

ARTS

ISSN 0044-9008

SAP
SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r. o.

ARTS

38, 2005, 2



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

ZOSTAVOVATEĽ / EDITED BY:

Ivan Gerát

REDAKCIA / EDITORIAL STAFF:

Martin Vančo, Jozef Medvecký

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: dejusekr@savba.sk, www.dejum.sav.sk/ars.html

TEXTS ©

Barbara Balážová, Zuzana Bartošová, Dana Bořutová, Olga Danglová, Ivan Gerát, Jana Geržová, Marta Herucová,
Zuzana Ludiková, Miroslav Marcelli, Mária Pötzl-Malíková, Bibiana Pomfyová, Martin Šugár, Martin Vančo 2005

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by authors of contributions

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

Pieta, polychrómovaná drevorezba, 1735-38 (Archív Pamiatkového úradu SR, foto Justová 1979)

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, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk

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, SK-852 99 Bratislava, Slovak Republic

Registr. č. 647/92 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2005

Obsah / Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

Martin VANČO

Rím alebo Judea? Príspevok k ikonografii a proveniencii slonovinovej pyxidy
z Čiernych Kľačian ... (93)

Judea or Rome? Contribution to the iconography and provenance of ivory pyxis from Čierne Kľačany

Bibiana POMFYOVÁ

Liturgický kontext ranostredovekej architektúry ... (108)

Der liturgische Kontext der frühmittelalterlichen Sakralarchitektur

Ivan GERÁT

Zápasy s anjelom – ikonologické poznámky k tradovaniu obrazových tém ... (135)

Fighting with an angel - iconological remarks in the margin of pictorial traditions

Martin ŠUGÁR

Hoc opus fecit fieri... Niekoľko poznámok k interpretácii tabúľ oltára z Hronského Beňadika
z roku 1510 ... (148)

Some notes on interpretation of one of the panel paintings from Hronský Beňadik, 1510

Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ

Ku vzniku prvého morového stĺpa v Banskej Štiavnici a jeho významu v cirkevnom živote
mesta ... (160)

*Zur Entstehung der ersten Pestsäule in Banská Štiavnica/Schemnitz und ihrer Bedeutung
im Kirchenleben der Stadt*

Barbara BALÁŽOVÁ

Gotika v baroku. K ideovej a formálnej recepcii gotického umenia v prvej polovici
18. storočia na Slovensku ... (174)

*Gothic in the age of Baroque. On the ideological and formal reception of Gothic art in the first half
of the 18th century in Slovakia*

Marta HERUCOVÁ

Exkurz do historickej maľby XIX. storočia ... (181)

Exkurs in die Historienmalerei des XIX. Jahrhunderts

Dana BOŘUTOVÁ

Hľadanie pevného bodu. K problematike uplatnenia historických vzorov v architektonickom
koncepte Blažeja Bullu ... (202)

Searching for a fixed point. Implementation of historic patterns in the architectural work of Blažej Bulla

REFERÁTY / PAPERS

Jana GERŽOVÁ

Pamäť miesta. Niekoľko poznámok k ikonografii cyklu výstav realizovaných v Synagóge – Centre súčasného umenia ... (222)

Oľga DANGLOVÁ

Ludovít Fulla a ľudová tradícia ... (227)

Zuzana LUDIKOVÁ

Neoplatónske motívy na epitafe Zachariáša Mossóczyho ... (236)

Miroslav MARCELLI

Symbol a znak, minulosť a prítomnosť ... (242)

MATERIÁLY / MATERIALS

Zuzana BARTOŠOVÁ

Svet dejín umenia ako výzva pre tvorbu osobností neoficiálnej slovenskej výtvarnej scény ... (246)
The world of art history as a challenge for members of Slovak nonofficial fine arts scene in the 70-ies and 80-ies of the 20th century

Toto číslo časopisu je zostavené z referátov, ktoré odzneli na kolokviu „*Umenie ako historická pamäť*“, konanom dňa 24. júna 2004 v Bratislave v rámci riešenia grantu VEGA č. 2/2015/24 „*Umenie ako historická pamäť. Motivácie návratov a tradovania vo výtvarnom umení*“. Niektoré z príspevkov ich autori rozpracovali do podoby rozsiahlejších štúdií, iné uverejňujeme v podobe blízkej prednesenému textu. Kolokvium organizoval Ústav dejín umenia SAV v spolupráci s Asociáciou teoretikov, kritikov a historikov výtvarného umenia. Materiály z kolokvia vychádzajú s finančným príspevkom Ministerstva kultúry SR.

Rím alebo Judea?

Príspevok k ikonografii a proveniencii slonovinovej pyxidy z Čiernych Kľačian

Martin VANČO

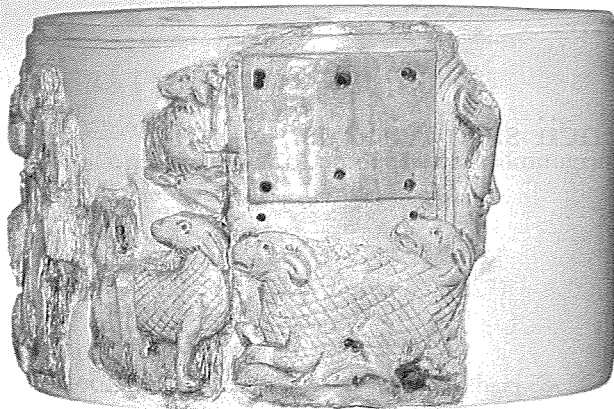
V roku 1974 sa pri výkope ryhy vodovodného potrubia v intraviláne obce Čierne Kľačany neďaleko Zlatých Moraviec našli fragmenty slonovinovej pyxidy. Podľa ústnej správy nálezcov, žiakov miestnej základnej školy, sa nachádzali v blízkosti strojmi porušených kostrových hrobov. Ďalšie fragmenty z deštruovanej pyxidy boli nájdené pri následnom záchrannom výskume Ladislava Veliačika a Karola Pietu, ktorí ich našli v susedstve spomenutých hrobov so slovanskou keramikou, spolu s pravekým črepovým materiálom a zlomkami kostí z nejakého ďalšieho rozrušeného hrobu.¹

Nejasné nálezové okolnosti pyxidy nemenia nič na skutočnosti, že ide o mimoriadne vzácny nález. Pracovníci Archeologického ústavu SAV v Nitre po niekoľkoročnom úsilí zrekonštruovali pôvodný celok valcovitej nádoby s výškou 8,5 a priemerom 14,5 cm. Plášť pyxidy bol vyrezaný v nízkom reliéfe s rytými líniami detailov zobrazených postáv. Jednotlivé figúry nie sú od seba oddelené architektonickým alebo iným rámovaním, takže nie je vylúčené, že ide o jednu naratívnu scénu. Kanelovanou arkádou je od ostatných postáv oddelená len postava oranta, z ktorého sa zachovala len pravá, v lakti zohnutá ruka s adoračným gestom dlane. Vedľa zničenej časti pyxidy s motívom oranta sa nachádza scéna oráča s dvoma volmi. Oráč, ktorého pravá ruka sa nezachovala, je odetý v tunike podviazanej v páse na uzol. Ľavou vystretou rukou pridrža opraty dvoch volov ťahajúcich pluh, zobrazených v perspektívnej skratke nad sebou. Priestor nad nimi je vyplnený vetvičkou stromu

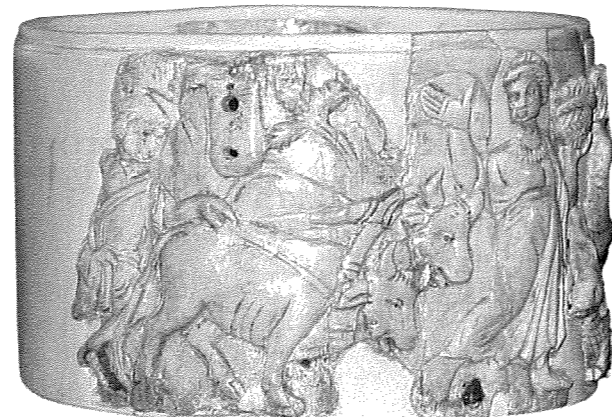
s tromi palmetovo členenými listami, situovanými hneď vedľa porušeného pántu na upevnenie veka pyxidy. Pred býkmi kráča ženská postava s hlavou natočenou v trojštvrťovom profile smerom k oráčovi, ktorá je odetá vo vysoko podkasanej tunike. Na krku má náhrdelník a vlasy previazané stuhou. Žena pravou, v lakti zohnutou rukou kýva oráčovi, pričom jej dľaň je ako keby rámovaná kruhovitou linkou. V ľavej ruke nesie dohora zdvihnutý kôš, zdobený vetvičkovým ornamentom imitujúcim štruktúru prútia, plný jedla. Za ňou bezprostredne nasleduje posledná scéna pozostávajúca z pastiera, oviec a kozy. Pastier má skromný odev obtočený okolo pása smerom ku krku, zdobený pravidelnými oblúčikovými vrypami. Tvár natočená z profilu sa pozerá v smere pravej v lakti mierne prehnutej ruky. Pastier drží v pravej ruke neidentifikovateľný predmet, nasmerovaný ku skrčenej, veľmi zle zachovanej figúre. Pod pastierom leží ovca s mriežkovite šrafovanou srstou, pozerajúca sa smerom k žene. Rovnako sú stvárnené aj tri ďalšie ovce s hlavami natočenými k obojstranným postavám, pričom posledná ovca sa hlavou dotýka kanelovanej arkády s nezachovanou postavou oranta. Nad ovcami je obdĺžniková zámka pyxidy, vedľa ktorej leží po ľavej strane torzo kozy so srstou zvýraznenou vrypami, analogickými odevu pastiera. Preto je pravdepodobné, že odev pastiera predstavuje koziu kožu. Pre všetky figúry je typická strnulosť gest a robustnosť údov, umocnená vítanými očnými otvormi a lineárne stváranými záhybmi drapérií. Z hľadiska proporcií jednotlivých figúr ale ide o vyváženú kompozíciu s po-

¹ Nálezové okolnosti pozri v KOLNÍK, T. – VELIAČIK, L.: Neskoroantická pyxida s Čiernych Kľačian. In: *Slovenská archeológia*, XXXI, 1983, s. 17-84. Pyxida je v majetku Archeo-

logického ústavu SAV a v súčasnosti je prezentovaná v expozícii „Klenoty dávnej minulosti Slovenska“ na Bratislavskom hrade (vo vitríne C 1).



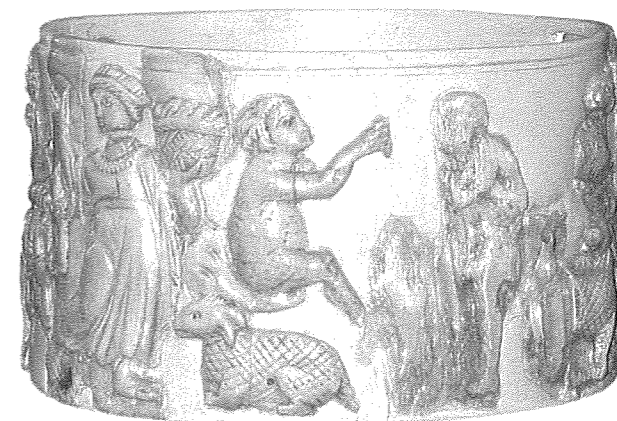
1. Fragment oranta pod arkádou na pyxide z Čiernych Kľačian



2. Scéna oráča s dvoma volmi na pyxide z Čiernych Kľačian



3. Scéna ženy nesúcej kôš na pyxide z Čiernych Kľačian



4. Scéna pastiera s ovcami a deštruovanou figúrou na Pyxide z Čiernych Kľačian

kusmi o priestorové členenie scén na základe perspektívy, ktorá ale vzhľadom k aditívnemu radeniu figúr a nízkemu reliéfu nadobúda dojem plošnosti.

Slonovinovej pyxide z Čiernych Kľačian sa vzhľadom k jej výnimočnosti a exkluzívnosti zatiaľ paradoxne venovali len slovenskí archeológovia Ladislav Veliačik a Titus Kolník, ktorí doteraz ako jediní prezentovali hypotézu ikonografie figurálneho pláštia pyxidy, jej datovanie a spôsob, akým sa dostala na naše územie. Predovšetkým expert na dobu rímsku, T. Kolník ju už v roku 1981 zaradil do neskoroantického obdobia konca 4. storočia.² Neskôr v roku 1983 publikoval spolu s L. Veliačikom rozsiahlu štúdiu, v ktorej dospel k záveru, že na plášti pyxidy je stvorená legenda o založení Ríma, vytvorená v Ríme pri príležitosti založenia Nového Ríma – Konštantínopola v 1. tretine 4. storočia. Podľa oboch bádateľov bola pyxida na Slovensko dovezená z Konštantínopola v roku 863 prostredníctvom misie Konštantína a Metoda ako diplomatický dar pre veľkomoravského panovníka Rastislava. Usudzovali tak najmä na základe nálezov pyxidy v blízkosti hrobov z 9. storo-

čia so slovanskou keramikou.³ Titus Kolník sa k pyxide vrátil o rok neskôr v kontexte rímskeho a germánskeho umenia na Slovensku, kde v podstate navrhol ďalšiu alternatívu dovezenia pyxidy na naše územie. Vzhľadom k predpokladanej výrobe pyxidy v Ríme, a jej možnom deponovaní v pápežskej pokladnici vyslovil hypotézu, že pyxidu mohol darovať Metodovi rímsky pápež Hadrián pri jeho návrate na Veľkú Moravu v roku 869.⁴ T. Kolník s L. Veliačikom v zmienenej štúdiu z roku 1983 konštatovali, že táto unikátna pamiatka bude iste cieľom ďalšieho bádania a kritickej diskusie. Doteraz však neboli vyslovené iné hypotézy k datovaniu alebo k ikonografii pyxidy,⁵ aj keď sám T. Kolník načrtnol viacero alternatív interpretácie figurálneho výjavu podľa príbehov zo Starého zákona, spomedzi ktorých možno spomenúť napríklad príbeh o požehnaní Jakuba Izákom.⁶

Rím alebo Judea?⁷

Umenie slonovinovej rezby bolo, rovnako ako vyrezávané slonovinové pyxidy, známe počas celého sta-

roveku. Jeden najstarších artefaktov tohoto druhu pochádza mykénskych Théb z 13. storočia pred Kr., ktorý slúžil ako schránka na ukladanie šperkov. V antike pyxidy neboli len šperkovicami, ale boli aj kazetami na ukladanie kozmetických a medicínnych potrieb, pričom boli vyrábané najmä z keramiky. Umenie slonovinovej rezby sa vo väčšej miere rozšírilo počas Rímskej ríše, kedy bolo používané najčastejšie na výzdobu konzulárnych diptychov – dvojkrídlových zatvárateľných tabuliek s portrétom konzula a scénami pripomínajúcimi jeho inauguráciu.⁸ Najväčší rozkvet slonovinovej rezby sa však datuje až do ranobyzantského obdobia 5.–6. storočia, kedy boli zo slonoviny rezané knižné prebaly, ikony, krucifixy, relikviáre alebo sa ňou zdobili panely dverí či tróny. Slonovinová rezba ako špecifický umelecký artefakt patrila medzi najhodnotnejšie umelecké predmety, nielen kvôli obtiažnosti získavania suroviny na jej výrobu, nakoľko bola dovážaná až z Indie a Afriky, ale aj z dôvodu symbolu ekonomickej prosperity. V Byzancii sa produkciou slonovinových rezieb zaoberali dielne pod patronátom samotného cisára

v dvoch najvýznamnejších centrách v Konštantínopoli a Alexandrii. Slonovinové pyxidy, malé valcovité nádoby s vrchnákom pripevneným pántom s uzamykateľným zámkom, slúžili v Byzancii najmä na ukladanie ostatkov svätých, teda ako relikviáre. Dobovými písomnými prameňmi však boli relikviáre označované rôznymi termínmi či už *capsa*, *capsella*, *theca*, *pyxis* alebo *arca*, podobne ako schránky na uschovanie hostie, svätého oleja alebo iných predmetov súvisiacich s bohoslužbou, napr. kadidla.⁹ Preto ani v prípade kruhových slonovinových pyxid nie je isté, na aký účel boli pôvodne používané. Zvyčajne boli zdobené figurálnymi scénami zo starého a nového zákona, niekedy aj scénami z antickej mytológie. Najstarším známym exemplárom ranobyzantskej slonovinovej kruhovej pyxidy je tzv. „Veľká berlínska pyxida“ z prelomu 4.–5. storočia.¹⁰

Čo sa týka ikonografie pyxidy z Čiernych Kľačian, T. Kolník a L. Veliačik považovali pri jej interpretácii za východiskovú scénu oráča so záprahom volov. Podľa nich stvárňovala symbolický akt založenia mesta Ríma, vyoraním brázd.¹¹ Tento predpoklad je plne

² KOLNÍK, T.: *Staroveká plastika*. Bratislava 1981, s. 41.

³ KOLNÍK – VELIAČIK 1983, c. d. (v pozn. 1), s. 17-84.

⁴ KOLNÍK, T.: *Rímske a germánske umenie na Slovensku*. Bratislava 1984, s. 98.

⁵ Väčšinou sa preberajú závery L. Veliačika a T. Kolníka, tak ako napríklad RUTKAY, A.: Archeologický výskum cirkevných architektúr a christianizácia. In: *Slovensko vo včasnom stre-*

doveku. Ed. A. Ruttkay, M. Ruttkay, P. Šalkovský. Nitra 2002, s. 161, ktorý ale na rozdiel od predchádzajúcich autorov tvrdí, že ide o zvyšky „východorímskej pyxidy zo 4. storočia“.

⁶ KOLNÍK – VELIAČIK 1983, c. d. (v pozn. 1), s. 60; – KOLNÍK 1984, c. d. (v pozn. 4), s. 98. Tento možný ikonografický model výkladu reliéfu pyxidy bol ale uvedený až v kontexte hypotézy sekundárnej reinterpretácie reliéfu pyxidy slovanským obyvateľstvom po jej prinesení na Veľkú Moravu Konštantínom a Metodejom.

⁷ Za tento priliehavý názov príspevku ako aj za podnetné pripomienky ďakujem PhDr. Ivanovi Gerátovi, PhD.

⁸ DELBRUECK, R.: *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*. Berlin – Leipzig 1929; – CUTLER, A.: *The Craft of Ivory. Sources, Techniques and Uses in the Mediterranean World: AD 200–1400*. Washington 1985.

⁹ CUTLER, A.: Prolegomena to the craft of ivory carving in late Antiquity and the Early Middle Ages. In: BARAL

I ALTET, X. (ed.): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*. Paris 1987, zv. 2, s. 431-475; – CUTLER, A.: *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*. Aldershot 1998, s. 14.

¹⁰ Pyxida je v majetku Skulpturensammlung und Museum für Byzantinischen Kunst, Bodemuseum Berlin. Podrobnejšie pozri v HARVEY, Clair St.: *The Great Berlin Pyxis*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, XX, 1978, s. 5-27.

¹¹ KOLNÍK – VELIAČIK 1983, c. d. (v pozn. 1), s. 27, 29-30.



5. Scéna Abraháma obetujúceho Izáka na Veľkej Berlínskej pyxide

oprávnený a obhájitelný. Celkovú interpretáciu ale komplikuje skutočnosť, že postava Faustula, nálezcu a adoptívneho otca Romula a Réma, ktorá autorom „... jednoznačne dovolila spojiť ikonografiu pyxidy s povestami o počiatkoch Ríma“,¹² je veľmi zle zachovaná. Nie je jasné, či ide o mužskú alebo ženskú postavu, či sedí alebo stojí. Preto ani tzv. bukolický výjav pastiera s ovcami, stotožnený s udalosťou, keď Faustulus oznamuje Romulovi, že je kráľovským synom, nemožno použiť ako argument potvrdzujúci vyššie navrhovanú ikonografiu pyxidy. Pritom treba brať do úvahy aj fakt, že v antike bola pri stvárňovaní legendy o založení Ríma najobľúbenejšia a najfrekventovanejšia scéna Romula a Réma s kapitolskou vlčicou.¹³ Tá však na reliéfe pyxidy absentuje. Ďalšie nedostatky tejto hypotézy pramenia z nedôslednej interpretácie ďalších postáv na pyxide. Nedôsledný je napríklad popis pyxidy, kde autori konštatujú „prítomnosť

¹² Ibidem, s. 66, pozn. 16.

¹³ Dokladajú to aj autormi publikované gemy s týmto motívom – Ibidem, s. 32.

dvoch ženských postáv s adoračným gestom pred arkádami“. Na reliéfe je jasne čitateľná len žena kráčajúca s košom pred záprahom volov. Tú bádajúci stotožnili s bohyňou úrody a poľnohospodárstva Ceres.¹⁴ Gesto figúry nasmerované k oráčovi ale vôbec nemusí znamenať adoračné gesto, na základe ktorého by figúra mohla byť spájaná s nejakým božstvom. Najmä preto, že pri stvárňovaní adorácie bývali zobrazované figúry väčšinou s oboma rukami zdvihnutými k nebu. Preto je rovnako možné, že ide len o gesto pozdravu určeného pracujúcemu roľníkovi, ku ktorému je natočená aj hlava ženskej figúry. Kruhovitá jednoduchá linka okolo zdvihnutej dlane môže byť len ťažko interpretovaná ako arkáda. Skôr ide o len o zvýraznenie gesta pozdravu ženy smerujúceho k oráčovi. Ak teda vychádzame z predpokladu, že ženská figúra nestojí pred arkádou, potom nemusí byť nevyhnutne bohyňou stojacou pred svätýňou. Pochybnosti o stotožnení tejto figúry s bohyňou Ceres uviedol aj T. Kolník s L. Veliačikom, ktorí považovali za netypické, aby mala bohyňa náhrdelník.¹⁵ Pod tzv. trojitou arkádou, ktorá je v podstate len jednou arkádou dekoratívne zdobenou tromi kanelúrami, bádajúci nakoniec identifikovali pastierske božstvo Pales alebo patrónku Ríma Vestu, čo je vzhľadom k torzovitosti postavy viac ako nepresvedčivé. Napriek tomu je viac ako pravdepodobné, že pod arkádou bol zobrazený orant. Ten je navyše typickým religióznym motívom stvárňovania kresťanských svätcov, čo je zároveň dôležitým ikonografickým prvkom, na základe ktorého je možné usúdiť, že výjav na pyxide nie je profánneho, ale sakrálného charakteru.

Ak predchádzajúce výhrady vychádzali z torzovitosti zachovaných výjavov na pyxide, k datovaniu pyxidy do prvej tretiny 4. storočia možno vzniesť podstatnejšie argumenty. V prvom rade je dôležité položiť si otázku, či je datovanie pyxidy založené na typológii účesov a odevov, ako to prezentovali obaja bádajúci, dostatočné. Napríklad typ vysoko podkasanej tuniky – *tunica muliebris*, v ktorej je odetá ženská figúra, sa nevyskytuje len na sarkofágoch z 3.–4.

¹⁴ Ibidem, s. 35-36. „Je takmer isté, že pred záprahom kráčajúca žena, v ľavej ruke s košom naplneným obilím a s adoračným gestom pravej ruky, predstavuje staré italské božstvo Ceres.“ – KOLNÍK 1984, c. d. (v pozn. 4), s. 96.

¹⁵ KOLNÍK – VELIAČIK 1983, c. d. (v pozn. 1), s. 35.

storočia,¹⁶ ale aj na pyxidách z 5.–6. storočia. Takto odetá figúra je napríklad na autormi publikovanej pyxide z Zürichu z 5. storočia s motívom Adonida a Venuše.¹⁷ Rovnako aj zobrazenie orantov s adoračnými gestami sa nenachádza len na ranokresťanských pamiatkach 3.–4. storočia, ale na väčšine pyxid 5.–6. storočia, napr. na pyxide z Britského múzea s motívom sv. Meneáša. K analogickému záveru možno dospieť aj pri ostatných ornamentálnych prvkoch pyxidy, či už ide o diagonálne šrafované ovčie rúna, koziu srst stvárnenú vrypami, prútený kôš s vetvičkovým vzorom, atď.

V konečnom dôsledku možno vysloviť výhrady aj k metóde zaradenia pyxidy do rámca neskororímskeho umenia len na základe hypoteticky určenej ikonografickej témy o Založení Ríma: „Ak sa chceme pokúsiť o presnejšie datovanie, musíme okrem formálnej umelecko-štyľovej analýzy vyskúšať aj iné cesty. Dôležité sa nám vidí najmä hľadanie odpovede na otázku, v ktorom období mohlo byť zobrazenie danej témy najaktuálnejšie. Z výtvarného a kritického hľadiska je to síce postup nezvyčajný, až takmer neprípustný, ale vzhľadom na výnimočnosť danej ikonografie, nazdávame sa, plne oprávnený.“¹⁸

Formy návratov a tradovaní vo výtvarnom umení sú špecifickým javom v dejinách umenia, na ktorom je založený napríklad fenomén renesancie, resp. renesancií vôbec.¹⁹ Okrem takýchto programových hnutí, z raného stredoveku možno spomenúť napríklad longobardskú, karolínsku alebo otónsku renesanciu, oživujúcu antické vzory, ale niekedy dochádzalo aj k individuálnym návratom motivovaným rôznymi memoriálnymi príležitosťami. Ako ilustráciu možno uviesť napríklad strieborný rímsky *lanx diskos* z bohatého germánskeho kniežacieho hrobu v Krakovanoch-Strážach. Na základe jeho figurálnej výzdoby stvárňujúcej legendy z počiatkov rímskych dejín sa predpokladá, že bol vyhotovený okolo polo-

¹⁶ Ibidem, s. 40.

¹⁷ Ibidem, s. 42.

¹⁸ Ibidem, s. 55.

¹⁹ K tejto problematike pozri napr. PANOFSKY, E.: *Renaissance and Resuscitations in Western Art*. Uppsala 1965.

²⁰ SIMON, E.: Die Lanx von Stráže. In: *Anodos*, 1, 2001, s. 197-208.



6. Pyxida so sv. Meneášom z Britského múzea v Londýne

více 2. storočia po Kr. pri príležitosti 900. výročia založenia Ríma. Na naše územie sa pritom dostal najskôr ako diplomatický dar pre kvádsku aristokraciu.²⁰ Preto aj hypotéza vyhotovenia pyxidy z Čiernych Kláčian pri príležitosti založenia Nového Ríma – Konštantínopola v roku 324 Konštantínom I. Veľkým²¹ má svoje opodstatnenie. Problémom ale je, či možno pyxidu datovať do tohto obdobia na základe hypoteticky stanovenej ikonografie a považovať ju za doklad rodiaceho sa byzantského umenia, ako sa domnieval T. Kolník.²² Počiatky Byzantskej ríše sa najčastejšie spájajú s rokom 324, kedy bol založený Konštantínopol, alebo s rokom 395, kedy došlo k rozdeleniu Rímskej ríše na západnú a východnú časť.²³ Práve po roku 395 sa východorímska ríša začala vyvíjať vlastným smerom a aj počiatky byzantského umenia siahajú najskôr až na začiatok 5. storočia. Najtypickejším príkladom rodiaceho sa byzantského umenia je už zmienená Veľká berlínska pyxida, datovaná na prelom 4.–5. storočia.²⁴ Na jej reliéfnom plášti je stvár-

²¹ DAGRON, G.: *Naissance d'une capitale: Constantinople et ses institutions de 330 à 451*. Paris 1974.

²² KOLNÍK 1984, c. d. (v pozn. 4), s. 96.

²³ VAVŘÍNEK, V.: Úvod. In: *Dějiny Byzance*. Praha 1992, s. 7-8.

²⁴ HARVEY 1978, c. d. (v pozn. 10), s. 5-27; – BÜHL, G.: Sog. Grosse Berliner Pyxis. In: *Glanz der Ewigkeit. Meisterwerke aus Elfenbein der Staatlichen Museen zu Berlin*. [Kat. výst.] Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Berlin 1999, s. 28.

nená evanjeliová scéna Krista s apoštolmi a starozákonný motív Abraháma obetujúceho Izáka. Oproti berlínskej pyxide, reflektujúcej neoklasicizmus rímskeho umenia 4. storočia, má pyxida z Čiernych Kľačian nízko rezaný reliéf, robustné postavy a schematicky stvárnené detaily, čo je typické až pre byzantské umenie 5.–6. storočia! Tento proces umeleckej štylizácie pritom súvisel s vývinom od monumentálneho sochárstva k minimalizovanému umeniu s plošným dekoratívnym reliéfom, odrážajúcim sa najlepšie práve na slonovinových rezbách²⁵ diptychu zo 6. storočia. Preto sa o samostatne sformovanom byzantskom umení hovorí až od obdobia panovania cisára Anastasia I. (491–518).²⁶

Vzhľadom k uvedeným komplikáciám doterajšej interpretácie pyxidy z Čiernych Kľačian je preto na mieste podrobne sa zaoberať aj inými ikonografickými modelmi, na základe ktorých by bolo možné interpretovať figurálny reliéf pyxidy. V prvom rade je dôležité položiť si otázku, či figurálny reliéf pyxidy jednoducho nestvárňuje len poľnohospodárske práce, zastúpené rurálnou scénou oráča a bukolickou scénou pastiera s ovcami, ktoré boli v neskorej antike obľúbené.²⁷ Takáto interpretácia ale vychádza z predpokladu, že ikonografia pyxidy nie je kresťanského charakteru. Tento záver ale spochybňuje už zmienené torzo figúry oranta, poukazujúce práve na sakrálny charakter nielen samotnej pyxidy, ale aj jej figurálneho reliéfu. Navyše pyxidu nemožno datovať skôr ako do 5. storočia, takže tieto argumenty strácajú na význame. Scéna oráča odetého v tunike, orúceho s dvojzáprahom volov a koscom s ovcami, sa nachádza napríklad v iluminovanej liturgickej homílii Gregora Naziánskeho z 11. storočia. Podľa Henryho Maguire boli u byzantských autorov veľmi obľúbené témy s jarnými prácami, ktoré oslavovali „obnovu alebo znovuzrodenie prírody“. Návrat jari ale bol zvyčajne spájaný so sviatkom „Zvestovania Panny Má-

rie“, ktorý bol už v 6. storočí, ako popisuje Anastasius s Antiochie, oslavovaný práve v jarnom období.²⁸ Tento model výkladu ikonografie pyxidy je síce lákavý, komplikuje ho však skutočnosť, že figúra nesúca v koši potravu sa skôr vzťahuje k letným sviatkom „dožínok“ a tzv. pastierska scéna je vzhľadom k existujúcej, ale poškodenej figúre evidentne naratívna. Na druhej strane tento prístup dokazuje, že aj profánne scény z pohľadu súčasníka mali v stredoveku religiózny význam. Ďalším príkladom scény oráča a pastiera je iluminácia starozákonnej legendy o Kainovi a Ábelovi nachádzajúca sa vo Vatikánskom *Ok-tatenuchu* z 11. storočia.²⁹ Miniatura tvorená dvoma registrami pod sebou naratívne stvárňuje príbeh Kaina a Ábela. V hornom registri je zobrazený Kain ako roľník – orie s dvojzáprahom volov a Ábel ako pastier medzi stádom oviec. V spodnom registri sa nachádza scéna ako Boh uprednostňuje Ábelovu obeť pred Kainovou a zavraždenie Ábela Kainom. Tento príklad, ktorý ale nemožno považovať za ikonografický vzor pre čiernokľačiansku pyxidú, svedčí o naratívnom charaktere knižných iluminácií, ktoré mohli byť modelom aj pre naratívnu scénu pyxidy.

Ďalším ikonografickým modelom, ktorému je potrebné venovať väčšiu pozornosť, je starozákonný príbeh Požehnanie Jakuba Izákom. Počet postáv na reliéfe pyxidy totiž pozoruhodne korešponduje s protagonistami legendy o Požehnaní Jakuba: oráč – Ezau, žena – Rebeka, pastier – Jakub, nečitateľná postava – Izák. Príbeh hovorí o tom, že keď Izák zostarol a oslepol, chcel požehnať prvorodeného syna Ezaua. Preto ho poslal na pole, aby mu ulovil zverinu, z ktorej by mu pripravil pokrm. To vypočula Izákova žena Rebeka a nahovorila mladšieho syna Jakuba, aby si podvodom vypýtal požehnanie od otca namiesto Ezaua (Gn. 27, 1–26):

¹ Keď Izák zostarel a keď jeho oči stratili silu vidieť, zavolať si svojho staršieho syna Ezaua a povedal mu: „Syn

pá, Slovak Republic, June 2–6, 2004.

²⁸ Greek Patriarch Library Jerusalem, MS. Taphou, 14. fol. 33. – MAGUIRE, H.: *Art and Eloquence in Byzantium*. New Jersey 1981, s. 42–44, obr. 29.

²⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. 747, fol. 25^v; – WEITZMANN, K.: *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago – London 1971, s. 83, obr. 62.

môj!“ On mu odvetil: „Hľa, tu som!“² Povedal mu: „Pozri, ja som už starý, neviem, kedy zomriem.“³ Preto si teraz vezmi zbraň, tulec a kušu a chod' do stepi uloviť nejakú zver!“⁴ Potom mi priprav chutné jedlo, aké mám rád. A keď pojem, požehnať ťa prv, ako zomriem.“⁵ Rebeka však načúvala, keď sa Izák rozprával so svojím synom Ezauom. A Ezau vyšiel do stepi uloviť nejakú zver, aby ju doniesol.⁶ Tu povedala Rebeka svojmu synovi Jakubovi: „Len teraz som počula, ako tvoj otec hovoril tvojmu bratovi Ezauovi: „Nože mi prinies nejakú zverinu a priprav mi chutné jedlo, aby som jedol a aby som ťa požehnal pred Pánom prv, ako zomriem.“⁸ A teraz počúvaj, syn môj, na môj hlas, čo ti prikazujem: „Chod' k stádu a prinies mi dvoje pekných kozliat. Ja ich pripravím pre tvojho otca ako chutné jedlo, aké má on rád.“¹⁰ Potom to zanesieš svojmu otcovi, aby jedol a aby ťa požehnal prv, ako zomrie.“¹¹ Ale Jakub povedal svojej matke Rebeke: „Ved' môj brat Ezau je zarastený človek a ja som sladký.“¹² A ak ma môj otec obmätá, potom budem v jeho očiach ako taký, kto si z neho robí posmech a privediem na seba kliatbu a nie požehnanie.“¹³ Ale matka mu povedala: „Tvoja kliatba, syn môj, bude na mne. Len počuj môj hlas! Chod' a prinies mi ich!“¹⁴ I odišiel a vzal a doniesol ich svojej matke. Jeho matka pripravila chutné jedlo, aké mal rád jeho otec.¹⁵ Potom priniesla Rebeka najlepšie šaty svojho staršieho syna, čo mala v dome pri sebe, a obliekla ich svojmu mladšiemu synovi Jakubovi.¹⁶ Kozkami kozliat mu však obložila ruky a holý krk.¹⁷ Potom dala svojmu synovi do rúk jedlo a chlieb, ktoré pripravila.¹⁸ Keď prišiel k otcovi, povedal: „Otče môj!“ On odvetil: „Tu som. Kto si, syn môj?“¹⁹ Jakub odpovedal svojmu otcovi: „Ja som Ezau, tvoj prvorodený. Urobil som, ako si mi rozkázal. Len si rovno sadni a jedz z mojej diviny, aby si ma požehnal!“²⁰ Lenže Izák odvetil svojmu synovi: „Ako si mohol syn môj, tak rýchlo niečo nájsť?“ On odpovedal: „Pán, tvoj Boh, dal sa mi s ňou stretnúť!“²¹ Tu povedal Izák Jakubovi: „Nože pristúp bližšie, syn môj, aby som ťa obmätal, či si ty naozaj môj syn Ezau alebo nie.“²² I pristúpil Jakub bližšie k svojmu otcovi, Izákovi, a keď ho obmätal, povedal mu: „Hlas je hlasom Jakubovým, ale ruky sú ruky Ezauove.“²³ I nepoznal ho, lebo jeho ruky boli chlpaté ako ruky jeho brata Ezaua. I žehnal ho.²⁴ A znova mu povedal: „Naozaj si ty môj syn Ezau?“ On odpovedal: „Ja som to!“²⁵ Tu on povedal: „Prinies mi to! Budem jesť z diviny od svojho syna, aby som ťa požehnal.“ I priniesol mu to a on jedol. Doniesol mu aj vína a on pil.²⁶ Potom mu povedal jeho otec Izák: „Nože pristúp ku mne, syn môj, a pobožkaj ma!“



7. Scéna Krista s dvanástimi apoštolmi na Veľkej berlínskej pyxide

Na základe knihy Genezis je možné s istými výhradami objasniť ikonografiu pyxidy tak, že oráč je prvorodeným Izákovým synom Ezauom, ktorý sa venoval okrem poľovania aj poľnohospodárskym prácam, bol „mužom lovu a poľa“ (Gn. 25, 27). Žena s košom potravu potom je Izákova žena Rebeka, ktorá pred Ezauom uprednostňovala jeho brata Jakuba. Na pyxide je pritom stvárnená ako nesie pokrm – „jedlo a chlieb“, ktorý pripravila pre Izáka. Jakub je zobrazený ako pastier napriek tomu, že v Genezis je uvedené len to, že „býval v stane“ (Gn. 25, 27). To, že Jakub býval v stane, sa ale zároveň vzťahuje k tomu, že bol pastierom, pretože takto bol charakterizovaný sám praotec chovateľov dobytka, jeden z Kainových potomkov Jabel: „on je praotcom tých, čo bývajú v stanoch a chovajú dobytok“ (Gn. 4, 21). Scénu Požehnanie Jakuba Izákom potom významovo dotvára zničená postava Izáka, ktorý na základe pozorovania zvyškov modelácie ňoh pravdepodobne sedí a napriamuje ruku k ruke Jakuba. Ten je v konečnom dôsledku stvárnený v kozej srsti preto, aby oklamal slepeho Izáka, že je Ezau. Z hľadiska kresťanskej ikonografie by zároveň išlo o prefiguráciu Krista ako Dobrého pastiera, ktorý mohol byť v podobe oranta zobrazený aj pod arkádou v nezachovanej časti pyxidy. Túto interpretáciu ale komplikuje stav zachovania, resp. nezachova-

²⁵ FIALA, V.: Byzantské výtvarné umění. In: *Dějiny Byzance*. Praha 1992, s. 423.

