradec – s. 60, 83, 86, 104). O privátním i veřejném funkčně-liturgickém (Mariánsko-Kristologickém) charakteru cášské kaple jakožto sakrální reprezentace imperiální moci mohl být autor poučen zásadní Schöneho studií (in *Zf. für Kunstwissenschaft*, 1961).

Více pozornosti mohlo být věnováno genezi orientované apsidové centrály a jejímu spojení s Mariánským kultem od 5. stol. (martyria, archetypy: Jeruzalém, Konstantinopol – Hagios Soros, Řím – Pantheon), dále genezi východní apsidy v důsledku liturgického vývoje 5.–7. stol. (relikviární kult martyrií, eucharstický kult hlavního oltáře), jakož i ikonograficko-ikonologickým aspektům (symbolika architektonických forem dostředného prostoru, kupole, koncha, portál). Není věnována pozornost fenoménu podkovovité apsidy ani postranním apsidám předrománských rotund a jejich funkčně-liturgickým aspektům.

Oprávně kriticky hodnoceny teze a neúnosné analogie Merhautové (např. Koper). Významný doklad karolinské rotundy s podkovovitou apsidou v Höfe (Dreihausen) ovšem není v odborné literatuře zpochybňován jak autor uvádí (s. 128) a se staroslovanskými rotundami dokládá tehdejší samostatnost typu na okraji bývalého římského Impéria, jak naznačují i další evropské nálezy předrománských centrál. V Höfe nešlo o vzor našich rotund, ani soukromou oratoř (s. 60, s chybou v popisu). Nepřesná je klasifikace chrysotriklinia, důvodná kritika Pošmourného modulových rekonstrukcí. Bylo snad možné hlubší dopátrání historických měrných jednotek a zhodnocení další literatury k této problematice, např. Pejaković M., *The Signs and their Meanings in the Croatian Pre-romanesque Art*. In: *Croatia in the early Middle Ages* (Ed. I. Supić), London – Zagreb 1999, s. 513 a n. (tamtéž rotunda sv. Donata v Zadaru); Kottmann A., *Massverhältnisse in frühchristlichen Bauten Österreichs*, Das Münster, 27, 1974, s. 23 a n.; Kottmann A., *Das Geheimnis romanischer Bauten. Massverhältnisse in vorromanischen und romanischen Bauwerken*. Stuttgart 1971; Kottmann A., *Vorromanische bauten an der Kroatianischen Küste*, Das Münster 21, 1968, s. 449 a n.; Kreusch F., *Das Maas des Engels*. In: *Festschrift für W. Weyers* (Hg. J. Hoster – A. Mann), Köln 1963, s. 61 a n.; Hecht K., *Fussmass und Masszahl in der Frühromanischen Baukunst und Wandmalerei des Bodenseegebietes*. In: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung*, 97. Heft, Friedrichshafen 1979; Freckmann K., *Proportionen in der Architektur*, München 1965; srov. též Tognerovy teze o modul. systémech slovenských románských rotund, publ. 1978.

Při předsevzatém „komplexním“ hodnocení zkoumaných staveb ve **druhé polovině práce** (s. 61 a n.) však uměnověda nevystačí s jejich nediferencovaným středověkým označením „rotundus“, ani s příliš širokým pojmem „centrála“ (použitým Untermannem jen pomocně), popř.

jednoduchý kruhový kostel (Merhautová). Jednotlivé stavby je možné a nutné příslušně terminologicky klasifikovat z hlediska dnešního stavu jejich poznání (typologicky, funkčně, popř. liturgicky), na základě všestranné komparační analýzy architektonických, archeologických i historických pramenů.

Stěžejní část práce – výběr a hodnocení předmětných objektů – není dostatečně založena na všestranném kritickém rozboru a konfrontaci s širší teoretickou základnou na bázi všech druhů vypovídajících pramenů. Nedostatečná je především stavebněhistorická klasifikace. Tento metodický nedostatek může sotva být nahrazen pouze stručným *přehledem názorů* (bez vlastních závěrů), analýzou archeologických nálezů (někdy bez relevance ke stavbě samotné a nadbytečnou) a architektonickým rozbohem, jehož pojem má v uměnovědě mnohem širší obsah, než pouhou metrikou. Závěry z toho plynoucí jsou pak namnoze problematické, zejména lze-li již na základě primárních uměnovědných kritérií zpochybnit příslušnost více než poloviny vybraných objektů k definovanému tématu práce.

V tomto smyslu připojuji k některým nejvíce problematickým objektům i své vlastní hodnocení:

Na **Děvině** nejde o „centrálu“, nýbrž o axiálně komponovanou trojapsidovou svatyni (jak autor současně připouští), odvozenou nikoliv však z triklinia lateránského paláce, nýbrž z raně křesťanského typu „cella trichora“, vývojově poznamenaného eucharistickým kultem východního oltáře a kontinuálního až do románské doby (viz ještě Řeznovice s jinou liturgickou funkcí bočních apsid, podobně vedlejší apsidy rotund). Lateránské triklinium ostatně nebylo svatyní, nýbrž specificky sakralizovanou prostorou anticického původu, stejně jako decanneacubita císařského paláce v Konstantinopoli (srov. Krautheimer in *Tortulae – Fft. J. Kollwitz 1966*, Luchterhand 1999). Podobně chrysotriklinium nebylo byzantským palácem imitovaným lateránským trikliniem.

Západní část komplexu má ve spojení s kostelem nejbližší k polským, otonsky orientovaným palácovým dispozicím z přelomu tisíciletí (Werla), z nichž autor poukazuje na Ostrow Lednicki, kde však nemohlo jít o samostatné baptisterium (bez vlastního kostela), nýbrž bezapsidovou oratoř spojenou s palácem, nebo sakrálním okrskem (Tomaszewski). Na Devíně mohlo jít spíše o nartex spojený s tribunou (adekvátnější k povaze lokality a votivnímu charakteru osamělých kostelů na návrší).

Datování lze sotva opírat o vzdálenější velkomoravské hroby na kultovním návrší, jehož charakter dokládá zjištěná i jáma s obilkami a nádobou (vlastní velkomoravské ústředí leželo v nížině, obdobně moravský Děvín; které lokality se týká zmínka FA není jisté), nýbrž o rozsáhlé okolní pohřebišť z 10.–12. stol. s esovitými záušnicemi. Na povelkomoravský vznik stavby – soudím konec 10. století – ukazuje předrománská stavební technika ještě bez širších základů, avšak již s odlišnou, pečlivou skladbou nadzemního zdiva: hloubkově protažené – nikoliv podkovovité apsidy, z nichž jedna byla ještě románsky upravena.

Ducové – Kostolec: Ač dosud chybí nálezo- vá zpráva, je k dispozici řada dílčích poznatků pro základní klasifikaci. Stavba je nepochybně předrománská, avšak sotva velkomoravská (patrně ještě stojkové lešení, ale pokročilejší stavební technika výrazně diferencovaného, litého, oboustranně licovaného nadzemního zdiva, zvýšená podlaha apsidy), archaické rysy jen v proporcích a podkovovitosti apsidy.

Vznik stavby zjevně nesouvisel se vzdálenější skupinou velkomoravských hrobů (jejichž analýzou se autor zbytečně obsáhle zabývá, i když připouští, že nejsou relevantní), nýbrž až s počátkem intenzivního okolního pohřbívání, datovaného mincemi do poslední třetiny 10. stol. Nejnovější datování autora výzkumu (po 850) považuji za nepodložené.

Levý Hradec: Ač v tomto případě nálezové okolnosti jednoznačně vylučují velkomoravský

původ – příznačné románská stavební technika s širokým základovým zdívkem (dle autora ze statických důvodů) a odsazeným kvádrkovým nadzemním zdívkem, pohřebiště datované záušnicemi a mincemi, srov. též P. Sommer, *Základová oběťina...* – autor je náležitě nezhodnotil a velkomoravské stáří stavby (domněle 882–884) nekriticky zakládá na *Kristiánově legendě* bez ohledu na problematiku stáří tohoto pramene a jeho historickou kritiku (oproti Pekařovi Kalandra, Urbánek). Jde o románskou stavbu, kterou lze sotva datovat před polovinu 11. věku, patrně až do 12. stol.

Mikulčice VI. Revize datování vzniku stavby již na počátek 9. stol. z typologie hrobového inventáře (k metodice takového absolutního datování velkomoravských staveb kriticky již V. Richter, *Anfänge...*) předpokládá, že již začátkem 9. stol. byla politická integrace a christianizace Moravy značně pokročilá a křesťanství plně realizovanou ideologií knížete, demonstrovanou monumentálními církevními stavbami. To je však v rozporu s kritickým rozбором písemných pramenů, které jsou autoru známy (počátky integrace 822, pokřtění Moravanů pasovským biskupem 831, ještě 852 moravské křesťanství označené jako „rudis“, prvním křesťanským knížetem důvodně předpokládán až Rastislav).

Při výkladu západní „apsidy“ se autor omezuje jen na rekapitulování názorů, jinde přijímá předsín s tribunou, ač právě snížená podlaha dokládá věžovitost emporového westwerku, jak správně rekonstruuje na obr. 82. Neúnosný je předpoklad odsazeného triumfálního oblouku (prvek románských rotund) místo podkovovité otevřené apsidy – pro staromoravské rotundy právě příznačné.

Mikulčice IX. Autor opět jen rekapituluje různé názory o vzniku a funkci stavby, kterou nazývá „rotundou“, ač lze typologicky dovodit, že nešlo-li o baptisterium (jak míní autor na s. 137) jakožto doprovodnou stavbu biskupského chrámu – ten však v sousedství chybí – mohlo jít jediné o samostatnou svatyni s křestnou funkcí

(zde ve spojení se studnou). Oba typy známe převážně z mladších analogií 10.–11. stol. (srov. též K. Jozefowiczowna, in *Slavia Antiqua* 1967).

Vznik a dlouhé trvání stavby (k čemuž přispěl též Z. Měřinský) patrně nelze jednoznačně objasnit bez analýzy nálezových zpráv. I když byla založena na staroslovanské nekropoli, nepovažují její velkomoravský původ za bezpečně prokázaný (mj. též masivnost zákl. zdiva). Právě topikum „Kostelisko“ s archeologicky zjištěnou středověkou kontinuitou ostatně bezprostředně souviselo s povelkomoravským Sekirkostelem (biskup. dvorcem) mikulčické aglomerace, popř. s moravským biskupstvím 2. pol. 10. stol. (k tomu L. Konečný in *SPFFBU*, F 19-20.)

Funkce „rotundy“ v **Sadech** zůstává pro autora otázkou, ač posléze (s. 133 a n.) správně naznačuje, že šlo o baptisterium jakožto součást dvouchórového komplexu biskupského kostela s příznačnou Kristologicko-Mariánskou liturgií (patrocinium sv. Petra a P. Marie). U staršího kostela ovšem nešlo o baziliku, nýbrž podobně jako v Mikulčicích o anexovou dispozici, jak poznal již V. Richter. Předpoklad mnoha oltářů však není na místě (dosažený stupeň vývoje karolínské procesní liturgie měl hlubší kořeny; k církevní topografii interiéru a staniční bohoslužbě G. Bandmann, *Früh- und hochmittelalterliche Altarordnung als Darstellung*. In: *Das erste Jahrtausend. Textband I*, Düsseldorf 1962; *Über Pastophorien und verwandte Nebenräume im mittelalterlichen Kirchenbau*. In: *Kunstgeschichtliche Studien für H. Kauffmann*. Berlin 1956; Lehmann, E., *Von der Kirchenfamilie zur Katedrale. Bemerkungen zu einer Entwicklungslinie der mittelalterlichen Baukunst*. In: *Festschrift F. Gerke*, Baden-Baden 1962, s. 21 a n.). Nedůvodný je autorův předpoklad vzniku dvouchórové dispozice sadského komplexu najednou, a to již v misijním období 816–831, dlouho před počátky moravské církevní organizace a Metodějovy mise.

Staré Město – sv. Michal. Autor připouští, že k datování rotundy do 9. stol. není její zalo-

žení na velkomoravském horizontu s pohřebištěm dostatečnou oporou, byly k němu ostatně v odborné literatuře vysloveny důvodné výhrady. Oproti archaickým proporcím a podkovovité apsidě jde o pokročilejší stavební techniku – šíře základů, opus spicatum a zejména odsazení nadzemního zdiva (nelícovale ovšem se základy, a to ani u raně románské rotundy ve Znojme, jak autor mylně uvádí podle B. Klímy). Soudím spíše na hlavní kostel povelkomoravského Velehradu 10.–11. věku s veřejnými kultovními funkcemi – později farní kostel kolonizační trhové osady, založený na starším pohřebišti (srov. též patrocinium).

Znojmo – sv. Hypolit. Patrocinium kostela na bývalém staroslovanském hradisku u něhož se intenzivně pohřbívalo od 11. století (záušnice), je důvodně spojováno až s dolnorakouskou filií z konce 10. věku (St. Pölten, k tomu ještě J. Poulík, *O románské rotundě ve Znojme*, Brno 1987). Světské proboštství s arcijáhenstvím při něm vzniklo podle písemných pramenů a dalších souvislostí až ve 12. stol. Malý fragment základového zdiva (zřetelně jen apsidy) zachycený B. Klímou ještě neprokazuje velkomoravský původ kostela ani jeho vztah ke vzdálenějším velkomoravským hrobům, tím méně lze dovodit závěr o zdejší rotundě a její podobě. Podpůrně citovaná Havlíkova argumentace k identifikaci patrocinii je nepřijatelná z celé řady důvodů.

Jsou-li výše vyslovené pochybnosti správné, neodpovídal by u většiny předmětných objektů název posuzované práce označenému obsahu. Autor (přes vyslovené pochybnosti) klasifikuje tyto stavby jako velkomoravské, aniž je podrobil všestranné kritické revizi. Nepokusil se vypořádat s dosud převládající nedostatečnou terminologií a názorovou růzností v základních otázkách dané problematiky, a nepřispěl tak (třebas jen pracovně) k jejímu žádoucímu vyčištění a systematické umělecko-historické klasifikaci zkoumaných objektů na základě kritického komparativního hodnocení všech druhů hmotných i písemných pramenů. Neučinil tak dostatečně

ani ve své publikované práci „*Středověké rotundy na Slovensku*“ (9.–13. stor.), Bratislava 2000, která je důvodně hodnocena značně kriticky (naposledy též M. Slivkou). Tento náročný požadavek považují pro práce tohoto druhu při současném stavu bádání za nezbytný, protože další souhrny a rekapitulace známých faktů, názorů a domněnek různé kvality k interpretačnímu pokroku nevedou.

Kritická hermeneutika však dovoluje v mnohém precizovat a reinterpretovat starší názory o původu, stavebním charakteru a typologii, datování a především o diskutované funkci domácí předrománské architektury, chápané dosud izolovaně od širšího komplexu souvislostí (sukromé, nepřesné výklady pojmu „kaple“ a geneze farního statutu v historickém procesu). Dnes se však ukazuje (mj. na příkladě cášské svatyně), že funkční aspekty apsidálních rotund integrovaly různé fenomény, které se v průběhu historického procesu měnily, takže bych spíše mluvil o jejich „funkční struktuře“, v níž mohla hrát roli i archetypová imitace. Vyšetřování funkční struktury předrománských i románských staveb, vedoucí ke spolehlivým závěrům, musí být ovšem založeno na bázi široké srovnávací analýzy, pro kterou volím následující kritéria: 1) Původní situování (akropole – předhradí – podhradí – zeměpanský dvorec – feudální dvorec – izolovaná poloha), 2) Zjištěné původní okolnosti (orientace – pohřebiště – donátorské hroby – zdivo, stavební technika a konstrukce – situování vstupu – podlaha v lodi a apsidě – architektonické prvky – tribuna – lucerna – apsida – věž – vítězný oblouk – proporční vztahy), 3) Historické prameny (kritický rozbor – patrocinium – liturgické aspekty). Na základě takových kritérií jsem se např. v rámci dosud nevydané monografie o znojmské rotundě pokusil o klasifikaci našich raně románských apsidálních rotund (2. pol. 11. – poč. 12. stol.), které se výrazně odlišují – mj. zejména stavební technikou a konstrukcí nadzemního zdiva – od předrománských, založených ještě na principu homogenního lomového zdiva bez konsekventních kon-

strukčných zásad, s hlbokovými protaženými podkovovitými apsidami a proporciami lodí apsidy blízkými poměru 2:1 (3:2). Oba poslední rysy jsou významné ještě pro nejstarší románské stavby (římská, popř. karolínská stopa), jejichž konstrukční kánon vnitřního prostoru aplikovaný půdorysně i výškově vycházel z principu optimálního otevření apsidy do lodí v bodech kolmého protnutí obou kružnic, jejichž středy a vrcholový bod apsidy na hlavní ose nabývaly poměru zlatého řezu.

Také autorova snaha podepřít některé závěry o architektuře *historickými prameny* (zejm. s. 12 a n.) namnoze postrádá jejich kritické hodnocení a je nadbytečně zavádějící. Časné datování některých staveb do 1. čtvrtiny 9. věku (Mikulčice VI, komplex v Sadech) je v rozporu s prameny vypovídajícími o politické integraci a christianizaci Moravanů, jejichž území nesetávalo z jednoho, nýbrž několika knížectví a rozhodně nebylo státním útvarem, jak autor předpokládá (s. 132). Závěry dovozené z *Kristiánovy legendy* (s. 137) nejsou spolehlivé, jak plyne též z případu Levého Hradce. Zavádějící jsou i závěrečné úvahy o domnělé biskupské Kapitule při bratislavském chrámu Nejsv. Salvátora (později doloženo proboštví na zeměpanské kolatuře – Stift) a nepřesné jsou údaje o genezi moravské arcidiecéze s dalšími souvislostmi (s. 139 a n.). Neuvážené je spojování vzniku některých staveb přímo s rokem 880 (s. 140), kdy mělo údajně dojít k "restrukturalizaci" a r. 900 pak k "obnově" moravského arcibiskupství. Spojení Metodějova misijního arciepiscopeátu se Sady není vyloučeno, avšak pokus papežské Kurie o založení moravské církevní organizace 880 zůstal nedokončen, stejně jako pozdější pokus Vichingův. Zřízení moravské církevní Provincie dosáhl nakrátko až Mojmír II. (900), poté se moravský biskup objevuje až v posl. čtvrtině 10. stol. (srovnej L. Konečný, *Nejstarší politicko-církevní ústředí Moravy*, in SPFFBU, F 19-20 a velmi zasloužile již Hudeček ve *Sborníku velehradském*, 7, 1936).

