

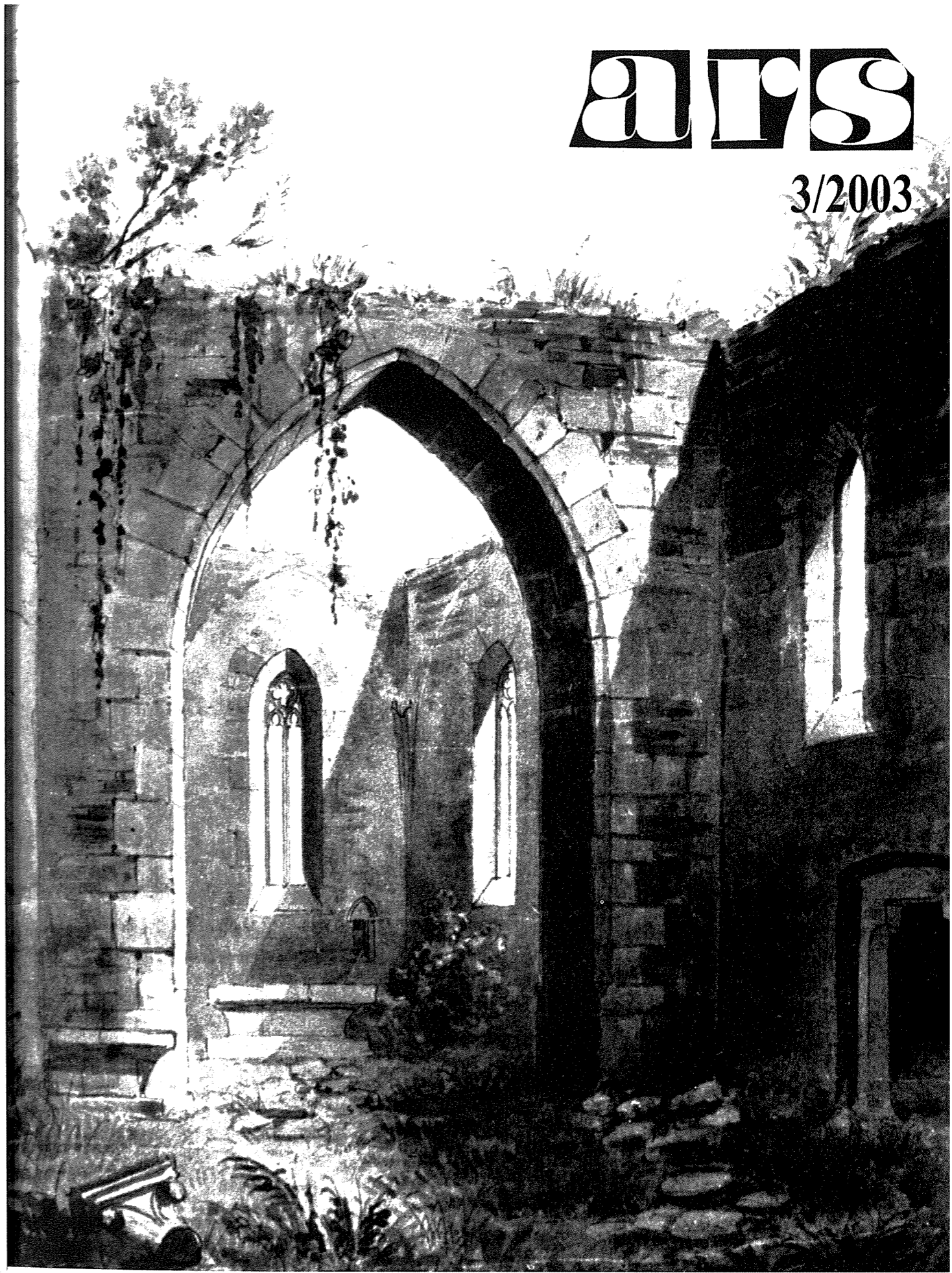
# arts

ISSN 0044-9008

SAP  
SLOVAK  
ACADEMIC  
PRESS spol. s r. o.

# arts

3/2003



## ars 3/2003

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied / Journal of the Institute  
of Art History of Slovak Academy of Sciences

Hlavný redaktor / Editor-in-Chief:  
**Ján Bakoš**

Výkonný redaktor / Executive Editor:  
**Jozef Medvecký**

Texty redakčne pripravil / Manuscript Editor:  
**Martin Vančo**

Redakčná rada / 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 Togner

Technický redaktor / Administrator:  
Eva Koubeková

Adresa redakcie / Address of editor's office:  
Ústav dejín umenia SAV  
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava  
Tel./Fax: 0421-2-54793895

e-mail: editor@arsjournal.sk  
www.arsjournal.sk

Texts © Barbara Balážová, Zuzana Bartošová, Michal Čajka, Viliam Čičaj, Ivan Gerát, Mojmir Horyna,  
Karol Kahoun, Lubomír Konečný, Soňa Kovačevičová, Udo Kulterman, Mária Orišková,  
Ludmila Peterajová, Mária Pötzl-Malíková, Tatiana Sedová 2003

Translations © Mária Orišková, Martin Vančo 2003

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov

Na obálke / On the Cover:  
Viktor Myskovszky: Ruina kostola v Paludzi. 1877 okolo.  
(pozri s. 169)

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, SK-810 05 Bratislava 15  
Published three times a year. Subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press,  
Ltd., P. O. BOX 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic  
Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,  
P. O. BOX 152, 852 99 Bratislava, Slovak Republic

Registr. č. 647/92 MIČ 49019  
© SAP – Slovak Academic Press 2003

## ars 3/2003

### Obsah / Contents

#### ŠTÚDIE / ARTICLES

Michal ČAJKA

**Počiatky stredovekej sakrálnej architektúry na Liptove (Súčasný stav výskumu) (167)**  
The Early Medieval Architecture in the Liptov Area (The Present State of Research)

Udo KULTERMANN

**Art History and the Twentieth Century (The work of Meyer Schapiro) (189)**  
Dejiny umenia a 20. storočie (Dielo Meyera Schapira)

Mária ORIŠKOVÁ

**K otázke politiky vystavovania: príklad Slovenskej národnej galérie (201)**  
Politics of Display / A Case Study of the Slovak National Gallery

#### PRÍSPEVKY Z KONFERENCIÍ / SHORT ARTICLES FROM CONFERENCES

**Okrúhly stôl pri príležitosti nedožitých 80. narodenín Dr. Mariana Várossa (1923 – 1988) (218)**  
Round Table to the Memory of 80th Birthday of Dr. Marian Váross (1923 – 1988)

Karol KAHOUN: Otvorenie, Tatiana SEDOVÁ: Marian Váross ako iniciátor axiológie,  
Ludmila PETERAJOVÁ: Jeden zo životov Mariana Várossa, Ivan GERÁT: História a teória podľa  
Várossa, Zuzana BARTOŠOVÁ: Osamelosť Mariana Várossa, Soňa KOVAČEVIČOVÁ:  
Marian Váross, inšpirátor nových postrehov v národopise

#### OBHAJOBY DIZERTÁCIÍ / PUBLIC DEFENCE OF DISSERTATIONS

Barbara BALÁŽOVÁ

**Barbara Balážová: Barokové sochárstvo v Kremnici. Vybrané štúdie k dejinám  
slovenského barokového sochárstva a maliarstva v 18. storočí. Bratislava 2003 (237)**  
Baroque Sculpture in Kremnica. Chapters of the History of Slovak Baroque Sculpture  
and Painting in the 18th Century

#### POSUDKY A DISKUSIA / OPONENT'S STATEMENTS AND DISCUSSION

Prof. PhDr. Mojmir HORYNA, PhDr. Lubomír KONEČNÝ, PhDr. Viliam ČIČAJ, CSc.,  
Prof. PhDr. Mária Pötzl-MALÍKOVÁ, Mgr. Barbara BALÁŽOVÁ

**Činnosť Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska v roku 2003 (250)**

## Počiatky stredovekej sakrálnej architektúry na Liptove (Súčasný stav výskumu)

Michal ČAJKA

Liptov, región na severe Slovenska, geograficky skôr uzavretý ako otvárajúci sa svojmu okoliu, nepatrí medzi umelecky najbohatšie oblasti Slovenska. Jeho periférna poloha podmienila aj podobu architektúr, ktoré vznikli v dlhom časovom horizonte v tomto regióne. Záujem historikov umenia, ako aj bádateľov z ďalších spoločenských vied, sa viazal najmä na najvýznamnejšie stredoveké stavebné diela, ktorými boli kostol sv. Mikuláša v Liptovskom Mikuláši a neskorogotický kláštor v Okoličnom. Okrem sakrálnych stavieb priťahovali pozornosť ruiny hradov Likava a Liptovský Hrádok. Ďalším okruhom umeleckého prejavu, ktorý priťahoval záujem odborníkov, bola stredoveká nástenná maľba v liptovských vidieckych kostoloch, ako aj tabuľová maľba viažúca sa k týmto objektom.

Prvé pokusy zmapovať ranostredoveké pamiatky na Liptove spadajú už do 19. storočia, avšak s výnimkou časovo i priestorovo širšie vymedzenej práce Václava Mencla z konca 60. rokov 20. storočia, ostali liptovské sakrálne stavby na okraji záujmu a neboli synteticky spracované. Určité náznaky takto smerovaných ambícií sa stali súčasťou diel monografického charakteru vyvolaných, tak ako v prípade kostola v Liptovskej Mare, rozsiahlou záchrannou pamiatkárskou akciou. Aj z tohto dôvodu je súčasná umenoveda nútená vychádzať zo záverov kreovaných

už pred dlhším časovým úsekom. Rozvoj archeologického výskumu na Liptove však priniesol mnohé zaujímavé poznatky, ktoré rovnako ako výsledky architektonických, reštaurátorských a umeleckohistorických výskumov viacerých liptovských objektov, umožňujú nový kritický pohľad na niektoré problémy a dobové premisy.<sup>1</sup>

Špecializovaný záujem o stredoveké sakrálne stavebné pamiatky regiónu Liptova nemá príliš dlhú tradíciu. Nepovažujem za nutné sa na tomto mieste venovať staršej osvieteneckej spisbe, ktorá sa danou oblasťou zaoberala len okrajovo a to v rámci tematicky široko koncipovaných diel.<sup>2</sup> Počiatky erudovaných snáh vyjadriť sa k tejto problematike tak spadajú do druhej polovice 19. storočia. V období, keď oblasť Liptova bola (do roku 1918) integrálnou súčasťou Rakúsko-Uhorska, vznikli texty na jednej strane lokálnych bádateľov, na strane druhej osobností organizovaných v systéme štátnej pamiatkovej ochrany, ktorých iniciatíva vychádzala z priorit a zámerov jej orgánov.

Z roku 1861 pochádza rozsahom nevelký článok J. Bobulu, venovaný najmä kostolu v Dovalove.<sup>3</sup> O 12 rokov neskôr vzniklo prvé súborné spracovanie stredovekých kostolov na Liptove, ktorého autorom je liptovskomichalský farár Štefan N. Hýroš. Dielo dokončené len v rukopisnej podobe roku 1873

<sup>1</sup> Základom predkladanej štúdie je diplomová práca „Stredoveká sakrálna architektúra na Liptove do polovice 14. storočia“, obhájená v roku 2002 na Katedre dejín výtvarného umenia FiF UK v Bratislave, ktorej predchádzalo štúdium predmetných objektov na území Liptova.

<sup>2</sup> BEL, M.: *Notitia Hungariae novae historico-geographica II.* Viennae 1736.

<sup>3</sup> BOBULA, J.: Pamätosti v osade Dovalove sa nachádzajúce. In: *Cyrill a Method*, XII, 1861, č. 9, s. 66-68.

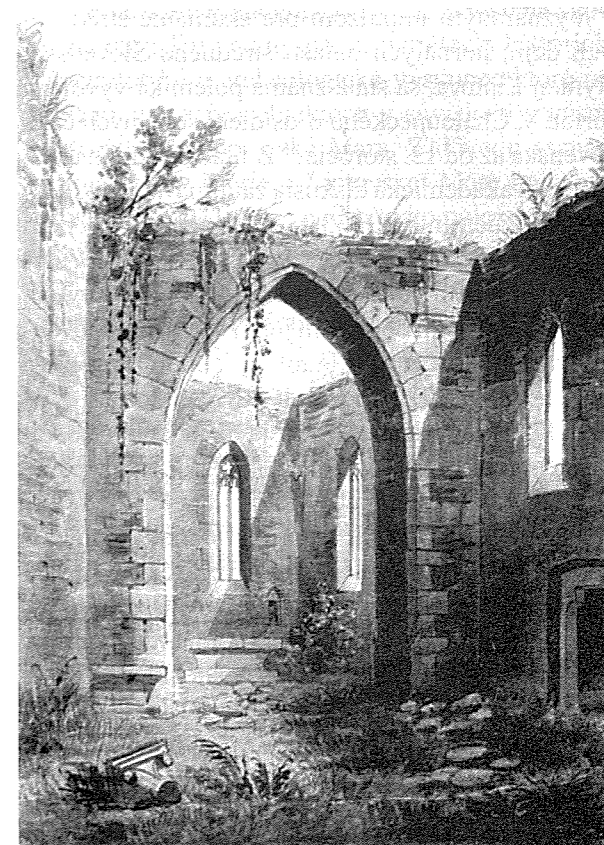
má pre výskum liptovskej architektúry významnú dokumentačnú hodnotu, pretože je zamerané na opis a datovanie objektov, ktoré Hýroš poznal z autopsie. Najrozsiahljšia stať je venovaná kostolu v Liptovskom Michale a v texte sa nachádza napríklad aj zrejme jediný pôvodný opis kostola v Liptovských Kľačanoch pred jeho zbúraním v rokoch 1878–1879, teda onedlho po napísaní tohto diela.<sup>4</sup> Činnosť organizovanej siete korešpondentov uhorských, resp. rakúsko-uhorských pamiatkových inštitúcií neobišla prirodzene ani región Liptova.<sup>5</sup> V roku 1871 publikoval stručné formálne opisy niektorých liptovských kostolov Jozef Könyöki, ktorý uvádza aj kostol v Ludrovej-Kútoch nesprávne pričlenený k dedine Nagy Szelmecz (t.j. Lipovská Štiavnica).<sup>6</sup> Ďalší súpis liptovských kostolov, spadajúcich do spišského biskupstva, vypracoval r. 1874 profesor teológie v Spišskej Kapitule a farár v Spišských Vlachoch J. Vajdovský.<sup>7</sup>

Podrobnejšiemu štúdiu liptovských pamiatok sa venoval najmä Viktor Miškovský.<sup>8</sup> Jeho rozsiahla súpisná práca o stredovekej architektúre regiónu bola

publikovaná roku 1877. Miškovský v nej objekty formálne opísal, pokúsil sa určiť dobu ich vzniku a niektoré pamiatky zdokumentoval aj kresebne. Ako dôležitá udalosť v dejinách ranostredovekej architektúry tohto regiónu sa mu javil tatársky vpád v roku 1241. Pred týmto dátumom mali vzniknúť románske kostoly v Ludrovej-Kútoch, Liptovskom Mikuláši, Sliačoch a stĺpy kostola v Liptovskej Mare. Vznik väčšiny liptovských stavieb však datoval až po tomto medzníku. Za najvýznamnejšiu pamiatku Liptova považoval z umeleckohistorického hľadiska kostol v Liptovskom Mikuláši<sup>9</sup> a kostolu v Smrečanoch venoval neskôr roku 1893 monotematický článok, kde sa zaoberal najmä malbou dreveného stropu v lodi kostola.<sup>10</sup> Prvou štúdiou Miškovský v podstate uviedol do odborných kruhov liptovský pamiatkový fond. Cenná je najmä kresebná dokumentácia, častokrát zachytávajúca podobu architektúr pred ich úpravami na konci 19. storočia, prípadne v mladšom období (Liptovský Mikuláš), resp. pred ich neskorším úplným zánikom (Paludza).<sup>11</sup> V roku 1907 pub-

likoval výsledky výskumu pamiatok v Liptovskej stolici Kornel Divald, ktorého text sa však problematiky tejto štúdie dotýka len okrajovo.<sup>12</sup>

Po vzniku Československa došlo k zmenám v organizácii štátnej pamiatkovej starostlivosti. Slovenskému pamiatkovému fondu sa začali venovať nielen odborníci z českých krajín, ale zároveň aj prví slovenskí umenovedci. Okrem nich naďalej účinkovali a publikovali regionálni nadšenci pre dejiny architektúry. Veľkú pozornosť stavebným pamiatkam Liptova venoval napríklad Ivan Houdek,<sup>13</sup> ktorého štúdium písomných prameňov sa stalo základom viacerých krátkych populárno-náučných článkov, ako aj jednej súbornej štúdie venovanej dejinám liptovskej architektúry v roku 1927. Tu sa plne uplatnila autora znalosť domáceho liptovského prostredia, ktorá mu umožnila skompletizovať, okrem dovtedy uvádzaných stavieb, celý fond stredovekých sakrálnych objektov.<sup>14</sup> Ich datovanie bohužiaľ nebolo vždy založené na dôslednom kritickom preberaní písomných prameňov, z čoho pramenila aj teória o pôsobení tem-



Viktor Myskovszky: Ruína Kostola v Paludzi. 1877, okolo. Foto: Archiv Pamiatkového úradu Bratislava.

<sup>4</sup> HÝROŠ, Š. N.: *Opis starobylych chrámov Liptova*. Liptovský sv. Michal 1873, 96 strán textu a 12 strán poznámok. Uložené je v Liptovskom múzeu v Ružomberku pod č. B 489. Po stručných všeobecných úvodných kapitolách autor rozoberá jednotlivé objekty, začína kostolom v L. Michale, ďalej pokračuje kostolmi: Panny Márie v Partizánskej (Nemeckej) Lupči, Sliačoch, Liptovských Kľačanoch, Bodíciach, Liptovskej Teplej, Smrečanoch, sv. Matúša v Partizánskej Lupči, Okoličnom, Ludrovej-Kútoch, Martinčeku, Liptovskej Mare, Liptovskom Mikuláši, Liptovskom Ondreji, Liptovskom Jáne a Važci; Neskôr sa tejto problematike dotkol aj v práci: HÝROŠ, Š. N.: *Zámok Lykava a jeho páni poťahom na državie, Lypťov a okolie*. Turč. Sv. Martin 1876.

<sup>5</sup> V r. 1850 bola založená Kaiserliche und königliche Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkma- le; v r. 1872 vznikla Uhorská dočasná pamiatková komisia (neskôr Štátna pamiatková komisia). O vývoji pamiatkovej starostlivosti viac v: JANKOVIČ, V.: *Dejiny pamiatkovej starostlivosti na Slovensku v rokoch 1850–1950*. In: *Monumentorum tutela*, X, 1973, s. 5–80.

<sup>6</sup> KÖNYÖKI, J.: Visszapillantás a Nyitra-, Turócz- és Liptó megyékben tett régészeti kirándulásra. In: *Archaeológiai Közlemények*, 1871, s. 84–97. Könyökiho upúťali kostoly v Liptovskom Mikuláši, Liptovskej Mare, Liptovskej Teplej (presnejšie jeho krstiteľnica), Sliačoch, Partizánskej Lupči (jedná sa o farský kostol), Ružomberku a Ludrovej-Kútoch.

<sup>7</sup> VAJDOVSKY, J.: Árva, Liptó és Szepes vármegyében létező emlékszerü tempolomok lajstroma. In: *Archaeológiai Értesítő*, 1874, s. 150–157.

<sup>8</sup> O živote a diele V. Miškovského pozri: JANKOVIČ, V.: Viktor Myskovszky (1838–1909). In: *Monumentorum tutela*, 10, 1973, s. 83–221; BALEGA, A. (ed.): *Viktor Miškovský a súčasná ochrana pamiatok v strednej Európe*. Bratislava – Budapešť 1999.

<sup>9</sup> MYSKOVŠZKY, V.: Liptómegey középkeri építészeti műemlékei. (Adalék műemlékeink ismeretéhez). In: *Archaeológiai Közlemények*, XI, 1877, č. 2, s. 9–65. Autor sa v štúdiu okrem niektorých profánnych stavieb venuje najmä sakrálnnej architektúre. Vyjadruje sa ku kostolom v: Liptovskom Petre (ruína), Dovalove, Liptovskom Jáne, Liptovskom Ondreji, Okoličnom, Liptovskom Mikuláši, Bobrovci, Trstenom, Smrečanoch, Paludzi (drevený kostol), Paludzi (ruína), Liptovskej Mare, Ludrovej-Kútoch, Sliačoch, obom kostolom v Partizánskej (Nemeckej) Lupči, Liptovskom Michali, Liptovskej Teplej, Martinčeku a Ružomberku.

<sup>10</sup> MYSKOVŠZKY, V.: A Szmrecsányi templom és menyeze-tének festményei. In: *Archaeológiai Értesítő*, XIII, 1893, s. 145–151.

<sup>11</sup> Okrem publikovaného kresebného materiálu v oboch uvedených štúdiách zhotovil V. Miškovský ďalšie kresby (väčšinou dnes uložené v plánovom archíve OMvH v Budapešti), z ktorých mi boli k dispozícii: fotoreprodukcia kresby kostola

v Liptovskom Mikuláši (z r. 1877); fotoreprodukcia nedatovaného akvarelu interiéru ruiny kostola v Paludzi, obe získané z Archívu PÚ v Bratislave. Kresba kostola v Liptovskej Mare z r. 1876 bola publikovaná v: PIETA, K.: *Liptovská Mara. Včasnohistorické centrum severného Slovenska*. Bratislava 1996, obr. 30.

<sup>12</sup> DIVALD, K.: Liptómegeyi kutatások. In: *Muzeumi és könyvtári értesítő*, 1907, s. 173–179.

<sup>13</sup> HOUDEK, I.: Starobylé staviteľské pamiatky Liptova. In: *Krásky Slovenska*, III, 1923, č. 6, s. 219–220; HOUDEK, I.: Dva starobylé kostolíky v Liptove. In: *Živena*, XIV, 1924, č. 1, s. 25–26; HOUDEK, I.: Sborniny románskeho kostolíka v Sv. Anne. In: *Slovenské pohľady*, XLI, 1925, č. 11, s. 686–688; HOUDEK, I.: Historicko-umelecké pamiatky Ružomberka a okolia. In: *Krásky Slovenska*, XV, 1936, č. 9, s. 135–136; Kompletnú bibliografiu a bližšie informácie o tomto autorovi pozri v: PETRÁŠ, M.: *Ing. Ivan Houdek (1887–1985)*. Bratislava 1988.

<sup>14</sup> HOUDEK, I.: Z historie kostolov a iných staviteľských pamiatok Liptova. In: *SMSS*, XXI, 1927, s. 58–79 – upozorňuje na ďalšie zaniknuté, resp. aspoň z časti zachované stredoveké kostoly v Liptovskej Anne, Komjatnej, Palúdzke, Sv. Štefanovi, Šoldove, Hrboltovej, Liptovských Matiašovciach, Liptovskom Trnovci, Liskovej, Prosieku, Sv. Kríži, Štrbe, Hybiach, Dúbrave a Kvačanoch. Vyjadruje sa aj k problému vzniku sakrálnnej stavby v Okoličnom a založenia františkánskeho kláštora v tejto obci, ktorý nesprávne kladie k roku 1320.

plárov na Liptove, vzťahujúca sa údajne ku vzniku niektorých kostolov. Túto legendu propagoval už Š. N. Hýroš, a keďže neskôr bola vyvrátená viacerými bádateľmi,<sup>15</sup> nie je dôležité sa ňou ďalej zaoberať.

<sup>15</sup> HOUDEK, I.: Pamiatky po templároch v Liptove. In: *Prúdy*, VII, 1923, č. 9 a 10, s. 468–472; HOUDEK, I.: Templársky kláštor nad Sv. Marou. In: *Krásky Slovenska*, IV, 1924, s. 70–71; HOUDEK 1927, c. d. (v pozn. 14), s. 58 – podľa tejto legendy mali existovať templárske kláštory na vrchu Mních pri Martinčeku, ako aj na Havránku nad Liptovskou Marou. Templársky pôvod sa pripisoval aj kostolom v Ludrovej-Kútoch, Martinčeku a Liptovskej Mare. Podobne už HÝROŠ, Š. N.: *Templariorum monasteria in regno Hungariae*. Nepublikovaný rukopis v Liptovskom múzeu, i. č. 27852; Kritiku tejto legendy pozri v: UHLÁR, V.: Mních pri Ružomberku v praveku a včasnej dobe dejinnej. In: *Študijné zvesti AÚ SAV*, 1961,

Významným impulzom pre skúmanie stredovekých dejín hornatých oblastí stredného Slovenska, a tým aj Liptova, sa stala známa polemika vyvolaná teóriou V. Chaloupeckého o osídlení severných častí Slovenska až od 13. storočia.<sup>16</sup> Z hľadiska dejín umenia je táto akademická diskusia zaujímavá preto, lebo sa na nej zúčastnil r. 1933 aj V. Mencl. V stručnom zhodnotení vývoja architektúry na Liptove v 13. storočí skonštatoval oneskorený architektonický vývoj, oproti vyspelejším oblastiam juhozápadného Slovenska, ktorého počiatky kládol do obdobia po roku 1257, resp. 1263. Z viacerých stavieb, ktoré tu uvádzal ako ranogotické, sa mu javil najstarší kostol v Trstenom, datovaný pred rokom 1269, ktorý považoval za produkt tzv. „prechodného obdobia“.<sup>17</sup> V inej práci uverejnenej v tom istom periodiku zahrnul V. Mencl do schémy vývoja stredovekej architektúry na Slovensku aj niektoré liptovské stavby. Obdobne zaradil počiatky architektúry na Liptove do obdobia ranej gotiky, pričom do jej 2. fázy – do 80. rokov 13. storočia datoval výstavbu kostola s trojlodovou dispozíciou v Liptovskom Mikuláši.<sup>18</sup> Mencl venoval liptovskej architektúre v dielach komplexnejšieho charakteru miesto „zodpovedajúce jej významu“. V diele o stredovekej architektúre na Slovensku do konca doby románskej uviedol v záverečnom katalógu len kostolík v Trstenom, považovaný naďalej za

najstaršiu stojacu pamiatku v regióne. Vychádzal pritom najmä z pôdorysnej dispozície, ktorá sa mu v kombinácii s typom portálu zdala byť stavbou z „prechodného obdobia“, čím nadviazal na svoje staršie názory.<sup>19</sup> Podrobnejšie sa k problematike liptovskej architektúry vrátil po tridsiatich rokoch,<sup>20</sup> pričom ranogotickú architektúru Liptova spojil s vplyvom cisterciánsko-burgundskej gotiky, ktorá sa mala do severných častí Slovenska šíriť v súvislosti s kolonizačným procesom. V štúdiu sa nachádzajú oproti predchádzajúcim prácam už aj korektúry v datovaní určitých objektov, v ktorých sa však dopustil niekoľkých omylov vyplývajúcich buď z nesprávnej interpretácie písomných prameňov, najmä tzv. bocných fálz vo vzťahu ku kostolu vo Vyšnej Boci, (kostol je datovaný do 16. storočia), alebo správne nerozpoznal neogotickú štruktúru kostola v Likavke.<sup>21</sup> Nachádzajú sa tu ale aj inovačné postrehy, najmä čo sa týka dielenských väzieb medzi kostolom v Liptovskom Mikuláši a stavbami v Bodiciach a Liptovskom Petre.<sup>22</sup> Ďalšie výskumy zostali nepublikované vo forme archívnych poznámok a kresebných štúdií.<sup>23</sup>

Po Menclovej práci z r. 1937 sa liptovskej architektúre venoval historik A. Húščava v kontexte vzniku kostola sv. Kozmu a Damiána a františkánskeho kláštora v Okoličnom, u ktorých odmietol úvahy

o ich staršom pôvode.<sup>24</sup> V súvislosti s opravou farského kostola v Liptovskom Mikuláši začiatkom 40. rokov 20. storočia tu bol realizovaný archeologický výskum Vojtechom Budinským-Kričkom, ktorý odkryl v priestore napojenia sakristie k presbytériu staršie murivo, datované do tzv. „predgotického obdobia“.<sup>25</sup> Stavebno-historickou analýzou objektu sa paralelne zaoberal Václav Wagner, ktorý dospel k záveru, že pred postupnou výstavbou ranogotickej trojlodovej stavby z konca 13. a začiatku 14. storočia staviteľmi zo spišského okruhu, existovala na jej mieste staršia jednododová architektúra s kvadratickým presbytériom a vežou na západe.<sup>26</sup> Nové poznatky o liptovskej architektúre doplnil začiatkom 50. rokov Alojz Piffl v čiastočne vypublikovanom objave zvyškov sakrálnej stavby v polohe Šoldov pri obci Štrba.<sup>27</sup>

V nasledujúcej dekáde sa ranostredovekým stavbám z Liptova venovali niektorí Menclovi žiaci: Eva Križanová v informačnom článku o vývoji výtvarného umenia v tomto regióne<sup>28</sup> a Karol Kahoun v sumárne koncipovanej štúdiu venovanej gotickej architektúre na Slovensku.<sup>29</sup> Kostol sv. Mikuláša v Liptovskom Mikuláši sa objavil v teoretickej štúdiu Jaroslava Bureša o niektorých aspektoch gotickej architektúry.<sup>30</sup>

Pre poznanie ranogotickej architektúry na Liptove znamenali výrazný posun umelecko-historické, reštaurátorské a archeologické výskumy, ktoré prebehli na viacerých objektoch v súvislosti s výstavbou priehrady Liptovská Mara. Z dôvodu asanácie kostola Panny Márie v Liptovskej Mare bol objekt v rokoch 1970–1974 v podstate komplexne preskúmaný, vďaka čomu možno presnejšie rekonštruovať jeho architektonický vývoj. Archeologický výskum vedený Jozefom Hoššom lokalizoval v priestore kostola zvyšky staršieho objektu datovaného do prelomu 11. a 12. storočia.<sup>31</sup> Výsledky pamiatkového a historického prieskumu boli zväčša publikované.<sup>32</sup> Reštaurátorský prieskum z rokov 1974–1975, zameraný predovšetkým na praktické otázky súvisiace s transferom architektonických a iných výtvarných artefaktov a ďalšie súvislosti, interpretoval K. Kahoun.<sup>33</sup>

Výskumné práce prebehli aj na ďalšom kostole, pôvodne zasvätenom Všetkým svätým v Liptovskej Sielnici, ohrozenom vodami priehrady. Napriek mnohým indiciám, ako aj starším názorom niektorých bádateľov, sa však nepotvrdilo skoršie datovanie tohto objektu a na základe nálezovej situácie sa dospelo k záveru, že vznikol ako štýlovo jednotná stavba

č. 4, pozn. 2 a 3 na s. 141; KÚTNIK, J.: O pôvode pustovníka Svorada. K počiatkom kultúrnych dejín Liptova. In: *Nové obzory*, XI, 1969, pozn. 100-103 na s. 21; Novšie SLIVKA, M.: Prenikanie kresťanstva v prejave sakrálnych stavieb na území Liptova. In: *Vojtech Budinský-Krička a najstaršie dejiny Liptova*. Nitra 1999, s. 46-55.

<sup>16</sup> CHALOUPECKÝ, V.: *Staré Slovensko*. Bratislava 1923. Prehľad vedeckej polemiky odohrávajúcej sa najmä na poli histórie pozri viac napr. v SLIVKA 1999, c. d. (v pozn. 15), s. 46, tu i ďalšia literatúra.

<sup>17</sup> MENCL, V.: Diskuse o starém Slovensku. Příspěvek historicko-archaeologický. In: *Zborník Bratislava*, VII, 1933, s. 510-511.

<sup>18</sup> MENCL, V.: Přehled vývoje středověké architektury na Slovensku. In: *Zborník Bratislava*, VII, 1933, s. 398-415.

<sup>19</sup> MENCL, V.: *Stredoveká architektúra na Slovensku. Stavebné umenie na Slovensku od najstarších čias až do konca doby románskej*. Praha – Prešov 1937, s. 340.

<sup>20</sup> MENCL, V.: Gotická architektúra horného a stredného Považia. In: *Vlastivedný časopis*, XVIII, 1969, č. 3, s. 97-112.

<sup>21</sup> K Vyšnej Boci pozri: *Súpis pamiatok na Slovensku*. Ed. A. GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ. Bratislava 1969, zv. 3, s. 434 (ďalej len *SPS*). Mencla pravdepodobne zmýlila nesprávna interpretácia falošnej listiny týkajúcej sa údajného staršieho vzniku obce, ktorú zrejme prebral z práce: HÚŠČAVA, A.: *Kolonizácia Liptova do konca XIV. storočia*. Bratislava 1930, s. 57-58. Na tomto základe staršia historiografia uznala za pravé falzú týkajúce sa mestských privilégií Boci a tunajších nemeckých baníkov. Otázku tzv. bocných fálz vyriešil P. Ratkoš, ktorý jednoznačne odmietol vznik akejkoľvek väčšej osady v Bocianskej doline počas celého stredoveku – RATKOŠ, P.: Počiatky hornoliptovského baníctva do konca XVI. storočia. In: *Historický sborník*, časopis Historického odboru MS, V, 1947, č. 3-4, s. 348; Ku kostolu sv. Juraja v Likavke postaveného r. 1880 pozri *SPS* 1968 c. d. (v pozn. 21), zv. 2, s. 223.

<sup>22</sup> MENCL 1969, c. d. (v pozn. 20), s. 101.

<sup>23</sup> Pomerne rozsiahle poznámky V. Mencla (nedatované), ktoré sú doplnené kresebnou dokumentáciou sú uložené v archíve PÚ v Bratislave.

<sup>24</sup> HÚŠČAVA, A.: K problému založenia františkánskeho kláštora a kostola v Okoličnom. In: *Historica Slovaca*, I-II, 1940–1941, s. 186-211. Kaplnka sv. Kozmu a Damiána je v písomných prameňoch doložená k roku 1435.

<sup>25</sup> BUDINSKÝ-KRIČKA, V.: *Prvé staroslovenské radové pohrebíšia v Turci a na Liptove*. Turčiansky Sv. Martin 1944, s. 39-48.

<sup>26</sup> WAGNER, V.: Kostol v Lipt. Sv. Mikuláši v stredoveku. In: *Historický sborník*, II, 1944, č. 1, s. 1-15.

<sup>27</sup> PIFFL, A.: Pohreby vo vreciach na Šoldove. In: *Priroda a spoločnosť*, II, 1953, s. 50-57.

<sup>28</sup> KRIŽANOVÁ, E.: Prínos Liptova do dejín výtvarného umenia. In: *Pamiatky a múzeá*, IX, 1960, č. 4, s. 166-172.

<sup>29</sup> KAHOUN, K.: Gotická architektúra na Slovensku. In: *Ars*, 1970, s. 45-74.

<sup>30</sup> BUREŠ, J.: Katedrála a nekatedrálni staviteľstvi v gotice. In: *Ars*, 1972–1974, s. 208-209.

<sup>31</sup> HOŠŠO, J.: Prínos historicko-archeologického výskumu. In: *Pamiatky – príroda*, III, 1972, č. 2, s. 17-20; HOŠŠO, J.: Kostolné cintoríny v Liptovskej Mare a Liptovskej Sielnici (Výsledky historickoarcheologického výskumu). In: *Liptov*, III, 1975, s.

121-166; HOŠŠO, J.: Historicko-archeologický výskum v Liptovskej Mare. In: *Archaeologia historica*, I, 1976, s. 253-269;

HOŠŠO, J.: Historickoarcheologický výskum kostola v Liptovskej Mare. In: *Ars*, 1977–1981, s. 93-96; HOŠŠO, J.: Začiatky stredovekého osídlenia Liptova v archeologických nálezoch. In: *Zborník FiF UK*, XXXIV, 1983, s. 41-59; HOŠŠO, J.: Archeologický výskum sakrálnych stavieb v Liptovskej Mare a v Liptovskej Sielnici. In: *Monumentorum tutela*, XII, 1987, s. 61-90.

<sup>32</sup> PUŠKÁROVÁ, B.: Kostol v Liptovskej Mare. In: *Pamiatky – príroda*, III, 1972, č. 2, s. 21-22; PUŠKÁROVÁ, B.: Kostol v Liptovskej Mare. In: *Pamiatky – príroda*, V, 1974, č. 1, s. 7-9; PUŠKÁROVÁ, B.: Výskum kostola Panny Márie v Liptovskej Mare. In: *Monumentorum tutela*, XII, 1987, s. 91-138, ako aj historické štúdie V. Jankoviča týkajúce sa dejín Liptovskej Mary.

<sup>33</sup> Reštaurátorskú správu vyhotovili: RYBÁRIK, J. – KAHOUN, K.: *Správa o reštaurátorskom prieskume kostola Liptovská Mara v zátopovej oblasti vodného diela Liptovská Mara*. Bratislava 1975. Rukopis a fotodokumentácia v archíve PÚ Ružomberok pod č. 1/R; Publikované v: KAHOUN, K.: *Pamiatky Liptovskej Mary vo svetle nových poznatkov a hodnotení*. In: *Ars*, 1977–1981, s. 97-107.

v jednej, neskorogotickej stavebnej etape.<sup>34</sup> Pozornosť sa venovala aj ruinám rím. kat. kostola v Paludzi, na ktorého ploche prebehol, len čiastočne vy-publikovaný, záchranný archeologický výskum.<sup>35</sup> Záujem odborníkov sa nesústredil iba na pamiatky priamo ohrozené rozsiahlou investičnou akciou. Viacero archeologických výskumov po celom území Liptova prebehlo koncom 70. a začiatkom 80. rokov minulého storočia pod vedením Václava Hanuliaka. Pre tému tejto štúdie sú dôležité výskumy zaniknutého kostola sv. Ducha v Komjatnej a objektu patriaceho zaniknutej dedine Svätý Štefan.<sup>36</sup> V rokoch 1972–1973 bola zisťovacím historicko-archeologickým výskumom Štefánie Tóthovej preskúmaná aj ruína kostola v Liptovskej Anne, kde boli zistené a potvrdené dve stavebné fázy architektúry, z ktorých staršia spadá do skúmaného obdobia.<sup>37</sup> Predmetu štúdie sa dotýka aj výskum pozostatkov hradu Liptov, pretože sa tu dá predpokladať sakrálna stavba v podobe hradnej kaplnky.<sup>38</sup> Okrem archeologických výskumov prebehli architektonické a umelecko-historické prieskumy niektorých ďalších objektov. Význam majú výsledky prieskumu kostola sv. Jána Krstiteľa v Liptovskom Jáne z roku 1971, ktorý verifikoval niektoré indície o jeho stavebných počiatkoch, konštatované ešte V. Menclom.<sup>39</sup>

<sup>34</sup> Kostol je datovaný do 13. storočia – SPS 1968, c. d. (v pozn. 21), s. 229; PUŠKÁROVÁ, B.: Výskum kostola v Liptovskej Sielnici. In: *Monumentorum tutela*, XII, 1987, s. 139-149; HOŠŠO 1987, c. d. (v pozn. 31), s. 70-74.

<sup>35</sup> ŠTEFANOVIČOVÁ, T.: Paludza. In: *Významné slovanské nálezišiska na Slovensku*. Ed. B. CHROPOVSKÝ. Bratislava 1978, s. 157-159.

<sup>36</sup> HANULIAK, V.: *Hospodárske a spoločenské pomery starého Liptova vo svetle archeologických prameňov*. Rigorózná práca Katedry archeológie FF UK. Bratislava 1980, s. 34-39, 90-91; HANULIAK, V.: Príspevok k včasnostredovekému osídleniu dolného Liptova. In: *Liptov*, VII, 1983, s. 25-37; HANULIAK, V.: Stredoveké osídlenie Liptova na základe archeologických výskumov. In: *Vojtech Budinský-Krička a najstaršie dejiny Liptova*. Nitra 1999, s. 56-64; 61-62.

<sup>37</sup> TÓTHOVÁ, Š.: Výsledky zisťovacieho archeologického výskumu v Liptovskej Anne, okr. Liptovský Mikuláš. In: *Archaeologia historica*, IV, 1979, s. 83-92; TÓTHOVÁ, Š.: Výsledky archeologických výskumov v Parížovciach a v Liptovskej Anne. In: *Monumentorum tutela*, XII, 1987, s. 186-190.

V maďarskej umelecko-historickej literatúre boli ranogotické pamiatky Liptova na okraji záujmu. Výnimku snád tvorí širšie koncipovaná štúdia L. Zolnaya, ktorá sa venuje o. i. aj sakrálnym stavbám na Liptove, pričom pri ich hodnotení vychádza z vtedajšieho stavu poznania na Slovensku.<sup>40</sup> Stručné zhodnotenie vývinu architektúry na Liptove aj v jej počiatkových fázach poskytol K. Kahoun v texte podávajúcom všeobecný vývoj staršieho výtvarného umenia tohto regiónu.<sup>41</sup> Naposledy sa k otázke počiatkov sakrálny architektúry na Liptove vyjadril M. Slivka,<sup>42</sup> ktorého úvahy sa zameriavali skôr na otázky podôb organizácie kresťanstva na území tohto regiónu, ako na problémy spojené s formálnym architektonickým vývojom.

Z uvedeného stavu bádania je zreteľné, že jedinú komplexnejšiu koncepciu genézy a vývoja liptovskej ranogotickej architektúry podal V. Mencl vo svojej práci z roku 1969, v ktorej však téma v podstate zostala len načrtnutá. Nový a ucelenejší pohľad na počiatky kresťanského staviteľstva na Liptove umožňujú nielen výsledky bádania dosiahnuté najmä v poslednej tretine 20. storočia, ale aj teoretické štúdie zaoberajúce sa kritikou Menclovej univerzalistickej koncepcie o vývine sakrálny architektúry na Slovensku.<sup>43</sup>

<sup>38</sup> HANULIAK, V.: Historický výskum hradu Liptov (Výsledky archeologického výskumu v rokoch 1976–1983). In: *Liptov*, VIII, 1985, s. 101-131.

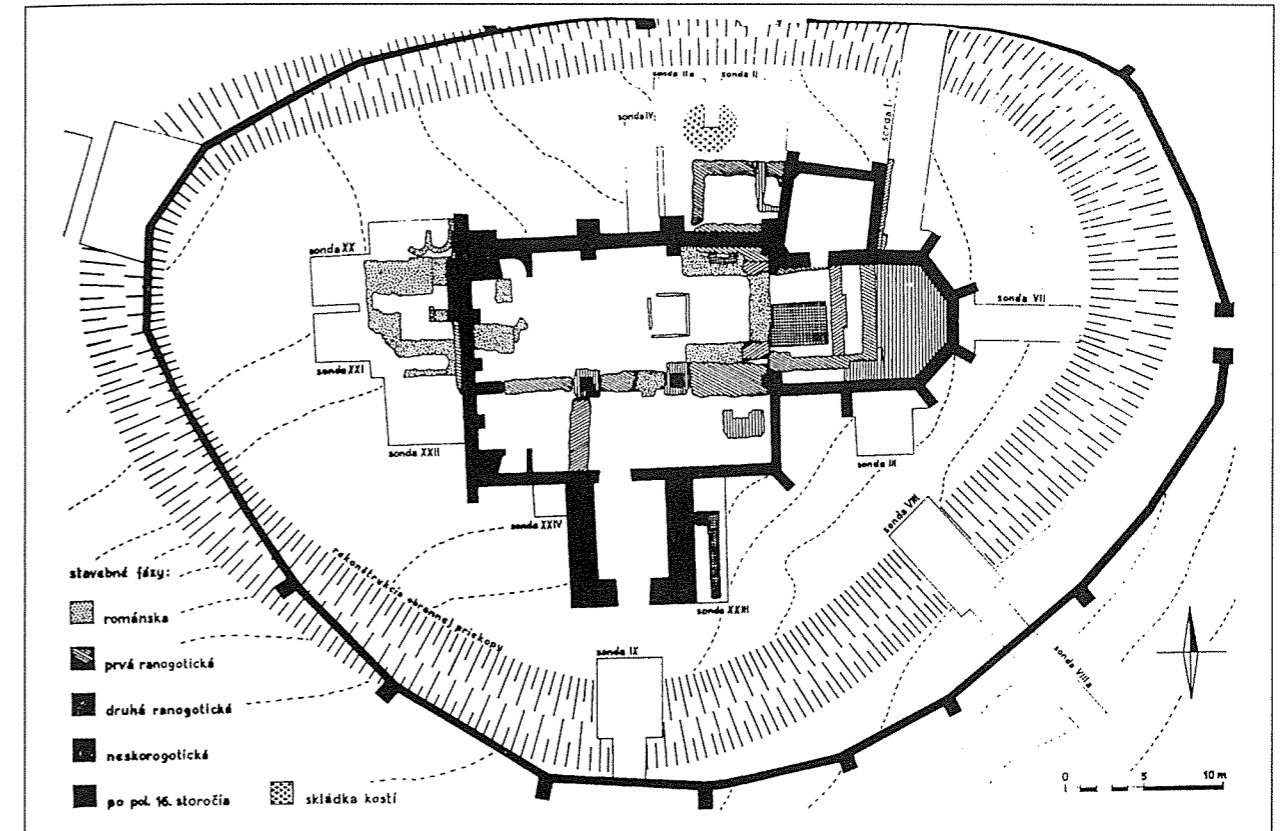
<sup>39</sup> SVATOŇ, J.: *Architektonický a umelecko-historický prázekum rím. kat. kostela sv. Jana Krstiteľa v Liptovskom Jáne*. Rukopis z roku 1972 je uložený v archíve PÚ v Ružomberku pod č. 249/T.

<sup>40</sup> ZOLNAY, L.: A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez. In: *Ars hungarica*, III, 1975, č. 1, s. 19-40 (1. diel); V, 1977, č. 2, s. 203-222 (2. diel).

<sup>41</sup> KAHOUN, K.: *Historické súvislosti výtvarných tradícií Liptova*. Kat. expo. Galérie P. M. Bohúňa. Liptovský Mikuláš 1992.

<sup>42</sup> SLIVKA 1999, c. d. (v pozn. 15), s. 46-55.

<sup>43</sup> V závislosti na západoeurópskej umelecko-historickej spisbe sa najčastejšie spochybňuje Menclom propagovaný biologický model vývinu jednotlivých slohov ako aj s tým spätá problematika počiatkov recepcie gotiky v strednej Európe, tzv. prechodné obdobie a cisterciánsko-burgundský štýl ponímaný Menclom ako samostatný výtvarný sloh. V kontexte stredovekých rotund sa touto kritikou zaoberal VANČO, M.: *Stredoveké rotundy na Slovensku. Od 9. do 13. storočia*. Bratislava 2000, s. 72-73. V súvislosti so spišskou stredovekou architektúrou najmä POMFYOVÁ, B.: Václav Mencl a spišská sakrálna architektúra 13. storočia. In: *Život a dielo Václava Mencla*. Kolokvium pri príležitosti 20. výročia smrti V. Mencla. Ed. P. GULDAN. Bratislava 1999, s. 83-88; POMFYOVÁ, B.: *Spišská sakrálna architektúra 13. storočia. K problému počiatkov gotiky na Slovensku*. Dizertačná práca ÚDU SAV. Bratislava 2001, s. 27-45.



1. Liptovská Mara. Plán výskumu kostola a cintorína. Repro. Hoššo 1987

### Archeologické výskumy najstarších sakrálnych architektúr na Liptove

Pre poznanie počiatkov architektúry na Slovensku sme často odkázaní najmä na výsledky archeologického bádania. Výsledky výskumov spôsobili prehodnotenie názorov na dobu vzniku ako aj podobu niektorých stavieb. Prvý, a na dlhší čas osamote-

ný, bol na Liptove čiastočný výskum kostola Sv. Mikuláša v Liptovskom Mikuláši, ktorý v roku 1943 vykonal V. Budinský-Krička.<sup>44</sup> Jeho výsledky poukázali na možnosti archeológie pre zmenu základného postoja voči dejinám tohto regiónu stanovené svojho času V. Chaloupeckým, A. Húščavom a kritizovaného odporcami.<sup>45</sup> Kategoricky negatívny postoj jednej skupiny historiografov pri riešení otázky

va 2000, s. 72-73. V súvislosti so spišskou stredovekou architektúrou najmä POMFYOVÁ, B.: Václav Mencl a spišská sakrálna architektúra 13. storočia. In: *Život a dielo Václava Mencla*. Kolokvium pri príležitosti 20. výročia smrti V. Mencla. Ed. P. GULDAN. Bratislava 1999, s. 83-88; POMFYOVÁ, B.: *Spišská sakrálna architektúra 13. storočia. K problému počiatkov gotiky na Slovensku*. Dizertačná práca ÚDU SAV. Bratislava 2001, s. 27-45.

<sup>44</sup> BUDINSKÝ-KRIČKA 1944, c. d. (v pozn. 25), s. 39-48. Na tomto mieste nemožno opomenúť výskum A. Pifflla z roku 1951 na polohe Šoldov neďaleko Štrby – PIFFL 1953, c. d. (v pozn. 27), s. 50-57.