²⁶ MAZAL, O.: *Handbuch der Byzantinistik. Geschichte – Religion – Sprache – Kunst*. Wiesbaden 1997, s. 153.

²⁷ BOUZEK, J.: Diskusný príspevok na medzinárodnej konferencii „Trade, Journeys, Inner- and Intercultural Communication in East and West (up to 1250)“. Humboldt-Kolleg Dolná Kru-

vania figúry svätca pod arkádou. Mohol tam byť preto zobrazený akýkoľvek iný svätec, aj keď tento model je pravdepodobný na základe zobrazenia Krista na Veľkej Berlínskej pyxide, kde sa nachádza tiež starozákonný motív Abraháma obetujúceho Izáka.

Ani táto interpretácia nie je bezproblémová. Po prvé ju komplikuje skutočnosť, že figúra, ktorú je možné stotožniť s Izákom je poškodená, aj keď sa zdá, že figúra sedí a napriamuje ruku k ruke pastiera. Po druhé, ak by sa brala kniha Genezis za priamu textovú predlohu pre obrazové stvárnenie tohto príbehu, potom by Ezau musel byť zobrazený ako poľuje, a nie ako orie. To mohlo byť determinované nadväznosťou scény na Rebeku, ktorá využila jeho neprítomnosti, aby nahovorila Jakuba na fingované vyžiadanie si požehnaní. Nemožno zabúdať ani na skutočnosť, že Ezau predal Jakubovi svoje prvorodenstvo už skôr, keď sa vrátil unavený na smrť z práce na poli (Gn. 25, 28-33). Preto zobrazenie Ezaua pracujúceho na poli sa môže vzťahovať práve k tejto udalosti, alebo je alúziou na pole požehnané Hospodinom, tak ako sa to uvádza v kontexte aktu požehnaní Jakuba Izákom (Gn. 27, 27-28):

²⁷ Keď sa priblížil a keď ho pobozkal, zacítil vôňu jeho šiat a požehnal ho, hovoriac:
„Hľadže, vôňa syna môjho
je ako vôňa nivy,
ktorú požehnal Pán.

²⁸ Nech ti dá Boh z nebeskej rosy
a zo žŕnosti zeme,
tiež hojnosť zrna a muštu!“

Vyššie uvedená argumentácia má charakter ikonologickej metódy, nakoľko sa snaží využiť písomné pramene pri dešifrovaní obsahu umeleckého diela. Ikonológia ale uprednostňovala textové pramene, na základe ktorých redukovala význam umeleckého diela na jeho literárny význam, za čo bola oprávnené kriti-

zovaná.³⁰ Ak sa chceme vyhnúť tomuto problému je potrebné pripustiť, že reliéf pyxidy vychádza z ikonografického modelu či už monumentálneho alebo miniatúrneho maliarstva. Ikonografická téma požehnaní Jakuba Izákom bola kontinuálne zobrazovaná od 4. storočia. Z ranokresťanského umenia je doložená napr. na mozaikách baziliky S. Maria Maggiore z 5. storočia. Slepý Izák tu leží na lôžku a jeho ruka v žehnajúcom geste spočíva na hlave Jakuba, stojaceho v zmenšenom zobrazení pri ňom.³¹ Na rozdiel od ranokresťanského západného umenia sa v byzantskom umení táto scéna zobrazovala s niektorými rozdielmi. Dôraz tu nebol kladený na Izákovu slepotu, pretože Izák často stojí alebo sedí pri kresle a drží Jakubovu ruku, ako je tomu napr. na mozaike v Cappella Palatina v Palerme z 12. storočia.³² Scéna Požehnaní Jakuba Izákom na pyxide je blízka práve tomuto modelu, pretože Izák tu sedí a svoju ruku vzťahuje k ruke Jakuba.

Medzi expertmi na byzantské umenie sa častokrát diskutuje o kodifikácii jednotlivých ikonografických typov. Na jednej strane sa poukazuje na to, že vzorovými modelmi pre ďalšie umelecké druhy boli monumentálne nástenné maľby a mozaiky.³³ Na druhej strane sa zdôrazňuje, že to boli práve ilustrované kódexy, ktoré sa od neskoršej antiky stali zásobnicou ikonografických modelov nielen pre monumentálne maliarstvo, ale aj pre vlysy sarkofágov, strieborné nádoby, slonovinové plakety a textilné výrobky. Starý zákon bol od ranobyzantského obdobia prepisovaný v gréčtine, pričom bol bohato ilustrovaný, vo forme tzv. Septuaginty, ktorá nebola v obehu pre širšie masy veriacich. Keďže cirkev mala v úmysle didakticky sprostredkovať bibliu veriacim, iluminované kódexy slúžili často ako model pre mozaiky a nástenné maľby, ako dokazuje iluminovaný kódex „Cotton Genesis“,³⁴ obsahujúci pôvodne až 330 miniatúrnych ilu-



8. Jakub žehná Jozefových synov. Iluminácia septuaginty Wiener Genesis

strácií. Bol vytvorený najskôr na prelome 5.–6. storočia a zaujímavé je, že podľa neho boli v 11. storočí vyhotovené aj niektoré mozaiky chrámu sv. Marka v Benátkach.³⁵ Jedným z najlepšie zachovaných exemplárov Septuaginty je manuskript „Wiener Genesis“³⁶ zo 6. storočia. Bohužiaľ v tomto rukopise absentujú kapitoly 27–29 z knihy Genezis, v ktorých sa hovorí o Požehnaní Jakuba Izákom.³⁷ To je ale charakteristické aj pre iné pasáže rukopisu, čo je podľa Kurta Weitzmanna spôsobené práve kombinovaním textu a miniatúr, ktorých umiestňovanie do spodnej časti listu rukopisu spôsobilo vynechávanie niektorých kapitol Starého zákona.³⁸ Ikonograficky príbuzná je však scéna Jakubovho požehnaní (Gn. 48, 8-22),³⁹ na základe ktorej je možné osvetliť vyššie spomenuté problémy vzorových ikonografických modelov. Slepý Jakub sedí na stolci a prekríženými rukami požehnáva hlavy Jozefových synov Efraima a Manssessa, zatiaľ čo naľavo stojaci Jozef, za ktorým stojí jeho egyptská



9. Jakub žehná Jozefových synov. Reprodukcia fresky v Dura Europos

manželka Asenath, sa pravou rukou načahuje smerom k Jakubovi a dotýka sa jeho ľavej žehnajúcej ruky. Rovnaký ikonografický motív Jakubovho požehnaní je známy z nástennej maľby v synagóge Dura Europos z 3. storočia. Jakub tu leží na lôžku, prekriženými rukami žehná Jozefových synov stojacich pri lôžku a pozerá doprava na stojaceho Jozefa. Na základe týchto dvoch výjavov je zjavné, že v 6. storočí nedošlo ku kopírovaniu staršieho modelu monumentálneho maliarstva, ale práve naopak k modifikácii staršej ikonografickej schémy.⁴⁰ Výjav sa preniesol z interiéru domu do krajinárskeho prostredia; Jakub už neleží na lôžku, ale sedí na stolci, postavám chýbajú nimby a k Jozefovi je navyše pridaná figúra jeho ženy, ktorá v kontexte tejto legendy vôbec nefiguruje! Podobný záver, t.j. modifikácie staršej ikonogra-

³⁰ VESELÝ, D.: Umění jako komunikativní prostor. (Příspěvek k současné hermeneutice umění). In: *I. Sjezd českých historiků umění*, 25.–26. 9. 2003. Praha 2003.

³¹ KAUFFMANN, C. M.: Jakob. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 2. Ed. E. KIRSCHBAUM et al. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970, stĺpec 371.

³² Ibidem, s. 371.

³³ LASSUS, J.: *Ranokresťanské a byzantské umenie*. Bratislava 1971, s. 86.

³⁴ British Museum London, Cotton Otho B.VI. Manuskript bol bohužiaľ v roku 1731 poškodený požiarom a zachovali sa z neho len fragmenty, na základe ktorých je možné rekonštruovať len základné znaky rozsiahleho iluminovaného cyklu, obsahujúceho pôvodne 330 miniatúr – WEITZMANN 1971, c. d. (v pozn. 28), s. 48; – *Vetusta Monumenta sacra Rerum Britannicarum*, 1. London 1747, pls. LXVII-LXVIII; – LETHABY, W. R.: *The Painted Book of Genesis in the British Museum*. In: *Archaeological Journal*, 69, 1912, ss. 88; – RAHLFS, A.: *Verzeichnis der griechischen Handschriften des Alten Testaments*. Berlin 1914; – WEITZMANN, K.: *Observa-*

tions on the Cotton Genesis Fragments. In: *Late Classical and Medieval Studies in Honour of Albert Matthias Friend Jr.* Princeton 1955, s. 112.

³⁵ WEITZMANN 1971, (c. d. v pozn. 29), s. 46-48.

³⁶ Österreichische Nationalbibliothek Wien, cod. theol. gr. 31.

³⁷ Po kapitole XXVI venovanej Izákovi a Melchisedekovi nasleduje až XXX kapitola o Jakubovi a Lábanovi. Porov. Ritter von HARTEL, W. – WICKHOFF, F.: *Die Wiener Genesis*.

Wien 1895, fol. VIII, s. 109.

³⁸ WEITZMANN 1971, c. d. (v pozn. 29), s. 52.

³⁹ Fol. XXIII, 45. – von HARTEL – WICKHOFF 1895, c. d. (v pozn. 37), tab. XLV.

⁴⁰ WEITZMANN 1971, c. d. (v pozn. 29), s. 77. Tento archetypálny model má na druhej strane paralelu v Istanbulskej Oktateuche z 12. storočia (Istanbul, Seraglio, cod. 8, fol. 141; – obr. 58).

fickej schémy, možno konštatovať aj v prípade témy Požehnanie Jakuba Izákom, ako bolo uvedené na príklade rímskych ranokresťanských mozaík a byzantskej mozaiky z Palerma. Byzantská mozaika z 12. storočia iste tiež vychádzala zo staršieho ikonografického modelu, ktorý je síce neznámy, ale príklad slonovinevej pyxidy z Čiernych Klačian nasvedčuje tomu, že existoval už v ranobyzantskom období. Či bola týmto vzorom nejaká nezachovaná knižná iluminácia Septuaginty, alebo nástenná maľba, nie je v tejto chvíli isté. Vzhľadom k naratívnosti scény slonovinevej pyxidy je však pravdepodobnejšie, že mohlo ísť o knižnú miniatúru, typickú práve naratívnosťou miniatúrnych obrazových cyklov.⁴¹

Vráťme sa ale k pyxidám ako k samostatnej skupine exkluzívnych rezbárskych prác. Napriek tomu, že z obdobia 5.–6. storočia, kedy boli pyxidy najpopulárnejšie, je známych okolo 50 pyxíd, ani jedna z nich nie je ani štýlovo ani ikonograficky úplne totožná. Výnimkou sú len pyxidy z Trieru (Rheinische Landesmuseum) a Nocera Umbra z Perugia (Museo dell'alto medioevo Rome) s motívom Abraháma obetujúceho Izáka. Abrahám stojí pri oltári, na ktorom horí oheň pre zápalnú obeť. V pravej ruke drží obetný meč a medzi oltárom a Abrahámom je situovaná zmenšená postava Izáka. Nad ňou sa z neba vynára ruka anjela, zvestujúca Abrahámovi posolstvo od Hospodina, aby Izáka nezabíjal (Gn. 21, 1-19). Zatiaľ čo Trierska pyxida je datovaná do 5. storočia, pyxida z Perugia je pravdepodobne až o dve storočia mladšia. Pritom sa predpokladá, že bola vytvorená Longobardmi ako imitácia predchádzajúcej pyxidy.⁴² Trierska pyxida však nesporne vychádza zo vzoru, z ktorého čerpať aj o storočie staršia „Veľká berlínska pyxida“, ktorej motív Abraháma obetujúceho Izáka má síce podobnú ikonografickú koncepciu, ale rozdielne komponovanie jednotlivých figúr a detailov. Nahá figúra Izáka je napríklad situovaná na oltári so zvýraznenou skladbou poukladaného

dreva a Abrahám má hlavu natočenú od Izáka smerom k ruke anjela, vynárajúcej sa smerom k jeho pravému plecu. Pozoruhodné je, že ani scéna Abraháma obetujúceho Izáka sa nenachádza v kódexe Wiener Genesis.

Problém proveniencie pyxidy

Ako už bolo uvedené vyššie, z obdobia 5.–6. storočia je známych okolo 50 pyxíd, z ktorých ani jedna nie je ani štýlovo ani ikonograficky identická, až na dva uvedené príklady pyxíd z Trieru a Perugia. Rozmermi najväčšia je už zmienaná Veľká Berlínska pyxida s priemerom 14,5 cm a výškou 12 cm. Práve s touto pamiatkou má pyxida z Čiernych Klačian rovnaký diameter 14,5 cm, zatiaľ čo jej výška 8,5 cm je totožná s pyxidou z Wiesbadenu s alegorickým motívom rieky Nílu. Rozmery pyxíd v kontexte proveniencie pyxidy neuvádzam preto, že by svedčili o jej výrobcovi, ale o získanej surovine, z ktorej bola vyrobená. Teda, či bola vyrobená z indickej alebo africkej slonoviny. Exaktne je totiž dokázané, že pyxidy z priemerom väčším ako je 11,5 cm boli vyrobené z klu slona afrického, ktorý má v priemere oveľa väčšie rozmery ako kly slona indického.⁴³ Za zmienku stojí, že hlavné oblasti, odkiaľ bola slonovina dovážaná, boli Maurétania a Pobrežie slonoviny. Najväčší rozmach dovozu suroviny z týchto krajov sa pritom datuje práve do obdobia panovania cisára Justiniána (527–565), ktorému sa podarilo obnoviť poriadok v bývalých rímskych provinciách v severnej Afrike.⁴⁴ Aj rozmery pyxidy, pokiaľ je ale priemer pyxidy rekonštruovaný správne, svedčia o ranobyzantskom charaktere pyxidy. Pre neskorú antiku boli pre mytologické scény a busty rímskych imperátorov zrejme zámerne volené práce z drahého materiálu,⁴⁵ ako dokazuje napríklad neskorantická kostená tzv. Pyxida z Louvru zo 4. storočia, s figurálnym mytologickým motívom zrodenia Diany a Apolla.⁴⁶



10. Predná strana pyxidy s Pastoralnou scénou z Britského múzea v Londýne



11. Zadná strana pyxidy s Pastoralnou scénou z Britského múzea v Londýne

Neskoroantické pyxidy sa navyše od byzantských artefaktov odlišujú profiláciou horného okraja nádoby, pozostávajúceho často z perlovca (ako na Veľkej berlínskej pyxide), alebo majú okraj profilovaný rímsou zloženou z kymy – symy (ako je tomu u pyxidy z Louvru). Byzantské pyxidy spravidla nemajú viacprofilované alebo zdobené okraje. Ich okraje sú len jednoducho rektangulárne odstupňované, kvôli lepšiemu dosadeniu vrchnáku na telo nádoby.

Z umeleckohistorického hľadiska sú s pyxidou z Čiernych Klačian porovnateľné tri slonovinevé práce zo 6. storočia: pyxida s Pastoralnou scénou z Britského múzea,⁴⁷ pyxida s motívom sv. Meneáša z Britského múzea⁴⁸ a slonovinevé reliéfy Maximiánovej katedry z Raveny. Aj keď ani jeden z týchto príkladov nie je úplne štýlovo identický s pyxidou z Čiernych Klačian, nachádzajú sa na nich viaceré zhodné detaily, na základe ktorých je možné aspoň rámcovo určiť provenienciu pyxidy. Londýnska pyxida s Pastoralnou scénou má analogickú koncepciu o niečo hlbšie rezaného reliéfu pyxidy, pozostávajúceho z kontinuálneho, naratívneho figurálneho vlysu s rôznymi motívmi pastierov hrajúcich na trúby a pasúcich ovce. Porovna-

teľná je robustnosť figúr so strnulými gestami a s lineárne rytými detailmi drapérií, ako aj stvárnenie oviec so srstou diagonálnym šrafovaním. Niektoré ovce sú tu dokonca stvárnené ležiace s hlavou otočenou dozadu, tak ako v prípade pyxidy z Čiernych Klačian. Navyše sa tu nachádza aj takmer identická figúra kráčajúcej ženy, držiacej v ľavej ruke kôš s potravou! Pyxida so sv. Meneášom má opäť totožný kontinuálny vlys s centrálnou arkádou, pod ktorou je umiestnený svätec v orantskom postoji. Bočné stĺpy arkády sú navyše flankované dvomi ťavami, individuálnymi atribútmi sv. Meneáša (ktorý bol pôvodne vodičom tiav), so srstou dekorovanou oblúčkovými vrypami. Figúra oranta je ale oproti čiernoklačianskej pyxide oveľa plastickejšia, podobne ako arkáda, tvorená dvoma torčovanými stĺpmi s pätkami a hlavicami nesúcimi archivolty. Obe práce sú vo všeobecnosti považované za ranobyzantské, vyrobené pravdepodobne v Egypte koptskými rezbármi.

Slonovinevá katedra prvého ravennského arcibiskupa Maximiána (546–556), zobrazeného na mozaike v kostole San Vitale vedľa cisára Justiniána, je jednou z najvýznamnejších zachovaných ranobyzant-

⁴¹ WEITZMANN, 1971, c. d. (v pozn. 29), s. 45.

⁴² CUTLER, Anthony: Five Lessons in Late Roman Ivory. In: Anthony Cutler: *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*. Aldershot 1998, 11-12.

⁴³ CUTLER 1998, c. d. (v pozn. 42), s. 8; – CUTLER, A.: *The Craft of Ivory. Sources, Techniques and Uses in the Mediterranean World: AD 200–1400*. Washington 1985, s. 27. Podľa Hil-

trud Jehle majú kly afrických slonov priemer 12–16 cm – JEHLÉ, H.: Elfenbein als Werkstoff. In: *Glanz der Ewigkeit* 1999, c. d. (v pozn. 24), s. 17.

⁴⁴ CUTLER 1985, c. d. (v pozn. 43), s. 23.

⁴⁵ CUTLER 1998, c. d. (v pozn. 42), s. 8; – CUTLER 1985, c. d. (v pozn. 43), s. 5-6.

⁴⁶ KRZYSKOWSKA, O.: *Ivory and related materials, an illustrated guide*. London 1990, s. 21. Podľa tejto bádatelky mali byť rezby z kosti hrocha náhražkou za slonovinu, ktorej bolo v Ríme nedostatok, čo však A. Cutler spochybňuje. – CUTLER 1985, c. d. (v pozn. 43), s. 5-6.

⁴⁷ VOLBACH, W. F.: *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz, 1976, s. 75-76, č. 106; – DALTON, O.

M.: *Catalogue of the ivory carvings of the Christian era with Examples of Mohammedan Art and Carvings in Bone of the British Museum*. London 1909, s. 2-3, kat. č. 3.

⁴⁸ DALTON 1909, c. d. (v pozn. 47), s. 2, kat. č. 2; – BUCKTON, D. (ed.): *Byzantium: treasures of Byzantine art and culture*. The British Museum, London 1994, s. 74, kat. č. 65.



12. Jozef vezený Izmaelitskými kupcami do otroctva na bočnom operadle Maximiánovho trónu. Museo Archivescovile Ravenna

ských pamiatok 6. storočia, ktorou sa zaoberal celý rad renomovaných bádateľov.⁴⁹ Pozostáva z dvoch druhov reliéfnych tabúl rozdielnej proveniencie. Na bočných operadlách sa nachádza 10 tabúl so starozákonnou legendou o Jozefovi a na prednej a zadnej časti operadla 24 reliéfov s motívmi zo života Krista, z ktorých sa zachovalo len 12. Na čelnej stene katedry je 5 reliéfnych tabúl zobrazujúcich štyroch evanjelistov a Jána Krstiteľa, nad ktorým sa nachádza kaligrafický monogram Maximiána. Tabule zo života Jozefa sa pripisujú egyptsko-koptskej dielni, zatiaľ čo ostatné časti Maximiánovej katedry sa považujú na základe rastlinnej ornamentiky s motívom viničovej úponky za produkt sýrskej dielne pôsobiacej v Konštantínopoli.⁵⁰ Na jednej strane sa predpokladá, že katedru si objednal sám arcibiskup Maximián počas svojej návštevy Konštantínopola v roku 548,⁵¹ na druhej strane sa uvažuje o tom, že ju dostal darom od cisára Justiniána pri príležitosti povýšenia Ravenny na arcibiskupstvo.⁵² Tabule s kristologickým cyklom pozostávajú ďalej z dvoch skupín: prvú tvoria reliéfy situované najmä na vnútornej časti zadného operadla, zachytávajúce Ježišove detstvo v kontexte mariánskeho cyklu, pri ktorých boli využité aj apokryfné texty. Na zadnej časti operadla sú reliéfy stvárňujúce Kristove zázraky. Kristologický cyklus prezentujúci umučenie a vzkriesenie Krista reprezentoval, podľa Otto von Simsona, liturgickú funkciu biskupa udeľujúceho krst katechumenom, pretože z hľadiska kresťanskej teológie bolo umučenie a vzkriesenie Krista chápané ako predobraz krstu, čiže znovuvzkriesenia veriacich. Túto funkciu potvrdzuje aj zobrazenie Jána

⁴⁹ SIMSON, O. von: *Sacred Fortress. Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*. Chicago 1948; – GRABAR, A.: *Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius I. bis zum Vordringen des Islam*. München 1967, s. 289; – SCHAPIRO, M.: *The Joseph Scenes of the Maximians Throne in Ravenna*. In: *Gazette des Beaux Arts*, 40, 1952, s. 27-38.

⁵⁰ GRABAR 1967, c. d. (v pozn. 49), s. 289.



13. Scéna rozmnoženia chleba na zadnej strane operadla Maximiánovho trónu. Museo Archivescovile Ravenna

stávajú ďalej z dvoch skupín: prvú tvoria reliéfy situované najmä na vnútornej časti zadného operadla, zachytávajúce Ježišove detstvo v kontexte mariánskeho cyklu, pri ktorých boli využité aj apokryfné texty. Na zadnej časti operadla sú reliéfy stvárňujúce Kristove zázraky. Kristologický cyklus prezentujúci umučenie a vzkriesenie Krista reprezentoval, podľa Otto von Simsona, liturgickú funkciu biskupa udeľujúceho krst katechumenom, pretože z hľadiska kresťanskej teológie bolo umučenie a vzkriesenie Krista chápané ako predobraz krstu, čiže znovuvzkriesenia veriacich. Túto funkciu potvrdzuje aj zobrazenie Jána

⁵¹ SIMSON 1948, c. d. (v pozn. 49), s. 68. Na s. 64 diskutuje o možnosti vzniku trónu – t. j. či bol kúpený už hotový v rezbárskej dielni, alebo bol vyhotovený na Maximiánovu objednávku. Prikláňa sa k druhej možnosti, vzhľadom k výnimočnému teologickému a cirkevnému významu diela.

⁵² GRABAR 1967, c. d. (v pozn. 49), s. 289.

Krstiteľa držiaceho v ľavej ruke baránka Božieho v centrálnej osi prednej strany katedry.⁵³ Zatiaľ čo kristologický cyklus vychádzal zo zvyčajnej byzantskej liturgickej praxe, reliéfy zo života starozákonného patriarchu Jozefa poukazovali na Jozefa ako *Christis passioni figura*. Podľa G. Montanariho bola legenda o Jozefovi prototypom dobrého vládcu vo vzťahu k hospodársko-politickému významu Ravenny v rámci Byzantskej ríše.⁵⁴

Vráťme sa ale k štýlovému charakteru slonovinových rezieb. Reliéfy s Jozefovou legendou majú pomerne hlboký reliéf, determinovaný raz alebo viacnásobne profilovaným rámovaním, t. j. 4 nízke a 6 hlbokých reliéfnych platní. V porovnaní s pyxidou z Čiernych Kľačian majú tabule s plytkým reliéfom, napr. tabuľa s Jozefom hádzaným do studne, figúry odeté v kozích kožiach, zviazaných v páse na uzol a dekorovaných oblúčkovými vrypami. Diagonálnym šrafovaním je vytvorená srst' ovce, zabíjanej Jozefovými bratmi. Figúry sú radené v dvoch plánoch nad sebou, pričom plošná výplň reliéfu je vyplnená vetvičkou stromu a oblúkovitými rytými líniami. Tabuľa s motívom predaja Jozefa Izmaelitskými kupcami Putifárovi obsahuje rovnaké dekoratívne stvárnenie srsti tiav, za ktorými je zobrazená plošná arkáda oblúka vytvorená rytím, porovnateľná s tou na pyxide z Čiernych Kľačian. Figúry sú však oveľa plastickejšie, s detailnejšie prepracovanými drapériami. Oproti vyššie uvedenému reliéfom, tabule s kristologickým cyklom majú oveľa nižší reliéf. Figúry sú anatomicky realistickejšie a detaily drapérií prepracovanejšie, ako

⁵³ SIMSON 1948, c. d. (v pozn. 49), s. 63-68.

⁵⁴ MONTANARI, G.: *Ravenna: l'iconologia. Saggi di interpretazione culturale e religiosa dei cicli musivi*. Ravenna 2002, s. 139-148.

napr. na tabuliach Kristus a Samaritánka alebo Zázrak s rozmnožením chlebov. Na tejto tabuli sú identicky stvárnené koše s chlebmí, s vetvičkovým vzorom imitujúcim štruktúru prútia.

Vyššie prezentované rezby zo 6. storočia koptskej proveniencie, t. j. tabule z Maximiánovej katedry a obe pyxidy z Britského múzea, nie sú naprosto štýlovo identické, čo môže byť spôsobené najskôr faktorom odlišnej dielne, resp. rezbára. Pri stanovení proveniencie pyxidy môže v konečnom dôsledku zohrávať svoju rolu aj navrhnutá ikonografia pyxidy Požehnanie Jakuba Izákom. Práve za života Jakuba boli izraelské kmene faraónom pozvané, aby sa presťahovali do Egypta (Gn. 45-47), pričom boli usadené v krajine Gesen. To je možno jeden z dôvodov, prečo boli legendy zo života Jakuba a jeho syna Jozefa v Egypte tak populárne. Abrahám, Izák a Jakub navyše predstavujú troch najvýznamnejších starozákonných patriarchov, ktorí zastávali popredné miesto v byzantskej ikonografii, ako dokazuje už zmienená Veľká berlínska pyxida s motívom Obetovania Izáka Abrahámom. Z tohto uhla pohľadu možno konštatovať, že scény zo života Izáka sa mohli vyskytovať aj na iných byzantských pyxidách a nie je vylúčené, že práve scéna Požehnanie Jakuba Izákom bola vyrytá do plášte pyxidy z Čiernych Kľačian.

* Tento príspevok vznikol vďaka podpore Vedeckej grantovej agentúry MŠ SR a SAV počas práce na grante VEGA č. 2/4124/04 „Prehistorické umenie Slovenska. Od staršej doby kamennej po obdobie sťahovania národov (cca 40 tis. rokov pred Kr. – 6. stor. po Kr.)“.

Foto: *Skulpturensammlung und Museum für Byzantinischen Kunst, Bodemuseum Berlin* (5, 7); – Copyright The Trustees of The British Museum (10, 11); – *Reprod.: Lassus 1971* (6); – *Ritter v. Hartel – Wickhoff 1895*, tab. XLV (8); – *Weitzmann 1971* (9). Ostatné foto autor (1-4, 12, 13).

Judea or Rome?

Contribution to the Iconography and Provenance of ivory pyxis from Čierne Kľačany

(Summary)

Several fragments of an ivory pyxis were found during building works near Čierne Kľačany in the Zlaté Moravce's neighbourhood in 1974. The discovery of the ivory pyxis is very important for the Slovak history of art because such a kind of late Ancient or Byzantine art is rare in our area. That is why, ivory pyxis was reconstructed by experts from the Archaeological Institute of Nitra. Pyxis has probably high 8,5 cm and diameter 14,5 cm. The mantle of pyxis was carved in a low relief consists of cutting linear lines of figure's details. Any architectonic frames did not separate the particular figural scenes from each other. Therefore it can be assumed that on the relief there is a narrative scene depicted. Under the damaged arcade there is situated only a figure of an orans, consisting of his right raised hand. On the right side of the destructed part of pyxis with orans is depicted a ploughman putting two oxes to work. In front of oxes, there is a walking woman holding a basket with food in her left hand. Her right raised arm is depicted as greeting to a ploughman. Next composition consists of a shepherd with sheep and a goat. The shepherd is sitting and his right hand is stretching out towards an unrecognizable figure. Below him lies a sheep with its head turned towards a woman. Other sheep are lying by the right side of a damaged figure. Last animal, probably a goat, is situated above them by a lock of the pyxis. All of the depicted figures are dressed in tunica, except a shepherd dressed in goat's skin.

This unique relic has been interpreted till today solely by Slovak archaeologists Ladislav Veliačik and Titus Kolník. They interpreted pyxis like late antique product from the 1st third of the 4th Century made in Rome. They also identified iconography of the pyxis as the Legend about the Founding of Rome proceeding from the assumption that the pyxis had been created for a special occasion of the founding of New Rome – Constantinople by Constantine the Great. This hypothesis comes from the interpretation of scene with

a ploughman working with two oxes, which might be seen as a symbolic act of the founding Rome by Romulus. All things considered, the pyxis cannot be dated to the 1st half of 4th Century because majority of the well known pyxides come from 5th to 6th Century and the oldest examples is "The Great Berlin pyxis" made around 400 AC with the fries depicting *Christ and the Apostles* and *Abraham's Sacrifice of Issac*. The Berlin pyxis reflects realism and plasticity of Roman sculpture of the 4th Century; on the contrary, the relief of Čierne Kľačany's pyxis is low with schematic draperies of figures and stiff gestures. These significant features are typical for the Early Byzantine period of the 5th and 6th Century. Such a process of schematization and minimalisation from monumental sculpture into small works is better documented on the examples of ivory carvings.

The figural scene on the pyxis could have been interpreted also as the Old Testament's legend *Jacob Obtains Isaac's Blessing* (Gn. 27, 15-23). On the mantle of pyxis there might have been depicted: Esau – a ploughman with two oxes in the field, Rebecca – a woman holding a basket with food, Jacob – a shepherd dressed into goatskin with sheep and a goat, Isaac – a damaged figure in front of Jacob. Rebecca dressed Jacob goatskin so that Isaac would not distinguish his hand from the more hairy one of Esau. This motif is probably depicted in a bucolic scene where we can see a shepherd Jacob stretching his hand towards bending figure of Isaac. From Christian iconography point of view a shepherd – Jacob can be considered to be the Christ's prefiguration of the Good Shepherd. All in all, it might have been Jesus Christ who was depicted as an orans standing under the arcade, what may be confirmed by the fragment of a figure with its right raised arm.

From the art historical point of view, a lot of features of the pyxis from Čierne Kľačany are comparable with a pyxis with „Pastoral scenes from British Museum“, made in Egypt during 6th Century. The

scenes depict goatherds and shepherdesses playing horns and cymbals, among goats and sheep. Another important work that has to be mentioned in context of this pyxis is the Maximian's Throne, Maximian – the Archbishop of Ravenna in 546–556. There are comparable relief's panels with various scenes from the life of Jacob's son Joseph. Tables with scenes from Joseph's life are usually attributed to egyptian–cop-

tic workshop like the pyxis with Pastoral scenes mentioned above. Another important fact is that, Čierne Kľačany pyxis has just an iconographical relation with the Maximian's Throne because reliefs with a motifs from Joseph's life are close due to Joseph's father Jacob. That is why the pyxis from Čierne Kľačany could have been made in Egyptian–coptic ivory workshop.

Liturgický kontext ranostredovekej architektúry

Bibiana POMFYOVÁ

Výskum vzťahu liturgie a architektúry má pomerne dlhú tradíciu, či už v rámci kresťanskej archeológie, ikonológie alebo New Art History. Napriek tomu si jeho výsledky dodnes len ťažko kliesnia cestu pomedzi štýlovokritické, poprípade sociologizujúce teórie do oficiálnych dejín umenia. Nový dych tomuto interdisciplinárnemu dialógu dodáva v poslednom desaťročí paradigmatická kultúrno-antropologická teória *kultúrnej pamäte*.¹ Liturgia a sakrálna architektúra sa v nej stretávajú ako dve navzájom sa podmieňajúce a komunikujúce formy pamäte – spisomnenej (liturgické texty) a zhmotnenej (architektúra).

Cieľom nasledujúceho príspevku je na platforme aktuálneho metodického prístupu otvoriť problematiku, ktorá v domácom výskume dlho predstavovala tabuizovanú tému a stále zostáva bez výraznejšej re-

flexie. Pozornosť sa v ňom upriamuje na neskorootantské a karolínske korene západokresťanskej architektúry vo vzťahu k tzv. *stacionárnej bohoslužbe*. Po všeobecnej charakteristike je v druhej časti príspevku predstavená hypotéza, podľa ktorej možno s týmto javom počítať aj v našom geografickom priestore, a to už vo veľkomoravskom období.

Stacionárna bohoslužba a rodina kostolov²

CHARAKTERISTIKA: Mnohé neskorootantské biskupské mestá disponovali značným počtom kostolov, v ktorých sa odohrávala eucharistická slávnosť. Paralelnosť bohoslužieb na rôznych miestach vyvolávala obavy o jednotu cirkvi (mestského spoločenstva). Úloha deklarovať túto jednotu pripadla liturgickým úkonom,

3), s. 139-154; – HÄUßLING, A. A.: Liturgiereform. Materialien zu einem neuen Thema der Liturgiewissenschaft. In: *Christliche Identität aus der Liturgie. Theologische und historische Studien zum Gottesdienst der Kirche*. M. Klöckner, B. Kranemann, M. B. Merz (eds.). Münster 1997 (= Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 79), s. 11-45; – HÄUßLING, A. A.: Messerkklärung (Expositiones missae). In: *ibidem*, s. 142-150; – HÄUßLING, A. A.: Missarum sollempnia: beliebige Einzelfeiern oder integrierte Liturgie?. In: *ibidem*, s. 151-162; – HÄUßLING, A. A.: Normen der Häufigkeit liturgischer Feiern. In: *ibidem*, s. 164-177; – FELBECKER, Sabine: Die Prozession. *Historische und systematische Untersuchungen zu einer liturgischen Ausdrucksbehandlung*. Altenberge 1995; – ODENTHAL, Andreas: Von der Messfeier zur Messfrömmigkeit. Aspekte mittelalterlicher Liturgieforschung im Spiegel liturgischer Quellen. In: BOCK, N. (ed.): *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome*. Rom, 28.—30. September 1997. München 2000 (= Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. Beiheft zu Band 33, 1999–2000), s. 9-17.

z ktorých popredné miesto patrí tzv. *stacionárnej bohoslužbe*. Uskutočňovala sa vo *sviatočné dni* liturgického roka za účasti celej (mestskej) kresťanskej obce pod vedením biskupa ako hlavného pastiera. Jej podstata spočívala v tom, že biskupom (alebo jeho zástupcom) celebriovaná omša nebola fixovaná na jeden sakrálny priestor, ale pevne stanovený poriadok určoval vždy iné *stacio* (= miesto zhromaždenia), teda kostol v rámci mestskej aglomerácie, v ktorom sa hlavná eucharistická slávnosť konala.