Hodnotím-li (především z umělecko-historického hlediska) autorův přínos obsažený v první části posuzované práce, jakož i srovnávací analýzy měrných a modulových systémů v její druhé části převážně pozitivně, k dalšímu obsahu druhé části vyslovuji vážnější výhrady. Jsem proto na rozpacích zaujmout explicitně jednoznačné stanovisko k práci jakožto celku, přijatelného za doktorandskou dizertaci.

Problém patrně spočívá v poněkud nesourodé koncepci celé práce. Primární přínosné téma (numerologie) – byť jde o dílčí, úzce specifický pokus přispět k náročné problematice – by bylo třeba rozšířit třeba na celou oblast předrománské architektury, avšak na druhé straně nezatěžovat natolik obsáhle další náročnou problematikou (s daleko zavádějícími hypotézami a revizními rozborů hrobového inventáře), která ostatně není pro primární téma zásadně rozhodná a je možné se s ní vypořádat v jednotlivých souvislostech samostatně. Jinou možností je omezit se tématicky jen na některé stavby, ovšem v kontextu kriticky fundovaného, komplexního a detailního rozboru, který by přinesl jednoznačné závěry. V těchto intencích by práce mohla být eventuálně upravena.

S výše uvedenými připomínkami doporučuji posuzovanou práci připustit k obhajobě, kde by byla její přijatelnost posouzena širším kolektivem odborníků obou dotyčných oborů s ohledem na nároky kladené v současnosti na doktorandské dizertace i na případnou subjektivitu hlediska jednotlivých posuzovatelů, mého nevyjímaje.

V Brně 8.2.2002

Stanovisko Mgr. Martina Vanča k oponent- ským posudkům

Najprv by som chcel vyjadriť poďakovanie oponentom za naozaj kritické hodnotenie tejto dizertačnej práce, ktorú som sa snažil vypracovať čo najdôslednejšie. Bohužiaľ som sa nevyhol niektorým nepresnostiam, najmä pri citova-

ni prameňov alebo názorov iných bádateľov, čo nevychádzalo z neznalosti, ale skôr z nepozornosti, prameniacej z množstva spracovávaného materiálu (archeologického, umelecko-historického a historického) ako aj rozsiahlej použitej literatúry. Domnievam sa, že každý človek je pri písaní natoľko pohltý svojou prácou, že mu pri korektúre uniknú mnohé, inému čitateľovi zrejme, nedostatky. Z tohto dôvodu je úloha špecializovaných oponentov alebo recenzentov, z hľadiska kvality posudzovanej práce, nenahraditeľná. Napriek tomu by som rád objasnil niektoré oponentmi vytýkané časti práce, ktoré možno zhrnúť do niekoľkých okruhov. Podotýkam, že problematika publikácie *Stredoveké rotundy 9-13. storočia na Slovensku* sa netýka tu prezentovanej dizertačnej práce a teda ani jej obhajoby.

1. Problematika modulov: Diskusia o Pošmourného modulovom systéme

Problematikou Pošmourného modulového systému sa zaoberám v dizertačnej práci v kapitole 2.2. O metodológii výskumu veľkomoravskej architektúry, kde v skrátenej forme rekapitulujem poznatky z mojej parciálnej štúdie publikovanej v roku 1998,¹ ktorá bola podmienená nekritickým kontinuálnym preberaním jeho názorov. Tu som zároveň uviedol, že tento systém bol nesprávne odvodený z antického antropometrického modulu aplikovaného na kresťanskú architektúru, pričom sa nezhoduje ani s poznatkami teórie stredovekej architektúry o plánovaní kostolov, ktoré boli projektované nie kružnicami, ale jednoduchými geometrickými schémami kvadratury alebo triangulatury, slúžiacimi architektom ako vzorníky. K diskusii o Pošmourného systéme by som rád uviedol, že výhrady k tomuto prístupu publikoval predovšetkým V. Richter² a A. Merhautová: „*hlavným cieľom bola rekonstrukcia objektu na základe jím stanoveného modulu, pretože pro takto rekonstruované stavby hľadali ich pôvod... Tento postup není*

spolehlivý. Jednak vychází z nepatrných zbytků staveb nebo jejich stop, jednak je modulová koncepce omezena pouze na velkomoravské stavby, což neprokazuje, že zmíněný modul byl ve své době v zaalpské Evropě typický právě jen pro zmíněné oblasti. Podle mého názoru by bylo potřebné sledovat modul evropských staveb v daleko širším měřítku, aby se prokázala jeho specifčnost na Velké Moravě.“³ Tieto závery, ako som už uviedol, neboli zohľadnené v ďalšom stave bádania, nereflektoval ich napr. ani B. Dostál v štúdiu o kostole v Pohansku z roku 1990: „*Pošmourného modul vychádzajúci z rímskych stop lze podle mého soudu celkem spolehlivě akceptovat pro rekonstrukci půdorysných a prostorových dispozic velkomoravských staveb. Korektury vnesené do rekonstrukcí půdorysů staveb V. Richtrem na základě použití karolínských stop nejsou přesvědčivé.*“⁴ Práve v nadväznosti na oprávnenú kritiku A. Merhautovej som sa v dizertačnej práci snažil sledovať problém modulov t.j. konštrukčných a proporčných systémov v širšom merítke európskej architektúry, čomu sa venujem v kapitole č. 3 Analýza predpokladaných vzorov veľkomoravských rotund. Ani ďalšie konštrukčné analýzy veľkomoravských kostolov rozoberaných v diz. práci nepotvrdzujú, že by tieto kostoly boli budované nejakým špecifickým systémom, ale práve naopak sú totožné s konštrukčnými schémami súdobej európskej architektúry.

2. Trikonchálna stavba na hrade Devín

Tento objekt, ktorý podľa môjho názoru nemá jednoznačne centrálny charakter, je zaradený do práce o veľkomoravských centrálnych stavbách z dôvodu doterajšieho stavu bádania, považujúceho objekt za kombináciu centrálnnej východnej trikonchy a západného nartexu. S týmto názorom okrem mňa v poslednej dobe polemizovala aj poľská bádatelka T. Rodzińska, ktorú v svojej práci citujem.⁵ Oprávnenosť zaradenia tejto stavby do kontextu veľkomo-

ravskej architektúry dokladajú práve výsledky archeologického výskumu, vyplývajúce z vertikálnej stratigrafie. Pod severozápadným múrom objektu sa nachádzal v superpozícii sídliskový objekt z 5.–6. storočia, ktorý tvorí dolnú medzu výstavby objektu, zatiaľ čo hornú medzu tvoria hroby z 10.–11. storočia, ktoré deštruovali juhozápadný múr stavby, z čoho logicky vyplýva, že stavba musela byť už v 10. storočí v ruinách, keď sa do jej základov vyhĺbili hroby. Na základe konštrukčnej analýzy prezentovanej v dizertačnej práci, stavba mohla byť konštruovaná systémom tzv. dynamických obdĺžnikov, čím je demonštrovaný longitudálny charakter stavby analogický súdobým trikliniovým palácovým stavbám či už v Ríme alebo v Aachene. Na výhradu L. Konečného, že „chrysotriklinium nebylo byzantským palácom imitovaným lateránskym trikliniem“, možno odpovedať citátom T. Rodzińskiej: „Svojská rivalita medzi Rímom a Konštantínopolom vyvrcholila v 2. pol. 8. storočia. Svoje plody priniesla v podobe stavieb, ktoré budovali pápeži v Ríme (triklinium Gregora V. a Leva III.) v snahe vyrovnat' sa tak okázalosti cisárskeho paláca v Novom Ríme (Chrysotriklinium Justinána II. z pol. 6. storočia). Hlavná rezidencia Karola Veľkého takisto čerpala zo vzoru sponad Bosporu.“ Aj T. Rodzińska si preto kladie otázku „či idea a forma recepčných siení troch najvýznamnejších hierarchov vtedajšieho sveta mohla mať vplyv na koncepciu devínskeho trichóru“ pričom dospieva k záveru, že ide o „jednosové spojenie svetskej stavby a centrálnej (centralizujúcej) časti sakrálnej“, ktorá mohla „tvoriť spojovací článok v odovzdávaní antických foriem medzi rezidenčnými súbormi neskorej antiky a ich vzdialenými odozvami v rodiaciach štátnych útvarov strednej Európy“. Keďže celá stavba je orientovaná V-Z tak ako býva zvykom u sakrálnych stavieb, preto nemožno vylúčiť, že objekt mal okrem rezidenčnej funkcie aj funkciu sakrálnu v podobe trikonchálne zakončenej palácovej kaplnky.

3. Levý Hradec

S novými pohľadmi na datovanie rotundy sv. Klimenta na Levom Hradci od Petra Sommera, založenými na revízii základového kameňa s rytým krížom, považovaným za *lapis primarius*,⁶ som sa stretol viackrát v najnovšej archeologickej literatúre, z ktorej však jednoznačne nevyplývalo, že by jeho názory nadobudli všeobecnej platnosti. Tu som vychádzal najmä zo štúdie Kateřiny Tomkovej, publikovanej v zborníku príspevkov z výstavy „Europas Mitte um 1000“, ktorý vyšiel v roku 2000 pri príležitosti otvorenia výstavy v Budapešti: „*Beweis dafür gibt, dass die Überreste der von I. Borkovský in den vierziger Jahren entdeckten Rotunden diejenigen des Baus aus Bořivojs Zeit sind, und es im Gegenteil scheint, dass entdeckte Fundamentmauerwerk erst aus einem der beiden nachfolgenden Jahrhunderte stammen kann*“⁷ – čo možno voľne preložiť tak, že v 40. tých rokoch boli objavené zvyšky rotundy I. Borkovským, ktorý dokazoval ich pôvod v Bořivojových časoch, naopak sa zdá, že odkryté základy môžu pochádzať z jedného z nasledujúcich storočí. Podotýkam, že Tomková tu Sommerovu štúdiu „*Der Grundstein*“ z roku 1997 ani v použitej literatúre neuvádza. To ma však neospravedlňuje, že som ju pri vypracovávaní dizertačnej práce nepoužil, aj keď mi táto štúdia pri dokončovaní tejto kapitoly nebola dostupná. O tom, že by česká archeologická verejnosť jednoznačne odmietala výstavby rotundy v 9. storočí, dostatočne nepresvedčuje ani najnovšia publikácia „Levý Hradec ve světle nejnovějších výzkumů“ od Kateřiny Tomkovej, kde uvádza: „*Celou otázku datování rotundy lze zatím uzavřít s tím, že rozbor dochovaných pramenů potvrzuje, že dochovaná zdiva patří raně středověké rotundě. Ať již vznikla v době Bořivojově či za jeho nástupců v nejbližších dvou až třech staletích, nemění to nic na tom, že první křesťanský kostel v Čechách byl podle Kristiánovy legendy založen knížetem Bořivojem právě na Levém Hradci*“.⁸

Napriek tomu, že z tejto práce som nemal možnosť čerpať informácie lebo bola publikovaná až po odovzdaní tejto práce, v dizertácii uvádzam aktuálny stav českého bádania o levohradeckej rotunde, ktorý je symptomatický nielen príklonom k novým interpretáciám P. Sommera,⁹ ale aj konzervatívnym hľadiskom spájajúcim stále výstavbu objavenej rotundy s Bořivojovým krstom na Veľkej Morave.¹⁰

Ďalej by som rád poznamenal, že uvedený základový kameň, na základe ktorého P. Sommer vylúčil jej výstavbu v 9. storočí, objavil už autor výskumu I. Borkovský, spolu s ďalším opracovaným kvádkom s rytými líniami. Táto skutočnosť preto bola známa všetkým renomovaným bádateľom venujúcim sa ranostredovekej architektúre v Čechách, či už V. Richterovi alebo A. Merhautovej,¹¹ ktorí sa zaslúžili o etablovanie primátu tohto kostola v dejinách ranostredovekej architektúry v Čechách.¹² Vzhľadom na nejednoznačnosť záverov o pôvode levohradeckej rotundy, som sa preto pokúsil, s vedomím možného neskoršieho pôvodu rotundy, tento problém riešiť štruktúralno-ikonografickou metódou definovanou v dizertačnej práci, na základe ktorej boli identifikované mnohé proporčné, metrické a ikonografické súvislosti s niektorými nepochybne veľkomoravskými stavbami. Musím sa priznať, že levohradeckú rotundu som do dizertačnej práce zahrnul až dodatočne, z dôvodu známych historických okolností vzťahujúcich sa k výstavbe kostola sv. Klimenta. Formulovanie ďalekosiahlych záverov o chronológii veľkomoravskej architektúry na príklade levohradeckej rotundy nebolo práve najšťastnejšie, a preto o hypotetickosti týchto záverov sám nepochybujem.

K výhrade dr. Konečného, že „*Velkomoravské stáří stavby (domněle 882–884) nekriticky zakládá na Kristiánově legendě bez ohledu na problematiku stáří tohoto pramene a jeho historickou kritiku (oproti Pekařovi Klandra, Urbánek)*“ treba podotknúť, že kritickú revíziu textu a polemiky „sporu o Kristiána“ pred nedáv-

nom pedantne previedol český historik D. Třeštík v knihe „*Počátky Přemyslovců*“. Ten autentickosť prameňa podobne ako J. Pekař rehabilitoval a názory Z. Kalandru a R. Urbánka, ktorí Kristiána označili za kompliatora starších prameňov zo 14. storočia, definitívne odmietol: „*Protože nebyly nalezeny žádné rozumné důvody proti pravosti Kristiánovy legendy, musíme mít za to, že vznikla opravdu v době, do níž se hlásí, tj. 992–994*“.¹³ Pri stanovení výstavby rotundy do rokov 882–884 som preto vychádzal zo záverov D. Třeštíka, ktoré v svojej práci citujem.

Na základe Kristiánovej legendy, ako aj existencie rotundy kniežaťa Sptyhneva na Budči, vytvoril pravý predsudok pre začiatky moravskej architektúry už V. Richter v štúdiu „*Das richtige Vorurteil (Modell) über die Anfänge der mährischen Architektur*“: „*Wie sich aus dem obenstehenden ergibt, haben sich die böhmischen Fürsten nach ihrer Taufe eine Kirche in der Form einer Rotunde erbaut. Diese Disposition kann nicht anders als eine fürstliche Eigenkirche aufgefasst werden, u. zw. wegen ihres zentralen Charakters. Jede andere Interpretation der Rotunden ist abwegig und es erübrigt sich, mit ihr zu polemisieren. Der Sinn der ersten fürstlichen Rotunden ist klar. In den Anfängen des Christentums war der Fürst fast der einzige Christ im Lande und errichtete darum die Kirche in erster Linie für sich selbst. Damit ist der erste feste Punkt des „Vorurteils“ (Modells) für die Anfänge unserer christlichen Architektur bestimmt*“.¹⁴

Ďalej je potrebné poukázať na to, že subtilne nadzemné murivo rotundy, dokladané odtlačkom muriva šírky 70 cm (pokiaľ možno veriť nálezovej správe I. Borkovského), je analogické viacerým veľkomoravským kostolom. Práve šírku muriva stavieb považuje napríklad prof. Štefanovičová za jeden zo významných znakov veľkomoravskej architektúry: „*hrúbka múrov je podobne ako u iných veľkomoravských stavieb 9. storočia na našom území približne 75 cm*“,¹⁵ takže aj tento štruktúrally element je nutné po-

važovať pri výskume veľkomoravskej architektúry za charakteristický znak architektúry tohto obdobia. V románskom období majú stavby už podstatne väčšie dimenzie muriva nad 1 m. Podľa mojich vedomostí, možnosť výstavby rotundy v 9. storočí zatiaľ jednoznačne odmieta len P. Sommer a to aj v poslednej štúdií *Lapis primarius* v už zmienenej publikácii „Levý Hradec v zrcadle archeologických výzkumů“. Je potrebné uznať, že závery P. Sommera sú argumentačne konzistentné. Sám autor uvádza, že v českých stredovekých písomných prameňoch sa rituál biskupskej dedikácie základového kameňa objavuje až v 13. storočí, aj keď pripúšťa, že v západnej Európe bol tento zvyk praktikovaný snáď už od 10. storočia.¹⁶ Tu však opäť vzniká otázka: ak bol tento kameň základovým kameňom stavby, prečo sa potom nenachádzal na dne základov, ale na maltou vyliatej spodnej základovej vrstve kameňov? Tu by som rád poznamenal, že základové maltové lôžko sa nachádzalo napr. u devínskej trikonchy, tu však až pod spodnou vrstvou základov. Nerád by som na tomto mieste skĺzol do polemiky s P. Sommerom, ktorý tu nie je prítomný, každopádne si myslím, že aj tieto názory je potrebné prediskutovať na širšom fóre.