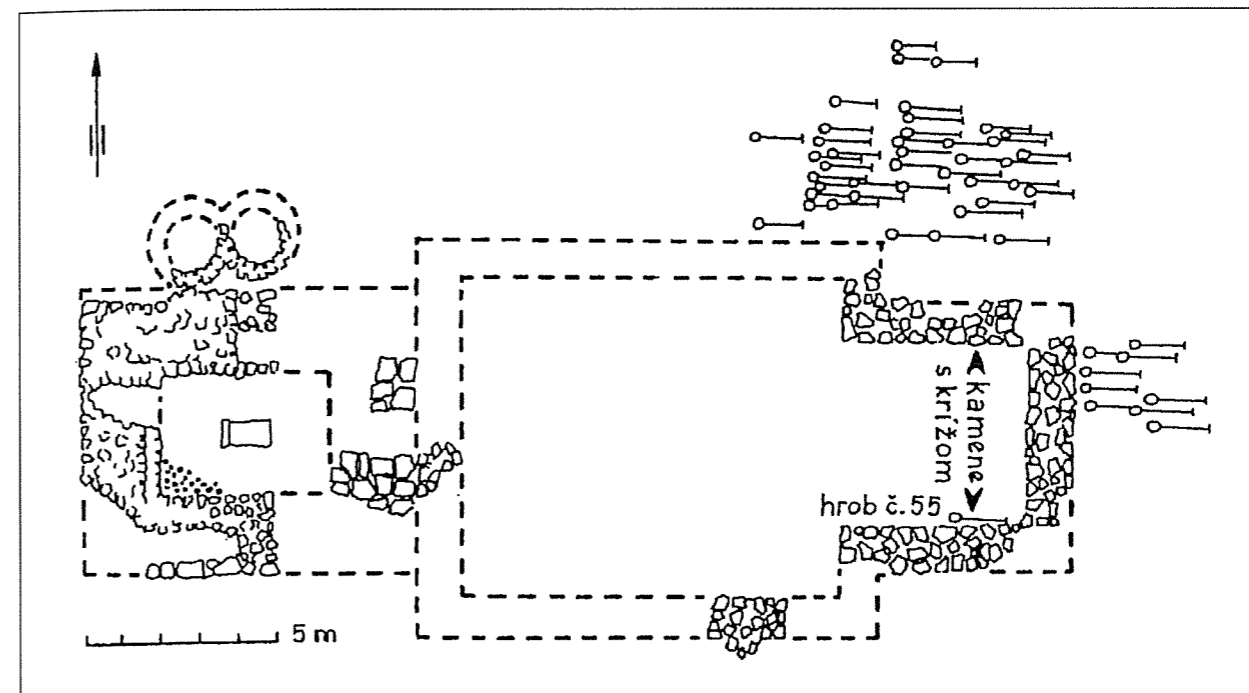
<sup>45</sup> CHALOUPECKÝ 1923, c. d. (v pozn. 16), s. 154-155; HÚŠČAVA 1930, c. d. (v pozn. 21), s. 10; 35. Z oponentov treba uviesť prácu D. RAPANT: *Starý Liptov*. Bratislava 1934, osobitný odtlačok z časopisu Bratislava.

osídlenia Liptova pred 13. storočím, ako aj nedostatok prameňov rôznej povahy, sa celkom prirodzene reflektoval v postoji historikov umenia k počiatkom architektúry v tomto regióne. V. Mencl za najstarší kostol na Liptove považoval vo svojich starších prácach objekt v Trstenom, pochádzajúci podľa neho zo 60. rokov 13. storočia.<sup>46</sup> Aj v ostatných prácach sa počiatky liptovskej stredovekej architektúry odvíjali od tohoto obdobia. Významná zmena v archeologickom skúmaní Liptova nastala na začiatku 70. rokov 20. storočia, kedy rozsiahla vodohospodárska investičná akcia, výstavba priehrady Liptovská Mara, umožnila viacero archeologických výskumov rozličného rozsahu na jeho teritóriu. Ich výsledkom bolo objavenie a zdokumentovanie zatiaľ najstaršieho známeho murovaného sakrálneho kresťanského objektu Liptova – kostola v Liptovskej Mare.<sup>47</sup>

### Liptovská Mara, kostol sv. Márie

Kostol v Liptovskej Mare pôvodne patril k dominantám centrálnej časti Liptova. Po tom, ako sa rozhodlo o jeho asanácii a prenesení najdôležitejších výtvarných elementov do novozriadeného skanzenu v Pribyline, prebehol jeho komplexný výskum. Súčasťou rozsiahlych pamiatkových prác bol v rokoch 1970 až 1974 aj archeologický výskum. Výskum objavil pod úrovňou podlahy gotického kostola základy staršej sakrálnej stavby, jednolodového kostola s kvadratickým presbytériom.<sup>48</sup> Presbytérium

malo nevelký, približne štvorcový tvar a v styku s lodou sa jeho murivo pravouhlo zalamovalo bez zvýraznenia víťazného oblúka. Pozostatky presbytéria sa zachovali najkompaktnejšie z celej architektúry, z muriva lode sa zachovali len nevýrazné zvyšky, resp. iba negatívy po základovom murive. Ako materiál bol použitý lomový kameň (vápeneč, travertín) kladený do nepravidelných riadkov na hlinu. Z južného múra lode vyčnieval kvadratický výstupok, ktorý pravdepodobne súvisel so vstupným portálom.<sup>49</sup> Na pozdĺžnu os lode kostola, v mieste jej západného uzáveru, nadväzovali základy veže obdĺžnikového pôdorysu, zachované do výšky prvého podlažia. Veža sa technológiou murovania odlišovala od základov kostola, pričom pozostávala z lomového kameňa kladeného do nepravidelných riadkov na kvalitnú maltu a boli tu lokalizované aj fragmenty dlážky vyloženej okruhliakmi. Dodatočne bolo prizemie prehĺbené a v súvislosti s tým tu bolo postavené kamenné schodisko. K severnému múru veže priliehali dva zahĺbené kruhové objekty, ktoré slúžili na uskladnenie potravín. Obdobný účel je prisudzovaný zahĺbenému prizemnému priestoru vo veži, ktorý nahradil obe jamy.<sup>50</sup> Zaujímavým nálezom bola dvojica vápencových kameňov uložená v základovom murive presbytéria. Nachádzali sa oproti sebe na vnútorných bočných stranách svätyne. Na ich vrchnej ploche bol plytko vyrytý jednoduchý kríž. Podľa J. Hošša ich význam bol pravdepodobne analogický s funkciou konsekrčných krížov maľova-



2. Liptovská Mara: Pôdorys románskeho kostola. Repro: Hoššo: 1983

ných na interiérové omietky kostolov.<sup>51</sup> B. Puškárová v nich nachádza možný doklad označenia veľkosti kostola, ktorý súvisel so zakladaním chrámov.<sup>52</sup>

Okolo kostola sa rozprestieral súveký radový cintorín, ktorého počiatky predchádzali vzniku sakrálnej stavby, čo potvrdzuje narušenie jedného hrobu základovým murivom presbytéria. Archeologickými metódami je kostol datovaný J. Hoššom na prelom 11. a 12. storočia. Vznikol teda ako prvý nám známy kresťanský sakrálny objekt na Liptove, pokiaľ túto

stavbu nepredchádzal s pohrebiskom súčasný drevený kostol, ktorého existencia však doložená nebola.<sup>53</sup> Za najstarší kostol preto možno považovať jednolodovú stavbu s kvadratickým presbytériom. Neskôr bola k západnej fasáde objektu pristavaná veža fortifikačnej funkcie.<sup>54</sup> Kostol s cintorínom obopínalo opevnenie s priekopou, ktoré vzniklo na konci románskeho obdobia. Nedá sa vylúčiť obytná a prípadne i refugiálna funkcia veže, ako aj celého areálu kostola.<sup>55</sup>

<sup>46</sup> MENCL 1933, c. d. (v pozn. 17), s. 510-511; MENCL 1933, c. d. (v pozn. 18), s. 404; MENCL 1937, c. d. (v pozn. 19), s. 283, 340. V novej práci považuje za najstarší kostol v Martinčeku, ktorý tu datuje do obdobia okolo roku 1260 – MENCL 1969, c. d. (v pozn. 20), s. 99.

<sup>47</sup> Možnosť výstavby drevených kostolov na Liptove, ktoré by teoreticky predchádzali niektoré murované stavby, uviedli viacerí odborníci. Najmä HOŠŠO 1983, c. d. (v pozn. 31), s. 58; BEŇKO, J.: Znova o starý Liptov, ale aj Šariš. In: *Historický časopis*, XXXIX, 1991, č. 6, s. 656.

<sup>48</sup> Výsledky výskumu boli publikované: HOŠŠO 1972, c. d. (v pozn. 31), s. 17-20; HOŠŠO 1975, c. d. (v pozn. 31), s. 121-166; HOŠŠO 1976, c. d. (v pozn. 31), s. 253-269; HOŠŠO 1981, c. d. (v pozn. 31), s. 93-96; HOŠŠO 1983, c. d. (v pozn. 31), s. 41-59; HOŠŠO 1987, c. d. (v pozn. 31), s. 61-90.

<sup>49</sup> HOŠŠO 1983, c. d. (v pozn. 31), s. 48-49. Údaje o rozmeroch a štruktúre muriva boli prvýkrát publikované v: HOŠŠO 1976, c. d. (v pozn. 31), s. 257. Absencia triumfálneho oblúka v: HOŠŠO 1981, c. d. (v pozn. 31), s. 93.

<sup>50</sup> Celkové rozmery veže boli 780 × 870 cm – HOŠŠO 1987, c. d. (v pozn. 31), s. 63. Interpretácia funkcie kruhových objektov, ako i zahĺbeného priestoru vo veži je uvedená v: Hoššo 1983, c. d. (v pozn. 31), s. 51.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 48-49. Hoššo zároveň vylúčil ich primárne využitie ako náhrobné platne, podobne odmietol aj dodatočné vyrytie krížov pri hĺbení hrobových jám. V základoch románskeho kostola mohli ležať podľa neho aj nevelké travertínové platne, dvakrát s jednoduchým a raz s dvojitým krížom, objavené v naväzke vzniknutej mladšími prestavbami objektu. Podobne s odkazmi na literatúru HOŠŠO 1987, c. d. (v pozn. 31), s. 62, pozn. 1.

Nález kameňov s vyrytými krížmi bol prvýkrát publikovaný bez interpretácie – HOŠŠO 1976, c. d. (v pozn. 31), s. 257.

<sup>52</sup> PUŠKÁROVÁ 1987, c. d. (v pozn. 32), s. 96.

<sup>53</sup> HOŠŠO 1983, c. d. (v pozn. 31), s. 52, 58; Vyhodnotenie výskumu cintorína pozri v samostatnej práci HOŠŠO 1975, c. d. (v pozn. 31), s. 121-166. K datovaniu kostola na prelom 11. – 12. storočia pozri HOŠŠO 1987, c. d. (v pozn. 31), s. 72. V starších prácach datoval autor výskumu kostol opatrnnejšie: najprv do 2. polovice 12. storočia – HOŠŠO 1976, c. d. (v pozn. 31), s. 267, potom pred rok 1200, s možnosťou vzniku v 11. storočí – HOŠŠO

1981, c. d. (v pozn. 31), s. 93, 96 a neskôr do obdobia okolo polovice 12. storočia – HOŠŠO 1983, c. d. (v pozn. 31), s. 58.

<sup>54</sup> Na základe stratigrafie hrobových celkov so základmi veže sa uvažuje o jej vzniku s časovým odstupom niekoľkých desaťročí – HOŠŠO 1983, c. d. (v pozn. 31), s. 58. Do obdobia pred ranogotickou prestavbou kostola ju radí superpozícia s murivom nového západného ukončenia gotickej lode – HOŠŠO 1976, c. d. (v pozn. 31), s. 260.

<sup>55</sup> Veža a opevnenie s priekopou viazané na kostol sú svedectvami inkastelácie tejto sakrálnej stavby – HOŠŠO 1976, c. d.

Iný názor na najstarší vývoj kostola má ďalšia účastníčka výskumných prác v Liptovskej Mare B. Puškárová. Podľa nej veža vznikla až ako súčasť gotickej prestavby objektu v 2. polovici 13. storočia, pričom loď románskej architektúry mala totožný západný múr s uzáverom ranogotického kostola.<sup>56</sup> Rozdielne hodnotí aj pomerne komplikovanú nálezu situáciu na mieste pozostatkov veže a západného ukončenia oboch lodí. V interiéri ranogotickej lode interpretuje východné základové murivo veže (podľa J. Hošša) ako základy murovanej empory, čím pri posunutí záveru lode na západ dostáva pôdorys veže menší rozmer.<sup>57</sup> Pri posudzovaní alternatívy stanovenej Puškárovou je nutné vychádzať z nálezových okolností. Z hľadiska vertikálnej stratigrafie základov veže a ranogotickej lode možno vyvodit pomerne jednoznačné dôsledky pre relatívnu chronológiu, ktorá vylučuje časové synchronizovanie oboch objektov.<sup>58</sup> Existenciu ranogotického kostola s vežou a murovanou emporou v Liptovskej Mare preto nepovažujem za reálnu. Veža bola pravdepodobne súčasťou, aj keď dodatočnou, románskeho objektu.

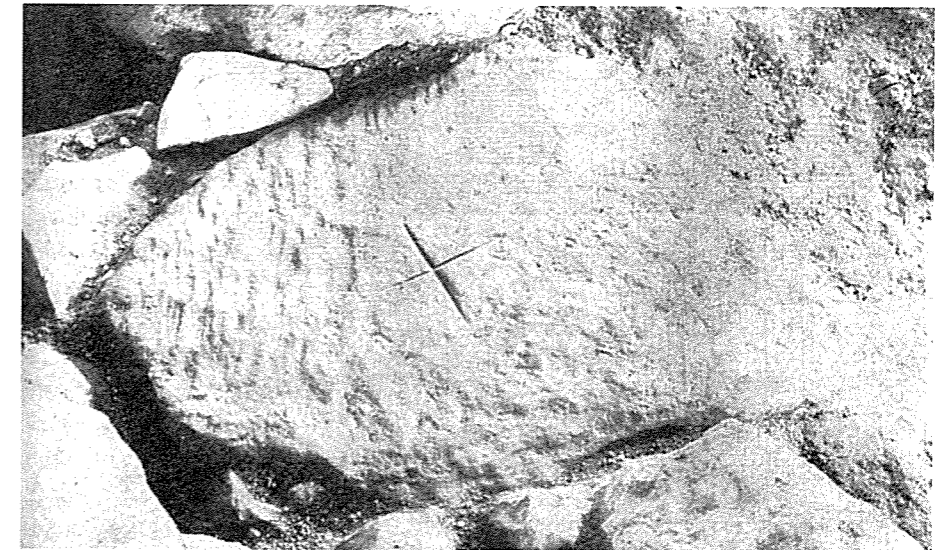
O podobe najstaršieho kostola v Liptovskej Mare teda možno usúdiť, ako vyplýva z uvedených skutočností, že bol jednolodový s kvadratickým presbytériom. Pravdepodobne južný múr perforoval hlavný portál, s ktorého konštrukciou mohlo súvisieť von vystupujúce murivo základov.<sup>59</sup> Archeologický výskum neobjavil žiadne ďalšie architektonické, resp. iné výtvarné prvky, ktoré by mohli súvisieť s ob-

jektom. Výnimku tvoria už spomenuté základové kamene označené rytými krížmi. Ako už nepriamo naznačil J. Hoššo, pravdepodobne sa jedná o tzv. *lapis primarius* – základovú obetinu súvisiacu s rituálom posvätenia základov kostola. Ak by sa pripustila táto interpretácia, išlo by zrejme o jeden z najranejších prípadov používania tohto rituálu v strednej Európe! V Nemecku je doložený od začiatku 11. storočia a v Čechách sa tento problém pertraktuje v súvislosti revízneho výskumu tzv. „Bořivojovej rotundy“ na Levém Hradci. Tá je najnovšie českými bádateľmi datovaná do 13. storočia práve na základe písomných prameňov, v ktorých sa zvyk posvätenia základového kameňa uvádza prvýkrát až v 13. storočí (napr. Siccard z Cremony).<sup>60</sup>

Po istom časovom odstupe bol kostol obohatený o vežu, ktorá zrejme nadobudla fortifikačný význam. Obdobnú funkciu malo aj opevnenie obkolesujúce objekt spolu s cintorínom. Tento typ architektúry bol konštrukčne a teda aj ekonomicky pomerne nenáročný a zapadal do hospodársky ako aj kultúrne menej rozvinutého prostredia severného Slovenska. Pri hodnotení románskeho kostola v Liptovskej Mare je potrebné si uvedomiť historickú pozíciu tejto lokality v liptovskom prostredí. V 13. storočí a najmä v mladšom období jej centrálny cirkevný a svetský význam potvrdzujú písomné pramene, ktoré pre staršie obdobie celkovo absentujú.<sup>61</sup> Dobový obraz možno preto rekonštruovať len prostredníctvom archeologických nálezov. Vďaka nim je známe, že Liptov-

telství. In: *Začátky křesťanství v Čechách. Kapitoly z dějin raně středověké kultury*. Praha 2001, s. 144-171; P. SOMMER: *Levohradský „lapis primarius“*. In: TOMKOVÁ, K.: *Levý Hradec v zrcadle archeologických výzkumů I*. Praha 2001, s. 279-284.

<sup>61</sup> Prvý písomný prameň týkajúci sa Liptova, donácia na osadu Uhorská Ves, pochádza z roku 1230. Donácia na dedinu Ráztoky z roku 1229, ktorú uvádzali starší historici – HÚŠČAVA 1930, c. d. (v pozn. 21), s. 9, 17 spochybnili ako najstaršiu liptovskú listinu napr. VARSÍK, B.: Príchod Maďarov do Liptova a jeho pripojenie k uhorskému štátu. In: *Z osídlenia západného a stredného Slovenska v stredoveku*. Bratislava 1984, s. 209-224; s. 211 alebo BEŇKO, J.: *Osídlenie severného Slovenska*. Košice 1985, s. 106; Bez spochybnenia ju však uvádza ULÍČNÝ, F.: *Dejiny osídlenia Liptova do konca 16. storočia* (3. časť). In: *Liptov*, IX, 1987, s. 61-143, najmä s. 118.



3. Liptovská Mara. Základový kameň z južného múra základov presbytéria románskeho kostola. Repro. Hoššo 1987

ská Mara bola osídlená už v 9. storočí, teda počas existencie Veľkomoravskej ríše.<sup>62</sup> Zrejme príležitostne bol v 9. – 10. storočí využívaný aj vrch Havránok, na úpätí ktorého sa osada rozprestierala.<sup>63</sup> Pri premietnutí sídliskovej štruktúry na Liptove v 9. – 10. storočí je evidentná centrálna poloha Liptovskej Mary, ktorej zodpovedá aj koncentrácia nálezov.<sup>64</sup> Od 9. storočia bolo jej územie kontinuálne osídlené<sup>65</sup> a niekedy na rozhraní 11. a 12. storočia, prípadne neskôr v 12. storočí, prebehli opevňovacie práce na Havránku. Po požiari, ktorý postihol túto stavebnú fázu, tu v 13. storočí vznikol (prípadne bol prestavaný) hrádok.<sup>66</sup> Z uvedeného vyplýva, že vznik zrejme prvej sakrálnej stavby na Liptove práve na tomto mieste, bol logickou udalosťou. Liptovská Mara sa tým stala na dlhé obdobie centrom kresťanstva v

regióne. Vybudovanie kostola v Liptovskej Mare mohlo byť dielom christianizačných, resp. organizačných snáh oficiálnych cirkevnoprávných inštitúcií, ktorým pravdepodobne Liptov podliehal, t. j. honfianskeho archidiakonátu a ostrihomského arcibiskupstva. To sa dialo na pozadí postupného faktického začleňovania územia Liptova do uhorského štátu. Tieto udalosti mohli byť aj príčinou zvýšených opevňovacích prác pri kostole (veža, opevnenie s priekopou) a na vyššie položenom Havránku.<sup>67</sup>

### Komjatná, kostol sv. Ducha

Podľa výsledkov archeologického bádania na Liptove by mal byť druhým najstarším sakrálnym objektom v tomto regióne kostol v Komjatnej. Do 12.

(v pozn. 31), s. 261-262. Podobne pozri – HOŠŠO 1983, c. d. (v pozn. 31), s. 51.

<sup>56</sup> PUŠKÁROVÁ 1987, c. d. (v pozn. 32), s. 96, 100.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 100. Pozri tiež obr. na str. 132.

<sup>58</sup> Pozri pozn. 54. Základy veže prekrýva západný múr lode gotického kostola.

<sup>59</sup> HOŠŠO 1983, c. d. (v pozn. 31), s. 48; porovnaj text vyššie.

<sup>60</sup> K otázke pôvodu a rozšírenia zvyku vkladania konsekrovaného kameňa do základov kostola pozri práce venované vzniku rotundy na Levém Hradci: SOMMER, P.: *Der Grundstein der Rundkirche von Levý Hradec*. In: *Život v archeologii středověku*. Sborník příspěvků věnovaných Miroslavu Richterovi a Zdeňku Smetánkovi. Ed. J. KUBKOVÁ – J. KLÁPŠTĚ – M. JEŽEK – P. MEDUNA et al. Praha 1997, s. 586-595; SOMMER, P.: *Základová obětina a lapis primarius v českém raně středověkém stavi-*

<sup>62</sup> Nálezy sídliskového charakteru z tohto časového horizontu sa našli na západ od kostola, na polohe „Za panskými humny“ PIETA, K.: *Slovanské osídlenie Liptova v 9.–12. storočí*. In: *Liptov*, II, 1972, s. 67-71, 77.

<sup>63</sup> PIETA 1996, c. d. (v pozn. 11), s. 96.

<sup>64</sup> HOŠŠO 1983, c. d. (v pozn. 31), pozri obr. 1 na s. 42.

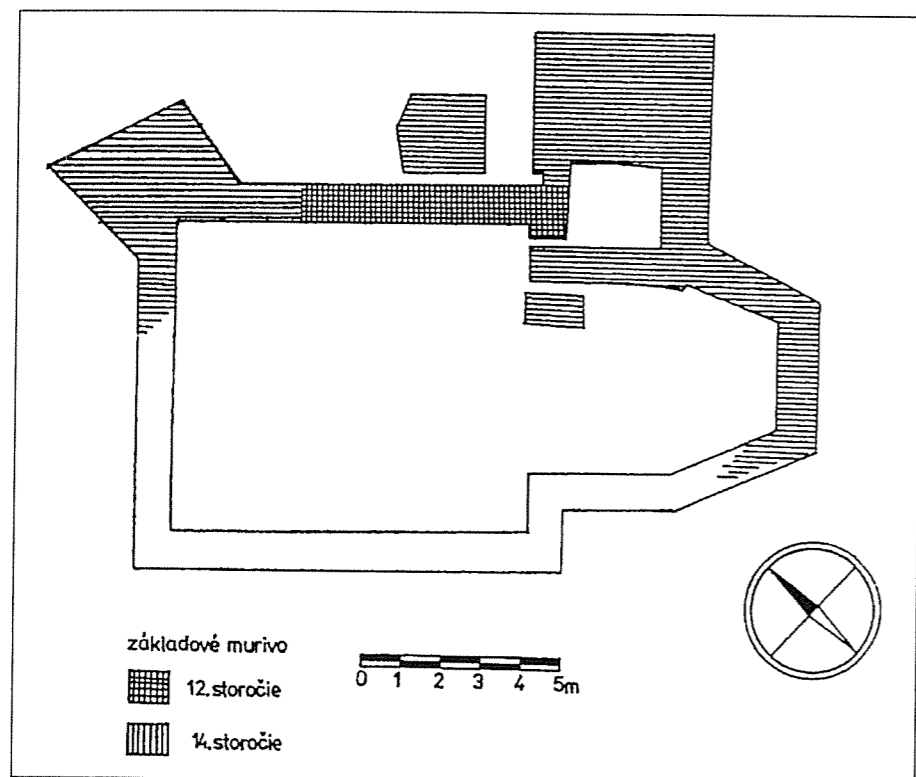
<sup>65</sup> PIETA 1972, c. d. (v pozn. 62), s. 70-71; PIETA, K.: *Liptovská Mara*. In: *Významné slovanské náleziska na Slovensku*. Bratislava 1978, s. 121-123; HOŠŠO 1976, c. d. (v pozn. 31),

s. 253, 257; HOŠŠO 1983, c. d. (v pozn. 31), s. 46; HOŠŠO 1987, c. d. (v pozn. 31), s. 62.

<sup>66</sup> HANULIAK, V.: *Malé stredoveké opevnené sídla v Liptove*. In: *Archaeologia historica*, XIII, 1988, s. 302; PIETA 1996, c. d. (v pozn. 11), s. 96.

<sup>67</sup> Upevňovanie kresťanstva cez uhorskú cirkevnú hierarchiu, spojenú s presadzovaním štátnej moci tu mohlo naraziť na odpor. Uvedené tézy sú však hypotetické a je potrebné ich prijať ako pokus o rekonštrukciu udalostí vychádzajúci zo súčasného stavu poznania.





4. Komjatná. Stavebné fázy. Repro: Hanuliak 1983

storočia datoval jeho vznik V. Hanuliak, ktorý v roku 1981 komplexne preskúmal jeho zvyšky.<sup>68</sup> Kostol sv. Ducha prestal slúžiť svojmu účelu v 1. polovici 19. storočia z dôvodu nestabilného podlažia, ohrozujúceho jeho statiku.<sup>69</sup> Odkryté základy kostola boli orientované pozdĺžnou osou približne v smere západ – východ. Murivo sa s výnimkou sakristie nezachytilo kompletne, v pozitíve (resp. negatívne) bolo možné sledovať obrysy základov severného, čiastočne západného a východného múru lode

a presbytéria. Ako materiál bol použitý lomový vápencový kameň.<sup>70</sup> V okolí kostola a v jeho interiéri sa rozprestieralo pohrebisko používané od povetkomoravského obdobia až do novoveku.<sup>71</sup> Nálezovú situáciu zistenú na kostole v Komjatnej interpretoval V. Hanuliak ako dve stavebné fázy architektúry. Jednolodový kostol s polygonálnym presbytériom a sakristiou vybudovanou na sever od svätyne, spolu s opornými piliermi lode kostola, datoval rámcovo do 14. storočia.<sup>72</sup> Na základe vertikálnej stratigrafie

<sup>68</sup> HANULIAK 1983, c. d. (v pozn. 36), s. 37.

<sup>69</sup> HOUDEK 1927, c. d. (v pozn. 14), s. 73-74. Nahradil ho nový kostol s patrocinium sv. Gála. Starý kostol bol ponechaný svojmu osudu a ako výhodná zásobárňa stavebného materiálu bol kompletne rozobratý. Patrocínium sv. Ducha sa spomína súčasne v najstaršej zmienke o kostole z roku 1492 – ULIČNÝ, F.: Dejiny osídlenia Liptova do konca 16. storočia (1. časť). In: *Liptov*, VII, 1983, s. 39-90, 86); O prameňoch týkajúcich sa kostola pozri: HANULIAK 1980, c. d. (v pozn. 36), s. 90-91.

<sup>70</sup> HANULIAK 1983, c. d. (v pozn. 36), s. 27.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 29. Datovanie hrobových celkov malo rozhodujúci význam pre chronologické zaradenie kostola.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 33. Datovanie tejto fázy kostola Hanuliak podmienil prvou písomnou správou o obci z roku 1330 – HÚŠČAVA 1930, c. d. (v pozn. 21), s. 31 – ktorá spomína ľudoprázdnny les zvaný *Komnathna*. Typ polygonálneho presbytéria sa objavuje na Liptove v širokom časovom horizonte od konca 13. storočia do obdobia neskoréj gotiky.

niektorých hrobov (č. 4, 9 a 12), ktoré boli narušené alebo prekryté základmi polygonálneho presbytéria, dospel k záveru, že spomenuté hrobové celky súvisia so staršou sakrálnou stavbou. O dvoch časových fázach svedčia aj základy časti severného múru lode, od ktorých mladšie murivo sakristie a presbytéria delí viditeľná cezúra. Podobné stavebné škáry oddeľujú staršie murivo lode od oporného piliera a od muriva dodatočného predĺženia lode západným smerom, ktoré podľa V. Hanuliaka malo za cieľ zväčšiť priestor kostola.<sup>73</sup> Pre datovanie staršej fázy má význam hrob č. 13, datovaný na základe jeho výbavy do 11. storočia, ktorý je porušený základovým murivom najstaršieho objektu.<sup>74</sup> Podobu najstaršieho kostola v Komjatnej, po ktorom sa zachoval iba pozostatok po severnom múre lode, nie je možné určiť. Isté však je, že vznikol na staršom pohrebisku.

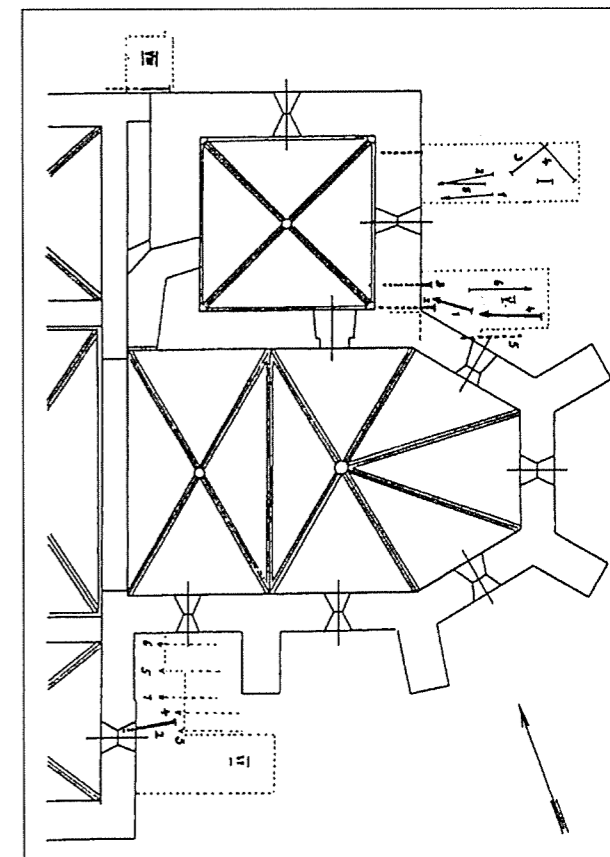
Hodnotenie kostola v Komjatnej datovaného do 12. storočia nabáda, vzhľadom ku všeobecným poznatkom o sakrálnych architektúrach v regióne Liptova a historickom vývoji tejto oblasti vôbec, k určitej opatrnosti. Prvá písomná správa uvádzajúca majetok (les) s menom *Komnathna*, pochádzajúca z roku 1330, nehovorí o osídlenom mieste.<sup>75</sup> Osídlenie tohto územia pred 14. storočím však bolo jednoznačne dokázané odkrytím pohrebiska, z ktorého najstarší hrob pochádza už z 11. storočia. Prvá písomná správa o kostole je z konca 15. storočia. Z toho vyplýva, že sa Komjatná nespomína medzi farnosťami v súpise pápežských desiatok pre roky 1332–1337.<sup>76</sup> To však neznamená, že kostol tu nemohol existovať ako filia. Historici boli spočiatku v otázke skorého osídlenia Komjatnej (v čase pred výskumom kostola s cintorínom) skeptickí a svoje úvahy podriadili zneniu prvej písomnej zmienky.<sup>77</sup>

Zmysel vybudovania kostola na takomto odľahlom mieste v rámci Liptova už v románskom období je otázný. Preto je podľa môjho názoru potrebné

<sup>73</sup> HANULIAK 1983, c. d. (v pozn. 36), s. 33. Zväčšenie priestoru lode kostola sa malo udiť počas prestavby v 14. storočí.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 34, 37

<sup>75</sup> Pozri pozn. 72.



5. Liptovský Mikuláš. Lokalizácia zisteného muriva v styku sakristie a presbytéria v sonde V. Repro: Budinský-Kriška

prehodnotiť datovanie najstaršej sakrálnych stavby v Komjatnej. Datovanie 2. fázy sa opiera o písomnú zmienku z roku 1330, ktorá však je k samotnej stavbe indiferentná. Typologicky sa polygonálne presbytéria, ako som už uviedol, uplatnili v širokom časovom úseku gotickej architektúry. Existenciu staršej fázy kostola potvrdzujú stavebné cezúry a lokalizácia staršieho hrobu, ktorý mohol byť porušený aj v mladšom časovom horizonte ako v 12. storočí.

<sup>76</sup> Porovnaj napr. BENKO 1985, c. d. (v pozn. 61), s. 130.

<sup>77</sup> ULIČNÝ 1983, c. d. (v pozn. 69), s. 86. J. Beňko už v intenciách výsledkov výskumu ju považuje za starú dedinu existujúcu pred rokom 1330 – BENKO 1985, c. d. (v pozn. 61), s. 127.

## Liptovský Mikuláš, kostol sv. Mikuláša

Výskum V. Budinského-Kričku v roku 1943 prebehol v tesnom okolí kostola sv. Mikuláša v Liptovskom Mikuláši. Sondy otvorené pri východnom múre sakristie a presbytéria, ako aj na juh od svätyne, potvrdili existenciu radového pohrebiska na tomto mieste, ktoré predchádzalo výstavbe oboch spomenutých priestorov.<sup>78</sup> V jednej zo sond boli odkryté v mieste stretu sakristie s presbytériom základy severovýchodného nárožia staršieho objektu. Základy pozostávali z pieskovcového lomového kameňa kladeného do riadkov, ako spojivo bola použitá malta. Objavené murivo oddeľujú od základov presbytéria i sakristie škáry, od ich štruktúry sa odlišuje aj charakterom malty.<sup>79</sup> Výskumom bolo obnažené základové murivo východného záveru južnej lode. Tu sa objavila medzera medzi základmi bočnej lode a murivom, ktoré V. Budinský-Krička interpretuje ako pozostatok po opornom múre jednolodového kostola. Oporou pre chronologické začlenenie radového cintorína sa mu stal aj nález neúplného strieborného štítkového prsteňa, ktorý ležal v sekundárnej polohe.<sup>80</sup>

Autor výskumu hodnotí nález základového muriva v rohu medzi sakristiou a presbytériom ako pozostatok po románskom kostole. Pri datovaní počiatkov pochovávaní na radovom pohrebisku dospel k obdobiu okolo roku 1200.<sup>81</sup> Na základe takto podaných záverov výskumu by sa dalo predpokladať jestvovanie staršej románskej sakrálnej architektúry na mieste terajšieho objektu. Pre jej včasné datovanie, ktoré naznačuje V. Budinský-Krička, však vý-

skum neposkytol v konečnom dôsledku žiadne dôkazy.<sup>82</sup> Na druhej strane je potrebné pripustiť, že pre vývoj architektúry kostola sv. Mikuláša priniesol výskum V. Budinského-Kričku dôkaz o odlišnej podobe objektu na mieste mladšieho polygonálneho presbytéria.

## Šoldov pri Štrbe

Nevyjasnená ostala situácia okolo kostola zisteného na toponymnej polohe Šoldov západne od Štrby. V rokoch 1951–1952 tu na mieste zvanom „Za pustým kostolom“ prebehol archeologický výskum.<sup>83</sup> O existencii sakrálnej stavby na tomto mieste sa písomné pramene vyjadrujú veľmi skromne. V Venc-ko síce spomína, odvolávajúc sa na staršie pramene, že na Šoldove bolo benediktínske opátstvo,<sup>84</sup> dôveryhodnejšia je však správa z roku 1662, kde sa spomína pustý kostol na Hochwalde, totožný zrejme s lokalitou Šoldov.<sup>85</sup> Výskum priniesol nasledovné poznatky. Už v teréne sa črtalo približne kruhové opevnenie pozostávajúce z priekop a valov. Bola potvrdená prítomnosť sakrálnej architektúry, vežovitej stavby, ako aj ďalších objektov, avšak z publikovaného materiálu nemožno určiť ich vzájomný súvis a teda ani pôdorys kostola.<sup>86</sup> Okrem toho boli nájdené kamenárske artefakty pochádzajúce z architektúry kostola. Fragment hranolového rebra má vyžlabené hrany, druhý zlomkovitý predmet je pravdepodobne pozostatok po prúte odsadenom od náznaku výžlabku, ktorý môže pochádzať z ostenia portálu.<sup>87</sup> Súčasne sa podarilo čiastočne preskúmať radové

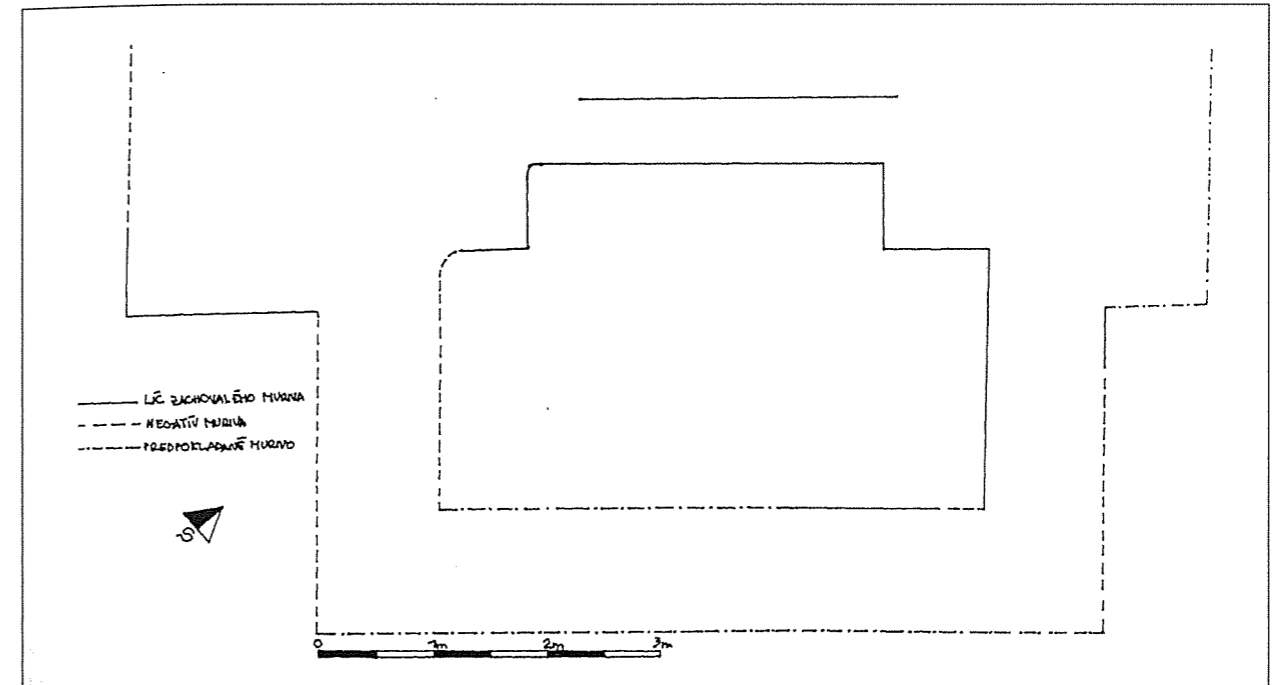
najmä s. 112. Situáciu môže objasniť archeologický výskum v interiéri kostola, na čo napokon poukázal už V. Budinský-Krička.

<sup>83</sup> PIFFL 1953, c. d. (v pozn. 27), s. 50-57.

<sup>84</sup> VENCKO, V.: *Dejiny štíavnického opátstva na Spiši*. Ružomberok 1927, s. 13, 16. Pravdepodobne z tejto práce vychádzal SPS 1969, c. d. (v pozn. 21), s. 260, ktorý na Šoldove uvádza zaniknuté opátstvo zo začiatku 13. storočia.

<sup>85</sup> PIFFL 1953, c. d. (v pozn. 27), s. 50-51. Tu sú spomenuté aj ďalšie mladšie správy o kostole, resp. jeho veži.

<sup>86</sup> Piffll konštatuje, že pozostatky po objektoch bolo možné sledovať v prevažnej miere v negatívne základového muriva (ibidem, s. 50-52).



6. Sv. Štefan. Repro: Hanuliak 1980

pohrebisko v blízkosti spomínaných stavieb, ktoré vzniklo skôr ako bola postavená veža, ako aj lokalizovať stredoveké sídlisko neďaleko opevnenia datované do 14. storočia.<sup>88</sup>

Na základe výsledkov výskumu možno konštatovať, že sa verifikovala existencia kostola na polohe Šoldov. O vzhľade kostola A. Habovštiak uvádza, že bol opevnený valom a mal obdĺžnikovú loď, kvadratické presbytérium a pristavanú vežu na západnej strane. Zároveň datuje sídliskové nálezy do 13. až

15. storočia. Situáciu komplikuje fakt, že Habovštiak uvádza informácie, ktoré autor výskumu A. Piffll nepublikoval.<sup>89</sup> Osídlenie tejto polohy sa na základe archeologických nálezov pohybuje od 12. do 15. storočia.<sup>90</sup> Dedinu je možné podľa V. Hanuliaka stotožniť so stredovekou osadou uvádzanou v roku 1391 ako Cholta.<sup>91</sup> F. Uličný zasa upozorňuje, že v písomných prameňoch zo 14. – 16. storočia sa dedina s názvom Šoldov nevyskytuje, na základe čoho sa domnieva, že zaniknuté sídlisko bolo len osadou patria-

<sup>78</sup> BUDINSKÝ – KRIČKA 1944, c. d. (v pozn. 25), s. 40-45. Hroby ležali v subpozícii voči základom sakristie i polygonálneho presbytéria.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 43-44, pozn. 86, 87, tab. XIX:2. Svojou štruktúrou sa odlišuje viac od malty presbytéria ako od spojiva použitého v základoch sakristie.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 44. Strieborný pásikový prsteň mal na štítiku zoomorfny motív (hlava zvera s rohmi – pravdepodobne býka).

<sup>81</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>82</sup> Štítkový prsteň z Liptovského Mikuláša datuje M. Mácelová až do obdobia 14. – 15. storočia: MÁCELOVÁ, M.: *Náčrt vývoja stredovekého šperku v 11. – 15. storočí v Stredoslovenskom kraji*. In: *Stredné Slovensko*, I, 1979, s. 102-117,

<sup>87</sup> Ibidem, s. 52-53, obr. 1. Z lokality pochádza aj nález pieskovcového kríža, ktorý je tu hodnotený ako románsky. Kríž bol objavený v sekundárnej polohe a jeho datovanie vzbudzuje pochybnosti.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 53

<sup>89</sup> HABOVŠTIK, A.: *Stredoveká dedina na Slovensku*. Bratislava 1985, s. 317. Podrobnejšiu dokumentáciu o výskume, ktorá bola ako uvádza Piffll spracovaná, som nemal k dispozícii.

<sup>90</sup> Okrem už spomenutých nálezov datovaných A. Piffllom, ako

aj A. Habovštiakom, vykonal zistovacie prieskumy na lokalite F. Javorský v 80. rokoch minulého storočia, z ktorých pochádzal materiál datovaný do uvedeného časového rozpätia – JAVORSKÝ, F.: *Záchranné výskumy a prieskumy výskumnej expedície Spiš*. In: *Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku v roku 1984*. Nitra 1985, s. 110-125, 112 (ďalej len AVANS); JAVORSKÝ, F.: *Prieskumy a záchranné výskumy v okresoch Poprad a Spišská Nová Ves*. In: AVANS v roku 1987. Nitra 1988, s. 64-71, 66.

<sup>91</sup> HANULIAK 1980, c. d. (v pozn. 36), s. 40.

cou k Štrbe.<sup>92</sup> O previazanie kaplnky sv. Eustacha, známej z písomnej zmienky z roku 1267, na lokalitu Šoldov sa pokúsil P. Ratkoš.<sup>93</sup> Vyskytla sa aj hypotéza vidieť v osade spomínanej v roku 1306 ako Vyrthus, zaniknutú dedinu objavenú na polohe Šoldov.<sup>94</sup> Pre tému tejto štúdie nie je podstatný historický názov osady, ku ktorej patrila opevnený kostol, napokon sa domnievam, že tento problém je v podstate na základe súčasného stavu pramennej bázy neriešiteľný. Podobne nie je dokázateľné spojenie kostola na Šoldove s kaplnkou sv. Eustacha, spomínanou v písomnom prameni a tým ani datovanie objektu do konca 13. storočia. Na základe dispozičného typu, ako aj charakteru architektonických fragmentov, sa dá len rámcovo datovať do obdobia od druhej polovice 13. storočia do 14. storočia.<sup>95</sup> Pravdepodobne slúžil ako dedinský kostol, pričom nie je známe, či bol opevnený od počiatkov svojej existencie. Koniec jeho používania možno spájať so zaniknutím osídlenia na polohe Šoldov v 15. storočí.

#### Svätý Štefan v katastri Veternej Poruby, kostol sv. Štefana

Pri výskume zaniknutej dediny Svätý Štefan, v katastri obce Veterná Poruba, boli v rokoch 1976–1977 plošne odkryté pozostatky základov kostola sv. Štefana. Kostol bol orientovaný približne v smere západ – východ, pričom v pozitíve sa črtali iba základy východnej časti lode v mieste víťazného oblúka. Murivo na západ od tohto miesta bolo zničené.

Základy presbytéria sa dali sledovať v negatíve, pričom východný uzáver sa nepodarilo zistiť. Od lode oddeľoval presbytérium vyvýšený stupeň, ohraničený radom pieskovcových kvádrov. V blízkosti kostola bolo odkryté radové pohrebisko, ktoré však nepochybné pri datovaní počiatkov stavby. Zo sídliskových objektov pochádza keramika, datovaná do 14. – 17. storočia.<sup>96</sup> O podobe kostola sv. Štefana informuje v kapitole o chráme v Liptovskom Ondreji už Š. N. Hýroš.<sup>97</sup> Spomína loď kostola s rovným stropom, ako aj pristavanú sakristiu (?), ktorá mala byť zaklenutá. Veža pravdepodobne pri kostole nebola.<sup>98</sup> Výskum objasnil približnú dispozíciu kostola. Objekt bol jednolodový s kvadratickým presbytériom pristavaným na východe. Táto pôdorysná dispozícia sama osebe neposkytuje presnejšie chronologické kritériá. Pri približnom určení vzniku kostola vo Sv. Štefane môžu napomôcť len písomné pramene. Najstaršia písomná zmienka o obci Svätý Štefan pochádza údajne z roku 1272, kedy sa spomína ako „*possessio*“.<sup>99</sup> Správu ale považuje F. Uličný za nedôveryhodnú, pričom ako prvú správu uvádza uvedenie Sv. Štefana v súpise pápežských desiatkov v 30. rokoch 14. storočia.<sup>100</sup> Prameň potvrdzuje jestvovanie kostola a farnosti v tomto čase a zároveň poskytuje hornú hranicu pre určenie jeho vzniku. Na základe uvedených skutočností sa domnievam, že sakrálny objekt vo Sv. Štefane vznikol na konci 13. alebo na začiatku 14. storočia. Bol zasvätený sv. Štefanovi, avšak je otázne či Prvomučeníkovi alebo Kráľovi.<sup>101</sup>

<sup>92</sup> ULICHNÝ 1987, c. d. (v pozn. 61), s. 86. Na to reagoval BEŇKO 1991, c. d. (v pozn. 47), s. 658, ktorý o Šoldove – Cholto, Chatov – pozná viac písomných prameňov.

<sup>93</sup> RATKOŠ, P.: Hranice Liptova a Spiša po stránke cirkevno-právnej. In: *Historický zborník*, časopis historického odboru MS, V, 1947, s. 66-68, 66.

<sup>94</sup> BEŇKO 1985, c. d. (v pozn. 61), s. 134-135. Ďalej uvádza, že existencia Šoldova je doložená k roku 1380. Tu pozri aj ďalšie pramene.

<sup>95</sup> Osídlenie tejto časti Liptova nastalo až v poslednej tretine 13. storočia. Existenciu väčšieho cirkevného strediska – benediktínskeho opátstva výskum nepotvrdil. Situáciu na Šoldove objasní až komplexný archeologický výskum.

<sup>96</sup> HANULIAK 1980, c. d. (v pozn. 36), s. 36-39. Výsledky vý-

skumu boli neskôr publikované (HANULIAK 1999, c. d. (v pozn. 36), s. 61-62).