Voľba stacionárneho kostola, tak ako ďalších zložiek liturgie, bola pevne zviazaná s aktom sprítomňovania pamätnej udalosti, či už biblickej alebo takej, ktorá súvisela s kultom svätca uctievaného v príslušnom kostole. Pevné miesto v liturgickom poriadku, a tým v hierarchii spoločenstva kostolov, získala sakrálna stavba vďaka hrobu martýra, úschove vzácnej relikvie, alebo svojou dedikáciou. Okázalosť bohoslužby sa menila v závislosti na význame príslušného sviatku. Podstatnú, aj keď nie vždy prítomnú, súčasť slávnosti tvorili procesie.

Stacionárna bohoslužba bola neustálym oživovaním myšlienky jednotnej cirkvi. Tak ako tvorili jednu cirkev veriaci zhromaždení na bohoslužbe, duchovenstvo, klerici aj laici, tak boli neoddeliteľnou súčasťou tejto cirkvi jednotlivé kostoly. Vo všedné dni sakrálna stavba síce plnila svoj dielčik, špecifický účel – ako pastoračné centrá, martyriá, krstné kostoly, biskupské chrámy – liturgickým rámcom však boli pevne zviazané do jedného celku s hlavným biskupským kostolom ako najvyššou inšinciou. Neskorá antika a ešte ani raný stredovek nepoznali farský systém, ktorého kostoly mali značnú cirkevno-právnu aj liturgickú autonómiu. V tomto období bola úloha sakrálnych centier bezozbytku naplnená len ich účasťou na stacionárnej bohoslužbe. Dni bez stacionárnej liturgie sú označované v písomných prameňoch ako *dies aliturgici*.³ Stacionárna bohoslužba predstavovala jedinou formu plnohodnotnej liturgie.

³ HÄUßLING 1973, c. d. (v pozn. 2), s. 191.

⁴ LEHMANN, Edgar: Die entwicklungsgeschichtliche Stellung der karolingischen Klosterkirche zwischen Kirchenfamilie und Kathedrale. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena*, 2, 1952-1953, s. 131-135; – LEHMANN, E.: Die frühchristlichen Kirchenfamilien der Bischofssitzen im deutschen Raum und ihre Wandlung während des Frühmit-

telers. In: *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters. Akten zum VII. internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung*, 21.-28. September 1958. Graz – Köln 1962, s. 88-96; – LEHMANN, E.: Von der Kirchenfamilie zur Kathedrale. Bemerkungen zu einer Entwicklungslinie der mittelalterlichen Baukunst. In: SCHMOLL gen. EISENWERTH, J. (ed.): *Variae Formae, Veritas Una: Kunsthistorische Studien. Festschrift Friedrich Gerke*. Baden-Baden 1962, s. 21-37.

Jej sakrálna-topografický rámec, tvorený početnými kostolmi, sa v umeleckohistorickej terminológii označuje ako *rodina kostolov* (*Kirchenfamilie*). Do odbornej literatúry vniesol tento pojem Edgar Lehmann v súvislosti so špecifickým neskorootantským fenoménom *zdvojených katedrál* (*Zwillings- alebo Doppelkathedralen*).⁴ Dvojice vedľa seba stojacich, dispozične rovnocenných kostolov plnili diferencované, navzájom sa dopĺňajúce funkcie; uvažuje sa o tzv. „zimnom“ a „letnom“ kostole (prvý určený zrejme na vianočný a veľkonočný liturgický cyklus, druhý na zvyšok roka), biskupskom kostole vyhradenom pre pontifikálne rituály a „obecnom“, resp. memoriálnom chráme a pod., pričom organickú jednotu s nimi tvorili ďalšie sakrálna stavby, predovšetkým baptistéria. *Rodiny kostolov* vo svojej klasickej podobe (jedna stavba – jedna funkcia) zanikli v dôsledku ranostredovekého vývoja smerujúceho ku kumulácii funkcií do architektonicky uzavretých sakrálnych celkov, čo najlepšie dokumentujú vrcholnostredoveké biskupské a kláštorné areály. Dôvody tohto procesu, pokiaľ ich môžeme s odstupom storočí sledovať, boli komplikované, okrem náboženského mali tiež sociálny a politický aspekt. Jedným z hlavných však bola skutočnosť, že raný stredovek prestal bazírovať na pravidle jeden sakrálny priestor – jeden oltár – jedna eucharistická slávnosť za deň (odkaz na jedinečnosť Kristovej obete). Zmnoženie oltárov v sakrálnych priestoroch viedlo ku kumulácii liturgických úkonov a polyfunkčnosti kresťanských chrámov.

V súčasnej terminológii nachádza *rodina kostolov* širšie uplatnenie, presahujúce časový a typologický rámec vymedzený Lehmannom. Špecializovaný výskum totiž ukazuje, že liturgické väzby medzi sakrálnymi stavbami na jednej lokalite charakterizovali cirkevný život a bohoslužobnú prax hlboko do stredoveku. Často krát pretrvávali aj v prípade, ak funkčná náplň kostolov prechádzala kvalitatívnymi zmenami, spôsobenými kumuláciou alebo stratou

¹ ASSMANN, Jan: Kulturelles Gedächtnis als normative Erinnerung. Das Prinzip „Kanon“ in der Erinnerungskultur Ägyptens und Israels. In: OEXLE, O. G. (ed.): *Memoria als Kultur*. Göttingen, 1995, s. 95-114; – ASSMANN, J.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1997.

² Pokiaľ nie je uvedená ďalšia literatúra, vychádzajú moje poznatky k tejto téme predovšetkým z fundamentálnej práce Alberta Angelusa HÄUßLINGA: *Mönchskonvent und Eucharistiefeyer. Eine Studie über die Messe in der abendländischen Klosterliturgie des frühen Mittelalters und zur Geschichte der Meßhäufigkeit*. Münster 1973, a nasledujúcich štúdií: ZERFAß, R.: Die Idee der römischen Stationsfeier und ihr Fortleben. In: *Liturgisches Jahrbuch*, 8, 1958, s. 218-229; – KLAUSER, Th.: Die liturgischen Austauschbeziehungen zwischen der römischen und der fränkisch-deutschen Kirche vom achten bis zum elften Jahrhundert. In: *Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und christlichen Archäologie*. E. Dassmann (ed.). Münster 1974 (= Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband,

funkcií.⁵ Stále však platí, že najdokonalejším, ideálnym vyjadrením týchto liturgických vzťahov bola stationárna bohoslužba.

Výskyt *stationárnej liturgie* v biskupských centrách sa týkal všetkých christianizovaných a cirkevne organizovaných oblastí neskorého antiky a raného stredoveku. Nepriamo to dokladajú archeologicky zistené *rodiny kostolov*,⁶ bezprostredné svedectvá poskytujú zachované písomné pramene. Itinerárium galskej pútničky Egerie zachytáva zárodoky stationárneho bohoslužobného poriadku v Jeruzaleme už koncom 4. storočia. Tunajšie veľkonočné procesie boli inscenované ako *stationes* na (domnelých) historických pašiových zastaveniach; mali podobu čítaní, modlitieb a spevov v kostoloch vybudovaných na kľúčových miestach procesie, konečným cieľom bol chrám Božieho hrobu – Anastasis (Vzkriesenie); úloha Ježiša pripadla jeruzalemskému biskupovi.⁷ V Konštantínopole poskytujú početné synaxáre (zborníky legiend zo života svätých) údaje o miestach konania procesionálnych slávností stationárneho charakteru.⁸ Liturgiu neskorantického a ranostredovekého Ríma poznáme zase pomerne presne na základe neskorantických martyrológií a ranostredovekých, väčšinou franských odpisov rímskych *sakramentárov* – *gelasián-*

skebo a najmä mladšieho *gregoriánskebo*, ktorý od 7. storočia získaval prevahu.

Rím: Počiatky rímskych stationárnych rituálov sú neznáme. Písomné pramene ich totiž zachytávajú vo chvíli, keď predstavovali samozrejmy fenomén. Predpokladá sa, že dôležitým popudom bolo uctievanie martýrov a relikvií. Okolo kostolov uchovávajúcich ostatky sa vytvorili lokálne kulty, ktorým bolo potrebné dať kanonizovanú formu a integrovať ich do uceleného liturgického rámca.⁹

Do konca 9. storočia bolo v Ríme a pred jeho múrmi vybudovaných takmer dvesto kostolov [obr. 1]. Asi päťdesiat z nich malo svoje pevne stanovené miesto v stationárnej liturgii konanej osemdesiatdvaťkrát v roku.¹⁰ A to buď ako cieľové *statio*, v ktorom sa uskutočnila hlavná bohoslužba, alebo ako *kolektárny* kostol. V ňom sa obec zišla, otvorila sviatok úvodnou modlitbou – kolektou a pokračovala v procesii k stationárnemu kostolu.¹¹ Osobitné postavenie v rímskej *rodine kostolov* pritom zaujímala štvorica hlavných chrámov: Lateránska bazilika, chrám sv. Petra, kostol Panny Márie „Pri jasličkách“ (S. Mariae ad Praesepe, S. Maria Maior) a Pavlov chrám pred mestskými múrmi (San Paolo fuori le Mura).

⁵ Prežívajúce liturgické úkony tak môžu odkazovať na tesnejšie funkčné prepojenie v minulosti. Na základe písomných, archeologických a umeleckohistorických prameňov existuje napr. pomerne plastický obraz o *rodine kostolov* v Métach, ktorá sa formovala stáročia. Ešte v 18. stor. sa pred rannými modlitbami zapalovali sviece v hlavnom katedrálnom kostole ohňom prinášaným každý deň zo susedného benediktínskeho opátstva sv. Vincenta. Tento rituál bol pozostatkom starších liturgických a zrejme aj cirkevno-právnych väzieb oboch inštitúcií. Pozri KLAUSER 1974, c. d. (v pozn. 9); – BRACHMANN, Christoph: *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239–1260): Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen*. Berlin 1998, s. 23–30.

⁶ Popri celom rade západoeurópskych a blízkovýchodných príkladov je dôležitý ich výskyt tiež v istrijsko-dalmátskej oblasti (Aquileja, Grado ai.) a v rímskej provincii Noricum (Hemmaberg, Lavant); pozri práce E. Lehmana (cit. v pozn. 4), z novej literatúry monotematické číslo *Antiquité tardive*, 4, 1996.

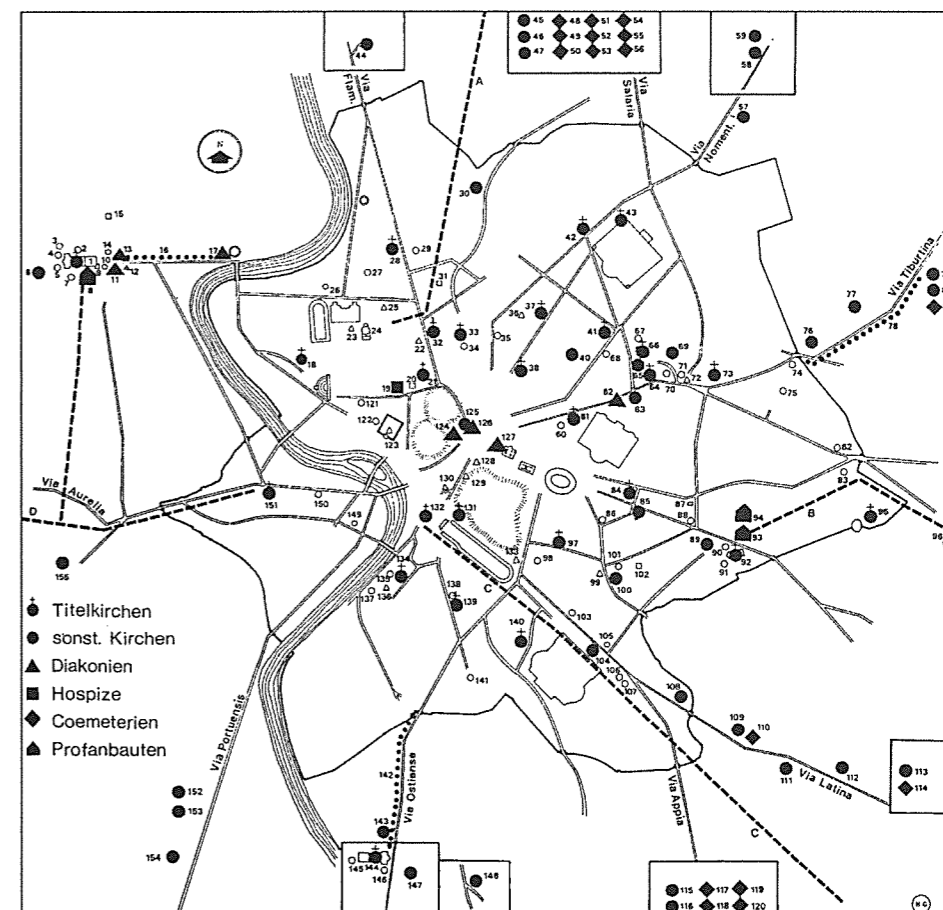
⁷ FELBECKER 1995, c. d. (v pozn. 2), s. 337 a n.

⁸ KLAUSER 1974, c. d. (v pozn. 9), s. 22.

⁹ Theodor Klauser zachytil tento proces na príklade kostola „Štyroch korunovaných“: pôvodne „profánne“ oratórium, tzv. *titulárny kostol* založený Rimankou Aemilianou sa získaním ostatkov postupne premenil na vyhladované pútnické centrum, čo sa odrazilo aj v jeho stavebných premenách. – KLAUSER, Th.: Ein Kirchenkalender aus der römischen Titularkirche der Heiligen vier Gerkönten. In: *Gesammelte Arbeiten...*, c. d. (v pozn. 2), s. 46 n.; – tiež KLAUSER, Th.: Eine Stationsliste der Metzter Kirche aus dem 8. Jahrhundert, wahrscheinlich ein Werk Chrodegangs. In: *ibidem*, s. 43.

¹⁰ KIRSCH, J. P.: *Die Stationskirchen des Missale romanum. Mit einer Untersuchung über Ursprung und Entwicklung der Liturgischen Stationsfeier*. Freiburg im Breisgau 1926. – K sakrálnej topografii Ríma v karolínskom období prehľadne BAUER, F. A.: Die Bau- und Stiftungspolitik der Päpste Hadrian I. (772–795) und Leo III. (795–816). In: Ch. Stiegemann, M. Wemhoff (eds.): *Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, III. Mainz am Rhein 1999.

¹¹ Kolekta sa uskutočňovala v obzvlášť sviatočné dni, okrem nedelí to boli napr. pondelky, stredy, piatky a soboty počas quadragesimy, 2. február a pod. – Pozri HIERZEGGER, R.: Collecta und Statio. Die römischen Stationsprozessionen im frühen Mittelalter. In: *Zeitschrift für Katholische Theologie*, 60, 1936, s. 511–554.



1. Rím. Sakrálna topografia mesta v 8. storočí (Podľa: Bauer 1999)

Plastický obraz o priebehu mimoriadne slávnostnej stationárnej bohoslužby poskytujú ranostredoveké opisy *svetelného (bromničného) sprievodu*, konaného 2. februára: Za ranného brieždenia smerovali veriaci všetkých rímskych obvodov v procesiách, s horiacimi sviecami a za spevu antifon ku chrámu sv. Hadriána, *kolektárnemu kostolu* toho dňa. Čakali na pápeža, ktorý sa v sakristii obliekal do čiernych paramentov a následne rozdával sviece. Po príslušných obradných úkonoch, spevoch a modlitbách sa sprievod – v jeho čele niesli kríže siedmich rímskych mestských častí – vydal k hlavnému cieľu, kostolu S. Maria Maior; keď sa procesia k nemu blížila, zazneli trikrát za sebou litánie. Bosé nohy pápeža kráčajúceho v čele sprievodu,

čierne paramenty, sypanie popola, ako aj litánie mali zdôrazniť kajúcný charakter celého podujatia, ktoré bolo pripomienkou udalosti, keď Ježiš prvýkrát vstúpil do chrámu svojho Otca, a „očistenia“ Panny Márie. Slávnosť zavŕšila omša.¹²

Sakrálna topografia sa do liturgie premietala ako komemoratívny priestor; rímska sakrálna topografia predstavovala autentické dejisko cyklicky pripomínaných apoštolských a ranokresťanských udalostí. Rímske kostoly boli do systému stationárnej bohoslužby integrované tak, aby prostredníctvom príbehu „svojich“ martýrov sprostredkovali biblické poslanstvo.¹³ Inscenovaním archetypálnych príbehov kresťanskej vierouky si aktéri liturgie pripomínali podstatu súčas-

¹² HIERZEGGER 1936, c. d. (v pozn. 11), s. 522–527.

¹³ SIMSON, O. von: Das abendländische Vermächtnis der Li-

urgie. In: SIMSON, O. von: *Von der Macht des Bildes im Mittelalter (Gesammelte Aufsätze zur Kunst des Mittelalters)*. Berlin 1993, s. 11–54 (tu s. 49 a n).



2. Centula. Kláštorový komplex sv. Richaria na rytine z r. 1612 zhotovenej na základe predlohy z 11. stor. (Podľa: Möbius 1969)

ného bytia, nasmerovanú k myšlienke posmrtnej spásy. Táto, počnúc Pavlovým pôsobením fundamentálna idea nevyučovala pritom ďalšie konotácie, či už vo vzťahu k negovaniu pohanských rituálov,¹⁴ alebo deklaračným a reprezentačným aspektom ceremónii.

Rím bol apoštolským sídlom, miestom privilegovanej tradície. Spolu s Jeruzalemom – a obidva ako

¹⁴ Negáciou starého antického obetného a očistného rituálu, ktorý sa konal každý piaty rok začiatkom februára ako sprievod mestom (amburbale), mala byť zrejme aj uvedená svetelná slávnosť 2. februára. – HIERZEGGER 1936, c. d. (v pozn. 11), s. 527.

¹⁵ ASSMANN 1997, c. d. (v pozn. 1), s. 37-45; – KOHLSCHEN, F.: Der mittelalterliche Liber Ordinarius in seiner Bedeutung für Liturgie und Kirchenbau. In: F. Kohlschein, P. Wünsche (eds.): *Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie*

rovnocenné symboly Nebeského Jeruzalema – sa stali pre kresťanský svet tým, čo dnes kultúrna antropológia nazýva *figurou pamäte* (*Gedächtnisfigur*).¹⁵ Za určitých podmienok, uplatnením ďalších pamätových figur (*citátov*), bolo prakticky kdekoľvek možné sprítomnenie Svätých miest, kresťanskej mytológie a v konečnom dôsledku prezentovanie teologických poučiek. Tak ako mal Rím svoj „Jeruzalem“ s relikviou sv. Kríža,¹⁶ tak na mnohých iných lokalitách nachádzame „Laterán“ (z nadalpských ranostredovekých príkladov: Aachen, Regensburg, Frankfurt),¹⁷ stopy liturgie budovanej „*more Romano*“ a dodnes ako jej pozostatky patrocíniá rímskych stacionárnych kostolov v katolíckych misáloch.

KAROLÍNSKA TRANSFORMÁCIA: Liturgia mesta Ríma sa od 5. storočia začala spolu s pápežským primátom¹⁸ presadzovať predovšetkým (ale nie výlučne) v západokresťanskom okruhu. Spočiatku ako vzor, neskôr ako norma. V nadalpskej oblasti dochádzalo k jej recepcii do polovice 8. storočia z iniciatívy jednotlivcov – biskupov, opátov, pútnikov, ktorí navštívili Sväté mesto a zúčastnili sa jeho liturgických slávností. Nástupom Karolínskej dynastie na franský trón sa orientácia na Rím stala heslom dňa a transponovanie rímskej liturgie – jej *gregoriánskej* formy – striktnie presadzovanou súčasťou politického programu. Mocenské zábery franských panovníkov (v prvom rade Karola Veľkého) budované na myšlienke *Imperium Christianum* zahŕňali nielen vojenskú expanziu s hávom kresťanských misií, ale aj „do vnútra“ orientované snahy o odstránenie divergencií v cirkevnom živote – liturgickej praxi, knihách, znení biblie – zjednotením podľa rímskeho vzoru.

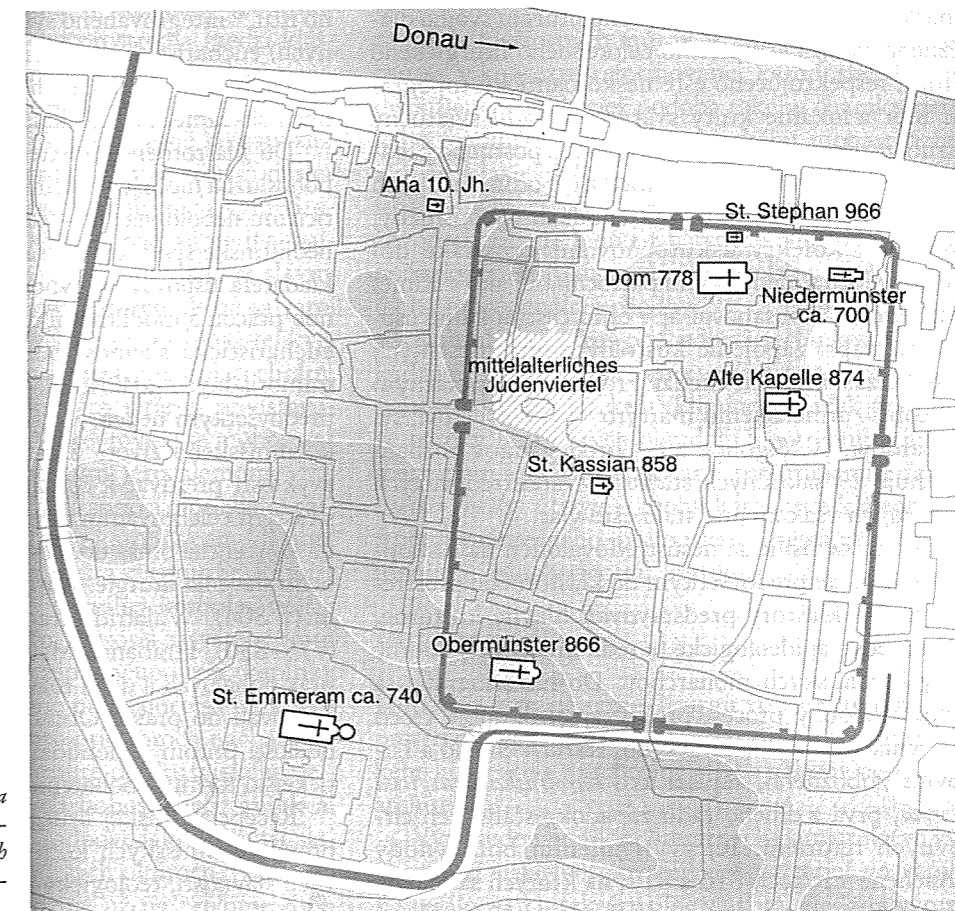
Je samozrejmé, že v prostredí s odlišnou kultúrnou tradíciou, hlboko zakoreneným kresťanstvom galikánskej cirkvi a v neposlednom rade s odlišnou

in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen. Münster 1998, s. 1-24 (tu najmä 15-21).

¹⁶ HÄUBLING 1973, c. d. (v pozn. 2), s. 235, pozn. 297.

¹⁷ STREICH, G.: *Burg und Kirche während des deutschen Mittelalters. Untersuchungen zur Sakraltopographie von Pfalzen, Burgen und Hervensitzen. Teil I: Pfalz- und Burgkapellen bis zur staufischen Zeit*. Sigmaringen 1984, s. 108.

¹⁸ SCHATZ, K.: *Dějiny papežského primátu*. Brno 2001, s. 35 n.



3. Regensburg. Rozsah mesta v 12. storočí s vyznačením najvýznamnejších ranostredovekých kostolov. (Podľa: Codreanu-Windauer, Wintergerst, 2001)

sídliskovou topografiou (s prevažujúcimi hradiskami) nebola mestská rímska liturgia dokonale pochopená a ani nemohla byť doslovne prevzatá. Jej recepcia odráža pre stredovek charakteristické selektívne vnímanie a postupy založené na *citátoch*, ktoré podľa princípu *pars pro toto* symbolizovali a sprítomňovali celok. Aby bolo možné hovoriť o autenticknej rímskej liturgii postačovali typické *znaky* (resp. tie, ktoré boli Frankom najnápadnejšie, a teda ich považovali za najtypickejšie),¹⁹ odkazujúce na predlohu: charakteristické patrocíniá rímskych kostolov, výňatky z liturgických textov, prvky rímskeho liturgického spevu, na ktorý sa kládol obzvlášť veľký dôraz,²⁰ rúcha, architektonické formy ranokresťanských rímskych chrá-

¹⁹ HÄUBLING 1997, c. d. (v pozn. 2, *Missarum sollempnia...*), s. 153 n.

²⁰ KLAUSER 1974, c. d. (v pozn. 2), s. 140, 143 n.

mov. „Jednotnú“ karolínsku liturgiu tak vytvárali *citáty* zasadené do liturgických celkov s mnohými lokálnymi špecifikami a odlišnosťami. Podstatnou normou (*citátom*) ale zostávala stacionárna bohoslužba (samozrejme transformovaná miestnymi pomermi) ako najcharakteristickejší znak *mestského* sakrálneho urbanizmu Ríma, v ktorom boli početné svätyne integrované do jedného liturgického rámca.

Príkladom môžu byť Méty, v 8. storočí prslávané tamojšou školou „rímskeho“ liturgického spevu.²¹ Biskup Chrodegang z Mét (742–766), veľký propagátor svätopeterskej liturgie, sa usiloval o všestrannú reformu cirkevného života, z popudu Pipina Krátkeho podnikol diplomatickú a „študijnú“ cestu do Ríma

²¹ HÄUBLING 1973, c. d. (v pozn. 2), s. 180; – KLAUSER 1974, c. d. (v pozn. 9, *Eine Stationsliste...*), s. 22–45.

a následne inovoval aj stacionárnu liturgiu svojho diecézneho sídla. Do staršieho celoročného liturgického rámca, rešpektujúceho ešte neskorootantskú topografiu Mét a lokálne kultúry svätých, zaradil sviatočný okruh *quadragesima* (štyridsaťdňového pôstneho predveľkonočného obdobia) zostavený podľa rímskych zvyklostí. Popri nesporných zhodách (bohoslužby, procesie a kolekty uskutočňované v rovnaké dni a v kostoloch s identickými patrocíniami ako v Ríme) však stacionár obsahoval aj v tejto časti lokálne osobitosti: napr. zapojenie kostolov mimo mestských múrov, zasvätených medzi Frankami populárnym svätcom – arménskemu martýrovi sv. Polyeptovi, sv. Medardovi, sv. Sigoline a i. Chrodegangov zoznam obsahuje 29 sakrálnych stavieb, v ranostredovekých Métach ich však stálo ešte viac.

Reformné úsilie sa nesústreďovalo len na biskupské centrá, ale predovšetkým do kláštorného prostredia, keďže kláštory predstavovali hlavné kultúrne, ekonomické aj ideologické (a teda mocenské) oporné body karolínskych monarchov. Do historiografie sa tento dlhodobý proces, prekrývajúci obdobie troch panovníkov – Pipina Krátkeho, Karla Veľkého a Ludovíta Pobožného, zapísal ako *karolínska liturgická reforma*, prvá z dlhého radu západokresťanských cirkevných reforiem. Jej vyvrcholením boli synody v Aachene v rokoch 816 a 817, na ktorých sa hlavný ideológ Benedikt z Anianu († 821) pokúšal striktné presadiť *una consuetudo* pre všetky franské kláštory. „Modlitba mníchov, nepostrádateľná pre existenciu dynastie a ríše, sa mala všade odobrávať rovnakým spôsobom a v rovnakom rytme“.²² Nositeľmi reformy sa stali benediktíni, keďže zakladateľ rádu, sv. Benedikt z Nursie († okolo 550) požíval v karolínskom prostredí veľkú úctu v neposlednom rade kvôli svojmu domnelému rímskemu pôvodu.

„Rovnaký rytmus“ modlitby zabezpečil spoločný rituálny fundament, a to recepcia rímskeho omšového

ho ritu, ²³ integrovaného systému hlavných (stacionárnych) eucharistických slávností a vedľajších bohoslužobných aktov, zaznamenaného v horlivo odpisovaných sakramentároch, kalendároch, rituáloch.

Do kláštorného prostredia ale vniesla stacionárna bohoslužba niečo, čo ranému benediktínskemu monasticizmu nebolo vlastné – časté slávenie omší. Prvé benediktínske spoločenstvá sa v duchu regule svojho zakladateľa usilovali o rovnomerný podiel medzi telesnou prácou a modlitbami usporiadanými do hodínok; eucharistická slávnosť bola s výnimkou niektorých mimoriadnych udalostí (napr. volby opáta) vyhradená predovšetkým nedeli. Vo franskom prostredí sa ťažisko mníšskeho života začalo pod vplyvom rímskych zvyklostí presúvať k čoraz okázalejším bohoslužbám s častým celebrowaním omší; tu má pôvod každodenná konventná omša dodnes považovaná za vzor správneho slávania liturgie. Karolínski reformátori – Alkuin († 804), Walafrid Strabo († 849), Alamar z Mét (775–850), Hrabanus Maurus (780–856) a i. – túto prax obhajovali a ďalej rozvíjali; synody dôsledne presadzovali do praxe. Obradová anamnéza biblických udalostí pritom nadobúdala na franskej pôde dramatickejšiu formu, obohatenú o rôzne teatrálné prvky.²⁴

Recepcia rímskej liturgie mala zásadný vplyv na premenu mníšskych komunít. Multiplikácia omšových slávností, teologicky zdôvodnená pluralita podnetov pre ich praktizovanie („privátne“, votívne, zádušné omše atď.) viedli k tomu, že sa rehoľné spoločenstvá klerikalizovali a pri slávení veľkých sviatkov otvárali brány svojich kláštorov laickej obci. Mnísi už nezaujímali miesto v kostolnej lodi ako *plebs sancta*, ale sa usádzali pred oltárom v chóre, ktorý podľa vzoru *scoly sanctorum* v rímskych kostoloch oddeľovalo chórové zábradlie od „laickej“ lode.

Nielen chóry a deliace priečky, ale aj typické dvojchórové dispozície, westwerky, krypty s odchodzu sa dnes javia ako elementy, ktoré úzko súviseli s karo-

nediktovej smrti sa navyše propagácia rímskych predlôh stala opäť aktuálna. – SEMMLER, J.: Die Beschlüsse des Aachener Konzils im Jahre 816. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte, vierte Folge*, 12, 1963, s. 15-82.

²⁴ Napr. dramaticky prepracovanú procesiu s palmovými ratolesťami na Kvetnú nedeľu. – ODENTHAL 2000, c. d. (v pozn. 2), s. 10; – FELBECKER 1995, c. d. (v pozn. 2), s. 377.

línskou liturgickou reformou.²⁵ „Vtesnanie“ bohoslužobných zvyklostí mestského prostredia medzi kláštorné múry viedlo k fundamentálnej (formálnej aj významovej) transformácii západoeurópskej kláštornej architektúry. Veľké karolínske kláštorné kostoly zložitých dispozícií boli na konci 8. a v 9. storočí doslova preplnené oltármi. Priestor okolo nich vymedzovali ľahké architektonické konštrukcie: zábradlia, baldachýny, cibóriá, ambóny, ako to dokladá aj slávny plán zo St. Gallen. Takto vymedzené oltáre sa sami stávali svätyňami. Oltár a v ňom uchovávaná relikvia boli *citátom* odkazujúcim na samostatne stojaci chrám. Karolínsky kláštor s množstvom oltárov predstavoval *rodinu kostolov*. V symbolickej rovine sa mohol stať Rímom, rovnako ako Nebeským Jeruzalemom.

Obsiahla, vzácné zachovaná správa o priebehu stacionárnej liturgie v poprednom karolínskom kláštore pochádza z pera Angilberta, opáta kláštora St. Riquier v Centule [obr. 2]. Tunajší sakrálny komplex tvorili hlavný kostol s westwerkom, oratóriá zasvätené trom archanjelom nad bránami západného átria, kaplnky sv. Benedikta a Panny Márie napájajúce sa na krížovú chodbu. Spolu sa v týchto priestoroch nachádzalo 30 oltárov, všetky boli zahrnuté do liturgického celku ako *stationes* sviatočných bohoslužieb; avšak aj v bežné dni počtu oltárov zodpovedalo 30 omší slávených mníchmi pri jednotlivých oltároch.²⁶

Angilbertov spis potvrdzuje už na prelome 8./9. storočia prax dobre známu z nasledujúcich období a síce, že bohoslužobný poriadok sa neobmedzoval na kostolný interiér, ale rovnocenne, zväčša procesionálnou liturgiou integroval aj ďalšie priestory: krížovú chodbu, príahlé kaplnky, poprípade oltáre umiest-

²⁵ Z rôznych aspektov sledujú vzťah liturgie a uvedených architektonických foriem napr. SCHMIDT, A.: Westwerke und Doppelchöre. Höfische und liturgische Einflüsse auf die Kirchenbauten des frühen Mittelalters. In: *Westfälische Zeitschrift*, 106, 1956, s. 347-438; – MÖBIUS, F.: *Westwerkstudien*. Jena 1968; – BINDING, G. – UNTERMANN, M.: *Kleine Kunstgeschichte der Ordensbaukunst in Deutschland*. Darmstadt 1985, s. 31-32 a i.; – MÖBIUS, F. – SCIURIE, H.: *Symbolwerte mittelalterlicher Kunst*. Leipzig 1984, s. 26-89; – JACOBSEN, W.: *Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur*. Berlin 1992; – JACOBSEN, W.: Die Renaissance der frühchristlichen Architektur in der Karolingerzeit. In: STIEGEMANN, Ch. – WEMHOFF, M.: *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*. Mainz 1999, s. 623-642; – JACOBSEN, Werner: Altarraum und Heiligengrab als litur-

nené v ambite, alebo dokonca sakrálné objekty stoja- ce mimo kláštorných múrov. Podľa súčasného výskumu sa v kontexte reformovanej karolínskej liturgie dispozične ustálila tiež podoba takého charakteristického fenoménu západokresťanského monasticizmu, ako je klasická benediktínska kláštorná schéma s ústredným rajsým dvorom a štvortraktovou krížovou chodbou. Jednu z hlavných funkcií, ktorú od počiatku multifukčný priestor ambitu naplňal, bola úloha procesionálnej chodby.²⁷

Kumulácia oltárov pod jednu strechu kostola, resp. kláštora neznamenala zánik *rodiny kostolov* v podobe samostatných architektur. Eliminovala však priestorové nároky liturgických obradov. S potrebným inštrumentárium – oltármi, relikviami, patrocíniami a ďalšími *citátmi rímskej liturgie* – mohli karolínske kláštory ako fenotypy cirkevného, biskupského mesta pestovať autonómnou, plnohodnotnú liturgiu.

Veľká Morava

Hypotéza o stacionárnej liturgii vo veľkomoravskom prostredí vychádza z literárnych prameňov, historického kontextu a z archeologických nálezov sakrálnych architektur.

Výpovedná hodnota literárnych pamiatok (vo všeobecnej cirkevnej povahy) nebola zatiaľ vo vzťahu k sakrálny architektúre plne využitá. Keďže s výnimkou spovedných formúl v tzv. Frizinských pamiatkach, ktoré sú staršieho pôvodu, spája filologický a cirkevno-historický výskum všetky veľkomoravské písomné pamiatky až s érou slovanskej produkcie, teda s pôsobením Konštantína, Metoda a ich žiakov,

gisches Konzept in der Auseinandersetzung des Nordens mit Rom. In: BOCK 2000, c. d. (v pozn. 2), s. 65-74; – KOSCH, C.: Überlegungen zu Vorromanischen Westwerken und ihrer in der Stauferzeit veränderten Gestalt und Funktion (Ausgehend von St. Pantaleon in Köln). In: *ibidem*, s. 101-120. Pozri tiež text nižšie, časť *Moravsko-panónske rodiny kostolov* a pozn. 66.

²⁶ HÄUßLING 1973, c. d. (v pozn. 2), s. 54-58.

²⁷ K aktuálnej diskusii o tomto probléme pozri príspevky v monoteatickom čísle „Kreuzgänge“ časopisu *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 42, 1992, č. 2 a v publikácii KLEIN, P. K. (ed.): *Der mittelalterliche Kreuzgang / The medieval Cloister / Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm*. Regensburg 2004.

dostávame sa na ich základe do obdobia po roku 863. V tomto čase, a to predovšetkým po založení moravsko-panónskeho arcibiskupstva v roku 870, môžeme predpokladať najvyzretejšiu formu veľkomoravskej liturgickej praxe a v jej rámci, podľa tu nastolenej hypotézy, tiež prvky stacionárnej bohoslužby. Ako však uvidíme ďalej, neznamená to nevyhnutný predpoklad, že boli zavedené až v tomto období.