4. Kamenná ohrada okolo rotundy č. VI v Mikulčiciach

Existenciu kamennej ohrady okolo rotundy uvádzam v prehľade názorov o stavbe, kde citujem závery objaviteľa stavby J. Poulíka. Nakoľko som ich sám nepovažoval za opodstatnené, ďalej sa tomuto problému pri interpretácii stavby nevenujem. Tá sa aj podľa môjho názoru nachádzala na neopevnenom priestranstve na predhradí mikulčickej akropole, ktoré s istou dávkou hypotetickosti mohlo byť snemovým polom, kde sa mohli odohrávať procesné rituály, analogické z písomných prameňov známym obradom Korutáncov. V tomto ohľade teda nadväzujem na hypotézu L. Konečného o votívno-

reprezentačnej funkcii stavby, ktorú v konečnom dôsledku môže dokladať aj západná kruhová predsieň – analogická karolínskemu westwerku. Tu by som rád poukázal na rôzne názory týkajúce sa interpretácie tejto časti stavby prezentované aj tu prítomnými oponentmi: podľa L. Galušku to westwerk nebol, lebo sa jeho prípadná konštrukcia neodrazila v skladbe základov, zatiaľ čo L. Konečný, v nadväznosti na závery V. Richtera, o existencii westwerku nepochybuje. V dizertačnej práci som sa snažil štruktúralno-ikonografickou metódou dokázať, že táto stavba bola kópiou kaplnky Karola Veľkého, čo by následne potvrdzovalo aj existenciu imperiálneho karolínskeho westwerku rotundy. Nejde pritom o nový názor, nakoľko ho formálnymi metódami presadzovali aj iní bádatelia, napr. V. Gervers-Molnár¹⁷ alebo L. Konečný.¹⁸

5. Kostol č. IX:

Pri výskume mikulčického kostola č. IX, tzv. baptistéria opäť nepostačujú klasické umelecko-historické, ale ani archeologické metódy, ktorých úskalia spočívajú v tom, že nie vždy môžu dokázať, že dotyčná stavba mala od počiatku funerálnu funkciu a teda mohla byť postavená aj oveľa skôr, ako sa pri nej začalo pochovávať. Práve štruktúralno-ikonografická analýza kostola č. IX. prevedená v diz. práci potvrdzuje na základe symbolickej numerológie, že stavba mohla byť naozaj projektovaná ako baptistérium, čo dokazuje priemer ník 8', čo je symbol vzťahujúci sa k samotnému Kristovi a jeho smrti vo význame krstu ako rituálneho znovuzrodenia. Musím sa priznať, že v poznámke č. 476 nesprávne citujem L. Galušku, ktorý sa k tejto stavbe vyjadril v kontexte sadského baptistéria v práci „Uherské Hradiště – Sady“: „Nelze ovšem vyloučit ani to, že samotný kostel č. 9 měl funkci křtitelnice a uvedená nádrž mohla být studní, do které pronikala spodní voda používaná následně ke křtícímu obřadu. Tato možnost už byla zvažována (Poulík 1975, s. 115-116, Klanica 1985, s. 129)

a zdá se být potvrzena také celkově novou náleзовou situací na mikulčickém Klášteřisku. Po tamním obnovení archeologických výzkumů, právě nedaleko 9. kostela, se totiž ukázalo, že nejvýraznější koncentrace hrobů se nacházela více než 70 m od něj, takže tento stál spíše na okraji než ve středu pohřebiště. Kdyby se opravdu jednalo o kostel, tak by se největší koncentrace pohřbů zřejmě nacházela v jeho bezprostřední blízkosti“.¹⁹

Hypotézu identity tejto stavby s neskorším možným sídlom moravského biskupstva v 10. storočí, ako uvádza L. Konečný, je dôležité poznamenať, že tento názor publikoval už V. Richter v roku 1958. S týmto názorom som si dovoľil polemizovať v súvislosti s objavom predrománskej kaplnky sv. Margity pri Kopčanoch neďaleko Mikulčíc, kde som prezentoval aj novú hypotézu o význame lokality Sekirkostel, ku ktorej sa vzťahuje existencia moravského biskupstva v 10. storočí, pričom názov Sekirkostel je zjednodušenie pomenovania názvu See Kirche, t.j. jazerný kostol. Podotýkam, že k tejto štúdií publikovanej aj v moravskom zborníku *Slovácko* 1998,²⁰ by som uvítal kritickú reflexiu iných bádateľov.

Na výhradu L. Galušku, že v tomto kontexte uvádzam neoprávnené kostolný komplex v Sadoch by som rád zdôraznil, že napr. aj v kontexte devínskej trikonchy sa venujem konštrukčnej analýze bratislavskej baziliky a pri mikulčickej rotunde č. VI zasa kostolmi č. II a III, teda stavbami, ktoré nemajú centrálny charakter. Tento postup vychádza z premisy, uvedenej už v úvode dizertačnej práce v kapitole 2.4. o komplexnej metóde výskumu veľkomoravskej architektúry, že stredoveký architekt nebol špecializovaný na výstavbu toho-ktorého architektonického typu, ale mohol postaviť akýkoľvek kostol. Z toho potom vychádzajú aj na základe príbuzných štruktúrnych elementov zostavené tri skupiny stavieb, ktoré mohli byť na základe proporčných a konštrukčných konsonancií postavené jedným architektom, resp. staviteľskou skupinou v tom

istom období. V prípade detailnejšie rozpracovaného sadského kostola v dizertačnej práci, ide o hlavné poznatky, ku ktorým som dospel v recenzii publikácie L. Galušku, zadanej do tlače už v roku 1998.²¹ Tu sa podrobnejšie venujem kritickej analýze názorov na tento objekt, vybranému archeologickému materiálu ako aj detailnej architektonickej analýze stavby. Prevzatie celého textu do dizertácie som však sám považoval za nie príliš vyhovujúce z dôvodu zamerania práce na centrálnu stavbu. V záverečnej kapitole o význame a funkcii veľkomoravských stavieb sa tomuto objektu podrobnejšie venujem preto, lebo sa domnievam, že je ho možné pomerne presne datovať aj umelecko-historicky na základe príbuznosti s dvojchórovými reformovanými karolínskymi kláštorými kostolmi, ktorých ideálny plán St. Gallen bol vytvorený na synode v Aachene-Indene v rokoch 816–817, čo zároveň považujem za *terminus post quem* vzniku tohto komplexu a teda aj vzniku tzv. baptistéria č. IX v Mikulčiciach.

6. Baptistérium v Sadoch

V tomto prípade L. Galuška požaduje osvetliť význam prvej vety architektonického rozboru: „Z typologického hľadiska nemá táto stavba vo veľkomoravskej architektúre paralelu, pokiaľ takouto stavbou nebola stavebná deštrukcia vo forme maltovej kry, lokalizovaná na severnej strane lode jednolodového kostola s polkruhovou apsidou v Špitálkach v Starém Měste...“ Mal som tým na mysli formu stavby, t.j. jednoduchú rotundu bez apsidy. V prípade zlého stavu zachovania Špitálok však nie je vôbec isté či tento objekt bol murovanou stavbou. Typologickými hľadáskami som sa inak v dizertačnej práci nezaoberal najmä z toho dôvodu, že sám stredoveký človek chápal jednotlivé architektonické formy veľmi všeobecne, čo dokladám v prvej kapitole práce o ponímaní kruhových stavieb podľa písomných prameňov. Z toho sa potom odvíja zaujímavý metodický problém, s ktorým sa, pri-

znávam, neviem úplne vysporiadať – a to, či pristupovať k skúmanej pamiatke len z pohľadu súčasníka, alebo akceptovať kritéria stredovekého človeka a snažiť sa pochopiť jeho „architektonické myslenie“, v ktorého centre pozornosti stáli predovšetkým praktické a liturgické funkcie, ako aj otázky symbolického významu stavieb, a to je v podstate ústrednou ideou dizertačnej práce.

7. Rotunda sv. Michala v Starém Měste

Problematikou tejto stavby sa okrem V. Hrubého, okrem marginálnych poznámok viacerých bádateľov, zatiaľ nikto špecializovane nezaoberal. Z toho možno pramenia aj rozdielne pohľady na túto stavbu od tu prítomných oponentov. Je zrejmé, že ani pri tejto stavbe nie sú postačujúce umeleckohistorické kritériá pre datovanie stavby, vychádzajúce len zo štruktúry základového muriva, ako dokladá L. Konečný. Oproti tomu sú oveľa dôležitejšie stratigrafické pozorovania posledných výskumov L. Galušku, ktoré rotundu takmer isto kladú do 9. storočia. Relatívnosť výpovednej hodnoty základov veľkomoravských kostolov si uvedomovala väčšina historikov umenia, preto považujem za nutné opakovať limity umeleckohistorického výskumu veľkomoravskej architektúry, ako ich výstižne charakterizovala A. Merhautová: „*Jednotlivé sakrální objekty se zachovaly v malých zbytcích nebo pouze v podobě negativů základových zdí. Tak se stalo, že zanikl prostor, nejdůležitější složka architektury, zmizely jednotlivé stavební články, mající při přesnějším odlišování původu nemalý význam. Půdorysy, na které jsme ve VM architektuře odkázáni, jsou chudou základnou při určování proveniencie, u některých kostelů nepostačují k představě o jejich celkové kompozici a zároveň brání přesnějšímu datování*“.²²

K problému, či rotunda mala alebo nemala lícované nadzemné murivo so základmi musím dodať, že štruktúru muriva rotundy uvádzam v kontexte prehľadu názorov o stavbe, kde citu-

jem autora výskumu V. Hrubého: „*Na tomto základu 100-115 cm širokém se místy uchovaly do výšky 22 cm spodní vrstvy původního nadzemního zdiva s fragmenty římských cihel, zevnitř omítnutého bílou, jemně hlazenou omítkou, které však bylo pouze 95-100 cm široké, neboť bylo z vnitřní (méně zahloubené) strany základu odsazeno asi 12-15 cm, zato zvenčí bylo lícováno přímo se základem*“.²³

Čo sa týka štrukturálno-ikonografickej metódy použitej v dizertačnej práci, pri tejto stavbe sa mi nepodarilo nájsť adekvátnu paralelu, takže aj táto metóda má prirodzene svoje limity, čo sám v diz. práci uvádzam.

8. Rotunda sv. Hypolita v Znojme

S hypotézou o veľkomoravskom pôvode fragmentov rotundy objavených Bohuslavom Klímom ml. pod kostolom sv. Hypolita v Znojme som mal možnosť oboznámiť sa na konferencii „Veľká Morava medzi východom a západom“ v roku 1999, kde proti autorovým interpretáciám neboli v diskusii vznesené žiadne vážne pripomienky, na rozdiel kostola č. I. s kvadratickým presbytériom, pri ktorom podľa viacerých bádateľov chýbali presvedčivejšie datovacie kritériá. Preto ma zaráža, že editori zborníka vyjadrili svoje pochybnosti až v dodatku publikácie, ktorá mi počas vypracovávania dizertačnej práce nebola dostupná, pretože bola uvedená na knižný trh až po jej dokončení. Podotýkam, že problematiku tejto stavby som osobne konzultoval s B. Klímom.

9. Rotunda sv. Víta na Pražskom hrade

Posledné poznatky o stavebnom vývine rotundy sv. Víta, ktorej výskum nebol cieľom tejto práce, preberám nielen z uvedenej publikácie,²⁴ ale aj z prezentácie týchto výskumov J. Frolíkom na medzinárodnej konferencii „Veľká Morava medzi východom a západom“ (Uherské Hradištie 1999). Zborník z tejto konferencie však

vyšiel až po dvoch rokoch a po odovzdaní rukopisu dizertačnej práce, koncom roku 2001. Kosmas uvádzajúci k roku 1060: „... *quam videlicet ipse sanctus Wenzeslaus construxerat ad similitudinem Romanae ecclesie rotundam*...“²⁵ rotundu prirovnával pravdepodobne k rímskemu Pantheonu, čo dokladám aj na základe stredovekých interpretácií stavieb typu Sancta Maria Rotunda, napr. na Theodorichovom mauzóleu v Ravenne alebo rotunde sv. Felixa a Adaukta v Krakove, kde je vzor Pantheonu priamo alebo nepriamo uvedený. V prípade rotundy sv. Víta táto interpretácia tiež nie je úplne nová, pretože ju marginálne spomína už renomovaný nemecký bádateľ M. Untermann.²⁶ Napriek týmto poznatkom z ikonografie stredovekej architektúry, českí bádatelia ako oponentom uvedený D. Třeštík, stále nevedia toto prirovnanie správne interpretovať, takže buď citujú starší názor A. Merahutovej,²⁷ s ktorým aj tak polemizujú, alebo dospievajú k názoru: „*Co tímto výrokem Kosmas mínil, těžko říct, jisté je jenom, že se domníval, že Václav se při stavbě řídil nějakým starším vzorem či širším ideovým plánem*“.²⁸ Za tento vzor považuje kaplnku Karola Veľkého v Aachene a rotundu sv. Donáta v Zadare, čo „nekriticky“ prevzal z práce J. Cibulku o Václavovej rotunde z roku 1934. Súčasný stav bádania o oboch stavbách je však diametrálne odlišný od Cibulkových názorov z tridsiatych rokov a sú im v dizertačnej práci venované samostatné kapitoly. V tejto súvislosti by som rád uviedol, že tak ako sú v Čechách preberané dnes už neaktuálne názory J. Cibulku, tak na Slovensku sa neustále cituje práca V. Mencla o stredovekej architektúre na Slovensku z roku 1937.²⁹

10. Rotunda na Budči

O význame ranostredovekej rotundy na Budči samozrejme nepochybujem. Z hľadiska jej takmer kompaktno zachovanej architektonickej štruktúry ide iste o ojedinelý objekt poskytujúci

množstvo cenných údajov potrebných pre poznanie zaniknutej veľkomoravskej architektúry. Už v úvode dizertačnej práce som sa snažil presne definovať objekt výskumu, ktorý som vytýčil nie na základe časového a geografického členenia, ale na základe „*geopolitického usporiadania štátov v ranom stredoveku*“.³⁰ To znamená, že som sa koncentroval len na stavby, ktoré mohli priamo súvisieť s dobovým mocenským rozšírením Veľkomoravskej ríše a jej christianizačnou politikou, čo možno považovať za základné faktory vzniku veľkomoravskej sakrálny architektúry vôbec. O Budečskej rotunde je známe, že bola vybudovaná po odtrhnutí Přemyslovského štátu od Veľkej Moravy po Svätoplukovej smrti roku 894. Vznik tejto stavby preto vôbec nemusí súvisieť s veľkomoravským staviteľstvom, ale ako už konštatoval D. Líbal: „*Patrocinium sv. Petra poukazuje k Bavorsku, kde bylo značně rozšířeno. V Bavorsku stojí i svatá kaple v Altöttingu. Celkově musíme budečskou rotundu považovat za stavbu karolinskou*“.³¹

Veľkomoravská staviteľská tradícia bola do teraz romanticky vzťahovaná všeobecne k forme rotundy ako takej, čo v sebe nezaprie formálno-štylový prístup,³² ktorý je v súčasnosti, ako demonštrujem v dizertačnej práci, už nevyhovujúcim metodickým postupom.

II. Edície písomných prameňov

Výhrada prof. Slámu týkajúca sa používania národných prekladov pri citovaní historických prameňov je opodstatnená a musím konštatovať, že výstavba kostola P. Márie na Pražskom hrade naozaj nie je uvedená v Kosmovej kronike ale v Kristiánovej legende, kde je uvedený len Bořivojov sľub Bohu, že po potlačení pohanskej reakcie v Čechách postaví v *civitate metropolim Pragam ... basilicam ad honore beate Dei genitricis et perpetue virginis Mariae edificaret*,³³ takže ide v podstate o plán stavebníka a nie o jeho realizáciu, o ktorej sa v odbornej literatúre nepochybuje.³⁴