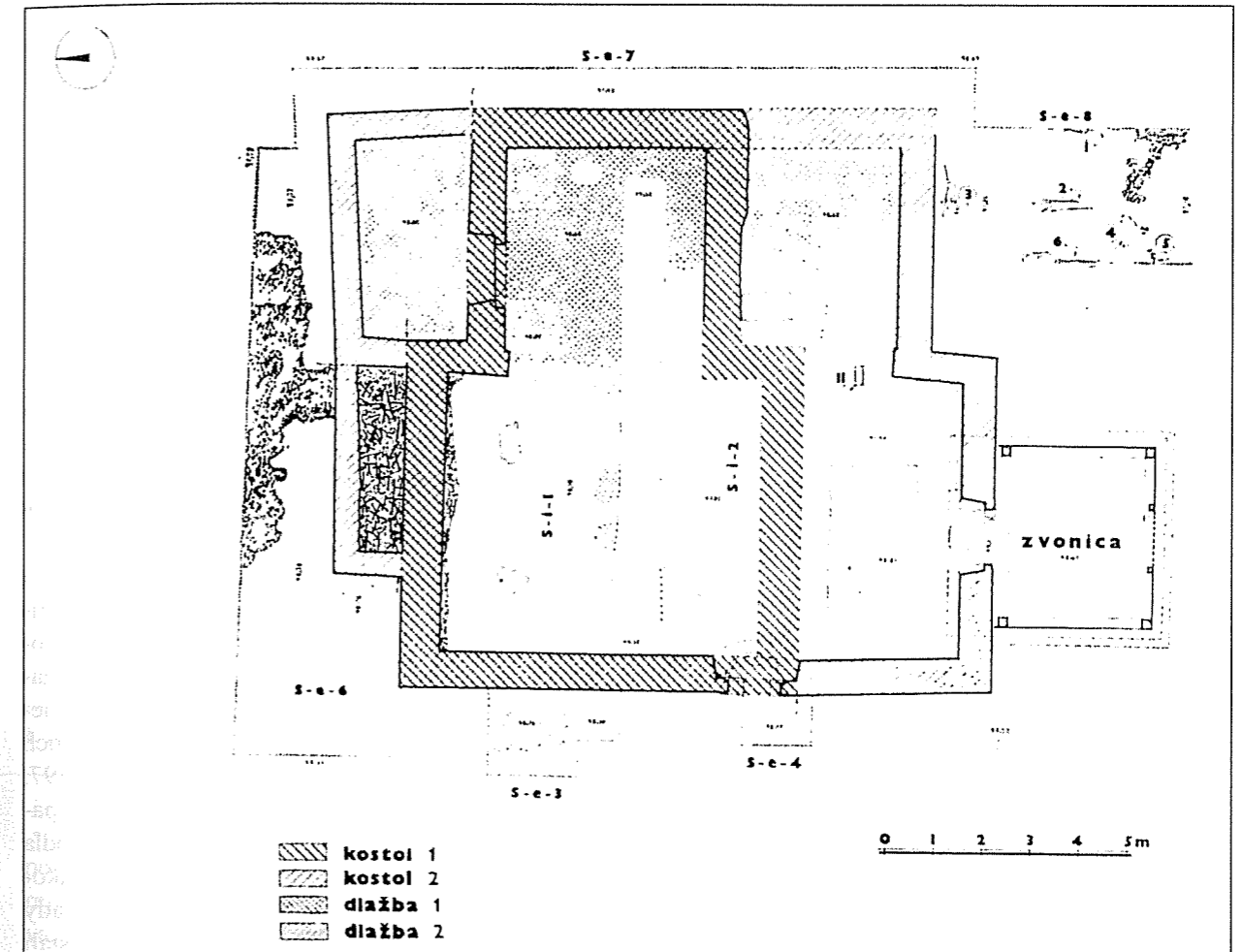
<sup>97</sup> HÝROŠ 1873, c. d. (v pozn. 4), s. 85-86.

<sup>98</sup> HANULIAK 1980, c. d. (v pozn. 36), s. 37.

<sup>99</sup> HÚŠČAVA 1930, c. d. (v pozn. 21), s. 24.

<sup>100</sup> ULICHNÝ 1987, c. d. (v pozn. 61), s. 82-83. Porovnaj BEŇKO 1985, c. d. (v pozn. 61), s. 130. Uličný usudzuje, že dedina vznikla koncom 13. prípadne začiatkom 14. storočia. Vo svojom historickom miestopise uvádza Sv. Štefan pod nesprávnym názvom Štefanka, na čo poukázal BEŇKO 1991, c. d. (v pozn. 47), s. 653. Prvá písomná správa viažúca sa na dedinu pochádza podľa Uličného z roku 1352. Dedina zanikla na začiatku 18. storočia.

<sup>101</sup> ULICHNÝ 1987, c. d. (v pozn. 61), s. 82.



7. Liptovská Anna. Repro: Tóthová 1987

#### Svätý Duch v katastri Jamníka, predpokladaný kostol sv. Ducha

O existencii stredovekého sakrálneho objektu sú určité indície aj v ďalšej zaniknutej osade Svätý Duch v katastri Jamníka. V liptovských dedinách s takýmto typom názvu sa nachádzali sakrálne objekty

s patrocíniom totožným s pomenovaním sídla.<sup>102</sup> Historické správy o existencii kostola v obci nie sú známe a to aj z toho dôvodu, že sa neuvádza v zozname pápežských desiatkov z 30. rokov 14. storočia. Najstaršia písomná zmienka o obci je z roku 1360.<sup>103</sup> Problém lokalizácie predpokladaného kostola mal vyriešiť zisťovací archeologický prieskum

<sup>102</sup> Úvahy o kostole vo Svätom Duchu pozri v: HANULIAK 1980, c. d. (v pozn. 36), s. 31-33; HANULIAK 1999, c. d. (v pozn. 36), s. 60-61; ULICHNÝ 1987, c. d. (v pozn. 61), s. 78; BEŇKO 1991, c. d. (v pozn. 47), s. 659.

<sup>103</sup> Uličný predpokladá starší pôvod dediny, ktorá pravdepodobne zanikla okolo polovice 15. storočia – ULICHNÝ 1987, c. d. (v pozn. 61), s. 78. Podľa V. Hanuliaka zanikla až na začiatku 18. storočia – HANULIAK 1980, c. d. (v pozn. 36), s. 32.

v roku 1974. Jeho výsledkom však bolo iba konštatovanie, že pozostatky po osade aj s prípadným kostolom, boli úplne zničené.<sup>104</sup> Z dôvodov chýbajúcich argumentov historickej i archeologickej povahy, možno len hypoteticky pripustiť jestvovanie kostola sv. Ducha v rovnomennej obci, ktorý by v tomto prípade vznikol v rovnakom čase, ako vznikli ostatné príklady nositeľov tohto typu patrocínií v Liptove (Martinček, L. Anna, L. Michal, L. Ondrej, L. Mikuláš, L. Ján, atď.), teda v horizonte 13. – 14. storočia.

### Liptovská Anna, kostol sv. Anny

Významnejšie výsledky sa dosiahli vďaka archeologickému výskumu, ktorý sa zamerl na zvyšky kostola v Liptovskej Anne. Počiatky objektu zasväteného sv. Anne, boli podľa názvu dediny, ako aj patrocínia kostola, stanovené do polovice 13. storočia.<sup>105</sup> V rokoch 1971 až 1973 sa preskúmala plocha na mieste zrúcanín kostola s atypickým pôdorysom, v ktorom šírka objektu bola väčšia ako jeho dĺžka. Zistili sa dve stavebné fázy, na ktoré poukazovala cezúra, umiestnená vertikálne v západnom múre lode.

Starší objekt, orientovaný v smere východ – západ, mal kvadratické presbytérium. Z pôvodného objektu sa zachovalo severné, východné ako aj západné obvodové murivo až do výšky asi 4 m. Do riadkov kladený lomový kameň (pieskovec, vápenec) bol spájaný vápennou maltou, pričom náročia boli armanované hrubou opracovanými kvádrmi. Základy južného múru, odstráneného počas rozširovania ob-

jektu, boli odkryté avšak bez zistenia miesta po pôvodnom vstupe. Napriek tomu sa Š. Tóthová domnieva, že vstupný portál sa pravdepodobne nachádzal niekde v strede južného asanovaného múra. Úroveň presbytéria bola oproti lodi zdvihnutá o 30 cm, v interiéri kostola boli zistené pozostatky po vápennomaltovej dlažbe.<sup>106</sup> Na prelome 15. a 16. storočia došlo k prestavbe kostola. V tomto čase, ako uvádza Tóthová, mohol byť objekt už čiastočne devastovaný. Stavba bola rozšírená južným smerom, vďaka čomu dosiahla spomínaný atypický pôdorys. Pravdepodobne v tomto čase bola na severnej strane pristavaná sakristia ako aj kostnica. Zároveň bolo murivo po celom obvode zvýšené a vznikli nové portály. Autorka výskumu predpokladá, že kostol v oboch fázach mal ploché drevené zastropenie.<sup>107</sup>

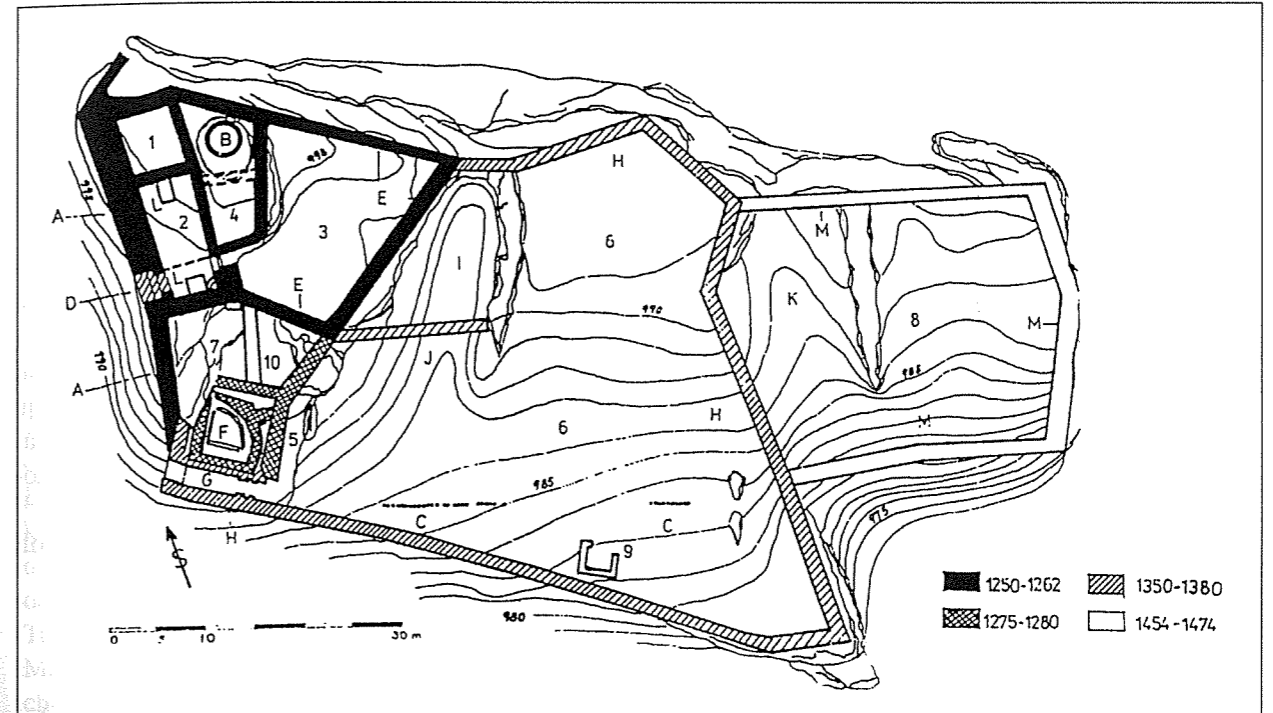
Datovanie najstaršej sakrálnej stavby v Liptovskej Anne sa nepodarilo vyriešiť ani výskumom časti priľahlého pohrebiska, kde boli odkryté výlučne novoveké hroby. Všetky kamenárske fragmenty pochádzajúce zo zášypov sú späté s 2. stavebnou fázou z neskorogotického obdobia.<sup>108</sup> V písomných prameňoch je kostol, resp. farnosť potvrdená až v roku 1397, z čoho vyplýva, že sa nevyskytovala v registri pápežských desiatkov z 30. rokov 14. storočia.<sup>109</sup> Podľa P. Ratkoša tvorila Svätá Anna spolu s blízkou Bukovinou (Selište) „Podhradie“, t.j. podhradné osady hradu Liptov, pričom sa koncom 13. storočia stali zemianskym majetkom. Vychádza tu zo stotožnenia obce s osadou spomínanou v roku 1295 ako „villa subcastralis“.<sup>110</sup> F. Uličný konštatuje, že „villa subcastralis“, čiže Váralya predstavuje samostatnú obec, neskôr miestnu časť L. Anny, ktorá vznikla pravde-

existencie nálezov otvorov po trámoch v murive kostola, resp. celkovo slabej konštrukčnej nosnosti múrov.

<sup>108</sup> Ibidem, s. 89. Tým sa nepotvrdil výskyt ranogotických kamených architektonických detailov, ktoré uvádza SPS 1968, c. d. (v pozn. 21), s. 226.

<sup>109</sup> BEŇKO 1985, c. d. (v pozn. 61), s. 114; Podobne: ULIČNÝ, F.: Dejiny osídlenia Liptova do konca 16. storočia (2. časť). In: *Liptov*, VIII, 1985, s. 133-208, 143, pozn. 46.

<sup>110</sup> RATKOŠ, P.: Prehľadné dejiny obcí zátopovej oblasti do konca 17. stor. In: *Liptov*, II, 1972, s. 83-93, 86. Prameň z roku 1295, ktorý sa viaže na Váralja spomína prvýkrát HÚŠČAVA 1930, c. d. (v pozn. 21), s. 69-70.



8. Hrad Liptov. Repro: Hanuliak 1985

podobne v 3. štvrtine 13. storočia a v susedstve ktorej sa vyvinula osada Svätá Anna.<sup>111</sup> Najstaršia správa, ktorá sa viaže priamo na Sv. Annu, je až z roku 1352, kedy už bola dedina vyvinutá.<sup>112</sup> Z uvedených písomných správ vychádza pri datovaní kostola v Liptovskej Anne Uličný, ktorý sa domnieva, že kostol vznikol v 30. až 40. rokoch 14. storočia.<sup>113</sup> Je však pravdepodobné, že kostol vznikol už skôr ako v 14. storočí, pretože jeho neuvedenie v súpise pápežských desiatkov znamená, že na tomto mieste nebola vytvorená farnosť začlenená do siete farností na Liptove, nie že kostol ako taký neexistoval.<sup>114</sup> Mohol fungovať ako filiálny kostol, prípadne slúžil

<sup>111</sup> ULIČNÝ 1987, c. d. (v pozn. 61), s. 92-93. Najstarší doklad o „ville subcastralis“ datuje do roku 1294. Podobne už skôr BEŇKO 1985, c. d. (v pozn. 61), s. 110-111, ktorý počiatky osady sekundárne nazvanej Podhradie – Váralja nachádza hlboko pred polovicou 13. storočia. Obdobne ako Ratkoš nevyklučuje, že Podhradie (Selište) sa približne koncom 13. storo-

potrebám neďalekého hradu. Vychádzam z toho, ako som už uviedol vyššie, že Sv. Anna a aj Bukovina, mohli tvoriť pôvodne Podhradie, čiže sídliskový celok s určitou väzbou na blízky hrad, ktorého súčasťou bol aj kostolík sv. Anny. Sídliskový vývoj tejto oblasti bol v období 13. – 14. storočia pomerne komplikovaný a historicky nie je dodnes dôkladne objasnený.

### Hrad Liptov, kaplnka (?)

Nevýrazné zvyšky hradu Liptov sa rozprestierajú neďaleko Liptovskej Anny. Jeho počiatky spadajú do

čia rozdelilo na Bukovinu a Sv. Annu.

<sup>112</sup> ULIČNÝ 1985, c. d. (v pozn. 109), s. 143.

<sup>113</sup> Ibidem, s. 143-144. F. Uličný vychádza zo skutočnosti, že farnosť vo Sv. Anne sa neuvádza v registroch pápežských desiatkov.

<sup>114</sup> Typ pôdorysnej dispozície to nevyklučuje, avšak ani nepotvrduje.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 32-33

<sup>105</sup> SPS 1968, c. d. (v pozn. 21), s. 226. Kostol mal byť zničený v roku 1805. J. Kútnik spochybnil prvotné patrocínium kostola. Uvádza, že skôr ako sv. Anne bol zasvätený Všetkým svätým – KÚTNIK, J.: K historičnosti erbu Liptovskej Sielnice. In: *Liptov*, I, 1970, s. 153-154. Toto tvrdenie jednoznačne odmietol BEŇKO 1985, c. d. (v pozn. 61), s. 114.

<sup>106</sup> TÓTHOVÁ 1979, c. d. (v pozn. 37), s. 86-88; TÓTHOVÁ 1987, c. d. (v pozn. 37), s. 186-190.

<sup>107</sup> TÓTHOVÁ 1979, c. d. (v pozn. 37), s. 86-90. Domnieva sa tak na základe absencie klenebných článkov v zášype, ako aj

obdobia okolo polovice 13. storočia.<sup>115</sup> Až do archeologického výskumu v rokoch 1976–1983 existovalo okolo jeho stavebného vývoja, ako aj pôdorysnej dispozície, množstvo nejasností. Výskum priniesol veľa zaujímavých zistení, z ktorých sa niektoré priamo dotýkajú tejto témy. Počas prvej etapy budovania hradu, datovanej do polovice 13. storočia, vznikla na hornom hrade vežovitá stavba, vstupný priestor, nádvorie a cisternová stavba. Základové murivo objektov bolo budované z vápencového lomového kameňa, ako aj kamenársky kvalitne opracovaných travertínových kvádrov.<sup>116</sup> V druhej stavebnej etape, datovanej medzi roky 1275–1280, pravdepodobne vznikla viacpodlažná hranolovitá veža s novou cisternou v jej suteréne. Vo vnútornom plášti tejto cisterny boli objavené pieskovcové kvádre, z ktorých niektoré mali na vnútornej ploche umiestnený motív rovnoramenného kríža. Nález kubickej hlavice, opracovanej z troch strán, priniesol zával v prízemí tejto veže. V. Hanuliak sa domnieva, že hlavica bola súčasťou niektorej interiérovej miestnosti. V tejto súvislosti nevylučuje, že zaklenutá prízemná miestnosť vo veži slúžila ako kaplnka. Na tomto mieste boli objavené aj dva zlomky pieskovcových ostiení s jednoduchým skosením hrany, ktoré sú rámcovo datované do 1. polovice 14. storočia.<sup>117</sup>

Výsledky výskumu nevylúčili prítomnosť sakrálneho priestoru na hrade Liptov na konci 13. storo-

čia. Hlavica, resp. konzola, nezávisle na tom či bola súčasťou profánneho alebo sakrálneho priestoru, je zrejme jediným pozostatkom po architektonickom detaile na hrade Liptov z 13. storočia.<sup>118</sup> Pri výstavbe hradu môžeme predpokladať pôsobenie špecializovaných remeselníkov. Ich činnosť sa pritom nemusela výlučne viazať na tento objekt, ale mohli participovať aj na zákazkách v širšom priestore Liptova. Týmito zákazkami mohli byť v 2. polovici 13. storočia jedine sakrálne objekty, ktoré v tomto čase začínajú vznikať v pomerne veľkom počte. O prítomnosti kamenárov uvažujú viacerí historici, ktorí vychádzajú z písomných prameňov. Z roku 1262 poznáme priamu zmienku o kamenárovi (*lapicida*) Honghovi, ktorý dostal od Bela IV. majetky pod hradom Liptov.<sup>119</sup> Ďalší možní špecialisti na kamenárske práce boli údajne usadení vo Vlachoch.<sup>120</sup>

### Zhrnutie

Len pre úplnosť je potrebné uviesť posledné dva (nie v časovom slova zmysle) archeologické výskumy. Prvý prebehol v Paludzi v roku 1973 v priestore ruiny kostola, ktorý zanikol pod vodami Liptovskej Mary.<sup>121</sup> Druhý, doteraz nepublikovaný výskum V. Hanuliaka odkryl v obci Kalameny zvyšky sakrálnej stavby, ktorá je údajne datovateľná pred 13. storočie.<sup>122</sup> Na tomto mieste je potrebné upozorniť,

že archeologický výskum v Liptovskej Mare priniesol poznatky aj o objekte, ktorý nahradil románsky kostol v 2. polovici 13. storočia.

Archeologické výskumy na Liptove priniesli pre poznanie stredovekej sakrálnej architektúry viacerých nových skutočností. Prítomnosť kresťanstva na Liptove dokladá prvý známy sakrálny objekt v tomto regióne, kostol v Liptovskej Mare, datovaný na prelom 11. a 12. storočia. Jeho pozostatky odkryté výskumom svedčia o type jednolodového kostola s kvadratickým presbytériom. Kostol bol neskôr opevnený, pričom na západe k nemu pristavali vežu. Spomínaný dispozičný typ sa v uvedenom období sporadicky vyskytoval na území strednej Európy. Na základe súčasného stavu bádania bol kostol v Liptovskej Mare na Liptove zrejme dlhodobo osamotenou cirkevnou architektúrou a pravdepodobne aj jedinou murovanou stavbou vôbec. Táto skutočnosť podčiarkuje pozíciu Liptovskej Mary ako dôležitého sídla, ktorého význam sa zachoval až do obdobia, kedy je zachytený písomnými prameňmi.

Pri objave kostola z 12. storočia v Komjatnej som sa pokúsil relativizovať jeho datovanie. V každom

prípade bola potvrdená jeho skorá existencia už v období ranej gotiky. Výskum pri farskom kostole v Liptovskom Mikuláši napomohol osvetliť komplikované dejiny tohto objektu. Výskumy na Šoldove a vo Svätom Štefanovi potvrdili prítomnosť sakrálnych objektov v týchto zaniknutých osadách. Spolu s prvou fázou kostola v Liptovskej Anne sa dajú len rámcovo datovať do konca 13. až 1. polovice 14. storočia. Naopak prieskum zaniknutej dediny Svätý Duch nepreukázal na tomto mieste jestvovanie kostola. V prípade Liptovskej Mary, podmienené Šoldova, Svätého Štefana a Liptovskej Anny bola objasnená dispozícia objektov. Vo všetkých prípadoch šlo o jednolodové kostoly s kvadratickým presbytériom. Jedine v druhej fáze kostola v Komjatnej, datovanej do 14. storočia, mal jednolodový kostol polygonálnu svätyňu. V dvoch prípadoch (Liptovská Mara a Šoldov) boli kostoly opevnené a patrila k nim pravdepodobne veža. Napokon výskum hradu Liptov hypoteticky obohatil paletu liptovských sakrálnych architektur o typ hradnej kaplnky. Zo všetkých spomenutých objektov sa zachovalo minimálne množstvo architektonických článkov, ktoré by umožňovali hlbšiu analýzu.

<sup>115</sup> Z roku 1262 pochádza prvá písomná zmienka o už čiastočne postavenom hrade Liptov. Listinu správne interpretoval už HÚŠČAVA 1930, c. d. (v pozn. 21), s. 62–63. Hrad v nej spomínaný stotožnil s hradom Liptov a zároveň konštatoval, že v čase vydania listiny bol objekt čiastočne postavený, teda schopný plniť funkciu sídla komitátneho úradníka.

<sup>116</sup> HANULIAK 1985, c. d. (v pozn. 38), s. 110, 113.

<sup>117</sup> Ibidem, s. 113–115. Hlavicu hodnotí V. Hanuliak ako neskororománsku a považuje ju za produkt kamenárskej huty s rustikálnym prejavom, pri tvorbe ktorej sa uplatnili slohové reminiscencie.

<sup>118</sup> Publikovaný popis hlavice z hradu Liptov nie je postačujúci na širšie závery (pokiaľ sú vôbec možné). Hlavicu z hradu Liptov som nemal k dispozícii na štúdium.

<sup>119</sup> HÚŠČAVA 1930, c. d. (v pozn. 21), s. 19. Houdek ho uvádza ako jedného z možných budovateľov hradu – HOUDEK, I.: Veľký hrad liptovský. Príspevky k dejinám Liptova. In: *Sbor-*

*nik Muzeálnej slovenskej spoločnosti*, XXV, 1931, č. 3–4, s. 148–182, 167.

<sup>120</sup> Napr. B. Varsik uvažuje, že tu boli usadení románski (valónski) obyvatelia, ktorí prišli zo Spišských Vlách a pracovali pravdepodobne ako remeselníci pri výstavbe hradu Liptov – VARSIK 1984, c. d. (v pozn. 61), s. 220–221. Podobne obyvateľov z Vlách uvádza ako možných kamenárov pracujúcich na hrade Liptov ULIČNÝ 1987, c. d. (v pozn. 61), s. 113. Obaja vychádzajú najmä z prameňa z roku 1262, kde sa spomína istý Ján Gallicus, ktorý dostal zem pri dedine Vlachs – HÚŠČAVA 1930, c. d. (v pozn. 21), s. 19.

<sup>121</sup> Výskum bol čiastočne publikovaný ŠTEFANOVIČOVÁ 1978, c. d. (v pozn. 35), s. 157–159 a jeho výsledky nepriniesli závažné zistenia.

<sup>122</sup> Informácia podaná v: HOŠŠO 1983, c. d. (v pozn. 31), s. 58, pozn. 36. Nálezovú správu, ktorá je údajne uložená v Liptovskom múzeu som nemal k dispozícii. Aj z týchto dôvodov sa ku kostolu nevyjadrujem.

## The Early Medieval Architecture in the Liptov Area (The Present State of Research)

### Summary

The question of the origin and development of the Early Medieval architecture of the Liptov region has not been properly compiled yet by the Slovak experts. Therefore, author of this paper had but to opt for an interdisciplinary approach to evaluate it as well as to use results of not only The Archaeology but the Art History, too.

In the 19th Century, the Medieval architecture of Liptov was roughly examined by Š. N. Hýroš and V. Miskovszky in their documentary lists of monuments which can be found in the area and which offer a source of precious information about today's already derelict churches. V. Mencl was another researcher who dealt with the problem in the last century. He concentrated on the early architectonic expressions of Liptov religious architecture, which he linked to the Transient or Cistercian-Burgundian Gothic style. This style was supposed to be spread into the northern territory of Slovakia during the process of colonization. The results of the development of the religious architecture in Liptov were changed by many archaeological and monument care discoveries from the last third of the 20th Century.

In the 1980's, the archaeological excavations were made in the early Gothic church of St. Mary in Liptovska Mara and revealed remains of the oldest Romanesque church from the turn of the 11th Century.

It was built as a one-nave church with a rectangular presbytery and a tower, which was added later in the western part of the church. One of the most significant dis-

coveries was a pair of stones with engraved crucifix, probably the one known as "lapis primarius", which was put into the foundations during the building's consecration. Because such a Christian custom is typical of the 13th Century, the church is considered to be one of the early examples of the Central European architecture. At that time, Liptovska Mara became an important Christian centre in the Liptov region and its social importance lasted in this geographical space throughout the Middle Ages.

Archaeological research helped better understand the history of many other churches in the region. The origin of St. Spirit's church in Komjatná was doubtfully dated back to the 12th Century by the author of its excavations. The oldest churches in Liptovský Mikuláš, Šoldov near Štrba, Sv. Štefan (St. Stephen) or Liptovská Anna, come from the second half of the 13th Century. Excavations of ruins of Liptov Castle did not rule out the existence of a castle chapel.

All things considered, a typical church of the Liptov region was a one-nave church with a rectangular presbytery, except the church in Komjatná, which had a polygonal presbytery and was built in the 14th Century. From all these churches, there is no evidence of an architectonic character left, which is why it is impossible for us to make any art historical analysis of the oldest buildings.

English by Martin Vančo

## Art History and the Twentieth Century (The work of Meyer Schapiro)

Udo KULTERMANN

Among the many art historians of the 20th Century Meyer Schapiro stands out as one of the most important. While he continues a tradition inaugurated earlier in the century by Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Erwin Panofsky and Walter Friedländer, he transcends this tradition by creating a new link between past and present.

In his writing and teaching Meyer Schapiro achieved a unity of art historical methods which had earlier opposed each other, the iconology of the school of Erwin Panofsky on one side and the form-analytical method of Heinrich Wölfflin on the other. His ability to combine both methods, as well as others, allowed him to achieve a comprehensive understanding of the complexity of art in our time as well as in all other times. It is because of this that Meyer Schapiro has achieved a unique position among historians of art.

Born in 1904 in Shavly, Lithuania, Meyer Schapiro emigrated with his family to the United States in 1907. He grew up in Brooklyn, where he began his art education, taking evening classes with the painter John Sloan at the Hebrew Educational Society Settlement House in Brownsville and later taking classes with Frank Mura at the Brooklyn Museum. In 1920 at the age of 15 he graduated from high school and entered Columbia College where he con-

tinued to pursue his studies as a painter and art historian. But the art history classes did not satisfy him, he was much more stimulated by the books of the English art critic and painter Roger Fry, and his classes with the painter Charles Martin at the Teacher's College of Columbia University: "I learned more from Martin that term than in all the art history lectures I had attended at Columbia College."<sup>1</sup> In 1924 Meyer Schapiro graduated from Columbia College with honors in art history and philosophy.

Schapiro's earliest art historical inspirations came from German and Austrian art historians such as Wilhelm Vöge, Heinrich Wölfflin, Alois Riegl and Max Dvořák. Vöge was at that time practically unknown outside of Germany. His books on medieval sculpture specifically emphasized the quality of the individual work in question and he left no stone unturned in his attempt to communicate his results. He created a language so subtle and precise that it is nearly impossible to translate. A major American art historian also devoted to the study of the Middle Ages was Arthur Kingsley Porter, who also had a strong influence on Meyer Schapiro. Kingsley Porter was one of the most important authorities on Romanesque art and architecture in Europe, and was instrumental in the foundation of geography of art.<sup>2</sup> It was during his formative years that Meyer Schapiro also came

<sup>1</sup> EPSTEIN, Helen: Meyer Schapiro. A Passion to Know and Make Known. In: *Art News*, May 1963, p. 67; Meyer Schapiro. In: *Current Biography* 1984; KULTERMANN, Udo: Meyer Schapiro et l'histoire de l'art du 20<sup>e</sup> siècle. In: *Art press*, 1990;

KULTERMANN, Udo: Die Perspektive des Kunsthistorikers: Meyer Schapiro. In: *Kunst und Wirklichkeit. Von Fiedler bis Deida. Zehn Annäherungen*. Zürich 1991, s. p. 176-189.

<sup>2</sup> KULTERMANN, Udo: *History of Art History*. New York 1993.

in contact with Franz Boas and John Dewey, who were teaching at Columbia University.<sup>3</sup>

In 1926 – 1927 Meyer Schapiro spent 16 months in Europe and the Near East, which included a visit with Bernard Berenson at 'I Tratti' outside of Florence. The young scholar later articulated his basic differences with the famous connoisseur in an article in the "Encounter" under the title "Mr. Berenson's Values."<sup>4</sup> Continuing his studies after his return from Europe Meyer Schapiro received his Ph.D. from Columbia University in 1929 with a dissertation on the sculptures at Moissac, which was published in 1931 in "The Art Bulletin". A second visit to Europe in 1930 – 1931 for 14 months concentrated on England, Germany and Switzerland.

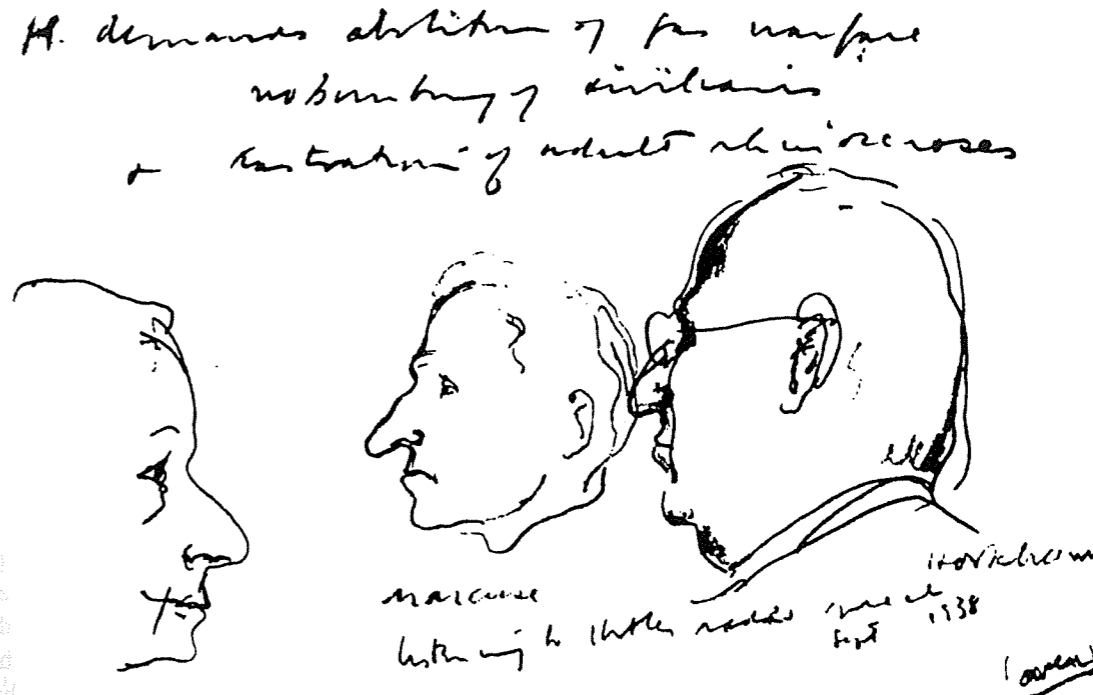
In his publications following graduation Meyer Schapiro reinforced his capabilities with a fresh evaluation of medieval art. John Plummer wrote about this achievement: "Meyer treated a set of Romanesque sculptures for the first time as art rather than as documents",<sup>5</sup> he transcended the results of such prominent medievalists as Emile Mâle and Arthur Kingsley Porter by following the methodical model of Wilhelm Vöge. Schapiro's focus on Romanesque art was later expanded into books and articles, culminating in his "On the Aesthetic Attitude of the Romanesque Age" (London 1948). O. K. Werckmeister remarked several decades later about Meyer Schapiro's essay "From Mozarabic to Romanesque in Silos" of 1939: "In my own view, the article remains the most profound piece of writing on Romanesque art by any one to this day."<sup>6</sup>

Frederic Antal in his "Remarks on the Method of Art History" singles out the same article pointing to the complexity and distinction of Schapiro's method "...Schapiro has explained the coexistence of the fantastic, conservative with the more naturalistic modern style as due to the steady chance then occurring in the outlook of the increasingly centralized Span-

ish church and ultimately in the transition of Christian Spain from scattered agricultural communities to powerful centralized states with urban secular middle classes."<sup>7</sup>

Parallel to the intriguing abstractions of the Romanesque, Meyer Schapiro also saw abstractions in the 20th Century art, as – for example – in works by Jackson Pollock and Willem de Kooning. He devoted serious studies to these phenomena which up to then only rarely had been integrated into the mainstream of art history. Written from a Marxists' point of view he published "The Nature of Abstract Art" in the "Marxist Quarterly" I, 1937 attempting to define the character and the meaning of contemporary art with which he was intimately familiar.

The depression of the 1930's and the intellectual climate of New York City soon got Meyer Schapiro involved in contemporary politics as well as in the politics of artists associations. He was in close contact with the collaborators of the "Partisan Review", a radical magazine promoting socialist culture in the Thirties. The editor, William Phillips, recalls in his history of magazine an episode with Meyer Schapiro which was typical for his attitude in those years: "Phillips sat in an Eighth Street 'deli' with Meyer Schapiro, the art historian, and R. P. Blackmur, the critic and poet, who was an outsider to PR circles. Blackmur said he was writing a book on Henry Adams. Schapiro said he had not read Adams for a number of years, and then proceeded to give Blackmur a lecture on the subject, with exact textual references, page numbers, dates, and interpretations. Blackmur, who was a slow-speaking pipe-smoking cross between a New England writer and a professor, became more and more uncomfortable and could barely conceal the anger behind his waspish restraint. Finally he said to Schapiro, with a glance at me, 'you intellectuals in New York use your minds too much', to which Schapiro answered without a hesitation,



1. Meyer Schapiro: Max Horkheimer and Herbert Marcuse.

'you know, Dick, when you use your mind, you do not use it up'.<sup>8</sup>

After being appointed Assistant Professor at Columbia University in 1936 Meyer Schapiro maintained his scholarly integrity when it came to a critical evaluation of art in relationship to society and to political events. In a review of Meyer Schapiro's "Romanesque Art" O. K. Werckmeister defined this most delicate balance, referring specifically to Schapiro's article "Style" for Kröber's "Anthropology Today": "It lays out the problematical perspectives of a Marxist history of art as he saw them at that moment, and he ends with a startling note of caution: a methodically sound approach to style, he writes, still 'waits' for ... a unified theory of the process of social life."<sup>9</sup>

In regard to the orthodox belief of Marx, Engels and Lenin by most of the Marxist art historians of that time, Schapiro was independent as were his political actions such as his stand against the pro-Soviet politics of artists groups in New York in 1940. In protest against the pro-Stalinist and pro-illustrative

propagande art of the American Artists Congress, Meyer Schapiro founded a secession group that included Mark Rothko, Lewis Mumford, and Adolph Gottlieb. This group of artists declared: "We recognize the dangers of growing reactionary movements in the United States and condemn every effort to curtail the freedom and the cultural and economic opportunities of artists in the name of race or nation, or in the interest of special groups in the community. We condemn artistic nationalism which negates the world tradition of art at the base of modern art movements. We affirm our faith in the democratic way of life and its principle of freedom of artistic expression and, therefore, oppose rianism of thought and action, as practiced in the present day dictatorship of Germany, Russia, Italy, Spain, Japan, believing it to

<sup>3</sup> KULTERMANN, Udo: John Dewey's 'Art as Experience'. A Reevaluation of Aesthetic Pragmatism. In: *Art Criticism*, 6, 1990.

<sup>4</sup> SCHAPIRO, Meyer: "Mr. Berenson's Values." In: *Encounter*, 16, 1961.

<sup>5</sup> EPSTEIN 1963 (see in note 1), p. 81

<sup>6</sup> WERCKMEISTER, Otto Karl: Review of Meyer Schapiro's Romanesque Art. Selected Paper I. New York 1977. In: *The Art Quarterly*, Spring, 1979, p. 214.

<sup>7</sup> *Burlington Magazine*, February, March, 1949, p. 51.

<sup>8</sup> Quoted after BERMAN, Paul: Partisan Pastrami, review of „A Partisan View: Five Decades of the Literary Life“. New York 1984. In: *The Village Voice*, May 29, 1984, 49.

<sup>9</sup> WERCKMEISTER 1979 (see in note 6).



2. Meyer Schapiro: Leo Löwenthal.

be the enemy of the artist, interested in him only as a craftsman who may be exploited."<sup>10</sup>

Some years earlier in his review "The New Viennese School" in *The Art Bulletin* Meyer Schapiro had protested against the art historical method of Hans Sedlmayr. Schapiro argued against Sedlmayr's division between a first science of art and a secondary and lesser important science of art, which the Austrian art historian had postulated in his "Zu einer strengen Kunstwissenschaft" of 1930.<sup>11</sup>

In sequence to his earlier studies in the context of an independent Marxist way of thinking Meyer Schapiro expanded his thematics to realism in art as exemplified in his essay "Courbet and Popular Imag-

<sup>10</sup> GUIBAUT, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and Cold War*. Chicago 1983, p. 215.

<sup>11</sup> *The Art Bulletin*, 18, 1936. See also: KULTERMANN, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte*. Berlin 1981, p. 301.

ery", in which he transcended the more superficial interpretations of the Marxist school toward a deeper understanding of the inherent content and content sources analogous to the "Warburgian Method". The article which was published in the *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, was crucial to the formation of American art history. It was an important step towards independence from the overwhelming impact made by the European immigrants working in the same years in America.<sup>12</sup>

After his article about Courbet and an essay entitled "The Joseph Scenes on the Maximianus Throne in Ravenna", which was published in the *Gazette des Beaux-Arts* (July – August 1952) in Honor of Hans Tietze, the emphasis on Meyer Schapiro's research shifted towards the pioneers of contemporary art. His books "Van Gogh" (1950), and "Cézanne" (1952), were followed by essays devoted to the understanding of contemporary art seen from the perspective of his art historical background and his personal human concerns. In his book on Cézanne he not only refers to the method of Heinrich Wölfflin but goes beyond it when he writes about Cézanne's concepts: "In his thought the essence of style was no longer sufficiently defined by the categories of classic and romantic. They were only modes in which a personal style was realized, more concrete than either. In this new relation to the old historical alternatives, Cézanne anticipated the Twentieth Century in which the two poles of form have lost their distinctness and necessity. Since then, in Cubism and Abstraction, we have seen linear forms that are open and painterly that are closed, and the simultaneous practice of both by same artist, Picasso."<sup>13</sup>

Schapiro's "The Younger American Painters Today" in *The Listener* Jan. 26, 1956 and "Recent Abstract Painting" of 1957 are examples of a method to integrate unknown areas into those already known. In the same years many American artists attended

<sup>12</sup> *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940–1942. See also EISLER, Colin: *Kunstgeschichte American Style: A Study in Migration*. In: *Europe and America 1930–1960*. Cambridge (MA) 1969.

<sup>13</sup> SCHAPIRO, Meyer: *Paul Cézanne*. New York 1952, p. 28.

his courses at Columbia University. Among them was Robert Motherwell, who later recalled: "His specific suggestions were not as important to me as his overall feeling for modern civilization. He had a very large ego and insisted on comparing everything to the history of modern culture. Sometimes I found his ideas debilitating and at other times inspiring. In terms of specific modern artists, he seemed most interested in Picasso, who was the real focus of his modern art course."<sup>14</sup>

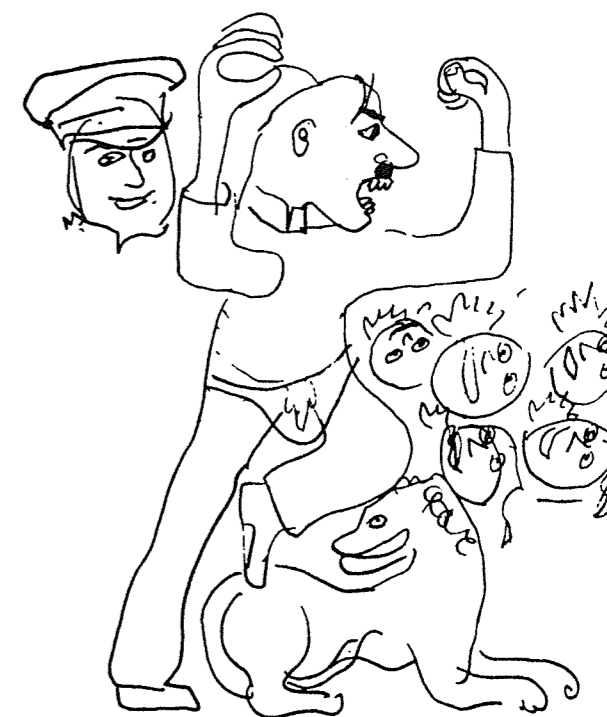
In 1960 Meyer Schapiro programmatically wrote in "On the Humanity of Abstract Painting" in direct opposition to the orthodox Marxist point of view: "The charge of inhumanity brought against abstract painting springs from a failure to see the works as they are: they have been obscured by concepts from other fields. The word 'abstract' has connotation of the logical and scientific that are surely foreign to this art. 'Abstract' is an unfortunate name; but 'non-objective', 'non-figurative', or 'pure painting' – all negative terms – are hardly better."<sup>15</sup>

Schapiro continued: "Abstract painting today has little to do with logical abstraction or mathematics. It is fully concrete, without simulating a world of objects beyond the frame. For the most part, what we see on the canvas belongs there and nowhere else. But it calls up more intensely than ever before the painter at work, his touch, his vitality and mood, the drama of decision in the ongoing process of art."<sup>16</sup>

In his autobiography John Bernard Meyers, a former pupil of Schapiro who was also an art dealer concentrating on the new and then mostly unknown art form called 'abstract', recalls an amusing episode in which Schapiro focused attention on one work by an artist: "One day Schapiro was in my gallery looking at a dark abstract painting by Goodnough and commented on the crimson spot in the upper right area. 'There's no such spot,' I said, having looked at this painting every day for two weeks. 'Yes, there is,'

<sup>14</sup> MATTISON, Robert S.: *Robert Motherwell. The Formative Years*. Ann Harbor 1987, p. 21.

<sup>15</sup> SCHAPIRO, Meyer: *Modern Art 19th and 20th Centuries. Selected Papers*. New York 1978, p. 228.



3. Meyer Schapiro: Caricature Hitler.

he said, pointing, 'in the upper right about eight inches from the corner.' There it was, a small red spot about the size of a dime. 'Probably it was a mistake, a drip that Goodnough ignored,' I countered. 'I don't think so,' said Schapiro. 'It might be called a tension point to relieve the black; keep it from going inert.' I looked carefully and realized that Schapiro was correct." Meyers concluded: "More important, I learned a quick, once-over-lightly would never do, and further, I learned the importance of memorizing, as best one could, images in their entirety."<sup>17</sup>

This type of historically founded defense of the art of his own time was in harmony with those early generations of art historians since the 18th Century, such as Winckelmann, Kugler, Fiedler and Warburg,

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>17</sup> MYERS, John Bernard: *Tracking the Marvellous. A Life in the New York Art World*. New York 1983, p. 175.



who defended the innovative artists against the false defenders of tradition. Meyers Schapiro was instrumental in the teaching methods of perceiving the works of artists like Jackson Pollock and Mark Rothko while most other art historians were still engaged in their limited fields of research. His brilliant language and often witty passages help to make his insights more understandable, and it is both amusing and revealing to see how he uses his arguments against some of his adversaries: "In recent work, puzzled and annoyed observers have found an artless spontaneity which they are happy to compare with the daubings of the monkey in the zoo. This monkey is the fatal eternal companion of the painter. When the artist represented the world around him, he was called the ape of nature; when he paints abstractly, he is linked to the monkey who smears and splatters. It seems that the painter cannot escape his animal nature. It is present in all styles."<sup>18</sup>

It is understandable that Meyer Schapiro was also recognized from outside the field of art history as his horizon encompassed the world of art and politics as well. Roger Shattuck wrote in his essay "Meyer Schapiro's Master Classes": "He is the only university figure who stands beside Clement Greenberg and the late Harold Rosenberg as a force on the American art scene of the past forty years. Writing in magazines, they campaigned mightily in favor of a new indigenous art soon to be known as Abstract Expressionism or the New York School. The Columbia professor wrote about the new art with a passion and dedication equal to theirs, but without having to enter the fray as often as they did. The solidity of his scholarship on early periods of art and his understanding of the exciting complexities of nineteenth-century painting give his voice a particular weight and richness compared to theirs. He has tamed and harnessed art history, psychoanalysis and Marxist social criti-

cism to his purpose of demonstrating the continuing significance of art in the modern world."<sup>19</sup>

Since the 1950's Meyer Schapiro widened his method by more intensely including psychological research to interpret works of art, which was already part of his method in the early 1930's study of Silos. His articles "Two Slips of Leonardo and a Slip of Freud" of 1955 – 1956 and his long review of "Leonardo and Freud" of 1956 not only sharpened his art historical method, but at the same time cautioned the rather difficult applications of alien research methods to art. In his "Leonardo and Freud. An Art-Historical Study", in the "Journal of the History of Ideas," (April 1956) he drew attention to Freud's book "Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci" of 1910. Investigating its art historical relevance, he came up with a most severe criticism of Freud's assumptions by proving the assumed factual material presented by great psychoanalyst to be incorrect. Schapiro concludes after his detailed analysis: "From all this the reader can judge the difficulties of a psychoanalytic approach to an artist, which seeks to explain the content of his art, his qualities of style, and the vicissitudes of his work, as well as to infer from the paintings the personality and early life of the artist. . . I believe this study of Freud's book points to weaknesses which will be found in other works by psychoanalysts in the cultural fields: the habit of building explanations on a single datum and the too little attention given to history and the social situation in dealing with individuals and even with the origin of customs, beliefs, and institutions."<sup>20</sup>

In another instance Meyer Schapiro took the German philosopher Martin Heidegger to task in questioning details of his philosophy of art.<sup>21</sup> Heidegger had exemplified his philosophy of art in interpreting van Gogh's painting of an old pair of shoes coming to conclusions about objecthood and truth. Meyer

Schapiro begins his criticism with the claim that Heidegger did not identify which painting by van Gogh he refers to "as if the different versions are interchangeable."<sup>22</sup> Pointing to one of the crucial assumptions of the philosopher, that the shoes are those of a peasant, Schapiro proved that they were, in fact, those of the artist, which – in Schapiro's view – alters Heidegger's argument drastically.