LITERÁRNE SVEDECTVO: Konštantín a Metod priniesli na Veľkú Moravu čiastočný preklad evanjelií a po svojom príchode preložili do slovanského jazyka liturgické texty. Moravsko-panónska legenda uvádza „celý liturgický poriadok, ... rannú službu Božiu, hodinky, nešpory, kompletárium i omšové obrady“;²⁸ pôsobenie domácej prekladateľskej a literárnej činnosti pokračovalo až do zákazu slovanskej liturgie v roku 885. V chronológii, čiastkových lingvistických a liturgických otázkach ohľadne zachovaných fragmentov nepanuje vždy zhoda, analýzy však vedú k spoločnému záveru: Liturgia, ktorá bola na Veľkej Morave praktizovaná medzi rokmi 863 a 885 nebola (z dnešného pohľadu) homogénnym celkom. Solúnski učenci vytvorili originálne dielo, do ktorého integrovali prvky západného aj východného rítu, franský vplyv v ňom striedali s motívmi byzantskej liturgie Bazileovej a Jána Zlatoústeho. Postupovali spôsobom najpriateľnejším pre veľkomoravské prostredie, jeho pastoračné potreby a osobitosti kraja.²⁹

Z hľadiska tézy o stacionárnej liturgii je podstatné, že základ *slovanskej liturgie* – prinajmenšom tej

formy, ktorú schválili pápeži Hadrián II. (v r. 868) a Ján VIII. (880) – tvorili prvky liturgie rímskej. V zachovaných fragmentoch ich dokladá latinský omšový kánon, niektoré omšové formuláre tzv. Kyjevských a Viedenských listov, ako aj časť liturgických a cirkevno-právnych textov tzv. Sinajského euchologia.³⁰

Omšový kánon, tzv. „Slovanská liturgia sv. Petra“, vychádzal z gréckeho prekladu *gregoriánskeho* sakramentára, používaného v Illyricu, ktoré až do 8. storočia spolu s Gréckom prislúchalo cirkevno-právne Rímu; je to čistá latinská omša. Rovnaké východisko, teda *Sakramentarium Gregorianum*, majú aj Kyjevské listy obsahujúce ďalšie omšové texty, ktoré zrejme tvorili s kánonom jeden celok. Na rozdiel od kánonu vychádzal ich autor – Jozef Vašica uvažuje v oboch prípadoch o rozhodujúcej úlohe Konštantína³¹ – z latinskej predlohy. Viaceré z modlitieb v Kyjevských listoch sú najbližšou známou analógiou odpisu gregoriánskeho sakramentára zo 7. storočia uloženého v padovskej kapitulnej knižnici (tzv. *Codex Paduanum D 47*). Padovský kódex predstavuje dôležitý prameň rekonštrukcie rímskej stacionárnej liturgie; zachytáva totiž jej archetypálnejšiu formu, ešte bez neskorších franských dodatkov. Okrem toho umožňuje rozpoznať, v ktoré dni mala stacionárna liturgia procesionálny charakter: v takých prípadoch označuje úvodné orácie konané na začiatku procesie vo východiskovom, kolektárnom kostole nadpisom *Oratio ad collectam*; pokiaľ nadpis chýba, nie je charakter bohoslužby jednoznačný, orácia mohla tvoriť úvodnú časť omše.³² Všetky omšové formuláre v Kyjevských lis-

toch obsahujú síce kolektu bez nadpisu, plne to však zodpovedá účelu tejto pamiatky. Na rozdiel od rímskych sakramentárov, zostavovaných pre potreby konkrétneho mesta, patrila k tzv. omšovým knižkám („*libelli missae*“) používaným v misijných oblastiach, ktoré obsahovali výňatky sakramentárov a mali mať univerzálnejší charakter.³³ Nič to ale nemení na fakte, že zostavovateľ Kyjevských listov bol s rímskym bohoslužobným poriadkom dôverne oboznámený. Text prvého omšového formulára, určeného na sviatok sv. Klimenta, je verným prekladom z latinčiny a rovnako ako v Ríme (podľa verzie Padovského kódexu) bol kult sv. Klementa na Veľkej Morave slávený v komemorácii sv. Felicity, rímskej ranokresťanskej martýrky.³⁴

Bez ohľadu na stále aktuálne polemiky o chronológii a podiele solúnskych učencov na zostavení zachovaných textov, je zrejme ich „záľuba“ v rímskej liturgii.³⁵ Pre dnešných historikov predstavuje koexistencia východného a západného rítu na Veľkej Morave stále provokujúcu otázku. Súčasníci ju ale podľa všetkého ako zásadný problém nevnímali. Často krát sa upozorňuje na to, že spor medzi byzantskou misiou a bavorským klérom sa netýkal formy obradov, ale bohoslužobnej reči a otázky *filioque*³⁶ a že napr. Gorazda, Metodovho žiaka a spolupracovníka, označil Metodov životopisec za „muža učeného dobre v latinských knižkách, pravoverného.“³⁷ Táto symbióza, ktorá vyústila do svojbýtnej slovanskej liturgie, mala síce originálny rozmer, sotva však pôsobila šokujúco, či nepriateľne.

Západná a východná cirkev napriek niektorým principiálne odlišným pozíciám spolu až do veľkej schizmy v r. 1054 intenzívne komunikovali a inšpirovali sa navzájom. A bola to najmä Byzancia, s kontinuálne udržiavanou tradíciou antickej vzdelanosti,

ktorá mala čo ponúknuť Západu. Keď napr. pápežovi Gregovi Veľkému, domnelému autorovi vplyvnej liturgickej príručky *Sakramentarium Gregorianum*, vyčítali grécke „novinky“ v liturgii, ohradil sa konštatovaním, že dobré veci tej či onej cirkvi sa majú napodobňovať.³⁸ A keď sa okolo roku 760 obrátil Pipin Krátky na pápeža so žiadosťou o autentické rímske liturgické knihy, ten mu v rozpakoch z ich nedostatku ponúkol tri latinské a štyri grécke exempláre.³⁹ Dobré známym faktom sú tiež východné inšpirácie v galikánskej liturgii, početné komunity gréckych mníchov v Ríme, alebo neskoršie združené stredoeurópske latinsko-grécke kláštory (napr. Niederalteich, viaceré uhorské kláštory, ako Visegrád, Tihany a i.). Vplyv bol však obojstranný. Hoci cirkevno-právne Byzancia nikdy neuznala pápežský primát, význam Ríma pre otázku cirkevného *communio* Východ akceptoval.⁴⁰ Rímske liturgické texty boli v byzantských centrách študované a prekladané. Okolo polovice 9. storočia vznikol napr. gruzínsky preklad Petrovej liturgie, jeho autorom bol anachorét sv. Hilarion, miestom vzniku kláštor na Olympe,⁴¹ kde pôsobil Metod pred svojím odchodom na Moravu ako opát.⁴²

Konštantín a Metod boli s rímskou liturgiou nielen teoreticky oboznámení, ale ju aj praktizovali. Jasné svedectvo o tom podáva Moravsko-panónska legenda, keď opisuje ich príchod a pobyt v Ríme: „A keď prišiel (Konštantín) do Ríma, vyšiel mu oproti sám pápež Hadrián so všetkými mešťanmi a niesli sviece, pretože sa dozvedeli, že prináša ostatky svätého Klementa, mučeníka a rímskeho pápeža ... Pápež prijal slovienske knihy, posvätil ich a uložil v Chráme svätej Márie, ktorý sa nazýva Fatné. Potom nad nimi spievali liturgiu a pápež prikázal dvom biskupom, Formovi a Gauderikovi, aby vysvätili slovienskych učeníkov. A po tom, čo ich vysvätili, hneď spieva-

²⁸ *Magna Moraviae Fontes Historici I–V*. Ed. L. E. HAVLÍK. Prague – Brunae 1966–1977 (ďalej *MMFH*); – tu *MMFH II*, s. 57–115; slovenský preklad MARSINA, R. (ed.): *Slovensko očami cudzincov. Vzácné správy o histórii nášho územia od 6. do 10. storočia, tak ako sa javia v písomnostiach prevažne cudzieho pôvodu*. Bratislava 1999, s. 177.

²⁹ VAŠICA, J.: Slovanská liturgia sv. Petra. In: *Byzantinoslavica*, 8, 1939–1940, s. 1–54; – VAŠICA, J.: Cirkevňoslovanský penitenciál českého pôvodu. In: *Slavia*, 29, 1960, s. 34–48; – VAŠICA, J.: Právný odkaz cyrilometodějský. In: *Slavia*, 32, 1963, s. 331–339; – KOSCHMIEDER, E.: Wie haben Kyrill und Method zelebriert? In: *Anfänge der slavischen Musik*. Bratislava 1966, s. 7–22; – VAŠICA, J.: Slavische Petrusliturgie. In: *ibidem*, s. 23–34; – DVORNÍK, F.: *Byzantské misie u Slovanů*. Praha 1970, s. 122–131; – TKADLČÍK, V.: Byzantinischer und römischer Ritus in der slavischen Liturgie. In: E. Ch. Suttner – H. M. Biedermann (eds.): *Wegzeichen. Festgabe zum 60.*

Geburtstag von Prof. Dr. Hermenegild M. Biedermann OSA. Würzburg 1971, s. 313–332; – TARNANIDIS, I.: Auf Sinai entdeckte Quellen als Ausgangspunkt für ein neues Verständnis der cyrillo-methodischen Mission. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 126, 1986, s. 11–21; – VAŠICA, J.: *Literární památky epochy velkomoravské 863–885*. Praha 1996² (1966).

³⁰ Súborne zhodnotil VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 60; tu aj ďalšia lit.

³¹ VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 47–56. Najnovšie túto atribúciu spochybnil AVENARIUS, A.: Liturgické dielo Konštantína a Metoda. In: MARSINA, R. – RUTTKAY, A. (eds.): *Svätopluk 894–1994*. Nitra 1977, s. 11–17.

³² Neznamená to však, že sa procesia nekonala. – HIERZEGGER 1936, c. d. (v pozn. 11), s. 517–521.

³³ VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 53.

³⁴ *Ibidem*, s. 147.

³⁵ TKADLČÍK 1971, c. d. (v pozn. 29), s. 317–324.

³⁶ BERNHARD, L.: Die Rechtgläubigkeit der Slawenmissionare aus römischer Sicht. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 126, 1986, s. 23–49; porov. s krátkym komentárom in: VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 297.

³⁷ *MMFH II*, c. d. (v pozn. 28), s. 134–163; slovenský preklad MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 194.

³⁸ VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 55.

³⁹ KLAUSER 1974, c. d. (v pozn. 2), s. 142.

⁴⁰ SCHATZ 2001, c. d. (v pozn. 18), s. 48–69.

⁴¹ VAŠICA 1966, c. d. (v pozn. 29), s. 26–28; – VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 49–50.

⁴² *MMFH II*, c. d. (v pozn. 28), s. 134–163; slovenský preklad MARSINA 1999, s. 190.

li liturgiu v Chráme sv. Petra slovienskym jazykom. A na druhý deň spievali v Chráme sv. Petronely a na tretí deň zasa spievali v Chráme sv. Ondreja a potom ešte u veľkého učiteľa národov apoštola Pavla spievali v chráme v noci svätú liturgiu po sloviensky nad svätým hrobom za pomoci biskupa Arzénia, jedného zo siedmich biskupov, a Anastázia bibliotekára.⁴³ Je tu opísaná slávnosť, celebriovaná každý deň v inom kostole, tvoriaca však jeden liturgický celok. Bola ním aprobácia liturgických kníh a následné svätenie žiakov a spoločníkov Konštantína a Metoda podľa rímskych predpisov písomne zachytených vo franskorímskych *Ordines Romani*.⁴⁴

Ďalším miestom, kde mohol mať Metod príležitost pre bližší kontakt s „rímskou“ liturgiou (jej franskou verziou) bol niektorý juhonemecký kláštor. Vieme, že v dôsledku Svätoplukovej zrady sa Metodov ochranca Rastislav dostal do franského zajatia a podobný osud čakal aj na Metoda, keď sa v roku 870, už po smrti Konštantína, vracal zo svojho druhého rímskeho pobytu ako (moravsko-)panónsky arcibiskup. Podľa legendistu ho dopravili do Švábska.⁴⁵ Viacerí bádatelia sa domnievajú, že touto bližšie neurčenou lokalitou bol kláštor Reichenau, kde sa medzi členmi tamojšieho bratstva uvádza „*episcopus Methodius*“.⁴⁶ Ak je uvedený predpoklad správny,⁴⁷ strávil Metod takmer tri roky v jednom z ideologických centier v tom čase už zavŕšenej karolínskej liturgickej reformy. V prvej polovici 9. storočia tu ako opät pôsobil Walafrid Strabo († 849), jeden z najvzdelanejších li-

turgikov karolínskeho obdobia. Vo svojom spise „*O počiatkoch a rozvoji niektorých cirkevných obyčajov*“ zozbieral a okomentoval jemu známe fakty, vrátane orientálnych liturgických zvyklostí, skonštatoval rozmanitosť čiastkových rituálnych praktík a zachytil charakteristický trend častého slávenia omší (a teda v konečnom dôsledku stacionárnej bohoslužby).⁴⁸

Liturgia sv. Petra bola do praxe na Veľkej Morave zavedená najneskôr po Metodovom rehabilitovaní v roku 873. Pravdepodobnejšie však je, že prvky rímskeho bohoslužobného kánonu sa na jej pôde udomácnili už skôr, vplyvom bavorského kléru, ktorý tu pôsobil snáď od prelomu 8./9. storočia (bezpečne pred rokom 830),⁴⁹ prípadne tiež v súvislosti s pôsobením „*kňazov z Vlách a Grécka*“, uvádzaných v liste kniežata Rastislava byzantskému cisárovi Michalovi III.⁵⁰ Uvažuje sa, že mohli pochádzať z oblasti Aquilejského patriarchátu, podliehajúceho Rímu.⁵¹ Napokon je tiež pravdepodobné, že osobný kontakt s rímskou liturgiou mali pútnici, prípadne členovia diplomatických misí smerujúcich do Svätého mesta. Na stránkach evanjeliára z Cividale sa medzi memoriálnymi zápismi mien tých, ktorí sa vydali na cestu do Ríma, nachádzajú tiež početné mená z Panónie a Moravy, medzi nimi tiež Pribina, Koceľ, Rastislav, Svätopluk, zaznamenané snáď vyslancami panónskych a moravských kniežat.⁵²

Pochybnosti, či bola liturgia sv. Petra skutočne praktizovaná a či nešlo len o produkt konfesijnej po-

lemiky, vyvrátil Josef Vašica o.i. poukazom na zmienku v Živote Metodovom o slúžení slovanskej omše Petrovej, na ktorú Metod pozval Svätopluka a jeho vojakov s prísľubom víťazstva nad nepriateľom: „*Raz zasa Svätopluk bojoval proti pohanom a nič nedosiabol, ale vyčkával. Keď sa približovala omša sv. Petra, to jest služba, odkázal mu (Metod) prostredníctvom poslov: 'Ak mi sľúbiš, že so svojím vojskom strávíš Petrov sviatok u mňa, verím v Boha, že ti ich aj čoskoro vydá.' Čo sa aj stalo.*“⁵³

Recepcia rímskej liturgie sa vo veľkomoravskom prostredí uskutočnila formou *citátu*: do svojbytného liturgického rámca boli zasadené jej *normatívne* prvky, ktoré ju sprítomňovali a postačovali ako znak pravovernosti miestnej cirkvi.⁵⁴ Stopy v zachovaných fragmentoch textov sú nepochybne len zlomkom, domnievam sa však, že výrečným: výňatkami z liturgických kníh, normatívne Mariánske patrocínium,⁵⁵ akcent na velebenie sv. Petra, ktorý spočiatku miatol pravoslávnych liturgikov,⁵⁶ solúnskymi bratmi prinesený kult sv. Klementa, slávený spolu s pamiatkou sv. Felície 23. novembra, teda tak, ako to stanovoval rímsky kalendár. Že tento spôsob recepcie rímskeho vzoru bol aj východným regiónom strednej Európy vlastný, dokladá zmienka v Menšej legende sv. Prokopa (z prvej polovice 12. storočia) o *Romana consue-*

tudine v Sázavskom kláštore známom v 11. storočí svojou slovanskou liturgiou.⁵⁷

Bohoslužobný text však nebol autonómnym hovoreným slovom. Naplnenie svojho zmyslu nadobudol až zapojením ďalších zložiek liturgie – spevu (E. Koschmieder predpokladá v prípade Kyjevských listov recepciu rímskej intonácie!),⁵⁸ gest, úkonov, obradových predmetov a odevov, vytvorením náležitého architektonického rámca. Existenciu adekvátnej sakrálnej topografie môžeme predpokladať na viacerých veľkomoravských lokalitách, najzreteľnejšie ju dokladá archeologická situácia v Mikulčiciach.

MORAVSKO-PANÓNSKE RODINY KOSTOLOV: Mikulčický súbor jedenástich kostolov⁵⁹ [obr. 4] nemá vo východostredoeurópskom regióne svojim situovaním v rámci a v bezprostrednej blízkosti jedného hradného sídla paralelu a čo do kvantity je porovnateľný s bavorskými centrami [obr. 3].⁶⁰ Vieme síce, že blatnohradské kniežatá Pribina a Koceľ nechali na svojom majetku vystavať tridsaťjeden kostolov, na samotnom hradisku v Blatnohrade, historickom Mosaburgu (dnes Zalavár – Vársziget) sú však zatiaľ doložené tri – kostol Panny Márie, pútnický chrám s ostatkami sv. Hadriána, rímskeho ranokresťanského mu-

⁴³ *Život Konštantína XVII*, in *MMFH II*, c. d. (v pozn. 28), s. 57-115; slovenský preklad MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 181.

⁴⁴ VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 274.

⁴⁵ *Život Metoda IX*, in *MMFH II*, c. d. (v pozn. 28), s. 134-163; slovenský preklad MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 192.

⁴⁶ Uvedenú hypotézu dokazujú v novej literatúre ZETTLER, A.: Cyrill und Method im Reichenauer Verbrüderungsbuch. In: *Frühmittelalterliche Studien*, 17, 1983, s. 280-298; – SCHMID, K.: Das Zeugnis der Verbrüderungsbücher zur Slawenmission. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 126, 1986, s. 93-108.

⁴⁷ SCHMID 1986, c. d. (s. 203-204) spochybňuje, že by mal Metod počas celého svojho zajatia zákaz zúčastňovať sa na bohoslužbách.

⁴⁸ HÄUBLING 1973, s. 280-286. Pozri tiež pozn. 66.

⁴⁹ Okolo roku 830 vysvätil salzburský arcibiskup Adalram kostol na Pribinovom majetku v Nitre a v roku 831 pokrstil pasovský biskup Reginhard „*všetkých Moravanov*“, k interpretácii pozri TŘEŠTÍK, D.: *Vznik Velké Moravy. Moravané, Čechové a střední Evropa v letech 791-871*. Praha 2001, s. 113-126, tu aj staršia lit. – Porov. tiež VANČO, M.: Veľkomoravská sakrálka architektúra na území Nitry. In: *Galéria – Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, 2000, s. 17 n.; – STEINHÜBEL, J.: *Nitrianske kniežactvo*. Bratislava 2004, s. 72 n.

⁵⁰ *MMFH III*, c. d. (v pozn. 28), s. 144; slovenský preklad MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 37.

⁵¹ VAVŘÍNEK, V.: *Církevní misie v dějinách Velké Moravy*. Praha 1963, s. 39.

⁵² *MMFH III*, c. d. (v pozn. 28), 330-334; slovenský preklad MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 169. K interpretácii tiež SCHMID 1986, c. d. (v pozn. 46), s. 191-201.

⁵³ Znalci problematiky odmietajú, že by išlo o omšu na sviatok sv. Petra, je tu podľa nich jednoznačne potvrdená prax svätopeterskej, teda rímskej bohoslužby VAŠICA 1966, c. d. (v pozn. 29), s. 41, 249; – tiež TKADLČÍK 1971, c. d. (v pozn. 29), s. 325-326; – *MMFH III*, c. d. (v pozn. 28), s. 154-156, 197-208; slovenský preklad MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 193.

⁵⁴ Za „*muža pravoverného*“ uznal Metod pápež Hadrián II. a jeho „*pravovernosť vo všetkých cirkevných náukách*“ potvrdil aj Ján VIII. – *MMFH III*, c. d. (v pozn. 28), s. 154-156, 197-208; slovenský preklad MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 41, 53.

⁵⁵ Mariánske patrocínium je písomne doložené v *Pochvalnom slove na Konštantína a Metoda*, kde sa uvádza, že Metodov hrob bol uložený vo veľkom moravskom chráme po ľavej strane v stene za oltárom svätej Bohorodičky (*MMFH II*, c. d. v pozn. 28, s. 162, 166). K normatívnosti Mariánskeho patrocínia v rámci rodiny kostolov a stacionárnej bohoslužby HÄUBLING 1973, c. d. (v pozn. 2), s. 302.

⁵⁶ VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 45.

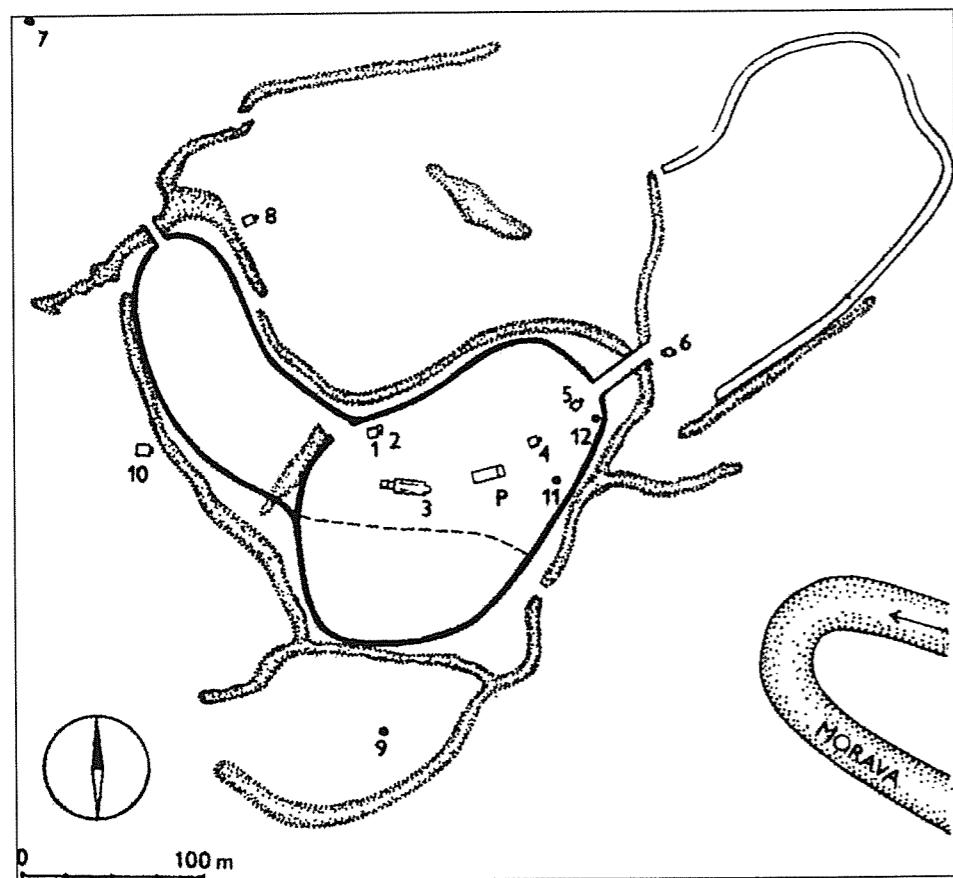
⁵⁷ CHALOUPECKÝ, V. – RYBA, B.: *Středověké legendy prokopské. Jejich historický rozbor a texty*. Praha 1953, s. 66-67, 69.

⁵⁸ KOSCHMIEDER 1966, c. d. (v pozn. 29), s. 7-22.

⁵⁹ V literatúre sa väčšinou uvádza dvanásť sakrálnych objektov, kostoly č. 1 a 2 však boli objavené v superpozícii, možno ich teda vnímať skôr ako stavebného fázy jedného kultového miesta. K mikulčickým kostolom súhrnne POULÍK, J.: *Mikulčice. Sídlo a pevnosť kniežat veľkomoravských*. Praha 1975; – KLANIČKA, Z.: Náboženství a kult, jejich odraz v archeologických pramenech. In: POULÍK, J. – CHROPOVSKÝ, B. a kol.: *Velká Morava a počátky československé státnosti*. Praha 1985, s. 107-140 (tu najmä s. 113-130).

⁶⁰ Okolo desať sakrálnych stavieb stálo napr. v ranostredovekom Regensburgu. – Pozri STREICH 1984, c. d. (v pozn. 17), s. 106-109 a obr. na str. 107; – CODREANU-WINDAUER, S. – WINTERGERST, E.: Regensburg – eine mittelalterliche Großstadt an der Donau. In: A. Wiczorek, H.-M. Hinz (eds.): *Europas Mitte um 1000*, Bd. I. Stuttgart 2000, s. 179-183, obr. na s. 181.

⁶¹ SZÓKE, B. M.: Zalavár a Karoling-korban (Mosaburg/Zalavár in the Carolingian Period). In: *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon. Benedictine Monasteries in Medieval Hungary*. Pannonhalma 2001, s. 21-29, 573-575; – SZÓKE, B. M.: Die karolingische Civitas Mosaburg (Zalavár). In: *Europas Mitte um 1000*, c. d. (v pozn. 60), I., s. 217-220.



4. Mikulčice. Sakrálna topografia veľkomoravského hradiska (Podľa: Poulik 1975)

čeníka (zrejme fundácia salzburgského biskupa Liuprama), a kostol Jána Krstiteľa.⁶¹ Výraznou koncentráciou sakrálnych stavieb sa vyznačovala sídlisková aglomerácia v okolí dnešného Starého Města pri Uherškom Hradišti, vzájomný súvis jednotlivých osídlených areálov s kostolmi sa však na základe existujúcich poznatkov ťažko hodnotí.⁶² Vysunuté južným smerom sa nachádzalo hradisko „Sady“ s rodinou štyroch svätých tvorených „zdvojeným“ kostolom, príhlou

⁶¹ GALUŠKA, L. – VAŠKOVÝCH, M.: *Památník Velké Moravy. Staré Město, Uberské Hradiště, Modrá, sv. Kliment u Osvětman. Uberské Hradiště 2002.*

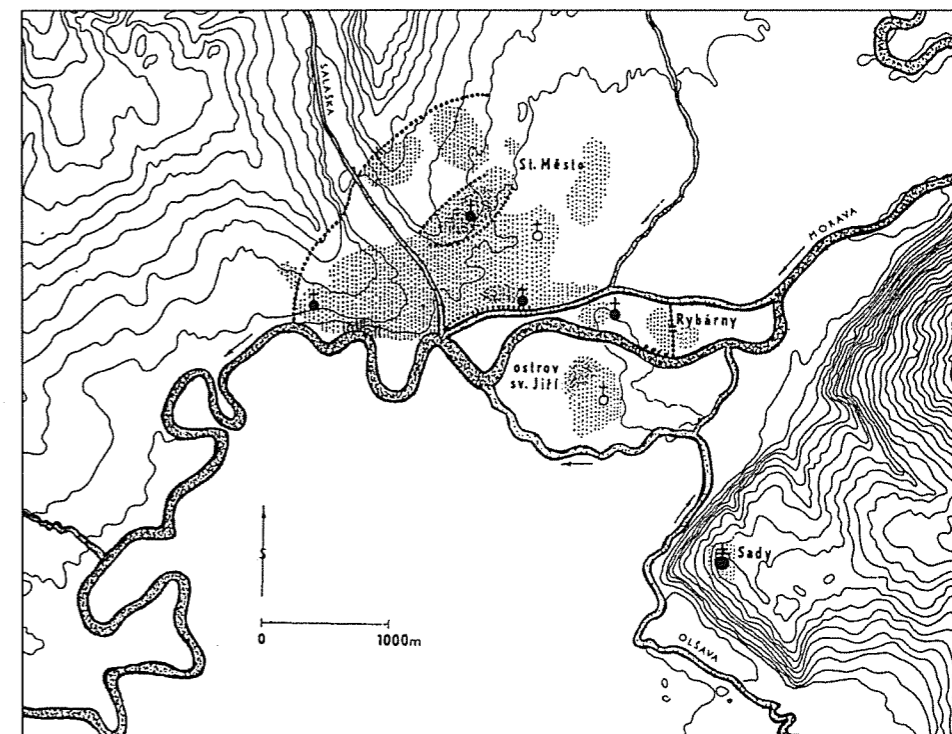
⁶² GALUŠKA, L.: *Uberské Hradiště–Sady. Křesťanské centrum Říše Velkomoravské. Brno 1996.*

⁶⁴ Úvaha o komplexe v Sadoch ako „Kirchenfamilie“ sa objavila už v staršej literatúre v nadväznosti na Lehmannove práce (pozri pozn. 4), v duchu interpretácií, ktoré o tomto fenoméne

severnou kaplnkou a centrálou stavbou na západnej strane hlavného chrámu [obr. 5, 6]; viacerí bádatelia sem situujú Metodovo arcibiskupské sídlo.⁶³ Za adekvátnejšie však považujem úvahy o kláštornom charaktere tohto sakrálného komplexu s dispozíciou zrejme karolínskej proveniencie.⁶⁴ Axiálny dvojchórový pôdorys so svätyniami orientovanými na východ a na západ má principiálne analógie v typických dvojchórových schémach karolínskych kostolov.⁶⁵

uvažovali predovšetkým v kontexte biskupských centier: RICHTER, V.: Les „Basiliques“ Grand-Moraves. In: *Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské Univerzity*, E 10, 1985, s. 209–229; – MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ, A.: Antické tradície ve veľkomoravské architektúre. In: *Umění*, 19, 1971, s. 495–503. K téze o kláštornej komunite smeroval KOTRBA, V.: Církevní stavby Velké Moravy. In: *Umění*, 12, 1964, s. 342.

⁶⁵ V tomto duchu tiež CHARVÁT, P.: Eine frühmittelalterliche Doppelkirche in Mähren: Ihr Ursprung, Charakter und Deu-



5. Sídelná aglomerácia Staré Město – Uberské Hradiště (Podľa: Galuška 1996)

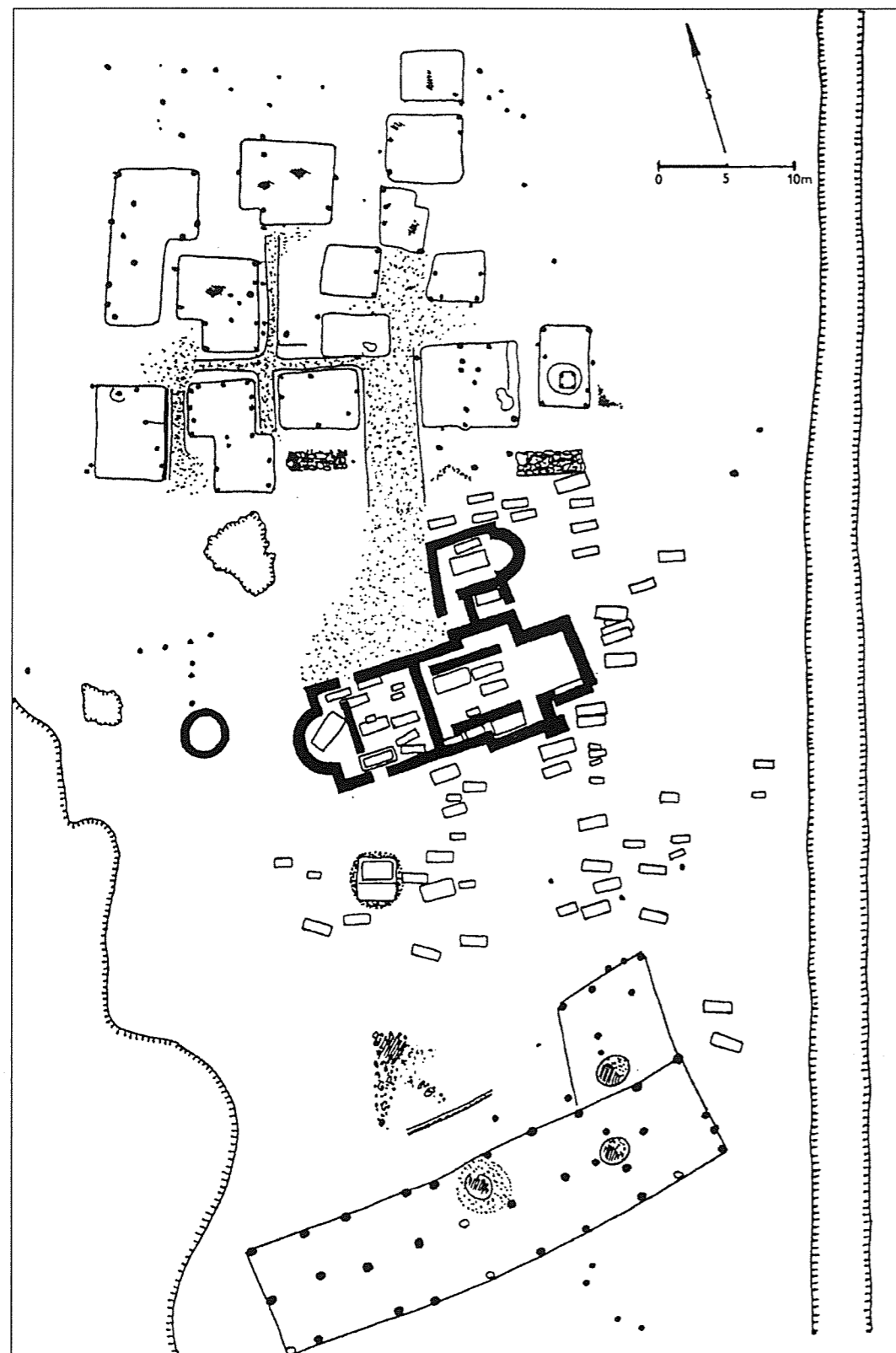
Podobne ako Sady aj karolínske príklady vznikali prestavbou už existujúcich, východne orientovaných stavieb. Analogické mohli byť aj motívy prestavby: vo franskom prostredí západne orientovaný chór predstavoval *citát* ranokresťanskej architektúry Ríma, a to dvoch hlavných rímskych bazilík – Svätopeterskej a Lateránskej a reagoval tak na rímske „novinky“ v celebrowaní omše, ktoré (ak mal byť zachovaný ich zmysel) si vyžadovali západnú orientáciu svätyně.⁶⁶

tung. In: *Civis*, 25. Treno (Italy) 2001, s. 79–88; tu citované podľa <<http://www.sendme.cz/trestike/CharvatDoppelkirche.htm>>; – VANČO, M.: Kláštorná architektúra Veľkomoravskej ríše. In: *Arx*, 2001, č. 2–3, s. 105–125. Obaja autori sa poukazom na možné liturgické súvislosti (vrátane procesijnej liturgie u M. Vanča) priblížili aj k problému stacionárnej bohoslužby, aj keď ju špeciálne netematizovali.

⁶⁶ Na území Franskej ríše boli síce dvojchórové dispozície „módnu vlnou“ pomerne krátkeho obdobia okolo rokov 787–802 a 830–836, v čase kulminujúcej programovej recepcie rímskych vzorov – JACOBSEN 1992, c. d. (v pozn. 25), s. 243–258; – JACOBSEN 1999, c. d. (v pozn. 25), s. 623–642. Na Veľkej Morave ale mohli analogické motivácie vyplývať

Domnievam sa, že sakrálny komplex v Sadoch sa vyvíjal pre potreby kláštornej komunity. Jej členovia praktizovali „normatívnu“ formu liturgie s častým slávením omší. Zodpovedala tomu aj interiérová výbava, ktorá – napriek podstate menším rozmerom stavieb než dosahovali karolínske kostoly – nebola obmedzená len na jeden oltár. Z architektonickej dispozície vyplývajú prinajmenšom tri: v oboch chóroch, v severnej kaplnke a snáď tiež v rotundovitej stavbe, pravdepodobne sakrálného charakteru, situovanej

z domáceho politického vývoja v druhej polovici 9. storočia, keď sa veľkomoravskí panovníci usilovali o akceptáciu zo strany Ríma (pozri text nižšie, časť „Politická“ liturgia). Podnetom mohla byť nielen inšpirácia franskou architektúrou a praktizovanie „rímskej“ liturgie, ale aj cirkulujúce ikonografické a písomné pramene, ktoré sa možnosťou západnej orientácie chóru vo vzťahu k celebrowaniu na „rímsky spôsob“ zaoberali – napr. spis *De oxordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum* reichenauského opáta Walahfrida Strabo (JACOBSEN 1992, c. d. v pozn. 25, s. 257; pozri tiež pozn. 48). Uvádzam ho ako zdroj, s ktorým teoreticky mohol prísť do styku Metod počas zajatia, lokalizovaného do Reichenau. – Pozri podkapitolu *Literárne svedectvo* v tomto texte a pozn. 46.