POZNÁMKY

- [1] Martin VANČO: *Einige Bemerkungen zum Modulsystem der großmährischen Architektur*, in: *Mitteleuropa, Kunst – Regionen – Beziehungen 3*. Ed. Š. Oriško. Bratislava 1998, s. 9-14.
- [2] Václav RICHTER: *Anfänge der grossmährischen Architektur*, in: *Magna Moravia*. Praha 1965, s. 187.
- [3] Anežka MERHAUTOVÁ: *Antické tradice ve velkomoravské architektuře*. Umění, 1971, s. 500, pozn. 1.
- [4] Bořivoj DOSTÁL: *Několik poznámek k objevu prvních velkomoravských kostelů ve Starém Městě*, in: *Staroměstská výročí*. Brno 1990, s. 38.
- [5] Tereza RODZIŇSKA-CHORAŽY: *Velkomoravská trikoncha na Devíně: mezi antikou a středověkem*, in: *Pocta Václavovi Menclovi*. Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredoeurópskeho umenia. Ed. D. Bořutová, Š. Oriško. Bratislava 2000, s. 33-38.
- [6] Petr SOMMER: *Der Grundstein der Rundkirche von Levý Hradec*, in: *Život v archeologii středověku*. Sborník příspěvků věnovaných Miroslavu Richterovi a Zdeňku Smetánkovi. Ed. P. Kubková et al. Praha 1997, s. 586-595.
- [7] Kateřina TOMKOVÁ: *Levý Hradec*, in: *Europas Mitte um 1000*. Beiträge zur Geschichte, Kunst und Archäologie. Handbuch zur Ausstellung. Eds. A. Wiczorek, H.-M. Hinz. Stuttgart 2000, zv. 1, s. 380.
- [8] Kateřina TOMKOVÁ: *Levý Hradec v zrcadle archeologických výzkumů*. Praha 2001, s. 210.
- [9] Anežka MERHAUTOVÁ: *Recenze: Jan Bažant – Umění českého středověku a antika*. Umění, 48, 2000, č. 5, s. 376; – TOMKOVÁ 2000, c. d. (v pozn. 7) s. 380.
- [10] Jan FROLÍK, Zdeněk SMETÁNKA: *Archeologie na Pražském hradě*. Praha – Litomyšl 1997, s. 59-63; – Novšie Jan BAŽANT: *Umění českého středověku a antika*. Praha 2000, s. 9, 12.
- [11] Anežka MERHAUTOVÁ: *Einfache europäische Rundkirche*. Praha 1970, s. 12-13; – Anežka MERHAUTOVÁ: *Raně středověká architektura v Čechách*. Praha 1971, s. 154-155.
- [12] K tejto problematike pozri: RICHTER 1965, c. d. (v pozn. 2), s. 359; – Václav RICHTER: *Umění a svět. Studie z teorie a dějin umění*. Praha 2001, s. 121; – MERHAUTOVÁ 1970, c. d. (v pozn. 11), s. 12-13; – MERHAUTOVÁ 1971, c. d. (v pozn. 11), s. 154-155.
- [13] Dušan TŘEŠTÍK: *Počátky Přemyslovců. Vstup Čechů do dějin (530–935)*. Praha 1997, s. 117-137.
- [14] RICHTER 1965, c. d. (v pozn. 2), s. 173-175. Ten istý text bol najnovšie publikovaný v češtine – Václav RICHTER: *Správný předpoklad (model) o začátcích moravské architektury*, in: RICHTER 2000, c. d. (v pozn. 12), s. 121: „Jak plyne z uvedeného, stavěla si česká knížata po svém křtu kostel ve tvaru rotundy. Tyto dispozice nelze jinak pochopit, než jako knížecí soukromé kostely, a to pro jejich centrální charakter. Každá jiná interpretace rotundy je chybná a je zbytečné s ní polemizovat. V začátcích křesťanství byl kníže jediný křesťan v zemi a zřizoval si kostel v první řadě sám pro sebe sama. Tím je určen první pevný bod předpokladu (modelu) pro začátky křesťanské architektury“.
- [15] Tatiana ŠTEFANOVIČOVÁ: *Príspevok k počiatkom včasnostredovekej sakrálnnej architektúry na Slovensku*, in: *Staroměstská výročí*. Brno 1990, s. 44.
- [16] Petr SOMMER: *Levohradský lapis primarius*; – TOMKOVÁ 2001, c. d. (v pozn. 8), s. 279-283.
- [17] Vera GERVERS-MOLNÁR: *A középkori magyarországi rotundái*. Budapest 1972, s. 13-18.
- [18] Lubomír J. KONEČNÝ: *Emporové rotundy s válcovou lodí*. Umění, 26, 1978, s. 385-399.
- [19] Luděk GALUŠKA: *Uherské Hradiště – Sady. Křesťanské centrum říše Velkomoravské*. Brno 1996, s. 72.
- [20] Martin VANČO: *Kaplnka sv. Margity Antiochijskej pri Kopčanoch. Príspevok k problematike výskumu predrománskej architektúry*. Slovácko, 40, 1998, s. 123-134.
- [21] Uvedená recenzia vyšla v modifikovanej podobe až v roku 2001. – Pozri Martin VANČO: *Velkomoravská kláštorňá architektúra*. *Ars*, 2001, č. 2-3, s. 105-125.
- [22] MERHAUTOVÁ 1971, c. d. (v pozn. 3), s. 495.
- [23] Vilém HRUBÝ: *Staré Město – Velkomoravský Velehrad*. Praha 1965, s. 187.
- [24] FROLÍK – SMETÁNKA 1997, c. d. (v pozn. 10), s. 116-118.
- [25] B. BRETHOLZ (ed.): *Cosmae Pragensis Chronica Boemorum*, in: *MGH SS*. Berolini 1923, zv. 2, s. 109.
- [26] Matthias UNTERMANN: *Der Zentralbau im Mittelalter. Form – Funktion – Verbreitung*. Darmstadt 1989, s. 84.
- [27] „Kruhová dispozice rotundy měla symbolizovat vládu církve nad okrskem zemským, jehož čtyři světové strany měly být patrně vyjádřeny apsidami“ – MERHAUTOVÁ 1971, c. d. (v pozn. 11), s. 12-16.
- [28] TŘEŠTÍK 1997, c. d. (v pozn. 13), s. 408.
- [29] Typickým príkladom je kniha Elena LUKÁČOVÁ et al.: *Sakrálna architektúra na Slovensku*. Komárno 1996. – Porovnaj recenziu: Dušan BURAN, Martin ČÍČO, Inet MAYEROVÁ: *Recenzia – Sakrálna architektúra na Slovensku*. *Projekt*, 40, 1998, č. 6, s. 64-67.
- [30] Martin VANČO: *Úvod*, in: *Centrálne stavby veľkomoravskej riše*. Dizertačná práca. Bratislava 2001.
- [31] Dobroslav LÍBAL: *Raně středověký vývoj kostela sv. Petra a Pavla na Budči*. *Umění*, 29, 1981, č. 5, s. 396.
- [32] Milan ŠOLLE: *Význam archeologického výzkumu budečských kostelů pro poznání předrománské architektury v Čechách*. *Umění*, 32, 1984, s. 115-121.
- [33] Jaroslav LUDVÍKOVSKÝ (ed.): *Kristiánova legenda*. Praha 1978, s. 24.
- [34] FROLÍK – SMETÁNKA 1997, c. d. (v pozn. 10), s. 59-63.

Niekoľko poznámok ku knihe S. A. Mansbacha
 „Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939“

Mária ORIŠKOVÁ

Roku 1999 vydalo americké vydavateľstvo Cambridge University Press knihu nazvanú „Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939“ (Moderné umenie vo východnej Európe: od Baltiku po Balkán, cca 1890-1939). Autorom publikácie je Stephen A. Mansbach, profesor dejín umenia, ktorý pôsobil na viacerých amerických a európskych univerzitách a tiež bol dekanom Center for Advanced Studies in the Visual Arts pri National Gallery of Art vo Washington. Kniha je výsledkom jeho výskumu vo východnej Európe za prispenia viacerých amerických a európskych inštitúcií a grantov. Mimoriadne obsiahle pokračovanie patrí však nielen západným grantovým a výskumným inštitúciám, ale i východnej sieti Sorosových centier a jednotlivým špecialistom v desiatkach múzeí, galérií a vedeckých pracovísk východnej Európy.

Knihu je potrebné oceniť ako nesporne zásluhný čin v prvom rade preto, že západných publikácií o východoeurópskej moderne je žalostne málo a tak často čo i len základné informácie o umení tohto teritória temer úplne absentujú. Hoci v posledných rokoch vyšlo v angličtine niekoľko prehľadových kníh o maďarskom a poľskom umení 20. storočia (*Art from Poland 1945-1996*, Varšava 1997, *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*, Budapešť 1999) či katalógov k veľkým hodnotiacim výstavám (napr. *Europa, Europa*, Bonn 1994), stále je tu citeľný nedostatok. Mansbachova kniha (ocenená 1997 C.I.N.O.A. Prize) tak na jednej strane zaplňa určitú medzeru v cudzojazyčnom (anglickom) písaní o umení východnej Európy, ale

na druhej strane vyvoláva množstvo otázok i pochybností, čo dosvedčujú aj viaceré dosiaľ publikované recenzie tejto knihy.¹

Rozhodujúcim podnetom pre napísanie tejto recenzie nebola však len potreba polemizovať s konkrétnymi formuláciami, stanoviskami a názormi autora, členením či celkovou koncepciou knihy, ale skôr položiť otázku: kto píše a pre/za koho a aká je jeho pozícia/motivácia? Táto recenzia je motivovaná práve touto otázkou, ku ktorej sa vrátim na konci svojej úvahy. Uvedenú otázku je okrem iného potrebné položiť aj preto, že od pohľadu „zvonku“ (čím nesporne táto kniha je) sa očakávajú nové, niekedy nečakané pre/hodnotenia, ktoré môžu posunúť doterajšie bádanie novým smerom rovnako, ako môžu „prepísať“ cudziu/inú históriu podľa vlastných pravidiel/kánonu. Preto je tiež dôležité si uvedomiť, že táto kniha vznikala v dobe postkomunistickej (i postkoloniálnej), keď došlo nielen k zmenám politickým (i k zmenám hraníc viacerých európskych štátov), ale i k novým zásadným úvahám o statuse umelecko-historického poznania. Tu sa natíska ďalšia dôležitá otázka – otázka o spolupráci dejín umenia s mocou a otázka možného kultúrneho neokolonializmu.²

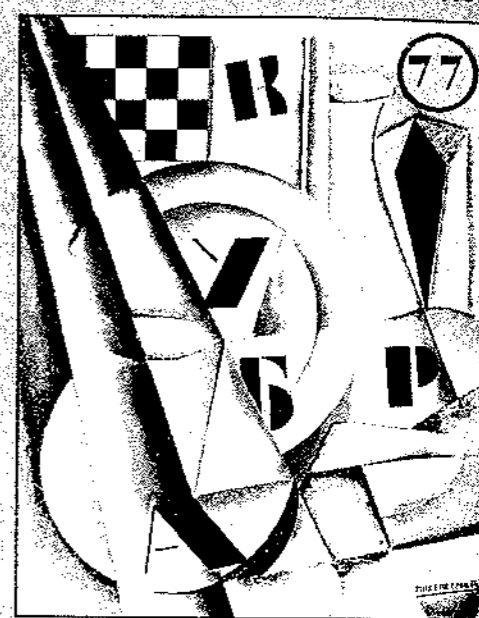
1. Prehľadová publikácia, jej členenie a koncepcia

Je známe, že umelecko-historická prax sa realizuje v rozličných typoch publikácií. Medzi najrozšírenejšie (resp. najpopulárnejšie) patria prehľadové knihy, zamerané na určité obdobie, krajinu či sloh/štýl/tendenciu, skupinu umelcov,

žáner a pod. Knihu S. A. Mansbacha možno označiť s určitou rezervou ako prehľadovú a ako vyplýva už zo samotného názvu, je táto kniha venovaná modernému umeniu východnej Európy v období rokov 1890-1939. Z tohto „zadania“ potom vychádza jej „teritoriálne“ členenie na jednotlivé kapitoly: 1. České zeme, 2. Poľsko a Litva, 3. Pobaltské štáty Lotyšsko a Estónsko, 4. Južný Balkán bývalej Juhoslávie, Slovinsko, Chorvátsko, Srbsko a Macedónsko, 5. Rumunsko, 6. Maďarsko. Koncept, alebo skôr členenie knihy, ktorý v úvode sám autor nazýva geografickým, teritoriálnym či regionálnym, si zvolil autor pravdepodobne aj preto, že pre západného čitateľa, ktorému je v prvom rade táto publikácia určená, je východná Európa (a jej umenie) „terra incognita“, zložená z rôznych „regiónov“. Ak sa už autor knihy pre tento koncept rozhodol, mal by byť dôsledný. Obdobie a územie, ktoré skúma, je však komplikovanejšie ako predpokladal a tak už v základnom členení knihy dochádza k určitým nezrovnalostiam, ktoré sa pokúša vysvetliť či ospravedlniť. Dejiny východnej Európy (ktoré autor nechce chápať monoliticky ako „východný blok“), sú totiž dejinami neustálych rozpadov a vznikov nových štátov a tak v skúmanom období sa jeden národ či etnikum môže objavovať v rámci rôznych štátnych celkov. Tak napríklad po rakúsko-uhorskom vyrovaní je Slovensko v rokoch 1890-1918 súčasťou Uhorska a Čechy sú podriadené Viedni v rámci Rakúsko-Uhorskej monarchie, ale v rokoch 1918-1939 Čechy a Slovensko tvoria nový samostatný štátny útvar Československo. Slovensko v rokoch 1890-1939 sa však v publikácii (až na dve poznámky)³ nespomína, ani v rámci žiadneho štátneho útvaru, ani ako umelecký región. V inej situácii je Poľsko, ktorého komplikovaná história je spojená rovnako s Pruskom, Rakúsko-Uhorskom, Ruskom alebo Litvou, kde na základe posledného spojenia vznikla kapitola s názvom Poľsko a Litva. Ak však zohľadnil toto spojenie, mohol rovnako vytvoriť kapitolu s názvom Česko a Slovensko. Balkán je ďalším

MODERN ART IN EASTERN EUROPE

FROM THE BALTIC TO THE BALKANS, ca. 1890-1939



S. A. MANSBACH

kameňom úrazu geografického členenia knihy, nehovoriac o úplne „zabudnutom“ Bulharsku, hoci Rumunsko v knihe figuruje ako samostatná kapitola. Ruskom a Sovietskym zväzom sa kniha nezapodieva a autor to zdôvodňuje „dosť výnikajúcich štúdií v západných jazykoch“ (s. 5). Napriek tomu sa venuje Pobaltským republikám, ktoré boli súčasťou Sovietskeho zväzu. Aj keď na začiatku každej kapitoly sumarizuje stručné dejiny tej ktorej krajiny v sledovanom období, je zrejme, že dejiny štátu, dejiny národa a dejiny umenia môžu byť rozdielnymi skutočnosťami. Zdanlivo prehľadná publikácia sa tak stáva neprehľadnou a tzv. geograficko-regionálne členenie je vlastne členením na národné štáty, ktoré sa v skúmanom období ocitli v rôznych štátnych útvaroch, a z ktorých dnes už viaceré neexistujú. Autor v úvode kni-



1. Bohumil Kubišta: „Bozk smrti“, olej, 1912

hy napriek všetkému tvrdí, že „knihy je voľne organizovaná podľa súčasných národných štátov“ (s. 6).

Už pri základnom členení knihy mala byť zásadnou otázkou, či sú štátne dejiny rozhodujúcim faktorom pre dejiny umenia a čo je to napr. „umelecké teritórium“ (Kunstlandschaft).⁴ Aj keď všeobecne prehľadové publikácie nemajú ambíciu zapodievať sa koncepciami výkladu umenia či príliš „teoretizovať“ dejiny umenia, je zrejmé, že v prípade Mansbachovej publiká-

cie (nielen pre obmedzenú znalosť histórie východnej Európy) dochádza k značným simplifikáciám a protirečeniam vo výklade východného modernizmu. Mansbach pristupuje k materiálu aprioristicky, a to pravdepodobne i pre nedostatok (do angličtiny či iných svetových jazykov) preložených textov. A hoci si uvedomil, že exkurz do dejinných peripetií toho ktorého skúmaného národa či štátu je asi nevyhnutný pre osvetlenie vzniku moderného umenia, i tak sa mu celkom nedarí previazať dejinný proces s umeleckým. Kultúrna mapa Európy sa totiž nedá vyjadriť jednoduchým vzorcom. Problém dejín európskych národných kultúr i európskeho modernizačného procesu, je dlhodobým procesom, začínajúcim na prelome 18. a 19. storočia. Národné histórie sú tu často nielen bojom o teritórium, ale najmä vášnivým hľadaním národnej identity prejavujúcej sa v národnej kultúre, kde národnosť je vyzdvihnutá ako konštitutívny prvok kultúry. Európska kultúra je de facto systémom národných kultúr, kde dochádzalo (a ešte i dnes dochádza) ku konfliktom štátu a národa a kde je často národná kultúra súčasťou hnutia za oslobodenie národa a teda v opozícii k oficiálnej kultúre (čo sa dialo v minulosti i v rámci mnohonárodnostného štátu Rakúska-Uhorska). Proces formovania národného a moderného umenia vo východnej Európe koncom 19. a začiatkom 20. storočia je o to zložitejší, o čo komplikovanejšie je konštituovanie podoby národných štátov (ako ich poznáme trebárs v súčasnosti) a o čo je táto časť Európy ekonomicky/priemyselne zaostalejšia voči západnej Európe. Od 19. storočia podnes sa tu odohráva množstvo konfliktov a kým nie je národná nezávislosť vybojovaná, dovedy funguje národný variant umenia, ktorý odlišuje jeden národ od druhého. Problém modernizmu stojí dlhodobo až na druhom mieste a až postupne, a tiež veľmi komplikovane, vstupuje do hry s celkovým modernizačným procesom, rozvojom priemyslu, komunikačných a veľkomestských štruktúr a inštitúcií. Práve konflikt národného a moderného, a na

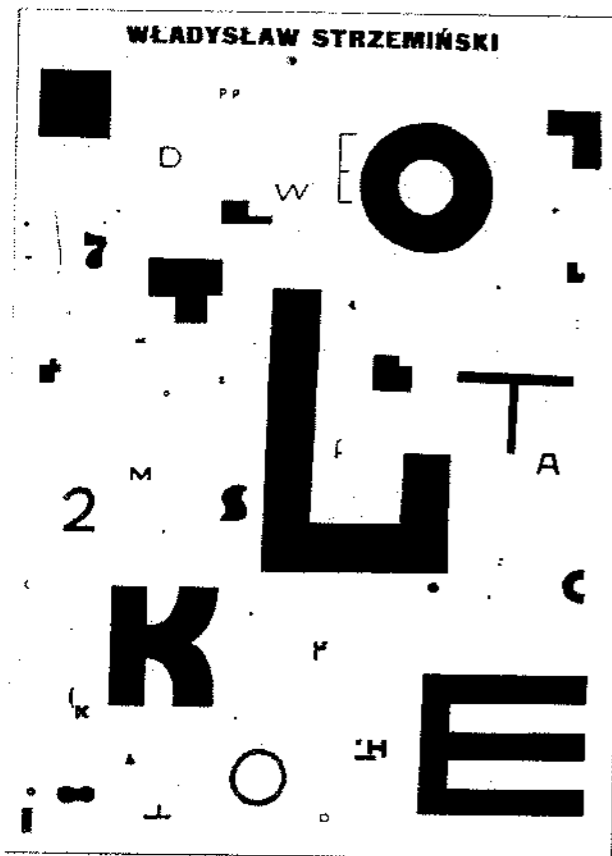
druhej strane ich rôzne symbiózy, ukazujú mnohovrstvovú a komplikovanú štruktúru umenia východnej Európy v sledovanom období. Podstatné však je (a to Mansbachova kniha neberie do úvahy), že na umenie tejto časti Európy možno nazerať z rôznych strán, kde možno uprednostniť prinajmenšom nacionalistický či avantgardistický výklad umenia v každej zo sledovaných krajín. Je možné hľadať tiež úlohu štátu alebo národa pri výklade dejín umenia takisto, ako uplatniť programovo funkcionálny alebo sociologický prístup. Autor knihy však nezvolil prístup – metódu a svoju koncepciu charakterizuje ako „pokús o historickú archeológiu východoeurópskeho moderného umenia, ku ktorej vzťahuje otázky týkajúce sa metodológie, organizácie a definície“ (s. 3). Metodologická nejasnosť je snáď najväčším a najpodstatnejším nedostatkom knihy. Ukazuje sa už v úvode, kde nie je zrejmé o čo v knihe pôjde, aké sú základné stanoviská a to sa následne zrači v celkovom členení knihy, ktoré ťažko možno nazvať „teritoriálnym konceptom“.