Schapiro finally decided to write to Heidegger asking him to which painting by van Gogh he specifically refers. The philosopher answered that it was one he saw in an exhibition in Amsterdam in 1930. Schapiro found the specific work in question and presented his own interpretation, coming up with a wealth of new observations and conclusions: "Alas for him, the philosopher has indeed deceived himself. He has retained from his encounter with van Gogh's canvas a moving set of associations with peasants and the soil, which are not sustained by the picture itself but are grounded rather in his own outlook with its heavy pathos of the primordial and earthy."<sup>23</sup>

But, Schapiro did not leave it at this, he went on to demonstrate what should have been written by the philosopher. He introduces quotes from the Norwegian novelist Knut Hamsun and the painter Paul Gauguin directly concerned with the meaning of old shoes in the paintings by van Gogh. Schapiro's interpretation which differs radically from that offered by Heidegger appeared to be in closer accord with the given facts. Schapiro's article has since opened a wide discussion with participants such as Jacques Derrida, Kurt Badt, O. Poeggeler and Gregory L. Ulmer which was fruitful in matters of method.<sup>24</sup>

Schapiro's more recent research extends from the earliest time periods of human culture to the most contemporary, all encompassed in a cultural view of the world. In his lecture "On some problems in the semiotics of visual art: Field and Vehicle in Image-



Handwritten note in German: "was ist das? ... April 1934 ... in Institut für Sozialwissenschaft - Forschung (over)"

4. Meyer Schapiro: Designs.

Signs", published in the magazine "Semiotica" 1969, he questioned the generally accepted notion of the rectangular-shaped piece of paper on which we write and the rectangular format of the painting: "We take for granted today as indispensable means the rectangular form of the sheet of paper and its clearly defined smooth surface on which one draws and writes."<sup>25</sup>

But – as he suggests considering – this was true for only a limited time period, as there were other types of media and materials before and after. Not only were works of art different in different periods of time, the context out of which they originated and

concept was strongly influenced by Heidegger, rejected Heidegger's interpretation of van Gogh's painting, see: BADT, Kurt: *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation*. Cologne 1961, p. 14.

<sup>25</sup> SCHAPIRO, Meyer: On some problems in the semiotics of visual art: Field and Vehicle in Image-Signs. In: *Semiotica*, 1969.

<sup>18</sup> SCHAPIRO 1978 (see in note 15), p. 231.

<sup>19</sup> SHATTUCK, Roger: *Meyer Schapiro's Master Classes*. In: *The Innocent Eye*. New York 1984, p. 308.

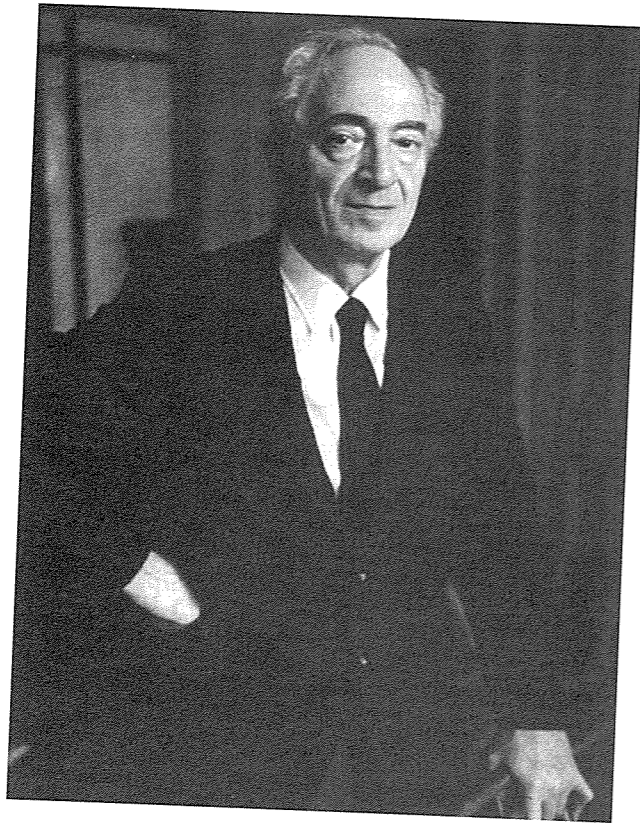
<sup>20</sup> SCHAPIRO, Meyer: Leonardo and Freud. In: *Journal of the History of Ideas*, April, 1956; See also KULTERMANN, Udo: *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*. Darmstadt 1987.

<sup>21</sup> SCHAPIRO, Meyer: The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and Van Gogh. In: *The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein*. Ed. Marianne L. SIMMEL. New York 1968; See also KULTERMANN 1989 (see in note 20), p. 261-262.

<sup>22</sup> SCHAPIRO 1968 (see in note 21), p. 205.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 206.

<sup>24</sup> See especially DERRIDA, Jacques: Restitution. In: *La Verite en Peinture*. Paris 1978; A conclusion and evaluation of the debate: WALKER, John A.: Art History Versus Philosophy. The Enigma of the 'Old Shoes'. In: *Van Gogh Studies. Five Critical Essays*. London 1981; Also Kurt Badt, who is his basic



5. Portrait of Meyer Schapiro. Courtesy Prof. Rosemary Haag-Blette, New York.

the medium in which they appeared underwent grave changes.

David Rosand, one of Meyer Schapiro's pupils, referred to this accurately: "The ambivalence of the alternating function of the work, mimetically referring to the fact it denotes or graphically declaring its own independent existence, epitomizes the situation of the surface as a basic focus of tension and conflict – which constitute such a central part of the aesthetic experience."<sup>26</sup>

In a lecture at Columbia University on April 2, 1973 under the title "An Experiment with Forms in Art", Meyer Schapiro gave a demonstration of his professional skills by guiding the audience from Hiberno-Saxon works to early 15th Century painting with the result that the famous painting by Jan van Eyck "The Madonna of the Chancellor Rolin" was seen new in the context of its medieval precedents.

In regard to this reading of the van Eyck masterpiece Schapiro said: "...above all, what is interesting to us are the tinier correspondences in which what had formerly been a frame-figure relation or a ground-figure relation appears in such an unexpected way, as in the similarity of fingers pointing upwards diagonally and the very distant hills, miles away, which form a set of fingers with growth of them like the wrinkling of the fingers: likewise the hair of this figure is related to the forms of the shrubbery, of the trees. Many elements of the architecture are projections into depth of features that one finds in the foreground. These are not relations of schematic correspondence but highly particularized ones. It is a type of density of the field as an environment of the figures such as we do not know in ancient classical representations."

He then concluded: "The recovery of nature, so to speak, in the art of the fifteenth Century does not simply recapitulate a stage in the discovery of nature and elaboration of a landscape environment in Greek art; there is a new standard here of minuteness of observation of the environment, which, whatever its immediate sources in social life and in new conceptions of the world, has also its new means, its devices of representation which were originally devices of construction of form, devices which we can compare with musical ones in the rhythms and the patterning of forms, and which have developed within an entirely different context in the art of the book in the seventh and eight Centuries."<sup>27</sup>

In 1973 Meyer Schapiro published a small book "Words and Pictures" (The Hague 1973) with the subtitle "On the Literary and Symbolic in the Illustration of a Text", in which he reiterated his long established method and at the same time critically examined it. By means of contrasting categories of a general nature, such as absolute/relative, permanence/transience, stasis/movement, he tried to come to grips with the reality of the works in question.

<sup>26</sup> ROSAND, David: Semiotics and the Critical Sensibility: Observations on the Examples of Meyer Schapiro. In: *Social Research*, 45, 1978, p. 1.

<sup>27</sup> Quoted after: ROSAND 1978 (see in note 26), p. 1.

As in his earlier methodical practice, also here it is not the scheme or the rule, it is rather the individual work by which the method is determined. It is the high respect for the achievement of the artist that characterizes Schapiro's art history and which at the same time distinguishes him from many other contemporary fellow art historians: "The plurality of meaning in each of these two appearances of the head would seem to exclude a consistent explanation based on inherent qualities of the profile and the frontal or full-face view. It is like the difficulty of finding in colors a universal, culturally unconditioned ground for their symbolic use, though we experience colors as strongly charged with feeling."<sup>28</sup>

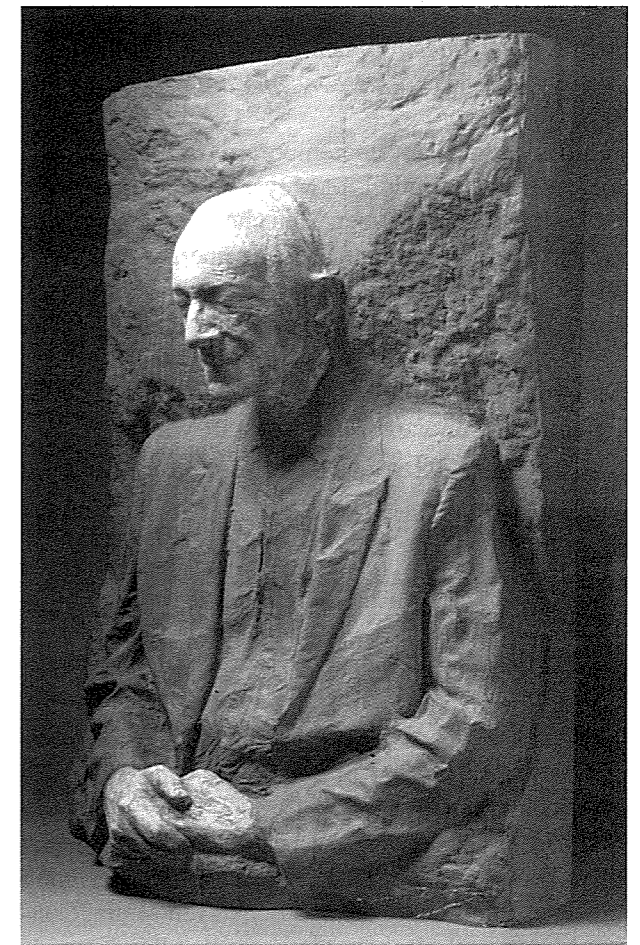
In this light it is extremely important to look into the impact Meyer Schapiro had on generations of American art historians, as well as on a country that was on the brink of entering a new phase of its own awareness toward art in general and art historical research in particular. Rarely before in the history of the discipline of art history had artists and art historians alike fallen under the spell of a new insight by a man who, as an art historian of a new kind, came as close as possible to approaching completeness. One of his pupils in the field of art history, Albert Elsen, an outstanding scholar of a new generation, said "that the experience of writing his dissertation under Schapiro's supervision changed him for life."<sup>29</sup> He continued: "You'll never be the same after spending time with Meyer, I met him as an undergraduate and was converted to art history by one of his courses... Those of us who completed our work with him found the experience gave us lifelong confidence..."<sup>30</sup>

Piri Halasz, another former student, recalls the teaching experience of Meyer Schapiro: "He would start each course by going back to the period before the one under discussion. Sometimes he would have so much to say that he never got to the period the course was supposed to cover. During one term, a course was listed in the catalogue as Romanesque manuscripts. Schapiro began with the Vatican Vergil

<sup>28</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>29</sup> EPSTEIN 1963 (see in note 1), p. 87

<sup>30</sup> Ibidem.



6. George Segal: Meyer Schapiro. 1977. The Metropolitan Museum of Art New York, Gift of Paul Jenkins 1981 (1981.146).

and never arrived at Romanesque painting – but the class was so mesmerized that the students never missed it."<sup>31</sup>

Meyer Schapiro died in 1996 in New York. His specific importance was clearly defined by his fellow art historian John Pope-Hennessy: "*He possesses a computer bank of information and, more important, of visual images, and its essential uncomitant, the power of instantaneous recall... With Scha-*

<sup>31</sup> HALASZ, Piri: Homage to Meyer Schapiro. The 'complete Art historian'. In: *Art News*, summer, 1973, p. 59.

piro one is constantly astonished by the variety of angles from which problems are attacked, and by the lucidity with which his concepts are expressed. His work is art root visual."<sup>32</sup>

Among the many contemporary American art historians who were pupils of Meyer Schapiro are James Ackerman, Harry Bober, Herschel Chip, Creighton Gilbert, Frederick Hartt, Leo Steinberg, Carla Gottlieb, Mirjam Bunim, Robert Goldwater, Karl Katz, William Rubin, John Plummer and Maurice Tuchman. There are Art critics, such as Max Kozloff, Barbara Rose, Aline Saarinen and the Italian novelist and film director Mario Soldati who were also students of Meyer Schapiro.<sup>33</sup>

But beyond this there are the art dealers and collectors who strongly influenced the situation of contemporary art. One of these collectors, the founder of the Hirshhorn Museum in Washington, D. C., was Joseph Hirshhorn, who recalls that his teacher "was very generous, very unselfish with his time. Though the class ended around 10, he'd stay on answering questions for hours. I remember once we went to a French restaurant with a couple of other students and he talked with us until 12:30 or 1:0 a.m."<sup>34</sup>

Meyer Schapiro's teaching had also an important impact on a number of contemporary artists, among them Ad Reinhardt, Roberto Echaurren Matta, Conrad Marca-Relli, Robert Motherwell, Allan Kaprow, George Segal, Lucas Samaras, Robert Whitman, Alice Neel, Hyde Solomon and Donald Judd. George Segal's portrait bust of Meyer Schapiro, which is now in the collection of Metropolitan Museum in New York, is an 'Homage' by an artist. It speaks for the teacher that many of his art students were pioneering in specific developments of new art forms. It may also be significant that Meyer Schapiro had

a somewhat different attitude toward his art students than to his art history students: "His Columbia students repeatedly point out an impersonal quality in their relation with Schapiro: his painter friends repeatedly emphasize the opposite."<sup>35</sup>

William Rubin recalls what he felt was most unique in Meyer Schapiro as a teacher: "For me the crucial thing about Schapiro, apart from the many brilliant ideas, has been the quality of his inspiration and a great passion with regard to thinking about and discussing art. His approach was exquisitely balanced between problems of iconography and what we would call the formal approach. His extrapolations ranged over the whole fabric of the period he was covering. When Meyer dealt with an object at length that object became the touchstone of a cultural history."<sup>36</sup> It was Lucas Samaras, who summed it up best when it came to an accurate assessment of Meyer Schapiro's overall contribution to art and art history: "It was like being in the presence of an artist who is more than artist."<sup>37</sup>

Meyer Schapiro's importance for contemporary American art history is unique. It encompasses the vision of combining previously isolated approaches into a new and creative synthesis. Formalistic and iconographic, scholarly investigations of periods of the past and direct and critical involvement in present-day problems, all complement each other in the universal mind of Meyer Schapiro.<sup>38</sup> Wayne Dynes concluded his assessment in this way: "While many art historians have excelled in one circle and some in two, no one has shown his sovereign mastery in modulating from one to another with complete ease. The ability to move from the disciplined; investigation of internal relations to the imaginative exploration of the outermost reaches of cultural history is indeed a remarkable achievement."<sup>39</sup>

<sup>32</sup> POPE-HENESSY, John: *Learning to Look. My Life in Art*. New York 1991, p. 306-307.

<sup>33</sup> SCHAPIRO, Meyer: *On Perfection, Coherence, and Unity of Form and Content in Art and Philosophy. A Symposium*. Ed. Sidney HOOK. New York 1966.

<sup>34</sup> HALASZ 1973 (see in note 31), p. 60.

<sup>35</sup> EPSTEIN 1963 (see in note 1), p. 90.

<sup>36</sup> HALASZ 1973 (see in note 31), p. 60.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Special Issues of „*Social Research*“ 45, 1978 with contribution by James S. Ackerman, Wayne Anderson, Mosche Barasch, Hubert Damisch, Thomas B. Hess, Donald B. Kuspit, John Plummer, David H. Wright and David Rosand.

<sup>39</sup> DYNES, Wayne: *The Work of Meyer Schapiro: Distinction and Distance*. In: *Journal of the History of Ideas*, XLII, 1980, № 1, p. 165.

## Dejiny umenia a 20. storočie (Dielo Meyera Schapira)

### Resumé

Medzi mnohými historikmi umenia 20. storočia Meyer Schapiro vyčnieva ako jeden z najvýznamnejších. Hoci pokračuje v tradícii osnovej začiatkom storočia Heinrichom Wölfflinom, Aloisom Rieglom, Erwinom Panofskym a Walterom Friedländerom, prekračuje túto tradíciu vytvorením novej väzby medzi minulosťou a súčasnosťou.

Vo svojich písomných a edukačných prácach zjednotil viacero umeleckohistorických metód, najmä ikonológiu školy Erwina Panofského na jednej strane a formálno-analytickú metódu Heinricha Wölfflina na strane druhej. Jeho schopnosť kombinovať obe metódy, rovnako ako ďalšie, mu umožnila dosiahnuť súhrnné porozumenie komplexnosti umenia v našich časoch podobne ako v iných obdobiach. Práve preto Meyer Schapiro dosiahol unikátnu pozíciu medzi historikmi umenia.

Schapiro sa vo svojich začiatkoch inšpiroval knihou o stredovekom sochárstve od Wilhelma Vögeho, ktorý bol v tých časoch mimo Nemecka neznámy. Rovnako silný vplyv na neho mal významný americký historik umenia Arthur Kingsley Porter, jeden z najvýznamnejších expertov na románske umenie a zakladateľ geografie umenia. Počas týchto rokov formujúcich jeho bádateľskú osobnosť prichádzal do kontaktu aj s Franzom Boasom a Johnom Deweyom, vyučujúcich na Columbijskej univerzite. Po obhájení dizertačnej práce venovanej moissackým skulptúram (publikované v *The Art Bulletin*, 1931) a v následných štúdiách, Schapiro zosilnil snahu o prehodnotenie stredovekého umenia a prekonal názory takých medievalistov ako Emile Mâle a A. K. Porter práve syntézou Vögeho metodologického modelu. Jeho metodické pohľady na románske umenie vyústili v knihe *On the Aesthetic Attitude of the Romanesque Age* vydané až v roku 1948. Paralelu s abstrahujúcimi variáciami Romaniky, Schapiro videl v abstrakcii 20. storočia, napríklad v tvorbe Jacksona Pollocka a Willema de Kooniga. Tomuto fenoménu venoval sériu štúdií, napr. *The Nature of Abstract Art* z roku 1937, kde definoval charakter a význam súdobého umenia, nemu familiárne blízkeho.

Po vymenovaní za profesora na Columbijskej univerzite v roku 1936 si Schapiro udržal svoju vedeckú in-

tegritu smerujúcu až ku kritickému prehodnoteniu umenia vo vzťahu k spoločnosti a politike. Aj keď bol politicky nezávislý, postavil sa proti New Yorkským umeleckým skupinám pro-Sovietskej orientácie v 40. rokoch a ortodoxným marxistickým historikom umenia. Schapiro si uvedomoval nebezpečenstvo vplyvu Stalinistickej totalitnej diktatúry pri zrode reakčného hnutia v USA, pričom verejne odsúdil akékoľvek úsilie obmedzovať slobodu, kultúru a ekonomické príležitosti umelcov v mene rasy či národa, alebo v záujme špeciálnych skupín komunity. Veril v demokratický spôsob života, založený na princípoch slobody umeleckého prejavu, v opozícii k totalitarizmu praktizovanému v tej dobe v diktatorských režimoch Nemecka, Ruska, Talianska, Španielska a Japonska. Z tohto dôvodu protestoval proti umeleckohistorickej metóde Hansa Sedlmayra v článku *The New Viennese School*.

V kontexte marxistického spôsobu výkladu umenia Schapiro rozšíril svoj záujem na oblasť realizmu v umení, ktorú previedol v štúdiu *Courbet and Popular Imagery*, kde prekonal povrchné interpretácie marxistickej školy a prehĺbil pochopenie prirodzeného obsahu prameňov, analogických „Warburgovej metóde“. Potom svoj vedecký záujem koncentroval aj na „pionierov“ moderného umenia Van Gogha a Cézanna, ktorým venoval ďalšie práce zamerané na pochopenie súčasného umenia videného z perspektívy jeho historického backgroundu a jeho ľudských záujmov. O Cézannovi napísal, že anticipoval umenie 20. storočia, kedy sa sformovali dva hlavné póly moderného umenia, kubizmus a abstrakcia. K problematike abstraktného umenia sa vrátil v roku 1960 v programovej štúdiu *On the Humanity of Abstract Painting*, kde tiež zaujal opozíciu proti ortodoxným marxistickým myšlienkam o umení. Tento typ historicky fundovanej obrany súčasného umenia bol v harmónii s predchádzajúcimi generáciami historikov umenia, ktorí od 18. storočia, napr. Winckelmann, Kugler, Fiedler alebo Warburg, bránili inovatívnych umelcov proti zástancom tradície.

Meyers Schapiro bol vo svojich metódach schopný pochopiť práce takých umelcov ako Jackson Pollock a Mark Rothko, zatiaľ čo ostatní historici umenia boli ešte

stále zamestnaní limitami ich odboru, čím stál pri zrode abstraktného expresionizmu New Yorskej školy.

Je pochopiteľné, že Meyer Schapiro bol tiež uznávaný aj mimo oblasť dejín umenia, lebo jeho horizont presahoval zo sveta umenia do sveta politiky. Aj na Columbijskej univerzite bol výraznou osobnosťou silne vplyvujúcou spolu s Clementom Greenbergom a Haroldom Rosenbergom americkú výtvarnú scénu povojnového obdobia. Od 50. rokov Schapiro rozšíril svoju metódu o psychologický výskum pri interpretácii výtvarných diel. Tento prístup aplikoval najmä pri kritike Freudových záverov o Leonardovi da Vinci, ktorým vyčítal nesúlad s modernou psychoanalýzou a nedostatok venovania pozornosti historickej a spoločenskej situácii daného obdobia.

Schapirovi ďalší výskum presiahol až do kultúrneho pohľadu na svet, čo pregnantne demonštroval vo svojej navplyvnejšej knihe *On some problems in the semiotics of visual art: Field and Vehicle in Image-Signs* (Semiotika,

1969). V roku 1973 sa dotkol problémom severskej maľby 15. storočia prostredníctvom analýzy obrazu Jana van Eycka: „Madona kancelára Rolina“. Výstavbu obrazu a jeho rámovanie, ako aj znovuoobjavenie prírody videl v širšom procese odvíjajúcom sa od knižnej maľby 7.–8. storočia.

Meyer Schapiro počas pôsobenia na Columbijskej univerzite ovplyvnil množstvo významných výtvarných umelcov, ktorí boli pioniermi vo vývine nových výtvarných foriem, napr. George Segal a iní. Význam Meyera Schapira pre súčasné americké umenie je jedinečný. Zlúčil víziu kombinácie predchádzajúcich, izolovaných prístupov do novej, kreatívnej syntézy. Formalistické a ikonografické, vedecké výskumy periód minulosti a priamy, kritický obsah problémov súčasnosti, sa všetky sa navzájom doplňujú v univerzálnom myslení Meyera Schapira.

Výber a preklad z angličtiny Martin Vančo

## K otázke politiky vystavovania: príklad Slovenskej národnej galérie

Mária ORIŠKOVÁ

Táto štúdia si kladie za cieľ ukázať, ako muzeálne inštitúcie prostredníctvom konkrétnych nástrojov – výstav – konštruujú obraz spoločnosti. Nie je neznámou skutočnosť, že v rámci meniacich politických diskurzov sa premieňajú ideologické významy, ktoré štát stelesňuje pomocou špecifických inštitúcií. Inštitúciou, na ktorú sústredíme pozornosť bude Slovenská národná galéria v Bratislave, ktorá rovnako ako podobné inštitúcie tohto druhu kdekoľvek vo svete, predstavuje rešpektovanú muzeálnu inštitúciu v oblasti výtvarného umenia a súčasne je v pôsobnosti národného štátu, teda funguje ako jeho reprezentácia. V našom prípade sa zameriame najmä na reprezentáciu obdobia rokov 1970–1985 (tzv. normalizácie alebo reálneho socializmu) a to dvakrát: raz v období socializmu a druhýkrát po jeho zániku v roku 1989. V oboch prípadoch bude autorom/agentom tá istá inštitúcia – SNG. Práve prostredníctvom tej istej inštitúcie, avšak o niekoľko desaťročí neskôr, sa pokúsime ukázať nanovo skonštruovaný obraz spoločnosti, ktorý umožnila práve muzeálna inštitúcia ako „mocný transformátor“<sup>1</sup> spoločenskej reality.

Obdobie, ktoré zvykneme nazývať „normalizáciou“ alebo „konsolidáciou“ po okupácii Československa roku 1968, je tou kapitolou našich novodo-

bých dejín, ktorú by sme často najradšej vymazali a zabudli na ňu. Toto obdobie sa tiež automaticky spája s predstavou rozdelenia umeleckej sféry i celej kultúry na oficiálnu a neoficiálnu, teda na umenie socialistického realizmu (alebo presnejšie v tom čase socialistické umenie) previazané s marxistickou teóriou umenia a na neoficiálne umenie neo-avantgárd.<sup>2</sup> Toto delenie sa často zvykne premietat i do ďalších kategórií, čím sa výklad celej problematiky polarizuje, simplifikuje a zbavuje kontextu. Tak napríklad, kým neoficiálne umenie sa chápe ako apolitická, autonómna sféra tvorby, so zameraním na „kvalitu“, či imanentnú estetickú/umeleckú a etickú hodnotu, oficiálne umenie je potom jeho pravým opakom. V takýchto prístupoch sa eliminuje fungovanie umenia v určitých kontextoch, pričom kontext nepovažujeme za raz a navždy daný a úplný, ale za rôzne faktory (mimoumelecké, sociálne, politické), ktoré môžu byť determinujúce do takej miery, že menia povahu umenia. Najmä v revolučných alebo zlomových obdobiach sa mení funkcia umenia, resp. s novou funkciou a v novom kontexte sa objavujú nové formy/obsahy.<sup>3</sup> Ideálna predstava umenia, oprosteneho od akýchkoľvek súvislostí, je nielen ilúziou, ale i pascou, rovnako pre umelcov ako pre historikov umenia. Predstava čistého „bytia“ umenia, je síce

<sup>1</sup> Pozri bližšie DUNCAN, Carol: The Art Museum as Ritual. In: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London – New York: Routledge, 1995.

<sup>2</sup> K problematike oficiálneho a neoficiálneho umenia pozri bližšie bibliografiu publikácie ORIŠKOVÁ, Mária: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava 2002 a tiež publikáciu ŠEVČÍK, Jiří – MOR-

GANOVÁ, Pavlína – DUŠKOVÁ, Dagmar: *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001.

<sup>3</sup> Pozri bližšie BELTING, Hans: Das Werk im Kontext. In: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Ed. H. BELTING – H. DILLY – W. KEMP – W. SAUERLÄNDER – M. WARNKE. Berlin: Dieter Reimer Verlag, 1988, s. 222–228.

možná, ale tiež zvädzajúca k apriórnym súdom. Implicitné spoločensko-politické či funkcionálne väzby umenia sa tu vedome či nevedome skrývajú za „samozrejmosť kvality“, „umelecké majstrovstvo“, „autentickú tvorbu“, či za „nadčasové hodnoty“.

Roky sedemdesiate a osemdesiate reflektovala dosiaľ slovenská historiografia (a rovnako muzeologická výstavná prax) umenia len čiastočne, zväčša s cieľom rehabilitovať a legitimizovať po roku 1989 neoficiálne umenie. Prevládla tu nechuť zaoberať sa tzv. oficiálnym umením a radšej sa od neho dištancovať, čo je na jednej strane pochopiteľné, ale na druhej strane dištancovanie, zabúdanie, obchádzanie súvislostí situáciu neobjasňuje, ale skôr zahmlieva. Prevažujúcou praxou historiografie umenia vo výklade tohto obdobia na Slovensku je i naďalej stávanie na pozitivistickom empirizme a na tradičných metódach formálnej/štýlovej analýzy, opomíjajúcej súvislosti, okolnosti fungovania umenia. Dominuje štýlovo-vývojový dejepis umenia (ak môžeme hovoriť vôbec o dejepise alebo skôr oneskorenej výtvarnej kritike zameranej najmä na monografie umelcov) a skôr výnimkou ako pravidlom je rozkrývanie širších súvislostí situácie umenia v spoločnosti v tomto období. Možnosť uchopiť problém napríklad na báze sociológie umenia z rôznych hľadísk, by istotne pomohla otvoriť nové horizonty.<sup>4</sup> Slovenská historiografia umenia však chce ešte stále „objektívne hodnotiť“ v duchu tradícií idealistického dejepisu umenia 19. storočia, predkladať definitívnu „pravdivú/správnú interpretáciu“. Vedecký marxistický výklad podstaty umenia spočívajúcej v *pravdivom* odraze skutočnosti, strieda apologetiku *pravých*, resp. univerzálnych hodnôt viazaných najmä na alternatívne umenie.

Svoj príspevok chcem postaviť na premise, že rovnako ako estetické hodnotové kritériá neexistujú mimo špecifického historického kontextu a kontextu disciplíny dejín umenia, tak neexistuje umelecká

<sup>4</sup> K ojedinelým prácam tohto druhu patria odborné štúdie BAKOŠ, Ján: *Meditácie o umelcovi, práci, ideológii a trhu*, Janu-sove tváre umenia a Umelec v klietke. In: BAKOŠ, Ján: *Umelec v klietke*. Bratislava : SCCAN, 1999.

produkcia mimo spoločnosť, ale len spolu s jej (konkrétnymi) esteticko-hodnotovými hierarchiami. Z toho vyplýva problematickosť autonómneho konceptu umenia a jednoznačná spoločenskú dimenzovanosť umenia a to aj vtedy, keď sa umenie/umelec stavia do opozície voči existujúcemu spoločenskému poriadku.<sup>5</sup> Na túto premisu nadväzuje ďalšia, ktorou je viazanosť pojmu umenia na *moderné inštitúcie* v modernej spoločnosti. Je zrejmé, že rola umeleckohistorických inštitúcií pri reprezentácii, rozširovaní a konzumovaní umenia je neodmysliteľná. Univerzity, akadémie a múzeá sú nielen inštitúciami na šírenie poznatkov, ale najmä sprostredkovateľmi, vykladačmi, interpretátormi arte/faktov. A práve táto rola sprostredkovateľa im dáva právo (moc?) predkladať určitú verziu pravdy, ktorá je však inštitúciou posvätená ako všeplatná, objektívna a univerzálna. Jedným z cieľov tejto štúdie preto bude prostredníctvom múzea ako umeleckohistorickej inštitúcie, pracujúcej na základe určitých výstavných metód ukázať, ako je umenie vždy určitým spôsobom a s určitými intenciami vykladané. Múzeá totiž, ako všetky inštitúcie, pod zdanlivou neutralitou a objektivitou, ktorú im zaručujú inštitucionálne praktiky a mechanizmy, ukrývajú ideologické ciele a filtrujú potenciál diskurzov. Múzeá preto možno nazvať „aktívnymi spoločenskými silami spoločnosti, ktoré sú zviazané s dôležitými aspektmi jej organizácie. V tomto zmysle majú inštitúcie vždy ideologický význam vzhľadom k aktivitám, postojom a hodnotám špecifických skupín. Je tiež potrebné si uvedomiť, že aj keď sú mnohé inštitúcie riadené a podporované štátom [...], existujú aj menej formálne organizácie, ktoré vôbec nemusia mať špeciálnu budovu. Moderné >hnutia< v umení v istom zmysle, sú typom nových inštitúcií od neskorého 19. storočia.“<sup>6</sup> Naša úvaha bude zameraná na Slovenskú národnú galériu v Bratislave, ktorá je de facto múzeom umenia a je štátnou inštitúciou. Je zrejmé, že v sedemdesiatych

<sup>5</sup> Porovnaj SCHNEIDER, Norbert: *Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz*. In: *Kunstgeschichte...*, c. d. (v pozn. 3), s. 306.

<sup>6</sup> HARRIS, Jonathan: *The New Art History. A critical Introduction*. London – New York : Routledge, 2001, s. 73-74.

a osemdesiatych rokoch umenie fungovalo aj mimo nej – v ďalších štátnych inštitúciách, ale i prostredníctvom opozičných neformálnych skupinových hnutí a ich výstav v bytoch, ateliéroch umelcov a rôznych negalerijných priestoroch.<sup>7</sup>

## I. Expozičné výkladové modely dejín umenia do roku 1970

Netreba, myslím, mimoriadne zdôrazňovať, čo je od roku 1948 základným poslaním Slovenskej národnej galérie a čo má koniec koncov aj vo svojom štatúte. Na Slovensku má Slovenská národná galéria v Bratislave mimoriadne postavenie, je tou najvýznamnejšou inštitúciou, prezentujúcou výtvarné umenie a má vlastne status múzea. Zbieranie, ochraňovanie a vystavovanie kultúrneho dedičstva od stredoveku až po moderné a súčasné umenie patrí k jej základným úlohám. Prvý riaditeľ Slovenskej národnej galérie, ktorým bol Karol Vaculík, začal s budovaním zbierkového fondu, počnúc 13. storočím a končiac modernou 20. storočia, čo sa paralelne prezentovalo formou výstav i stálych expozícií.<sup>8</sup> Cieľom tu bolo postupne predstaviť umenie na Slovensku, vytvoriť dôsledný chronologický vývinový model, univerzálny prehľad umenia všetkých dôb, akýsi ucelený obraz na základe idey vývoja, ktorý potom zaručoval nielen vedeckosť prezentácie, ale hlavne jej legitímnosť – legitímnosť slovenského umenia (a tiež spätne cez umenie legitímnosť národa) v rámci Európy. Koncepcia, ktorá bola dôsledne vizualizovaná vo výtvarnom materiáli (ale tiež do-

<sup>7</sup> Typickým fenoménom v celom bývalom východnom bloku boli bytové výstavy (apt-art). Pozri bližšie: *V izbách/V komnatách*. Kat. výst. Bratislava : Dom umenia, 1992. Na Slovensku sa od 60. až do polovice 80. rokov odohrávali výstavy v domoch, bytoch a ateliéroch umelcov alebo vo voľnej prírode, napr. *Konfrontácie*, *Otvorený ateliér*, *Posuny*, *Terény*. Pozri bližšie: ŠEFČÁKOVÁ, Eva: *Konfrontácie*. In: *Mladá tvorba*, 1964, č. 11, s. 38; BAJCUROVÁ, Katarína: *Pramene slobody*. Štruktúrálna, lyrická a gestická abstrakcia. In: *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Ed. Z. RUSINOVÁ. Bratislava : SNG, 1995 (kat. výst.), s. 105-110; SIKOROVÁ, Eugénia: *Umenie na okraji*. Poznámky k situácii slovenského výtvarného umenia v rokoch 1970-1990. In: *Prítomnosť minu-*

prevádzaná katalógmi), nám pravdepodobne zanechala dedičstvo, ktoré dosiaľ nebolo dostatočne zhodnotené.

Pre pochopenie tohto modelu je však potrebné objasniť kontext, okolnosti za akých vznikali prvé výstavy a stále expozície v Slovenskej národnej galérii. Karol Vaculík, v podstate zakladateľ Slovenskej národnej galérie, postavil jej koncepciu, základný zberateľský a expozičný program počnúc rokom 1951, ktorý ďalej fungoval, aj keď už nebol jej riaditeľom (po roku 1970). V úvodnom texte publikácie „Staré slovenské umenie“<sup>9</sup> z roku 1978 vysvetľuje pozadie vzniku Slovenskej národnej galérie, vrátane stavu a situácie zberateľstva na Slovensku pred jej vznikom. Na rozdiel od iných vyspelých európskych národov/kultúr, kde inštitúcie tohto druhu vznikali približne od konca 18. storočia, na Slovensku vznikla totiž vrcholná (národná) zberateľská inštitúcia s oneskorením, až po druhej svetovej vojne, teda v období socializmu.<sup>10</sup> Aj keď sa časti šľachtických zbierok dostali po vzniku Slovenskej národnej galérie do jej zbierok, bol to iba malý zlomok, pretože väčšia časť bola rozpredaná na aukciách do zahraničia, alebo sa presunula pred vznikom 1. ČSR do maďarských muzeálnych inštitúcií (najmä do Budapešti a Ostrihomu). Toto všetko silne poznačilo nástup a koncepciu Slovenskej národnej galérie v Bratislave.

### Prvé pokusy o vizualizáciu národnej histórie

Prvé sumarizujúce výstavy „Umenie XIX. storočia na Slovensku (Realistický odkaz našej výtvarnej

*losti, minulosť prítomnosti*. Bratislava 1996, s. 96-125; SIKOROVÁ, Eugénia: *Nástup jednej generácie*. In: *1. otvorený ateliér*. Bratislava : SCCAN, 2000, s. 10-28; MOJŽIŠ, Juraj: *Prvý čiže druhý posun alebo o citátoch a citovaní*. In: *Umenie sedemdesiatych rokov*. Bratislava : VŠVU, 1997, s. 51-57; MATUŠTÍK, Radislav: *Terén – alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987*. Bratislava : SCCAN, 2000.

<sup>8</sup> Karol Vaculík pracoval temer výlučne na materiálovom základe zbierky a jej dopĺňania, podobne ako tomu bolo u historikov Viedenskej školy na prelome 19. a 20. storočia (napr. u A. Riegla).

<sup>9</sup> VACULÍK, Karol: *Staré slovenské umenie*. Bratislava : SNG, 1978, s. 9-15.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

minulosti)“ v roku 1951 a „Umenie XIX. a XX. storočia – 150 rokov slovenského výtvarného prejavu“ v roku 1955, plnili dôležitú úlohu: vytvorili základ národnej tradície, dlhodobo chýbajúcej, resp. neexistujúcej. Vaculík chápe slovenské umenie 19. storočia ako bázu, kde sa zrodila národná tradícia, umenie duchom národné a umelci, ktorí „ostali i v dobách rozkolísanosti a zdanlivej beznádeje verní svojmu národnému presvedčeniu“, pretože išlo vlastne o „kultúrne snaženie menšinového a k tomu ešte štátom neuznávaného národa, kde sa výtvarný prejav nemohol rozvíjať v takej miere ako kultúra vládnucej triedy s jej triednym a nacionálnym šovinizmom, ktorý vytískal slovenské výtvarné úsilie zámerne na perifériu kultúrneho rozvoja“.<sup>11</sup>

Výstava umenia 19. a 20. storočia tak nielen utvorila základ národnej tradície, romanticky ju proklamujúc (najmä prostredníctvom Klemensovho a Bohúňovho diela), ale zároveň uchopila dejiny umenia na Slovensku ako „boj dvoch kultúr: kultúry vykorisťovateľov a kultúry vykorisťovaných, ako konflikt domáceho etnika a cudzej nadvlády“.<sup>12</sup> Navyše, predviedla tento problém v päťdesiatych rokoch, teda v čase čerstvého zavedenia doktríny socialistického realizmu na exponátoch s vyhovujúcim „realistickým názorom“ a s ťažiskovou témou „života prostého dedinského človeka“.<sup>13</sup> Ak „novokonštituovaný socialistický realizmus očakával od dejepisu umenia (aj od jeho muzeálnej praxe) svoje historické oprávnenie: nájdenie historických koreňov a predchodcov socialistickorealistického umenia, zdôvodnenie jeho zákonitostí a podporu korešpondujúcich tradícií“,<sup>14</sup> došlo k naplneniu týchto požiadaviek. Vystavovanie iného ako realistického umenia neprichádzalo do úvahy a vytesnenie iných tém a žánrov ako ľudových, znamená zbavenie sa umenia vykorisťovateľských tried a rozdelenie ume-

nia na pokrokovú a reakčnú časť. Takýto marxisticko-sociologický výklad, kde sa v popredí záujmu ocitli problémy realistickej formy a národného obsahu, ale tiež hladisko triednosti a úpadkovosti, stojí na začiatku histórie novodobého umelecko-historického vystavovania na Slovensku. Prezentácia umenia 19. a 20. storočia v múzeu – v Slovenskej národnej galérii – tu nielen vyzdvihuje určité diela a vkladá ich do dejinného rámca/príbehu, ale vykazuje a posilňuje ideologické normy a potreby vtedajšej spoločnosti, teda päťdesiatych rokov 20. storočia. Prezentácia v múzeu nie je neutrálna (aj keď sa takou javí), ba dokonca zakladá určitú tradíciu vystavovania, ktorej analógie nachádzame u nás dodnes.

### Veľký príbeh umenia na Slovensku

Vaculíkovou veľkou syntézou bola výstava „Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku“, usporiadaná roku 1966,<sup>15</sup> ktorá predostrela veľký príbeh slovenského umenia. Karol Vaculík ho v katalógu výstavy charakterizoval slovami: „V podstate ide – ak odhliadneme od priekopníckej pražskej výstavy Staré umenie na Slovensku z roku 1937 – o prvý výstavnícky pokus o historický náčrt vývoja slovenského výtvarného umenia od 7. – 8. storočia, cez obdobie Veľkej Moravy, obdobia románskeho umenia, gotiky, baroka, obdobia 19. storočia až po výrazové podoby výtvarného umenia nášho veku. Deliacou čiarou smerom k súčasnosti je tu úsilie Generácie 1909.“<sup>16</sup>

Je zrejmé, že ak vo výstavách v päťdesiatych rokoch aplikoval Vaculík svoj výklad na 150 rokov vývoja slovenského výtvarného prejavu, teraz naozaj veľkoryso koncipuje dvanásť storočí vývoja umenia na Slovensku. Predchádzajúce národné hladisko



Zábery z výstavy „Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku“, SNG 1966. Foto: J. Učniková.

je tu stále dominantné, hoci už pripúšťa v rámci barokového umenia aj „význam cudzích umelcov (Maulbertsch, Palko, Kracker, Donner), ktorí pracovali na Slovensku takisto, ako mnohí nadaní domáci umelci (Bogdan, Kupecký) utekali pracovať do zahraničia.“ Rozšíril tak chápanie slovenského umenia na „umeleckú produkciu na Slovensku vrátane cudzích umelcov, tvoriacich pre slovenské prostredie i tvorby vlastných umelcov, rozvíjajúcich svoje výtvarné predstavy v iných kultúrnych súvislostiach.“<sup>17</sup> Hoci tak na jednej strane usiluje v šesťdesiatych rokoch o internacionalizáciu umenia na Slovensku a jeho koncepcia sa mení čiastočne na geograficko-regionalistickú (Kunstlandschaft), na dru-

hej strane výskum „národnej školy“ z 19. storočia prenáša aj do starších období a vytvára teóriu „slovenských majstrov“.<sup>18</sup> Zakladá tak mýtus o národných velikánoch – génioch, ktorý bol neskôr privlastnený komunistickou stranou a úspešne prevedený z teórie do praxe – do oficiálneho štátneho ocenenia „národných umelcov“. V rámci výstavy „Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku“ sa vo vývinovom slede diel počnúc 7. storočím ocitol napríklad „Ležiaci lev“ od Slovenského sochára z 1. polovice 13. storočia, „Madona zo Strážok“, ktorej autorom je Slovenský rezbár okolo polovice 14. storočia alebo „Fragment Kristovho tela“ od Slovenského rezbára okolo roku 1700, atď. A keďže mu šlo o dôsledné

<sup>11</sup> VACULÍK, Karol: *Umenie XIX. a XX. storočia. 150 rokov slovenského výtvarného prejavu*. Kat. výst. Bratislava : SNG, 1955, s. 9.

<sup>12</sup> BAKOŠ, Ján: Situácia dejepisu umenia na Slovensku /Prolegomena/. In: *Analekta – Informačné a metodické materiály o výtvarnom umení*, VI, 1979, č. 71. Bratislava : SNG, 1984, s. 82.

<sup>13</sup> VACULÍK 1978, c. d. (v pozn. 9), s. 12.

<sup>14</sup> BAKOŠ 1984, c. d. (v pozn. 12), s. 81.

<sup>15</sup> Výstava „Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku“ (1966) našla svoje pokračovanie s čiastkovými zmenami a redefinovaním názorov Karola Vaculíka v stálych expozíciách pod názvom „Slovenské umenie 13. – 20. storočia“ (1973–1976 na Zvolenskom zámku), od 1977 v novej budove SNG v Bratislave a roku 1981 v rámci reinstalácie stálych expozícií SNG Bratislava.

<sup>16</sup> VACULÍK, Karol: *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku*. Kat. výst. Bratislava : SNG, 1966, s. 7-8.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>18</sup> Pozri bližšie BAKOŠ 1984, c. d. (v pozn. 12), s. 85-86.

vydokladovanie kontinuálneho historického vývinu umenia na Slovensku a nie všetky diela boli k dispozícii (diela predané v aukciách a vyvezené do cudziny, stratené či v cirkevnom majetku), dopĺňal chýbajúce diela vývinovej línie faksimilnými sadrovými odliatkami a zväčšenými fotografickými reprodukciami (najmä z predrománskej a románskej doby, ale i z gotiky).<sup>19</sup> Tak dochádza ku kombinácii dvoch typov vystavovania: vystavovanie diel pre ich estetickú/umeleckú hodnotu (typ Musée du Louvre) sa spája s vedecko-poznávacím aspektom (typ Musée des Monuments Français). Kombináciou originálov s kópiami sa tak mala dokázať nepretržitost umeleckého vývinu na Slovensku, vedecky argumentovať v duchu učenia Viedenskej školy dejín umenia,<sup>20</sup> spájajúcej vo svojich prvopočiatoch na zlome 19. a 20. storočia scientizmus s historickým lineárnym evolucionizmom.

Absencia namiesto prezencie alebo potreba kompenzácie chýbajúceho, bola preklenutá v mene celestvého obrazu histórie národa. Tak sa vytvorilo plynule sa odvíjajúce putovanie historickým časom, ktoré tvoria zastávky dejín umenia: jednotlivé slohy, štýly, školy a diela slovenských umelcov. Historické rozprávanie prostredníctvom artefaktov vystavených v múzeu potvrdzuje síce umenie cez históriu a históriu zasa cez umenie, avšak samotný pojem histórie tu nie je bezproblémový: historické fakty nemôžu totiž rozprávať samy za seba a historické rozprávanie je vždy interpretáciou. Tu sa dostávajú k jadrú vedeckého expozičného modelu, ktorý de facto predostiera muzeologickú fikciu, aj napriek odbornej klasifikácii objektov a ich usporiadaniu na základe určitého vedeckého systému. Zdanlivo nestranný či objektívny prístup je totiž dlhodobou fikciou, rovnako historiografie ako muzeografie či muzeológie. Žiadne praktiky nie sú nevinné a akékoľvek uspo-

<sup>19</sup> Porovnaj Zoznam vystavených diel v katalógu výstavy Dvanásť storočí, ibid, s.133-134 a tiež recenziu výstavy PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, Anna: Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku. In: *Výtvarný život*, 13,1968, č. 2, s. 67-69.

<sup>20</sup> Karol Vaculík študoval na Viedenskej univerzite v rokoch 1943-1944 a navštevoval prednášky a seminárne cvičenia Hansa Sedlmayra, Karla Oettingera a ďalších.

riadanie, 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. Postštrukturalistická teória navrhuje „spochybňovať normatívnu subjektivitu západnej epistemológie“,<sup>21</sup> rozkrytím jej pojmov a konštrukcií.

## II. Slovenská národná galéria po roku 1970 a súčasné umenie

Možno povedať, že do roku 1968 boli už utvorené základné modely vystavovania Slovenskej národnej galérie. Cez umelekohistorickú galerijnú prax sa etablovala Vaculíkova koncepcia dejín umenia na Slovensku, kde sa na báze historického lineárneho evolucionizmu spojili hodnoty národné s estetickými.<sup>22</sup> Autorita múzea bola potvrdená viacnásobným procesom vizualizácie národnej minulosti umeleckými objektmi. Odteraz už v budúcnosti to, čo sa bude vystavovať na pôde Slovenskej národnej galérie bude mať garanciu: bude sa nielen vychádzať zo základných metodologických praktík a koncepcií vystavovania, ale navyše, bude sa používať (ale tiež zneužívať) autorita galérie, ako miesta, kde sú objekty umením, kde „vstupujú do dejín“ a kde sa umenie stáva nadčasovou hodnotou.

Šesťdesiate roky vyústili po niekoľkých rokoch spoločensko-politickej liberalizácie v trpký záver a v kultúre sa udial návrat k temer už zabúdaným praktikám. Hoci v druhej polovici šesťdesiatych rokov Slovenská národná galéria vystavovala nielen slovenské umenie, ale hostila aj umenie francúzske, anglické, nemecké i americké,<sup>23</sup> v sedemdesiatych a osem-

<sup>21</sup> MOXEY, Keith: *Art History Today: Problems and Possibilities*. Nepochikovaná prednáška na Central European University v Budapešti, august 2001.

<sup>22</sup> Pozri bližšie BAKOŠ 1984, c. d (v pozn. 12), s. 79-104.