6. Sady.
Pôdorys sakrálného
komplexu
(Podľa: Galuška
1996)



7. Kostol sv. Hadriána v Zalavári – Vársziget (Podľa: Szóke 2001)

v bezprostrednej blízkosti západného chóru.⁶⁷ Memoriálny charakter sadského komplexu – doložený hrobom neznámeho, ale bezpochyby významného jedinca v kaplnke a ďalšími hrobmi v interiéri aj exteriéri kostola – zapadá do celkového obrazu mníšstva tej doby: jednou z jeho hlavných úloh, pre ranostredovekú spoločnosť nepostrádateľných, sa stávalo pestovanie „kultu mŕtvych“, pod ktorým treba rozumieť sociálnu väzbu živých k mŕtvym; tá sa neskončila pochovaním, ale pokračovala v postmortálnej starostlivosti o spásu duší príhovormi, modlitbami, pripomínaním.⁶⁸

Na rozdiel od „koncentrovanej“ kláštornej formy rodiny kostolov v Sadoch je v Mikulčiciach doložená

⁶⁷ GALUŠKA 1996, c. d. (v pozn. 63), s. 72.

⁶⁸ BORGOLTE, M.: Stiftergrab ud Eigenkirche. Ein Begriffs-

sakrálna topografia „mestského“ charakteru. V neutíchajúcej diskusii ohľadne Metodovho arcibiskupského sídla sa preto prikláňam k názoru, ktoré ho situujú do Mikulčíc. Spomedzi všetkých známych veľkomoravských lokalít tu boli vytvorené najvhodnejšie podmienky pre plnohodnotné (v ranostredovekom chápaní) praktizovanie „rímskej“ biskupskej liturgie, teda rozvinutie stacionárnej a procesionálnej bohoslužby ako normy deklarujúcej jednotu moravsko-panónskej cirkvi a jej oddanosti Rímu.

Je však potrebné zdôrazniť, že táto interpretácia nerieši otázku datovania ani proveniencie mikulčických kostolov! Na Veľkej Morave sa zopakoval bežný model, keď úlohu metropolitného sídla prevzalo

paar der Mittelalterarchäologie in historischer Kritik. In: *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters*, 13, 1985, s. 27-38 (tu s. 36-38).

staršie významné politické a cirkevné centrum; snáď ním bola „nevýslovná a všetkým starodávnym nepodobná“ pevnosť Rastislavova, „staré Rastislavove mesto“, uvádzané Fuldskými análmi.⁶⁹ Rituálne a cirkevno-právne potreby arcibiskupského strediska podnietili ďalšie budovanie už existujúcej sakrálnej topografie. Rekonštrukciu tohto procesu znemožňuje neistá chronológia archeologického materiálu, je ale nesporné, že časť sakrálnych stavieb, vrátane centrálne situovanej, veľkej trojloďovej baziliky, vznikla v priebehu prvej polovice 9. storočia.⁷⁰

Vo všeobecnosti môžeme predpokladať, že prvé kostoly naplňali elementárne nároky misionárov. Avšak už základné kresťanské rituály, ako bol krst, niesli v sebe potenciú rozvinúť sa do okázalejšej liturgie: podľa fransko-rímskych príručiek mali pokrsteniu predchádzať exorcizmy, na minimum redukovaná katechéza a litániová procesia.⁷¹ Pokiaľ sa lokalita rozvíjala, a to bol príklad Mikulčíc, formovala sa postupne aj jej sakrálna topografia, medzi sakrálnymi stavbami sa vytváral komplementárny vzťah. Tento proces bol súčasťou úsilia o organizáciu cirkevného života, prepojenú s mocenskými záujmami svetských kniežat smerom dovnútra aj navonok. Bol dôsledkom postupného zavádzania liturgických pravidiel, ktoré tvorili neodmysliteľnú súčasť vierouky a nových, kresťanských životných foriem. Pre druhú polovicu 9. storočia máme vo veľkomoravskom prostredí stopy každodennej (v zmysle: nie sviatočnej) bohoslužobnej dramaturgie doložené v písomných prameňoch: modlitby kňaza pred vchodom do chrámu, pri pobožkaní

⁶⁹ TŘEŠTÍK 2001, c. d. (v pozn. 49), s. 164-165.

⁷⁰ Súhrne POULÍK, J.: Svědectví výzkumů a pramenů archeologických o Velké Morave. In: POULÍK, J. – CHROPOVSKÝ, B. (eds.): *Velká Morava a počátky československé státnosti*. Praha – Brno 1985, s. 107-139; – KLANICA, Z.: Náboženství a kult, jejich odraz v archeologických pramenech. In: *ibidem*, s. 9-80.

⁷¹ *Sakramentarium Gelasianum a Ordo Romanus* (zbierka rímsko-franských pontifikálnych liturgických textov zachovaná vo verzii vytvorenej okolo r. 1000 v Mainzi); berúc do úvahy ranostredoveké rímske predlohy, nariaďovali ešte *Rituale Romanum*, ustanovené Tridentickým koncilom, tri „stationes“ krstného aktu: pri dverách kostola, v kostolnom interiéri a pri krstiteľnici. – Pozri LANGEL, M.: *Der Taufort im Kirchenbau (unter besonderer Berücksichtigung des Kirchenbaus im Erzbistum Köln nach 1945)*. Siegburg 1993, s. 26, 33, 36-37.

kríža, pri vyzliekaní bohoslužobných rúch v Sinajskom zlomku, tieto – rovnako ako zmienka o svätení vody relikviami v Chersonskej legende – spájajú prvky západných aj byzantských obradov.⁷²

Vieme, že už niekoľko desaťročí pred príchodom byzantskej misie prebiehala na Veľkej Morave „zhora“ presadzovaná a cirkevne organizovaná christianizácia, na ktorej mali zrejme hlavný podiel bavorskí kňazi; boli medzi nimi aj archipresbyteri, v ranostredovekej cirkevnej štruktúre poverení zastupovaním biskupa.⁷³ Neprekvapuje ani zmienka o kňazskom stave istého Slavomíra, člena vládnucej vrstvy,⁷⁴ najmä ak porovnáme pomery vo Franskej ríši, kde členstvo v cirkevných inštitúciách podporovaných panovníkom bolo do veľkej miery záležitosťou sociálnej elity a prestíže.⁷⁵ Popri klerikoch je potrebné počítať s viacerými, aj keď zrejme len malými rehoľnými komunitami. Staroslovanský penitenciál, odrážajúci pomery na Veľkej Morave ešte pred príchodom byzantskej misie, sa zmieňuje nielen o kňazoch a mníchoch, ale doporučuje aj laikom vstup do kláštora ako prejav pokánia.⁷⁶

Ak sa uvažuje o kláštore, tak väčšinou, a zaiste oprávnene, v súvislosti s rozmernejšími a dispozične komplikovanejšími sakrálnymi stavbami v Sadoch a na mikulčickej akropole. Paletu úvah možno rozšíriť aj o trojloďový kostol na Bratislavskom hrade. Vo svojich zárodkoch sa však tieto inštitúcie uspokojili neraz s jednoduchými, dispozične nenáročnými stavbami a veľmi skromnými podmienkami, v ktorých absentovali typické kláštorné atribúty, ako napr.

⁷² VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 43-47, 145, 188.

⁷³ DVORNÍK 1970, c. d. (v pozn. 29), s. 130; – VAVŘÍNEK 1963, c. d. (v pozn. 51), s. 45.

⁷⁴ *MMFH I*, c. d. (v pozn. 28), s. 85-129; – MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 158.

⁷⁵ PRINZ, F.: *Mönchtum im Frankreich. Kultur und Gesellschaft in Gallien, den Rheinlanden und Bayern am Beispiel der monastischen Entwicklung (4. bis 8. Jahrhundert)*. München – Wien 1965; – LAWRENCE, Hugh: *Dějiny středověkého mnišství*. Brno – Praha 2001, s. 72.

⁷⁶ VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 89-92, 218-221. Autor zdôrazňuje, že išlo o výber pokání z obšírnejšieho latinského penitenciálu, ktoré ich zostavovateľ pokladal za dôležité pre miestne pomery (*ibidem*, s. 91).

ambit s rajsým dvorom; nie je preto vylúčené, že aj niektorý z jednoloďových mikulčických kostolov slúžil rehoľnej komunite mužov alebo žien.⁷⁷

Bez toho, že by bolo možné otázku funkcií jednotlivých mikulčických chrámov spoľahlivejšie precizovať, je potrebné počítať so základnou funkčnou škálou: panský kostol, kláštorný kostol, krstný kostol (*ecclesia baptismalis*), „obecný“ chrám. Podstatné ale je, že každý z nich mal vo väčšej či menšej miere memoriálny charakter daný patrocíniom alebo relikviou, bez ktorej, podľa opakovaných príkazov synod, nebolo v ranom stredoveku možné vysvätiť oltár.⁷⁸ Ku každému sa teda viazal viac či menej rozvinutý kult ostatkov, udržateľný pod kontrolou len za predpokladu, ak bol integrovaný do kanonizovanej formy liturgie. Spojenie oltár – relikvia sa vo fransko-rímskej liturgii napokon premietlo do osobitného rituálu svätenia kostolov.⁷⁹ K nepochybnému významu kultu ostatkov na Veľkej Morave sa ešte vrátíme.

Na príklade Sadov a snáď ešte jasnejšie Mosaburgu môžeme vidieť, že počiatky fenoménu *rodiny kostolov a stacionárnej bohoslužby* nemuseli na Veľkej Morave nutne súvisieť s existenciou biskupstva. Možno o nich uvažovať tiež v súvislosti s pôsobením mníš-

⁷⁷ Porovnaj príklady najstarších nemeckých kláštorov 6.–9. storočia, uvádzané v práci BINDING – UNTERMANN 1985, c. d. (v pozn. 25), s. 17-48. V prvotných fázach išlo častokrát o jednolodia nevelkých rozmerov s polkruhovou alebo pravouhlou apsidou; v Scharnitz (Bavorsko, 8. stor.) boli okolo malého sálového kostolíka zachytené tiež nepravidelne rozmiestnené drevené stavby (*ibidem*, s. 23, obr. 26). V Pribinovom a Koceľovom Mosaburgu ako kláštor zrejme slúžil palisádou ohradený dvor v severnej časti hradiska. – SZÖKE 2000, c. d. (v pozn. 61), s. 217. Úvaha o kláštorných komunitách pri niektorom, resp. viacerých jednoloďových kostoloch predpokladá obdobnú diferenciaciu liturgie a cirkevno-právneho statusu medzi „veľkými“ kláštorami a malými rehoľnými spoločenstvami, o akej uvažuje na príklade Bavorska, avšak s dôsledkami aj pre Moravu KOLLER, H.: Bemerkungen zu Kirche und Christentum im karolingischen Mähren. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, 126, 1986, s. 93-108.

⁷⁸ HÄUßLING 1973, c. d. (v pozn. 2), s. 216, pozn. 205; – KÖTTING, B.: Der frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung im Kirchengebäude. In: *Ecclesia peregrinans. Das Gottesvolk unterwegs (Gesammelte Aufsätze)*. Band II. Münster 1988, s. 90-119 (tu s. 106).

⁷⁹ V predvečer vysvätenia kostola boli dopravené relikvie, vy-

skej komunity a kléru, ktorý preberal prvky monastického života. Fundamentálna transformácia kláštorov a cirkevného života vôbec (klerikalizácia mníšstva a vplyv monasticizmu na klérus) v karolínskom období viedla k tomu, že hranice medzi prvotnou, jasne vymedzenou sférou biskupských právomocí a monastickou sférou sa začali prelínať. Dávne biskupské práva v pastorácii laickej obce sa čiastočne presúvali na kláštory, ktorých kostoly sa v čase významných cirkevných sviatkov stávali pravidelnými zhromaždiskami veriácich.⁸⁰ Nemožno pochybovať o tom, že franské duchovenstvo už pred príchodom byzantskej misie zavádzalo prvky stacionárnej rímskej bohoslužby (predstavme si jej podobu redukovanú na základné *citáty*), bavorské synody totiž dôsledne presadzovali uplatňovanie tejto formy rituálov.⁸¹ K definitívnemu presadeniu „čistého“ latinského rítu napokon došlo po Metodovej smrti a zákaze slovanskej liturgie v roku 885.

„POLITICKÁ“ LITURGIA: Recepčia „normatívnej“ rímskej liturgie nebola vecou náboženského presvedčenia, nevypovedá nič o „hlbke“ veľkomoravského kresťanstva, ktoré sa nezbavilo „spodných“ pohanských prúdov.⁸² Mala podstatný deklaratívny a politický

stavené mimo novostavby a počas noci uctievané vigíliami. Pri vysviacke ich uložili do tzv. sepulchra – hrobovej komory vyhlbenej v oltári, pod ním alebo v jeho blízkosti. – ANGENENDT, A.: *Heilige und Reliquien: die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. München 1997, s. 169.

⁸⁰ Pozri podkapitolu *Karolínska transformácia* v tomto texte.

⁸¹ Napr. provinciálna synoda, ktorá sa zišla v roku 800 v Salzburgu, nariaďovala, aby sa popri ostatných rímskych obradoch quadagesimy (o.i. procesia na Popolcovú stredú, Oratio ad collectam na Veľký piatok) konala litániová procesia tiež v pondelok, stredú a piatok počas quadagesimy a aby sa na nej zúčastnil všetok ľud spievajúc Kyrie eleison. – HIERZEGGER 1936, c. d. (v pozn. 11), s. 547-548.

⁸² Častokrát je citovaná zmienka o „hrubom kresťanstve“ Moravanov. – *MMFH IV*, c. d. (v pozn. 28), s. 34-35. Zložitost christianizačného procesu dokladá obnova pohanského kultu na mieste kresťanského chrámu po zániku Veľkej Moravy v areáli panského dvorca Břeclav-Pohansko. – MACHÁČEK, J. – PLETERSKI, A.: Die altslawischen kultischen Strukturen in Pohansko bei Břeclav (Tschechische Republik). In: *Studia mythologica Slavica*, 3, 2000, s. 9-22.

aspekt.⁸³ Duchovenstvu zaručovala, že sa nedopúšťa herézy, a zároveň bola prejavom politickej lojality voči pápežskej kúrii – na tejto spoločnej pôde sa stretli všetky zúčastnené strany, aj keď pritom sledovali rôzne ciele: bavorský klérus hájil záujmy franských panovníkov a bavorských cirkevných centier, ktoré sa snažili nestraťiť vplyv vo východnom susedstve ríše; v záujme moravských kniežat usilujúcich o politickú zvrchovanosť (možnú len po dosiahnutí cirkevnej samostatnosti akceptovanej pápežskou stolicou) boli tiež čo najpresvedčivejšie formálne signály adresované priamo Rímu; úloha byzantskej misie v tomto ich emancipačnom snažení je dobre známa. Historici jasne rozpoznali v diplomatickom Metodovom pôsobení uznanie pápežského primátu,⁸⁴ jeho explicitným vyjadrením bolo privilegium Jána VIII. „*Industriae tuae*“ z roku 880, v ktorom pápež prijal Svätopluka a jeho krajinu pod patronát Ríma.⁸⁵ Tieto vzťahy sa nemohli nepremietnuť do rituálnej roviny; stáli napokon zrejme tiež za preferenciou latinsky celebrovanej omše zo strany Svätopluka.

Analýzy, čo v slovanskej liturgii mohlo byť dedičstvom obdobia „pred byzantskou misiou“, sa pohybujú väčšinou v geografickom rámci Moravského

a Nitrianskeho kniežactva. Súčasťou Metodovho arcibiskupstva však mala byť tiež Panónia, resp. – z pohľadu Ríma – *predovšetkým* Panónia, ktorá mala pápežskej stolici kompenzovať stratené Illyricum.⁸⁶ Blatnohradské knieža Kocel, syn z Nitry vypudeného Pribinu, sa veľmi intenzívne angažoval vo veci založenia arcibiskupstva. Metod u neho na svojich cestách medzi Moravou a Rímom pobýval⁸⁷ a mal možnosť dôkladne sa oboznámiť s tamojšími formami cirkevného života spadajúceho pod jurisdikciu salzburgského arcibiskupa. Pri koncipovaní diecéznej liturgie s nimi musel počítať. O akú podobu liturgie v Blatnohrade išlo, dokladá pôdorys tamojšieho pútnického chrámu sv. Hadriána [obr. 7], ktorého realizáciu na Pribinovu žiadosť zabezpečil salzburgský arcibiskup Liupram, keď mu poslal „*majstrov murárov, maliarov, kováčov a tesárov a postaral sa, aby sa v ňom konali cirkevné služby*“.⁸⁸ Výrazná západná časť kostola (zrejme westwerk) a východný chór s kryptou recipovali tie dispozičné formy, ktoré zodpovedali požiadavkám reformovanej fransko-rímskej liturgie.⁸⁹

KULT RELIKVIÍ: Procesionálna a stacionárna liturgia s rozpracovanou dramaturgiou, založenou na insce-

novaní a memorovaní hlavných cirkevných dogiem, biblických príbehov, udalostí zo života svätých, mala však v sebe aj silný didaktický náboj. Predstavovala najúčinnjší spôsob, ako pohanskému obyvateľstvu priblížiť myšlienky kresťanskej vierouky.

Ranostredoveká liturgia sa podstatne odlišovala od prvotných zhromaždení kresťanských obcí, ktorým dominoval eschatologický rozmer. Pracovala s hrubou vrstvou mágie a mytologizácie: magické obrady, často krát nie nepodobné pohanským, sprítomňovali dávne biblické, archetypálne udalosti a odhaľovali ich „pravý“ význam. Rozšírená bola alegorická interpretácia priebehu bohoslužby, od počiatkových priprav eucharistickej slávnosti až po *communio*, ako „Kristovej cesty“.⁹⁰ Opakované vysvetlenia si žiadali základné poučky: o vtelení, sv. Trojici, sviatosťoch. Nepostrádateľnú „didaktickú pomôcku“ predstavoval kult ostatkov: životy martýrov boli podobnosťou Ježišovho príbehu, relikvie mali pomôcť pochopiť sviatosť eucharistie. Nie náhodou sa relikviárové procesie stali vo vrcholnom stredoveku priamou predlohou eucharistických *procesíí*, vrátane takých charakteristík, ako bol spôsob vystavovania relikvií/eucharistie a žehnanie s nimi.⁹¹ Rudimentárnejšia forma relikviového kultu oslovovala ľudovú predstavivosť a najmä v misijných oblastiach tvorila premostenie k zažitým pohanským predstavám. A ak kult relikvií prežíval v ranom stredoveku rozmach, tak v neposlednom rade aj ako prostriedok legitimizácie svetskej moci⁹² a právnych úkonov.⁹³ Svätec bol najlepším garantom miestnej cirkvi. S takouto duchovnou výbavou je potrebné počítať aj na Veľkej Morave.

Úloha kléru, či už západnej alebo východnej cirkvi, reflektovala to, o čo, aspoň formálne, žiadal aj Rastislav vo svojom liste byzantskému cisárovi Michalovi III.: „*naučiť pravdu a vysvetliť zmysel*“.⁹⁴ Vplyvný propagátor alegorickej exegézy a tvorca špekulatívneho systému o hierarchii Univerza, Dionýsios Areopagita, pomenoval túto úlohu nasledovne: hierarcha (biskup) sa nemal uspokojiť s tým, „že prostredníctvom božského posvätenia nájde pravý význam všetkých rituálnych slov a hierarchických sviatosťí, ale že ich konkrétne on odovzdá iným v analógii s ich hierarchickým statusom“.⁹⁵ Dôverného znalca Dionýzových slov a základných interpretačných teologických postupov máme doloženého prinajmenšom v Konštantínovi.⁹⁶ Vyšiel z byzantských škôl, ktoré od neskorkej antiky rozvíjali alegorické interpretácie Písma a ovplyvňovali nimi aj karolínskych vzdelancov.⁹⁷ Konštantín sám zdôraznil v „Predspeve k prekladu evanjelia“ (Proglas) potrebu „*múdrego podobenstva*“ na ceste k pochopeniu Slova, čo vo svojom diele využíval.⁹⁸ Na náležitej literárnej úrovni sa tejto úlohy zhostil aj ako autor Chersonskej legendy o nájdení a prenesení ostatkov sv. Klementa.

Rozšírenie kultu ostatkov potvrdzujú okrem literárnych prameňov tiež archeologické nálezy. Mimoriadne dôležitý je objav nevelkej, kamennými doskami obloženej relikviárovej komory (*sepulchrum*) pod oltárom tzv. 12. mikulčického kostola; porovnateľná situácia bola zistená na mieste ďalších dvoch chrámov mikulčickej akropoly: jednodňového kostola č. 2 a zrejme tiež ústrednej trojloďovej baziliky.⁹⁹ Analogicky možno interpretovať dutinu v murive južnej steny východnej apsidy kostola v Sadoch; nachádzala sa v blízkosti oltára, vysekali ju z interiéru a jej dno

⁸³ Platilo to napokon aj pre samotnú karolínsku recepciu. Häußling hovorí o „politickej“ liturgii. Čoraz silnejšia štylizácia a ritualizácia, recepcia latinského, väčšine kresťanov nezrozumiteľného jazyka viedli podľa neho dokonca k oddeleniu liturgie a zbožnosti, kultu a viery, na jednej strane ku klerikalizácii liturgie vyhradenej duchovenstvu ako intelektuálnej „elite“, na druhej strane k vysúvaniu laikov do pozície pasívneho diváka, ktorého nezodpovedané otázky vytvárali živnú pôdu pre poverčivosť a ľudové formy zbožnosti. – HÄUBLING 1997, c. d. (v pozn. 2, *Liturgiereform...*), s. 28 n.; – HÄUBLING 1997, c. d. (v pozn. 2, *Messerkklärung...*), s. 142 n.

⁸⁴ HAVLÍK, L. E.: *Morava v 9.–10. storočí. K problematice politického postavení, sociální a vládní struktury a organizace*. Praha 1978, s. 25-41; – VAVŘÍNEK, V.: Cyrilometodějské misie v kulturním kontextu soudobé Evropy. In: *Slavia*, 62, 1993, s. 235-240; v podobnom duchu tiež TŘEŠTÍK, D.: Místo Velké Moravy v dějinách. Ke stavu a potřebám bádání o Velké Moravě. In: *Český časopis historický*, 97, 1999, s. 689-727 (tu s. 702-707); – HAVLÍK, L. E.: Universum Christianum Romanum im Frühmittelalter. In: GALUŠKA, L. – KOUŘIL, P. – MĚŘÍNSKÝ, Z.: *Velká Morava mezi Východem a Západem. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference. Uberské Hradiště, Staré Město 28.9.–1.10.1999*. Brno 2001, s. 169-184 (tu najmä s. 173-177).

⁸⁵ *MMFH III*, c. d. (v pozn. 28), s. 197-208; slovenský preklad MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 52-54.

⁸⁶ VAVŘÍNEK 1963, c. d. (v pozn. 51), s. 114, 122; – HAVLÍK 2001, c. d. (v pozn. 84), s. 29.

⁸⁷ *Život Konstantína XV*, in *MMFH II*, c. d. (v pozn. 28), s. 57-115; MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 178; – *Život Metoda VIII*, in *MMFH II*, c. d. (v pozn. 28), s. 134-163; Marsina 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 191-192; – K interpretácii písomných prameňov napr. VAVŘÍNEK 1963, c. d. (v pozn. 51), s. 112-123; – DVORNÍK 1970, c. d. (v pozn. 29), s. 142, 149 a i.; obaja autori sa zameriavajú na tú skutočnosť, že Kocel prejavil záujem o slovanské písmo.

⁸⁸ *MMFH III*, c. d. (v pozn. 28), s. 314; – MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 142.

⁸⁹ Funkcie westwerku sú predmetom celej rady hypotéz. Bezpečne je doložené, že do jeho priestorov sa sústreďovala okázalá liturgia hlavných sviatkov; prinajmenšom na Vianoce a Veľkú noc sa konventnej omše vo westwerku zúčastňovali aj laici; laickej obci mohla byť určená tiež krstiteľnica umiestnená v jeho prízemí. Relikvie, resp. hrob hlavného svätca, ktorému býval kostol dedikovaný, sa nachádzali vo východnej časti chrámu, v spojení s hlavným oltárom, v jeho blízkosti, resp. v krypte tak, aby boli pohľadovo prístupné laikom; napr. v Koblenzi (podobne ako v Blatnohrade) kopírovala východnú apsidu s oltárom a ostatkami polkruhová ochodza. – Pozri JACOBSEN 2000, c. d., s. 70-72 a ďalšia lit. v pozn. 25.

⁹⁰ HÄUBLING 1997, c. d. (v pozn. 2, *Messerkklärung...*), s. 144-149.

⁹¹ FELBECKER 1995, c. d. (v pozn. 2), s. 197-199.

⁹² SWINARSKI, U.: *Herrschen mit den Heiligen: Kirchenbesuche, Pilgerfahrten und Heiligenverehrung früh- und hochmittelalterlicher Herrscher (ca. 500–1200)*. Bern a i. 1991.

⁹³ ANGENENDT 1997, c. d. (v pozn. 79), s. 172.

⁹⁴ *MMFH III*, c. d. (v pozn. 28), s. 144; – MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 37.

⁹⁵ MEYNDORFF, J.: Pseudo-Dionýsios Areopagita. In: *Sv. Dio-*

nýsios Areopagita: O mystické teologii. O Božských jménech. Praha 2003, s. 269-272.

⁹⁶ Ku Konštantínovmu vzdelaniu VAVŘÍNEK 1963, c. d. (v pozn. 51), s. 81-82; – VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 258-259.

⁹⁷ HÄUBLING 1997, c. d. (v pozn. 2, *Messerkklärung...*), s. 143-144.

⁹⁸ VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 35-38, 140-142.

⁹⁹ KAVÁNOVÁ, B.: Kostel č. 12 v Mikulčicích. In: GALUŠKA – KOUŘIL – MĚŘÍNSKÝ 2001, c. d. (v pozn. 84), s. 211-212.

upravili maltou.¹⁰⁰ Čie ostatky tam spočinuli, zostane zrejme bez odpovede; na Veľkej Morave musíme počítať rozhodne s väčšou zbierkou relikvií než sú písomne doložené ostatky sv. Klementa.¹⁰¹ Aj v prípade, že chýbajú jednoznačné dôkazy o prítomnosti relikviára v oltári alebo jeho blízkosti, neznamená to, že kostol nimi nedisponoval. Existovali ďalšie možnosti uloženia relikvií.¹⁰²

Literárnymi pamiatkami je kult svätých vo veľkomoravskej liturgii popri omšom formulári na oslavu Apoštolov vo Viedenských listoch, Klementa, Felicity a mučeníkov v Kyjevských listoch¹⁰³ doložený napr. tiež piesňovým kánonom gréckeho svätca Demetera/Dimitrija, na ktorého sviatok 26. októbra Metod vykonal ďakovnú bohoslužbu za preklad Starého zákona,¹⁰⁴ či už spomenutou Chersonskou legendou. Predpokladá sa, že Konštantín bol autorom nielen gréckeho originálu legendy, ale aj slovanskej kompilácie pôvodne troch spisov pozostávajúcich z „historickej“ správy o zázračnom objave ostatkov, chváloreči a hymnu.¹⁰⁵ Texty tvorili súčasť príslušnej liturgie praktizovanej v pamätný deň nájdenia ostatkov tohto

svätca.¹⁰⁶ Slová radosti nad „sprievodom za účasti všetkého ľudu, ktorý sa zišiel a oslávil tak sviatok prenesenia ostatkov svätého Klementa“ nás nenechávajú na pochybách o procesionálnom charaktere tejto slávnosti. Je pripomienkou udalosti nájdenia ostatkov v Chersone, ktorú Konštantín opisuje taktiež ako veľkolepú niekoľkodennú procesiu, počas ktorej boli relikvie za sprievodných liturgických úkonov uložené najprv v katedrálnom kostole sv. Klementa, potom v chráme sv. Sozona, chráme sv. Leontia, aby napokon veriaci opäť „obišli celé mesto so svätými ostatkami slávneho Klementa a vstúpili do katedrálného chrámu“.¹⁰⁷

ZÁVER: Domnievam sa, že dôvody, ktoré viedli ku vzniku *mikulčickej rodiny kostolov* boli primárne kultového charakteru. Súviseli s negovaním starých obradov, uctievaním relikvií a najmä *rituálnymi požiadavkami kresťanského kléru*, do ktorých sa premietali tiež reprezentačné nároky a politické intencie svetských stavebníkov.¹⁰⁸ Vo sviatočné dni sa jeden alebo viaceré z kostolov stávali ústredným dejiskom ceremónií (= stacionárna liturgia); ich harmonogram vychá-

bomír Jan KONEČNÝ: Emporové rotundy s válcovou vežou. In: *Umění*, 26, 1978, s. 385-413. Keďže však sa vo svojej argumentácii pohyboval v rovine všeobecných religionistických úvah, nevyužil literárne pramene a – čo je však s ohľadom na dobu vzniku štúdie pochopiteľné – nereflektoval problematiku kresťanskej liturgie, je jeho interpretácia ako celok ťažko akceptovateľná, a to najmä v nasledujúcich bodoch: 1) neopodstatnené je odmietnutie „postranných“ funkcií veľkomoravských kostolov, či už vlastníckeho, „farského“ alebo iného charakteru; raný stredovek funkcie sakrálnych stavieb kumuloval, aj keď farský systém, tak ako ho poznáme z obdobia vrcholného stredoveku ešte neexistoval (k tomu pozri nasledujúci text); 2) tvrdenie, že „vznik najstarších kresťanských kostolov nebol podmienený bradiskami, ale pobanským kultom v miestach staršieho slovanskeho osídlenia“, odporuje súčasným poznatkom o politicky podmienenej christianizácii „zhora“; 3) interpretácia rotúnd ako „imperiálnych“ kultových stavieb, vychádzajúca z predpokladu prežívajúceho pohanského panovníckeho teomorfizmu, je extrémna. O reprezentačnom aspekte veľkomoravských stavieb nie je dôvod pochybovať práve kvôli „politickému“ charakteru christianizácie a liturgie, hlavným dramaturgom liturgie a ideológom architektonických konceptov sakrálnych stavieb však bola cirkev; 4) o „pobanskej filozofickej podstate“ pretavenej do obľuby kupovitého centrálného priestoru nič nevieme; centrálna, „dokonalá“ forma hrala dôležitú úlohu tiež v kresťanskej symbolike. Porovnaj napr. BINDING, G.: *Der früh- und hochmittelalterliche Bauberr als sapiens architectus*. Darmstadt 1996, s. 17-21.

¹⁰⁰ GALUŠKA 1996, c. d. (v pozn. 63), s. 120-122.

¹⁰¹ S nimi dáva relikviárovú dutinu v presbytériu sadskeho kostola do súvisu CHARVÁT 2001, c. d. (v pozn. 65), pričom uvažuje o ich dočasnou deponovaní. Konštantín s Metodom síce priniesli relikvie sv. Klementa do Ríma, neznamená to však, že časť z nich nemohla na Veľkej Morave zostať, tak ako z nich časť ponechal Konštantín aj v Chersone. – DVORNÍK 1970, c. d. (v pozn. 29), s. 148.

¹⁰² Napr. pod alebo na oltárnu menzu. Základná literatúra k tejto problematike BRAUN, J.: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. München 1924.

¹⁰³ VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 147.

¹⁰⁴ *Život Metoda XV* in MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 194; – MMFH II, c. d. (v pozn. 28), s. 134-163. K textu a analýze kánonu VAŠICA, J.: Původní staroslověnský liturgický kánon o sv. Dimitriji Soluňském. In: *Slavia*, 35, 1966, s. 513-524; – VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), 160-164.

¹⁰⁵ VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 63-71, 180-189.

¹⁰⁶ TKADLČÍK 1971, c. d. (v pozn. 29), s. 328.

¹⁰⁷ VAŠICA 1996, c. d. (v pozn. 29), s. 184-185.

¹⁰⁸ Vo viacerých bodoch dospel k analogickým záverom už Lu-

dzal z cirkevného kalendára zostaveného a v priebehu rokov modifikovaného pre potreby miestnej cirkvi. Oslavovali jednak všeobecne platné, hlavné christologické sviatky (predovšetkým veľkonočný a vianočný okruh) a jednak si pripomínali pamätné dni svätých. Podoba týchto ceremónií mala synkretický charakter; západné motívy, redukované a modifikované domácimi pomermi, doplnila byzantská misia o východné prvky, punc „pravovernosti“ jej vtláčili *citáty rímskej liturgie*. Môžeme predpokladať, že najmä po založení arcibiskupstva sa kládol dôraz na silne politický, demonštratívny charakter bohoslužby ako výrazu jednoty moravsko-panónskej cirkvi a jej lojálnosti voči Rímu. Analogickým aktom jednoty bolo prijatie Metoda Svätoplukom a „*všetkými Moravanmi*“ v roku 873, keď knieža arcibiskupovi „*odovzdalo do správy všetky chrámy a duchovných vo všetkých mestách*“.¹⁰⁹

V bežné dni naplňali kostoly svoje čiastkové funkcie a slúžili duchovnej správe obyvateľstva.¹¹⁰ Okrem pravidelného nedeľného slávenia eucharistie patrili k „bežnému“ obrazu votívne omše, ktorých podnety boli – slovami A. A. Häußlinga¹¹¹ – tak mnohoraké, ako udalosti v samotnom ľudskom živote: modlitby v núdzi, za dobrú úrodu (napr. „*Modlitba na žatvu*“ v Sinajskom euchológii),¹¹² šťastne podniknutú cestu, proti chorobe („*Modlitba nad každým traseným trasavicou*“ opäť v Sinajskom euchológii)¹¹³ atď., predovšetkým ale zádušné omše za mŕtvych. Ako votívne pobožnosti vo všeobecnosti, tak zádušné omše úzko

¹⁰⁹ *Život Metoda X*, in MMFH II, c. d. (v pozn. 28), s. 134-163; – MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 28), s. 192.

¹¹⁰ Nie však ešte na princípe neskoršieho farského systému s presne stanoveným teritoriálnym dosahom jednotlivých kostolov. Hoci náznaky delegovania pôvodne biskupských právomocí na nižší klérus sú už v 8. storočí (v súvislosti s krstom LANGEL 1993, c. d. v pozn. 71, s. 25), o kanonickej forme farských právomocí, a teda autonómnej forme liturgie, nemožno v ranom stredoveku ešte hovoriť. V karolínskom období pojem *parochia* označoval celú diecézu, resp. tzv. archiepiskopiáty (hrad s okolím), o ktorých sa uvažuje aj na území Veľkej Moravy (RUTTKAY, A. – SLIVKA, M.: *Cirkevné inštitúcie a ich úloha v sídliskovom a hospodárskom vývoji Slovenska v stredoveku*. In: *Archaeologia historica*, 10, 1985, s. 335). Vo franskom prostredí vyjadrovala jednotu tohto cirkevného okrsku povinná a rozplánovaná služba kňazov okolitých kostolov v katedrálnom chráme a ich asistencia na stacionárnej bohoslužbe („*cum episcopo suo civitate*“). Povinná bola tiež účasť laikov z vidieckeho zázemia na hlavných sviatoč-

súviseli s kultom martýrov a ich ostatkov, s neochvejnou vierou v účinný príhovor svätých orodovníkov. Všeobecné pranie spočinúť v blízkosti ich relikvií viedlo ku zriaďovaniu nekropolí okolo kostolov, a to aj napriek tomu, že vznikali priamo uprostred sídlisk, čo bolo v rozpore nielen s antickými zvykmi, ale aj s obyčajmi pohanských Slovanov. V Mikulčickom areáli doložil archeologický výskum pochovávanie pri deviatich kostoloch. Sčasti „privátny“ charakter votívnej liturgie, daný na jednej strane potrebou častých príhovorov za duše zomrelých príbuzných a na druhej strane potrebou kajúcnosti živých, podnecoval k donačnej činnosti pri stavbe chrámov, ich zabezpečení a vybavení. V tomto zmysle možno chápať úvahu o kostole č. 12 ako „*pobrebnej kaplnke spoločensky významnej rodiny, žijúcej na mikulčickom bradisku*“.¹¹⁴ Avšak paušálne hodnotenie, podľa ktorého mala kumulácia sakrálnych stavieb na hradisku a jeho blízkom okolí vyplývať z prevažne vlastníckeho charakteru kostolov je podľa môjho názoru mylné. Vlastnícky, resp. panský kostol (privátna kaplnka) mal v ranom stredoveku špecifický cirkevno-právny status: vyjadroval neobmedzenú disponibilitu zakladateľa nad kostolom ako svojím majetkom, a to aj v prípade možnosti voľby kňaza dosadeného ku kostolu, čo znamenalo vylúčenie biskupskej kontroly (na druhej strane bol ale zakladateľ od biskupovho súhlasu závislý, pretože jedine biskup mohol kostol vysvätiť).¹¹⁵ V takomto zmysle možno sotva hovoriť o viace-

ných ceremóniách. Neúčasti mala zabrániť hrozba odoprenia sviatostí. – HÄUßLING 1973, c. d. (v pozn. 2), s. 186-211.