Za omnoho zdarenejšie ako Mansbachov koncept možno považovať napr. koncept knihy maďarskej historičky umenia Krisztiny Passuth – špecialistky na východné avantgardy, ktorá roku 1998⁵ (a teda takmer súčasne s Mansbachovou knihou) vydala publikáciu nazvanú „*Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907-1930*“ (Vzťahy avantgárd od Prahy po Bukurešť 1907-1930). Passuth, viediac, že téma je značne široká, sa rozhodla pre vedomé zúženie problematiky a svoju pozornosť zamerala na avantgardné skupinové hnutia (také typické pre avantgardy!) s osobitným dôrazom na ich tlačové orgány – časopisy. Dôraz položený na skupiny a ich stanoviská viac ako na jednotlivých umelcov (monograficky ponímaného umeleckého vývinu) jej umožnil potom postihnúť špecifický charakter avantgardných pohybov, ktoré situovala do stredoeurópskych a východoeurópskych centier – Prahy, Budapešti, Krakova, Varšavy, Bukurešti, Záhrebu, Ľublňany či Belehradu. Moderné veľ-



2. Václav Špála: Obálka knihy J. Horu: Pracující den, 1922

komesto konca 19. storočia je totiž tým prostredím, ktoré zrodilo avantgardné skupinové hnutia, urbánne prostredie a urbánna spoločnosť je to, čo avantgardy reflektujú. Aj keď metropoly strednej a východnej Európy, v ktorých sa odohrávajú avantgardné hnutia nie sú natoľko kozmopolitné a otvorené ako Paríž, predsa sú miestom ich fungovania. Passuth sa tak zmysluplne vyhla štátno-geografickému členeniu a postihla jeden zo zásadných fenoménov raných avantgárd, ktorými sú skupiny, ich manifesty, časopisy či výstavné katalógy. Navyše, výtvarné smery (kubizmus, futurizmus, dadaizmus, konštruktivizmus a ich rôzne modifikácie) a ich



3. Władysław Strzemiński: Typografický design (reprodukováný v Bloku č. 2, 1924)

predstavitelia sú sledovaní vo vzájomnej spolupráci a tiež (najmä vo francúzskej) emigrácii. Vymedzený rámec tak pomohol vytvoriť nielen jasnú koncepciu knihy, ale i odhaliť mnohé, dosiaľ neznáme súvislosti a vzťahy východoeurópskych umeleckých skupín, odlišnosti či príbuznosti ich programov.

2. Problematika modernizmu, avantgardy a „nového“

Ak autor v úvode nadhadzuje otázku akejsi podlžnosti Západu voči „takmer úplne zabudnutým a prehliadaným avantgardným postavám a hnutiam“ na Východe, dozvieme sa, že „relatívna historická obskurnosť nebola výsledkom programovej západnej ignorancie alebo kultúr-

neho šovinizmu, ale vo veľkej miere bola dôsledkom politického, spoločenského ale i kultúrneho vývinu každého zo skúmaných národov...“ (s. 1). Verí však, že v súčasnosti, v zmenenej politickej situácii je možné aj napriek viacerým ťažkostiam (jazyková bariéra, zložitý prístup k umeleckým dielam či politické prekážky) doplniť obraz moderny o východné regióny. S. A. Mansbach má na mysli západných bádateľov, ktorí budú odhaľovať kreatívnu rôznorodosť východoeurópskych regiónov po novom, bez predsudkov z čias studenej vojny. Pod rôznorodosťou sa tu chápe nielen kauzálny vzťah národnej identity a utvárania modernistickej estetiky vo východnej Európe (s. 3), ale aj rôznorodosť ako odlišnosť voči Západu, napriek morfolologickej či štýlovej príbuznosti.

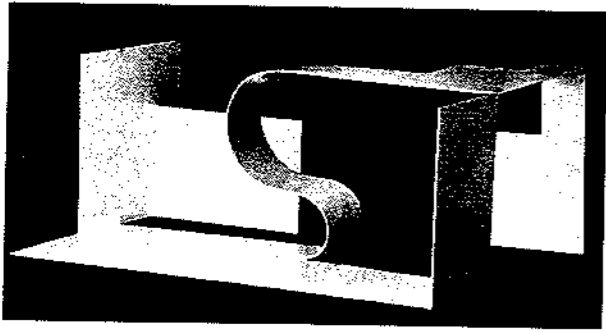
Problémovou sa tu však stáva samotná terminológia, najmä ak o základných pojmoch ako moderna, modernizmus a avantgarda autor v úvode knihy prehlasuje, že ich bude používať flexibilne (s. 3). Práve rozhodnutie, v akom zmysle bude používať tieto termíny, by zabránilo viacerým nejasnostiam, vymedzenie pojmov by spriehľadnilo vzťahy, najmä v rámci komparatívnej analýzy, resp. deskripcie diel jednotlivých umelcov. Jednotlivé kapitoly totiž z veľkej časti pozostávajú z opisov diel umelcov, kde sa autor snaží „dokresliť“ západnému čitateľovi dielo východného umelca cez „adaptáciu“, „vplyv“ alebo „inšpiráciu“ svetovým/západným umelcom (Van Gogh, Cézanne, Picasso...). Paradoxne, a v značnej schématickosti, tak dospieva k „novosti“, „progresívnemu umeniu“ či „kreatívnemu charakteru/modelu“, napr. českého moderného umenia. Dopúšťa sa však niekoľkonásobných kontroverzií. Ako už upozornil vo svojej recenzii James Elkins,⁶ Mansbach chce, aby západný a východný modernizmus boli rovnocennými partnermi (tu sa ukazuje zvláštna tolerancia a akceptovanie Východu zo západnej, ale predsa dominantnej pozície) a súčasne neustále ukazuje, ako východný modernizmus „adaptoval“ západný modernistický model. Vy-

vstane tu však ďalší problém s pojmom „avantgarda“ v zmysle radikálneho predvoja, kde iba jeden je prvý/originálny/nový a všetko ostatné je epigónske či eklektické. Voči západným avantgardám (teraz neberieme do úvahy východné ruské avantgardy) nie sú stredo-východoeurópske avantgardy skoršie a ich avantgardnosť v domáciach súvislostiach je väčšinou chápaná ako opozitum voči tradičnému alebo dokonca akademickému umeniu. Často sa tiež avantgardné chápe ako progresívne, nové voči tradicionalistickému a tiež ako pro-západné.

Zdá sa, že tu je potrebné otvoriť problém „nového“ ako ústredný problém modernistickej doktríny, ktorý úzko súvisí s „modernou podmienkou“ (modern condition), ktorá zrodila avantgardu. Modernizácia, modernosť, modernizmus a avantgarda sú totiž pojmy, ktoré sa nedajú používať flexibilne. Podľa Harrisona a Wooda⁷ modernizácia je procesom vedeckého a technologického pokroku a referuje k zvýšenému významu stroja, strojovosti a priemyselnej výroby. Modernosť (modernity) predstavuje spoločenské a kultúrne podmienky týchto objektívnych zmien, čo znamená za zmenených okolností tiež zmenu charakteru života, novú spoločenskú aj osobnú skúsenosť. Podmienka modernosti existuje potom v posune a v symbiotickom vzťahu s modernizmom, ktorý je zámerným reflektovaním, doslova reprezentáciou skúsenosti nového. Fenomén „nového“ tu súvisí na jednej strane s avantgardným myslením v zmysle permanentnej zmeny, ktorú prináša moderná podmienka, na druhej strane sa aj „nové“ rýchle šíri po celej „modernizujúcej sa“ Európe.

Tak sa avantgarda stáva internacionálnym hnutím, kde nepochybne najvýznamnejším centrom umenia zostáva Paríž, ale aj ďalšie centrá – mestá ako Berlín, Mníchov či Viedeň zohrávajú dôležitú úlohu. V jednotlivých kultúrnych kontextoch vznikajú špecifické zafarbenia rýchle šíriaceho sa modernizmu – napríklad expresívny a silne subjektivistický nemecký modernizmus v nemecky hovoriacom prostredí, čo súvisí

s nemeckou kultúrnou tradíciou a filozofiou. Položme si preto otázku, či je možné považovať modernizmus v centrách ako Viedeň pred prvou svetovou vojnou za „západný“ a v Prahe za „východný“, hoci obe metropoly sú v tej dobe súčasťou Habsburskej monarchie? (Praha má aj úzke styky s Francúzskom a Nemeckom a tiež značnú nemeckú populáciu).⁸ A tu sa natíska hneď ďalšia otázka – otázka neustáleho konfrontovania západného a východného modernizmu, a to na základe kritérií, ktorými sú autenticita, originalita a formová/štýlová inovácia, teda toho, čo úzko súvisí s problematikou permanentnej zmeny modernej spoločnosti (a konečne aj modernej umenia). Z pohľadu západnej modernistickej doktríny (i z pohľadu S. A. Mansbacha) sa však v rámci východného modernizmu javí kategória originality ako vágna, pretože umelci sledovaných krajín sa buď stali súčasťou západného systému (emigranti) alebo zostali doma a potom neboli objaviteľmi žiadnych nových smerov a ani radikálne nezmenili paradigmu (západného) modernizmu. V tomto momente je autor knihy opäť v dileme a keďže by rád priznal východnému modernizmu aspoň čosi originálne či autentické, pokúša sa tu rozlišovať na Východe zväčša „neoriginálne“ štýly/-izmy a originálne obsahy/témy. Pri formálnych analýzach diel totiž príliš často narazí na oveľa známejších západných umelcov a ich diela a potom musí používať termíny ako vplyv, tvorivá adaptácia, inšpirácia alebo transformácia či paralelnosť, pretože formálne sú si umelci „viditeľne“ blízki. V rámci obsahu si potom trúfa objavovať národné alebo regionálne zvláštnosti: v Čechách napríklad „barokovosť“ a bližšie necharakterizovanú „spirituálnosť“ (mystiku, pocity strachu, ohrozenia a úzkosti). Mnohé z uvádzaných pojmov – najmä „spirituálne obsahy“⁹ – však vyznievajú nepresvedčivo, ak sú použité rovnako pri interpretácii Kupkových, Kubištových, Preisigových, Zrzavého, Čapkových a ďalších diel. Pre maďarskú avantgardu je podľa neho typická „služba politike a revolúcii“ (napr. Aktivisti...),



4. Katarzyna Kobro: „Priestorová kompozícia 5“, maľovaná oceľ, 1929-30

ktorá je vlastným obsahom diel „progresívnych umelcov“ a v Poľsku prevažujú „národné a vlastenecké témy“.

Ak sa vrátíme ešte raz k pojmu originality ako ústrednému problému avantgardnej doktríny, je zrejmé, že aj u Mansbacha sa originalita viaže výlučne na problém formovej/štýlovej inovácie. To znamená, že po sebe nasledujúce jednotlivé smery predstavujú vývin foriem, ktorý sa takto stáva samotným obsahom moderny. Kategória „nového“ je následne podriadená vývinovým princípom na jednej strane a na druhej strane znamená rozchod s tradíciou. Významný nemecký teoretik – tvorca jednej z prvých kritických teórií modernizmu Peter Bürger vo svojej knihe „*Theorie der Avantgarde*“¹⁰ polemizuje s Theodorom Adornom, ktorý „oddeľuje ‘nové’ ako kategóriu moderného umenia od inovovania tém, motívov a umeleckých vyjadrovacích spôsobov, ktoré určovali vývoj umenia už pred nástupom moderny“.¹¹ Bürger však tvrdí, že „to, čo odlišuje kategóriu ‘nového’ v moderne od skorších, úplne legitímnych používaní tej istej kategórie, je radikalita zlomu s dosiaľ platným. Negujú sa však nielen umelecké vyjadrovacie spôsoby a štýlové princípy, ktoré doteraz platili, ale celková tradícia umenia. Presne toto je ten bod, kde treba previesť kritiku adornovského používania kategórie ‘nového’.“¹² Pod pojmom negácie doterajšej tradície umenia má Bürger na mysli nielen rozchod s prekonaným systémom zobra-

zovania, ale zrušenie/popretie inštitúcie umenia vôbec. „Nové“ je tu kvalitatívne odlišné a neznamena iba historicky potrebnú inováciu – zmenu štýlu, ktorá podľa Adorna je v dialektickom vzťahu k tovarovej spoločnosti. Ide skôr o zmenu paradigmy, nie o ďalší krok v štýlovom vývine.

Pravdaže, nielen Bürger, ale aj ďalší autori, ako napríklad americká teoretička Rosalind Krauss vo svojej knihe „*The Originality of the Avantgarde and the Other Modernist Myths*“,¹³ prinášajú v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia kritiku modernistického formalizmu a v jeho rámci i kritiku originality a autora (subjektivity). Krauss sa zamerala na dekonštruovanie modernizmu (a originality) prostredníctvom fotografie a umenia pracujúceho s reprodukčnými technikami vôbec a pokúsila sa ukázať opak originálneho, teda kópiu, reprodukovanie a privlastňovanie. Vo svojej teoretickej argumentácii zdôrazňovala chápanie umenia ako siete, kde si žiaden autor nemôže nárokovať prvenstvo, čím sa priblížila k barthesovskému chápaniu umeleckého diela, ktoré nemôže byť nikdy originálom a ktoré je iba textom komentujúcim iné texty.¹⁴ Tu je zreteľné zmnoženie perspektív a simultánnosť vzťahov a namiesto neustálej inovácie a autority originality nastupuje jej spochybňovanie.

Dostávame sa tak prinajmenšom k relativizácii niektorých pojmov a kategórií, s ktorými operuje západná teória modernizmu, alebo dokonca ku kritike modernizmu. Už najmenej po dve desaťročia dochádza totiž k tzv. dekonštruovaniu mýtov modernizmu (mýtu originality, autenticity, autorstva, mýtu čistého štýlu...). Modernistický projekt je spochybňovaný z viacerých pozícií a viacerých humanitných disciplín (filozofie, literárnej vedy, antropológie a dejín umenia), kde sa postupne rozkladá predstava univerzálneho, komplexného či jednotného modernizmu. Radikalizované vedomie modernity, ktoré sploдил ešte romantizmus 19. storočia, totiž často navodzovalo pocit komplexného systému s ur-

čitými charakteristikami. Je však zrejmé, že chápanie modernizmu ako jednotného štýlu alebo hnutia je prinajmenšom redukujúce, pretože vedľa modernizmu abstraktnej čistoty existoval aj modernizmus absurdity a deštrukcie a v rámci modernistickej utópie sa usídlili aj totalitné idey, vedľa modernej technickej racionality fungovala tiež iracionalita ľudskej psychiky. Je preto paradoxom, že modernistický projekt sa často chápal (a dodnes chápe) ako komplexný a univerzálny. Až postmoderný posun, zmena paradigmy umožnila naplno vidieť modernizmus zbavený domnulej komplexity. Položme si preto ďalšiu otázku smerom k analyzovanej knihe o východnom modernizme: je možné do ustáleného systému západného modernizmu (modernizmu ako inštitúcie)¹⁵ s jeho kategóriami nového/originality/autora a lineárne vývinovo radejších čistých štýlov „vkladať“ východné moderné umenie? Ved’ v tomto „pevnom, uzavretom a komplexnom rámci“¹⁶ bude tzv. východný modernizmus vždy odsúdený na opozdené preberanie formálne/štýlovo čistých vzorov, bude perifériou vzhľadom k centru, či dokonca kópiou voči originálu.

Pravdaže, už naznačený dlhotrvajúci diskurz okolo mýtov modernizmu, umožňuje úvahu týkajúcu sa štýlovej čistoty a jej existencie v západnom modernizme. Modernistický vzorec štýlu a originality by sa totiž nemal chápať dogmaticky, najmä nie v zjednodušených opozitách originálny-neoriginálny a skôr je potrebné skúmať, či v samotnom centre modernizmu nie sú už usídlené formy „nečistého“, pastiche a diskontinuity, napríklad u takých zásadných osobností ako je Picasso. Je tiež otázne, či apropriácia a recyklácia, pojmy hodne používané postmodernizmom, ale pre modernizmus neprípustné, už dávno nerozkladajú západnú modernistickú paradigmu zvnútra. Hoci používanie pojmu „appropriácia“ (v postmoderne tiež „appropriation art“) je relatívne nové, samotný princíp výpožičiek v dejinách umenia je oddávna bežný, chápaný ako adoptovanie už existujúcich prv-

kov. Toto je však často nešťastne chápané ako vplyv. Viacerí autori, najmä Michel Foucault upozorňujú, že „koncept vplyvu“ patrí k tým termínom, ktoré sú teoreticky chabé, ale aj napriek tomu fungujú ako potvrdzovanie a udržiavanie kontinuity a integrity histórie, tradície a diskurzu. Podľa Foucaulta „vplyv je pojem, ktorý obstaráva podporu pre fakty prenosu a komunikácie a referuje k zjavne kauzálnym procesom cez fenomén podobnosti alebo opakovania, ktorý spája pomocou rôznych prostriedkov v priestore a v čase skupiny individuí, diel, pojmov alebo teórií (nemá však ani prísne vymedzenie ani teoretickú definíciu).“¹⁷ Michael Baxandall,¹⁸ súhlasne s Foucaultom tvrdí, že pojem „vplyv“ zastiera aktéra a akciu na rozdiel od pojmu „appropriácia“, ktorá určuje oboch aktérov. Rozdiel medzi vplyvom a apropriáciou je potom v pasívnom a aktívnom prístupe.

Každopádne tradičná komparatívna kunsthistoria sa bez pojmu „vplyvu“ nezaobíde, ale ten je často používaný jednostranne (jednosmerne) ako prijímanie cudzích vplyvov bez predpokladu daností lokálneho prostredia, jeho tradícií a vzťahov a procesov, ktoré následne prebiehajú.¹⁹ Pojem „vplyvu“, ak je aplikovaný na nezápadné umenie, zjavne umožňuje „diskvalifikovať“ aj východné moderné umenie v rámci modernistického diskurzu. Na základe pojmu „vplyvu“ je toto umenie chápané ako pasívne, preberajúce nové, originálne prvky alebo postupy z aktívneho centra (podľa hierarchického modelu centrum-periféria). Tu sa v duchu adornovského chápania „nového“ ako inovácie tém, motívov a výtvarných vyjadrovacích prostriedkov, berie do úvahy formálna stránka diela a stylistické princípy. Západný modernistický formalizmus so svojim zdôrazňovaním formálnej čistoty, lineárne sa vyvíjajúcej smerom k stále väčšej redukcii a dematerializácii, však nepripúšťa „nečisté“ odchýlky, ale ani nelineárny vývin. Nepredpokladá taký typ tvorivosti, kde umelec nie je inovátorom v oblasti formy ale zmyslu, kde určitý formálny jazyk je možné si privlast-

VILÁG PROLETÁRIAI EGYESÜLJETEK!



5. Bertalan Pór: „Proletáři všetkých krajín, spojte sa!“, litografia, 1919

niť a pracovať s ním jazykovo-komunikačne.²⁰ Takúto stratégiu akceptuje až postmoderná paradigma a predostierajú ju nové kritické teórie, súvisiace najmä s postštrukturalizmom.