<sup>23</sup> Ide napríklad o výstavy: Pablo Picasso-grafické dielo (1965), Francúzske umenie 19. a 20. storočia (1966), Henry Moore (1966), Marc Chagall – grafické dielo 1922-1966 (1966)

desiatych rokoch dochádza k temer úplnému zmrazeniu medzinárodných kontaktov okrem socialistických krajín (až na doznievajúce putovné výstavy z predchádzajúcej dekády).<sup>24</sup> Pozornosť sa obracia temer výlučne k domácejmu daniu a na pôde Slovenskej národnej galérie dochádza k zmenám, ktoré sú odrazom celkovej klímy v spoločnosti a kultúre.<sup>25</sup> Aj keď galéria bola dovtedy v základe konzervatívnu inštitúciou (čo koniec koncov vyplýva z jej štatútu), roku 1970 je podobne ako iné inštitúcie donútená „prehodnocovať krízové obdobie“ a dištancovať sa od tzv. „pochybných hodnôt“ (t.j. avantgardného i neoavantgardného umenia), konkrétne dvoma výstavami: „Slovenské výtvarné umenie 1965-70“ v Prahe a výstavou „Slovenské výtvarné umenie 1945-1970 (Boje a zápasy o socialistické umenie)“ v Dome umenia v Bratislave, ktorej generálnym komisárom bol nový riaditeľ Slovenskej národnej galérie Ján Hraško. Tu postupne dochádza k niekoľkým zásadným zmenám oproti minulému obdobiu: v prvom rade sa hlavná pozornosť venuje temer výlučne *súčasnemu umeniu*. Za súčasné umenie sa považuje umenie tých umelcov, ktorí prešli previerkami a neboli vylúčení zo Zväzu slovenských výtvarných umelcov a tiež narodní a zaslúžilí umelci. Ekvivalentom pojmu „súčasný“ je tu pojem „angažovaný“, čo znamená nielen zaangažovanosť v prítomnosti, ale tiež dovoľávanie sa „pokrokových“ tradícií umenia na Slovensku v minulosti. Paradoxne ide teda o zaštitenie sa minulostou (ale nie hocijakou) a zároveň dochádza k stále väčšej výstavnej redukcii umenia starších období a tiež k polarizácii problému „staré umenie verzus súčasné umenie“.

Druhou zásadnou zmenou po roku 1970 vo výstavno-galerijnej praxi je doplnenie *koncepcie výstavy*

a Zánik a znovuobjavenie obrazu: Maliarstvo USA po roku 1945 (Dom umenia, spoluusporiadateľ SNG, 1969). Medzi vyvezenými výstavami spomeňme aspoň výstavy Československé moderné umenie v Antverpách, Bruseli, Charleroi (1967), Súčasný československý sochárstvo v Musée Rodin v Paríži (1968), Tradícia a moderna v Československu v Mexiku (1968), Súčasný československý umenie v Kodani (1968) a Súčasná československá grafika v Ottawe, New Delhi a Nepale (1968). Pozri bližšie katalóg: *Slovenská národná galéria*

o tzv. „ideový zámer“, čo sa objavuje najmä scenárov, libretách ale aj katalógových textoch. Jedným z dôvodov dôležitosti „ideového zámeru“ je, že rozhodnutie pre usporiadanie určitej výstavy, alebo dokonca stálej expozície, vychádza z uznesenia straníckych a štátnych orgánov. *Autorstvo výstavy* sa stáva kolektívnou záležitosťou s mnohostupňovou kontrolou, schvaľovaním, kolaudovaním, odsúhlasovaním výberu (umelcov) nadriadenými orgánmi. *Úloha kurátora* je formálna: treba plniť závery zjazdov KSČ či ideologickej komisie ÚV KSS. Ak sú pracovníci nedôslední v plnení úznesení straníckych orgánov, musia predložiť nový ideový námet alebo im hrozí uloženie straníckeho trestu. Vystavovanie tak prestáva byť v prvom rade výsledkom bádania historikov umenia a stáva sa príkazom či „poverením prípravou výstavy“. Výstava je považovaná za kultúrno-politické *podujatie*, usporiadané väčšinou k politickému výročiu alebo k jubileám národných či zaslúžilých umelcov.

## Muzeológia riadená smernicami

Roku 1969 bola zatvorená stará budova tzv. vodných kasární a začala sa prestavba a dostavba Slovenskej národnej galérie ako ju poznáme dnes. K sprístupneniu novej budovy – vrátane nových stálych expozícií – došlo v roku 1977. Možno povedať, že nielen architektúra, teda jej exteriérová časť, ale aj interiér spolu s vystavenou kolekciou diel vytvorili jednotu, priam symbolickú pre toto obdobie. O výpovednej hodnote oboch zložiek nemožno pochybovať: aspekt štátnej a politickej reprezentácie je čitateľný, koniec koncov Slovenská národná galéria je nielen štátnou, ale v sedemdesiatych rokoch *štá-*

*v slovenskej kultúre*. SNG v Bratislave pri príležitosti 40. výročia založenia. Bratislava : SNG, 1988.

<sup>24</sup> Ide o putovnú výstavu Zakladateľa slovenského moderného maliarstva v Paríži, Haagu, Helsinkách, Štokholme, Bruseli a Antverpách v rokoch 1974-1975 a výstavu Desiat storočí českého a slovenského umenia v Grand Palais v Paríži roku 1975.

<sup>25</sup> Pozri bližšie *Za socialistické umenie*. Materiály zo zjazdov umeleckých zväzov (máj – november 1972). Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974.

tom riadenou inštitúciou. Rovnako vizuálna podoba budovy (ktorej architektonický návrh pochádza z roku 1963), ako jej obsah, prezrádza rolu, ktorú má galéria v budúcnosti plniť. Formu, materiály, ale v prvom rade ťažkopádnu monumentalitu dostavby, ktorá zatienila barokovú tereziánsku časť, možno čítať ako mimoriadnu dôležitosť súčasného poslania tejto inštitúcie. Ak mala Slovenská národná galéria vo svojich počiatkoch v päťdesiatych rokoch „napomáhať uskutočňovať našu kultúrnu revolúciu“,<sup>26</sup> potom v sedemdesiatych rokoch sa od nej očakáva „zabezpečiť v perspektívnom pláne systematické výstavy súčasného umenia, trvalú inštaláciu zbierok staršieho slovenského umenia, umenia 20. storočia a zbierok užitého umenia a priemyselného výtvarníctva“.<sup>27</sup>

Presné ciele tejto inštitúcie stanovila roku 1977 Ideologická komisia ÚV KSS a garantom všetkých úloh sa stal jej nový riaditeľ Štefan Mruškovič. Každopádne, nová moderná architektúra národnej galérie tu chce symbolizovať prekonanie minulého súčasným a moderným, novú etapu, nový stupeň budovania rozvinutej socialistickej spoločnosti. Je však iba novou fasádou budovy i fasádou skonsolidovanej spoločnosti, za ktorou sa odohráva pseudodianie, veľká normalizačná hra, kde sa, ako hovorí Miroslav Kusý „imitujú vedecké postupy a metódy a kde sa namiesto vedy robí osвета či propaganda k vopred stanoveným tézám“.<sup>28</sup>

Návrhom novej základnej koncepcie stálej expozície novoadaptovanej budovy Slovenskej národnej galérie bol poverený Karol Vaculík s kolektívom. Podľa jeho návrhu dominantu mali tvoriť zbierky domáceho umenia od symbolického úvodu niekoľkých románskych diel ku gotike, baroku, ukázkam ikonovej maľby, k 19. storočiu a k zakladateľským postavám moderného umenia a spoločensky angažovanej tvorbe Generácie 1909. Súčasťou stálej ex-

pozície mala byť aj zbierka nizozemského, flámskeho a holandského maliarstva.<sup>29</sup> Vaculík tu zohľadnil základné zberateľské a expozičné aspekty, ktoré sám od päťdesiatych rokov budoval, utvárajúc homogénny obraz umeleckej minulosti slovenského národa. V konkrétnom návrhu stálych expozícií z roku 1975 zdôrazňuje, že „zásadou expozícií má byť komplexnosť inštalácie umeleckých techník a druhov (vedno maliarstvo, plastika a umelecké remeslo), chronologická postupnosť inštalácie a prehliadka materiálu, s dôrazom na jednotlivé školy, autorské osobnosti, atď.“<sup>30</sup> Jednalo sa teda o klasický model, kde putovanie galériou predstavovalo chronologické odvíjanie sa dejín umenia na Slovensku ako to Vaculík uskutočnil v minulosti. Táto základná predstava bola však podrobená v priebehu nasledujúcich rokov nespočetným pripomienkam, úpravám či zásahom, kde sa neustále zvyšoval tlak na redukovanie exponovania starého umenia a prioritizovanie súčasného umenia. Kým Vaculík bojoval aspoň o proporcionalitu starého a súčasného umenia a proti odstráneniu súborov starého európskeho umenia (neskoršie boli prevezené na Zvolenský zámok), z nadriadených orgánov – MKSSR, ZSVU a ZO KSS pri SNG prichádzali pripomienky a príkazy držať sa záverov Ideologickej komisie ÚV KSS z marca 1977. Tu sa dôrazne žiadalo „klásť dôraz na zastúpenie tvorby národných a zaslúžilých umelcov a čelných funkcionárov nových orgánov Zväzu slovenských výtvarných umelcov.“<sup>31</sup> To, čo nasledovalo možno označiť ako neustále politické zásahy, resp. priame riadenie Slovenskej národnej galérie politickými inštitúciami mimo nej. Nespokojnosť nadriadených orgánov, opakované príkazy na odstránenie niektorých autorov z expozícií (kauza Weiner-Kráľ) alebo o doplnenie určitých autorov, vyústili nakoniec v reinštaláciu (nazývanú v dokumentoch dotvorením) stálych expozícií v roku 1981. Archívne materiály, správy, libretá a scenáre

breží. In: *Albumy výstav – Stále expozície 1977*. Archív výtvarného umenia SNG, 1975.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Informácia o splnení záverov Ideologickej komisie ÚV KSS o dotvorení expozičného celku SNG v Bratislave a vo Zvolene. *Albumy výstav...* c. d. (v pozn. 29)

hovorí nielen o aplikácii záverov XV. zjazdu KSC, ale najmä o „doporučení Predsedníctva ZSVU uskutočniť zmenu koncepcie, založenú na historicko-vývinových hľadiskách, pričom najväčší priestor má byť venovaný najvýznamnejším výtvarným dielam vzniknutým medzi XIV. a XVI. zjazdom KSC.“<sup>32</sup> V rámci stálych expozícií sa tak mala doriešiť záverečná kapitola „Umenia socialistickej epochy“ a otázka „Stálych expozícií súčasného umenia socialistických krajín“, ktorá sa však ukazovala ako „zatiaľ málo kvantitatívne a kvalitatívne reprezentatívna“.

Ak sa vrátíme k predchádzajúcej kapitole, kde sme naznačili inštitucionálny rámec Slovenskej národnej galérie a metodológiu vystavovania utváranú v začiatkoch jej existencie, je možné položiť si otázku, či neboli tieto metódy a koncepcie v sedemdesiatych rokoch mechanicky aplikované a zneužívané na potvrdzovanie umenia ilustrujúceho ideológiu. Či nechce byť „umenie socialistickej epochy“ vyvrcholením celého vývinu umenia na Slovensku, vrcholnou fázou Vaculíkovej lineárnej vývinovej koncepcie? Stále expozície v rokoch 1977 a 1981 zdôrazňujú totiž „vývin nášho výtvarného umenia moderného veku od počiatkov až do súčasnosti“ a tiež „kombináciu teórie generačného vývinu nášho moderného výtvarného umenia s hľadiskami spoločensko-politickými“.<sup>33</sup> Aj keď sa nakoniec dospieva k záveru, že na obdobie rokov 1948–1980, na rozdiel od prvej polovice 20. storočia, nemožno aplikovať „konštrukciu generačnej vývinovej teórie“ (čím sa naráža na Vaculíkovu tzv. zakladateľskú generáciu, Generáciu 1909 a Generáciu 1919 na jednej strane a Zväzom odsúdené Matuščíkove Nástupy 1957 a 1961 na strane druhej), je zjavné, že bolo ťažké prekročiť Vaculíkov tieň a vytvoriť zmysluplnú umelecko-historickú koncepciu na podklade politickej smernice. Bolo možné urobiť iba dve veci: historizovať, čiže oprávniť diela históriou a legitimizovať rámcom inštitúcie. Validačné mechanizmy inštitúcie typu národnej galérie sú totiž nespochybniteľnou zárukou kvality umenia, to, čo sa na jej pôde vystaví, musí byť umením. Výlučnosť múzea umenia a jeho praktiky, medzi ktoré patrí usporadúvanie predmetov do čitateľnej vývinovej línie, tu zaručia pravosť umenia a pravdivosť umelecko-historického rozprávania. Ak boli nakoniec stále expozície označené ako „veľká



Zábery zo stálych expozícií SNG, 1981. Foto: J. Učniková.

<sup>32</sup> *Albumy výstav – Stále expozície 1981*. Archív výtvarného umenia SNG.

<sup>33</sup> Ibidem, Správa o realizácii (spracoval Ján Ábelovský) 1981.



syntéza“, podarilo sa dotiahnuť marxistické rozprávanie do konca. Celý predchádzajúci „vývin“ je však tejto ideii dokonale podriadený: z minulosti sa vyberajú len tie diela, ktoré zapadajú do ideologickej konštrukcie – diela sociálne-kritické, znázorňujúce život a prácu najnižších spoločenských vrstiev (dedinský ľud, mestský proletariát) a diela revolučné, protivojnové, protifašistické, atď. Na základe tejto optiky bol vytvorený systém reprezentácie – obraz našej minulosti prostredníctvom artefaktov, ktorým sme dodnes silne determinovaní a ktorý sa s menšími či väčšími obmenami opakoval v podobe rôznych výstav až do súčasnosti. Treba si však uvedomiť, že je to iba jedna z možných verzii a že bola utvorená prostredníctvom autority múzea, ktoré je ideologickým aparátom a to aj bez toho, aby ho ešte riadil ďalší ideologický aparát. Každá inštitúcia, aj napriek svojej zdanlivej neutralite (biela kocka múzea umenia)<sup>34</sup> konštituuje, upravuje, filtruje či vnucuje určité predstavy a narába s užívateľovým myslením.

### Absurdná „biela kocka“

Tzv. rozvinutá socialistická spoločnosť sa rada chválila svojou vyspelosťou a porovnávala sa s kapitalistickou spoločnosťou. Modernosť v časoch studenej vojny tak figurovala na oboch stranách železnej opony. Nová budova Slovenskej národnej galérie v Bratislave, spolu s mostom Slovenského národného povstania, ústiacim pár metrov od gotického dómu do centra hlavného mesta, predstavovali v sedemdesiatych rokoch modernú architektúru, ktorá nedbá veľmi o históriu a umelecko-historické pamiatky. Ani stála expozícia, teda kolekcia toho najvzácnejšieho na čo bývajú zbierkové inštitúcie hrdé, nebola na tom lepšie. To, ako boli v interiéroch Slovenskej národnej galérie rozvrhnuté stále expozície, dokladajú nákrepy priestorového členenia: gotickému umeniu bolo venovaných 221 m<sup>2</sup>, renesančnému 40 m<sup>2</sup>, baroko-

<sup>34</sup> Tento termín používa Brian O'Doherty pre modernistické múzeum, charakterizované strohým interiérovým designom s klinicky čistým vyznením. Pozri O'DOHERTY, Brian: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis, 1986.

vému 97 m<sup>2</sup>, zato slovenské umenie prvej polovice 20. storočia dostalo plochu 591 m<sup>2</sup> a umenie socialistickej epochy jedného desaťročia (1970–1980) tiež 591 m<sup>2</sup>.

Nové moderné priestory národnej galérie, aj napriek tomu, že sa neskôr ukázali najmä po technickej stránke ako nie celkom ideálne, umožnili však modernistickú „čistú“ inštaláciu exponátov.<sup>35</sup> Modernistické múzeum, kde sa pracuje s bielymi stenami, panelmi a soklami, kde sa výnimočne, majstrovské diela exponujú na samostatný panel (prípadne sa dielo nasvieti) a kde expozičný celok usiluje o maximálnu harmóniu, aby priniesol čo najväčší estetický zážitok, existoval aj v socializme. Keď západná muzeológia označuje modernistické stratégie múzea ako ideologické, pretože izolujú umelecké dielo a ukazujú ho ako autonómny estetický objekt pozbavený (pôvodného) kontextu, čím získava nadčasovú estetickú hodnotu, u nás sa jedná o ideológiu iného druhu. Každopádne, stále expozície od roku 1977 fungovali už „v bielej kocke“ a využila sa tu rétorika múzea a rôzne technológie modernistického vystavovania. Kým však pre gotické sochy a tabule znamenala takáto inštalácia skutočne „vytrhnutie“ z pôvodného sakrálneho kontextu, „modernému“ socialistickému umeniu prinieslo čisté exponovanie určité „posvätenie“. Je to, pravdaže, paradox a zároveň „paródia modernistickej inštalácie“,<sup>36</sup> keď sa vulgárny marxizmus a marxistická teória umenia previedli do praxe prostredníctvom rétoriky bielej kocky galérie, ktorá predostrela čistú expozíciu s absurdnou kolekciou exponátov. Súčasnú umenie tu predstavovalo šesť „ideovo-tematických oblastí“: téma Slovenského národného povstania, téma boja proti fašizmu a vojne, téma bojov a zápasov pracujúceho ľudu o socialistický dnešok, téma Februárového víťazstva, téma industrializácie Slovenska a socialistickej prestavby poľnohospodárstva vrátane civilizovaných premien krajiny a téma obrazu človeka a jeho života v podmienkach rozvinutej socialistickej

<sup>35</sup> Pozri KESNER, Ladislav: *Múzeum umění v digitální době. Vnímání obrazu a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Argo a Národní galerie, 2000, s. 72-74.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 74.

spoločnosti.<sup>37</sup> Čo sa týka výtvarných disciplín, šlo o maľbu, komorné sochárstvo, sporadicky o návrhy na monumentálno-dekoratívne realizácie a tretinové modely exteriérových sochárskych pamätníkov. Na základe periodizácie (1948–1957, 1957–1963, 1963–1970, 1970–1980) bola každá z tém nainštalovaná prostredníctvom diel (povolených) autorov. V záujme estetiky, harmónie a rytmizácie priestoru sa hľadali formálne príbuznosti alebo kontrasty medzi obrazmi a sochami a najvýznamnejšie diela sa ocitli na samostatných paneloch ako akcenty expozície. V rámci inštalácie sa tak vytvárali nové myty majstrovských diel (napr. Jakabčičovo Zátiešie s holubicou), ktoré boli potvrdzované susedstvami s dielami iných autorov (napr. Ester Šimerová) a deklarované ako „overené hodnoty“.

Napriek všetkému, v priestore vládla zvláštna bezkonfliktnosť, jednotvárnosť a zle maskované nedostatky sa nedali prehliadnuť. To, čo sa tu odohrávalo, možno nazvať estetizáciou politiky, tak ako fungovala v celom východnom bloku. Klasické muzeálne postupy totiž nemohli zakryť biedu exponátov, z ktorých veľká väčšina pochádzala zo zbierkového fondu národnej galérie a zo zbierky MK SSR. Aj akvizičná činnosť galérie bola totiž riadená „zhora“ a diela sa dostávali do zbierky národnej galérie na základe výstav (celoštátnych prehliadok angažovanej tvorby), usporiadaných napr. Zväzom slovenských výtvarných umelcov. Celý systém fungovania umenia bol neobyčajne previazaný: umelcovi bolo predpísané ako tvoriť a na aké témy, boli vypísané štipendijné úlohy a súťaže, vytvorené diela sa vystavili a ocenili, aby následne ocenené diela zakúpila Slovenská národná galéria do svojich zbierkových fondov. „Systém stimulov“<sup>38</sup> mal podnecovať socialisticky angažovanú tvorbu na základe metódy socialistického realizmu, kde „stimulácia“umožňovala produkciu štátneho, oficiálneho umenia. Umelci tak vytvárali

<sup>37</sup> Scenár dotvorenia a reinštalácie stálych expozícií Slovenskej národnej galérie v Bratislave (Garant úlohy: Štefan Mruškovič, zodpovedný komisár: Ján Abelovský, komisári: Karol Vaculík, Silvia Ilečková). In: *Albumy výstav...*, c. d. (v pozn. 32).

<sup>38</sup> *Za socialistické umenie*, c. d. (v pozn. 25), s. 235.

diela pre (štátom objednané) výstavy podobne ako stredovekí remeselníci pracovali pre chrámy. Ak sa však ocitli tieto diela v bielych priestoroch národnej galérie, ťažko uveriť v možnú kontempláciu, tak ako s ňou počítala katedrála aj jej nástupca múzeum.<sup>39</sup>

### Kolektívne kurátorstvo

Hoci aj v minulosti umenie slúžilo rôznym cieľom a bolo vytvárané na objednávku (cirkvi, šľachty, štátu či jednotlivca), so vznikom národných štátov sa pochopila politika ako samostatná sféra spoločenského jednanja. Umenie vzalo na seba úlohu pomáhať politike národných štátov v ich konštituovaní a slúžiť propagandistickým cieľom. Súčasne sa objavuje aj umenie politicky kritické, obe polohy však reagujú na zmenu spoločenskej štruktúry.<sup>40</sup> Zatiaľčo v päťdesiatych rokoch mala Slovenská národná galéria pomáhať uskutočniť nový umelecký ideál na báze socialistického realizmu, potvrdzujúc idey národné i politické, v období reálneho socializmu v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch už nejde o žiadne ideály. Zdôrazňuje sa bližšie nedefinovaná spoločenská úloha a výchovno-vzdelávacie pôsobenie expozícií. Čisto politické umenie však nelákalo diváka milovníka umenia a tak sa na výstavách ocitli špecifické skupiny recipientov: vystavujúci autori, politickí funkcionári alebo žiaci v rámci povinnej školskej dochádzky. Viera v ideológiu komunizmu už dávno nefungovala a výstavy boli viac propagandou ako osvetou. Len s ťažkosťami tu možno hovoriť o estetickom zážitku, kontemplácii, za ktorými chodí divák do múzeí západného sveta.

Vedeckú prácu galerijného kustóda a kurátora prekryli požiadavky nadriadených orgánov plniť uznesenia a riadiť sa smernicami. Kustódom zbierok a kurátorom ostalo síce ich formálne inštitucionálne postavenie, ale nedisponovali ani len relatív-

<sup>39</sup> DUNCAN, Carol: *The Art Museum as Ritual*. In: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London – New York: Routledge 1995, s.7-20.

<sup>40</sup> Pozri bližšie *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. Ed. Werner BUSCH. München 1987, s. 363.

nou autonómiou znalca či muzeálneho vedca. Stali sa doslova rukojemníkmi štátnej moci, námedznou silou, vykonávačmi predpisov, ktoré sa dali iba problematicky naplniť. Aj preto nielen stále expozície, ale aj mnohé prechodné výstavy boli robené kolektívne, viacerými kurátormi, kde dochádzalo k delbe na základe kustódstva jednotlivých zbierok. Vystupovanie za inštitúciu, akýsi „zborový hlas“ supluje tak samostatný výskum i individuálnu kreativnosť v rámci výstavnej praxe a vytvára tak „anonymné (neautorské) výstavy“. Autorstvo výstavy ťažko môže totiž fungovať pod niekoľkonásobným dozorom a mnohými obmedzeniami, či už je to samotná téma výstavy (najčastejšie politické výročie) alebo jubileum národného/zaslúžilého umelca. Reštriktívne zásahy a tzv. kolaudácie výstav komisiami zloženými z politických funkcionárov a ministerských administrátorov boli dôkladným systémom, ktorý kontroloval najmä výber autorov. Pokusov o autonómne rozhodovanie v oblasti výberu autorov nebolo veľa<sup>41</sup> a ak sa v niektorých výstavách predsa len ocitli zakázaní autori, výsledkom bol skôr zvláštny kompromis medzi socialistickým realizmom a niekoľkými nefiguratívnymi dielami.<sup>42</sup>

Hoci povolanie muzeálneho kustóda/kurátora všade na svete znamená slúžiť, starať sa a verejne prezentovať predmety múzea, ktoré je verejnou inštitúciou, v období reálneho socializmu sa prostredníctvom fungujúceho muzeálneho manuálu slúži iba ideológii. Bola to však ideológia, ktorej sa už nedalo veriť. V našom prípade výstava (a jej verbálne zdôvodňovanie) bola už iba hrou, takisto ako veda bola aplikovanou vedou. Práve v takomto kontexte nadobudla identita kurátora vážne trhliny. Aj keď ani pred rokom 1968 nebol komisár výstavy/kurátor považovaný za autonómneho kreátora výstavy (SNG bola vždy štátnou inštitúciou a požiadavky nadriadených orgánov tu museli byť akceptované), v období reálneho socializmu bol postavený pred toľké obmedze-

<sup>41</sup> Napríklad Výber zo súčasného slovenského umenia pre Novi Sad 1977 v koncepcii Zuzany Pinterovej-Bartošovej, kde boli pri kolaudácii vyškrtnutí Bartusz, Kompánek, Meliš, Jankovič, Rudavský, Barón, Fila, Lалуha, Paštéka, Sikora a Šimerová.

<sup>42</sup> Napríklad Expozícia SNG na zámku vo Zvolene v roku 1977

nia, že mnohokrát mu zostalo iba „aranžovanie“ diel vo výstavnom priestore. Svoj individuálny podiel, ale aj zodpovednosť, skryl v kolektívnom výkone. Jeho anonymita je do značnej miery pochopiteľná, hoci jeho služobnosť sa tým nijako neodstraňuje. Totalitný režim totiž nepotreboval vyhranené osobnosti akejkoľvek profesie, ale kolektív, ktorý hovorí za iný kolektív či masy a plní pritom uznesenia strany a vlády.

Na začiatku našej úvahy sme postavili premisu, že umelecká produkcia neexistuje mimo spoločnosť a jej konkrétnych inštitúcií. Na príklade stálych expozícií Slovenskej národnej galérie ako klasickej muzeálnej inštitúcie sme sa pokúsili ukázať, že oficiálne socialistické umenie nielen jednoducho mnoho rokov existovalo ale ako a prostredníctvom akých inštitucionálnych mechanizmov fungovalo. V sedemdesiatych rokoch bola totiž SNG „moderným múzeom“, ktoré je ideologickým aparátom sám osebe. Na základe dlhodobých umelecko-historických koncepcií a výstavných praktík sa vytvoril legitímny rámec, ktorý umožnil posvätiť umenie, ktoré dnes len neradi nazývame umením.

### III. Slovenská národná galéria a jej súčasná reprezentácia obdobia normalizácie

V roku 2002 otvorila SNG výstavu „Slovenské vizuálne umenie 1970–1985“. S takmer tridsaťročným odstupom voči dobe, ktorej reprezentáciu prostredníctvom výstav SNG sme sa pokúsili charakterizovať v predchádzajúcej kapitole, bolo zobrazené to isté obdobie v tej istej inštitúcii dnes – po páde komunizmu.

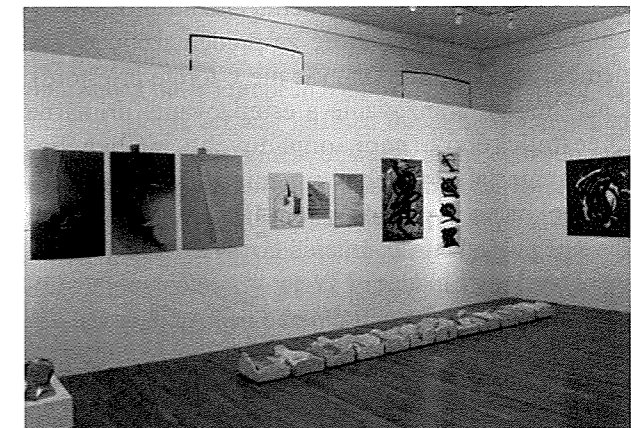
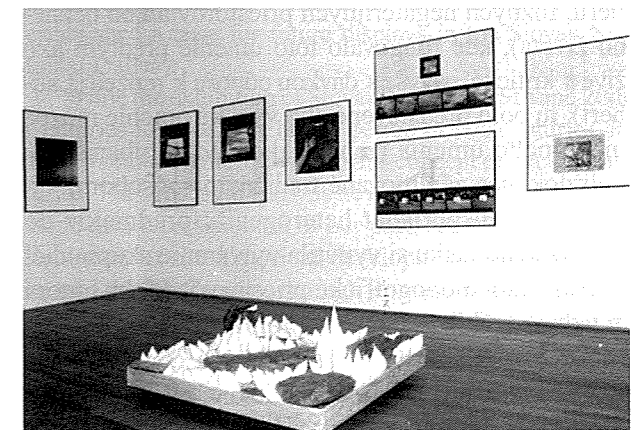
V úvode katalógu výstavy sa dozvedáme, že výstava vznikla z potreby zhodnotiť výtvarné dianie týchto rokov, pretože „sme už získali potrebný historický odstup a nadhľad“. Deklaruje sa tu tiež pozícia galerijných kurátorov, ktorí „pristúpili k téme s pokorou historických bádateľov“.<sup>43</sup> Hoci zámer prehod-

v koncepcii Tomáša Štrausa, kde sa ocitli vedľa socialisticko-realistických diel aj diela Urbáska, Filu, Belohradského, Antala, Čunderlíka, Jankoviča, Popoviča a Paštéku.

<sup>43</sup> BAJCUROVÁ, Katarína: Úvodom. In: *Slovenské vizuálne umenie 1970–1985*. Bratislava: SNG, 2002, s. 7.

notiť, historizovať a muzealizovať nedávnu minulosť je zrejme, je potrebné dodať, že „odstup a nadhľad“ bol umožnený v prvom rade politickou zmenou – pádom železnej opony. Tak ako mnohokrát v minulosti, teraz opäť zmena politického systému vyvolala potrebu prehodnotenia minulého umenia tak, aby sa stalo adekvátnou reprezentáciou súčasnej spoločnosti. Napriek všetkému, zdá sa, „odstup a nadhľad“ nebol dostatočný. Kým katalóg sa venuje aj oficiálnemu prúdu umenia normalizácie, výstava ukázala neoficiálne umenie neoavantgárd, overené diela klasikov a produkciu, ktorú nemožno jednoznačne označiť ako oficiálnu. Až na malé výnimky by výstava mohla niesť názov „Neoficiálne umenie 1970–1985“. V prípade produkcie umenia v uvedenom období však nemožno uveriť, že tu oficiálne umenie neexistovalo. Aj keď socialistický realizmus dnes nechceme považovať za „kvalitné“ umenie, neznamená to, že tu v dobe normalizácie socialistické umenie v rôznych podobách nefungovalo, práve naopak, v prevažnej miere. Kým socialistické umenie (ako sme ukázali v predchádzajúcej kapitole) bolo hojne tvorené pre galérie (a rôzne iné zákazky), po zmene systému absentuje toto umenie v obraze doby. Alternatíva, ktorá fungovala mimo štátnych inštitúcií, je tu zobrazená ako prekvitajúce, široko rozvinuté umelecké hnutie rokov 1970–1985. Jednotlivé prúdy a tendencie sú prezentované tak, aby korešpondovali so svetovými tendenciami, pretože to je dnes ideálom modernej krajiny na začiatku 21. storočia. Výstava nielen znázornila to, ako chce byť spoločnosť reprezentovaná dnes, po zmene režimu, ale tiež modernisticky „vyčistila“ dobovú produkciu. Zároveň však ukázala, že nenastal ešte „odstup a nadhľad“, pretože sa nevieme vysporiadať s oficiálnym, socialistickým umením. Sme naplnení v zajatí v modernistickej rétoriky, ktorá škrtá a vylučuje nevyhovujúce, nezapaďajúce do modernistickej paradigmy progresívneho umenia, umeleckej autonómie, kvality, vrátane morálnej autority.

Modernistická rétorika, rovnako v písaní (o skutočných hodnotách, pravom umení, ťažiskových iniciatívach, kľúčových dielach umelca...) ako vo vystavovaní, je tu evidentná. Výstava „Slovenské vizuálne umenie 1970–1985“ použila univerzálne techniky modernistického vystavovania, kde sa v bielej



Zábery z výstavy „Slovenské vizuálne umenie 1970–1985“, SNG 2002–2003. Foto: A. Mičúchová.

kočke múzea esteticky inštalujú solitérne diela alebo v skupinách tak, aby vynikli formálne príbuznosti alebo kontrasty. Najmä pri tradičnom obraze a so-

che bola formálna stránka diel rozhodujúcou pre vytvorenie celkov a súvislostí (napr. Paštéka-Sigetová-Kraicová, Zmeták-Uher, Jakabčic-Barón alebo Cígler-Dobeš-Klímko). Modernistické preferovanie formy a štýlu (-izmu) nad obsahmi a ideami, ktoré diela tlmočia, sa však nakoniec nedalo naplno uplatniť, keď šlo o konceptuálne (napr. Koller) alebo akčné umenie (napr. Bartusz). A tak vznikli paradoxy „preestetizovanej“ inštalácie konceptov, kresbovej dokumentácie alebo fotodokumentácie, u ktorých estetickosť nie je dôležitá, resp. tých diel, ktoré vznikali v úplne inom kontexte a sú symbolmi odvrátenej tváre totality. Vyňatie z pôvodného kontextu (atelieru, rôznych negalerijných priestorov alebo bežného života), kde fungovalo toto umenie predtým ako živé a kritické, navyše s dávkou odporu k múzeu (Laubert), tu bolo predstavené ako vysoké umenie múzea moderného umenia (mnohé diela tohto charakteru boli dokonca zarámované tradičným spôsobom).

Potreba usporiadať heterogenitu predmetov do organického celku si vynútila vytváranie skupín diel a sérií, resp. monografické priestory jedného autora či jedného diela (napr. u environmentu a inštalácie). Modernistické praktiky zoradovania a klasifikácie (výberu a kvality), rytmizovanie diel na bielych stenách a zdôraznenie určitých diel v bielej kocke galérie, napomohli jednoznačnému čítaniu ako „posväteniu“ tých objektov, ktoré za predchádzajúcej éry nemohli byť umením (navyše nie v tomto priestore). Časté ľúbivé aranžovanie a estetizovanie primárne „neestetického“ (napr. odpadového, nájdeného) a „dematerializovaného“ umenia v širokom slova zmysle, jasne vypovedá o tom, že takéto predmety dnes už pokladáme za umenie,<sup>44</sup> rovnako ako je tomu vo vyspelom západnom svete, (zatiaľčo socialistický realizmus už dnes za umenie nepovažujeme). Es-

tetickým aranžovaním a dôrazom na formálnu čístopu diel, výstava nadobudla značne uhladenú, bezkonfliktnú podobu, kde sa stratili všetky referencie. Tento spôsob vystavovania tak vyvolal idealizačný efekt – výstavná technológia sa opäť ukázala ako nesmierne výpovedná: z umenia neoavantgardy urobila „muzeálne“ exponáty, umenie, ktoré už môžeme považovať za legitímne a inštitucionálne potvrdené. Keďže oficiálna produkcia doby vystavená nebola, pre dnešného návštevníka galérie to znamená, že toto je *umenie* rokov 1970–1985.

Dva príbehy toho istého odbobia našej histórie, kde sa mi nejedná o to, ktorý je ten „správny“ (alebo čo je „dobré“ umenie), pripomínajú iné príbehy podobného druhu. Jeden z nich spomína Douglas Crimp vo svojej eseji Na ruinách múzea (1983), kde hovorí: „Hilton Kramer vo svojej recenzii novej inštalácie zbierky devätnásteho storočia v galériách André Mayera Metropolitného múzea napadol skutočnosť, že do tejto expozície bolo zaradené salónne maliarstvo. Toto umenie Kramer charakterizoval ako hlúpe, sentimentálne a impotentné a tvrdil, že keby bola táto reinštalácia uskutočnená o generáciu skôr, podobné obrazy by zostali v depozitoch múzea, kam právom patria.[...] Kramer si udržuje vieru vo večný život majstrovských kusov a pripisuje stav života či smrti nie múzeu alebo určitej histórii, ktorej sú nástrojom, ale samotným umeleckým dielam, pričom ich autonómne kvality sú ohrozované skomolením, ktoré môže spôsobiť určitá mylne navrhnutá inštalácia.“<sup>45</sup> Možno iba dodať, že kurátori SNG sa tiež pokúsili vystaviť to, čo považujú za hodnotné umenie tak, ako sa na znalcov v múzeu patrí. Zároveň však predostreli jednu (súčasnú) verziu stavu minulých vecí cez určité diela, ktoré sú nástrojom určitej histórie alebo galérie/múzea.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> CRIMP, Douglas: Na ruinách múzea. In: *Před obrazem. An-*

*tologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Ed. Tomáš POSPIS-ZYL. Praha : OSVU, 1998, s. 129-130.

Summary

Museum studies or new museology today critically reads and theorizes museum as an institution. The subject of museum is part of the contemporary discourse on representation and modernist institutions. No doubt, museums are powerful modern institutions rooted in a modernist ideology of “adequate representation”. Institutional factors and the social functioning of art, as well as power relations, are at the center of museum studies. This essay will focus on Slovak National Gallery as the most important and respected art institution in Slovakia. We will show how this institution through different exhibitions in different periods had represented the idea of nation, ideas of communist society as well as contemporary democratic society after the turn in 1989.

Let's return to the early days of the Slovak National Gallery – to the foundational big survey exhibitions. The first attempts at articulating Slovak art history in the Slovak National Gallery were the exhibitions entitled “Art of the 19th and 20th Centuries” (1955) and “Twelve Centuries of Visual Art in Slovakia” (1966). It is necessary to point out that the Slovak National Gallery in Bratislava was founded in 1948 and the first director Karol Vaculík had an important role: to acquire works of art, to build up the collection of Slovak art and to establish national tradition. On one hand, he developed the idea of the non-existent national tradition of the Slovak minority within the Austro-Hungarian monarchy, and on the other hand there was the idea of class distinctions where the upper class was Hungarian. How he resolved this problem is documented in the catalogue of the exhibition of 19th and 20th Century Art in Slovakia. He claims that art history in Slovakia is a battlefield of two cultures and two classes – the exploiter and the exploited. Needless to say, the exhibition was organized in the 1950s at the time of the newly established doctrine of socialist realism. Not only the officially required realism but also the key subject of “the life of simple (exploited) people” created the base for displaying Slovak art history for the first time. Socialist realism expected justification and confirmation of its own historical legitimacy – its own historical roots – from art historiography of and museology (Ján Bakoš). And this

exhibition was the perfect opportunity. Accurately, 19th century art – portraits of national revivalists, romantic landscapes, the folk genre focusing on the life of village people (which means Slovaks) and later, in the 1930s, the urban proletariat, was something which smoothly fit into the required “realistic form” and “national content” and established a base for future displays in the Slovak National Gallery.

While the exhibition of Slovak Art of the 19th and 20th Centuries focused only on the period of two centuries, in 1966 Vaculík grandiosely utters his concept of twelve centuries. The great synthesis, as he designated it, was understood as a representation of our past. He calls for the articulation of the historical development of Slovak art around the 7th Century, through Romanesque art, Gothic, Renaissance, Baroque, 19th Century and the first half of 20th century art, from Great Moravia to Modernism. The aim was a universal survey of all periods, ordered into the coherent linear chronological system. The idea of development and successive styles derived from the discipline of art history was the guarantee of scientific objectivity and the legitimacy of Slovak art as well as the Slovak nation among other European nations. The desire to tell the story of Slovak art was fulfilled through the traditional chronological arrangement of works in the collection by styles, national schools and artists. In order to create a unified narrative and continual development, Vaculík did not hesitate to use facsimiles and enlarged photographs of lost and sold works or works located in churches. Small objects – buttons, buckles, metal mountings from the Great Moravian era were put on display as large black-and-white photographs. The Romanesque sculpture of a lion or a capital of a column, as well as wooden sculptures from the largest Gothic altar in Levoča, were cast in plaster. In order to maintain consistency and persuasiveness, two types of displays were used: displays of works because of their aesthetic value (as in Musée du Louvre) and displays of objects because of their educational aspects (as in Musée des Monuments Français). A combination of originals and copies was necessary because of the predetermined narrative.

It's important to mention here that Karol Vaculík studied at Vienna University in the 1940s and the spirit of the Vienna School of Art History undoubtedly influenced his art-history concepts and museum practice. Based on the scientific argumentation of the Vienna School (connecting, in its early beginnings, scienticism with historical linear evolutionism) he had to prove the continuity of art development in Slovakia despite its fragmented material base. In order to visualize the existence of Slovak national art, objects found within the territory of present day Slovakia were used and chronologically ordered. The artistic production of the geographical region was identified as Slovak and classified into "national schools". Moreover, particular works were attributed to Slovak sculptors and painters. The captions, as well as the list of works in the catalogue include such texts: the Romanesque Lion was created by a Slovak sculptor in the mid-13th Century, or the Madonna from Strážky was created by a Slovak artist in the mid-14th Century. It was here that the theory of "Slovak Masters" was born. At the same time (in the sixties), the title "National Artist", which was an honour for officially accepted artists, was transferred to the world of contemporary art (Ján Bakoš).

Of course, displaying copies next to originals and ascribing Romanesque or Gothic sculptures and paintings to Slovak artists could be considered as compensating for gaps which had to be filled in for the sake of coherent narrative. National history had been confirmed through the artifacts displayed in the gallery.

However, it could be said that in the "Twelve Centuries" exhibition a general model of art historical displaying in Slovakia was created and established. Here national and aesthetic values merged at the base of historical linear evolutionism. Just as the authority of the museum legitimized art, so too art legitimized the authority of the museum. This is important, because in the future, every work that will be displayed here will have a guarantee – it will be considered art. And not only this: arising from accepted methodological practices of displaying, the authority of the museum will be abused. This relates to the next period after the occupation of Czechoslovakia 1968. While the 1960s were actually a very liberal period, in the 1970s, the dogma of socialist realism in contemporary art production was once again required. The Slovak National Gallery, as a state institution financed by the state, was never independent and now totally under the control of the Ministry of Culture and the Communist Party. Its absolute and main priority was to display contemporary art, which meant socialist realist art, with an emphasis on the work of national artists.

To add greater impact, the old late Baroque building of the National Gallery was enlarged by a new modern wing; in 1977 the new building and a new permanent collection was opened. The aspects of the state representation outside and inside the building and the emphasis of the present over the past were striking. The so called "developed socialist society" needed its confirmation through art. This was the role of the new permanent collection. Under the control of Ministry of Culture and the Central Committee of the Communist Party, curators of the National Gallery exhibited Romanesque, Gothic, Renaissance, Baroque, 19th Century art and the art of the first half of the 20th Century to the same extent as the contemporary art of the "socialist epoch". The linear chronological concept of display was used again, but older periods were decreased on behalf of the contemporary "art of the socialist epoch". In fact, the historical part of the collection was only an introduction to the "grand epoch", a kind of culmination of the development over the centuries. So that the "historical introduction" of ancient art legitimized contemporary art. Validating mechanisms of the institution of the National Gallery represent the undoubted proof of the quality of art. Thus anything exhibited in the museum must be art. The authority of the museum and its mechanisms, like ordering objects into a readable historical development, presented with perfect naturalness the new ideological construction leaning on the previous national one. Once the "museological past" was created, (in the "Twelve Centuries" exhibition) it was possible to add new chapters. Everything appeared reasonable. The objectivity of the new "great synthesis" was constituted through genealogical filiations. Of course, within the "socialist epoch" and its socialist realism "style" there were particular requirements pertaining to content and form. Work featuring the Slovak National Uprising and the fight against fascism, the victory of the Soviet Army over German fascism in WW II and the building of a new socialist society designing a new world of workers and peasants were de rigueur. These themes had to correspond with the previous development of art in Slovakia. As a result, only work from the previous centuries and the first half of the 20th century which supported the ideas of heroic people and the building of a communist society were acceptable. However, in the 1970s there was a gap between social reality and the political desires of the ruling party. The disharmony and dissatisfaction caused by that gap resulted in the need to mask them. This led to a programme of a harmonious superstructure and a doctrine of an obligatory norm supervised and controlled

by the state. As a consequence, the principle role of art was to disguise the discrepancy between politics and social reality.

Art was not the only vehicle of political propaganda and instrument of ideological manipulation; art historians-curators of the National Gallery became instruments as well. Under the control of the authorities the representation of our past and present was composed. The new wing – a kind of white cube – enabled a "pure" modernist display as in the western modernist museum. In his book "Inside the White Cube" Brian O'Doherty describes a simple, undecorated space with white walls and a polished wood floor or soft grey carpet. Paintings are hung wide apart in a single row, sometimes in only one large work on each wall. Sculptures are positioned in the centre of the gallery with ample space surrounding them. The works of art are evenly lit, usually by spotlights hanging from the ceiling or by ambient neon light. In this specialized viewing context, mundane objects may be mistaken – momentarily at least – for works of art: the firehose in a modern museum looks not like a firehose but an esthetic conundrum".

The white cube model was applied here for the latest phase of socialist realism to underline the esthetic qualities of particular works of art. In this case it was a farce – paintings and sculptures were arranged on white walls and white pedestals according to color or formal similarities; some were put on a single panel and lit by a spotlight to create a contemplative atmosphere. The ideology of the white cube intertwined with prescribed communist ideology resulted in the curiously ambivalent existence of works

of art. Of course, this kind of display – or better to say, rhetoric of display – should have achieved an eternal quality, a kind of sanctification of the work of art, but in the late 1970s and 1980s nobody believed it. Official art displayed in the state institution attracted no visitors or private collectors. Needless to say, scientific research in the SNG was limited and curatorial practice was formal due to the total control by the authorities.

In 2002 the exhibition "Slovak Visual Arts 1970–1985" in Slovak National Gallery was opened. The aim of the exhibition was to redefine the period after 1968 (we have interpreted above). Of course, it was the political turn of 1989 which enabled this but in the exhibition catalogue is claimed the necessity to display "what is considered art today". It is obvious that the political change claimed the adequate representation of the past. Instead of art of "the socialist epoch" we found unofficial alternative art at the center displayed in highly modernist manner. Not only paintings and sculptures but conceptual works, performance and different kinds of mixed media (found objects, junk art, environment, photographic documentation) were esthetically arranged on the white walls or white pedestals. Formal purity (pure style) and the modernist exhibitionary rhetorics enabled the "sanctification" of those works which were not considered art in previous regime. Two different narratives of the same period reveal not only analogies but demonstrate political usefulness of art institution to modern state.

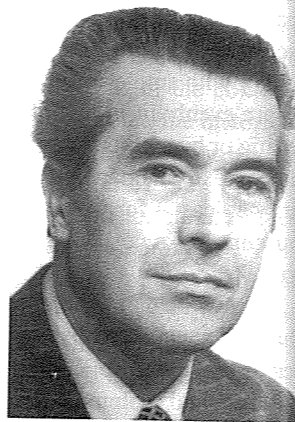
English by Mária Orišková

## Okrúhly stôl pri príležitosti nedožitých 80. narodenín Dr. Mariana Várossa (1923–1988)

Podujatie zorganizovala Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska v spolupráci s Ústavom dejín umenia SAV 6. februára 2003 v priestoroch Galérie mesta Bratislavy.

### Program:

Karol Kahoun: Otvorenie  
Tatiana Sedová: Marian Váross ako iniciátor axiológie  
Ján Bakoš: Marian Váross a metodológia dejín umenia  
Ludmila Peterajová: Jeden zo životov Mariana Várossa  
Ivan Gerát: História a teória podľa Várossa  
Zuzana Bartošová: Osamelosť Mariana Várossa  
Soňa Kovačevičová: Marian Váross, inšpirátor nových postrehov v národopise  
Fedor Kresák: Spomienky na Mariana Várossa  
Lubomír Novotný: Moje kontakty s Dr. Várossom v SNG  
Štefan Svetko: Úvahy a rozhovory o rozvoji Bratislavy  
Elena Városová: Záverečné slovo



Marian Váross (1923–1988).  
Foto: M. Robinsonová

### Otvorenie

Karol KAHOUN

Vážené dámy, vážení páni, dovoľte mi, aby som vás privítal na pôde GMB, ktorej riaditeľstvo – osobitne PhDr. Ivan Jančár a jeho spolupracovníci – nám poskytlo možnosť pripomenúť si aj v dôstojnom prostredí nedožitú jubileum PhDr. Mariana Várossa (1923–1988), člena korešpondenta SAV. Bol v našom prostredí 2. polovice 20. storočia a v čase jeho pracovného rozmachu a mnohých aktivít výraznou osobnosťou v širokých dimenziách humanistických a spoločenských vied, filozofickej, kultúrnej a umeleckej orientácie. Bol predstaviteľom osobitne a osobnostne zameraných vedeckých záujmov odborných organizačných a riadiacich činností u nás i v zahraničných kontaktoch. Žiada-

lo by sa možno označiť profil jeho angažovanosti a účasti v rôznych vedeckých disciplínach za príklad akéhosi novodobého renesančného univerzalizmu. Stopy jeho práce sú v mnohých vedeckých a kultúrnych sférach neustále vysledovateľné, podnetné a nepochybne – aj s prihliadnutím k prirodzenému súdu času – v mnohých smeroch pozoruhodné napriek premenám – alebo práve vďaka im – nášho sveta, našich predstáv a myšlienkových východísk v rokoch, ktoré sa po jeho odchode v roku 1988 nesomaľujú a nadobúdajú nové dimenzie a hodnotenia v úvahách a v ľudskej spoločenskej praxi, v dramaticke zrychleného a prevratného rytmu života...