¹¹¹ HÄUßLING 1973, c. d. (v pozn. 2), s. 254-258.

¹¹² MINÁRIK, J. (ed.): *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva I. Stredovek*. Bratislava 1997, s. 26.

¹¹³ Ibidem, s. 27.

¹¹⁴ KAVÁNOVÁ 2001, c. d. (v pozn. 99), s. 221.

¹¹⁵ Podnetnú kritickú reflexiu častokrát paušalizovanej tézy o „vlastníckych“ kostoloch z pohľadu archeológie publikoval BORGOLTE 1985, c. d. (v pozn. 68). K definícii fenoménu „vlastníckeho / panského“ kostola pozri základné práce Ulricha Schutza a Hansa E. Feina, zhrnuté naposledy v STUTZ, U. – FEINE, H. E.: *Forschungen zu Recht und Geschichte der Eigenkirche*. Gesammelte Abhandlungen. Darmstadt 1989.

rých vlastníckych kostoloch na jednom panskom sídle, aj pokiaľ by malo ísť o kostoly na jeho predhradí.¹¹⁶

Paušalizovaniu otázky funkcií sa napokon vzpierajú aj samotné relikty kostolov rozličných foriem. Na Mikulčickom predhradí objavili archeológovia dva z najzaujímavejších pôdorysov, v oboch prípadoch išlo o centrálnu stavbu: jedna mala štyri apsidy vpísané do obvodového muriva (tzv. kostol č. 9), u druhej stavby (tzv. kostol č. 6) sa k centrálnej lodi napájala východná podkovovitá apside a na západnej strane taktiež buď apside alebo valcovitá veža. Mimoriadna pozornosť, ktorú stavitelia venovali dispozícii týchto kostolov svedčí o ich špecifickej funkcii. O akú funkciu presne išlo, zostane zrejme otvoreným problémom. Pri jej naplnení ale architektúra bezpochyby nebola samočinným fenoménom. Spolupôsobila v súčinnosti s interiérovým vybavením, nástennými maľbami, patrocíniom, relikviami, liturgiou slova a jeho alegorickým výkladom.

Apendix

Je historickým paradoxom, že v druhej polovici 10. storočia, keď sa Rím pozviechal z hlbokého morálneho a kultúrneho úpadku minulých desaťročí, bol kvôli

neexistujúcej cirkevnej literárnej produkcii odkázaný na práce franských skriptórií. Po týchto liturgických knihách, v ktorých sa miešali rímske prvky so starogalskou tradíciou a inováciami karolínskych teológov, siahali cirkevní reformátori nasledujúcich storočí v domnienke, že nachádzajú pramene rímskej liturgie. Karolínska kláštorná reforma tak vytvorila fundament, na ktorom dodnes stojí katolícka liturgická prax.¹¹⁷ Podstata stacionárnej bohoslužby ako jedinej plnohodnotnej liturgie síce nástupom farského systému na sklonku raného stredoveku zanikla, pretrvali však (v niektorých prípadoch podnes) liturgické zvyky, ceremónie, sviatočné okruhy. V transformovanej, do citátov koncentrovanej podobe naďalej určovala životný rytmus rehoľných spoločenstiev a premietala sa do ordinárií biskupských centier, ktorých sakrálna topografia dodnes odráža niekdajšie rodiny kostolov (v Štrasburgu, Kolíne, Trevíri, Salzburgu a celom rade ďalších miest). A ak napríklad majú katolícki veriaci v Prvý sviatok vianočný ešte dnes možnosť trikrát sláviť omšu, je to preto, lebo kedysi, v historických počiatkoch tohto rituálu boli v deň Narodenia Pána poctené eucharistickou slávnosťou tri rímske kostoly: Panny Márie „Pri jasličkách“, sv. Anastázie a sv. Petra.¹¹⁸

¹¹⁶ Päť kostolov stojacich mimo vlastný areál hradu uvádza ako „kostoly vlastnícke, ktoré si na svojich väčšinou opevnených dvorcach budovali príslušníci najvyššej aristokracie“, zatiaľ čo sídlo samotného vládcu sa nachádzalo na akropole, najnovšie LUTOVSKÝ, M.: *Encyklopedie slovanské archeologie v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha 2001, s. 185.

¹¹⁷ KLAUSER 1974, c. d. (v pozn. 2), s. 149-154.

¹¹⁸ HÄUßLING 1997, c. d. (v pozn. 2, *Missarum Sollemnia...*), s. 160-161.

Reprod.: Bauer 1999, c. d. v pozn. 10 (1) – Möbius 1968, c. d. v pozn. 25 (2) – Codreanu-Windauer, Wintergerst 2001, c. d. v pozn. 60 (3) – Poulik 1975, c. d. v pozn. 59 (4) – Galuška 1996, c. d. v pozn. 63 (5, 6) – Szóke 2001, c. d. v pozn. 61 (7)

Der liturgische Kontext der frühmittelalterlichen Sakralarchitektur

(Zusammenfassung)

Die vorliegende Studie versucht mit dem Thema der Sakralarchitektur und ihres liturgischen Kontextes einen in der einheimischen Forschung bisher wenig reflektierten Fragenkomplex anzusprechen. Im Mittelpunkt der Erwägungen steht das Begriffspaar *Kirchenfamilie* und *Stations-* (bzw. *Wander*)*gottesdienst* und die Hypothese, dass die damit benannten Erscheinungen auf dem Gebiet des Großmährischen Reiches (Mikulčice, Sady) sowie des benachbarten Pannoniens (Zalavár) im 9. Jh. vermutet werden können.

Den Begriff *Kirchenfamilie* hat Edgar Lehmann in die kunstgeschichtliche Fachliteratur eingeführt. Der deutsche Kunsthistoriker hat darunter die Mehrzahl von Heiligtümern an einem Ort verstanden, die in der Spätantike und im Frühmittelalter in manchen Bischofsitzen, wichtigen Wahlfartsorten und Klöstern nachgewiesen sind. Mit Heiligtümern hat er dabei nicht nur einzelne Sakralbauten, sondern auch Altäre als ihre *Zitate* gemeint. Die Qualität einer *Kirchenfamilie* wurde solcher Gruppe von Heiligtümern dadurch verliehen, dass diese einerseits spezifische kultische Aufgaben erfüllten, sich aber andererseits funktional ergänzten. Als Kirchenfamilie bildeten sie eine liturgische Einheit.

Die interdisziplinär ausgerichtete Theorie Lehmanns hat bei den Kirchenhistorikern positiven Widerhall gefunden. A. A. Häußling (1973) hat sie im Zusammenhang mit dem Phänomen des *Stationsgottesdienstes* und der frühmittelalterlichen Klosterliturgie weiter analysiert.

Stationsgottesdienst war in der Frühzeit die Liturgiefeier einer Stadtkirche, die sich unter der Leitung des Bischofs (bzw. seines Vertreters) in den einzelnen Kirchen der Stadt meist nach einer festen Ordnung an wichtigen Tagen des liturgischen Jahres vollzogen worden ist. Die Zeremonie wurde oft mit einer (Buß)Prozession verbunden. Der *Stationsgottesdienst* galt bis zum Hochmittelalter (bis zur Ausbildung des Pfarrsystems) als die vollkommenste Erscheinungsform der liturgischen Einheit der Gemeinde.

Diese liturgische Praxis wurde zuerst nur für Rom angenommen. Heute steht fest, dass sie im Gegenteil dazu weit verbreitet gewesen war: sie bildete den grundsätzlichen liturgischen Rahmen aller wichtigsten Bischofszentren und prägte auch weitaus die frühmittelalterliche abendländische Klosterliturgie. Die Form des Stationsgottesdienstes der Stadt Rom ist dabei vorbildhaft gewesen. Die Rezeption der ursprünglich städtischen Liturgie im Bereich des klösterlichen Lebens ist als wichtiger Bestandteil der politischen Orientierung der Merowinger und besonders der Karolinger an Rom verlaufen, hat in der sog. *karolingischen Kloster- und Liturgiereform* gegipfelt und eine bahnbrechende Transformation des klösterlichen Gottesdienstes mitgebracht. In den großen Reichsklöstern hat sich ein intergriertes System von Hauptmessen und Nebenmessen herausgebildet, das für die zukünftige abendländische (nicht nur klösterliche) Liturgie maßgebend werden sollte. Zu den begleitenden Erscheinungen dieses Prozesses gehörten u.a. die Häufung der Altäre in Sakralbauten und die zitatenhafte Umgestaltung der Kirchen nach römischen Vorbildern (Doppelhörige Anlagen).

Die Annahme, dass man mit einer analogen liturgischen Praxis auf dem Gebiet Großmährens und der Pannonischen Grafschaft rechnen kann (natürlich in einer reduzierten und den örtlichen Gegebenheiten angepassten Form), beruht auf den Aussagen aus den archäologischen und schriftlichen Quellen, sowie der gesamten politischen Situation.

1. *Archäologische Quellen*: Auf den Burgwällen von Mikulčice, Sady bei Uherské Hradiště und der Burginsel Zalavár ist eine besondere Konzentration von Sakralbauten archäologisch nachgewiesen, die bisher keine befriedigende Erklärung gefunden hat. Vor allem Mikulčice hat sich durch eine außergewöhnliche Sakraltopographie ausgezeichnet; seine 11 Kirchen sind quantitativ mit bayerischen Zentren (Regensburg) vergleichbar. Sie wurden auf der Akropole und in der unmittelbaren Umgebung des Burgwalles errichtet. Bei der Erörterung ihrer Anhäufung kann man

sich kaum mit dem Hinweis auf den vermutlichen Eigenkirchen-Charakter der meisten der Kirchen begnügen, wie es im allgemeinen geschieht. Durch die rein archäologischen Methoden, auf die wir in diesem Falle angewiesen sind, also beim Fehlen entsprechender Aussagen in Urkunden, ist die Existenz einer Eigenkirche nicht nachweisbar. Und auch wenn wir ihr Bestehen einräumen, werden damit kirchenrechtliche und soziale Verhältnisse angesprochen, die Frage nach den kultischen Funktionen eines Sakralbaues ist damit aber keinesfalls beantwortet.

In Mikulčice spricht die Vielfalt der Bauformen (heute nur noch durch freigelegte Grundrisse dokumentiert) von verschiedenen Funktionen dortigen Kirchen. Ohne einem konkreten Bau eine bestimmte Funktion zuschreiben zu können, kann man im Rahmen des üblichen funktionellen Gefüges Überlegungen anstellen: Bischofs- bzw. Klosterkirche als Hauptkirche, Taufkirche, Gemeindegemeinde, private Kapelle, Grabkirche, kleinere Kloster- oder Stiftskirche.

Der „städtische“ Charakter der Sakraltopographie in Mikulčice erlaubt eine „städtische“ (bischofliche?) Liturgie anzunehmen. Die archäologische Situation in Uherské Hradiště – Sady lässt dagegen eher einen Klosterbezirk mit einer Doppelchorkirche und zwei Kapellen zu. Die Frage nach der Beziehung zu anderen Arealen der ausgedehnten Siedlungsagglomeration Staré Město – Uherské Hradiště, in der weitere Sakralbauten untersucht worden sind, bleibt offen.

Die Liturgie war in den meisten dieser Kirchen wahrscheinlich nicht autark. Es handelte sich höchstwahrscheinlich um Kirchenfamilien, deren einzelne „Mitglieder“ zur Erfüllung bestimmter kultischer Zwecke errichtet worden waren, aber zugleich als Stationen des Prozessions- und Wandergottesdienstes in den ganzjährigen liturgischen Rahmen integriert wurden. Der Vollzug dieser „übergeordneten“, integrierenden Liturgie war von der Anwesenheit eines Bischofs, bzw. eines vom Bischof beauftragten Klerikers oder einer Klostergemeinde bedingt. Quellenmäßig sind solche Umstände nur in Zalavár (Mosaburg) bestätigt, wo im Sitz Pribinas und Kocels und in seiner Umgebung ebenfalls mehrere Kirchen entstanden sind: Der Salzburger Erzbischof Liupram hat den Presbyter Dominik (wie später Erzbischof Adalwin die Erzpresbyter Alfrid und Rihpald) mit der Zelebrierung der Messen und der Verwal-

tung der gesamten Bevölkerung beauftragt, hier selbst gelegentlich geweiht und die Kirche des hl. Hadrian erbauen lassen. Die Bauformen dieser Kirche folgten den fränkischen Vorlagen. Der Ostchor mit einem Umgang (Ringskrypta?) und der „Westwerk“ weisen auf ähnliche liturgische Anforderungen hin, die sich mit bedeutenden fränkischen Kloster- und Bischofskirchen verknüpfen.

Die liturgische Praxis der pannonischen Grafschaft muss auch bei der Planung der Errichtung der mährisch-pannonischen Erzdiözese durch Methodus Erwägung gefunden haben. Andere wichtige Indizien für das Vorhandensein ritueller Motive aus der römischen Liturgie auf mährischem Gebiet liefern uns die literarischen Zeugnisse.

2. *Schriftquellen*: Im Frühmittelalter war die Prozessions- und Wanderliturgie dem Osten sowie dem Westen eigen. Ihre Elemente können sowie von Konstantin und Methodus als auch vom konkurrierenden lateinischen und fränkischen Klerus, der in Mähren bereits vor der Ankunft der byzantinischen Mission wirkte, vermittelt und in den hiesigen Ritus eingegliedert worden sein. Da fast alle literarischen Zeugnisse der großmährischen Provenienz mit der Wirkung der byzantinischen Mission zusammen hängen, sind nähere Überlegungen erst für die Zeit nach 863 möglich.

Die Spuren solcher Rituale sind der *Korsuner Legende* zu entnehmen, einem Schriftdenkmal, das Konstantin zugeschrieben wird und noch vor der Reise der beiden Brüder nach Mähren verfasst worden ist. Die Beschreibung feierlicher prozessioneller Umzüge, die am Fest der Auffindung der Reliquien Klemens stattfanden, lässt an ähnliche Versammlungen des „ganzen Volkes“ in Mähren denken. Es ist höchstwahrscheinlich, dass außer dem Kult des hl. Klemens, seinen Reliquien und liturgischen Texten auch die entsprechenden Erinnerungszereemonien importiert worden sind.

Fest steht, dass die slavische, von Konstantin und Methodus zusammengestellte Liturgie eine Mischung aus östlichen und westlichen Motiven gewesen ist. Es wird für beachtenswert gehalten, dass das neuartige liturgische Gebilde der byzantinischen Gelehrten durch die „Liebe zum römischen Brauch“ stark geprägt worden ist. Neben der in *Vita Methodi* (11) erwähnten „Messe des heiligen Petrus“ sind besonders die *Kiever Blätter* von großer Bedeutung.

Trotz der Reminiszenzen aus der östlichen Liturgie stellen die erhaltenen Messformulare die nächste Analogie zum *Codex Paduanus D 47* aus dem 7. Jahrhundert dar, der als eine der wichtigsten Quellen für die Rekonstruktion des stadtrömischen Stationsgottesdienstes gilt. Im Unterschied zum *Codex Paduanus* handelt es sich nicht um ein Sakramentar, sondern um *libellus missae*, ein liturgisches Hilfsbuch mit bestimmten Gebeten des Meßkanons, das eine Flexibilität bei der Zusammenstellung der Liturgie besonders in Missionsgebieten ermöglichte. Jedenfalls bestätigen die *Kiever Blätter*, dass ihr Verfasser – man denkt vor allem an Konstantin – mit dem römischen Ritus vertraut war. Die beiden Soluner Brüder kamen mit der stadtrömischen Liturgie auch in der Praxis in Berührung. In der *Vita Constantini* (17) wird geschildert, wie bei ihrem ersten Aufenthalt in Rom die ersten slavischen Kleriker und liturgischen Bücher entsprechend den *Ordines Romani* in wichtigen römischen Kirchen während mehrerer Tage feierlich geweiht wurden.

Aufgrund dieser und anderer Indizien kann man voraussetzen, dass sich die „Liebe“ Konstantin und Methodus’ „zum römischen Brauch“ nicht ausschließlich auf die liturgischen Schriften bezogen hat. Die Liturgie bestand nämlich nicht nur aus Texten, deren Bruchstücke uns erhalten geblieben sind, sondern auch aus anderen gleichwertigen Elementen, wie Musik, Gebärden und Bewegungen. Nur das Zusammenspiel aller dieser Aspekte in einem entsprechenden architektonischen Rahmen bildete das vollgültige liturgische Geschehen. Und als wesentliches Merkmal der vollgültigen Liturgie galt auch der (zitatenhaft) rezipierte Stationsgottesdienst.

Ein integriertes Messensystem „nach dem römischen Vorbild“ zu feiern war ebenso im Interesse des fränkischen Klerus wie der byzantinischen Mission. Für die bayerischen Kleriker war dies die „Norm“ des regelrechten Vollzugs des Gottesdienstes, Beleg ihrer diözesanen Zugehörigkeit. Für die Anwendung des Messensystems in der slavischen Liturgie gab es mehrere Gründe: die Anpassung an die schon bestehenden liturgischen Bräuche sowie die politisch bedingte Anerkennung des päpstlichen Primats.

3) *Politische Liturgie*: A. A. Haußling spricht im Zusammenhang mit dem auf Rom ausgerichteten fränkischen Ritus von der „politischen Liturgie“. Der Gottesdienst hatte im Frankenreich staatspolitischen

Rang, die politische Herrschaft hat sich durch die Liturgie präsentiert und ihre Ansprüche immer neu begründet.

Die großmährischen Fürsten konnten nicht auf eine vergleichbare Heiligung wie die fränkische Führungsschicht aspirieren, die sich mit dem Gottesvolk indentifiziert hatte. Der Bedeutung des Bündnisses mit der Kirche waren sie sich aber sehr gut bewusst. Die vollkommene Befreiung Mährens von der fränkischen Abhängigkeit war nur durch die kirchenrechtliche Selbstständigkeit, d.h. durch die Errichtung einer von Rom anerkannten Diözese möglich. Welche Rolle die byzantinische Mission in diesem politischen Emanzipationstreiben gespielt hat, ist gut bekannt. In der hoch ritualisierten Gesellschaft, wie es die frühmittelalterliche war, waren solche politischen Ansprüche ohne überzeugende formale Signale undenkbar. Vor allem nach der Gründung der mährisch-pannonischen Erzdiözese müssen die Bedürfnisse nach einer „normativen“ Liturgiefeier des rechten Glaubens gestiegen sein. Der „nach den richtigen Regeln“ gefeierte Gottesdienst bedeutete in der Praxis eine zitatenhaft, auf charakteristische Merkmale reduzierte Übernahme der römischen liturgischen Bräuche. Neben den Hauptfesten des liturgischen Jahres, normativen Patrozinien, Heiligenfesten des römischen Kalenders (belegt sind die Messen zu Ehren der Apostel Peter und Paul, Philippus und Jakobus, Klemens und Felicitas u.a.) kann man auch die Rezeption anderer Elemente vermuten, wie Musik (im Falle der *Kiever Blätter* mit der aufgezeichneten Notation hat E. Koschmieder die römische Intonation festgestellt!) und die Stationsgottesdienste (als einer der Wesenszüge) waren. Bei diesen Erwägungen darf man die Bevorzugung der lateinischen Messe durch Svatopluk nicht vergessen. Der lateinische Ritus herrschte nach dem Methodus’ Tod endgültig vor.

Die hier vorausgesetzte liturgische Form mit den Motiven des Prozessions- und Stationsgottesdienstes spricht nichts von der Tiefe des Glaubens. Sie hat vornehmlich deklaratorischen Charakter gehabt. Ihre vollgültige Ausübung ist in den politischen und kirchlichen Zentren, also auf den wichtigen Burgen vorstellbar, die über die entsprechende Sakraltopographie verfügt haben. Doch hat der dramatische kommemorative Aufbau eines solchen liturgischen Geschehens auch einen starken didaktischen Inhalt gehabt, dessen Zielsetzung eine Vertiefung der Chris-

tianisierung gewesen war. Seinen wesentlichen Bestandteil bildete der Heiligenkult als Überbrückung zwischen den heidnischen Vorstellungen und den Grundthesen der christlichen Dogmatik. Die kultische Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien wird zugleich als einer der Anstöße zur Häufung von Altären und Messfeiern und somit zur Ausbildung des

integrierten frühmittelalterlichen Messensystems angesehen. In Großmähren ist die Verbreitung des Heiligenkultes sowohl von den Schriftquellen als auch von archäologischen Funden her bestätigt. Zu den neuesten Belegen gehört die Entdeckung eines *sepulchrum* in der sog. 12. Kirche auf der Akropole in Mikulčice.

Zápasy s anjelom – ikonologické poznámky k tradovaniu obrazových tém

Ivan GERÁT

Nasledujúci text sa venuje vybraným problémom tradovania určitej skupiny obrazových tém. Vzájomnú podobnosť jednotlivých tém v rámci vybratej skupiny vytvára prítomnosť motívu zápasu s anjelom. Zápasy s anjelmi, o ktorých bude reč, nie sú celkom rovnaké: zahŕňajú tak moment určitého vzdoru a tvrdohlavosti človeka (Jakobov zápas s anjelom), ako aj do určitej miery protikladnú predstavu o anjelskej pomoci v pozemskom zápase človeka (konkrétnejšie: stredovekých bojujúcich svätcov). Vybrané obrazy a príbehy vystupujú vo fragmentálnej podobe sond, rozmiestnených na časovo i priestorovo vzdialených miestach. Tieto sondy spolu vytvárajú určitý súbor náhľadov do silových polí, ktoré ovplyvňovali tradovanie predstáv o zápasoch s anjelmi.¹

Úvodná časť prítomného textu sa venuje vybraným francúzskym dielam druhej polovice 19. storočia. Otvára niektoré problémy konfrontácie realistického pohľadu na svet s tradičnou témou zápasiacich anjelov, no pripomína aj príbuzné obrazové alegórie sekulárneho charakteru. Jej cieľom je upozorniť na problém predsudkov moderných ľudí vo vzťahu

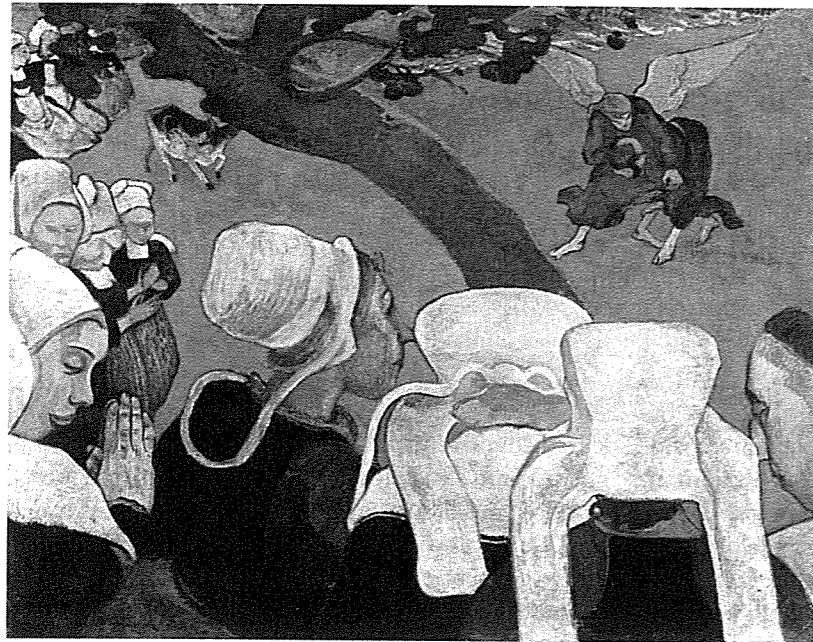
k tradičným témam. Takéto predsudky, podmienené novými skúsenostnými horizontami² vplývali v období moderny nielen na tvorivú skúsenosť umelcov, ale ovplyvňovali aj ideové pozadie moderných interpretácií stredovekej hagiografie. Viedli k novým pohľadom na staršie textové a obrazové legendy, provokovali nové otázky. Niektoré z týchto otázok sa v tretej časti prítomného textu otvárajú v súvislosti s vybranými stredovekými obrazmi zápasiacich anjelov. Tento netradičný pohľad umožňuje tematizovať niektoré menej nápadné momenty stredovekých obrazov. Zároveň sa v spätnej projekcii odhaľuje relativita a historická podmienenosť modernistického prístupu k zápasom s anjelmi.

I. Moderný pohľad na zápas s anjelom – niekoľko otázok

Gauguinovo „Videnie po kázni“ (obr. 1) predstavuje zdanlivo prostú tému – zbožným ženám v dedinských krojoch sa pri návrate z kostola zjaví Jakobov zápas s anjelom, o ktorom počuli pri kázni.³ Toto kľúčové

¹ Podobne orientovaný výskum čerpá z tradície úvah o pojme „rámcových tém“ – porov. BIAŁOSTOCKI, J.: Die Rahmenthemen und die archetypischen Bilder. In: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Dresden 1966, s. 111-125. Tento text obsahuje aj argumenty v prospech porovnávania príbuzných rámcových tém. Okrem filozofie (Cassirer) a psychoanalýzy (Jung) Białostockeho inšpirovala hlavne tradícia ikonológie – napr. aj SAXL, F.: Continuity and Variation in the Meaning of Images. In: *Lectures*. I. zv. London 1957, s. 1-12). V novších ikonologických teóriách (napr. v diele MITCHELL, W. J. T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago – London 1986) sa zdôrazňuje aspekt ideologickej kritiky, ktorý zohráva významnú úlohu aj v prítomnom texte.

² Pojem predsudkov, skúsenostných horizontov i spôsobov kladenia otázok teoreticky rozpracúva filozofická hermeneutika, ktorá v mnohom prispela k rehabilitácii tradície v období moderny – porov. klasické dielo GADAMER, H. G.: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1965, hlavne s. 250-360. Táto teoretická perspektíva si vyžaduje uvažovať o mieste tradovaných znakov či symbolov v rámci jedinečnej skúsenosti každého individua. Ako ešte uvidíme, táto metodická maxima sa v historiografickej praxi nedá v rovnakej miere uplatniť v každom zo sledovaných období. Absencia postačujúcej empirickej bázy v niektorých prípadoch tento teoretický postulat odsúva do polohy nedosiahnuteľného ideálu.



1. Paul Gauguin: Jakobov zápas s anjelom alebo Videnie po kázni, 1888 (Edinburgh, National Gallery of Scotland)

dielo sa však vo viacerých smeroch radikálne odkláňa od realistického resp. impresionistického programu verného zobrazovania opticky vnímateľnej skutočnosti. Žiarivočervená plocha, na ktorú Gauguin umiestnil obraz zápasu s anjelom, provokuje nielen svojou farbou, ale aj svojou úlohou pri výstavbe obrazového priestoru viacerou závažných otázok. Predovšetkým nie je jasné, či má niečo zobrazovať. Pokus o nájdenie jej predmetného významu naráža na vážne ťažkosti: ak by v nej niekto chcel vidieť podivuhodne červenú líku, tak by si ju musel predstaviť neprirodzene strmú, aby vysvetlil, prečo zápasiace postavy stoja nad kmeňom stromu. Ak by táto plocha mala predstavovať oblohu, na ktorej sa odohráva vízia, nedalo by sa vysvetliť, prečo na nej kľacia ženy, kráča krava. Podobné paradoxy pri vnímaní vznikajú v dôsledku toho, že myslenie bežného moderného človeka aj v najbežnejších situáciách celkom spontánne uvádza do interpretačnej hry pojem gravitácie, čerpaný z tradície newtonovskej prírodovedy. Gauguin však pri maľovaní Jakobovho zápasu s anjelom sledoval iný účel ako ľudia, ktorí bežným alebo vedeckým spôsobom skú-

³ K dielu porov. WINTER, G.: *Paul Gauguin – Jakobs Kampf mit dem Engel oder Vision nach der Predigt*. Frankfurt a. M. – Leipzig 1992.

majú prírodu. Jeho myslenie preto narábalo pojmami iného druhu. Z hľadiska duchovného a sociálneho významu výsledného obrazu nehrá metodológia, sústredená na problém prírodnej kauzality príliš významnú úlohu. Maliarske stvárnenie zápasu-vízie nie je celkom kompatibilné s koherentnou predstavou zmyslovej skúsenosti sveta, ovládaného prírodnými zákonmi. Čítanie obrazu vo svetle konvencií realistického umenia preto stroskotáva. Maliar zrejme zámerne vykročil za hranice konvenčného vnímania, prevládajúceho v umení novoveku, ktoré poskytovalo zdanlivo prirodzené riešenie vzťahu obrazu k viditeľnému svetu.⁴ Narušenie konvencií, prelomenie mimetických postupov realisticky orientovaného umenia naplňa obraz aj po formálnej stránke vnútornou dramatickosťou. Takéto formálne stvárnenie zodpovedá problematickej ontológii samotného námietu. Motív zápasu s anjelom sa nedal znázorniť ako jednoduchý prírodný jav, pretože do zmyslovej skúsenosti moderného človeka vstupuje až ako kultúrny produkt, teda v dôsledku toho, že niekto už dávnejšie vyjadril určitú náboženskú skúsenosť prostredníc-

⁴ Nad „prírodnosťou“ ilúzie a jej vzťahom ku konvenciám sa pri rozbere vplyvných Gombrichových názorov zamýšľa MITCHELL 1986, c. d. (v pozn. 1), s. 75-94.

tvom verbálneho alebo vizuálneho rozprávania. Maliarska konštrukcia odlišného vzťahu k realite teda vcelku adekvátne vyjadruje znepokojujúci fakt stretnutia s realitou iného druhu. Gauguinov výtvarný jazyk pracuje s určitými trhlinami v jednotnom chápaní reality. Dá sa povedať, že pohľadá disciplinovanou zmyslovou skúsenosťou, tvoriacou základ empirického poznávania. Obraz, hovoriaci týmto jazykom, teda nezodpovedá tým stereotypom psychického života, ktoré sa zakladajú na pevnej viere v prírodné zákony. Práve preto môže zneistiť moderného diváka, ktorého predstava o svete sa sformovala aj pod vplyvom modernej prírodovedy. Toto zneistenie má aj pozitívny význam – narušením stereotypov každodenného vnímania pripravuje pôdu pre znovusprítomnenie staršej duchovnej tradície. Vnímateľa pobáda k introspekcii, vedie ho k pohľadu dovnútra, teda k vstupu do sféry, kde sa môže k novému životu prebudiť prastarý príbeh o zápase, ktorým si vytrvalý Jakob vynútil od anjela požehnanie.⁵ Nespochybnému naturalistickému pohľadu na svet by sa tento príbeh javil ako pochybný produkt ľudskej fantázie. Nahrádzanie racionálne odôvodnenej skúsenosti tajomnými nadindividuálnymi predstavami by nedokázal oceniť ako pozitívnu funkciu príbehu. Gauguin však nebol žiadnym apoštolom konzervativizmu, ktorému by išlo o obnovenie vlády starozákonných textov nad ľudským myslením a cítením. Neusiloval sa výtvarne pretlmočiť tradičný teologický výklad príbehu.⁶ Jakobov zápas s anjelom ho skôr uchvacoval ako znepokojujúci reflex neprebádaných hĺbok ľudskeho psychického života. Jeho návrat k tradícii preto obsahoval viaceré relativizujúce momenty – inovácií, ktoré prastarý námet prispôbili historicky zmenenému štýlu myslenia a cítenia.

V súvislosti s takto znepokojujúcim námetom sa maliarova výtvarná reč podklonila od realizmu a impresionizmu. Stala sa nástrojom, sprostredkujúcim a zároveň stimulujúcim nový spôsob videnia, nové citové skúsenosti. Ekvivalencia maľby s bezprostredne

⁵ Textovým východiskom motívu je Genesis 32, 24-29. Ďalej porov. KAUFMANN, C. M.: Jakob. In: KIRSCHBAUM, E. (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970, Bd. 2, stl. 370-383.

⁶ Už v patristickom období sa anjel vykladal ako Boh, ktorý zachraňuje Jakoba svojím požehnaním. Jakobov zápas



2. Eugène Delacroix: Jakobov zápas s anjelom, 1850-1861, detail fresky v kostole Saint-Sulpice v Paríži

videným prestala byť rozhodujúcim kritériom kvality výtvarného výkonu. Do centra tvorivej pozornosti sa dostalo emocionálne pôsobenie deformovaných tvarov a farebných plôch. Inovácie maliarskeho jazyka umožnili maliarovi s novou intenzitou stvárniť príbeh, ktorý by „pokrokoví“ ideológovia jeho doby najradšej vymazali z registra ľudskej skúsenosti. Maliarov prístup však vyvoláva ťažkosti aj na opačnej strane ideologického spektra. Gauguin síce prekročil sféru empirickej skúsenosti smerom ku skúsenosti duchovnej, jeho individualistický prístup sa však nezmesťil do hraníc inštitucionalizovaného systému vierouky a liturgickej praxe.⁷ Do jeho interpretácie nábožen-

s anjelom sa preto chápal ako idealizovaný model individuálneho boja o vieru.

⁷ Ako úvod k hodnoteniu podobných foriem náboženskej skúsenosti porov. NOBLE, I.: *Po božích stopách. Teologie jako interpretace náboženské zkušenosti*. Brno 2004.

skej tematiky prenikli z tradície romantizmu určité vnútorné napätia a protirečivosť. Aj v iných obrazoch vyznela maliarova sebaidentifikácia protirečivo: raz sa vizuálne stotožnil s Kristovým katanom, inokedy zasa s trpiacim Spasiteľom v Getsemanskej záhrade.⁸ Ani vo verbálnom prejave príležitostne neváhal nasaďiť vyslovene proticirkevný tón.⁹ Takéto vnútorné protirečivé individuálne hľadanie elementárnejších foriem citovej skúsenosti maliara napokon priviedlo až za rámec európskej kultúrnej tradície.¹⁰ Jeho cesta smerovala do dejinne hlbších (t.j. primitívnejších) historických vrstiev, teda až pred počiatky rôznych podôb angelológie, známych zo židovsko-kresťanskej tradície.¹¹ Aj preto ho po dokončení obrazu príbeh Jakobovho zápasu s anjelom prestal zamestnávať. Maliar sa teda napriek určitému návratu k tradícii vôbec nepodrobil normám kultúry, v rámci ktorej sa príbeh po stáročia tradoval. Pradávný príbeh sa na určitý čas dostal do svetla umelcovho tvorivého zápasu, no pritom sa zmenil na niečo úplne nové. Nečudo, že výsledok takéhoto tvorivého zápasu neuspokojil ani tradicionalistov.¹² Hneď v roku 1888 farár z kostola vo vidieckom Nizone (neďaleko Pont-Avenue), pre ktorý Gauguin svoje dielo vytvoril, obraz odmietol.¹³

Gauguinov radikálny prístup k tradičnému námetu pôsobivo odhaľuje paradox moderného individualizmu, spočívajúci vo vášnivom podvracaní základov

kultúry, z ktorej samotná subverzívna osobnosť vychádza.¹⁴ V čom konkrétne spočívala neprijateľnosť Gauguinovho obrazu? Samotná téma Jakoba zápasieho s anjelom predsa pobúrenie tradicionalistov vyvolať nemohla – ako dôkaz stačí pripomenúť, že Eugène Delacroix tento príbeh monumentálne zobrazil v hlavnom meste krajiny, v parížskom kostole Saint Sulpice už medzi rokmi 1850–1861.¹⁵ Ani Delacroix pritom nebol celkom konzervatívnym človekom – aj jeho vzťah tradícii sa vyznačoval významným vnútorným napätím. Aj on bol romantikom, ktorý potreboval tradíciu nielen budovať, ale súčasne aj ničiť, aby sa mu jej minulé produkty nestali neznesiteľným bremenom.¹⁶ Rôznosť prijatia ich diel však otvára možnosť interpretácie problému zápasu s anjelom: ak Gauguinov prístup k téme vyvolal bezprostredné odmietnutie a Delacroixov nie, potom sa dôvody odmietnutia možno nájsť v tých prvkoch, ktorými sa diela navzájom líšia.¹⁷ Pri porovnaní oboch obrazov vidno viacero odlišností, ale aj určitú podobnosť.