Aj keď sa mnohí významní teoretici umenia, literárni vedci i filozofi pokúšajú redefinovať modernizmus a odhaľovať viaceré jeho mýtizované stránky, treba si pravdepodobne uvedomiť, že „akékoľvek porozumenie moderného umenia a kritiky je nutne zviazané s uvažovaním o modernizme ako o kultúrnom štandarde, ktorý dnes ovláda našu predstavu o umení. Modernizmus bol veľkým snom industriálneho kapitalizmu a idealistickej ideológie, ktorý vkladal dôveru v pokrok a chcel vytvoriť nový poriadok. Modernizmus ako sebavedomé experimentálne hnutie, rozprestierajúce sa cez celé jedno storočie,

obsahovalo celý rad pozícií. Napriek tomu, v súčasnom kontexte nie je modernizmus chápaný ako odkazujúci k pojmom historického programu v jeho rôznorodosti, ani v pojmoch jeho pôvodného historického kontextu, ale skôr v zmysle modernistickej estetiky, ktorá nám zostala predô dvermi (ako nevítané dedičstvo, pozn. prekl.) ako inštitúcia modernizmu.“²¹ Inštitúcia modernizmu, to sú nielen západní klasici modernizmu v západných múzeách, knihách a katalógoch, ale i západný modernistický kánon. Muzealizácia a kanonizácia okrem iného znamená, že avantgarda už nie radikálna a modernizmus je už dávno „oficiálnym“ umením. A hoci je modernizmus (najmä pre múzeá, katalógy a prehľadové knihy) uzavretou kapitolou, východný modernizmus doň nepatrí, nevmetí sa do chronologických prehľadov -izmov a hnutí, nepasuje do vymedzeného kánonu originality a štýlovej čistoty a väčšinou sa prezentuje separátne (či už ako výstavy alebo publikácie). Zdá sa, že konštrukcia inštitúcie modernizmu je dostavaná. A preda: kritické prehodnocovania pribúdajú a odhaľujú, že stavba modernizmu je jednostrannou/jednopohľadovou konštrukciou, kde sú umelecké diela považované zväčša za autonómne estetické formy, vytvárané pre čisto estetické vnímanie. Ale ak niektoré charakteristiky/fenomény vystúpia do popredia, iné zostávajú marginalizované. Americký teoretik Brian Wallis v knihe esejí „*Art After Modernism: Rethinking Representation*“ tvrdí, že „modernizmus marginalizoval problém umeleckej motivácie alebo problém záujmov mimo systému umenia, popierajúc, žeby umelecké diela boli viazané prostredníctvom siete vzťahov k špecifickým historickým a spoločenským kontextom.“²²

3. Problematika kontextu

Problém kontextu je pravdepodobne kľúčovým, alebo prinajmenšom jednou z možností pre porozumenie východného modernizmu (alebo aj rôznych iných modernizmov). Kontext tu chá-

peme ako rámeč, v ktorom dielo funguje, resp. ako významové súvislosti, ktoré sú zahrnuté v diele či dielach. Okrem významových kontextov obsiahnutých vo vnútri diela, každé dielo funguje vo vonkajšom, ale veľmi konkrétnom, historickom, politickom, spoločenskom alebo inštitucionálnom rámci (alebo vo viacerých naraz). K pochopeniu určitého diela možno dospieť štúdiom kontextu napríklad prostredníctvom textov/dokumentov, ktoré rozširujú kontext a umožňujú vidieť okrem úzko estetických aj iné súvislosti či funkcie diela. Ako už bolo spomenuté, Mansbachove bádateľské možnosti v oblasti štúdia textov boli vo východnej Európe obmedzené. Zdá sa, že sa preto viac-menej musel spohľahnúť na „videné“ umelecké diela v rôznych zbierkových inštitúciách, alebo publikované v knihách a katalógoch. Ak vezmeme do úvahy jeho „priamu“ skúsenosť, tak potom sú preňho mnohé diela čitateľné ako autonómne estetické objekty.²³ Tie potom umiestňuje do „svojho“ západného štandardného systému dejín moderného umenia, zužitkovávajúc dostupné textové zdroje získanej (regionálnej) literatúry a tiež ústne informácie od miestnych špecialistov z rôznych inštitúcií. Je samozrejme možné vykladať dielo, či skupiny diel „zvnútra“, „z neho samého“, čo sa priam núka pri modernistických dielach s ich autonomistickou ambíciou. Je však zrejme, že modernistický pojem autonómneho diela bol iba označením pre nové používanie diela a aj dielo chápané umelcom ako autonómne funguje v určitom kontexte. Historicko-spoločenský kontext s celým radom symptómov, vzťahov a okolností fungovania môže však ukázať umelecké diela ako produkty špecifickej situácie, ktorú ony samé môžu tiež spoluutvárať a tak môže dochádzať k legitimizácii diel kontextom, alebo viacerými kontextami.²⁴

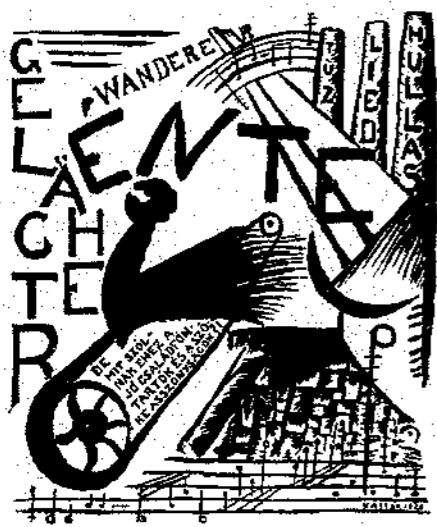
Ak v modernom umení idea autonómie diela dlho maskovala kontext umenia ako spoločenskej praxe, tak v prípade Mansbachovej knihy z konca deväťdesiatych rokov to ešte stále platí. Kontext historický je tu zredukovaný a buď sa

jedná o výpočet historických udalostí, ktoré sa tu chápu jednoducho ako nespochybniteľné, raz a navždy dané fakty (zdroje nie sú uvádzané, až na malé výnimky, napr. publikácia *The History of Poland since 1963*, Cambridge 1983), alebo ide o základné faktografické údaje týkajúce sa napríklad zahraničných a domácich výstav či pobytov v zahraničí, ktoré sú prebraté z niekoľkých katalógov²⁵ a ktoré mnohokrát nie sú bližšie vysvetlené. A keďže autor čerpá z textov, ktoré nemali ambíciu kriticky prehodnocovať, ale skôr rekonštruovať, afirmovať a miestami i glorifikovať výtvoary domácich avantgárd, mnohé modernistické konštrukcie, predsudky či dokonca kliše sú tu veľmi vypuklé. Mansbachov prístup je rozhodne modernisticky determinovaný a to dokonca do tej miery, že miestami máme pocit akéhosi nechceného pokračovania mýtizovania modernizmu, hoci umenie, ktorému je táto kniha venovaná, je zjavne iba doplnkom veľkej stavby modernizmu. Kým „domáce“ texty mýtizujú z jasných dôvodov – zväčša konštituovať domácu tradíciu, národné povedomie alebo ukázať paralelnosť a inokedy zas oneskorenosť domáceho umenia voči západoeurópskemu, americký autor má prinajmenšom iný vzťah k tomuto umeniu a inú perspektívu.

Vhodným príkladom na ilustrovanie kontextu, resp. jeho zúženia (v rámci akýchsi štandardných modernistických pojmov a konštrukcií), môže byť Mansbachova interpretácia českého kubizmu. V podkapitole nazvanej „*Kubizmus a Skupina*“ autor píše: „Kubišta a Filla odcestovali do Paríža, kde sa stretli s kubizmom Picassa a Braqua a pod ich vplyvom vytvorili unikátny český idióm, ktorý bol fúziou expresionistických tém, skúseností a modelov s formálnym jazykom analytického kubizmu. Tento inovovaný slovník vynikajúco komunikoval s ikonografiou existenciálnej úzkosti, ktorá hlboko ovládala pražskú avantgardu“ (s. 26). Nasleduje deskripcia diel Gutfreunda, Kubína, Procházku, Kubištu, Zrzavého a Čapka, v ktorých „sa spája voľná adaptácia kubistických modelov s expres-

MA

AKTIVISTA MŰVÉSZETI ÉS TÁRSADALMI FOLYÓIRAT
FŐSZERKESZTŐ KASSÁK LAJOS, WIEN, VI. ÉV 3. SZ



Am. 22. Kassa
Konstruktivizmus 4. Kassa

6. Lajos Kassák: Obálka pre časopis MA, linoryt, 1920

sionizmom alebo dochádza k preberaniu progresívnych medzinárodných štýlov – nemeckého expresionizmu, francúzskeho fauvizmu, analytického kubizmu a iných inovácií zo Západu, ktoré sa miešajú a prispôsobujú lokálnym potrebám a tradíciám (predovšetkým český barok). Výsledkom takéhoto miešania štýlov a tém je umenie ukazujúce nespokojnosť s podmienkami života Čechov v Habsburskej ríši, vyjadrujúce duchovnú krízu a blížiaci sa politický kolaps.“ (s. 53). Skôr ako uvažovania v rámci duality formy a obsahu (štýlu a témy), či neustáleho pripomínania západných inšpirácií, je tu azda potrebné hovoriť o recepcii nemeckého a francúzskeho umenia v Čechách (a v celej Európe až po Moskvu). Pre kontext českého kubizmu

by sa žiadalo hovoriť tiež o pôsobení a význame jedinečného vyznavača a zberateľa kubizmu Vincenca Kramára, bez ktorého by český kubizmus nebol tým, čím je a tiež o rozhodujúcej úlohe českých architektov, ktorí stáli pri zrode kubizmu v rámci Skupiny výtvarných umelcov (1911). Ale keďže v úvode je vysvetlené, že kniha sa venuje iba maliarstvu a sochárstvu a len v malej miere grafike, nedozvieme sa nič o kubistickej architektúre a dizajne, čo predstavuje spolu s voľným umením to najautentickejšie, čím česká avantgarda disponuje. Okolnosti vzniku diel a tiež chápanie modernej komodity (namiesto mýtizovanej autonómie) v realizáciách interiérového dizajnu pre novú meštiansku kubistickú domácnosť (ako zákazky Artělu),²⁶ ukazujú český modernizmus v úplne inom svetle. Umenie totiž okrem čisto estetického má aj spoločenské funkcie. S. A. Mansbach sa však pravdepodobne priveľmi opiera o interpretácie českých historikov umenia, ktoré vychádzajú z predstavy „objektívneho obrazu umenia začiatku 20. storočia“ a „z potreby zbaviť umenie všetkých mimovýtvarných kritérií“.²⁷ Mansbach preberá tiež radikálne oddeľovanie praktického a umeleckého, vyzdvihovanie umelcovej tvorivosti, ktorá akoby stála úplne mimo spoločensko-ekonomických vzťahov. Nespojitelnosť tvorivého činu či umeleckého hľadania s fungovaním umenia v spoločnosti je však fikciou, ktorú dlho upevňovalo i modernistické písanie – texty najmä v podaní umelcov, ktoré majú zväčša manifestačný alebo utopický charakter. Toto sa ozýva v mnohých textoch historikov umenia po celé 20. storočie, ktorí sa zameriavajú na umelca a dielo, interpretujú ho akoby z jeho (umelcovej) pozície a jeho doby, v predstave akejsi dokumentárnej vernosti, pravdivosti či objektivity. Prvoradým cieľom je tu tlmočiť umelcovo presvedčenie a ukázať nadčasovosť umelcovho diela.

Tradičný pohľad na umelecké dielo ako na nadčasové/autonómne a tým pádom akoby vyňaté z konkrétnych spoločenských, politických či ekonomických súvislostí, je ešte menej možné pri

užitom umení a architektúre. V každej zo sledovaných krajín sa ukazuje v dvadsiatych a tridsiatych rokoch ako kvantitatívne i kvalitatívne významné umenie typografie, knižných obálok a plagátov, teda diel rozmnožovaných prostredníctvom tlače, ku ktorým by sa dala priradiť i fotografia či filmový pás. Tieto nové druhy umenia nielenže prekračujú klasické (voľné) výtvarné disciplíny, ale najmä používaním novej techniky montáže (a fotomontáže), prinášajú novú ikonografiu a sú pre modernizmus obzvlášť určujúce. Navyše, avantgardná typografia sa od začiatku dvadsiatych rokov 20. storočia stáva medzinárodnou a uplatňuje sa rovnako v umeleckom ako politickom kontexte. Mobilita je totiž jedným z fenoménov modernej doby. Preto sa v mnohých ohľadoch s formou a technikou menia aj spoločenské funkcie umenia a reálnym kontextom je de facto masmediálny kontext.

V knihe S. A. Mansbacha sa v každej zo sledovaných krajín objavuje aj knižná grafika, ukážky typografie a plagátov v rámci konstruktivismu či funkcionalizmu: v podobe českého poetizmu/artificializmu, poľského unizmu či maďarského aktivizmu. Autor sa ich pokúša charakterizovať a chápe ich diferencovanejšie ako avantgardy desiatych rokov. Po prvej svetovej vojne nastáva totiž nová historická situácia – novokonštituované národné štáty rozširujú väzby spoločnosti a umenia a mení sa aj charakter umenia. Dôraz sa prenáša z riešenia otázok „národného štýlu“ na moderný životný štýl. A ak nie revolučná, utopická viera v lepšiu a krajšiu budúcnosť, tak aspoň optimizmus a rýchlo sa šíriaca veľkomestská kultúra, ktorej súčasťou sú avantgardy, je zrejme napríklad v Čechách. V Poľsku autor knihy zdôrazňuje zrod domácej avantgardy, ktorú zdôvodňuje spoločenskými potrebami(?) a v Maďarsku sa sústreďuje na radikálnu revolučnosť maďarskej avantgardy v súvislosti s Republikou rád, čo je dokumentované najmä plagátmi. Z elitného voľného umenia sa tu čiastočne presúva dôraz na ľudové, proletárske, ľavicové alebo civilné. Avantgardné prejavy sú tu rámované novou sku-

točnosťou, či už sú to politické udalosti alebo veľkomestský spôsob života.

Je všeobecne známe, že tieto nové kvality avantgardy vystupujú do popredia najmä v konstruktivisticko-funcionalistickom koncepte dvadsiatych rokov a pohybujú sa medzi ruským konstruktivismom či produktivismom a estetikou Bauhausu. Samotná spoločenská funkčnosť umenia sa tu ukazuje ako programová báza, ktorá sa v niektorých zemiach premieňa na službu spoločenským transformáciám. Z umelca sa tak stáva inžinier či spoločenský radikál, ktorý volí také umelecké formy a médiá, ktoré dokážu najrýchlejšie šíriť nové myšlienky k čo najširším masám. Autonomistická kreativita umelca ustupuje do úzadia pred mediálnym (reprodukčným) nosičom, maľba a socha ustupuje priemyselnému a grafickému designu, plagátu, reklame. Je však prinajmenšom redukujúce a málo diferencujúce, ak S. A. Mansbach označuje konstruktivismus v Poľsku a Litve (kapitola *Konstruktivismus 20. rokov v Poľsku a Litve*, s. 108) i v Maďarsku (kapitola *Konstruktivismus*, s. 296) ako progresívny (otázka znie: voči čomu?) a ďalej sa snaží vykresliť poľský konstruktivismus temer výlučne ako odaný abstrakcii, absolútnej čistej tvorivosti, ale zároveň mašinistickej estetike a spoločenskej implementácii umenia (nevedno v akej podobe) a maďarský konstruktivismus ako revolučný, postavený jednoznačne ako misia a zodpovednosť umelca a umenia. Takéto pomerne redukované vysvetľovanie regionálnych špecifik, síce pomáha vytvoriť „národné verzie“ jednotlivých smerov, tak ako sa objavujú v katalógových textoch domácich či zahraničných výstav, kde sa určité znaky považujú za „typické“ pre určitú krajinu, avšak to, čo Mansbach (a domáci kunsthistorici, z textov ktorých čerpal) považuje za charakteristické, je často príznačné pre avantgardné hnutia všeobecne (novosť, revolučnosť, politické a spoločenské ambície umenia, utópia ako organická súčasť avantgardného umenia) a práve podmienky a okolnosti sú špecifické, zvlášť v strednej Európe v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia.