Vo vedomí týchto skutočností sprevádzajúcich pripomienku a vedomie významu Városovej osobnosti si Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska a Ústav dejín umenia SAV osvojili iniciatívnu ponuku Dr. Eleny Városovej, viacerých priateľov okruhu Váro-

sovej rodiny a spolupracovníkov vrátiť sa pri danom výročí k Marianovmu životu a jeho práci v miere, úmernej našim možnostiam, osobnostnému potenciálu a prameňom spomienok i odkazov, ktoré si ponechali svoju životnosť a môžu podnietiť osobné úvahy, respektíve objektivizovať fakty, dojmy a skúsenosti často len zdanlivo zasúvané na okraj nových poznatkov, niekedy azda aj na prospech rozostrenia siluet minulosti a obzorov budúcich stanovísk.

Pri koncipovaní programu dnešného stretnutia sme si uvedomili hodnotovú kvalitu, obsahové dimenzie a šírku, ktorou sa pred desiatimi rokmi – 4. februára 1993 – vrátil k dielu Mariana Várossa Filozofický ústav SAV najmä z pozícií filozofickej, psychologickéj a sociologickej sféry Városovho myslenia, skúseností tejto obce s jeho názorovými polohami, pochopiteľne vnímanými aj cez osobné kontakty a reflexie na jeho ambície a teoretické dielo. V zborníku z tohto podujatia, vydaného v tom istom roku Filozofickým ústavom SAV v spolupráci s Nadáciou Milana Šimečku, rezonovalo mnoho poznatkov o jeho stanoviskách, prínose, spôsobe formulácií ako aj jeho pohybe vo vedeckom prostredí. Tento zborník, ktorého základnou etickou kvalitou je priateľské porozumenie s osobnosťou a jeho ambíciami, má hodnotový prízvuk – povedané slovom pani Almy Münzovej z jej vtedajšieho príspevku – pamätníka, ktorý si postavil svojimi záverečnými *Úvahami v samote* (1991). K tomu samozrejme významne prispeli aj v zborníku zverejnené články ďalších priateľov filozofov.

Naše dnešné stretnutie si ako zámer neurčilo opakovať povedané na spomenutom stretnutí, pri ktorom rezonoval ešte len päťročný odstup od Városovho odchodu.

Vychádzame z ponuky našich spolupracovníkov i kolegov, ktorí tohtoročné výročie pochopili ako šancu orientovať sa na význačnú zložku jeho záujmov – na rozpätie, v ktorom sa venoval aj teórii a praxi výtvarného umenia, výtvarnej kultúre, jej hodnotovým aspektom, hľadaniu vedeckých kritérií, jej zmyslu a v spoločenskej klíme, formovaniu zákonitostí umeleckej tvorby a recepcii jej výsledkov v životnom prostredí a jeho podmienkach.

Boli by sme radi, ak by sa nám starším podarilo pripomenúť naše priame skúsenosti s jeho osobnos-

ťou a mladším možno podnecujúco pootvoriť niekoľko stránok z knihy života človeka, ktorý sa aktívne pohyboval polstoročie v našej vede, kultúre a v umení v zmysle charakteristiky vyjadrenej a voľne citovanej z doslovu jeho knihy *Estetično – umenie a človek* z roku 1969 od jej redaktora Juraja Klauča:

„Váross predstavuje typ teoretika so širokou paletou záujmov. Pravda, ako teoretika umenia ho najväčšími zo všetkého vzrušuje otázka zmyslu umenia a jeho podstaty. Má výhody v teoretickom rozhľade, lebo dobre pozná svetovú literatúru nielen svojho odboru, schopnosť analýzy a filozofického zovšeobecnenia syntézy.“

Dodajme, že nielen vtedy, ale aj v ďalších neprajných rokoch to bola nenahraditeľná devíza pre jeho prácu a význam, aký mala a má v kontextoch pracovného prostredia, v ktorom sa pohyboval v umení a v našej kultúre vôbec. I preto chceme jeho osobnosť priblížiť dnešným stretnutím a prostredníctvom príspevkov prepojiť živú minulosť s hľadaním našej orientácie v otáznikoch súčasnosti.

### K osobnosti a významu axiologického diela M. Várossa

Tatiana SEDOVÁ

Čas, ktorý uplynul od predčasnej smrti M. Várossa, bol čas vyplnený prevratnými udalosťami, ktoré zmenili tvár sveta aj nás samých. Aj pod tlakom týchto zmien sme nútení dívať sa nielen na to, čo je pred nami, ale aj na minulosť, na postavy a dielo zamlčované, obchádzané a mladej generácii a kultúrnej verejnosti de facto aj neznáme. Váross je mŕtvy, ale treba sa pýtať, či je mŕtve aj jeho dielo a tvorivé úsilie stelesnené v rozsiahlom myšlienkovom dedičstve a kultúrnom odkaze.

Pokusy tematizovať a rozvíjať axiologické fenomény, explikovať základné axiologické pojmy možno spočítat na prstoch jednej ruky. Zväčša ide o práce poplatné duchu doby a poznačené presilou gnozeologického prístupu k hodnotám a hodnoteniu. Mám na mysli najmä Marxovu teóriu spredmetňo-

vania ľudských bytostných síl v praxi a odlíšenie hodnotovosti vecí ako ich spoločenského bytia od ich hodnoty. Na rôzne aspekty analyzujúce vzťah hodnotenia, genézy hodnoty v procese spoločenskej praxe, v ktorej dominuje materiálna pretrvávajúca činnosť a proces realizácie hodnotovosti vecí ako hodnoty nájdeme odpoveď v dielach marxistických autorov akými sú P. V. Turgenev, G. O. Drobnickij, V. E. Iljenkov. Z domácich autorov treba spomenúť Marxistickú teóriu hodnotenia z pera V. Brožíka z roku 1976 a špeciálnejšie napr. na estetickú hodnotu zamerané práce T. Kuklinkovej (*Hľadanie meradiel estetickej hodnoty*, 1971), resp. na morálne hodnoty (Hlavová, B.: *K problému genézy morálnej hodnoty*, 1970).

Dielo, ktoré sa vymyká marxistickým meradlám axiologických javov, predstavuje práca *Úvod do axiológie* z pera M. Várossa, ktorý je vlastným zakladateľom axiológie ako samostatnej, nešpekulatívnej disciplíny. Ide o prácu pôvodnú záberom aj štruktúrou. Vznikla na podklade rozsiahleho rukopisu *Axiológia ako teória hodnôt a hodnotenia*, ktorý autor napísal počas svojho pobytu v Cambridge v roku 1949. Dielo, ktoré uzrelo v skrátenej verzii svetlo sveta až v roku 1970 a onedlho v dôsledku okolností mimofilozofickej povahy upadlo neprávom do zabudnutia, si zasluhuje pozornosť nielen z historických dôvodov.

M. Váross sa pokúsil koncipovať axiológiu ako svojbytnú filozofickú disciplínu, ktorá by sa svojim východiskom, metódou a formuláciou problémov líšila od tradičnej špekulatívnej filozofie hodnôt, ale ktorá by na druhej strane umožnila verifikáciu svojich tvrdení prostredníctvom empirie, najmä psychológie osobnosti a sociálnej psychológie. Za vlastný terén axiológie Váross pokladá všeobecnú koncepciu hodnôt a hodnotenia, pričom táto všeobecná teória slúži ako východisko pre jednotlivé axiologické disciplíny – estetiku, etiku, právo, ekonómiu. Teoretickým východiskom autorovho prístupu k axiológii je výsostne antropologická perspektíva. Vo svojich úvahách Váross uplatňuje postup od rozboru hodnotenia ako prejavu človeka k analýze hodnôt, pričom v pozadí je isté chápanie osobnosti, jej štruktúry a prejavov. Z antropologickej teoreticko-metodologickej pozície potom odmieta názory, ktoré vyčle-

ňujú existenciu hodnôt ako mimočasopriestorových entít bez vzťahu k hodnotiacemu vedomiu.

Hlavné myšlienky Városovej axiológie možno zhrnúť v nasledujúcich tézach:

1. Váross konštituoval axiológiu ako samostatnú disciplínu, ktorej tvrdenia podliehajú kontrole empirickej vedy, najmä psychológie osobnosti v kontraste k špekulatívnej filozofii hodnôt.
2. Stredobodom úvah sa stal proces hodnotenia, jeho zdroje, priebeh, predpoklady a výsledky.
3. Za pôvodcu a agensa hodnotiaceho aktu v najvlastnejšom zmysle slova sa pokladá osobnosť v totalite jej prejavov na rôznych úrovniach.
4. Akcentovanie osobnosti ako nositeľa hodnotiacej imanencie vedie k chápaniu a interpretácii axiologických fenoménov ako antropologických entít sui generis.
5. Antropologické východisko umožnilo prekonať jednostrannosti a krajnosti subjektivistického aj objektivistického ponímania povahy a podstaty hodnôt.
6. Hodnoty sa vymedzujú vo vzťahu k normám, pričom sa odmieta normo-logické chápanie statusu hodnoty. Podľa Várossa norma geneticky aj funkčne časovo predchádza hodnotu; vec „nadobúda“ hodnotu len vo vzťahu k istej norme. Norma je postulatívny a hodnota realizovaný fenomén, ktorý vyžaduje nevyhnutné podmienky tak na strane hodnoteného objektu, ako aj na strane hodnotiaceho vedomia.
7. Hodnoty sa chápu vo Városovej axiológii ako funkcionálne kvality, pričom sa rozlišuje medzi objektom hodnoty a samou hodnotou. Hodnoty sú síce ontologicky objektívne, ale ich realizácia je determinovaná subjektívne (psychicky, mentálne).
8. Hierarchiu hodnôt Váross odlišuje od hierarchie noriem, pričom rozmanitosť druhov hodnôt závisí od množstva funkcií objektu.
9. Dôsledne sa rozlišuje poznávanie a hodnotenie; hodnotiaci akt sa pokladá za charakteristickejší znak života než poznávanie. Váross sa vyslovuje v tom zmysle, že hodnotiacia imanencia je širšia než noetická.
10. Otázka adekvátnosti hodnotenia sa skúma ako otázka odlišná od problému platnosti hodnôt.

11. Váross naznačuje aj cesty skúmania jazykovej formy hodnotiacich tvrdení.

Váross zavrhuje metafyzicko-špekulatívne postulovanie téz, ktoré nepripúšťajú nijakú procedúru intersubjektívneho a vlastne ani introspektívneho overovania. Opakovane zdôrazňuje význam empirického skúmania hodnotiacich procesov prostriedkami psychológie. Hlavnú úlohu pripisuje „psychológii ľudských postojov“, individuálnej a sociálnej psychológii. V motivácii vyčleňuje reflexné postoje, impulzívno-citové (parciálne a integrálne) a intelektuálne (parciálne a integrálne).

Tieto podnety, hybné pružiny ľudského správania a konania, ktoré sa navzájom líšia svojou povahou a miestom v štruktúre osobnosti pri hodnotení, prežívaní hodnotenia a hodnotiacich výrokov, sú prístupné empirickému výskumu. Kým prvé dve skupiny postojov intervenujú v procesoch hodnotenia „... a majú význam predovšetkým z geneticko-hlbinného hľadiska“, vlastné pracovné pole axiologického výskumu začína podľa Várossa pri všetkých formách a druhoch intelektuálnych postojov. „Tomuto programu pripisujeme veľký význam, lebo z neho sa bude môcť vychádzať jednak pri opise a definíciách jednotlivých zážitkov hodnoty, ich druhov a ich sociálneho rozptylu, jednak pri definovaní povahy a druhov hodnôt“.

Hoci Váross je skôr stúpencom „delby práce“ medzi filozoficko-teoretickou a empirickou časťou axiológie, neupiera právo na miesto pod slnkom ani prístupom, ktoré vyvodzujú hodnoty z rozmanitých metodologických princípov, ako to bolo legitímne v špekulatívnej filozofii hodnôt.

Rozsiahly historický exkurz do dejín axiologického myslenia nie je samoúčelným dokladom Városovej rozsiahlej a hlbkej erudície a schopnosti priblížiť čitateľovi myšlienkové koncepcie rozličných autorov z rôznych historických období, ale zasvätený prehľad o histórii a stave axiologického bádania mu slúži na formuláciu kritických výhrad (najmä proti objektivistickému chápaniu hodnôt, kvalitatívnym teóriám hodnôt, subjektivismu a relativizmu a pod.) voči gnozeologickej redukcii, teda stotožňovaniu poznávania a hodnotenia, voči normatívnosti hodnôt a stotožňovaniu pravdy a hodnoty. Váross presvedčivo argumentuje proti gnozeologizmu v axio-



JIŘÍ KOSTKA  
21.6.1961

1. Marian Váross: Jiří Kostka, 1961, papier, ceruza. Majetok: E. Városová

lógii a jasne dokladá prednosti alebo slabiny skúmaných koncepcií. V tejto súvislosti treba poznamenať, že hlavne jeho rozbor a charakteristiky venované axiologickým bádaniam 20. storočia neboli v našich pomeroch doposiaľ z hľadiska šírky záberu a hĺbky prieniku prekonané.

Váross koncipuje svoje názory so zreteľom na dve fundamentálne otázky:

1. Čo je hodnota?
2. Ako možno zdôvodniť presvedčenie o existencii a platnosti hodnôt?

Vzhľadom na názory o povahe hodnôt vyčleňuje tri axiologické skupiny koncepcií:

1. *objektivistické teórie*, ktoré sa usilujú dokázať, že hodnoty sú objektívnou danosťou mimo subjektívnej reality. Hodnoty a hierarchia hodnôt majú ontologický podklad, sú nemenné a samé sú kritériom správnosti hodnotiacich súdov a postojov;
2. *subjektivistické teórie*, podľa ktorých sú hodnoty subjektivistickými fenoménmi vedomia, sú výsledkom individuálneho prežívania;
3. *kvalitatívne teórie* stotožňujúce hodnoty s istými vlastnosťami, kvalitami objektov. Na základe kri-

tiky spomenutých koncepcií Városov odmieta krajnosti objektivizmu aj subjektivizmu a tvrdí, že „hodnoty nie sú ontologické danosti, ale výsledok základných antropologických tendencií, funkcií a činností, ktoré charakterizujú jednotlivca a spoločnosť“ (Városov, M.: *Úvod do axiologie*. Bratislava 1970, s 110).

Podľa môjho názoru na Városov inšpiratívne vplývalo najmä dielo Johannesu Ericha Heydeho (*Wert – Eine philosophische Grundlegung*, 1926). Práve Heyde si uvedomil potrebu riešiť axiologickú problematiku tak z ontologického, ako aj z psychologického hľadiska. Ontologicky sa skúma otázka „Čo je dané?“ a psychologicky zase otázka „Ako je to dané?“. Pre Heydeho hodnota reprezentuje relačný, vzťahový pojem, a nie pojem esenciálny. Je to špecifická forma vzťahu subjektu k objektu. Heyde rozlišuje medzi tvrdením, že „niečo má hodnotu“ a tvrdením „niečo je hodnotou“. Diferencuje tak medzi *objektom hodnoty* a *hodnotou objektu*. Hoci Heydeho uvažovanie, jeho analýza citu, emocionálnych stavov subjektu, ktoré participujú na utváraní hodnotiaceho vzťahu, sa v konečnom dôsledku prikláňa skôr na stranu subjektu (relativizmu a subjektivizmu), domnievam sa, že práve základná intencia Heydeho reflexií o axiologii – *súčinnosť ontologie a psychologie* – významnou mierou vplývala na formovanie Városovej vlastnej pozície. Význam psychologických analýz hodnotenia Városov oceňuje aj u amerických autorov, najmä v diele Wilbura Marshalla Urbana (*Valuation, Its Nature and Laws*, 1909).

Z francúzskych autorov Városov vyzdvihuje E. Goblotu, ktorý sa pokúsil o aplikáciu formálnych kritérií na axiologický materiál. Városov podčiarkuje ako najhodnotnejší prínos jeho diela pokus o meranie a kvantifikáciu hodnôt.

Pre Városov vyplývali z historického prehľadu hlavné metodologické direktívy, ktoré možno zhrnúť asi takto:

1. *problematika hodnoty je prístupná vedeckému riešeniu;*
2. *otázka o povahe a mieste tzv. absolútnych hodnôt je pseudoproblém;*
3. *treba zmeniť postup, t. j. namiesto akcentovania istej sféry hodnôt treba začať od hodnotenia oko funkcie, ktorou ich postihujeme. „Vychádzať teda*

od hodnotenia ako určitého systému antropologických a psychofyziologických funkcií, konkrétne od prežívania, hľadania, tvorenia a konštatovania hodnôt pri individuálnych prípadoch a spoločných súboroch“;

4. *hodnotenie nemožno stotožňovať s poznávaním.* Podľa Városov individuálna aj sociálna psychológia umožňuje presun smerom od hodnoty k hodnoteniu. Psychologické poznatky dovoľujú diferencovať medzi funkciami poznania a hodnotenia. Vzhľadom na stavbu a štruktúru osobnosti možno vyčleniť jednak dve základné formy hodnotenia (primárne a sekundárne), jednak viaceré typy hodnotiacich funkcií.

Nositeľom a pôvodcom hodnotenia ako antropologického postoja sui generis je osobnosť, preto Városov koncipuje axiologický subjekt neustále s prízvučením faktu, že „hoci nositeľom axiologického aj noetického vedomia je ten istý subjekt (...) je to isté osobné „ja“, ide o dva útvary, ktoré podmieňujú dvojaký spôsob angažovania sa „ja“ vo vzťahu k realite.“

V snahe určiť činitele determinujúce axiologický vzťah ku skutočnosti Városov siaha po psychologickom koncepte.

Z rôznorodnej palety koncepcií osobnosti sa na jeho chápaní zreteľne podpísala najmä viacvrstvomá koncepcia osobnosti E. Rothackera, hlbinná psychológia reprezentovaná najmä C. G. Jungom a L. Szondim. Városov si veľmi dobre uvedomuje isté schematické zjednodušenie, pokiaľ uvažuje o vrstvomvej štruktúre osobnosti, lenže vzhľadom na osobnosť, ktorá je celostnou štruktúrou, sú jej jednotlivé centrá viac či menej koordinované. Városov akceptuje členenie na primárnu vrstvu osobnosti, ktorá sa funkcionálne a geneticky formuje ako prvá a je závislá od fyziologických, vegetatívnych procesov, nad ňou sa dvíha ako nadstavba sekundárna vrstva zahrňujúca myslenie a vôľové prejavy, úroveň „ja“ a napokon je tu vrstva ideálov zohrávajúca významnú úlohu v hodnotiacom profile osobnosti. Podľa Városov „centrové či vrstvomvé“ chápanie osobnosti nie je len formálnou pomôckou, ale aj nástrojom pochopenia spolupôsobenia základných psychofyziologických procesov a funkcií, ktoré rozhodujú o rovnováhe osobnosti. Napriek tomu, že dodnes nie je definitívne vyriešený vzťah medzi psychickým, mentálnym a neuro-

fyziologickým, možno Városove charakteristiky základných psychických procesov a ich väzbu na neurofyziologické základy akceptovať.

Vo svojom metodickom postupe od hodnotenia k hodnote Városov nastoľuje problém tzv. primárnej a sekundárnej osobnosti nielen vzhľadom na ontogenetický vývin osobnosti, ale aj vzhľadom na formovanie tzv. hodnotiaceho profilu každého individua.

Závažným tvrdením s priamym dosahom na tematizáciu hodnotiaceho vedomia je Városovo zistenie, že takmer všetky individuálne a kolektívne prejavy človeka majú ráz postojov, pričom akcentuje nevyhnutnosť rozlišovať medzi *hodnotiacim postojom a zážitkom hodnoty*. „Zážitok je v pomere k postoju integrálnejší a uvedomelejší.“

Pri hodnotiacej činnosti je dôležitá dostupnosť hodnotenej entity pre intencionálne akty hodnotiaceho vedomia, pričom, samozrejme, stav hodnotiacej imanencie nevyhnutne závisí od stupňa pozornosti a naopak. Na pozadí príkladov hodnotiacej imanencie zameranej na istú entitu Városov presvedčivo dokladá a ilustruje tézu, že selektivnosť pri vnímaní objektov ako fenomenálnych celkov jednak závisí od množstva funkcií hodnoteného objektu, jednak poukazuje na skutočnosť, že subjekt sa vzťahuje k objektu svojimi rozmanitými funkciami. Platí to aj pre vývin osobnosti, počas ktorého sa ťažisko presúva z jedného centra funkcií osobnosti na iné, čo sa odzrkadľuje aj v metamorfóze hodnotiacich aktov.

Hodnotiace a poznávacie akty nemožno v realite striktno separovať, lebo oba druhy slúžia na preklenutie „priepasti“ medzi subjektom a objektom. Városov odmieta redukciu jedného druhu na druhý a poukazuje na ich funkcionálne rozdiely. Vzťah medzi poznaním a hodnotením pokladá za komplementárny a integrujúci.

O primárnom a sekundárnom hodnotení autor uvažuje v trojakom zmysle:

1. so zreteľom na vrstvy osobnosti;
2. vzhľadom na pomer medzi poznávaním a hodnotením;
3. so zreteľom na vývin osobnosti.

Sympatickou črtou Városových reflexií je to, že ich teoretické tvrdenia uzemňuje príkladmi zo sféry všeobecnej psychológie a bežnej životnej skúsenosti.



2. Marian Városov: Štefan Luby, 1960, papier, ceruza. Majetok: E. Városová

Na podklade polarity štruktúrovania osobnosti a jej intencionálneho zamerania sa rozlišujú jednotlivé druhy hodnotenia. Napriek tomu, že citové stavy a ich prežívanie aktérom hodnotiaceho aktu sú raz predpokladom, inokedy sprievodným fenoménom alebo aj dôsledkom, Városov odmieta koncepcie stotožňujúce hodnotiaci akt s citovým zážitkom. Nepokladá emócie ani za rozlišujúce kritérium pre kladné alebo negatívne hodnotenie. Najvlastnejším a najpôvodnejším meradlom hodnotenia je celá osobnosť so všetkými danosťami a dispozíciami tak vrodenými, ako aj získanými.

Osobitnú pozornosť Városov venuje, zrejme inšpirovaný R. Polinom, problematike hodnotenia ako tvorby. V porovnaní s rozbormi a interpretáciami, v ktorých sa pokúsil o zistenie zložiek a priebehu hodnotiaceho procesu, pri chápaní hodnotenia ako tvorby sa zameriava na *sebauplatňujúce funkcie osobnosti*.

„Pri hodnotení nejde len o určitý druh recepcie, ale predovšetkým o isté podrobovanie si skutočnosti v duchu antropologických dynamických tendencií. Hodnotenie prebieha z pohľadov v pravom zmysle slova uplatňovacích a mocenských, pričom jeho forma sa bude meniť podľa úrovne a vyspelosti jednot-

livca či spoločnosti a podľa ich intelektuálnej, historickej a typovej začlenenosti.“

Aj v stati uverejnenej až posmrtno s názvom *O axiologickej typológii osobnosti* sa Városov vracia k otázke súvislosti medzi adekvátnosťou a neadekvátnosťou hodnotiacej praxe a osobnostnou typológiou. Svoje staršie úvahy obohatil v tom zmysle, že do hry medzi napätím utváraným potenciálmi primárnosti a sekundárnosti vstupuje terciálnosť, axiologická rovina, ktorá sa síce nedá jednoznačne personifikovať v nejakom osobnostnom alebo inštitucionálnom koreláte, ale aj tak je korektívom protirečenia medzi dvoma tendenciami v hodnotení.

Táto terciálna rovina je akýmsi metakritickým meradlom axiologickej praxe. Pre Városov to znamená „trvať na supernorme humanity, ľudskosti platnej nezávisle od akýchkoľvek parciálnych absolutizmov...“ (Városov, M.: *Úvahy v samote*. Bratislava 1991, s. 99.) Humanita je nielen metakritickým imperatívom, ale aj axiologickým a priori, ktoré presahuje ostatné empirické aplikované kritériá.

Od problematiky nevyhnutných a postačujúcich predpokladov hodnotenia, jeho druhov sa Városov posúva smerom k analýze ontologického statusu hodnoty, s čím je úzko spätá otázka jej lokalizácie. V tejto súvislosti podrobne komentuje a skúma koncepcie situujúce hodnotu do:

1. individuálneho vedomia;
2. kolektívneho vedomia;
3. dejín;
4. transcendentna;
5. objektu;
6. antropologickej reality (pozri *Úvod do axiológie*, s. 205, 216).

Pre Városov je hlavným východiskom pre rozbor axiologických javov „prítomnosť a účinnosť antropologického činiteľa v realite“, z ktorého potom analyzuje nedostatky a jednostrannosti rôznych určení ontologickej povahy a podstaty hodnoty.

Városov ťaží z rozborov pojmu kvality a kvantity a kriticky posudzuje obmedzenia a jednostrannosti výlučne relačných alebo rýdzo kvalitativistických teórií hodnôt. Kritická interpretácia mu slúži ako východisko pre koncipovanie vlastného prístupu, podľa ktorého hodnoty definuje ako kvality objektov vzťahového pôvodu. Ich adekvátne formulovanie

v hodnotiacom výroku je podmienené súhrnom predpokladov tak na strane subjektu, ako aj objektu. Hodnotenie objektu, t. j. zistenie a konštatácia určitého druhu alebo viacerých druhov jeho hodnôt, prebieha za integrálnej participácie osobnosti ako jedinca a člena ľudskej komunity a zároveň za účasti objektu ako zložky v štruktúre reality. Vo Városovom ponímaní majú teda hodnoty *funkcionálnu kvalitu*, čo v rámci jeho antropologickej perspektívy objasňuje ich zdanlivo nepostihnuteľnú podobu a nesúrodosť. „Hodnotiace javy sú akési lakmusové reakcie, ktorými človek dáva najavo všetky druhy svojich potrieb v každej životnej situácii. Aplikáciou tejto zákonitosti možno potom bližšie skúmať a riešiť otázky, akou je tzv. objektivnosť hodnotenia a hodnôt, spor medzi rozličnými normami a kritériami, pokiaľ ide o ich oprávnenosť a platnosť, hranicu medzi normálnym a nenormálnym axiologickým správaním a iné. Antropologická realita je takto kľúčom k riešeniu vzťahu medzi pojmom hodnoty a reality vôbec.“

Hodnoty sa týkajú toho významu „funkcie“, ktorý vyjadruje jej zástoj v sústave celku. Funkcia ako aktívna súčasť v nejakom procese implikuje dynamickosť, intencionalitu, štruktúrovanosť, súvzťažnosť, ale aj hierarchickosť. Pokiaľ ide o otázku výskytových foriem hodnoty, z teoretického hľadiska jestvuje toľko druhov hodnoty, koľko je funkcií. Tým, že subjekt *odkrýva význam určitej funkcie v realite, je schopný ju hodnotiť*. Stupeň adekvátnosti hodnotiaceho výroku vystihujúceho hodnotu daného objektu tak nemožno nahradiť deskriptívnym výrokom o funkciách a závislostiach, ktoré realizáciu istej hodnoty podmienili.

Z toho, že rôzne subjekty, ale aj ten istý subjekt v rôznom čase vyslovia protichodné výroky o hodnotenom objekte, ešte nevyplýva potvrdenie axiologického subjektivismu, ale skôr dôkaz o polyfunkčnosti objektu. Ak sa však rôzne subjekty nezhodujú v hodnotení jednej jasne definovanej funkcie, je to dôkaz toho, že objekt sa hodnotí za nerovnakých podmienok a s uplatnením nesúrodých kritérií zo strany subjektu. Akcentovaním funkcionálneho prístupu k axiologickým javom, určením hodnôt ako funkcionálnych kvalít si Városov vytvoril predpoklady pre vystihnutie priebehu hodnotenia a špecifikáciu hodnôt.

Városovi bolo jasné, že jestvuje toľko druhov hodnôt, koľko je druhov funkcií, ale vlastný proces analýzy *hodnôt ako kvality objektových funkcií* komplikuje okolnosť, že v reálnom hodnotení modalít daného objektu si neuvedomujeme mnohé funkcie, ale objekt zhodnocujeme celostne. So zreteľom na kľúčové postavenie pojmu osobnosti v jeho axiológii potom pokus o klasifikáciu hodnôt organicky nadväzuje na tri vrstvy (primárna, sekundárna a vrstva ideálov), s ktorými korelujú príslušné funkcie osobnosti.

Városov upozorňuje aj na rozdiel medzi problémom klasifikácie hodnôt a konštituovania určitej hierarchie hodnôt. Podľa autora axiologický výskum nepokročil natoľko, aby sa uspokojivo vyriešila problematika triedenia hodnôt na podklade precízneho formulovania alebo rekonštrukcie vzťahov štruktúrneho modelu jednotlivých druhov hodnôt (ekonomických, právnych, estetických, etických a iných).

Každému druhu hodnôt, medzi ktorými Városov vyčleňuje mravné, náboženské, právne, estetické, životné hodnoty a hodnoty výkonu súvisiace s kvalitami subjektu v procese sebarozvíjania a sebauplatnenia, zodpovedá istý druh noriem. Medzi nimi vidí Városov paralelu a úzku súvislosť, lebo hodnoty sú hodnotami len vo vzťahu k príslušným normám, pričom Városov vychádza z rozdielu medzi normou a hodnotou určeného realizovateľnosťou hodnoty a postulativnosťou normy, ktorý doplní a rozdiel daný napätím medzi konkrétnym správaním osobnosti a predstavou osobnosti o ideálnej podobe tohto prejavu. Norma určuje stupeň hodnoty ako uskutočnenej funkcie, pričom norma má svojho zákonodarcu i adresáta a normy sa navzájom odlišujú podľa toho, čo stanovuje ich záväznú silu. „Norma musí byť ... konkrétna, musí mať reálneho zákonodarcu a musia byť reálne aj jej medze.“ Normu Városov chápe ako predpis, zákon, maximum, kritérium, mieru, ktorá kladne alebo záporne, prípadne obojako určuje formu funkcionálneho prejavu jej aktéra.

Városov súdi, že hodnotný nie je objekt osebe, ale jeho funkcia, preto diferencuje medzi *hierarchiou noriem a hierarchiou hodnôt*. Kým pri hierarchii hodnôt ide o odstupňovanie konkrétnych a realizovaných funkcií podľa toho, ako spĺňajú normu, pri hierarchii noriem ide o stanovenie poradia medzi



3. Marian Városov: Mikuláš Bakoš, 1960 okolo, papier, pero. Majetok: E. Városová

viacerými možnými alebo mysliteľnými normami vzhľadom na inú normu preferovanú v danom kontexte. Vcelku možno konštatovať, že Városovo rozlišovanie medzi hierarchiou hodnôt a hierarchiou noriem bolo namierené proti špekulatívnym konštrukciám hierarchie hodnôt, ktoré v nejednom prípade zamieňali problém poradia, postupnosti hodnôt so sústavou axiologických pojmov.

Zaujímavou zložkou Városovej axiológie je skúmanie platnosti a adekvátnosti hodnotiacich výrokov, teda problematika zviazaná s určením kritéria hodnôt. Fakt, že hodnotenie sa netýka objektu osebe, ale jeho funkcií, je rozhodujúci pri explikácii rozdielov medzi poznaním a hodnotením, medzi adekvátnosťou hodnotiaceho výroku a jeho platnosťou. Pod adekvátnosťou pritom rozumie dostatočne vyznačený vzťah medzi hodnotiacou funkciou subjektu a hodnotenou funkciou objektu v hodnotiacom výroku, kým pod rozsahom platnosti sa chápe miera, do akej sa výrok môže stať kritériom určovania iných alebo príbuzných hodnotiacich vzťahov, teda do akej miery sa môže stať intersubjektívne záväznou axiologickou normou.

V súvislosti s jazykovou formou vyjadrovania noriem a hodnôt si Városov všimá Goblotovo triedenie hodnotiacich výpovedí a dôvodí skôr v prospech



syntetickej povahy hodnotiaceho výroku – na rozdiel od názorov, ktoré mu pripisujú analytický charakter.

V závere svojich axiologických úvah Városov poukazuje na posun svojho typologického štúdia axiologickej problematiky smerom k teleologickému vyústeniu, pričom pri typológii mu išlo o fenotypickú jedinečnosť osobnosti a spoločenských jednotiek ako hodnotiacich subjektov a pod teleológiou rozumie zápas o chápanie zmyslu a cieľa antropologického, resp. spoločenského vývoja. Nazdávam sa, že tu možno identifikovať kantovskú inšpiráciu, lebo autor výslovne tvrdí, že hoci mohutný rozmach poznania je neodškriepiteľný a význačný faktor, zhromaždený fakticko-poznatkový materiál nejde ruka v ruku s kultiváciou a stupňovaním humanity, ktorú v danom kontexte pokladá za synonymum múdrosti. Toto napätie medzi faktami a hodnotami, z ktorého sa rodí aj potreba prevrstvovania hodnôt, je aj dnes, a azda ešte viac než v čase, keď Városov formuloval svoje myšlienky, jasným signálom krízy hodnôt a axiologického vedomia.

Na záver azda nebude neadekvátne konštatovať, že Városova antropologická optika koreluje s Wittgensteinovým aforizmom: „Ludský pohľad má tú vlastnosť, že vďaka nemu veci môžu nadobúdať hodnotu; tak sa potom určite stávajú aj cennejšími.“ (Wittgenstein, L.: *Rozličné poznámky*. Praha 1993, s. 10, preklad T. S.)

Városov špecifický zorný uhol pohľadu, ktorý uplatnil vo svojom diele, vstupuje aj dnes napriek nepriazni osudu do nášho vedomia celým radom aktuálnych impulzov a hodnôt, ktorých odkrývanie a sprítomňovanie patrí k základným úlohám domácej filozofie. Napriek výhradám, ktoré možno mať k jednotlivým predloženým riešeniam (napr. klasifikácia hodnôt, pomer noriem a hodnôt, problém adekvátnosti hodnotiaceho výroku, otázka logiky hodnotiacich výrokov, vzťah medzi zážitkom hodnoty a hodnotiacim postojom a iné), zostáva kniha výrečným svedectvom o tom, že jej autor patril k mysliteľom, ktorí pred slovenským čitateľom otvárali horizonty európskeho myslenia a udomáčňovali najzrelšie výsledky európskej kultúry. Nešlo mu pritom o intelektuálnu hru, ale naopak o produktívne naplnenie domácej tvorby, uväznenej v jednostrannom modeli

uvažovania, najcennejšími hodnotami európskeho ducha a kultúry.

Hodnotu človeka možno poznať podľa množstva jeho nepriateľov a hodnotu umeleckého diela podľa toho, koľkokrát bolo napadnuté, napísal Flaubert v jednom z dopisov Luise Coletovej. Ponechám na Vašu vlastnú úvahu a posúdenie, do akej miery sa táto myšlienka týka aj M. Várossa.

### Jeden zo životov Mariana Várossa

Ludmila PETERAJOVÁ

Dovoľte mi parafrázovať názov zborníka vydaného pri príležitosti nedožitých 70. narodenín Mariana Várossa. Vhodnejší názov pre túto moju krátku spomienku som nenašla. Marian Városovým životom a dielom obsiahol niekoľko vedných disciplín, necítim sa však povolaná na to, aby som výsledky dala do súvislého celku. Jeho osobnosť sa mi rozčleňuje na filozofa, psychológa, estetika, výtvarného kritika a ja zo svojho vymedzeného zorného uhla sa môžem vyjadriť iba k jednej disciplíne, ktorou sa zaoberal celý život, doslovne po celý život, lebo prvých niekoľko rokov svojej ešte študentskej aktivity venoval práve kritikám výtvarného umenia. Najmä v tejto podobe sme ho poznali, keď hovorím za výtvarných teoretikov, od čias našej spoločnej činnosti vo výtvarníckych organizáciách a v kultúrno-vedeckých inštitúciách. Jeho ostatné vedecké „životy“ mali vlastné dráhy, výsledky, úrovne. Azda by sa žiadalo raz urobiť prácu, ktorá bude vyžadovať veľa štúdií a úsilia, porovnať a zosúladiť ich a vytvoriť tak komplexnú osobnosť Mariana Várossa.

Po tomto úvode je azda zrejmé, že mojich niekoľko spomienok bude úzko jedнопohľadových.

Ale podme od začiatku. Vďaka zapožičanej starostlivo spracovanej osobnej bibliografii mohla som si osviežiť a doplniť pamäť a aspoň štatisticky, lebo na analýzy tu niet miesta, pripomenúť jeho bohatú publikačnú činnosť venovanú výtvarnému umeniu.

V úvode ku svojej bibliografii Marian Városov poznámenáva: „pojal som do nej všetko potrebné,

i keď mi po rokoch mnohé stúpa do svedomia.“ Ale súčasne konštatuje, že „publicita starne rýchlejšie ako človek.“ Preto nebude hádam zbytočné oprášiť staré noviny a časopisy.

Prvým článkom 18-ročného študenta bola spomienka na zosnulého príbuzného, mladého nádejného grafika Ladislava Treskoňa v časopise *Nová žena* (1941). A ešte toho roku sa púšťa do recenzovania celoslovenskej výstavy a dôležitých bratislavských výstav v ústredných novinách *Slovák*.

Do *Slováka* píše aj v nasledujúcom roku, pribúdajú články v *Slovenskej politike* a najmä sa začína jeho intenzívna spolupráca s martinskými *Národnými novinami*. Národné noviny boli zamerané konzervatívne v súlade s martinskými tradíciami, ale v rokoch druhej svetovej vojny predstavovali protiludácku a protifašistickú platformu. V rokoch 1942–1943, teda do svojich dvadsiatich rokov, tu Marian Városov vypublikoval vyše štyridsať recenzií výstav a publikácií. Solidne poučených a informujúcich o rôznych výtvarných udalostiach. Mimo toho v tom čase uverejnil niekoľko ďalších článkov v *Slováku*, v *Slovenskej politike*, v *Novej žene*, v *Tvorbe* a v *Akademiku*. Vyše tridsať príspevkov pochádza i z roku 1944, väčšina vyšla v *Národných novinách*. V *Eláne* to bol jediný jeho príspevok, úvaha o nových drevozoch Luda Fullu.

Po vojne sa situácia zmenila. Novinových článkov výrazne ubudlo. Začína písať do *Národnej obrody* a do nového *Kultúrneho života*. Zmenila sa aj tematika, v *Národnej obrode* sú to témy filozofické, psychologické, o organizácii vedeckého života na Slovensku. Navyše je tu aj *Psychologický zborník*, v ktorom v rokoch 1946–1947 uverejnil sedem štúdií. Samozrejme tieto zmeny sú výrazom jeho vedeckej orientácie a časové pomlky aj dôsledkom dlhých zahraničných študijných pobytov.

Zato rok 1948 znamenal znovuoživenie umeleckých záujmov, okrem 15 článkov v *Národnej obrode* na rôzne aj vedecké témy, vyšlo 15 článkov v *Kultúrnom živote* venovaných výlučne výtvarnému umeniu. Treba tu osobitne spomenúť príspevok v *Umeleckom mesačníku*, ktorý bol orgánom Skupiny výtvarných umelcov 29. augusta, a to Francúzska škola a slovenská malba, kde už cítiť jeho medzinárodné skúsenosti.

Potom nastal útlm z nám známych dôvodov. Z prelomového obdobia 1949–1950 je tu dovedna iba 5 článkov v *Kultúrnom živote*, 6 v denníku *Práca* a v českom *Hollare* štúdia o slovenskej grafike. V roku 1951 uverejnil 9 článkov v *Kultúrnom živote*, jeden v revue *Umenie*, ktorá bola nakrátko časopisom už zanikajúcich výtvarných spolkov a recenzii v novinách *Pravda*, venovanú prvej výstave v novootvorenej Slovenskej národnej galérii, *Umenie* 19. storočia na Slovensku.

Od nasledujúceho roku 1952 ostáva Marian Városov takpovediac profesionálnym výtvarným teoretikom vo svojom zamestnaní v Slovenskej akadémii vied. A v rozbiehajúcim sa Zväze československých výtvarných umelcov – slovenskej sekcii, vedúcou osobnosťou v kruhu tam združených teoretikov.

Končí sa jeho prehistória v oblasti vied o umení, ktorú som pripomenula iba ako kvantitatívne v rámci vymedzeného priestoru.

Kto chce sledovať jeho odteraz mohutne sa rozvíjajúcu prácu, musí sa začítať do časopisov, najmä do *Kultúrneho života*, z českých periodík do *Výtvarného života* i do akademických revue.

Marian Városov je tiež autorom početných knižných titulov. Monografie o výtvarníkoch počtom dominujú v porovnaní s jeho ostatnými vedeckými záujmami. Ešte ako študent napísal texty do monografií o *Jankovi Alexym* a *Lee Mrázovej* (1944). Po nich od roku 1950 nasledoval dlhý rad prác o našich umelcoch, počínajúc *Martinom Benkom*, ktorému venoval tri knižné vydania, *Štefanom Polkorábom*, *Ladislavom Treskoňom*, *Ludom Fullom*, *Jaroslavom Augustom*, neskôr to boli dve monografie *Gustáva Mallého*. Tu treba aspoň spomenúť, že Marian Városov má najväčšie zásluhy na preskúmaní a zdokumentovaní začiatkov slovenského novodobého výtvarného života začiatku 20. storočia.

Súhrnné práce o slovenskom výtvarnom umení po dobe poplatnej knižočke *Slovenská výtvarná prítomnosť* (1953) sa rozrástli do monumentálne koncipovaného diela *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945* (1960), ktoré je čo do množstva informácií dodnes neprekonaným činom. V knihe prejavil až drobnopisný záujem aj o autorov menej známych až neznámych a všetkých spracoval s rovnakou pozornosťou. Azda poznajúc tento svoj sklon zaznamenal

si ešte roku 1953 do svojho denníka: „Bolo by veľmi zaujímavé pokúsiť sa o dejiny súčasného nášho umenia z pozícií teoretika pracujúceho povedzme roku 2000 alebo 2100. Myslím, že by som ich vedel napísať, len by som sa potom musel rozhadať s celým svetom, ktorý by sa do tých „dejín“ nedostal.“

Priznám sa, že ma prekvapovalo zaujatie o domácich „kleinmeisteroch“ u mysliteľa tak svetovo orientovaného a zaoberajúceho sa vrcholnými filozofickými a estetickými problémami. Bola by som skôr predpokladala elitársky výber výtvarníkov, ako to preukázal v neskoršej knižke *Nová figurácia* (1959), v ktorej sa suverénne pohybuje na svetovej scéne.

Od začiatku 60. rokov narastá počet kníh o slovenskej moderne, napríklad *Moderne Maler der Slowakei* (1961), monografia *Imro Weiner-Král* (1963) napísaná s veľkým pochopením a práca venovaná *Eugenovi Nevanovi* (1964).

Vysoký je počet aj kolektívnych a zborníkových vydaní. Neobyčajne záslužné bolo vydanie *Slovníka súčasného slovenského umenia* (1967), ktorého bol Marian Városov hlavným redaktorom a autorom úvodnej štúdie a časti hesiel. Slovník mal vyjsť k IX. Kongresu AICA v Československu roku 1966, ale vydanie sa oneskorilo.

Keď už som spomenula AICA. Marian Városov bol jej prvým riadnym členom už v roku 1965, na Slovensku ako jeden z prvých. Pôsobil v nej až do utlmenia na začiatku 70. rokov. Podarilo sa ešte dodatočne vydať akty IX. kongresu v Prahe (*Art et Critique. Actes du IXe Congrès de l'AICA en Tchécoslovaquie 1966*). Marian Városov bol ich redaktorom a spoluautorom.

Žiaľ, nie sú podchytené dejiny československej sekcie AICA. Bolo by z nich vysvitlo, akou dôležitou pákou pre uznanie a uplatnenie slovenského umenia vo svete bolo jeho pôsobenie na jej pôde. Z kolkých osobných kontaktov našich teoretikov sa zrodil rad výstav, ocenení, katalógov, ktorými sa naše umenie dostalo v 60. rokoch do medzinárodného povedomia.

Patrili k nim okrem iných výstavy pod kurátorstvom Mariana Várossa. *Moderne Kunst aus Bratislava* v Mníchove (1966), účasť našich autorov – Urbáska, Jakabčica a Dobeša na X. bienále v Sao Paule (1969), slovenská expozícia na parížskom Bie-

nále mladých v tom istom roku. Navyše mal možnosť predstaviť umenie aj na mimoeurópskej pôde v Teheráne (1969).

Nemožno obísť ani výstavné katalógy, bolo ich do 60, pre ktoré Marian Városov napísal úvodné texty.

Nie je to ani zďaleka úplný výpočet jeho činností, ktoré vykonal pre výtvarné umenie. I z toho stručného sumáru, kde sa ani nespomína jeho práca pri vybudovaní a riadení Ústavu pre teóriu a dejiny umenia SAV, pedagogické pôsobenie na FiF UK, práca v SNG, početné funkcie, ktoré zastával, je jasný široký okruh zásluh o výtvarné umenie, jeho teóriu a kritiku.

Končím s tým, čo som načala na začiatku svojej spomienky. Vykreslila som len veľmi schematický profil jednej tváre Mariana Várossa, patriacej k jednému z jeho životov. Bolo by žiaduce spojiť všetky do jediného úplného portréту celej jeho osobnosti. Mostom k zjednoteniu by hádam mohli byť jeho estetické spisy, mostom medzi filozofiou a teóriou a praxou výtvarného umenia. Jeho celoživotné dielo by si tohto prehĺbené poznanie zaslúžilo.

#### Teória a história vo Városových úvahách

Ivan GERÁT

Texty Mariana Várossa na mnohých úrovniach spájajú umeleckohistorické témy so zásadnými problémami filozofických či psychologických teórií. Práve toto spojenie charakterizuje Városov ako intelektuála, ako mysliteľa so skutočne európskym horizontom. Posmrtné vydané *Úvahy v samote* (Bratislava, 1991) ponúkajú sondy do dramatického myšlienkového sveta svojho autora v čistej podobe, bez dymových clón abstraktnej terminológie či empirickej systematiky. Porovnávanie týchto myšlienok s výsledkami špecializovaných výskumov môže viesť k oprávnenej kritike, sotva by však postihlo vnútorné kontexty Városovho myslenia. Namiesto špecialistickej kritiky teda radšej pripomeniem niekoľko téz, ktoré vznikli práve na hraniciach všeobecného uvažovania a historického skúmania.

Városov si jasne uvedomoval rozpor medzi požiadavkou metodologickej čistoty vedeckého uvažovania a svojím záujmom o komplexné teoretické postihnutie estetickej a umeleckej praxe. Teórii však predsa pripisoval rovnako významnú úlohu, ako histórii: Obidve môžu prehovoriť „rečou obnaženej vedeckej pravdy“ (*Úvahy*, s. 95) a tým prispieť odstráneniu ideologických klamov, vrátane prázdnej pseudovedeckosti. História a teória sa pritom navzájom potrebujú.

História potrebuje teóriu, aby sa neutopila v bezúčelne vzrastajúcom množstve empirických poznatkov a nato, aby nepodľahla jednostranne účelovému výberu faktov a ich ideologickej interpretácii. (*Úvahy*, s. 73) Teória zasa „potrebuje ako východisko faktografiu týkajúcu sa všetkých názorov, ku ktorým sa chce vyjadriť“. (*Úvahy*, s. 74) Tieto východiskové myšlienky sú aktuálne dodnes, hoci v konfrontácii s rastúcim prílevom informácií môžu pôsobiť dojmom utopického ideálu.

Városov však rozvíjal aj také teórie, ktoré mu ako historikovi neboli vždy na osoh. Jeho takisto posmrtné vydaná kniha *Od tvorivosti k tvorbe* (Bratislava 1989) sa môže javiť ako súčasť abstraktného diskurzu o problémoch estetiky, ktorý v oficiálnej kultúre osemdesiatych rokov skutočné problémy neraz skôr zakrýval, než pomenúval. Túto stratégiu skrývania v knihe najzreteľnejšie ilustruje doslov profesora marxisticko-leninskej estetiky, ktorý na Városovú axiologickú teóriu nepriznane nadväzoval aj v časoch smutne známej normalizácie. Všeobecné úvahy o estetike však neboli autentickým plodom marxizmu-leninizmu. Začali s nimi osvietenský racionalisti, ktorých poburovala iracionálna stránka predkapitalistických ideológií. Városov je v mnohom ich nepriamym dedičom. Potvrdzujú to dokonca aj také miesta jeho textov, ktoré priamo či nepriamo nadväzujú na topiku biblického pôvodu.