Zhodných momentov sa dá nájsť pomerne veľa. Aj Delacroix bol vo viacerých ohľadoch novátorom. Tému zápasu s anjelom si vybral, lebo súznela s vnútornou dramatickosťou jeho vnútra. To si povšimol už M. Barrès: „Dosáhnout svrchované velikosti znamená totiž zvíťaziť nad andělem, vynutit si na něm jeho tajemství. Ten anděl nám chce otevřít bránu k neviditelnému, je to jeho poslání, jenomže ji neote-

vře bez boje; neotevře ji lidem lhostejným a vlažným, ale pouze těm, kteří se nebojí ho napadnout, aby si prorazili cestu...“¹⁸ Táto formulácia sa týka aj významu témy zápasu s anjelom pre formálne utváranie diela. Delacroix zápasil o uchopenie neviditeľného a práve preto dospel k inému štýlu, k iným výsledkom ako jeho realistickí súčasníci, sústredení na maliarsky adekvátne pretlmočenie optických podôb viditeľného sveta.¹⁹ Odlišoval sa však aj od starších maliarov rovnakej témy. Rozdiel sa prejavil nielen v gestickom výraze postáv či vo farebnosti, ale aj v úlohe krajinného pozadia. Väčšinu svojej kompozície Delacroix – na rozdiel napríklad od Rembrandta, stvárňujúceho rovnakú tému – prenechal mohutným stromom, ktoré možno pochopiť ako maliarske pretlmočenie romantickej filozofie prírody. Spoločné momenty s Gauguinom teda spočívajú v novátorstve, v dištancovaní sa od realistickej paradigmy a v individualistickom postoji oboch tvorcov, ktorý sa okrem iného odrazil aj v miere spísomneného záujmu o ich osobný život.²⁰

Odlišnosti medzi oboma obrazmi sa týkajú nielen formálnych detailov autorského rukopisu, techniky, formátu a pod., ale aj prístupu k vlastnej téme – u Delacroixa ostáva zápas s anjelom v popredí obrazu, u Gauguina sa posúva do pozadia. Ikonografia Gauguinovho obrazu sa vzdialila tradičnej koncepcii náboženského rozprávačského obrazu aj tým, že vynecháva tradičné elementy, vystupujúce v starozákonnom rozprávaní (napr. riekú Jabbok, stáda oviec a tiav, služobníkov a pod.), a scénu dopĺňa ženskými postavami.²¹ Umiestnenie dedinských žien do prvého plánu kompozície problematizuje status príbehu. Udalosť biblickej histórie sa mení na spornú víziu.

Ženy v Gauguinovom obraze vzbudzujú celkom iné asociácie ako orientálci, ktorými obraz doplnil Delacroix. Nevnášajú do obrazu ani biblické dejiny, ani romanticky exotickú drámu. Nedajú sa chápať ani ako analógia k asistenčným figúram starších náboženských obrazov, ktoré mali divákovi pomôcť pri chápaní náboženských výjavov, upozorniť ho na významný motív, usmerniť jeho pohľad, niekedy dokonca poskytnúť ilúziu hodnoverného svedectva.²² Pre meštiackych divákov neskorého devätnásteho storočia Gauguinove postavy stelesňovali pravý opak „hodnoverných svedkýň“: vďaka svojim starobylým krojom vyzerali ako jednoduché dedinčanky, u ktorých mohol vzdelaný divák oprávnené predpokladať poverčivosť a ľahkovernosť, spôsobenú nedostatkom vzdelania či kritického naladenia. Fakt, že práve takéto všedné postavy nahradili Delacroixových orientálcov, súvisí s Gauguinovým odmietaním heroizácie či pátosu tradičného európskeho typu. Téma zápasu s anjelom sa teda vrátila, výsledný tvar však vyznel podstatne skľúčenejšie.²³ Obraz sa sotva hodí na vzbudenie kolektívneho náboženského nadšenia, príliš však nepomôže ani protináboženskej propagande. Maliar síce neváhal vyjadriť skepsu, no pritom netúžil po výsmechu. Zdanlivo všedný výjav zo života prostých ľudí, ozvláštnený mimoriadnou víziou, ho nepochybne fascinoval. Tento zdanlivo jednoduchý pocit fascinácie však súvisí s množstvom dôležitých kultúrnych procesov tohto obdobia, okrem iného aj so vzťahom k histórii.

Formovanie vzťahu k histórii nezávisí len od rozhodnutí, ktoré robíme ako jednotlivci, ale je zároveň aj záležitosťou verejnej mienky a spoločenskej praxe. Z hľadiska témy zápasu s anjelom zaujme predovšetkým otázka, akú úlohu zohrávala v predstavách

⁸ HOFMANN, W.: *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*. München 1991, s. 162-163.

⁹ Napr. v spise *Avant et après* – porov. GAUGUIN, Paul: *Noa-Noa. Před a po. Dopisy*. Praha 1959, s. 68-69.

¹⁰ Gauguinov celkový životný príbeh mapujú autobiografické diela a listy (GAUGUIN 1959, c. d.), ako aj biografía z pera jeho syna GAUGUIN, P.: *Mein Vater Paul Gauguin*. Berlin 1957. Porov. aj WILDENSTEIN, G. (ed.): *Gauguin. Sa vie, son oeuvre*. Paris 1958.

¹¹ Ako sugestívny úvod do tejto tradície môže poslúžiť CAT-TIN, Y. – FAURE, P.: *Die Engel und ihr Bild im Mittelalter*. Regensburg 2000, k starším formám napr. s. 52.

¹² K celkovému ideologickému pozadiu tradicionalistického myslenia vo Francúzsku 19. storočia porov. BAKOŠ, J.: *Intelektuál a pamiatka*. Bratislava 2004, s. 77-96. Je pozoruhodné, že inak dôležitý aspekt národných záujmov a nacionalistickej ideológie sa vo vzťahu k motívu Jakobovho zápasu s anjelom ukazuje ako irelevantný.

¹³ WINTER 1992, c. d. (v pozn. 3), s. 14-18. Obraz sa dnes nachádza v National Gallery of Scotland, Edinburgh.

¹⁴ Psychoanalytickú interpretáciu pozadia tohto fenoménu vypracoval r. 1929 FREUD, S.: *Nespokojenosť v kultúre*. In: *O človeku a kultúre*. Praha 1989, s. 316-380. Neskôr podobné stanovisko radikálne sformuloval napríklad DUBUFFET, J.: *Dusivá kultura*. Praha 1998. Stratégie podvracania sa napokon stali jednou z rozhodujúcich tém postštrukturalizmu.

¹⁵ GEORGEL, P. – ROSSIOVÁ-BORTOLATTOVÁ, L.: *Eugène Delacroix*. Praha 1988, s. 132; – MITTELSTÄDT, K.: *Delacroix*. Budapest 1980, č. kat. 28.

¹⁶ Podrobnejšie pozri v BRYSON, N.: *Tradition and Desire. From David to Delacroix*. Cambridge 1984, s. 211-212.

¹⁷ Nezanedbateľným faktorom pritom ostáva odlišný spôsob socializácie oboch tvorcov, ako aj odlišnosť posudzovateľov ich diel, to však nie je témou prítomného textu.

¹⁸ BARRÈS, M.: *Le mystère en pleine lumière* (1926). Cit. podľa GEORGEL – ROSSIOVÁ-BORTOLATTOVÁ 1988, c. d. (v pozn. 15), s. 10-11. Použitý slovník zároveň evokuje problém historickej veľkosti, o ktorom bude reč neskôr.

¹⁹ Zistenie, že Delacroix svoje maľby vytvoril prakticky súčasne s vrcholnými dielami realistov, potvrdzuje možnosti moderného jednotlivca pri vzdorovaní prevládajúcim trendom, čím sa pridáva k nespočetným príkladom, ktoré môžu vyvrátiť naivnú predstavu o vláde akéhosi nadindividuálneho ducha v dejinách. Ku kritike tejto predstavy por. GOMBRICH, E. H.: *Die Krise der Kulturgeschichte*. Stuttgart 1983; – POPPER, K. R.: *Bída historicizmu*. Praha 1994, s. 114-117.

²⁰ Primárnym prameňom je v tomto prípade vlastný denník – DELACROIX, E.: *Deník*. Praha 1956.

²¹ WINTER 1992, c. d. (v pozn. 3), s. 119.

²² Porov. GANDELMAN, C.: *Der Gestus des Zeigers*. In: KEMP, Wolfgang (ed.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin – Hamburg 1992, s. 71-93.

²³ Zápasie postavy sú odcudzené realite aj vďaka použitiu Hokusaiových predlôh. – THIRION, Y.: *L'influence de l'estampe japonaise dans l'oeuvre de Gauguin*. In: WILDENSTEIN 1958, c. d. (v pozn. 10), s. 95-114, konkrétnejšie s. 101, 103, 104; – WINTER 1992, c. d. (v pozn. 3), s. 136.

francúzskej verejnosti 19. storočia okrídlená ľudská postava.²⁴ Určitú odpoveď na túto otázku poskytoval obraz alegorickej postavy s politickými významami. Viacerých umelcov inšpirovalo jedno z kľúčových diel monumentálneho sochárstva prvej polovice storočia – reliéf *Odbodu dobrovoľníkov r. 1792*, ktorý François Rude medzi rokmi 1833–1836 zhotovil pre triumfálny oblúk, umiestnený na parížskom námestí Étoile.²⁵ Odchádzajúcich bojovníkov povzbudzuje svojim rozhodným postojom, naliehavými gestami a krikom mohutná okrídlená postava s mečom, často identifikovaná ako Marseillaise.²⁶ Táto postava zamestnávala aj fantáziu umelcov druhej polovice storočia. Auguste Rodin sa ňou inšpiroval, keď vytváral kričiacu okrídlenú postavu nad zraneným vojakom v súsoší Volania do boja (alebo *La Défence*), s ktorou sa r. 1879 neúspešne zapojil do súťaže o vytvorenie pamätníka prusko-francúzskej vojny. Okrídlenú alegorickú postavu, inšpirovanú Rudeovým dielom, začlenili do svojich monumentálnych kompozícií aj Jean-Paul Aubé (*pamätník Gambettu*, 1884-1888) a André César Vermare (*Pomník padlým vojny 1870*, 1898).²⁷

Alegorické postavy, stelesňujúce kolektívne ideály sekularizovaného štátu, teda tvorili určitú alternatívu voči individualistickým zápasom s anjelmi. Podobne ako anjeli mali krídla a vznášali sa nad obyčajnými pozemšťanmi, neraz v zdanlivo beznádejnej situácii. Zmysel ich výzvy k odhodlanému konaniu sa však podstatne odlišuje od posolstva starozákonného príbehu. Kým Jakobov zápas s anjelom sa dal chápať ako model boja určitého individua o vieru, alegorické postavy symbolických stavieb často reprezentovali zápas určitej kolektívnej viery o individuum. Im-

pozantné monumenty mali pomôcť pri ovládaní jednotlivcov, pri ich získavaní pre službu, dokonca pre obeť kolektívnemu – spravidla národnému – ideálu.²⁸ Sekulárna viera, spojená s týmto ideálom, pritom spravidla sledovala hlavne pozemské ciele, neraz dokonca ciele militaristického charakteru. Do obrazu alegorických postáv sa premietol pátos politických agitátorov, pohrúžených do mocenského boja. Aj bez detailného rozboru jednotlivých diel je zrejme, že alegorické postavy mohli aj napriek svojej zdanlivej neexistencii („zdanlivej“ preto, lebo minimálne ako téma umeleckého diela alegorická postava skutočne existovala a existuje) slúžiť celkom určitým politickým cieľom. Ontologické či epistemologické problémy nestáli v centre záujmu ich objednávateľov. Tým išlo skôr o to, aby sa tisíročia známe techniky ovládania, vyjadrovania a ovplyvňovania obrazotvornosti prostredníctvom výtvaných diel využili na službu konkrétnym praktickým účelom. Okrídlená alegorická postava v reliéfe triumfálneho oblúka na parížskom námestí Étoile nadväzuje na tradíciu antických bohýň vojny či víťazstva, nespája sa však s plnohodnotnou renesanciou pohanskej viery.²⁹ Heroickú interpretáciu neviditeľnej duchovnej stránky reálnej vojenskej akcie mohla alegorická postava stelesňovať aj bez viery vo svoju božskú podstatu.

Zdá sa teda, že techniky obrazotvornosti, ktoré sa spájali s alegorickými postavami, prežili od antiky do novoveku. Preto sa treba spýtať, čo sa s nimi dialo medzitým. Dá sa uvažovať o prítomnosti podobného fenoménu napríklad pri skúmaní motívu anjelov v stredovekých obrazových legendách? Dá sa aj pri ich interpretácii položiť otázka možných politických

²⁴ Dá sa povedať, že okrídlená alegorická postava v kultúre devätnásteho storočia vystupovala ako určitý sekularizovaný anjel, zároveň však oživovala určité predstavy, známe už v predkresťanskom období. Anjeli sa stali obrazovým motívom aj vďaka komplikovanému procesu syntézy judaistickej textovej tradície s okrídlenými božstvami či alegorickými postavami klasickej antiky. Porov. aj SAXL 1957, c. d. (v pozn. 1), s. 7–10.

²⁵ Porov. RABREAU, D.: L'arc de triomphe: de la gloire au sacrifice. In: PINGEOT, A. (ed.): *La sculpture française au XIX^e siècle*. Paris 1986, s. 162-175; – GAETHGENS, T. W.: Napoleons Arc de triomphe. In: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*. Göttingen 1974.

²⁶ Prameňmi sa dá podložiť aj jej identifikácia ako génia vojny – RABREAU 1986, c. d. (v pozn. 25), s. 171.

²⁷ Príklady uvádza PINGEOT, A.: The Second Empire. In: LE NORMAND-ROMAIN, A. – PINGEOT, A. – HOHL, R. – DAVAL, J. L. – ROSE, B. – MESCHÉDE, F.: *Sculpture. The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Köln a i. 1996, s. 78-79. Rudeov vplyv sa šírila dokonca aj za oceán (Frederick MacMonnies, reliéf armády na triumfálnom Oblúku vojakov a námorníkov na Grand Army Plaza v New Yorku, 1901).

²⁸ Diferencovanejšiu teoretickú perspektívu ponúka TACKE, Ch.: *Denkmal im sozialen Raum*. Göttingen 1995, hlavne s. 18-24.

²⁹ O Thiersových programových požiadavkách por. RABREAU 1986, c. d. (v pozn. 25), s. 170.

významov? Nepodľahneme pritom modernej skepse, ktorá skresľuje pohľad na pôvodný význam legend?

II. Anjeli v stredovekých legendách – dôsledok ľudovej poverčivosti?

Hippolyte Delehaye, jeden zo zakladateľov moderného štúdia hagiografických legend, vytrvalo zápasil so skepsou, ovládajúcou myslenie devätnásteho storočia. Vo svojom súboji s pozitivistickým dôrazom na racionálne disciplinovanú zmyslovú skúsenosť sa tento jezuita, pokračujúci v stáročia trvajúcim editorskom projekte Jeana Bollandy, ocitol bok po boku nielen s dogmatickými obhajcami staršej duchovnej tradície, ale aj s radikálnymi novátormi. V Delehayeových úvahách nájdeme nejednu inšpiráciu myšlienkami bojovného antiklerikála Friedricha Nietzscheho. Nietzsche sa netajil názorom, že víťazstvo pozitivisticky inšpirovanej metodiky výkladu histórie svojím často samoučelným pedantizmom príliš nivelizuje hodnotové rozdiely a zároveň znižuje emocionálny náboj, ktorým môžu minulé deje čitateľa či poslucháča zaujať.³⁰ Aj Delehaye vedel, že v našom chápaní sveta rozhoduje popri schopnosti zaznamenávať empiricky zistiteľné fakty aj celkové naladenie nášho psychického života. Preto zdôrazňoval, že k skutočne produktívnemu štúdiu hagiografických legend nevyhnutne patrí aj sebareflexia, vrátanie reflexie vlastných emocionálnych stavov bádateľa.³¹ Od Nietzscheho sa však odlišoval opatrným prístupom – momenty kritického myslenia niekedy použil na zlikvidovanie samotnej kritiky, najmä pokiaľ išlo o odmietnutie nerozvážnej skepsy voči legendám, ktorá podporovala cynizmus pri ich hodnotení. Dôležitú úlohu pritom zohrával problém poverčivosti, na ktorý upozornila už osvietenská kritika náboženstva. Poverčivosť by sme mohli definovať aj ako vieru, ktorej predmet dokázateľne neexistuje. V prítomnom texte sa tento problém vynoril už v súvislosti s motívom dedinča-

³⁰ DELEHAYE, H.: The Legends of the Saints: An Introduction to Hagiography. New York 1961, s. 1-69; – NIETZSCHE, F.: O užitku a škodlivosti histórie pro život. In: *Nietzschové úvahy*. Londýn 1988, s. 84-171.

³¹ Táto požiadavka sa dnes dá akceptovať aj na konfesiónálne nezávislej pôde – či už je ňou Heideggerom ovplyvnená tradícia filozofickej hermeneutiky alebo psychologický výskum emocionálnej inteligencie.

niek na Gauguinovom obraze. Kompozícia pripúšťa aj takú interpretáciu, že zobrazená vízia existuje vlastne len v predstavách či rozhovore týchto poverčivých žien. Delehaye dobre poznal viacero variantov kritiky hagiografických legend, vrátane problému poverčivosti. Takisto neváhal s nietzscheovským pohľadom a iróniou komentovať nízku úroveň inteligencie ľudových más, na účet ktorej pripisoval aj väčšinu omylov či nedorozumení v hagiografickej literatúre. Zároveň však nepripúšťal možnosť paušálneho odmietnutia celej tejto skupiny textov. Elitárske myslenie sa v posledných rokoch stáva terčom kritiky nielen v lavicových „nových dejinách“, ale aj medzi jezuitskými historikmi.³² Aj z tohto dôvodu sa treba opýtať, nakoľko je určitá dávka elitárstva namieste vo vzťahu k hagiografickým legendám a nakoľko je len moderným predsudkom, ktorý v konečnom dôsledku sťažuje pochopenie témy zápasu s anjelom v stredovekých hagiografických legendách.

Autori stredovekých hagiografických legend síce vedeli osloviť široké publikum, určité elitárstvo im však rozhodne nebolo cudzie. Aj anjelov nechávali príležitostne bojovať práve na strane spoločenskej elity. Jeden z najuznávanejších klasikov hagiografického žánru Sulpicius Severus sa vo svojom životopise sv. Martina priznal k odmietaniu ľudovej poverčivosti.³³ Pri zápase s chrámom, „zbohatnutým náboženskou poverou“, mali svätému Martinovi pomôcť anjeli, vyzbrojení šípami a kopijami, silní ako celé nebeské vojsko. Svätcovi sa vraj prihovorili slovami: „Pán nás posielal, aby sme obrátili na útek to množstvo nevzdelaných vidiečanov...“³⁴ Z citovaného rozhodne vyplýva, že určité elitárstvo nemusí byť predsudkom, ktorý by bránil chápaniu prítomnosti motívu zápasov s anjelmi v hagiografických legendách.

Problém elitárstva je však o niečo komplikovanejší. Hagiografické texty nepochybne obsahujú aj určitú dávku ľudového rozprávania, ktoré skutočnosť zjednodušuje do podoby mýtu. Takéto zjednodušenie

³² Porov. SHELDRAKE, Ph.: *Historie a spiritualita. Úvod do studia dějin a interpretace křesťanského duchovního života*. Brno 2003, napr. s. 28, 67-86.

³³ Sulpicius Severus: *Život svätého Martina*. Praha 2003, s. 130-136.

³⁴ Ibidem, s. 134-135.

mohlo byť nevyhnutným z hľadiska didaktiky, no mohla sa v ňom prejaviť aj skrytá tieňová stránka spoločenského elitárstva. Určitý mýtus sa mohol stať nástrojom v rukách mocenskej elity, ktorá jeho šírenie podporovala hlavne vtedy, keď zodpovedalo ňou preferovaným duchovným aj sociálnoekonomickým hodnotám, keď vyhovovalo záujmom etablovaných inštitúcií, túžiacich po otupení konfliktov a upokojení širokých mäs.³⁵ Kritické hodnotenie hagiografických legiend by teda v súvislosti s problémom poverčivosti malo venovať určitú pozornosť aj mocenským záujmom dobových elit. Túto všeobecnú tézu by som rád ilustroval niekoľkými príkladmi.

III. Anjeli stredovekých obrazových legiend – problém konkretizácie významu

Problém anjelov v stredovekých obrazových legiendách zasahuje viacero významových rovín. Hovorí o politických významoch, resp. o politickej funkcii obrazu anjelov znamená zdôrazniť, že verbálny alebo výtvarný obraz anjelov vstupuje do historickej reality v mene určitých historicky konkrétnych, časovo a priestorovo určiteľných záujmov. Takto pochopení anjeli však vzbudzujú podozrenie, že nie sú božími poslami, ale len ľudskými nástrojmi, cieľenou mystifikáciou, účelovo využitou technikou ovládania obrazotvornosti. Takýto prístup by mohol ostať slepý voči duchovným významom témy – napríklad voči spätosti s problémom spásy, s eschatologickým časom. Paralela s alegorickou postavou v úlohe metodologického nástroja výskumu anjelov stredovekých obrazových legiend teda predstavuje teoretický model s obmedzenými možnosťami. Skutočný rozsah týchto

možností treba preveriť empirickým skúmaním. Otázka znie: Aké významové a funkčné dimenzie motívu anjelov v maľovaných legiendách sa s pomocou tohto modelu dajú objasniť?

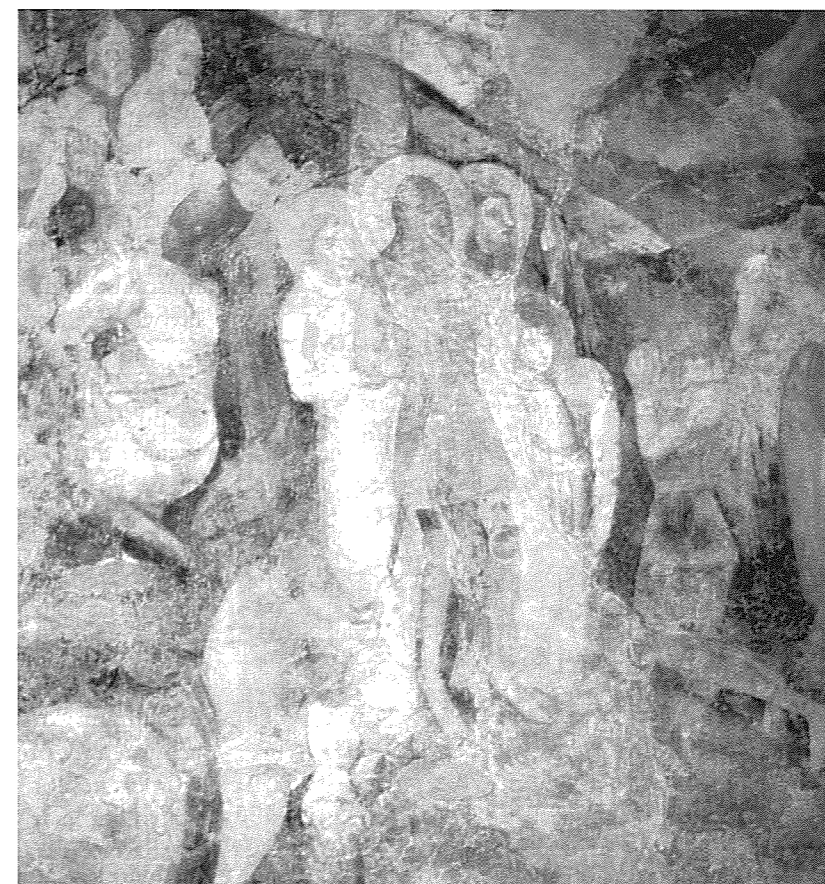
Na ilustráciu možností podobného štúdia som vybral niekoľko scén, v ktorých do deja obrazovej legiendy vstupujú zápasníci anjeli. Hrdinovia analyzovaných obrazových legiend – české knieža Václav a uhorský kráľ Ladislav – na rozdiel od starozákonného Jakoba nebojujú proti anjelom, ale s ich pomocou.³⁶ Aké ciele v tomto zápase sledovali? Ako na úlohu anjelov vplýval žáner hagiografickej legiendy?

Predovšetkým treba opäť pripomenúť eschatologickú dimenziu. Anjeli mohli v legende vystupovať ako bytosti celkom apolitické, ovplyvňujúce osud duše po smrti. Tak napríklad archanjela Michala už pred r. 1006 zobrazili v najstaršom obrazovom cykle zo života sv. Václava, ilustrácii tzv. Gumpoldovej legiendy.³⁷ Krátku naratívnu predohru svätcovho martýria tu tvorí akási paralela Kristovej Poslednej večere.³⁸ Svätec tuší svoju smrť a preto pripája „na lásku sv. Michala“. Svätcova prosba k archanjelovi, ktorému podľa tradovaných predstáv prislúchalo väznenie duší po smrti, podčiarkuje eschatologický rozmer. Na základe vizuálnej i významovej analógie s Poslednou večerou sa tak zdôrazňovala svätcova podobnosť Kristovi, jeho ochota nasledovať Spasiteľa až po prijatie martýria. Samozrejme, v prípade vraždy vládcu mal jeho predchádzajúci dialóg s anjeli aj dôsledky pre pochopenie politického významu zobrazených udalostí. Tento problém však rozhodne nestojí v popredí záujmu. V neskorších obrazových cykloch zo svätcovho života už archanjela nenájdeme. Medzi 125 scénami najobsiahlejšieho václavského cyklu 14. storočia v tzv. Krumlovskom kódexe (*Liber depictus*)³⁹ sa síce nájde aj

poldovy legiendy o sv. Václavu ve Wolfenbüttelu. Praha 1926; – SPUNAR, P.: Die Wenzelslegende in der Buchkunst. In: KRÄMER, S. – BERNHARD, M.: *Scire litteras. Forschungen zum mittelalterlichen Geistesleben*. München 1988, s. 351-361.

³⁸ K problému podobnosti svätcov Kristovi – christoformitas – por. WALCZAK, M.: „Alter Christus“: *Studia nad obrazovaním sviätosti w sztuce średniowiecznej na przykładzie św. Tomasza Becketa*. Kraków 2001, s. 25-52.

³⁹ Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 370, fol. fol. 32r.-44r.; – Porov. SCHMIDT, G. – UNTERKIRCHER, F.: *Der Krumauer Bildercodex*. Graz 1967. Prepis a preklad sprievodných textov k václavskej legende aj v MATEJČEK, A. – RYBA, B. – ŠÁMAL, J.: *Legiendy o českých patronech v obrázkové*



3. Víťazstvo sv. Václava nad Radslavom, 3. štvrtina 14. storočia. Hrad Karlštejn, nástenná maľba schodiška Veľkej veže

sekvencia, venovaná svätcovmu martýriu, charakter obrazového rozprávania sa však podstatne mení. Počet ilustrácií rastie. Podrobné historické rozprávania sa často venuje banálnym scénam, ktorých duchovný význam je prinajmenšom otázný. Len v dvoch scénach Krumlovského kódexu vystupujú anjeli. Najskôr svätca sprevádzajú k panovníkovi, aby ho ochránili pred hroziacimi výčitkami.⁴⁰ Pomoc anjelov v tomto prípade nesporne sleduje pozemský, politický cieľ. Podľa legiendy Henrich Vtáčnik, nahnevaný, že Václav sa ešte stále neobjavil na ríšskom sneme,

knize ze 14. století. Praha 1940, s. 156-161. Porov. aj JENNI, U. – THEISEN, M.: *Mitteuropäische Schulen III (ca. 1350-1400). Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Band 12. Textband*. Wien 2004, s. 12-16.

⁴⁰ Fol. 35v: „Hic sanctus Wenceslaus equitat ad imperatorem. Hic angeli ducunt sanctum Wenczelum“.

hrozil smrťou každému, kto by českému kniežaťu uvoľnil miesto. Keď však neskôr Václava videl prichádzať v sprievode anjelov, uvoľnil mu miesto práve on. V tejto sekvencii prirodzene nešlo len o Václavovu dušu, ale aj o jeho funkciu, teda vlastne o vzťah cisára k českému panovníkovi. Pri takomto výklade sa mohol neustále aktualizovať nielen náboženský, ale aj politický význam scény. Nie náhodou venovali začiatkom šestnásteho storočia rozsiahlu plochu západnej steny Svätováclavskej kaplnky pražského dómu práve tejto scény.⁴¹

⁴¹ K tomuto obrazovému cyklu por. GERÁT, I.: *Corpora sancti Wenceslaii. Die Körper des Heiligen als ein Beispiel für Beziehungen zwischen Tradition und Innovation in der künstlerischen Ausgestaltung der Prager Burg um 1500*. In: *Berichte und Beiträge des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas*. Leipzig 1998, s. 118-138. Najnovšie BARTLOVÁ, M.: *Nástenné malby legiendy o sv. Václavu ve svätcově kapli svato-vítské katedrály*. In: *Castrum Pragense* 6, Praha 2005, s. 57-71.



4. Víťazstvo sv. Ladislava nad kráľom Šalamúnom. Budapešť, Széchényiho knižnica, Cod. 404, fol. 46r.

V druhej zo spomínaných scén anjeli prispievajú k zázračnému preneseniu pozostatkov svätca do Prahy tým, že prenášajú jeho telo aj s konským povozom cez rozvodnenú riečku.⁴² Tu už takisto nejde o posmrtný osud svätcovej duše, ale o pozemský osud jeho telesných pozostatkov. Anjeli sa stávajú súčasťou obrazovej argumentácie v prospech pražského kultového centra. Je dosť pravdepodobné, že práve vďaka svojmu politickému významu sa obidve scény dostali

⁴² Fol. 40v–41r: „Hic angeli portaverunt corpus sancti Wenczelai cum equis rivulum“.

⁴³ Ako ukázala nedávna tematická konferencia o malbách karlštejnského schodiska (2004, usporiadal Ústav dejín umění AV ČR), až reštaurovanie malieb otvorilo priestor na exaktnejšiu tematizáciu otázok (zborník z podujatia v tlači). K starším názorom porov. hlavne DVOŘÁKOVÁ, V.: Karlštejnské schodištné cykly – k otázke jejich vzniku a slohového zařadení. In: *Umění*, 9, 1961, s. 109–171.

⁴⁴ BLASCHKA, A. (ed.): *Die St.-Wenzels-Legende Kaiser Karls IV.* Prag 1934. Rozpor medzi textom a obrazom, v ktorom Vác-

aj do oveľa kratšieho václavského cyklu, umiestneného na úzkom schodisku veľkej veže kráľovského hradu Karlštejna.⁴³ Práve v tomto cykle, ktorého tematiku spoluurčoval sám Karol IV., pribúda aj scéna skutočného súboja s pomocou anjelov – Václavovo víťazstvo nad odbojným aristokratom Radslavom. Legenda, pochádzajúca od Karola IV. vraví, že v osobnom súboji, ktorý mal na svätcovu priane nahradiť masovú bitku, Radslav uzrel znamenie kríža na Václavovom čele a vzdal sa.⁴⁴ Autori starších václavských legiend sa pokojne zaobišli bez bojových scén. Motív rytierskeho zápasu prenikol do václavských legiend až potom, keď rytierstvo získalo široké uznanie ako ideálna forma aristokratického života.⁴⁵ Scéna rytierskeho charakteru teda do obrazového cyklu mierumilovného českého vojvodu neprenikla len v dôsledku dobovej módy rytierskych románov, ktorá o niekoľko desaťročí neskôr inšpirovala aj na českom dvore vznik iluminovaného rukopisu Willehalma, ale aj v dôsledku celkom konkrétneho politického záujmu panovníka.⁴⁶ Predstava víťazstva cisárovho svätého predka nad odbojným aristokratom sa ponúkala ako politický argument v prospech centrálnej moci. O poldruha storočia neskôr, začiatkom 16. storočia si význam scény uvedomil aj Vladislav Jagelonský. Tento kráľ, známy ako dobrácky slaboch, určite vedel, prečo dal zápas s pomocou anjelov namaľovať na prominentné miesto svätováclavskej kaplnky pražského dómu. Podobný model víťazstva s nadprirodzenou pomocou využil v tomto čase aj Raffael v obraze víťazstva pápeža Leva Veľkého nad Attilom. Namiesto anjelov sa tu síce na oblohe zjavujú dávno zosnulí apoštolskí patróni Ríma, teologicko-politická i obrazová konštrukcia argumentácie v prospech svetskej moci pápeža Leva X. však ostáva vcelku podobná.⁴⁷

lava sprevádzajú anjeli, nás teraz nemusí zaujímať.

⁴⁵ KLANICZAY, G.: *Az uralkodók szentsége a középkorban.* Budapest 2000, s. 144.

⁴⁶ Václavský rukopis Willehalma síce vznikol neskôr, tento román sa však často ilustroval predtým – porov. GERÁT, I.: Willehalm und Ladislaus – Liebe und Kampf in Text und Bild. In: *Arx*, 1998, č. 1–3, s. 49–94.

⁴⁷ Túto udalosť zobrazili aj v tzv. Obrázkovej kronike (Budapešť, Széchényiho knižnica, Cod. 404, fol. 8v). – DERCSÉNYI, D. et al.: *Képes krónika. Hasonmás kiadás.* Budapest 1964, zv. 1., s. 16.

Kult Karola Veľkého, ktorý ideovo inšpiroval obrazy zápasov panovníckych svätcov, pestoval nielen Karol IV., ale aj uhorskí Anjouovci.⁴⁸ Argumentácia v prospech ich úlohy na uhorskom tróne využívala aj kult svätcov spomedzi arpádovských predkov rodu, predstavovala teda určitú analógiu voči úsiliu Karola IV. o podporu kultu svojich přemyslovských predkov. Anjouovská obrazová propaganda sa však nedá odvodit' z českých diel. Uhorská analógia Václavovho víťazstva nad Radslavom – víťazstvo sv. Ladislava nad Šalamúnom – vznikla niekedy okolo roku 1358, teda o niekoľko rokov skôr, než karlštejnské obrazy. Podľa textu Obrázkovej kroniky⁴⁹ v ktorej sa iluminácia nachádza, zbadal Šalamún, teda *de iure* legitímny uhorský kráľ, neďaleko bratislavského hradu nad hlavou svojho *de facto* vládnuceho súpera sv. Ladislava kríž a utiekol. Kríž v obraze nahrádza anjel s ohnivým mečom. Stredovekí vnímatelia chápali zobrazenú anjelskú pomoc ako argument v prospech Ladislavovej osobitnej vhodnosti (*idoneitas*) na úlohu kráľa. Práve kvôli svojmu politickému podtextu sa Ladislavov súboj so Šalamúnom objavuje práve v kronike, teda v diele historiografického charakteru. Vo vlastnej obrazovej legende svätého Ladislava, ktorú len niekoľko rokov predtým namaľovali pravdepodobne tiež na anjouovskom dvore, scénu ešte nenájdeme.⁵⁰ V ladislavskej legende tu dokonca nevystupujú vôbec žiadni anjeli, hoci nechýbajú ich negatívni protihráči – démoni, útočiaci na svätca. V kronike sa obraz priam žiadal hlavne preto, že jej autori si dobre

⁴⁸ FOLZ, R.: *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'empire germanique médiéval.* Paris 1951, najmä s. 445 a 449.

⁴⁹ DERCSÉNYI 1964, c. d. (v pozn. 47), fol. 46r (s. 91).

⁵⁰ O Ladislavovom odmietnutí korunovácie por. Chronicon Pictum fol. 47r: „Et quamvis ipsum Hungari in regem absque voluntate sua elegerunt, numquam tamen in capite suo coronam posuit, propter quod potius celestem coronam optabat, quam quam terrenam et vivi regis coronam. Sed usque legitime coronari et coronam habere noluit in eius animo, ut si firma pax inter eos esse posset, regnum Salomon redderet, et ipse ducatum haberet“ – porov. DERCSÉNYI 1964, c. d. (v pozn. 47), s. 93, prepis *ibid.*, zv. 2., s. 140. Mimochodom – aj nad Gejzom, hoci nebol svätým, sa v iluminácii kroniky na fol. 42r (s. 83) vyznaša anjel.

⁵¹ LEVÁRDY, Ferenc (ed.): *Magyar Anjou Legendárium.* Budapest 1975, fol. 80r. – Porov. aj MAROSI, E.: *Kép és hasonmás.*

uvedomovali právny problém, spätý so svätcovou vládou v Uhorsku: Ladislav sa vlastne nikdy korunovať nedal, pretože *de iure* legitímny kráľom ostával ešte stále Šalamún, ktorého o vládu v krajine obral už Ladislavov brat Gejza. Autori legendária nemali žiaden dôvod upozorňovať na túto málo známu historickú okolnosť, veď by napokon protirečila ich idealizovanému obrazu svätca. Radšej nechali bez akéhokoľvek náznaku pochybnosti namaľovať priamo korunováciu.⁵¹ Štruktúra obrazovej výzdoby kroniky si však vyžadovala obraz Ladislavovho korunovania anjelmi. Korunovácia anjelmi tu nahradila chýbajúci pozemský rituál, v jej obraze však cirkevní hodnostári nechýbali.⁵²

Ako hodnotiť funkcie anjelov v spomínaných stredovekých obrazoch? Dalo by sa povedať, že anjeli vystupujú ako personifikácie neviditeľnej božej pomoci v alegorických zobrazeniach politického charakteru; je však otázne, či sa ich dobové vnímanie sústreďovalo práve na túto dimenziu. Anjeli sa síce svojimi politickými významami blížia alegorickým postavám, dobový teologický výklad im však predsa dodával aj dimenziu nadčasovosti. Politicko-teologická špekulácia, založená na predstave spojenia historického času s časom eschatologickým, bola dobre známa aj objednávateľom cyklov, presvedčeným o vlastnej úlohe v dejinách spásy. V dnešných sekularizovaných spoločnostiach totiž podobná blízkosť teológie a politiky vzbudzuje nejedno podozrenie.⁵³ O to žiaducejším sa stáva presnejšie posúdenie stredovekej podoby tohto fenoménu. To predpokladá

Budapest 1995, s. 31–66. Staršia analógia scény – korunovácia sv. Edmunda, zobrazená v MS M. 736, Pierpont Morgan Library, fol. 22v. (okolo 1130) mala reprezentovať akt, ktorý sa odohral na konci jeho života v nebi. – porov. HAHN, C.: *Portrayed on the Heart. Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century.* Berkeley 2001, s. 222–224. Iné analógie a ich byzantské pramene uvádza VÁCZY, P.: *The Angelic Crown.* In: *Hungarian Studies* 1 (1985), s. 1–18.