Prenos ideí a komunikácia nie sú už v tomto období veľkou prekážkou, kontakty sa šíria prostredníctvom výstav, časopisov a rovnako ako avantgardná typografia je všeobecne rozšíreným výtvarným jazykom, tak i myšlienky Bauhausu sa stávajú medzinárodnými. A práve túto „medzinárodnosť“ vytvárajú aj emigranti z rôznych kútov Európy, sledované východoeurópske krajiny nevyvímajúc. Zdá sa byť potom paradoxné, ak S. A. Mansbach (a iní autori) hovorí o medzinárodnom hnutí alebo dokonca o medzinárodnom štýle, ktorý existuje na Západe ako čosi univerzálne a tento medzinárodný štýl je pritom utváraný často východnými (maďarskými, českými, poľskými, rumunskými či ruskými) umelcami, ale východoeurópskych avantgárd sa „medzinárodnosť“ buď netýka, alebo ju dokonca preberajú. Špeciálne v rámci Maďarska S. A. Mansbach zdôrazňuje veľkú emigračnú vlnu po porážke Republiky rád 1919 (s. 301) a v poznámke č. 11 vymenováva umelcov, ktorých „musel vylúčiť“ zo svojej publikácie. Jedná sa o mimoriadne významných umelcov ako László Moholy-Nagy, Vilmos Huszár, Lajos d'Ébneht a ďalších, ktorí tým pádom už nepatria do maďarského umenia ale do medzinárodného(?). Aj keď venuje značnú pozornosť Lajosovi Kassákovi a jeho videnskej emigrácii, iba okrajovo ho zaujíma Moholy-Nagy, ktorý s Kassákom úzko spolupracoval. Tu je pravdepodobne namieste položiť otázku, či autor knihy už vopred neurobil hrubú čiaru medzi tým, čo zostalo doma a čo je možno národné, ale zároveň (iba) lokálne/regiónálne a tým, čo je medzinárodné, svetové a vlastne západné, aj keď spoluutvárané východnými umelcami. Aj pri tomto probléme, týkajúcom sa fungovania východných avantgárd v medzinárodnom kontexte, môže poslúžiť ako príklad kniha Krisztiny Passuth. Passuth považovala totiž za nevyhnutné v kapitole nazvanej „*Maďarská avantgarda v emigrácii*“ poukázať na formovanie maďarskej avantgardy mimo Maďarska, ktorú už v dvadsiatych rokoch niektorí autori označili za nemaďarskú. Toto nacionalistické hľadisko je v Európe neustále prítomné a treba ho brať do úvahy, na druhej strane však ukazuje

určité konštrukcie vychádzajúce z predpokladov národa/ethnicity či národného v rámci štátneho. Passuth však na základe analýzy fungovania časopisu MA v dvadsiatych rokoch vo Viedni vykresľuje plodnú spoluprácu Maďarov s Čechmi, Srbmi, Rumunmi a menej s Rakúšanmi a tiež spoluprácu s maďarským avantgardným kritikom Ernő Kállaiom a László Moholy-Nagyom, ktorí žili vtedy už v Nemecku. Moholy-Nagy prispievajú do MA, sa venoval ruským konštruktivistom a Kállai rovnako nemeckým, ruským i maďarským avantgárdam a teórii avantgardného umenia. Cez Moholy-Nagya sa Kassák stretol v Berlíne dadaizmom a ruskými umelcami ako El Lisickým, Punim a Archipenkom. Na stránkach MA sa tak konštituovala nielen dobová umelecká teória a pojmy ako konštrukcia, kolektív, architektúra, obrazová architektúra a obrazové básne, ale aj štúdie o medzinárodnom avantgardnom umení.²⁸ Medzinárodný kontext je tu zrejmý a neskorší dosah činnosti a medzinárodnej spolupráce Lajosa Kassáka tiež. Pre S. A. Mansbacha je však Moholy-Nagy „významným umelcom, pochádzajúcim z Maďarska, ktorý síce uskutočnil niekoľko dobre prijatých prednášok v stredo-východnej Európe a publikoval tu niekoľko článkov, ale úplne sa distancoval od svojej rodnej zeme.“²⁹ Je zrejmé, že podľa Mansbacha je Moholy-Nagy „západným“ umelcom, ktorý preto do vymedzenej problematiky jeho publikácie nepatrí a Kassák je „východným“ umelcom. Možno len dodať, že nezmyselné a skonštruované delenia často vymazávajú prirodzené väzby a súvislosti a to práve v období, keď tieto väzby skutočne fungovali. Konfrontačný tón v smere Západ-Východ, ktorý viac prináleží obdobiu studenej vojny ako obdobiu dvadsiatych rokov 20. storočia, nie je tu namieste, takisto ako neustála komparácia „východného“ materiálu so „západným“, najmä v zmysle už spomenutej dichotómie formy a obsahu. Príkladov kontroverzných interpretácií by mohol byť celý rad. Tie sú zväčša výsledkom vopred daných schém a konštrukcií, ktoré dlhodobo fungujú v historiografii umenia. Mansbachov koncept dejín východoeurópskeho moder-

nizmu je však jednoznačne založený na polaritnej schéme Západ-Východ, ktorá je schémou geopolitickou, prehĺbenou existenciou železnej opony, cez ktorú po roku 1989 začalo prenikať svetlo. Je tiež schémou, ktorá je iba ďalším pokračovaním tradičného umelecko-historického príbehu, ktorý naďalej používa svoje normatívne umelecko-historické pojmy a kategórie, hoci deklaruje snahu a potrebu „bližšieho oboznámenia sa západných umelcov a intelektuálov s novými víziami umenia a spoločnosti, ktoré boli artikulované na východnej periférii Európy...“³⁰

4. Kto píše? Pre/za koho? Aká je jeho motivácia?

Túto otázku si po prečítaní knihy položí pravdepodobne každý „východný“ čitateľ, či laický alebo odborný, hoci paradoxne práve jemu nie je táto kniha adresovaná. Naša otázka však v žiadnom prípade nechce implikovať „nemožnosť“ písania o vzdialenom, neznámom či menej známom teritóriu a jeho umeleckej produkcii kýmkoľvek. Snaží sa skôr poodhaliť pozíciu autora, pretože Mansbachova kniha predstavuje zatiaľ ojedinelú, komplexnejšie stavanú predstavu západného pisateľa o modernom umení východnej Európy. Kniha – vo svojej prehľadovej podobe s množstvom mien a reprodukciami (o výbere a proporciách by sa dalo polemizovať) – môže totiž predstavovať pri absencii ďalších textových materiálov nielen prvú pomôcku, ale i záväzný systém pre ďalších bádateľov. Prečo sa však profesor Mansbach rozhodol venovať práve východnej Európe, či tu sú nejaké osobné väzby a osobitné dôvody, nevieme; zo súpisu literatúry je však evidentné, že sa od konca osemdesiatych rokov venoval maďarskému avantgardnému umeniu.³¹ Každopádne v úvode si kladie otázku, čo spôsobilo, že moderné umenie na tomto území upadlo do zabudnutia a je prehliadané (s. 1). Takáto otázka môže byť rovnako výzvou pre bádateľa a môže tiež znamenať nové objavy či dokonca expanziu. Pri kultúrnej/akademickej

expanzii (či kolonizácii) obvykle dochádza k aplikácii vzorcov a praktík na (kolonizovaný) subjekt, ktorý sa stáva objektom výskumu a privlastnenia. Na rozdiel od „skutočných“ kolónií, územie nazývané dosť nepresne ako východná Európa, je pre Západ skôr nezmapované a je stále pomerne nejasné alebo dokonca „vymazané“ z kultúrnej mapy Európy. Kým súčasný postkoloniálny diskurz analyzuje/dekonštruuje to, ako boli utvárané stereotypy nezápadných kultúr západnou civilizáciou, východná Európa býva najčastejšie označovaná ako periféria, či terra incognita. Tu sa treba pravdepodobne zamyslieť na tým, prečo je tomu tak, a aj v prípade analyzovanej knihy si položiť otázku, či dlhodobo používaný model centrum-periféria (a tu pohľad z centra na perifériu, zo Západu na Východ) nie je tiež a v prvom rade problémom domácej/„východnej“ umenovedy a či domáce umenovedy k tejto závažnej problematike v posledných dekádoch zaujali nejaké stanovisko. Je však nanajvýš pravdepodobné, že západný bádateľ bude nazerať na akékoľvek umenie iného teritória cez prizmu vlastných hodnôt, noriem či umelecko-historických pojmov a aj vlastnej, osobnej skúsenosti. Pre amerického bádateľa, skúmajúceho nezápadné umenie cez západný kánon, môže byť toto umenie okrajové/periférne alebo neisté/hybridné/odvodené. Normatívna prax dejín umenia neumožňuje totiž odchýlky od normy, hoci v posledných rokoch sa ukázalo, že odchýlok je viac ako sa doteraz zdalo, a že veľký príbeh dejín umenia, ktorý sa chápal ako univerzálny a všeobecne platný, marginalizoval také formy umeleckej produkcie, ktoré sa nedali merať jeho kritériami a nezapadali do jeho (tzv. univerzálneho) rámca. Najmä z postštrukturalistickej teórie vychádzajúce názory a prístupy posunuli hranice tradičných dejín umenia ako humanistickej disciplíny. „Východná“ umenoveda sa však zatiaľ týmito problémami nijako výrazne nezapodievala, hoci tu sa núkajú možnosti nových interpretácií, či pohľad na vlastné dejiny umenia z nového uhla pohľadu.

Aj napriek tomu, že kniha S. A. Mansbacha nemala pravdepodobne inú ambíciu ako byť prehľadovou publikáciou, pozícia autora je zreteľná. Autor jednoznačne našiel „predmet“ skúmania, ktorý by sa dal označiť v rámci dejín umenia ako „neobsadený“, otáznym však zostáva jeho „prístup“. Ak by sme mali charakterizovať štýl písania, dalo by sa hovoriť o „nepriamom“ alebo „neosobnom“ štýle s určitou dávkou empatie. Prístup či spôsob nazerania na umenie potom zodpovedá tomuto štýlu – snaží sa byť „objektívnym“, neutrálnym. Tu sa dostávame pravdepodobne na koreň problému a k tzv. objektívnemu či nestrannému prístupu, ktorý je dlhodobou fikciou historiografie. Domnievam sa totiž, že žiadne praktiky/prístupy nie sú nevinné a akékoľvek usporiadanie, klasifikácia či používané pojmy sú politické/inštrumentálne. Štandardné protokoly umelecko-historickej praxe sú iba zdaním historickej pravdivosti či historických faktov, ich neutrálne/objektívne praktiky či technológie skúmania napriek všetkému utvárajú systémy/agendy s mocenskými nárokmi, ktoré ich spätne legitimizujú. Práve postštrukturalistická teória navrhuje „spochybňovať normatívnu subjektivitu západnej epistemológie“, ³² rozkrytím jej pojmov a konštrukcií. V Mansbachovom prípade išlo však v prvom rade o zaplnenie „bieleho miesta“ na mape dejín umenia, s cieľom „objasniť“ históriu a následne „vývin“ umeleckých tendencií v rokoch 1890-1939 vo východnej Európe a nie teoretizovať dejiny či spochybňovať históriu a tradičné metódy historiografie umenia či kauzalitu dejín a umenia. Zjednodušenia tak vyplynuli do istej miery aj z cieľa konštituovať akýsi základ, informačnú bázu pre západného čitateľa (s. 8). Otázkou však stále zostáva, či toto nie je „medvedia služba“ východoeurópskej moderne a prečo stále nie je počuť hlas východoeurópskych historikov a teoretikov umenia (resp. odborníkov na moderné umenie). ³³ A ak aj existujú takéto hlasy (trebárs v lokálnych jazykoch), formulujúce problematiku svojich vlastných dejín umenia, nie sú to

v prevažnej miere tiež konštrukcie, vtesnávanie sa do vopred daných hierarchií, modelov a paradigiem, do ktorých umenie tejto časti Európy nie celkom pasuje? Nie je v prvom rade potrebná re-definícia umelecko-historického rámca či identity samotnej disciplíny dejín umenia, v ktorej v rôznych polohách naplno prežíva dedičstvo modernizmu aj napriek našej „pokročilej“ postmodernej dobe? Zdá sa, že je potrebné znova a znova podrobovať kritickej analýze vlastné dejiny umenia bez nároku na finálnu platnosť a to s vedomím, že história nie je miestom definitívnych významov, ale dobových či autorských interpretácií. Uvedomenie si premenlivosti/performativity písania a potreby neustáleho prehodnocovania, je totiž aktuálne rovnako na Východe ako na Západe.

POZNÁMKY

[1] Napr. recenzia James ELKINS: *S. A. Mansbach: Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*. Art Bulletin 82, December 2000, s. 781-785.

[2] Pozri bližšie Homi K. BHABA: *Postmodernism/Postcolonialism*, in: *Critical Terms for Art History* (Ed. by Robert R. Nelson, Richard Shiff). University of Chicago Press 1996, s. 319.

[3] Slovensku je venovaná prvá poznámka tohto znenia: „Slovensko (hlavné mesto Bratislava, Pressburg pre Rakúšanov, Pószony pre Maďarov, pre ktorých to bolo dlho korunovačné mesto) bolo ďalším bodom sváru medzi Čechmi a Maďarmi. Slovensko (Horné Uhorsko) žiadali slovenskí šovinisti pripojiť k Českým zemiám.“ (Poznámka 3, s. 322). V druhej poznámke sa spomínajú Slováci podriadení Maďarom, kde vyššie spoločenské triedy boli väčšinou lojálne s Maďarmi a neveliká inteligencia, ktorá sa manifestuje nie politicky len jazykovo inklinuje k českej inteligencii, na základe čoho neskôr vzniká Česko-Slovenská konfederácia. (Poznámka 4, s. 322).

[4] Pozri bližšie Ján BAKOŠ: *Situácia dejepisu umenia na Slovensku*. Analekta 3/74. SNG Bratislava 1984, s. 53 a n.

[5] Krisztina PASSUTH je autorkou publikácií ako: *A Nyolczak festszete* (Budapest 1967), *Magyar művészek az európai avantgarde-ban. A kubizmustól a konstruktivizmusig 1919-1925* (Budapest 1977), *Tihanyi* (Dresden 1977), *Moholy-Nagy* (London 1985), *Les Avant-Gardes de l'Europe centrale 1907-1927* (Paris 1988) a *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907-1930* (Budapest 1998).

[6] ELKINS 2000, c. d. (v pozn. 1), s. 783.

[7] *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. (Ed. by Charles Harrison, Paul Wood). Oxford UK, Cambridge USA 1992, s. 13-16.

[8] Príkladom živého prepojenia osobností českého a francúzskeho moderného umenia je priateľstvo Josefa Čapka s Guilloum Apollinairom, ktorý poznal aj pražské prostredie a napísal o ňom známu poviedku „Pražský chodec“. Je známe, že český kunsthistorik, zberateľ a muzeológ Vincenc Kramář sa priatelil so zberateľom Danielom-Henrym Kahnweilerom a prostredníctvom neho i s Pablom Picassom. Okrem Čechov žijúcich v Paríži (František Kupka, Josef Šíma), známe sú kontakty Jindřicha Štyrského, Toyen a Karla Teigeho s Philippom Soupaultom, s André Bretonom a Paulom Eluardom, atď.

[9] Pojem spirituality alebo duchovného v umení sa vyskytuje a rôznym spôsobom chápe v dobových textoch, u autorov ako napr. Wilhelm Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908), Vasilij Kandinsky (*Über das Geistige in der Kunst*, 1911), Kazimir Malevič (*Bezpredmetný svet. Eseje o umení*, 1915-33), Vincenc Kramář (*Kubismus*, 1921) a pod.

[10] Peter BÜRGER: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1974.

[11] Ibid., s. 81.

[12] Ibid., s. 82-84.

[13] Rosalind KRAUSS: *The Originality of the Avant-garde and the Other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.) – London 1985.

[14] Pozri Roland BARTHES: *The Death of the Author*, in: *Image, Music, Text* (Ed. and transl. Stephen Heath). New York 1977.

[15] Pozri bližšie Brian WALLIS: *What's Wrong With This Picture? An Introduction*, in: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. (Ed. by B. Wallis). New York – Boston 1984.

[16] Pozri bližšie Hans BELTING: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München 1994, s. 8.

[17] Michel FOUCAULT: *The Archeology of Knowledge and the Discourse of the Language*. New York 1972, s. 21.

[18] Michael BAXANDALL: *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven 1985, s. 58-92.

[19] Pozri bližšie Jan MUKAŘOVSKÝ: *O strukturalismu*, in: *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 111-112.

[20] Pozri bližšie Ján BAKOŠ: *Región, periféria a umelecko-historický vývoj*. Romboid, 1987, s. 59 (a tiež *Periféria a symbolický skok*. Bratislava 2000, s. 130-150).

[21] WALLIS 1984, c. d. (v pozn. 15), s. xii.

[22] Ibid., s. xiii.

[23] Pozri bližšie Paul MATTICK, Jr.: *Context*, in: *Critical Terms for Art History*. (Ed. by Robert R. Nelson, Richard Shiff). University of Chicago Press 1996, s. 70-86.

[24] Pozri Ján BAKOŠ: *Priestory interpretácií*. Romboid, 27, 1992, č. 5, s. 8-20 (tiež *Periféria a symbolický skok*. Bratislava 2000, s. 13-34).

[25] Jedná sa zväčša o katalógy: *Czech Modernism 1900-1945*. Museum of Fine Arts, Houston 1990; – *1909-1925: Kubismus in Prag: Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe, Architektur*. Kunstverein Düsseldorf 1991; – *Tschechischer Kubismus: Architektur und Design, 1910-1925* (Ed. A. Vegesack). Vitra Design Museum 1991; – *Vergangene Zukunft: Tschechische Moderne, 1890-1918*. Künstlerhaus Vienna 1993; – *Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Bonn 1994; a niektoré ďalšie resumé českých kníh a katalógov.

[26] K. PASSUTH: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907-1930*. Budapest 1998, s. 10-16.

[27] Miroslav LAMAČ: *Osmá a Skupina výtvarných umělců (1907-1917)*. Praha 1988, s. 9.

[28] PASSUTH 1998, c. d. (v pozn. 26), s. 82-98.

[29] MANSBACH 1999, c. d., pozn. 19.

[30] Ibid., s. 1.

[31] Ide o knihu S. A. MANSBACH: *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-garde, 1908-1930*. Cambridge (Mass.) – Santa Barbara 1991, kde prispeli aj viacerí maďarskí historici umenia; tiež esej *Revolutionary Events, Revolutionary Artists: The Hungarian Avant-garde until 1920*, in: Stephen C. Foster (ed.): „Event“ Art and Art Events. Ann Arbor 1988 a článok *Confrontation and Accommodation in the Hungarian Avant-garde*. Art Journal, No. 49, Spring 1990.

[32] Keith MOXEY: *Art History Today: Problems and Possibilities* (nepublikovaná prednáška na Central European University v Budapešti, august 2001).

[33] Mansbachova publikácia obsahuje totiž značne kontroverznú bibliografiu, nehovoriac už o citovaní a uvádzaní zdrojov či samotných východoeurópskych autorov textov, kde boli zväčša k dispozícii iba anglické či nemecké, resp. francúzske resumé. Na mnohých miestach knihy je zrejme, že sú „prerozprávaním“ textov domáчих autorov, ich mená sú však v poznámkach uvedené iba sporadicky. Autor nikdy priamo necituje iného autora, ani s ním nepolemizuje. Pre zaujímavosť, výberová bibliografia obsahuje napr. 8 položiek pre kapitolu „Čechy“, 270 položiek ku kapitole „Poľsko a Litva“ a 55 položiek ku kapitole „Maďarsko“.

Reprod. z knihy S. A. Mansbach: *Modern Art in Eastern Europe* (1-6)

Several remarks on the book "Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939" by S. A. Mansbach

(Summary)

In 1999, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939* was published by Cambridge University Press. The author of this book Stephen A. Mansbach has been a professor of Art History at universities in Europe and in the United States and the former Associate Dean of the Center for Advanced Study in Visual Arts, at the National Gallery of Art in Washington, D.C. The book was completed after several stages of his research in Eastern Europe with the support of numerous American and European institutions. The acknowledgments in the book express gratitude not only to the western research and grant institutions, but also to the network of the Soros Centers and dozens of museums and galleries in the East.