Keď Városov volal po oslobodzujúcej reči obnaženej pravdy, neželal si čokoľvek, čo ľudia označujú ako pravdu – oslobodzovať podľa neho môže a má vedecká pravda. V pravde bez tohto atribútu, teda v pravde viery, videl konkrétne politické nebezpečenstvo. Vedel, že racionálne nekontrolovaná pravda môže vykročiť z privátnej sféry a nadobudnúť podobu agresívneho politického programu. (*Úvahy*, s. 131)



M. Városov  
5. 10. 1962  
Praha

4. Marian Városov: Jan Mukařovský, 1962, papier, ceruza. Majetok: E. Városová

Ako človek i ako historik poznal viacero príbehov zaslepeného mocenského presadzovania racionálne nekontrolovaných právd v rámci politických systémov, nahrádzajúcich tvorivých ľudí poslušnými figurkami. Aj okolo seba videl cynikov, ktorí nevyužívajú svoj talent a konajú proti svojmu svedomiu, aby dosiahli hmatateľnejšie výhody. V duchu etiky vedeckej pravdy sa Városov pokúsil vymedziť pojem svedomia aj teoreticky, ostal však pri fragmentoch, napr. pri otázke, či je svedomie podmieneným reflexom, ktorým sa presadzujú internalizované morálne normy. Zápas o definíciu svedomia patril k teoretickým pokusom neskorého Várossa o nájdenie takej transcendentie, ktorá by mohla vzdorovať útokom racionalistickej kritiky. Triezvy racionalizmus Várossa neopúšťal ani pri zriedkavých úvahách o tradičných biblických obrazoch. Napríklad uvažoval o otázke, či sa premena zaslepeného človeka na základe dotyku jeho zahmleného vedomia s prostou a údernou pravdou dá prirovnať k premene Šavla na Pavla. Takúto možnosť by aj pripustil, „keby u biblického Pavla nebolo došlo k polutovaniu hodnému zameneniu jedného ideologického fanatizmu za iný. Pavel nebol slobodnejší ako Šavel. Z prenasledovateľa kres-



5. Marian Városov: Imrich Weiner-Král, 1961, papier, ceruza.  
Majetok: E. Városovová

fanov sa stal prenasledovateľ nekresťanov.“ (*Úvahy*, s. 93) Do interpretácie biblického textu tak vstúpil jeden z kľúčových pojmov Városovej filozofie – pojem fanatizmu. Porovnávaní duchovných iluminácií odlišného druhu sa do cesty postavila štipľavá poznámka kritického racionalistu. Teória sa postavila do cesty historikovi. Historik Városov však príležitostne videl úlohu náboženstva aj v pozitívnom svetle: „V primitívoch budilo strach a bázeň, v osvietených pokoru a skromnosť“ (*Úvahy*, s. 124) Na teoretickú otázku sa tak odpovedá historickým argumentom. Takýchto pasáží nájdeme u Városova viaceré. Dočítame sa napríklad aj o pozitívnom význame iracionálnych momentov ideológie pre spoločnosť i pre umenie: „Totalizmy sú silnejšie preto, lebo angažujú a viažu iracionálne zložky v človeku, zatiaľ čo slabosť pluralitno-demokratizačných programov je v ich odvolávaní sa na ľudskú racionalitu, na to najzraniteľnejšie v človeku.“ (*Úvahy* s. 140) „Či nebolo umenie Egypťanov, Grékov a kresťanov, inšpirované ideologicko-náboženskými predstavami veľkým, ba neprekonateľným umením?“ (*Úvahy*, s. 92) Veľkosť nábožensky inšpirovaného umenia však Városov neprijímal celkom spontánne. Opäť teoretizoval – veľkosť vraj nespočívala v inšpirácii a slu-

žobnosti tohto umenia, ale v jeho schopnosti vyjadriť „duchovno-estetické dimenzie človeka, jeho existenciálnosť a esenciálnosť zároveň“. Tento teoretický postulát sa však nepokúsil preložiť do reči konkrétnej umeleckohistorickej analýzy. Nikdy sa tiež nepokúsil o podrobnejší opis javovej komplexnosti pamiatok týchto veľkých historických epoch. Význam iracionálna doceňoval až pri novšom, individualistickom umení. Pritom bol neraz skeptický voči vedeckej metóde a opieral sa o intuíciu. Napríklad píše: „Ani najväčšia metodologická dôslednosť nemôže postihnúť všetko, čo skutočné umelecké dielo znamená pre subjekt kultivovaného recipienta.“ (*O tvorivosti...*, s. 185) Medzi množstvom historicky neukotvených konkretizácií tohto tvrdenia nájdeme aj vetu: „Vo výnimočných prípadoch stretnutie s veľkým dielom pripomína prežitie krajnej životnej situácie alebo milostné vyvrcholenie“. Estetik sa tu nepriznane odvoláva na existenciálneho filozofa a na psychoanalytika, študujúceho elementárnu biopsychologickú skúsenosť. Autonómne umenie novoveku môže skutočne oslovit hrdinov, ktorí vidia naplnenie zmyslu svojej existencie v krajnom vypätí morálneho zápasu, ale aj hedonistov, ktorí túžia dosiahnuť skúsenosť podobnú orgazmu bez nežiaducich etických, spoločenských a hygienických následkov. Umenie schopné spĺňať tieto funkcie však neodráža nadhistorickú podstatu človeka – už len preto, že obidve tieto funkcie len zriedkakedy spĺňa jedno a to isté dielo. K novovekému individualizmu aj v oblasti umeleckej tvorby neodmysliteľne patrí pluralita východiskových morálnych rozhodnutí tvorcov i recipientov, pluralita štýlov i pluralita funkcií umeleckých diel. Sekulárna esteticko-umelecká mystika, túžiacia po teoreticky jednotnom postihnutí podobných javov historicky danú pluralitu neraz zakrýva príliš všeobecnými formuláciami. Môžeme ju teda bezpodmienečne prijať ako „reč obnaženej vedeckej pravdy“?

Városov pojem umeleckej funkcie vyjadruje jasné vedomie faktu historických premien umeleckej tvorby. Vyhyba sa však historizácii samotného pojmu umenia. Jeho úvahy o umeleckej tvorbe sa viažu na teóriu estetickej tvorby ako akejsi univerzálnej nadčasovej konštanty. Spätná projekcia výsledkov introspekcie moderného intelektuála na historický

materiál sa však môže postaviť do cesty ozajstnému bádaniu. Cieľom tvorby pozoruhodných obrazov a stavieb v mnohých významných epochách kultúrnych dejín totiž nebolo kultivovanie individuálnej estetickej receptivity, ale dosiahnutie prijatia určitých ideologicko-náboženských predstáv v rámci určitého komunikačného spoločenstva. Úlohou historika je rozprávať o podrobnostiach týchto dramatických dejov, sprostredkovať zážitok ich neredukovateľného bohatstva bez toho, aby historickú skúsenosť poukladal do pohodlných pojmových priehradiek. Takto otvorené rozprávanie vylučuje obmedzených fanatikov aj bez systematickej teórie, pretože podmienkou jeho vzniku je rešpektovanie individuálnej odlišnosti skúmaných javov.

#### Osamelosť Mariana Városova Hľadanie umeleckohistorického autoportrétu

Zuzana BARTOŠOVÁ

Už z nadpisu môjho príspevku je zrejmé, že parafrázujem názov a priznávam, aj zámer úvahy Keitha Moxeya *Melancholia Ervina Panofského*, v ktorej pisateľ našiel vnútorný autoportrét tohto veľkého historika umenia (Moxey, Keith: *Melancholie Ervina Panofského*. In: Kesner, L. (ed.): *Vizuálna teória*. Jinočany : H&H, 1997, s. 211–226). Bez toho, aby som sa prirovnávala k inšpirátorovi prítomného textu, vedome podnikám cestu podobnú jeho. Tej, ktorá otvorila most k pochopeniu rozporuplnosti a hĺbky osobnosti významného kolegu. Uvedená skutočnosť – dúfam – legitimizuje zámer môjho príspevku vo vašich očiach.

Marian Városov bol vedcom, ktorý zohral v mnohých aspektoch kľúčovú rolu pri formovaní podoby nášho výtvarného dejepisu 20. storočia.

Jeho cesta k disciplíne dejín umenia nebola priama: študoval filozofiu a slovenský jazyk a dopĺňal si svoj okruh záujmov o štúdium psychológie. Jeho doktorská dizertácia na bratislavskej univerzite niesla názov *Osobnosť ako hodnotiaci akt (Pokus o psychologickú analýzu teórie hodnôt)*. Podobne orien-

toval aj svoje doktorské práce na Sorbonne, kde strávil roky 1946 a 1947: boli to Fanatizmus (psychologicko-axiologická analýza) a Intuitivizmus ako teória poznania. Následne, v rokoch 1948 až 1949, sa venoval na univerzite v Cambrigi téme Človek a hodnoty (upravená verzia vyšla v roku 1970 v Bratislave s názvom *Úvod do axiológie*). Po svojom návrate domov začal Marian Városov pôsobiť roku 1950 v rámci svojej odbornej špecializácie na pracovisku pre psychológiu a sociológiu Slovenskej akadémie vied, ktoré však bolo nasledujúci rok zrušené. Preradili ho ako prekladateľa z ruského jazyka do Vydavateľstva SAV. V tom čase sa začal intenzívne venovať súčasnému umeniu, publikovať a angažovať sa na pôde Zväzu výtvarných umelcov, kde ho poverili vedením maliarskej komisie. Pri obrate svojho profesionálneho záujmu využil vedomosti z dejín umenia, ktoré ako vedľajší predmet navštevoval počas univerzitného štúdia. V roku 1953 ho už stretávame ako iniciátora založenia Kabinetu pre teóriu a dejiny umenia na základe obnovenej Slovenskej akadémie vied (informácie podľa úvodu Jána Uhra „Úvaha nad úvahami“ v publikácii Városov, M.: *Úvahy v samote*. Bratislava : Bradlo, 1991, s. 5-25).

Závažné štúdie mladosti rozvíjajúce aktuálne otázky psychológie osobnosti a axiológie teda vystriedali texty z oblasti výtvarného umenia 20. storočia. V tomto dvojdomom odbornom teritóriu zotrval Marian Városov po celý život: texty z oblasti axiológie a teórie hodnôt boli syntézou jeho širokospektrálnych humanistických záujmov na porovnateľnej filozofickej úrovni, avšak ani pri práci na nich neopustil povolanie, ktoré si – možno pôvodne nie celkom dobrovoľne – začiatkom päťdesiatych rokov, v období stalinizmu, zvolil. Monografie, štúdie, články, výstavy, zásadné publikácie prehľadného charakteru (najvýznamnejšia spomedzi nich *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945* (Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1960) tvoria úctyhodné dielo napriek skutočnosti, že ich temer všetky napísal v priebehu jedného dvadsaťročia, po ktorom bol na temer rovnako dlhý čas v období tzv. „konsolidácie“ odsunutý do zabudnutia.

Akokoľvek boli zrejme boľavé kariérne pády Mariana Városova, na svoje odborné záujmy nezanevrel. Ani na svoju mladú, filozoficko-psychologickú



6. Marian Városová: Vincent Hložník, 1961, papier, pero. Majetok: E. Városová

orientáciu, ani na výtvarné umenie 20. storočia, ale systematicky na oboch pracoval. Napokon oba pády, ten, čo zažil ako mladý nádejný vedec, keď napriek atribútom svojej intelektuálnej pripravenosti získaným na prestížnych európskych univerzitách sa ocitol v roli rádového prekladateľa, i ten druhý, ktorý ho zbavil miesta riaditeľa Umenovedného ústavu SAV a zaradil na úroveň začínajúcich kunsthistorikov v Slovenskej národnej galérii, kde som mala možnosť ho osobne spoznať, súviseli s politikou. Na vlastnej koži skúsil to, čo neskôr formuloval slovami: „... umelec, vedec, filozof, kultúrny pracovník, žijúci v ideologicky totalitnom režime je – podľa stupňa totalizácie – vždy viac alebo menej obmedzený oficiálnym výkladom slobody a kultúry.“ (Z dennikových záznamov Mariana Városová (28. októbra 1982). In: *Jeden a všetky životy Mariana Városová*. Zborník. Bratislava: Filozofický ústav SAV a Nadácia Milana Šimečku, s. 80). Dvakrát za svoj život zažil, že doma jeho vzdelanie, jeho predstava slobody i jeho kultúra presahovali hranice oficiálne tolerovaného teritória.

Popri filozoficky náročných otázkach a širokých umeleckohistorických panorámach, ktoré úspešne riešil, napísal Marian Városová aj množstvo monografických štúdií o svetových i slovenských výtvarných umelcoch. Z domácich autorov ho natoľko zaujala tvorba Janka Alexyho, Ley Mrázovej, Martina Benku, Štefana Polkorába, Ladislava Treskoňa, Ludovíta Fullu, Jaroslava Augustu, Rudolfa Pribiša, Imra

Weinera-Kráľa, Eugena Nevana, Gustáva Mallého a Aurela Kajliča, že o nich pripravil knihy, pričom ku Gustávovi Mallému i k Martinovi Benkovi sa ďalšími publikáciami vrátil. Vo výbere mien možno dešifrovať záujem Mariana Városová o potvrdzovanie už uznaných hodnôt v priemete nášho umenia 20. storočia viac, ako o presadzovanie avantgardného stanoviska. Navyše, opakovaný záujem o tvorbu Martina Benku a Gustáva Mallého napovedajú, ktoré výtvarné hodnoty mu boli bližšie ako iné. Pri hľadani umeleckohistorického autoportrétu sa teda možno nechať viesť záujmom samotného Mariana Városová. A vzhľadom na skutočnosť, že Martinovi Benkovi venoval dokonca tri viac či menej rozsiahle monografické texty, pokúsme sa nazrieť do jeho interpretácie tvorby tohto maliara s avizovaným zámerom hľadať jeho umeleckohistorický autoportrét.

V roku 1952, teda nie dlho potom, čo svoj záujem preorientoval z psychológie, filozofie a axiológie na súčasné výtvarné umenie, napísal Marian Városová prvú Benkovu monografiu a o tri roky nato vyšiel album výberu z umelcových olejomalieb s jeho textom. Štúdie v týchto dvoch knihách sú natoľko dobovo ideologicky podmienené, že zastierajú pisateľovu osobnosť. Tretí, najrozsiahlejší text Mariana Városová o Martinovi Benkovi vyšiel v dobe, keď vedec nemohol publikovať (Városová, M.: *Martin Benka*. Bratislava: Tatran, 1981). Je textom jeho jedinej oficiálne vydané publikácie v období tvrdej „konsolidácie“ (presnejšie medzi rokmi 1972 a 1985). Predstavuje teda akúsi výnimku z pravidla totalitnej cenzúry voči pisateľovi a zároveň nepriamo odkazuje na „oficiálnu mieru slobody“ (vyjadrenia), aby sme použili už raz spomenutý citát, tú mieru, ktorej limity bol ochotný Marian Városová akceptovať.

Kľúčovou pre pochopenie Városových osobnostných mét je kapitola Ideovo – estetický rozbor (Benkovho diela) druhej časti publikácie. V prvom rade sa zamýšľa nad vzťahom umelca k ľudovej kultúre a umeniu, teda k slovenskosti ako takej a odhaľuje v ňom prioritu väzby k jej duchovným vrstvám pred väzbou k hmotným, prioritu inšpirácie slovesnou a hudobnou rovinou kultúry pred výtvarnou. Obdivuje jeho sklon k monumentalite, k zjednodušovaniu a spevňovaniu foriem a zároveň si kladie otázku, prečo umelec šiel inou výtvarnou cestou než ces-

tu moderny. Odpoveď nachádza v zážitku z Benkovej cesty po Slovensku roku 1913 a nazýva ho „slovenský šok“, ktorého výsledkom bolo Benkovo rozhodnutie „zachrániť a šíriť pravdu ľudu“, ktorý v tej dobe bol už odsúdený na zánik. V tejto úlohe sa „spájalo výtvarné s ideovým ba politickým“. A vzápätí hovorí o Benkovej osamelosti, ktorá sa netýkala jeho každodenného života, ale jeho výlučnosti v „kontexte európskeho a slovenského výtvarného života a vývinu. Keď našiel seba, mal pocit príslušnosti k väzbe, ktoré mu osud prikázal zaľudniť a zlikvidovať. Pred ním, podľa jeho vtedajšieho presvedčenia, bolo na Slovensku len ľudové umenie, potom umeleckohistorické pamiatky minulosti ako svedkovia prevažne cudzieho kultúrneho panstva, a napokon niekoľko roztratených výtvarníkov – jednotlivcov, ktorí mali príliš nepriaznivé existenčné podmienky, aby mohli povedať vážne, medzinárodne merateľné slovo. Vnútorne sa vzpieral stať sa jedným z nich, istotne aj z obavy, aby solidarizovanie sa s nimi nemalo za následok stratu jeho myšlienkových a umeleckých ambícií; na druhej strane s nimi spolucítil a ťažko niesol odsudzovania a podceňovanie slovenskej výtvarnej kultúry. Do poprevratového života u nás vstupoval teda sám so svojou historickou úlohou, ktorú, ako bol presvedčený, si ani jeden slovenský maliar neuvedomoval tak naliehavo a hlbkovo. Aj neskôr sa domnieval, že ani jeho mladší kolegovia, hoci vchádzali do kultúry za priaznivejších okolností, neprežívajú svoje výtvarné poslanie s takou komplexnou záväznosťou, ba niekedy sú náchylní si ho aj zjednodušovať. Nechceme tu skúmať, či a v ktorom prípade bola táto domnienka oprávnená. Uvádžame ju len ako symptóm, ktorý dotvára podobu umelcovej „osamotenosti“ v priestore slovenského výtvarného umenia (Martin Benka, s. 142-143).

Z citovanej pasáže nemožno usúdiť, nakoľko si Marian Városová vzal za slovo Benku na základe pramenných materiálov či autentických vyjadrení umelca, ktorého osobne poznal. Jedno však odhadnúť možno, že sa s jeho postojmi stotožnil, najmä ak napísal ďalej „každý výtvarník si postupom času vyberá z dejín umenia určité obdobia alebo zjavy, ktoré sa stanú odvtedy jeho: cez ne sa v dejinách umenia zakoreňuje, na ne sa v svojich zámeroch odvoláva, s nimi vedie vnútorný dialóg.“ (Martin Benka, s. 143)

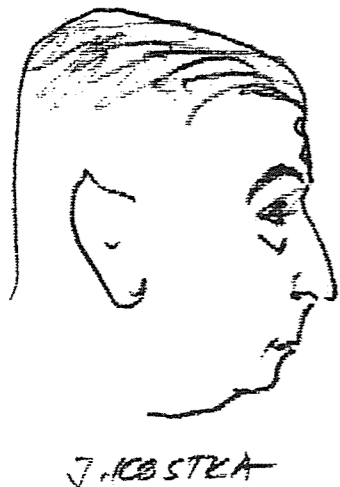


24.8.61  
Rajec, Teplice MATEJKA

7. Marian Városová: Peter Matejka, 1961, papier, ceruza. Majetok: E. Városová

V rámci licencie prítomnej úvahy navrhujem nahradit v poslednom citáte termín „výtvarník“ termínom umenovedec. Aj Marian Városová si vybral „svoj zjav“ k vnútornému dialógu a do jeho slov vkladal svoje méty, svoje pocity, svoje postoje ku kultúrnemu – intelektuálnemu a výtvarnému – prostrediu Slovenska, v ktorom napriek všetkým peripetiám ostal žiť. A boli to postoje akiste „aj ideové, aj politické“.

Marian Városová zrejme tiež zažil „slovenský šok“ vo chvíli, keď mal možnosť porovnať spôsoby, ako sa chovajú k doktorandovi na Sorbonne či Cambridge a ako sa k tomu istému dokážu zachovať doma, vo chvíli, keď zistil rozdiel v profesionálnych možnostiach, ktoré sa mu na týchto rozličných miestach otvárajú. Napriek tomu sa rozhodol „zachrániť a šíriť pravdu ľudu“. V jeho prípade išlo o rozhodnutie zanechať intelektuálne výlučné filozoficko-psychologické témy, navyše politicky nežiaduce v prostredí, kam sa vrátil a venovať sa populárnejším (teda prístupnejším „pravde ľudu“). Venoval sa im však spôsobom, ktorý mu umožnil naplniť rolu „záchrancu... slovenskej výtvarnej kultúry“ a zároveň dovolil povedať „vážne, medzinárodne merateľné slovo“. Pri hľadaní formy ako uplatniť svoje vzdelanie, ako dať



8. Marian Városov: Jozef Kostka, 1961 okolo, papier, ceruza.  
Majetok: E. Városová

k dobru svoj talent prostrediu, ktoré mu spočiatku nebolo priaznivo naklonené sa zrejme tiež – obdobne ako v jeho očiach Martin Benka – „vnútorne vzpieral stať... jedným z nich“ (zo svojich „roztratených“ kolegov), „istotne aj z obavy, aby solidarizovanie sa s nimi nemalo za následok stratu jeho myšlienkových (...) ambícií“. Ak doplníme, jeho presvedčenie bolo obdobné, ako kedysi Benkovo, že „do poprevratového života u nás vstupoval teda sám so svojou historickou úlohou“ a slovo „prevrat“ budeme čítať v historickom kontexte roku 1948, dozvieme sa aj o politickom názore Mariana Városov na udalosť, ktorá v konečnom dôsledku bola dôvodom zmeny jeho profesionálnej orientácie. Dozvieme sa aj o jeho vnútornom presvedčení, že pre naplnenie „svojej historickej úlohy“ vtedy, „keď našiel seba, mal pocit príslušnosti k vákuu, ktoré mu osud prikázal zaľudniť a zlikvidovať“.

Marian Városov sa cítil zrejme povolaný založiť pracovisko, ktoré vtedy na Slovensku chýbalo a postaviť sa na jeho čelo, cítil zrejme ako svoju úlohu „zaľudniť“ nielen toto pracovisko, ale s jeho pomocou aj naše dejiny výtvarného umenia a celkom samozrejme viesť tímovú prácu umeleckých historikov, ktorej výsledkom boli komplexné dejiny slovenského maliarstva a sochárstva medzivojnového obdobia 20. storočia.

Osamelosť Mariana Városov teda vzala na seba v priebehu jeho života viacero podôb: od osamelosti naplnenej zakladateľskou rolou, cez výlučnosť v postavení s možnosťami formovať pre Slovensko medzinárodné kontakty i podobu nášho výtvarného umenia 20. storočia, keď pôsobil vo funkcii riaditeľa Ústavu pre dejiny a teórie umenia SAV, po osamelosť záverečného obdobia, kedy bol v nemilosti „konsolidátorov“. Vtedy, keď sa ocitol v roli rádového odborného zamestnanca Slovenskej národnej galérie, volil osamelosť filozofa. Napísal a publikoval síce monografiu Martina Benku, z ktorej čerpal prítomná úvaha a venoval sa ďalšej, o diele Gustáva Mallého, ale ťažisko svojho vnútorného záujmu preniesol na iné intelektuálne pole, kam ho nemohli nasledovať kolegovia, s ktorými sa každodenne stretával. Väčšina z nich ani o jeho paralelnom živote netušila.

Otázku, do akej miery osamelosť Mariana Városov zavinielo prostredie a okolnosti, ktoré ho politicky utvárali a do akej miery bolo jeho vlastnou voľbou, keď odmietol stať jedným z „roztratených“, teda z medzinárodného hľadiska anonymných kolegov, ponechávam otvorenú.

### Marian Városov, inšpirátor nových postrehov v národopise

Soňa KOVAČEVIČOVÁ

Po prvý raz som sa s vedeckými názormi Mariana Városov stretla v roku 1949 na prednáške Štátneho psychotechnického ústavu, ktorú so svojimi spolupracovníkmi usporiadal v sieni Obchodného grémiu na Gorkého ulici. Téma „Zamestnanosť žien“ – najmä prostitútok, bola v Bratislave v súvislosti s Vydricou veľmi aktuálna a pritiahla množstvo poslucháčov. Po skončení prednášky a dlhom aplauze sa tri ženy na čele s Tvarožkovou, už vtedy známou agitátorkou lavičiarov, zdvihli a spoza rečníckeho pultu M. Városov a ústav veľmi invektívne napadali. Zdôraznili ideovú pomýlenosť prednášateľov i ústavu a nadšene tvrdili, že v budúcnosti, v socializme,

dehonestujúca prostitúcia nebude existovať, lebo spoločnosť pozdvihne ženu na zaslúžené miesto. Bola to predzvesť tmárstva a ideologizácie vedenia spoločenských vied. Psychotechnický ústav zrušili a M. Városov prešiel do SAVU.

Temnota vo vede vládla do začiatku 60. rokov. Vtedy už podaktorí akademickí a zväzoví pracovníci začali cestovať po svete odkiaľ prinášali poznatky, z ktorých mnohé nadväzovali na pražskú a bratislavskú vedeckú avantgardu predvojnových rokov. Medzi týchto cestovateľov z oblasti spoločenských vied patrili Matuška, Tatarka, Bodnár, Kára a samozrejme M. Városov. Jeho pôsobenie na domácich bádateľov bolo o to intenzívnejšie, že na základe širokého vzdelania, znalosti umenia, ale i psychológie, syntetizoval výsledky rôznych disciplín, postrehol nóvum, aj keď nebolo pregnantne vyslovené. Na tieto jeho podnety reagovali nielen umenovedci, ale i architekti, národopisci, geografi, či ochrancovia prírody novými postrehmi a metódami bádania.

Začiatkom 60. rokov som začala pracovať na kandidátskej práci o ľudovej architektúre u nás neobvyklou, no v Európe rozpracovanou, etnokartografickou metódou. Vedenie Pamiatkového ústavu, kde som v tom čase pracovala, vzhľadom na nóvum metódy (i obavu následkov na „moju maličkosť“), predložilo rozpracovanú prácu vedeckej rade ústavu. M. Városov, ktorý bol jej členom, okamžite pochopil, že ide o protiklad k hĺbkovým monotematickým výskumom jednotlivých lokalít. Táto metóda plošným sledovaním podávala komplexný obraz o spojení bývania s prírodou a spájala ľudovú architektúru na našom území s typmi existujúcimi aj u susedných národov. Tým dostával etnografický výskum zameraný na technológiu a lokálnu históriu ďalšiu dimenziu. V tom čase ani časť etnografov nevedela posúdiť, čo etnokartografia, ktorú M. Városov svojím syntetickým myslením pomohol posunúť dopredu, môže osvetliť.

Pre ďalší rozvoj bádania bol určujúci rok 1964. Alexander Matuška vtedy, ako predseda Literárno-vednej spoločnosti, usporiadal sympóziu, ktoré malo za cieľ očistiť a vzkriesiť avantgardné metódy spred roku 1950, samozrejme hlavne funkčný štrukturalizmus.

O dva roky neskôr sa v Československu konal IX. Kongres medzinárodnej organizácie kritikov umenia

– AICA (1966). V Prahe, Brne a Bratislave sa usporiadali súborné výstavy starého a nového výtvarného umenia, zostavovali sa monotematické zborníky a čísla časopisov. Slovenská národná galéria v Bratislave usporiadala zásadnú výstavu – „Dvanásť storočí slovenského výtvarného umenia na Slovensku“. Paralelne s ňou Libor Kára predstavil v časopise *Výtvarný život* (1966, č. 3) súbor príspevkov poukazujúcich na stáročnú kontinuitu výtvarného umenia na Slovensku. M. Városov ma vtedy oslovil, aby som napísala dve štúdie, ktoré by poukazovali práve na túto kontinuitu v ľudovom prejave a pritom, aby som okrem historizmu nebadane použila funkčno-štrukturalistický pohľad. U výtvarníkov, najmä sochárov, vzbudil tento príspevok značnú pozornosť, nie však u etnografov.

V roku 1967 usporiadala I. Pišútová v Slovenskom národnom múzeu súbornú výstavu o drotároch a ich výrobkoch. Városov zaujalo najmä kinetické pôsobenie trojrozmerných drotárskych plastík rozmiestnených v priestore. Vyzval ma, aby som práve z tohto aspektu napísala príspevok do revue *ARS* (1969, s. 132-139). To bol ďalší aspekt, s ktorým som sa v rámci etnografie a výtvarného umenia musela popasovať.

V 2. polovici 60. rokov začala pod vedením M. Růžičku vychádzať revue *Životné prostredie*. V širokej vedeckej rade zloženej z geografov, architektov, urbanistov bol aj M. Városov. Radu viedol akademik E. Belluš. Na popud Városov bolo prvé číslo roku 1969 zostavené tak, aby vynikla úloha architektov pri tvorbe životného prostredia 20. storočia. Ako protiklad bezduchých sídlisk postavil Városov životné prostredie vidieka, po stáročne funkčne vytvárané človekom, jeho prácou, potrebami a vkusom. Na jeho popud som sa venovala aj tejto téme – sídla boli posudzované v priamom kontakte s okolitou prírodou a tento pohľad sme uplatnili aj v úvodných mapách o bývaní v *Etnografickom atlase Slovenska*.

Pozornosť, ktorú vzbudili výstavy a články o ľudových a sakrálnych plastikách, podnietili vydavateľstvo SAV Veda, aby publikáciu zaradilo do edičného plánu. Konceptia vychádzala z príspevkov, ktoré vyšli aj z Városovho podnetu vo *Výtvarnom živote*, a preto bol určený za hlavného oponenta. Zdôraznená mala byť farebnosť celkov a plastík. Môj

doplňující trojjazyčný text mal osvetlit ich hodnotu. Aby som zdôraznila nadväznosť avantgardy na ľudové umenie, nazvala som publikáciu „Svätý za dedinou“ a mottom bola Novomeského báseň toho istého názvu. Na publikácii som začala pracovať ešte koncom 60. rokov. Redakčné práce prerástli až do prvých rokov normalizácie, čo sa prejavilo neprijemnými následkami. Novomeského báseň a názov z nej odvodený museli zmiznúť, Várossa ako oponenta odvolali a publikáciu prehlásili za ideologické tmárstvo. Vedenie Národopisného ústavu vtedy promptne zareagovalo prehlásením, že ľudové a sakrálné

plastiky sú pre etnografa takými dôležitými artefaktmi výskumu ako črpáky, soľničky, stoly či posteľe. Stranícki aparátnici túto populistickú vulgarizáciu zhltli a kniha, síce oklieštená, ešte vyšla.

S vedomím, že moje zážitky spojené s pôsobením M. Várossa vo vede i vo výtvarnom umení sú príliš individuálne, predsa sa odvažujem tvrdiť, že úpadok mnohých vedných disciplín, ich znížená schopnosť nadviazania a dohnanie vývinu vedy vo svete, súvisí v mnohom s prerušením pôsobenia elit za normalizácie, medzi ktorú nesporne patrí aj Marian Városov.

**Barbara Balážová: Barokové sochárstvo v Kremnici. Vybrané štúdie k dejinám slovenského barokového sochárstva a maliarstva v 18. storočí. Bratislava 2003**

(Obhajoba sa konala 3. októbra 2003 na Ústave dejín umenia SAV v Bratislave)

**Oponentský posudek disertační práce: Barbara Balážová, Barokové sochárstvo v Kremnici. Vybrané štúdie k dejinám slovenského barokového sochárstva a maliarstva v 18. storočí. Bratislava 2003, 313 strán, 46 čiernobielych a 108 farebných obr.**

*Prof. PhDr. Mojmir Horyna  
Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Praha*

Predložená práca Barbary Balážovej predstavuje veľmi obsáhlý a zdařilý výkon základného výskumu. Jejím predmetem je vrcholne a pozdne barokní sochařská tvorba v regionálním středisku, banském městě Kremnici. V dosavadní literatuře jenom povrchně a spíše okrajově zpracovaná téma pojala autorka velmi zevrubně

Prvním krokem byl obsáhlý archivní výzkum, díky kterému podstatně rozšířila znalosti o sochařích činných v Kremnici v 18. století a to jak z hlediska jejich počtu, tak z hlediska poznání jejich osudů, okolností jejich tvorby a dokonce i jmen tovaryšů působících u některých mistrů. Jakýmsi horizontem, na který velmi zdařile a přesvědčivě promítá poznatky týkající se sochařské produkce v Kremnici, je v úvodní kapitole načrtnutá sonda do života města, sociologická charakteristika jeho obyvatel a to především těch nejvýznamnějších a nejvzdělanějších i známé okolnosti realizace velkých uměleckých podniků ve městě ve sledovaném období.

Následující drobné monografie celkem devíti sochařů, jejichž činnost je v Kremnici doložena v 18. století, podstatně rozšiřují a doplňují údaje dosavadní literatury. Připojeny jsou i zmínky o truhlářských mistrech a stavitelích, kteří se spolupodíleli na sochařských realizacích, a posléze údaje o malířích činných v Kremnici na základě studia místních matrik.

V další kapitole charakterizuje autorka ve vztahu k dějinám města, vývojem náboženských poměrů v Kremnici a dalším okolnostem hlavní umělecké realizace barokního období. Z historického hlediska jsou velmi zajímavé osudy jednotlivých kostelních staveb a proměny v jejich náležitosti katolické a protestantské straně. V této souvislosti je i zcela přesvědčivá nová datace vzniku hlavního oltáře kostela sv. Kateřiny do doby kolem 1680, kterou autorka velmi dobře argumentuje. Z hlediska kompozice retáblové architektury šlo o monumentální raně barokní dílo s bohatou sochařskou a obrazovou výzdobou. V souvislosti s charakteristikou tohoto oltáře mám jednu terminologickou námitku. Na základě fotografie nezachovaného díla se zdá, že dřevorezby byly sice slohově konzervativní, tělesný kánon postav byl manýristicky protažený a v členění drapérie lze pozorovat přežívání pozdně gotických kompozičních motivů, nicméně samotná kvalita řezbářského provedení byla poměrně vysoká. Právě proto se mi zdá nepřiměřené charakterizovat tuto produkci termínem „insitní“. Přes zřejmou konzervativnost slohového názoru šlo o díla profesionální. Je ovšem zřejmé, že oproti těmto řezbám představovaly sochy Evangelistů ze špitálního kostela sv. Alžběty vskutku novou a progresivní slohovou polohu.

Pro rozvoj náročnějšího sochařství v duchu vyspělého vrcholného baroka sehrál rozhodující roli velkorosý šlechtický mecenát Josefa Ondřeje Wenzela von Sternbach, vysokého horního císařského úředníka, který na Slovensko přesídlil z rodného Tyrolska, odkud získal i umělce pro své umělecké podniky. Z nich sochař Michal Antonín Räsner na poslední období svého života na Slovensko přesídlil. Räsner je tak významným umělcem, jehož příchod znamenal radikální slohový posun. I v dalším uměleckém dění v Kremnici se nejedná o kontinuální lokální vývoj barokního sochařství, ale změny inspi-

rované příchodem umělcům, školených ve významných centrech. Vývoj produkce určený importy uměleckých děl, nebo působením odjinud příšlých umělců je charakteristický právě pro lokální centra periferních oblastí, kterým Kremnica byla. Tento, podstatně diskontinuitní slohový charakter produkce v regionálním centru pak autorka velmi zdařile dokumentuje zpracováním hlavních velkých uměleckých zakázek, přičemž ukazuje i na souvislosti a vplyvy, které se v těchto dílech projevují. To platí především o kapitolách, věnovaných pozdně barokní přestavbě farního kremnického kostela P. Marie nebo realizaci sloupu Nejsvětější Trojice. Někdejší farní kostel je trefně charakterizován jako „Gesamtkunstwerk“ periferie jako příklad lokálního akceptování náročných uměleckých koncepcí pozdního baroka, a autorka velmi podrobně a zdařile rekonstruuje jeho zaniklou podobu, kompozici jeho výbavy a výzdoby i její ikonografickou strukturu. Při zpracování těchto reprezentativních realizací sleduje autorka velmi podrobně průběh prací a podíl jednotlivých tvůrců, stejně jako návaznost na předlohy. Umělecký vývoj města je pak vylíčen velmi podrobně až do sklonku 18. století, kdy v 90. letech je epilogem baroka v Kremnici nová výzdoba interiéru františkánského kostela, pro který – jak autorka nově dokázala – vytvořil dva obrazy František Antonín Maulbertsch a jeden obraz Felix Ivo Leicher.

Ve svém celku je práce Barbary Balážové velmi přínosným a objevným výkonem, který podstatně prohloubil znalosti barokního sochařství ve sledovaném regionu. Práce přinášející velké množství dosud neznámých faktů je metodicky příkladná jak z historického tak umělecko-historického hlediska. Velmi podstatně překračuje poznání dosavadní literatury a doložené koriguje její nedostatky a omyly. Zpracovávanou uměleckou tvorbu vsazuje do širšího historického i kulturně historického kontextu a plasticky tak vystihuje charakter uměleckého života lokálního centra. Argumentace jsou velmi seriózně a dobře vystavěny, atribuční otázky jsou promyšleně řešeny. Sledovanou tvorbu zapojuje vyváženě a s hlubokou znalostí do širšího vývoje, výsledované vztahy k tvůrčím centřům jsou načrtnuty velmi přesvědčivě. Velmi dobře je zpracována dokumentace a obsáhlá edice archivních materiálů. Prá-

ce vykazuje rysy skutečné vědecké zralosti, a splňuje výborné požadavky kladené na disertační práci. Proto ji jednoznačně doporučuji k obhajobě.

Praha 25. srpna 2003

**Posudek disertační práce: Barbara Balážová, Barokové sochařství v Kremnici. Vybrané štúdie k dejinám slovenského barokového sochařstva a maliarstva v 18. storočí.**

**Bratislava 2003, 313 strán, 46 čiernobielych a 108 farebných obr.**

*PhDr. Lubomír Konečný*  
*Ústav dejin umění Akademie věd České republiky,*  
*Praha*

Hned úvodem bych rád definoval svou pozici při psaní tohoto posudku. Zatímco rozhodně nejsem specialistou na umění – a zejména pak sochařství – stře-doevropského 18. století (a zejména pak slovenského), cítím se být kompetentní na poli evropské renesance a baroka v celé jeho šíři. A poněvadž mé umělecko-historické zájmy mají zřetelnou metodologickou orientaci, následující posudek se bude pohybovat v takto vymezených parametrech a nebude detailním zvažováním a (případně) kritikou jednotlivých, v disertaci prezentovaných údajů.

Předkládaná disertace vyrostla z autorčiny diplomní práce z roku 1999, věnované pozdněbarokní sochařské výzdobě bývalého farního kostela Blahoslavené P. Marie v Kremnici. Její zájem se postupně rozšířil na ještě další projekty barokního umění v Kremnici, ale i přesto, že se jedná o projekty klíčové, Mgr. Balážová svůj text neprezentuje jako „dějiny“ barokního sochařství a malířství v tomto báňském městě, nýbrž jako „vybrané studie“ k nim. Tento záměr lze hodnotit jako svého druhu *understatement*, poněvadž autorka provedla důkladný průzkum relevantního archivního i „archeologického“ materiálu, na jehož základě pak v prvních dvou kapitolách své disertace podala sociologickou sondu do života Kremnice v 18. století, rekonstruovala jak ži-

vot a *oeuvre* tam působících sochařů, tak průběh nejvýznamnějších projektů. V kapitolách III-VI pak detailně analyzovala vybrané projekty a tvorbu některých sochařů.

Co tedy autorce brání tuto práci chápat jako „dějiny“ sochařství 18. století v Kremnici? Kromě uvědomění si určité selektivnosti jejího záběru to je především permanentní metodologická sebereflexe. Práce začíná polemicky, kriticky se vymezuje vůči dosavadnímu bádání (zejm. Ján Papco 1998) a přináší početná *addenda & corrigenda*, že naprosto mění obraz, který o předmětu disertace podávala dosavadní literatura. Mgr. Balážová však současně pocituje „rozpolcenost historika umění při hledání rovnováhy mezi záplavou nových faktů a informací získaných primárním archivním a terénním výzkumem, a jeho následnou konfrontací s pokusem o hlubší a zajímavější analýzu a interpretaci těchto podkladů“ (s. 203). Lze říci, že to je standardní situace, která se „problémem“ stává právě a teprve tehdy, když si ji historik umění uvědomuje a snaží se z ní vyvodit metodologické důsledky. Balážová konstruuje tři „rastry“, pomocí kterých analyzované objekty historicky situuje a interpretuje: prostor, čas a autorství. Stále však váhá. Zvolený přístup se jí zdá příliš tradicionalistický a poplatný dejinám umění přelomu 19. a 20. století (Franz Wickhoff). Pomocnou ruku pak nachází v metodě, která je dnes známa jako „mikrohistorie“ (s. 13-14) a odvolává se především na práce Carla Ginzburga, z nich především na jeho knihu *Sýr a červi*. Nahlížena z této perspektivy, předkládaná disertační práce představuje ve své cílevědomosti ojedinělé použití metody mikrohistorie na materiál dejin umění. Podstatný argument ve prospěch tohoto přístupu pro ni navíc představuje „Ginzburgův zájem o kulturní transfer mezi dvěma navzájem oddělenými světy“ – světem „vysoké“ kultury pozdní renesance a životem friulských venkovanů, resp. mezi centrem a periferií v sochařství 18. století. Zde se však nabízí námitka, že Balážová sama shromáždila dostatek materiálu, který prokazuje, že Kremnica nebyla v 18. století v rámci monarchie ani

zdaleka takovou periferií jako friulské Montereale na konci 16. století. A je zde ještě jeden problém: „mikrohistorické“ práce tendují obrátit se dovnitř studovaného materiálu, k jeho struktuře, a často opomíjejí otázky geneze, filiací a vlivů. Tradičně orientovaný historik umění by v předložené práci mohl postrádat právě to, že těmto otázkám v ní není věnována zevrubnější pozornost, Nedomnívám se však, že by takovýto přístup k tématu vyžadoval nějaké zvláštní ospravedlnění. Stačí citovat recentní názor Davida Summerse na tzv. „post-formalistické dějiny umění“: „Jakkoliv se disciplína dejin umění změnila během několika málo posledních desetiletí teoretického a kritického zkoumání, stále je polem archivního výzkumu, který se zabývá začleněním svých objektů do řádu prostoru a času, a snaží se je uvést do vztahu k příslušným dokumentům a archeologické evidenci.“ (Summers, D.: *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003, s. 15). A přesně to Balážová dělá: zkoumá [historicky] „skutečné prostory“.

Práce je velmi dobře koncipována; jednotlivé kapitoly logicky navazují jedna na druhou a nadto mají svou vlastní dynamiku, poněvadž většinou gravitují kolem specifického problému (např. otázka barokního *Gesamtkunstwerku* ve 4. kapitole nebo problematika „retrospektivního stylu“ v 6. kapitole). Vlastní text je doplněn extensivními prepisy podstatných archiválií na s. 207-70 a obsáhlou bibliografií na s. 271-87. O doktorandčině akribii svědčí také seznam vyobrazení včetně jejich zdrojů (s. 289-99), dále pak seznam použitých zkratk (s. 301) a především dva rejstříky, jmenný a místní (s. 303-12), které vstřícně napomáhají zpětné orientaci v textu a vyhledávání v něm. Všechny části disertace jsou zpracovány kultivovaně a s maximální péčí. Zvláštní zmínku zasluhuje vynikající obrazové vybavení.

*Ad summam:* Považuji disertační práci Barbary Balážové za výtečnou a rozhodně ji doporučuji k obhajobě.

Praha 29. srpna 2003

**Posudok dizertačnej práce: Barbara Balážová, Barokové sochárstvo v Kremnici. Vybrané štúdie k dejinám slovenského barokového sochárstva a maliarstva v 18. storočí.**

**Bratislava 2003, 313 strán, 46 čiernobielych a 108 farebných obr.**

PhDr. Viliam Čičaj, CSc.

*Historický ústav Slovenskej akadémie vied, Bratislava*

Cieľom predloženej a veľmi obsiahlej dizertačnej práce B. Balážovej je pokus o určitú syntézu dejín výtvarného umenia 18. storočia v jednom z najvýznamnejších slobodných kráľovských a banských miest na strednom Slovensku – v Kremnici, pričom pod výtvarným umením sa tu sleduje barokové sochárstvo a sčasti aj barokové maliarstvo. Nie je bez zaujímavosti, že oblasť stredoslovenských banských miest v priebehu 18. storočia prežívala svoj hospodársky, spoločenský a kultúrny rozkvet. Vďaka rozvoju ťažby a spracovania drahých kovov a s nimi ruka v ruke sa rozvíjajúca remeselná výroba prispeli k nebyvalej prosperite tejto časti habsburskej ríše. Nezanedbateľnou súčasťou tejto prosperity bolo aj výtvarné umenie, ktoré vďaka mocným investorom (štátne, mestské a cirkevné inštitúcie, bohatí jednotlivci), zanechalo hlboké stopy, ktoré možno sledovať až do súčasnosti.

Autorka sa podujala spracovať vo svojej dizertačnej práci túto neľahkú a náročnú úlohu. Na jednej strane tu v tejto oblasti prebehlo veľké množstvo umelecko-historických výskumov, na druhej strane je tu k dispozícii veľké množstvo bohatej literatúry a napokon existuje tu ešte veľké množstvo nespracovaného materiálu (myslíme predovšetkým archívneho). Toto sú podľa nás okolnosti, ktoré determinovali prácu autorky, lebo nielen *slabá*, ale niekedy aj *prílišná* spracovanosť určitej problematiky, mnohokrát do určitej miery *problematicizuje* celý výskum.

Už samotný názov práce *Barokové sochárstvo v Kremnici*, ale najmä jej podnadpis *Vybrané štúdie k dejinám slovenského barokového sochárstva a maliarstva v 18. storočí* a jej rozsah 313 rukopisných strán (nie typizovaných) určite vyvoláva aj u nezainteresaného čitateľa niekoľko úvah. Na jednej strane názov nasvedčuje tomu, že ide o určitý syntetizujúci

pohľad na problém kremnického sochárstva. Na strane druhej podnadpis, ktorý by mal ideovú myšlienku diela ďalej rozširovať, je v určitej opozícii a trochu sa aj určitým spôsobom navzájom vylučujú. Samozrejme, že sa to potom následne odrazilo aj v štruktúre predloženej práce. Keďže pozostáva zo šiestich relatívne samostatných štúdií, ako uvádza autorka v závere, preto bola nútená v každej kapitole uviesť stav výskumu, jeho doterajšie výsledky, hodnotenie literatúry (prameňov) a napokon znova zhrnúť závery, ku ktorým dospela na základe vlastného výskumu, prípadne ich zakomponovať do širších súvislostí. Samozrejme, že ak ide o témy relatívne samostatné, napriek tomu sú veľmi príbuzné a navzájom úzko prepojené, potom sa niektoré veci a problémy musia zákonite určitou formou opakovať. Napokon tým trochu *trpí* aj celkový dojem z veľmi kvalitnej, záslužnej a vedecky dobre erudovanej práce autorky. Za úvahu by určite stálo, či by predizertačnú prácu nepostačovalo sústrediť sa výlučne len na problematiku kremnického sochárstva (aj to len prípadne v prvej alebo len v druhej polovici 18. storočia). Na okraj moja poznámka, že táto téma, ale aj celková práca by celkom pokojne stačila aj na dve až tri dizertačné práce.

Predložená dizertačná práca je rozdelená do šiestich samostatných kapitol, pre mňa, s trochu netradičnými *barokovými* názvami napr. *Barokoví sochári v Kremnici v priebehu 18. storočia* alebo „*Who is who?*“ v *kremnickej umeleckej komunite v 18. storočí*. Ďalej aj druhá kapitola *Vstupné informácie k sochárstvu 18. storočia v Kremnici* alebo „*What is what?*“ v *Kremnici*. Nejde mi tu o anglické termíny, ale o spojku **alebo**. Autorka ju použila v názve všetkých kapitol, aj keď v poslednej z nich trochu pozmenenom význame. Podobne však potom mala postupovať aj v prípade *barokizovania* názvu dizertačnej práce: *Barokové sochárstvo v Kremnici* alebo *Vybrané štúdie k dejinám slovenského barokového sochárstva a maliarstva v 18. storočí*. Autorka vo veľmi podnetnej prvej kapitole urobila významnú a závažnú sondu do archívnych prameňov, na základe ktorých sa jej podarilo predstaviť skoro kompletnú kremnickú sochársku a maliarsku komunitu 18. storočia. Sú tu uvedené životopisné medailóniky sochárov, ktorí žili alebo pôsobili v tejto oblasti. Pod-

kapitola I.4 o krádeži moriaka nemusela figurovať ako samostatná. V prípade M. Bukovayho nemohlo ísť o rezbára, ktorý mohol byť aj vyučeným stolárom? (s. 16) Podľa mňa slovenská história umenia nemá „*bielu stenu*“ (s. 29). Taktiež nie je jasné, ako ...*manželka Terézia značne mútila vodu...* a tiež ...*ako pred smrťou (manželka Räsnera) zlikvidovala celý kremnický majetok* (všetko na s. 39). Hodnotenie manželky Stanetiho, že bola moderná, lebo sa súdila o svoje práva a majetky, je takisto trochu diskutabilné (s. 40). Aj komentovanie typu: ...*v tomto kontexte znie veľmi veselo konštatovanie M. Čelkovej...* nie je práve veľmi najšťastnejšie (s. 53). Archívny materiál nemôže ... *pripraviť bonbónik...* (s. 56). Medailóny jednotlivých sochárov dopĺňa Dodatok I.15 so *strašným* názvom *Predstavenie maliarov činných v Kremnici v 18. storočí na základe výpisov z matrik krstených, sobášených a zomrelých i ďalšieho archívneho materiálu*.

V druhej kapitole autorka (tiež s názvom *Vstupné informácie k sochárstvu...* ?) sleduje problematiku kremnického sochárstva v prvej polovici 18. storočia, ktorá doteraz nebola preskúmaná a taktiež veľmi pekne zdokumentovala kontinuitu umeleckej činnosti koncom 17. a v prvej polovici nasledujúceho storočia, ktorá doteraz nebola dostatočne preukázaná. V každej kapitole by mala byť v určitej forme aj zmienka o stave výskumu, odbornej literatúry a pramenného materiálu. Nie je veľmi šťastným riešením, ak autorka nazve úvodnú podkapitulu *Doterajšia zavádzajúca simulácia dejín barokového sochárstva v Kremnici v 18. storočí*. Je pravdou, že doterajší výskum bol taký aký bol so všetkými pozitívami i negatívami (napr. J. Papco). Aj z toho dôvodu netreba ho *dehonestovať*, ale kriticky zhodnotiť. Takisto z Rusinovho diela netreba citovať celú stranu (s. 57). Netreba citovať celé dokumenty, ktoré sú uvádzané a publikované aj v prílohe (s. 64 a inde). Tiež sa tu nachádza netradičný názov záveru kapitoly *Čierne diery alebo biele miesta?*

Tretia kapitola taktiež s dlhým barokovým názvom *Diela Johanna Georga Dominikusa Grasmaira a Michala Räsnera na Slovensku alebo Jozef Andrej Wenzl von Sternbach ako sprostredkovateľ tirolsko-slovenských umeleckých kontaktov v prvej polovici 18. storočia* sa trochu vymyká z rámca skúmanej

problematiky. Sú tu zhodnotené diela dvoch umelcov, z ktorých jeden (J. G. D. Grasmair) nepôsobil v Kremnici, ďalej maliar (K. Tausch), ktorý taktiež pracoval v Banskej Štiavnici. Medailón sochára M. Räsnera je sčasti uvedený aj v predchádzajúcej kapitole. Obdobne osobnosť mecéna Wenzla (III.1 *Vtáček pochovaný v truhle*) je síce veľmi zaujímavá a objavná, ale boli tu aj iní mecéni (cirkevní a svetskí) v rovnakom období, ktorým by sa potrebné určitým spôsobom venovať, prípadne urobiť aj ich určitú systemizáciu. Niektoré pokusy v tomto smere sú aj v nasledujúcich kapitolách, ale len v náznakoch. Z akých zdrojov boli financované tieto umelecké realizácie a podobne. Nie je jasné, prečo ...*Hlavný komorský gróf totiž predstavuje opozíciu voči obvyklému objednávateľovi a mecénovi „oficiálneho“ výtvarného umenia v 18. storočí v regióne: mestskej komunite reprezentovanej mestskými magistrátmi* (s. 81). Je nepredstaviteľné, aby vysoký štátny kráľovský a komorský úradník v tomto čase nebol katolíkom (s. 92-93).

Nasledujúce tri kapitoly dizertačnej práce B. Balážovej sú venované problematike druhej polovice 18. storočia. Štvrtá kapitola sleduje otázky druhej barokovej prestavby bývalého kostola Blahoslavenej Panny Márie v Kremnici prostredníctvom najznámejších barokových umelcov maliara A. Schmidta a sochára D. Stanetiho v šesťdesiatych rokoch 18. storočia. Nevie, prečo autorka označila za ... *megalomanské podujatie*. (s. 144). Zasa sa tu v podkapitole IV.6 *Barokový „Gesamtkunstwerk“ periférie?* dostávame k problému spomenutému vyššie, a to k mecénom, v tomto prípade kremnickej mestskej rade, v ktorej „hlave“ vznikol pôvodný koncept celej interiérovej výzdoby bývalého farského kostola. Nevie si predstaviť, kto a prečo by mal diskutovať o umeleckosti alebo výtvarnom riešení celého projektu (s. 146). To, že limitom takýchto projektov je finančný strop platí predsa aj v súčasnosti. Je diskutabilné, či na periférii a umelci (tu to vyzerá, že remeselníci) mohli alebo nemohli dopustiť výstrelkov (tamtiež). Sochárske mu artefaktu číslo jedna v Kremnici patrí a patrilo bez pochyb stĺp Najsvätejšej Trojice. Autorka sa tu pokúsila sledovať osudy tohoto diela v širších stredo-európskych umelecko-výtvarných súvislostiach. Úvodná podkapitola tu má zasa názov *Prehľad dote-*



raz publikovanej literatúry. Aj publikovaná literatúra je v podstate stavom doterajšieho výskumu. Za úvahu stojí, či by nebolo vhodné dať podkapitolu o reštaurovaní morového stĺpu na koniec kapitoly a začať podkapitolou o inšpiráciách.

Záverečná kapitola dizertačnej práce sa venuje znova kremnickej barokovej oltárnej malbe vo františkánskom kostole v Kremnici, ktorá bola spojená s menami F. A. Maulbertscha a F. I. Leichera. Veľmi zaujímavá je už podkapitola VI.1 *Prehľad doteraz publikovaných názorov*, kde sú v podstate citované len celé odseky prác jednotlivých autorov len s jednou stručnou charakteristikou: *Väčšia časť doterajších, vyššie odcitovaných záverov historikov umenia je však zásadným omylom!* Tiež podkapitola VI. 2 *Archiválie k výzdobe kostola františkánov z rokov 1796–1797* mohla byť trochu organickejšie zakomponovaná do textu kapitoly.

V stručnom závere sa autorka pokúsila o niekoľko zovšeobecnení. Trochu rozporne tu vyvstáva problematika hlavného konzumenta a investora kremnického meštianstva – ktorú je v jednej kapitole zdôvodnené tak, že jej členovia boli vzdelaní a pohybovali sa suverénne v najsúčasnejších tendenciách barokového umenia okolo polovice 18. storočia v strednej Európe, v ďalšej zasa sa umeleckými dielami posúvali do roviny vlastnej sebaoslavy, seba-reprezentácie do takej miery, až to začalo budiť verejné pohoršenie.

Dizertačnú prácu završujú bohaté farebné i čier-nobiele fotografické reprodukcie, zoznamy a prílohy pramenného materiálu k jednotlivým kapitolám, bibliografia, zoznamy reprodukcí, použitých skratiek a čo pri týchto prácach nie je zvykom menný a miestny register, ktorý obsahuje aj niektoré vecné heslá.

Z niektorých konkrétnych a drobnejších pripomienok „stredná“ Európa sa píše s malým s, podobne aj západné Slovensko. Pri citovaní časopisov sa uvádza ročník, rok a číslo, Na s. 10 ide asi o barok, s. 16 Budapešť v tom čase ešte neexistovala. Taktiež

nepresne je citovaná maďarská literatúra: je múvészet a nie művészet (s. 34 a vyskytuje sa to viackrát, lebo potom sa do určitej miery spochybňujú jazykové znalosti autorky). Nevie, ale zdá sa mi, že je piaristický kostol v Prievidzi a nie Piaristický (s. 36). Niektoré profesie sú pre mňa neznáme: zamieňač zlata (s. 15) a železiar (s. 145). Maďarský Eger je po slovensky Jäger (s. 98). Ako som už vyššie uviedol, ak autorka uverejnila dokumenty v prílohe, netreba ich citovať ešte aj v texte a poznámkach, kde stačí obyčajný odkaz. Ak sa publikujú dokumenty (v prílohe, texte, poznámkach) je potrebné v zátvorkách rozpísať skratky: A(nn)o, fl(oreno), Ill(ustrissimus), H(ernn), p(e)r, M(agist)ri, Pro(vinci)alis a podobne. Písanie krstných mien treba zjednotiť, lebo je nepochopiteľné keď v názve kapitoly je Jozef Andrej Wenzl a Johann Georg Dominikus Grasmair.

Záverom možno skonštatovať, že dizertačná práca Mgr. B. Balážovej: *Barokové sochárstvo v Kremnici. Vybrané štúdie k dejinám slovenského barokového sochárstva a maliarstva v 18. storočí* prináša mnoho nových doteraz neznámych poznatkov. V predloženej práci autorka preukázala svoje vynikajúce schopnosti pracovať nielen s umeleckohistorickým, ale aj s primárnym archívnym materiálom. Vo svojej práci prezentovala svoj vynikajúci prehľad v domácej i zahraničnej odbornej literatúre. Podarilo sa jej zmapovať a na základe vlastného výskumu čiastočne korigovať niektoré doteraz zaužívané názory. Výsledky, závery a hypotézy, ku ktorým dospela sú podložené systematickým a precíznym výskumom. Predložená dizertačná práca veľmi významnou mierou posúva naše doterajšie poznanie o barokovom výtvarnom umení nielen v Kremnici, ale i v rámci celého stredoeurópskeho priestoru.

Po úspešnej obhajobe navrhujem udeliť Mgr. Barbare Balážovej vedecko-akademickú hodnosť „*philosophiae doctor*“ (PhD.) vo vednom odbore: 81-20-9 teória a dejiny výtvarných umení.

Bratislava 18. júna 2003

**Školitelský posudok dizertačnej práce: Barbara Balážová, Barokové sochárstvo v Kremnici. Vybrané štúdie k dejinám slovenského barokového sochárstva a maliarstva v 18. storočí. Bratislava 2003, 313 strán, 46 čiernobielych a 108 farebných obr.**

*Prof. PhDr. Mária Pötzl-Malíková, DrSc.,  
Katedra Dejín výtvarného umenia FiF UK Bratislava*

Autorka predkladá pre získanie akademickej hodnosti PhD. súbor šiestich statí (nazvaných tu kapitoly) viažucich sa k dejinám výtvarného umenia v Kremnici. Práca organicky naväzuje na jej diplomovú prácu *Neskorobaroková sochárska výzdoba bývalého farského kostola Blahoslavenej Panny Márie v Kremnici*, obhájenú v roku 1999 na Katedre dejín umenia FiF UK v Bratislave. Viaceré časti práce boli medzi časom buď v doslovnej alebo v pozmenenej podobe už publikované, zoznam týchto článkov mal byť citovaný už v úvode práce a nielen na konci, v bibliografii. Do hlavného textu úvodu a nie len do poznámky by patril aj krátky informatívny obsah jednotlivých kapitol.

Prvé dve kapitoly sumarizujú výsledky niekoľko-ročnej sústredenej práce v domácich a zahraničných archívoch, podávajú pozoruhodný prehľad dejín kremnického sochárstva v 18. storočí a informatívny prierez vtedajšieho zloženia mestskej society a jej kultúrneho zázemia. Autorke sa v prvej kapitole podarilo prekonať dlhoročnú stagnáciu slovenskej ume-novedy vo výskume sochárstva v tejto oblasti. Až do jej práce sa záujem sústreďoval len na jedného jediného sochára, Dionýza Stanettiho, ktorý podľa všeobecne rozšíreného názoru pri svojom príchode do Kremnice tu našiel „pole neorané“. Popri ňom bol známy len Martin Vögerle, z Bruck an der Leitha, ktorý spolupracoval na kremnickom morovom stĺpe. Autorke sa naproti tomu podarilo archívne zdokumentovať až deviatich sochárov a štyroch tovaríšov činných v priebehu 18. storočia v meste a dokázať kontinuálny vývoj barokovej sochárskej tvorby už od konca 17. storočia, zaručený predovšetkým dlhoročným pôsobením troch sochárov v meste, ktorých dielne na seba časovo naväzovali. Na začiatku storočia,

to bol Ján Filip Merník († 1735) po ňom Michal Räsner († 1746) a nakoniec Dionýz Stanetti († 1767). Prekvapením bol archiválne doložený pobyt Jozefa Godeho v Prievidzi a Kremnici, o ktorom bol doteraz známy len jeho skorý pobyt v otcovej, resp. otčimovej dielni v Bratislave a neskoré pôsobenie v Rožňave. Tým je možné teraz vysvetliť výskyt donnerov-sky orientovaných diel v stredoslovenskej banskej oblasti. Prehľad výtvarne činných osôb, usadených v 18. storočí v meste dopĺňa autorka o stolára Bukovaya, ktorý dodával aj sochy, murárskeho majstra (architekta?) Ignáca Petra Götza, ktorý mal zrejme značný podiel na stavebných úpravách kostolov a o zoznam maliarov, činných v tom čase v meste.

Množstvo nových biografických údajov z prvej kapitoly doplnila autorka v druhej kapitole, venovanej kultúrnemu a náboženskému životu v meste mnohými, často doteraz neznámymi údajmi o realizovaných sakrálnych dielach. Ich vznik sleduje už od 17. storočia, poznačeného konfesijným zápasom až do obdobia po szatmárskom mieri, kedy sa politická a náboženská situácia v krajine skonsolidovala a vyriešila v prospech habsburskej strany a tým aj katolíckej cirkvi. To sa začiatkom 18. storočia prejavilo podobne ako v iných mestách aj v Kremnici viacerými veľkými sakrálными podujatiami, o ktorých sa po prvý raz dozvedáme v predloženej práci. Všetok tento cirkevný mobiliár už dávno nejestvuje, ešte v priebehu 18. storočia ho nahradili novým. Pramený materiál neuvádza jeho autorov, napriek tomu sa autorka pokúsila – podľa mňa celkom presvedčivo – zaradiť dosiaľ bližšie neurčené sochy štyroch evanjelistov z kremnického múzea do začiatku 18. storočia a určiť ich za súčasť bývalého hlavného oltára špitálskeho kostola sv. Alžbety z roku 1709. Podľa jej názoru prichádza ako autor týchto sôch do úvahy vtedajší mestský sochár J. F. Merník, od ktorého však zatiaľ žiadne ďalšie, zaručené diela nepoznáme.

Tretia kapitola je venovaná osobnosti komorského grófa Jozefa Andreja Wenzl von Sternbach, pôvodom z Tirolska, ktorý počas svojho pomerne krátkeho pôsobenia v Banskej Štiavnici a v Kremnici (1723–1734) úspešne reorganizoval systém ťažby v banskej oblasti a vyviedol banské podnikanie z jeho dlhoročnej krízy. Okrem toho sa stal najvýznam-

nejším podporovateľom a objednávateľom sakrálného umenia svojej doby, tak v Banskej Štiavnici ako v Kremnici, pri čom preferoval pri svojich objednávkach umelcov, ktorých poznal už vo svojom rodisku. Pre nový hlavný oltár v kostole sv. Kataríny v Banskej Štiavnici objednal u známeho tirolského maliara Dominika Grasmaira oltárny obraz a pre sochárske práce povolal Michala Räsnera, ktorý pracoval pre rodinu Sternbachovcov už predtým a ktorý sa nakoniec usadil v Kremnici. V tejto kapitole autorka zužitkovala svoje poznatky získané na svojom študijnom pobyte v Innsbrucku a Južnom Tirolsku a z archívneho výskumu fondu štiavnických jezuitov, uloženého v Magyar Országos Levéltár v Budapešti, ku ktorým mal komorský gróf veľmi blízky vzťah. Táto kapitola presahuje síce tému dizertácie, je to však logické, pretože mecénske pôsobenie komorského grófa nebolo možné obmedziť len na Kremnicu. Autorke musí byť však známe, že téma „Jezuiti v Banskej Štiavnici a ich využívanie výtvarného umenia v konfesijnom boji“ bola mojím podielom v jednej z kolektívnych grantových úloh tohto ústavu. Dodnes mi z toho zostal nepublikovaný rukopis, na ktorom mienim ďalej pracovať. Všetky údaje, ktoré získala autorka pracným štúdiom v Budapešti mohla získať bez problémov aj odo mňa. Mohla som právom očakávať, že sa moja doktorandka pri tejto tematike obráti na mňa, to sa ale žiaľ nestalo. Iste by sme boli našli vzájomné *modus vivendi* a nedostali sa tak obe do nie celkom príjemnej situácie. Navyše tu zverejňuje aj archívny materiál z fondu banskoštiavnických jezuitov, ktorý sa témy predloženej práce vôbec netýka (exkurz o Krištofovi Tauschovi).

Celkove sa o tejto kapitole dá povedať, že obsahuje príliš podrobné pasáže tak o rode Sternbachovcov, ako o pôsobení Michala Räsnera v Tirolsku a o situácii v banskej ťažbe od doby kráľovnej Márie Habsburskej, ktoré nemajú pre predloženú prácu žiaden podstatný význam a len zbytočne zatažujú text. Za prínos tejto kapitoly považujem okrem charakterizácie komorského grófa Sternbacha ako mecény pasáž venovanú maliarovi Grasmairovi, v ktorej autorka vyzdvihuje význam jeho diela v kontexte súdobej tvorby v stredoslovenských banských mestách. Charakterizácia tvorby Michala Räsnera, ktorý sa len vďaka Mgr. Balážovej dostal do povedomia sloven-

skej umenovedy, ma naproti tomu sklámala. Autorke sa nepodarilo sprostredkovať čitateľovi žiaden plastický obraz o tvorbe tohto sochára na Slovensku. Uvádza síce sochy na hlavnom oltári kostola sv. Kataríny v Banskej Štiavnici ako jeho pravdepodobné práce, ale medzi sochami svätíc po boku oltára a sochami anjelov po stranách tabernákula je taký rozdiel, že nijako nemôžu byť dielom jedného autora. Okrem toho autorka nevenuje vôbec pozornosť dodnes stojacemu mariánskemu stĺpu v Banskej Štiavnici, o ktorom iste právom tvrdí, že je to vlastne posledné, nedokončené dielo Michala Räsnera, ktoré po jeho smrti jeho syn len dokončil.

Štvrtá kapitola venovaná druhej barokovej prestavbe farského kostola zo 60. rokov 18. storočia je vlastne skrátenou a prepracovanou verziou diplomovej práce Mgr. Balážovej. Tu vystupuje do popredia ďalšia, v slovenskej umenovede dávno známa dvojica umelcov: maliar Anton Schmidt a sochár Dionýz Stanetti. Autorka sa im venuje ale pomerne zbežne, v strede jej záujmu je najmä populárna téza o barokovom *Gesamtkunstwerke*, ktorej platnosť bola v poslednej dobe spochybnená. Podľa názoru autorky môžeme v prípade výzdoby kremnického farského kostola predsa len hovoriť o istom druhu periférneho *Gesamtkunstwerke*, jej dôvody pre toto tvrdenie ma ale nepresvedčili. Obvyklý atribút ktorým autorka toto podujatie charakterizuje je „megalomanský“, čo je podľa mňa vyslovene nevhodné. Nezvyklá je podľa nej dominujúca rola mestskej rady, ktorá zrejme ako jediná (bez miestneho farára) rozhodovala o prestavbe a novej výzdobe svojho patronátneho kostola. Takáto situácia nie je ale taká výnimočná ako sa autorke zdá, poznáme ju aj z iných podobných podujatí. Nie je ale pravdepodobné, že by radní páni boli autormi obsiahleho ikonografického programu nástropnej fresky, tu musíme skôr predpokladať niektorú z cirkevných osobností mesta. Podľa toho ako je publikovaný text programu formulovaný sa domnievam, že je skôr dodatočným popisom ako pôvodným *conzettom*. Autorka v tejto kapitole na viacerých miestach tvrdí, že mesto si na výmalbu kostola pôvodne prizvalo prostredníctvom akéhosi „vyššieho úradu“ dosiaľ neznámeho umelca (možno z Viedne!), ktorý ale túto objednávku neprijal resp. nakoniec rezignoval a že Anton Schmidt ho potom

len nahradil. Toto tvrdenie autorky vzniklo zrejme nesprávnym prekladom jednej – dosť komplikovanej – vety v zachovanej zmluve s Antonom Schmidtom (str. 248), iný dôvod pre toto nepodložené tvrdenie si neviem predstaviť.

V piatej kapitole sa autorka venuje druhému monumentálnemu podujatiu mesta Kremnice: morovému stĺpu na námestí, ktorý nahradil pôvodný jednoduchý votívny stĺp zo začiatku storočia. Podrobne sleduje históriu jeho vzniku, pri čom reviduje alebo dopĺňa doterajšie poznatky. Nasleduje história jeho reštaurovania, ktorá má tu svoje opodstatnenie (originálne diela na stĺpe už temer nie sú). Pomerne obsiahly (podľa mňa až príliš obsiahly) je text venovaný typologickému vzoru tohoto a aj mnohých iných morových stĺpov: viedenskému stĺpu *Am Graben*. Myslím si, že by bolo bývalo osožnejšie zaoberať sa miesto toho viac s neskoršími derivátmi tohto prototypu, ku ktorým má kremnický stĺp bližšie. Zaujímavý by bol býval iste najmä stĺp v Stockerau a v Badene, o ktorých vieme, že sú dielom Giovanni Stanettiho, Dionýzovho strýka. Keďže pôvodný kremnický stĺp vraj existuje mala sa autorka trochu viac venovať aj jemu a uverejniť v práci jeho reprodukciu. Autorka v súvislosti s témou píše aj všeobecne o podnete ku vzniku takýchto votívnych diel: o morových epidémiách. Tvrdenia o vtedajšej „módnosti“ prejavovania zbožnosti navonok a o „až hysterikom zapájaní sa do verejného modlenia“ nepovažujem v takomto kontexte za veľmi vhodné. Veľmi starostlivo a podrobne sleduje autorka nakoniec ikonografiu kremnického stĺpa, pri čom ako zvláštnosť poznamenáva, že tu na rozdiel od viedenského stĺpa „chýbajú odkazy ku spolupatričnosti habsburského impéria“. To je ale len prirodzené, pretože viedenský prototyp bol ex voto cisára Leopolda I. a jeho kremnický derivát bol votívnym darom mestskej society.

V poslednej šiestej kapitole sa dostáva k slovu významné podujatie kremnických františkánov, realizované až na sklonu barokovej epochy, ktorému slovenská umenoveda doposiaľ nevenovala temer žiadnu pozornosť. V roku 1777 rehoľný kostol vyhorel a františkáni si ho preto znovu zariadili. Nestalo sa to však hneď, tak ako sa to v literatúre dosiaľ uvádzalo, najskôr sa zrejme uspokojili s nejakým provi-

zóriom. Nová výzdoba vznikla podľa výskumov autorky až o dvadsať rokov neskôr. Podľa jej zistenia mala na to vplyv reštriktívna náboženská politika Jozefa II. Františkánsky konvent, ktorého existencia bola ohrozená jozefínskymi reformami sa preto odvážil vyzdobiť si svoj kostol podľa vlastných predstáv až po smrti Jozefa II. Hlavný prínos Mgr. Balážovej v tejto kapitole je ale presné určenie autorov oltárnych obrazov, ktoré boli objednané z Viedne. Ich autorom bol len v jednom prípade Felix Ivo Leicher a nie vo všetkých troch, tak ako sa to doteraz predpokladalo. Hlavný so zobrazením Stigmatizácie sv. Františka a bočný oltárny obraz Ukrižovania si objednali kremnickí františkáni priamo u Maulbertscha! Aj tretí oltárny obraz sv. Anny mal dodať Maulbertsch, v roku 1796 však zomrel a tak túto objednávku prevzal potom Felix Ivo Leicher. Ako prvá dokázala tak autorka činnosť Maulbertscha aj pre stredoslovenské banské mestá. Pravdaže na týchto obrazoch mali značný podiel umelcovi pomocníci a to ako autorka správne postrehla dvaja odlišní členovia dielne. Podľa môjho názoru bol ten, ktorý nakoniec previedol oltár Stigmatizácie svojskejší v typológii postáv (hl. sv. František), ale umelecky slabší ako ten, ktorý namaľoval obraz Ukrižovania. Podobne ako autorka nepovažujem obrázok Ukrižovania, ktorý sa nachádza v kremnickom múzeu pre jeho slabú kvalitu za *bozzetto* k tomuto obrazu, ale za neskoršie dielo neznámeho kremnického maliara.

Po svojom zistení sa Mgr. Balážová obšírne venuje genéze vzniku obrazov, otázke možného vedomeho návratu späť u ich tvorcu, otázke prežívania baroka v celkovej výzdobe kostola, atď. Považujem túto časť kapitoly za nie celkom zdarlú a niektoré „odvážne“ tvrdenia autorky za veľmi problematické. Nie je mi ale možné sa v rámci tohto posudku k viacerým závažným otázkam, ktorých sa tu autorka dotkla, vyjadriť, dúfam, že budem mať príležitosť si to s autorkou prediskutovať.

Po tom, čo autorka venovala maliarovi Maulbertschovi v tejto kapitole toľko pozornosti, „odbavila“ kvalitné sochy hlavného oltára v jednom krátkom odstavci a zachovanú kazateľnicu kostola, na ktorej sa nachádza podľa fotografie celý rad reliéfov nespomenula ani slovom. Navyše považujem jej charakteristiku oboch sôch za pomýlenú. Pripomínam

to najmä preto, lebo témou dizertačnej práce Mgr. Balážovej bolo sochárstvo Kremnice v 18. storočí a túto svoju úlohu nesledovala zrejme vždy konzekventne.

Na záver ešte niekoľko poznámok ku štýlu práce. Autorke už zrejme nezostalo dosť času a síl, aby mu venovala patričnú starostlivosť. V práci sa preto zbytočne často hromadia rovnaké slová, u ktorých niekedy neviem, či vôbec patria do zásobnice slovenskej reči (napr. dokladovať, zákazka), nájdeme tam ďalej výrazy z hovorovej reči (napr. nafotený, bonbónik) a podivné novotvary (solistikovaný teologický koncept, umelcovo portfólio, Maulbertsch zrecykloval svoju staršiu kompozíciu...). V práci sa ustavične stretávame s pojmom elitérne umenie (v kontraste s periférnym), čo podľa mňa niekedy situáciu v dejinách umenia príliš zjednodušuje, ale okrem toho nie je ani veľmi nápadité.

Text ilustruje celý rad čiernobielych a farebných fotografií, väčšinou dobrej kvality, ktoré vytvorila veľmi často sama autorka. Za záverom, v ktorom sa rekapitulujú hlavné myšlienky jednotlivých kapitol nasleduje obsiahla príloha so zisteným archívnym materiálom, členená podľa kapitol. Tu chýbajú údaje o tom, či bol tento materiál už niekde publikovaný a kde. Je to len na škodu autorky, pretože by tak iste plastickejšie vynikol prínos jej vlastnej práce. Pred rovnako obsiahlym zoznamom literatúry chýba zoznam preštudovaného pramenného materiálu, čo je opäť v neprospech autorky, lebo by sme tým získali aspoň akú takú predstavu o jej imponujúcom pracovnom výkone.

Napriek niektorým mojím výhradám a kritickým poznámkam považujem prácu Mgr. Balážovej za veľmi významný príspevok k dejinám umenia v slovenskej banskej oblasti v 18. storočí. Jej zásluhou získala táto oblasť tak dobré základy pre ďalšie umeleckohistorické bádanie ako má dosiaľ málokterá iná na Slovensku.

Pozitívne hodnotím tiež jej snahu klásť si pri skúmaní jednotlivých umeleckých objektov aj otázky širšieho charakteru. S veľkou odvahou sa Mgr. Balážová pri tom púšťa aj do problematiky, ktorá je očívidne nad jej sily. Som však presvedčená, že takýto postoj ku skúmanej téme treba tiež oceniť, pretože môže priniesť po získaní patričných znalostí a skú-

seností v budúcnosti pozoruhodné výsledky. Podľa môjho názoru spĺňa predložená práca všetky požadované kritériá dizertačnej práce na získanie titulu PhD. a odporúčam ju preto k obhajobe.

Mníchov 22. februára 2003

#### Stanovisko Mgr. Barbary Balážovej k oponent-ským posudkom

V prvom rade by som vyjadrila svoje veľké poďakovanie jednak mojej školiteľke Prof. PhDr. Márii Pötzl-Malíkovej, DrSc., jednak mojim trom oponentom Prof. PhDr. Mojmirovi Horynovi, PhDr. Viliamovi Čičajovi, CSc., a PhDr. Lubomírovi Konečnému za mimoriadne pozitívne prijatie predkladanej dizertačnej práce. Všetky štyri posudky ma jednoznačne presvedčili o tom, že i v rámci súčasnej historiografie umenia čiastočne „odsunutý“ základný výskum môže vzbudiť záujem a byť patrične ocenený.

Školiteľský i tri oponentské posudky priniesli do záverečnej diskusie niekoľko polemík, ktoré sa dotýkajú predloženej dizertačnej práce v niekoľkých základných okruhoch:

- Samotná koncepcia dizertačnej práce, ktorá bola už priamo v názve prezentovaná ako „*vybrané štúdie k dejinám slovenského barokového sochárstva a maliarstva v 18. storočí*“

Vo veľmi pozitívnom posudku komentoval PhDr. Lubomír Konečný koncepciu predkladanej dizertačnej práce takto: „*Mgr. Balážová svoj text neprezentuje jako „dějiny“ barokního sochařství a malířství v tomto báňském městě, nýbrž jako „vybrané studie“ k nim. Tento záměr lze hodnotit jako svého druhu understatement, poněvadž autorka provedla důkladný průzkum relevantního archivního i „archeologického“ materiálu, ...“*. Podobne sa vyjadril i ďalší z oponentov PhDr. Viliam Čičaj, CSc.: „*Na jedné straně názov nasvědčuje tomu, že jde o určitý syntetizující pohľad na problém kremnického sochárstva. Na straně druhé podnadpis, který by mal ideovú*

*myšlienku diela ďalej rozširovať, je v určitej opozícii a trochu sa aj určitým spôsobom navzájom vylučujú.*“ Práve fakt, že som prešla a kriticky zhodnotila množstvo archívneho materiálu v niekoľkých archívoch nielen na Slovensku, ale i v Maďarsku, Čechách, Rakúsku a Taliansku, a následne som z neho vybrala a použila v rámci predkladanej dizertačnej práce len časť, zásadne ovplyvnil moje rozhodnutie pomenovať predkladanú dizertačnú len, alebo práve preto, ako „*vybrané štúdie*“. Konfúznosť archívneho materiálu i jeho rozličná vypovedajúca „schopnosť“ v rámci interpretácie dejín umenia vo vybranej lokalite sa odzrkadlila vo výslednej štruktúre práce, ktorá pozostáva zo šiestich samostatných kapitol. Rôznorodosť metodiky práce v každej zo šiestich kapitol a sledovanie odlišných fenoménov v interpretácii umenia 18. storočia vylúčila môj prvotný zámer pomenovať prácu „*dejinami*“: vybrala som si len čiastkové problémy, ktoré síce dokážu načrtnúť plasticitu barokového umenia vybranej lokality, ale nie sú jej definitívnym a nemenným obrazom. Čiastočne si v obhajobe koncepcie pomôžem slovami nemeckého historika Richarda van Dülmena, ktorý ich síce použil na objasnenie *teórie komunikatívneho jednanja* medzi analýzou subjektívnych skúseností (mojich vlastných) a analýzou celého systému, ale toto pomenovania dvoch systémov práce veľmi presne vystihuje povahu predkladanej dizertačnej práce (Dülmen, Richard van: *Historická antropologie. Vývoj · Problémy · Úkoly*. Praha : Dokořán, 2002, s. 28).

Rôznorodosť a odlišné presahy (do iných spoločenskovedných disciplín) problémov načrtnutých jednotlivými kapitolami a istá „*interpretačná výzva*“ každého z nich je i odpoveďou na otázku jedného z oponentov i mojej školiteľky, prečo som sa nesústredila „*len*“ na barokové sochárstvo Kremnice buď v prvej alebo len v druhej polovici 18. storočia, prípadne, že som vždy nesledovala konzekventne problematiku „*len*“ barokového sochárstva 18. storočia, ale rozšírila som prácu i o state venované maliarstvu.

- konkrétne terminologické otázky

S výčitkou Prof. PhDr. Mojmíra Horynu o nevhodnej charakteristike hlavného oltára kremnického kostola sv. Kataríny zo záveru 17. storočia ako

„*insitný*“ a odporúčaním nahradiť ho pomenovaním „*konzervatívny*“ môžem len súhlasiť.

Na druhej strane si nemyslím, že použitie termínu „*Gesamtkunstwerk periferie*“ ako leitmotívu piatej kapitoly predkladanej dizertačnej práce nie je adekvátne alebo dokonca celkom nevhodné, ako to naznačila vo svojom posudku moja školiteľka Prof. PhDr. Mária Pötzl-Malíková, DrSc. V rámci súčasnej metodológie umenia sa podrobuje kritickej analýze a prehodnoteniu množstvo „*tradičných*“ pojmov v historiografii umenia: tejto tendencii sa samozrejme nevyhol ani jeden z najznámejších i najcharakteristickejších termínov v teórii barokového umenia – „*Gesamtkunstwerk*“. V priebehu posledných dvadsiatich rokov sa najmä zásluhou rakúskeho historika umenia Bernda Euler-Rolleho radikálne zmenil názor na megalomansky zrežované dielo interiérového sakrálneho baroka 18. storočia, ktorého autorskej koncepcii sa museli podriadiť všetky jeho výtvarné zložky: architektúra, malba, sochárstvo i úžitkové umenie. Na základe hĺbkovej analýzy jedného z najreprezentatívnejších diel rakúskeho baroka – benediktínskeho kostola v Melku tento autor dokázal, že realizácia interiérovej výzdoby tohto kostola, ktorá bola dovtedy žiarivým príkladom barokového „*Gesamtkunstwerku*“, nebola vôbec podriadená jednému, a hlavne jednotnému pôvodnému konceptu, ale menila sa a formovala vždy s umeleckou osobnosťou, ktorá bola do projektu priebežne začlenená. Bernd Euler-Rolle ale termín „*Gesamtkunstwerk*“ ako taký definitívne nezavrhol, len vysvetlil v rámci svojich publikovaných prác jeho pôvod a okolnosti vzniku v druhej polovici 19. storočia a jeho uvedenie „*na verejnosť*“ Richardom Wagnerom v roku 1850 (Euler-Rolle, Bernd: *Form und Inhalt kirchlicher Gesamtausstattungen des österreichischen Barock bis 1720/30*. Dizertačná práca – Universität Wien. Wien, 1983; *Das barocke Gesamtkunstwerk in Österreich – idealer Begriff und historische Prozesse*. In: *Kunst-historiker. Mitteilungen des österreichischen Kunst-historikerverbandes*, 2, 1985, s. 55-61; *Wege zum „Gesamtkunstwerk“ in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche von Melk*. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 43, 1989, č. 1, s. 25-48). Práve otázka realizácií na periférii môže byť inou mož-

nostou uvažovania o tomto termíne, kedy bol celý projekt prebratý a nepodliehal umeleckým zmenám počas realizácie (ako to ukázal Euler-Rolle na príklade Melku) a skôr môže byť chápaný ako prejav dobového jednotného pocitu barokového umenia. Na druhej strane, jeden z oponentov Prof. Horyna považuje termín „Gesamtkunstwerk periferie“ ako veľmi trefný termín na „příklad lokálního akceptování národných uměleckých koncepcí pozdního baroka“. A celkom na okraj, i tak frekventovaný termín v historiografii umenia ako „gotika“ predsa sekundárne pochádza z pera Giorgia Vasariho a v súčasnosti sa vôbec neuvažuje o jeho prípadnej neopodstatnenosti a definitívnom zavrnutí.

Závažnou a zároveň nesmierne zaujímavou stále zostáva pre mňa otázka „periférnosti“ Kremnice v 18. storočí. Aj keď je samozrejme úplne namieste námietka PhDr. Lubomíra Konečného, že práve na základe záverov predkladanej dizertačnej práce „Kremnice nebyla v 18. století v rámci monarchie ani zdaleka takovou periferií jako friulské Montereale na konci 16. století“, ani zo spätného pohľadu nemám pocit, že by odkaz na Ginzburgovu mikrohistorickú metodiku bol nevhodný alebo nejako zvlášť zavádzajúci (Ginzburg, Carlo: *Sýr a červi. Svět jednoho mlynáře kolem roku 1600*. Praha : Argo, 2000). Použitie mikrohistorickej metodiky v predkladanej dizertačnej práci mal byť pokusom práve o analýzu subjektívnych skúseností, zdôraznenie svojbytnosti prostredia a zohľadnenie „iného“ významu kremnického barokového umenia 18. storočia pre jeho hlavného konzumenta – meštiansku spoločnosť a zároveň mal byť pokusom odkryť paralelnú existenciu sveta „inej“ kultúry oproti elitnej „vysokej“ kultúre v inej sociálnej vrstve barokovej spoločnosti. V rámci interpretácie umenia 18. storočia na Slovensku je totiž veľmi problematické a skresľujúce sledovať jeho vývoj a smerovanie len v závislosti k „vysokému“ cisárskemu dvorskému umeniu ako ho ešte aj v súčasnosti uplatňuje rakúska historiografia umenia (Lorenz, Hellmut a kol.: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV. – Barock*. München – Berlin – London – New York : Prestel, 1999). Toto „iné“ ponímanie „kultúry“ alebo „paralelných kultúr“ (a v závislosti na kultúru i existencia „iného levelu“ umeleckej produkcie a umeleckého života) re-

zonuje hlavne v relatívne novej vednej disciplíne kultúrnej antropológii: „*Preto už nevychádzame z uzatvoreného poňatia kultúry, na ktorej sa rovnakou mierou podieľali všetci ľudia. Meštania a sedliaci, robotníci a šľachta nemôžu byť meraní podľa toho istého ponímania kultúry a sledujú odlišné záujmy. Pluralita životných štýlov je pritom rovnako charakteristická tak pre starý ako pre moderný svet. Toto rozšírenie kultúrneho ponímania umožňuje poznať životné spôsoby spodných vrstiev spoločnosti, rovnako ako mimoeurópskych národov v ich svojbytnosti a zároveň závislosti. Takto definované široké ponímanie kultúry konečne zahŕňa nielen hodnotový kánon „meštianskeho“ sveta, ale tiež tradíciu, spôsob života a svet potrieb a záujmov jednotlivcov a sociálnych skupín, ktoré nie sú interpretovateľné vzhľadom k jedinému cieľu. Rôznorodosť životných praktík a rozdielných duchovných konštrukcií tak už nedovoľuje hovoriť o jednej, ale len o množstve kultúr. Hodnota kultúry sa tiež už nemeria hierarchicky podľa elitných európskych vzorov, ale podľa hodnoty a významu, ktorý má pre konkrétneho človeka alebo jednotlivé skupiny. Zrieknutím sa absolútneho meritok v konečnom efekte sa cíbrí zmysel pre pluralitu a rovnocennosť kultúr.*“ (Dülmen, Richard van: *Historická antropologie. Vývoj Problémy Úkoly*. Praha : Dokořán, 2002, s. 39).

– vecné chyby

Pri písaní dizertačnej práce sa človek samozrejme nevyhne „pisateľskej mánii“, ak sa snaží vysvetliť istý problém postihnúť celý načrtnutý fenomén a nie vždy dokáže ukontrolovať tú správnu dĺžku a výber tých ktorých konkrétnych faktov. Dúfam, že je aspoň čiastočne pochopiteľné, že pri tak obsiahlej práci som nie vždy ukontrolovala slovenskú gramatiku a „preklepy“. V prepisoch mien v celej dizertačnej práci som sa riadila niekoľkými základnými pravidlami: 1. krstné mená umelcov zväčša pôsobiacich na území dnešného Slovenska som uvádzala v slovenčine, krstné mená umelcov známych v stredoEurópskom prostredí som však násilne neposlovenčila (napríklad Johann Georg Dominikus Grassmair alebo Johann Bernhard Fischer von Erlach); 2. ak doteraz nebolo ujednotené písanie priezvisk, pri

transkripcii som sa snažila vychádzať z vlastnoručného podpisu umelca (Michal Anton Räsner oproti doterajšiemu Rösner alebo Rasner, Dionýz Ignác Staneti oproti doterajšiemu Stanetti); 3. k ženským priezviskám 18. storočia zásadne nepridávam súčasnú koncovku –ová (uvádzam Terézia Staneti a nie Stanetiová). Čo sa týka neúplného prepisu archívneho materiálu, ktorý mi vytkol PhDr. Viliam Čičaj, CSc., jeho výčitku samozrejme úplne akceptu-

jem, no na druhej strane by som rada pripomenula, že ako historik umenia som v prepise archívneho materiálu „laik“, a aj keď si uvedomujem neprofesionálnosť prepisu archíválií, považovala som za veľmi dôležité prepisy archíválií do dizertačnej práce zaradiť najmä pre historikov umenia, ktorí by sa mohli v budúcnosti o danú problematiku zaujímať a nemuseli pracne nanovo robiť kompletný archívny výskum.

## Činnosť Umelecko-historickej spoločnosti Slovenska v roku 2003

Umelecko-historická spoločnosť Slovenska pracuje pri Rade vedeckých spoločností SAV a jej sídlo je na Ústave dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava.

Výbor pracuje v treťom roku svojho druhého funkčného obdobia v nasledovnom zložení:

Doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc. (predseda), PhDr. Marta Herucová (tajomníčka)

Ing. arch. Andrej Fiala, PhDr. Ivan Gerát, PhD., PhDr. Želmíra Grajciarová, Mgr. Eva Križanová, PhDr. Mária Smoláková, CSc., PhDr. Eva Šefčáková, CSc., Mgr. Alex Tahy

Výbor zasadal v roku 2003 šesťkrát: 21. januára, 11. marca, 23. júna, 18. septembra, 28. októbra a 4. novembra. Zasadania sa uskutočnili tradične v kaviarni Primaciál v nádvorí Primaciálneho paláca v Bratislave a boli venované organizačným otázkam.

Umelecko-historická spoločnosť Slovenska eviduje 205 členov (z toho 49 mimobratislavských a 4 zahraničných). Výška ročného členského je 150,- Sk; zaplatilo ho 76 členov (z toho 27 tzv. sponzorské). V tomto roku dosiahla členská základňa najväčší počet vo svojej doterajšej histórii ako aj najväčší počet platiacich členov.

### Aktivity

**6. februára 2003** zorganizovala UHSS v spolupráci s Ústavom dejín umenia SAV v priestoroch Galérie mesta Bratislavy „Okrúhly stôl pri príležitosti nedožítých 80. narodenín Dr. Mariana Várossa“. Jeho súčasťou bola komorná výstava Városových karikatúr, ktoré zapožičala Elena Városová. Podujatie otvoril predseda Spoločnosti Karol Kahoun a svoje príspevky predniesli: Tatiana Sedová (*Marian Váross ako iniciátor axiológie*), Ján Bakoš (*Marian Váross a metodológia dejín umenia*), Ludmila

Peterajová (*Marian Váross a výtvarné umenie 20. storočia*), Ivan Gerát (*História a teória podľa Várossa*), Zuzana Bartošová (*Osamelosť Mariana Várossa*), Soňa Kovačevičová (*Marian Váross, inšpirátor nových postrehov v národopise*), Fedor Kresák (*Spomienky na Mariana Várossa*), Lubomír Novotný (*Moje kontakty s Dr. Várossom v SNG*) a Štefan Svetko (*Úvahy a rozhovory o rozvoji Bratislavy*). Záverečné slovo povedala Elena Városová. UHSS dohodla s vedením Ústavu dejín umenia SAV publikovanie príspevkov na stránkach revue ARS.

**11. marca 2003** sa uskutočnila prehliadka nového Múzea Artura Fleischmanna na Bielej ulici č. 6 v Bratislave v sprievode autorky expozície, odbornej pracovníčky Mestského múzea Mgr. Zuzany Francovej.

**3. apríla 2003** odznela na pôde Fakulty architektúry Slovenskej technickej univerzity prednáška „Reformácia a jej príspevok k formovaniu sakrálneho priestoru“, ktorú predniesla Doc. Ing. arch. Jana Krivošová, CSc.

**29. mája 2003** sa uskutočnila exkurzia do pútnického chrámu Sedembolestnej Panny Márie v Šaštíne venovaná barokovej umeleckej výzdobe a jej reštaurovaníu. Výklad predniesol Mgr. Jozef Medvecký, CSc. a doc. akad. mal. Vladimír Plekanec.

**25. – 26. septembra 2003** sa predstavitelia UHSS zúčastnili I. zjazdu historikov umenia českých zemí, ktorej usporiadateľom bola partnerská Umelecko-historická spoločnosť v českých zemích. Zjazd sa konal v Prahe a v jeho rámci prebehlo prvé neformálne stretnutie predsedov oboch Spoločností Karola Kahouna a Romana Praha. Obaja sa dohodli na prehlbovaní vzájomných vzťahov.

**27. novembra 2003** zorganizovala UHSS a Slovenská národná galéria v spolupráci so Slovenským národným múzeom a Pamiatkovým úradom SR jednodňové kolokvium: „Stretnutie so životom a dielom historičky umenia Doc. PhDr. Alžbety Güntherovej-Mayerovej (1905 – 1973)“. Podujatie otvoril predseda Spoločnosti Karol Kahoun a generálna riaditeľka SNG Katarína Bajcurová. Aktívne sa ho zúčastnili: Eva Šefčáková (*Alžbeta Güntherová-Mayerová – život a dielo*), Soňa Kovačevičová (*Ludské a vedecké dotyky s Dr. Alžbetou Güntherovou-Mayerovou*), Katarína Zavadová (*Spomienky na Alžbetu Güntherovú-Mayerovú*), Martina Orosová (*Alžbeta Güntherová-Mayerová a Národná kultúrna komisia*), Eva Križanová (*Alžbeta Güntherová-Mayerová a súpis pamiatok*), Barbora Pekariková (*Alžbeta Güntherová-Mayerová – jej činnosť v Slovenskom národnom múzeu v rokoch 1936 – 1942*), Zuzana Francová (*Pôsobenie Alžbety Güntherovej-Mayerovej v Mestskom múzeu v Bratislave*), Ludmila Peterajová (*Pôsobenie Alžbety Güntherovej-Mayerovej na Vysokej škole výtvarných umení*), Eva Cisárová-Mináriková (*Študentské reminiscencie z Vysokej školy výtvarných*

*umení*), Mária Pötzl-Malíková (*Nové poznatky k Fetiho Obrazu Márie Magdalény v SNG*), Mária Smoláková (*Nové nálezy nástenných malieb v rím. kat. farskom kostole sv. Filipa a sv. Jakuba v Rači*), Jozef Medvecký (*Thurzov oltár „Speculum justificationis“ a jeho norimberská predloha*), Ivan Gerát (*Legendy o umelcoch a iluminátori Alžbety Güntherovej-Mayerovej*), Martin Šugár (*Výtvarné kontakty Turca na sklonku stredoveku*) a Zuzana Dzurňáková (*Štuky v Univerzitnom kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave*).

UHSS vydá z príspevkov kolokvia zborník, ktorý bude po zborníku o Václavovi Menclovi (1999) a Vladimírovi Wagnerovi (2000), tretí v poradí venovaný nestorom slovenského dejepisu umenia.

V roku 2003 si UHSS pripomenula životné jubileum Ing. arch. Andrea Fialu, člena výboru a Prof. PhDr. Jána Bakoša, DrSc., iniciátora založenia Umelecko-historickej spoločnosti Slovenska.

Na začiatku budúceho roka sa uskutoční valné zhromaždenie, na ktorom bude voľba nového výboru na ďalšie funkčné obdobie.

Marta Herucová

AUTORI:

**Barbara Balážová**, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, dejubaba@savba.sk

**Zuzana Bartošová**, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, dejubart@savba.sk

**Michal Čajka**, Oravské múzeum P. O. Hviezdoslava, 027 41 Oravský Podzámok, michal.cajka@post.sk

**Viliam Čičaj**, Historický ústav Slovenskej akadémie vied, Klemensova 19, 813 64 Bratislava,

hiscica@savba.sk

**Ivan Gerát**, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, dejugera@savba.sk

**Marta Herucová**, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, dejumaha@savba.sk

**Mojmír Horyna**, Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Celetná 20, 116 42 Praha

1, radka.hejtmankova@ff.cuni.cz

**Karol Kahoun**, Kubányiho 11, 811 04 Bratislava

**Lubomír Konečný**, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, Husova 4, 110 00, Praha 1,

konecny@kav.cas.sk

**Soňa Kovačevičová**, Grösslingova 43, 811 09 Bratislava

**Udo Kultermann**, 300 Mercer St. #17B, New York, N. Y. 10003

**Mária Orišková**, Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, Hviezdoslavovo nám. 18, 814 37 Bratislava,

oriskom@yahoo.com

**Ludmila Peterajová**, Osuského 3, 851 03 Bratislava

**Mária Pötzl-Malíková**, Katedra dejín výtvarného umenia FFUK, Gondova 2, 811 05 Bratislava,

poetzlma@aol.com

**Tatiana Sedová**, Predsedníctvo SAV, Štefánikova 49, 814 38 Bratislava, sedova@up.sav.sk