The book has to be appreciated first of all, because of the lack of this kind of publication written in western languages in general. Despite the recent publication of several books about modern art in Eastern Europe, there is still a lack of information about art in this region. Mansbach's book, for the first time, provides Western readers with access to Eastern European modern art and tries to make a revisionist interpretation of Modernism. At the same time it raises many questions and doubts. One of the reviews of this book, written by James Elkins, (*Art Bulletin* 82, December 2000) is highly critical and raises objections against the terminology and comparisons of "Western" and "Eastern" works of art.

Our review was motivated by the question of the author's decidedly "western" position. In any case, a view from outside could be highly interesting or unexpected and force a decisive shift in the research of a particular issue. At the same time, the history of an unknown territory could be rewritten according to an author's application of his own principles, different norms or methods on the new subject. This approach could be considered a kind of cultural colonialism.

1. A Survey book and its concept

Mansbach's book is a survey divided into six chapters: 1. The Czech Lands, 2. Poland and Lithuania, 3. The Baltic States of Latvia and Estonia, 4. The Southern Bal-

kans of the Former Yugoslavia, Slovenia, Croatia, Serbia, and Macedonia, 5. Romania and 6. Hungary. This geographical division forms the basic concept of the book and, according to Mansbach, it enables access to "terra incognita" for many Western readers. In fact, this concept of the book is not satisfactory because of the period explored here. Actually, this period of Eastern European history involved constant disintegration, the rise of new states and instability which resulted in the people of a certain territory or ethnic group separating from and being attached to different neighboring states or empires. For instance, after the Austro-Hungarian compromise, the Czech lands remained subject to Vienna and Slovakia (called Upper Hungary) was part of the Hungarian Empire. But, from 1918-1939 the Czech lands and Slovakia formed a new independent state, Czechoslovakia. With the exception of two notes, Slovakia does not exist in Mansbach's book, either within a state or as an "artistic region" (Künstlerlandschaft). Poland with its complicated history connected with Prussia, the Austro-Hungarian monarchy, Russia and Lithuania, was coupled only with Lithuania. The Balkan states look insoluble and Bulgaria is completely godforsaken. Moreover, different Soviet republics (e.g. The Ukraine, Russia) except for Lithuania, Latvia and Estonia are completely left out of the book; the author claims that there are "numerous excellent studies readily available in Western languages" (p. 5). In the beginning of each chapter there is a short historical overview but it doesn't help much because it is obvious that the history of a state, nation or ethnic group and the history of art can sometimes be completely different. That's why the geographical concept of the book is insufficient. The basic question of the influence of history on art should have been answered before composing the chapters. Even if survey books in general do not have the ambition to theorize on the history of art, Mansbach's book results in simplifications and an a priori approach towards the artistic production of the region and period in question. Binding historical processes with art production is as difficult as provide the cultural map of Europe with a simple pattern. The history of Euro-

pean national cultures is a long-term process beginning in the early 19th century. National histories do not only represent the struggle for territory but also for the passionate search for national identity and national culture. European culture means the system of national cultures with its conflict between state and nation (within multicultural states). The rise of Modernism in Eastern Europe is definitely linked with the constitution of nation states and with economic backwardness compared to Western Europe. However, on both sides of Europe the issue of modernity (and of Modernism) is connected with industrial society, communication and urban structures. In Eastern Europe conflicts between the modern and the national (which in some cases means the traditional) produced a complicated symbiosis. Modern art here is a product of different circumstances and the term Modernism can take on different meanings.

However, for the reviewed book this should be a crucial approach because methodological uncertainty cannot be compensated for by its "geographical concept". The concept of Mansbach's book might be compared with the concept of the book *Relations of Avant-gardes from Prague to Bucharest 1907-1930* written by Hungarian art historian Krisztina Passuth. Because of the breadth of the issue, Passuth consciously decided to focus on avant-garde groups with an emphasis on art journals. It enabled her to articulate the very specific character of the avant-garde movement in the Eastern/Central European metropolises of Prague, Budapest, Warsaw, Zagreb, Belgrade, etc. Namely, in the 19th century, the modern city was the environment where the avant-garde group movement was born/integrated. Passuth reasonably avoided the state geographical divisions framing the art production of this territory by cities, groups, art journals and collaborative projects.

2. The issue of Modernism, avant-garde and the "new"

The geography of art history or art history and distant geographical spaces seems to be one of the most important issues (also for Mansbach's book). However, his flexible use of terminology or essential terms – notably modern, Modernism, and avant-garde – is problematic. Especially, if the prevailing part of every chapter in the book consists of descriptions of works of art of Eastern artists followed by a comparative analysis of very well known works of Western artists. On one hand, Mansbach tries to make it more understandable for Western readers; but on the other hand everything becomes too dependent on Western art. Paradoxically, and in a considerable schematiza-

tion, he notes the progressiveness and creativity of Czech Modernism. As already remarked by Elkins, Mansbach uses several principal models for East-West relations without naming them as such – at the same time East and West are equal and unequal partners in Modernism. When he explains how Eastern artists adopted Western Modernist principles there is also a controversy with the term avant-garde in the sense of the first/original/new. In this respect Eastern avant-garde cannot be "new" or even avant-garde.

The term "new" is central for Modernist doctrine and the condition of modernity exists in symbiotic relation with Modernism which is literally the representation of the new. The phenomenon of the new is a part of avant-garde thinking in a sense of permanent change brought by the modern condition. But here, it must be taken in account that the new is spreading very fast in modern times and the avant-garde became international very early. Next to Paris, there were centers like Berlin, Munich, Vienna and Prague before World War I. Then, there is the question of why Modernism in Vienna is considered "Western" and in Prague it is "Eastern" when both cities belonged to the Habsburg monarchy?

It is as clear as a day that for Mansbach (and for many other authors) what is actually original is the formal invention/innovation. In the moment when Mansbach looks for originality in the East it could not be a new form but the content of the work. On one hand, comparative formal analysis has forced him to use terms like "creative adaptation", "inspiration", "transformation" or "influence". On the other hand, he discovers local/regional traditions, themes and peculiarities as the "spiritual content" or "baroqueness" of Czech Cubo-expressionism, a "commitment to an art of proletarian culture" in Hungarian Modernism and in Poland the "patriotic and nationalist subjects".

Western theory of Modernism based on the originality/innovation of the stylistic principle evidently enables one to discriminate everything that is not formally new. Critical theories of Modernism (e.g. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, 1974, or Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-garde and the Other Modernist Myths*, 1985) have been questioning constant innovation and the authority of originality. Recently, not only the Modernist project has been relativized, but also the ideas of its universality and complexity. The post-modern paradigm disclosed Modernism with its myth of stylistic purity and raised the question of whether "impure" forms, pastiche and discontinuity were settled in the very center of Modernism, (e.g. in the works of such personalities as Picasso). The terms of "appropriation" or "recycling" used by Post Modernism seem to be new, but the principle of

"borrowing" in art history was actually common a long ago. The concept of the "influence" was criticized by Michel Foucault and Michael Baxandall arguing that "... influence occludes actor and agency. In contrast, the term appropriation is located both in the person of the maker and receiver".

Still, art production outside of Western Europe seen as peripheral is often considered passive, adopting original elements/forms from center/centers (within a hierarchical model "center-periphery"). Western Modernist formalism with its emphasis on formal purity and linear development towards formal reduction and de-materialization of the form, do not admit impure deviations or non-linear development. A kind of creativity where the artist is not the innovator of the form but innovator of a sense is not presupposed. However, this is the strategy accepted by Post Modernism and new critical theories of Poststructuralism. In spite of this, "any understanding of contemporary art and criticism is necessarily bound up with a consideration of Modernism, for Modernism is the cultural standard which even today governs our conception of what art is" (Brian Wallis: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, 1984). Today Modernism is an institution. And as an institution, it means the official culture, contemporary classics, mainstream Modernist canon, an overextended market and so on. However, Eastern Modernism does not fit into the Modernist institution. Even if the construction of the Modernist institution is finished it seems to be one-sided building containing many invisible elements. Moreover, Brian Wallis claims that "Modernism marginalized the issue of artistic motivation or interest outside the art system, denying that artworks were themselves bound by a web of connections to specific historical and social contexts."

3. The issue of context

The issue of context is probably the key problem or at least one of the possibilities for approaching Eastern Modernism and many other non-western forms of Modernism. Context is a frame for the functioning of a work of art as well as the meaning comprehended within a work of art. Except for its "internal" context, every work of art is a part of a particular historical, social, political or institutional context. Besides esthetics there are also circumstances and functions of a work which could be revealed by studying the texts or documents around it. For S. A. Mansbach there were many limitations in this respect because of the lack of English or German text materials. As a result, he had to rely on "visible" material in different museums or books.

That's why his approach is primarily esthetic, considering artworks for autonomous esthetic objects. These objects are subsequently placed into "his" standard western system of Modernism.

Of course, it is possible to interpret a work autonomously. But at the same time it is evident that the Modernist notion of autonomy was only a new function and the work of art designated as autonomous was functioning in a particular context, as well. Within Modernism, the idea of autonomy masked the context of art as social practice. In Mansbach's book the historical context is highly reduced to historical "facts" as granted (but the sources are not usually revealed except for references to Polish history). The bibliography of the publication consists of numerous exhibition catalogues offering basic information and texts of regional authors with a typical effort to introduce the local art scene or to reconstruct the development in a region. While "eastern" authors in many cases emphasize the relevance of the local tradition, the roots of culture (with a kind of glorification) and its connection to western Modernism, a "western" author cannot have the same motivation. He is looking at the East from within the West and its products. His interpretation is mostly limited to a description of a work of art and its affiliation to the West. For instance, Czech Cubism is reduced to "a vocabulary drawn from international styles: German expressionism, French Fauvism, analytic Cubism. Luminous colors, implied movement, dynamic forms and other innovations from the West were blended and adapted to the local needs and tradition (especially Bohemian baroque)." (p. 54). Instead of emphasizing differences between French and Czech Cubism (and the reception of French Cubism throughout Europe, all the way to Moscow), the role of the Czech art historian and Cubist collector of Vincenc Kramář and highly authentic Czech Cubist architecture and design, there are only similarities and adaptations. The reasons could be seen in understanding cultural context and social functions instead of looking through western esthetic norms at distant cultures. Considering artwork as autonomous, removed from a particular social, political or economic circumstance means utopia, for a long time preserved by Modernist writing (and many "eastern" art historians), as well. Taking into account architecture, design (graphic design, typography, posters...), including photography and film in the 20^s and 30^s, there is a new world of reproductive/mass media, mobility and international communication which cannot be taken as an autonomous world of art objects.

In Mansbach's book there is a shift to modern urban and proletarian culture in Eastern Europe in the 1920^s and

1930^s. The dynamics and the functionality of this kind of art are now unavoidable and Mansbach admits that in Constructivist-Functionalist concept there is a new progressive base serving for social changes. Communication and transmission of ideas is obvious, art journals, posters, exhibitions or typography are "international", as well as the "international style" of Bauhaus.

However, this "international style" is for Mansbach again adopted in Eastern Europe, even if numerous Eastern European emigrants contributed to its "internationalism". Moreover, the author of this book decided to exclude (e.g. in the chapter on Hungary) famous emigrants such as László Moholy-Nagy, because he conducted "his career almost entirely in the West..." (p. 355). The question of a dividing line between the local, regional, international and even co-production of "eastern" artists must be raised. Comparing the book of Krisztina Passuth again, she found necessary to introduce the Hungarian avant-garde in emigration, even if nationalist authors consider the avant garde outside of Hungary to be non-Hungarian. The issue of nationality is surely relevant, but according to Passuth and her analysis of functioning the art journal "Ma", she goes beyond "national". The international network and collaboration among artists and critics, and the new theory of art published in "Ma" did not care about "nationality". Divisions and differentiation (Moholy-Nagy as "western" and Kassák as "eastern") were not decisive and this kind of approach is probably more appropriate for the period of the Cold War.

4. Who is the author? Who is he writing for? What is his motivation?

These questions will be surely raised by many "Eastern" readers even if the book is not addressed first of all to them. We don't mean to suggest the "impossibility" of writing about a distant or "unknown" art territory, but to reveal the position of the author. Mansbach's book could be considered the single comprehensive survey published in the West to date. We don't know why Professor Mansbach decided to write about Eastern Modernism (the bibliography indicates his several books on Hungarian Modernism), still his introductory questions ask about art of this region and why it is "almost totally forgotten and over-

looked?" (p. 1). On one hand such a question could be highly challenging for every scholar and could lead to new discoveries, but it could mean also expansion. The cultural or academic expansion (or colonization) is often accompanied by an application of norms and patterns (of the colonizer's subject) on the (colonized) object which is the object of the research and appropriation as well. However, Eastern Europe was not considered a colony but a cultural region erased from the cultural map of Europe. Contemporary post colonial discourse demands the deconstruction of Western stereotypes imposed on non-western cultures, but Eastern Europe is mostly designated as the "Eastern periphery of Europe" or "terra incognita". To articulate more precisely what this means and if the long term model "center-periphery" is an acceptable approach, will be the task for art history or cultural studies in the East and in the West. In this respect, the re-examination of the discipline of art history (as an academic discipline) with its universalist claims will be necessary because the history of other artistic work which did not fit into the universal framework of (western) Art History has been marginalized or excluded. Paradoxically, even if Poststructuralist theory (and many other approaches) started the redefinition of borders of the discipline, art historians in the East have not noticed the possibilities of new approaches. Usually, local histories of art are simply inserted into the framework of the Western art historical narrative.

Mansbach's book can be seen as the survey of the art production of a region which has been insufficiently examined in the West. The author found one of the objects of his academic research. But what remains questionable is his approach. His approach, or better to say, his style of writing, is very impersonal. He attempts to remain "objective", supporting his narrative with numerous facts, events, dates, names, and "universal" usage of general (western) norms, classifications and notions. With this kind of art history approach he only continues in one of the fictions of the historiography of art and does his business of an art historian using powerful universal agendas instead "of questioning the normative subjectivity of Western epistemology" (Keith Moxey: *Art History Today: Problems and Possibilities*, unpublished lecture at Central European University Budapest) as well as articulating very different stories outside of Western norms.

AUTORI:

- Mgr. Petra Hanáková**, Ústav dejín umenia SAV (Dúbravská 9, 813 64 Bratislava)
- Prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc.**, Ústav dějin umění AV ČR (Husova 4, 110 00 Praha 1)
- Prof. Udo Kultermann** (300 Mercer, 17 B, New York, N.Y. 10003)
- Mgr. Zuzana Lapitková** (I. Bukovčana 18, 841 08 Bratislava)
- PhDr. Mária Novotná, SNM** – Spišské múzeum v Levoči (nám. Majstra Pavla 28, 054 01 Levoča)
- PhDr. Štefan Oriško, CSc.**, Katedra dejín výtvarného umenia FF UK v Bratislave (Gondova 2, 818 01 Bratislava)
- PhDr. Mária Orišková, PhD.**, Katedra teórie a dejín umenia VŠVU v Bratislave (Hviezdoslavovo nám. 18, 814 37 Bratislava)
- Mgr. Bibiana Pomfyová, PhD.**, Ústav dejín umenia SAV (Dúbravská 9, 813 64 Bratislava)
- Akad. mal. Anna Svetková**, Pamiatkový úrad SR – Oblastný reštaurátorský ateliér Levoča (Nová 55, 054 01 Levoča)
- Mgr. Martin Vančo, PhD.**, Ústav dejín umenia SAV (Dúbravská 9, 813 64 Bratislava)
- PhDr. Sonja Žitko**, uni. prof., Pedagoški fakultet, Univerza v Ljubljani (Kardeljeva ploščad 16, 1000 Ljubljana)

PROBLÉMY DEJÍN VÝTVARNÉHO UMENIA NA SLOVENSKU

- Úvod – *Ján Bakoš*
- Idea východnej strednej Európy ako umeleckého regiónu –
Ján Bakoš
- Veľkomoravská sakrálna architektúra na Slovensku – *Martin Vančo*
- Slovensko a Taliansko v stredoveku. K percepcii trecentných italizmov v stredovekej nástennej maľbe na Slovensku –
Milan Tognier
- Kľúčové scény hagiografických obrazových cyklov:
otázka stereotypov – *Ivan Gerát*
- Mestá, umenie a idey Erazma Rotterdamského.
K 80. nedežitým narodeninám prof. Jana Białostockeho (1921–1988) – *Ingrid Ciulisová*
- Slovo a obraz v protestantskom umení 17. storočia na Slovensku – *Jozef Medvecký*
- Počiatky klasicistického sochárstva v Bratislave a na západnom Slovensku – *Mária Pötzl-Malíková*
- Modernizmus a architektonické krédo Emila Belluša – *Dana Bořutová*

Vychádza vo vydavateľstve SAV Veda, Bratislava 2002

ARS 1-3/2002

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, Ivo Hlobil, Štefan Holčík,
Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová,
Mária Pötzl-Malíková, Ivan Rusina, Milan Tognier*

Technische Redakteurin:

Eva Koubeková

Adresse der Redaktion:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, SK-813 64 BRATISLAVA

Tel./Fax: 421-2/547-73-428

e-mail: editor@arsjournal.sk

www.arsjournal.sk

ARS 1-3/2002

Journal of the Institute for History of Art
of Slovak Academy of Sciences

Editor in chief:

Ján Bakoš

Editor:

Jozef Medvecký

Editorial board:

*Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Bořutová,
Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Ivo Hlobil, Štefan Holčík,
Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová,
Mária Pötzl-Malíková, Ivan Rusina, Milan Tognier*

Technical redactor:

Eva Koubeková

Address of editor's office:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, SK-813 64 Bratislava

Tel./Fax: 421-2/547-73-428

e-mail: editor@arsjournal.sk

www.arsjournal.sk

Auf dem Umschlag: Detail der Tafelbildes Tod Mariens aus
Spišský Štvrtok (Aufnahme ORA Levoča)

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 1, Slovak Republic

© SAP – Slovak Academic Press, 2002

On the cover: Death of Virgin Mary, panel painting from
Spišský Štvrtok, detail (Photo ORA Levoča)

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 1, Slovak Republic

© SAP – Slovak Academic Press, 2002