⁵² DERCSÉNYI 1964, c. d. (v pozn. 47), fol. 46v (s. 92). Vizualnú analógiu právnej argumentácie v prospech politického postavenia svätého Václava tvoril spomínaný obraz zázračného zjavenia na ríšskom sneme. Napriek zahraničnopolitickému vyzneniu tohto diela sa dôvody anjelského zásahu v obidvoch prípadoch podobajú.

⁵³ V modernistických interpretáciách sa občas tiež objavuje svojrázna pesimistická eschatológia. Walter Benjamin, konfrontovaný s agresívnym a sebavedomým nástupom fašizmu, sa

podrobnú analýzu sociálnych a politických kontextov, ktoré obrazom dodávali ich zakaždým konkrétny dobový význam.

Záver

Prezentovaný súbor fragmentálnych náhľadov do dejín motívu zápasíacich anjelov pripomína súvislosti, siahajúce ponad horizonty krajín, generácií a storočí. Aj fragmentálne prezentovaná látka však inšpiruje k niekoľkým zovšeobecneniam:

Motív zápasíaceho anjela a s ním súvisiace rámcové témy sa aktualizovali v rôznych historických kontextoch. Na priebeh procesu tradovania vplývalo viacero faktorov, pričom ich relatívna dôležitosť kolísala v súvislosti s vývinovými premenami prevládajúcich kultúrnych konvencií. Jedinečnosť zmysľania umelca, jeho osobný príbeh, povaha, vzdelanie a pod. zohrávali spolu s ideálmi vedeckého objektivismu a sekularizovaným štátom oveľa významnejšiu úlohu v kultúre devätnásteho storočia, než v stredoveku, kde na ľudské myslenie i konanie výraznejšie vplývali rôzne dobové podoby kresťanského svetonázoru. Túto skutočnosť prezrádzajú nielen zachované výtvarné diela, ich východiskové texty a dobová ideová interpretácia, ale aj neporovnateľný fyzický rozsah existujúcej dokumentácie biografického charakteru. Aj vďaka podobným premenám historických kontextov sa skúmané rámcové témy ponúkali a ponúkajú zakaždým novému pohľadu.

Tradovanie predstáv o zápase s anjelom súviselo s procesmi vytvárania identity rôznych spoločenských

skupín, táto jeho funkcia sa však v jednotlivých prípadoch uplatňovala v rôznej miere. Aj v individualistickom prístupe moderných umelcov sa do istej miery prejavila ukotvenosť psychického života jednotlivca v nadindividuálnych predstavách, aj v stredoveku sa za obrazom zápasu s anjelom mohlo skrývať politické posolstvo, spojené s konkrétnymi politickými záujmami.

Z vnútornej bohatosti procesu tradovania ako aj z jeho principiálnej neukončenosti vyplýva aj obmedzenosť redukcionistických metód jeho skúmania. Pojmy, použité pri hodnotení osudov zápasíacich anjelov v príbehu umenia často prezrádzajú autorovu snahu obmedziť minulosť, ktorá sa má zachovať v historickej pamäti. Jednostranné vyzdvihovanie opakovania „rovnamej“ témy či motívu sa často spája s tendenciou sploštiť komplexnú a vnútorne protirečivú výpoveď obrazov do podoby akéhosi konzervatívneho manifestu. Kritické upozorňovanie na nebezpečenstvo odklonu obrazov od „objektívnej“ reality viditeľného sveta či od „večnej“ reality tradovaných symbolov, sa neraz spája s nedocenením významu tematiky pre komplexnú sebareflexiu človeka, či s prehliadaním sociálno-politických významov obrazu. Pri podobnom prístupe hrozí tak zabúdanie na potenciálne zmysluplné súčasti tradície, ako aj prezentácia zjednodušených formuliek, poskytujúcich rýchlu duchovnú stravu otupeným konzumentom, ktorí si chcú ušetriť námahu hlbšej sebareflexie. Čoraz pravdepodobnejším sa tak stáva pokles tolerancie voči inakosti jedinečného artefaktu a jeho historických súvislostí.

Fighting with an angel – iconological remarks in the margin of pictorial traditions

(Summary)

The study is devoted to some problems of pictorial topics, which are similar or were at least in some respects related to each other.

Jacob's fight with the angel, as depicted by Gauguin, provokes many questions. This theme, a traditional metaphor of a search for God, was not compatible with either naturalist or impressionist poetics. It was hardly an accident, that the painter abandoned those ways of seeing, thinking and painting just when he struggled with this biblical topic. Nevertheless, the painter's way out of the then dominating paradigms of pictorial thinking, opened by this image, did not lead further back to the biblical tradition, but basically behind the traditional questions, spaces and schemata of Judeo-Christian culture. His picture could not perform the traditional functions of a religious image within a Christian community. It was not presenting the story from the Old Testament within its traditional setting, as Delacroix, in spite of all his individualism, painted some decades earlier.

For the French culture of the 19th century, angels were no longer suitable for presentation of above-individual ideals. When solving similar pictorial tasks, e.g. celebrating a nationally important battle by a sculpted monument, the fighters were shown as inspired not by the angels, but by allegorical figures, which continued a visual tradition of antiquity without any explicit restoration of its religious messages.

Gauguin placed Jacob's fight with the angel in the background of a composition, in which a conversation of rural women was depicted in the foreground. The latter could even be perceived as constitutive for the former. By this pictorial structure, the painter introduced some more fundamental questions, connected with the concept of popular superstition as used in the elitist critique of religion such as that of Friedrich Nietzsche. Nevertheless, an inspiration by Nietzsche could also lead to a different result: Hippolyte Delehaye was also a critically thinking elitist, but he was using all his forces to save the positive messages of mediaeval hagiography. Similar elitism might be criticized today, even by Jesuits, but it was also known to mediaeval legends: as an example of it, a passage from the classical biography of Saint Martin by Sulpicius Severus is quoted, where mighty armed angels helped the Saint in his fight against the temple, which had become rich owing to a popular superstition. Nevertheless, this important insight does not mean, that the fighting angels in mediaeval legends were carrying only spiritual messages: in the third part of the article, some examples from the lives of Saint Venceslas of Bohemia and Saint Ladislav of Hungary are discussed to illustrate some political instrumentalizations of the motif of the fighting angel in the mediaeval pictorial narrative.

nechal jedným Klecovým obrazom strhnúť k predstave anjela dejín, otočeného chrbtom k budúcnosti, ktorý pred sebou vidí do neba rastúcu horu trosiek nezadržiteľnej katastrofy ľudských dejín. – BENJAMIN, W.: *Iluminácie*. Bratislava 1999, s. 230.

Foto: Ústav dějin umění AV ČR Praha (3)

Hoc opus fecit fieri...

Niekoľko poznámok k interpretácii tabúl oltára z Hronského Beňadika z roku 1510

Martin ŠUGÁR

Všetko sa začalo prinesením relikvie Kristovej krvi do benediktínskeho kláštora v Hronskom Beňadiku.¹ Stalo sa tak po desaťročia trvajúcich nepokojoch a neistotách. Kláštor napriek opatreniam opáta Mikuláša III. dňa 29. septembra 1435 napadli a podpálili husitské vojská. V roku 1442 neodolal obliehaniu žoldnierskych vojsk banských miest Kremnice, Zvolena a Novej Bane, ktoré ho napokon tiež podpálili. Opát Štefan dal posilniť kláštorné bašty, no zradou hradného kapitána sa opät dostal do rúk Jiskrovcov. Tých síce Ján Huňady zakrátko vyhnal, no kláštor sa viackrát dostal do cudzích rúk, ako o tom svedčia početné sťažnosti prímasa Daniela Széchiho kráľovi Ma-

tejovi Korvínovi. Až v osemdesiatych rokoch 15. storočia nastalo upokojenie pomerov, čo umožnilo opátovi Jánovi III. (1476–1510) začať s opravou poškodených budov. Tá sa zrejme skončila ešte pred rokom 1483, kedy Michal, biskup z Milko-Thuroni (*Milkoviensis*) a ostrihomský generálny vikár, na sviatok prenesenia ostatkov sv. Benedikta vysvätil kláštor a oltáre Nanebovzatia Panny Márie² a Svätého kríža.³ Najzreteľnejším signálom o zlepšení situácie bol dar kráľa Mateja Korvína, ktorý pravdepodobne ešte v roku 1483 zveril kláštoru relikviu Kristovej krvi. Táto udalosť bola podnetom pre stavebné úpravy kostola (Korvínov erb sa nachádza v kružbe okna no-

¹ Počiatky bohatých dejín benediktínskeho kláštora v Hronskom Beňadiku siahajú do 11. storočia. Podstatná časť ešte dnes stojacej stavby kláštorného kostola, zasväteného zakladateľovi benediktínskej rehole sv. Benediktovi z Nursie, však pochádza zo 14. storočia, kedy sa pristúpilo k jeho prestavbe. Jeho zakladateľom bol uhorský kráľ Gejza I.; za všeobecne prijateľný rok vzniku, teda obdobie, kedy už stáli múry kláštora aj kostola, sa považuje rok 1075. Najväčšie stavebné úpravy celého architektonického komplexu sa diali na prelome 14. a 15. storočia. Ukončenie stavebných prác na kostole je nutné predpokladať niekedy v 20. rokoch 15. storočia. Azda najdôležitejším dielom, ktorým sa mala zavŕšiť výzdoba interiéru kostola, je pašiový oltár vyhotovený v roku 1427 maliarom Tomášom z Kluže z podnetu Mikuláša, kantora kráľovskej kaplnky, syna Petra z Hronského Beňadika.

O dejinách hronskobeňadického kláštora dodnes zásadnou zostáva monografia KNAUZ, N.: *A Garam-melletti Szent-Benedeki Apátság*. Budapest 1890; najnovšie TAKÁCS, I.: *Garamszentbenedek temploma és liturgikus felszerelése*. In: TAKÁCS, I.: *Paradisum plantavit. Bencés monostorok a középkori Magyarországon*. [Kat. výstavy], Pannonhalma 2001, s. 159–186; – ORISKO, Š.: *Hronský Beňadik, Kláštorový kostol bývalého benediktínskeho opátstva*. In: BURAN, D. a kol. (ed.):

Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika. Bratislava 2003, s. 632–634 (heslo 1.3.18).

² „Nos Michael Episcopus Milkoviensis et vicarius ecclesiae Strigon, generalis Memoriae commendamus, Quod nos in anno domini 1483. In festo Translacionis sancti Benedicti hoc monasterium et hoc altare in honorem Assumptionis beatissime virginis Mariae consecravimus. In quo altari reliquias s. Scolastice, Andree apostoli et Gedrudis sepellivimus, ac omnibus in gracia existentibus, festivis diebus hanc ecclesiam et hoc altare devote visitantibus, de iniunctis eis penitencijs quadraginta dies misericorditer in domino relaxamus.“ – Cit. podľa TAKÁCS 2001, c. d. (v pozn. 1), s. 186, pozn. 63; prvýkrát zverejnil KNAUZ 1890, c. d. (v pozn. 1), s. 40–41.

³ „Nos Michael episcopus Milkoviensis et vicarius generalis ecclesiae Strigon. hoc altare in memoriam S. Crucis In anno domini 1483. in festo Translacionis s. Benedicti consecravimus. In quo reliquias S. Andree apostoli, Scolastice et Gedrudis sepellivimus, ac omnibus in gracia existentibus, festivis diebus hoc altare devote visitantibus, de Iniunctis eis penitencijs quadraginta dies misericorditer in domino relaxamus.“ – Cit. podľa TAKÁCS 2001, c. d., s. 186, pozn. 63; prvýkrát zverejnil KNAUZ 1890, c. d., s. 40–41.

vovybudovanej kaplnky Kristovej krvi) a vznik niekoľkých diel, pozoruhodných predovšetkým pre svoju výpovednú hodnotu, svedčiacu o rozmachu kultu Kristovej krvi, Božieho tela a pašii v 15. storočí.⁴

Pre relikviu Kristovej krvi nechal opát Ján prestať kaplnku nad sakristiou (niekedy nazývanou aj *sacristia superior*). Nad menzou pri južnej stene kaplnky bola vytvorená nika s baldachýnom, do ktorej sa vkladal relikviár. V menze sa našiel konsekračný text, podľa ktorého kaplnku vysvätil nitriansky biskup Gregor 26. marca 1489.⁵ Relikviár sa s nejakými zásahmi z neskorších období zachoval dodnes. Jeho pôvodnú podobu zachytáva jedna z tabúl oltárneho retabula [obr. 2], ktoré zdobilo menzu v kaplnke Kristovej krvi. Ani oltárne retabulum dnes tiež nepoznáme v jeho autentickej forme. Okrem spomínanej tabule sa zachovala ešte jedna so 14 svätými pomocníkmi [obr. 1 a 4], ktoré tvorili vnútornú časť krídel, a štyri tabule s pašiovými scénami, kedysi na vonkajších stranách. Z dispozície kaplnky Kristovej krvi, ťažko dostupnej schodiskom z južnej lode a z jej pomerne malých rozmerov vyplýva, že nemohla slúžiť ako miesto verejnej účty relikvie. Pravdepodobne bola prístupná len pre komunitu hronskobeňadických benediktínskych mníchov; pred laických veriacich a pútnikov sa dostávala v čase pôstu pri pašiových hrách, pravdepodobne vložená do zvláštneho nadstavca s baldachýnom v prednej časti pohyblivého dreveného Božieho hrobu. Hoci ide o dielo s bohatou sochárskou výzdobou, dominantný je jeho architektonický ráz, ktorý akoby naznačoval, že by malo ísť o akúsi náhradnú, resp. dočasnú kaplnku pre relikviu.

Hoci je možné v spomínaných predmetoch – v oltárnom retabule, relikviári, pohyblivom Božom hrobe – slúžiacich kultu Kristovej krvi hľadať presvedčivý obraz o súdobom chápaní času, ten je však definitívne podmienený ich liturgickou funkciou. Za hranice liturgického chápania času však zachádza jed-

⁴ Ďalším dôkazom o prechovávaní účty k relikvii Kristovej krvi v Hronskom Beňadiku je nápis na zvone z roku 1483, ktorý sa však roztavil pri požari v roku 1881 a zachoval sa iba v odpise „Ad honorem + Sanctissimi + Sanguinis + Dni + nostri + Ihu. Christi. In hora mortis + defende nos + ab + in + sidiis + hostis. 1483.“ – HAICZL, K.: *A garamszent-benedeki apátság története*. Budapest 1913, s. 22.

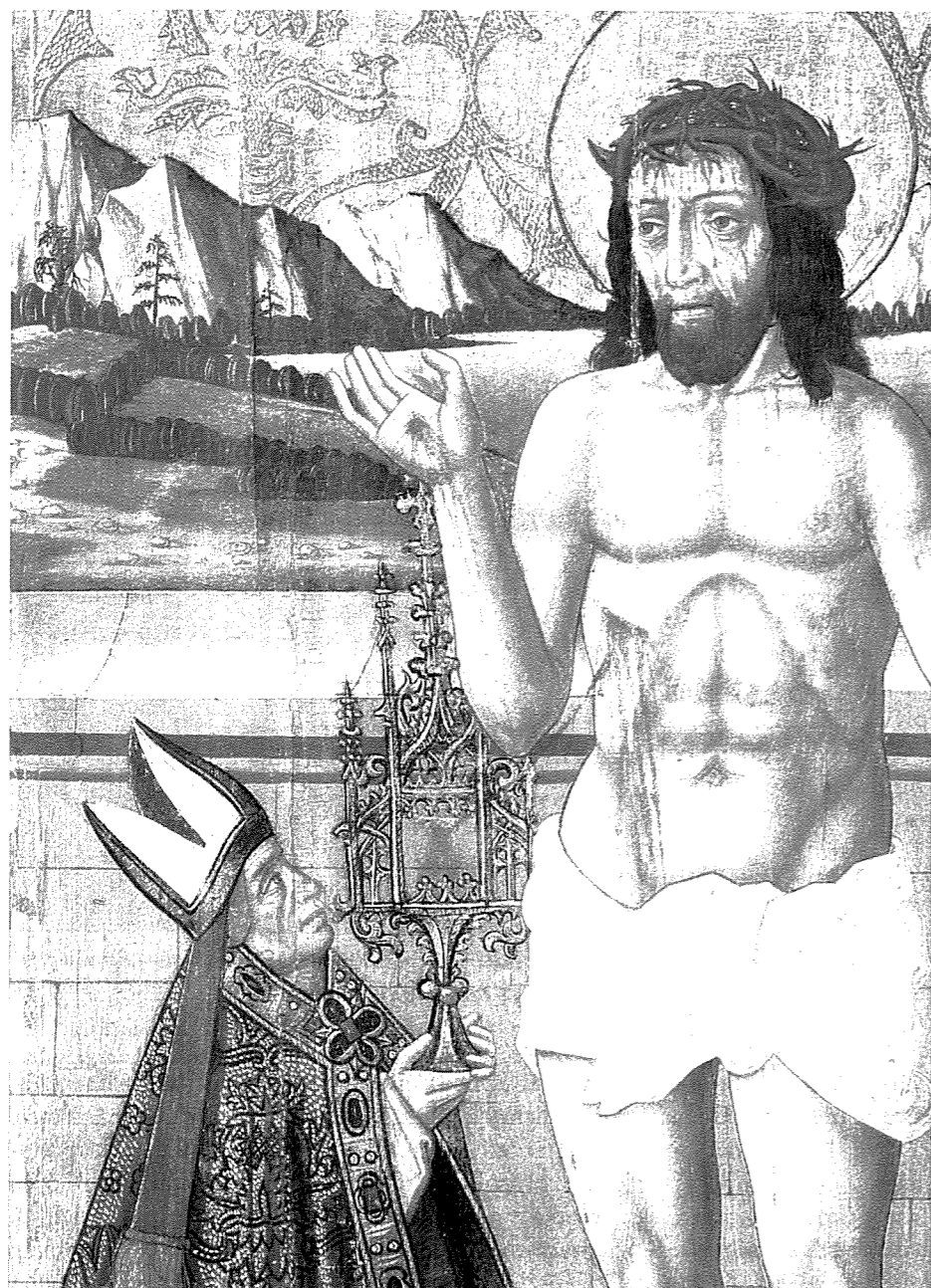
⁵ „Ista capella est consecrata per reverendissimum in xpo. patrem et dominum fratrem Gregorium, dei gracia Episcopum Eccle-



1. Pašiový oltár z kaplnky Kristovej Krví v Hronskom Beňadiku. Tabuľa s opátom Jánom III., 1510. (Keresztény Múzeum, Esztergom)

na z tabúl bývalého oltárneho retabula z hronskobeňadickej kaplnky Kristovej krvi, s kľačiacim opátom Jánom. Pri pohľade na ňu je zrejme, že jej podobu ovplyvnilo vedomie o vlastnej pomínutelnosti opáta ruka v ruke s túžbou o pretrvanie pamiatky naňho. K takejto domnienke ma vedie niekoľko aspektov.

siae nitriensis, Anno domini Mo cccc 80 nono VII kalendas aprilis, feria quinta post annunciationis Marie, ad honorem Sancte trinitatis, Corporis xpi., Beate Marie virginis, sancti petri apostolj, Johannis Evangeliste, Florianj, Sebastianj et Fabianj martirum, Johannis Baptiste, Katherine, Dorothe, agnetis, lucie, scolastice virginum, Elisabeth, Anne et Elene viduarum et sancte affre martiris. Reliquie sanctorum Recondite Procopij et Rupertj Abbatum, Kunegundis virginis et venceslaj martiri.“ – Cit. podľa TAKÁCS 2001, c. d. (v pozn. 1), s. 186, pozn. 64; prvýkrát zverejnil KNAUZ 1890, c. d. (v pozn. 1), s. 44.



2. Tabuľa s opátom Jánom III. (detail)

Priestorové členenie obrazovej plochy tabule je delené mohutným múrom na dve časti – na indiferentné interiérové popredie, kde sa odohráva adorácia Bolestného Krista opátom Jánom, a pozadie s pohľadom do iluzívnej hornatej krajiny s jazerom a stavbou, o ktorej sa už od čias prvých prác, zaoberajúcich sa týmto dielom v 19. storočí tvrdí, že ide o zobrazenie

východnej strany budov benediktínskeho kláštora v Hronskom Beňadiku, s rožnou vežou a tzv. prefektúrou.⁶ Niektorí historici umenia toto dielo dokonca považujú za prvý pokus o znázornenie reálnej krajiny

⁶ KNAUZ 1890, c. d. (v pozn. 1), s. 44.



3. Tabuľa s opátom Jánom III. (detail)

v dejinách uhorského umenia.⁷ Spoľahlivo určiť mieru autenticity dobového pohľadu na stavbu kláštora nie je v našich podmienkach úplne možné, pretože neexistuje žiadna iná dobová veduta kláštora, s ktorou by ju bolo možno porovnať, navyše v tomto prípade je pohľad poznačený silnou štylizáciou. Prítomnosť hronskobeňadického opáta na tabuli však dáva do-

statočný dôvod takýto predpoklad aspoň pripustiť. Jazero uprostred hornatej krajiny, svojou polohou

⁷ TÖRÖK, Gy.: Painter from garamszentbenedek. The Inner Wing Panels of an Altarpiece from the Holy Blood Chapel in Garamszentbenedek. In: CSÉFALVAY, P.: *Christian Museum in Esztergom*. [Kat. múzea]. Budapest 1997, s. 184, kat. heslo 17.



4. Pašiový oltár z kaplnky Kristovej Krvi v Hronskom Beňadiku. Tabuľa so štrnástimi sv. pomocníkmi, 1510 (Keresztény Múzeum, Esztergom)

dosadajúce na ramená krvácajúceho Bolestného Krista, nie je vložené do kompozície obrazu náhodne. Zrejme ide o snahu poukázať na Krista ako zdroj večného života (*fons vitae*), ktorým sa v neskorom stredoveku dopĺňala ikonografia Bolestného Krista.⁸ Na tomto mieste treba upozorniť, že do obdobia okolo roku 1400 sú datované dva nálezy nástennej maľby – Sv. Juraj zabíjajúci draka na severnej stene kláštorného kostola a *Vir Dolorum* na jednom z pilierov kostola [obr. 8]. Tieto diela nástenného maliarstva jednak slúžia pri presnejšom datovaní ukončenia stavebných prác, jednak sú dôležitým dôkazom o pretrvávajúcom kultu Bolestného Krista v prostredí hronskobeňadických benediktínov.

Okrem horizontálneho členenia tabule múrom na dve časti je možné odhaliť iný spôsob „čítania“ diela, a to vzhľadom na dominujúcu postavu Bolestného Krista, stojaceho tvárou priamo k divákovi v samom centre tabule. Ním sa plocha obrazu vertikálne delí na tri časti – na stredovú os a dve postranné. Ak prekryjeme okraje tabule, na ktorých sa nachádza opäť s relikviárom, nápis (*boc opus fecit fieri reverendus iohannes abas ad sanctum benedictum anno domini 1510*) [obr. 3], opäť erb a skalu s kláštorom, vo zvyšnom úzkom výreze zostane iba postava Bolestného Krista. Aj napriek osobitému štýlu majstra, o ktorom je Gyöngyi Török presvedčená, že by malo ísť bezpochyby o umelca pochádzajúceho z uhorského prostredia, konkrétne z Tekovskej župy,⁹ je možné vystopovať predlohu, ktorú maliar určite použil. Orientujúc sa podľa kompozície voľne stojaceho polonahého Krista, s bedrami mierne vysunutými do strany a so zdvihnutými rukami, ukazujúceho na nich svoje stigmy, je zrejme, že umelcovým zdrojom bol grafický list *Bolestný Kristus so zdvih-*

nutými rukami (B. 20) od Albrechta Dürera [obr. 7]. Hoci historici umenia predpokladali taliansky pôvod Dürerovej kompozície, dôkaz sa podarilo nájsť až Winklerovi, a to v jednom drevoreze, ilustrujúcom knihu z roku 1493.¹⁰ Dürerova grafika spopularizovala jednak samotný kult Bolestného Krista, jednak formu, v ktorej bol potom nespočetne veľakrát zobrazovaný, a to najmä na epitafoch. Spomeňme aspoň epitaf Juliana Cheľmskeho, krakovského kanonika a prepošta v tamojšom kostole sv. Martina, ktorý zomrel v roku 1531 [obr. 9]. Kľačiaci kanonik, identifikovateľný vďaka erbú ležiacom v centre tabule pri Cheľmskeho nohách a vďaka obsiahlemu nápisu, ktorý tvorí súčasť rámovania, odporúčaný sv. Stanislavom adoruje Bolestného Krista, identického s tým Dürerovým.¹¹ Konceptia hronskobeňadickej tabule teda úplne zodpovedá koncepcii epitafu zo začiatku 16. storočia.

Na tomto mieste však nemožno obísť fakt, že Bolestný Kristus na hronskobeňadiskej tabuli, rovnako ako na epitafe Juliana Cheľmskeho úplne zodpovedá ikonografickému typu tzv. *Andachtsbild*, teda devočného obrazu.¹² V 15. storočí vzniká dokonca špecifická skupina tzv. malých devočných obrazov (*das kleine Andachtsbild*), najčastejšie grafických listov, ktoré z pôvodne výtvarného druhu (väčšinou išlo o drevené skulptúry), zviazaného výhradne s prostredím aleman-ských ženských kláštorov v 14. storočí, vytvoril jednak prostriedok pre individuálne prežívanie kultu, jednak artikel masového biznisu.¹³ Rozširovaním ikonografických tém, ktoré spadajú do okruhu devočných obrazov, a ich ľahkou dostupnosťou čo najväčšiemu množstvu veriacich prostredníctvom grafických tlačí, ich funkcia – prostredníctvom obrazu fixovať individuálny zážitok, však nijako nedevalvovala.¹⁴ Ba

⁸ THOMAS, A.: Brunnen. In: E. Kirschbaum (ed.): *LCI – Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1. Allgemeine Ikonographie, A–E*. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1994 (1. vyd. 1968), stĺpec 333.

⁹ TÖRÖK 1997, c. d. (v pozn. 7), s. 184.

¹⁰ List je datovaný rámcovo do obdobia okolo roku 1500 a je jedným zo série ôsmich ďalších s rovnakým formátom. – STRAUSS, W. L., *The 16th Century German Artists. Albrecht Dürer. The Illustrated Bartsch, vol. 10 (pôvodne zv. 7., 1. časť). Commentary*. New York 1981, s. 61.

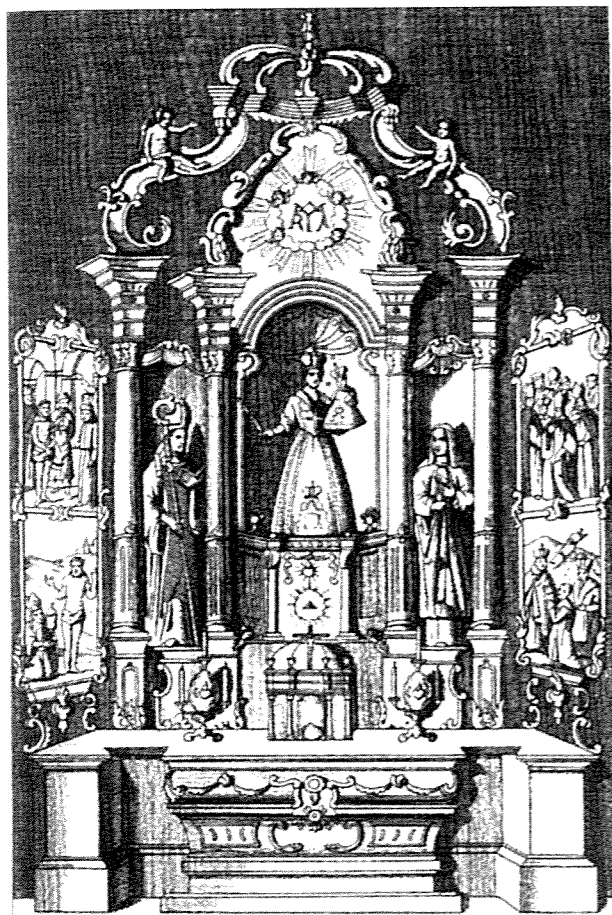
¹¹ Ide o dielo neznámeho umelca z Malopoľska, ktorý v rovnakom čase vytvoril niekoľko ďalších epitafov využívajúcich tú

istú kompozíciu. – KUCZMAN, K.: Epitaph Tablet of Julian Chelmski. In: M. Piwocka, J. K. Czyżewski, D. Nowacki (eds.): *Wawel 1000—2000. Artistic Culture of the Royal Court and the Cathedral*. Wawel Royal Castle May – July 2000. Cracow 2000, zv. 1., s. 88 (heslo 1/45).

¹² Pozri SCHADE, K.: *Andachtsbild. Die geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*. Weimar 1996, s. 15 n.

¹³ KLEIN, D.: *Andachtsbild*. In: SCHMITT, O. (ed.): *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1. (A – Baubetrieb)*. Stuttgart 1937, stĺpce 683–685.

¹⁴ *Ibidem*, stĺpec 682.



Altare B. Mariae Virg. in Coenaculo Castr. S. Benedicti de juxta
Gren. in Comitatu Bura Archidic. Strigon. 1535.

5. Barokový oltár v Hronskom Beňadiku s rezíduami gotických oltárov
(rytina Dorneck, 1836)

naopak, vyvolávajúc alebo pripomínajúc mystický zážitok, stali sa devočné obrázky jednoduchým a účinným prostriedkom na naplnenie túžby na vykročenie za hranice pomínuteľného času do sveta nemennej blaženosti.

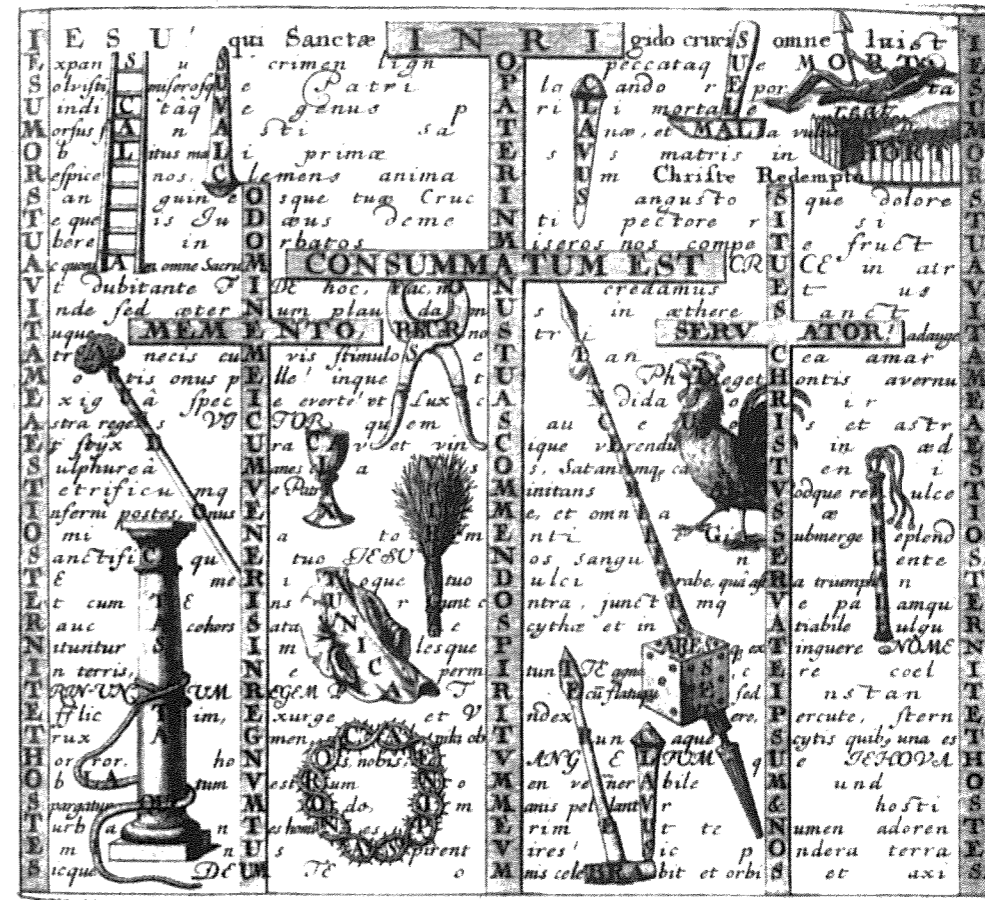
Z roku 1836 pochádza rytina, zachytávajúca barokovú oltárnu architektúru, ktorá asi stála na mieste bývalého hlavného oltára [obr. 5]. Dajú sa na nej identifikovať gotické skulptúry sv. Benedikta a sv. Scholastiky z bývalého hlavného oltára, potom postava Madony s Ježiškom a štvorica tabúl, ktoré s najväčšou pravdepodobnosťou tvorili vnútornú stranu krídel tzv. Pašiového oltára z kaplnky Kristovej krvi. Z nich sa zachovali len dve – tabuľa s opátom Jánom

a ďalšia so Štrnástimi sv. pomocníkmi. Z grafiky sa dajú (aspoň čiastočne) určiť ikonografické námety na ostatných dvoch, dnes nezvestných – Kristus pred Pilátom (*Ecce Homo*) a kľačiaci muž, sprevádzaný dvoma svätými biskupmi, tiež v obdobnej kompozícii ako je tabuľa s opátom Jánom. Prihliadnuc iba na ikonografiu tabúl možno predpokladať, že pôvodný oltár z roku 1510 čiastočne splňal aj funkciu epitafu, pričom výber tém na tabuliach, sprevádzajúcich tie s adorantmi, tvoriacich súčasť jedného oltárneho krídla, zohľadňoval požiadavky zobrazených smrteľníkov. Teda na krídle s opátom Jánom sa objavuje aj téma Bolestného Krista, aj *Ecce Homo*, čo by naznačovalo, že Ján by mal byť horlivým ctiteľom trpiaceho a poníženeho Krista.

Takáto interpretácia je možná za predpokladu, že gotické oltárne krídla na barokovom oltári ešte neboli rozrezané a že tak máme možnosť poznať ich pôvodnú ikonografickú koncepciu. Treba však upozorniť, že je prípustná aj opačná alternatíva, že na krídlo s obrazom opáta adorujúceho Bolestného Krista patrila tá so Štrnástimi svätými pomocníkmi; priama ikonografická súvislosť medzi Bolestným Kristom a Štrnástimi svätými pomocníkmi je doložená na príklade Kostola Panny Márie v Torgau (Sasko), kde sa zachovala obojstranne maľovaná tabuľa od Lucasa Cranacha st. s týmito motívmi.¹⁵

Dôveryhodnosť úcty adoranta k Bolestnému Kristovi však môže byť vážne spochybnená do očí bijúcou pompéznu výpravnosťou, akou sa nechal opát na tabuli zobrazit v prepychovom plášti (*infula*), vyzdobeným drahými kameňmi a vyšivávaný zlatom. Tá stojí v príkrom kontraste voči Kristovej nahote. Relikviár, reprezentačné rúcho predstaveného kláštora, jeho erb, nápis hlásajúci o jeho čine, kláštorná budova – teda hmatateľné doklady o prítomnosti, činnosti a postavení opáta Jána – svojou početnosťou akoby „zaspávali“ uctievaného Krista. Bol opát Ján skutočne

¹⁵ V presbytériu kostola v Torgau sa nachádza svorník s Boolestným Kristom, ktorý mohol ďalej rozvíjať teologické poslanstvo Cranachovej tabule. To by naznačovalo prepracovanejšie súvislosti medzi oboma ikonografickými témami. Podrobnejšie, avšak bez hlbšej ikonografickej analýzy pozri RITSCHER, I.: Das Gemälde „Die Vierzehn Nothelfer“ und „Christus als Schmerzensmann“ in der Marienkirche zu Torgau. In: *Denkmalpflege in Sachsen 1995. Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen*. (Elisabeth Hütter zum 75. Geburtstag am 21. März 1995), s. 38-62.



6. Mnemotechnická tabuľa s motívom arma Christi.
(Bayerische Staatsbibliothek München, ev. č. IV, 24)

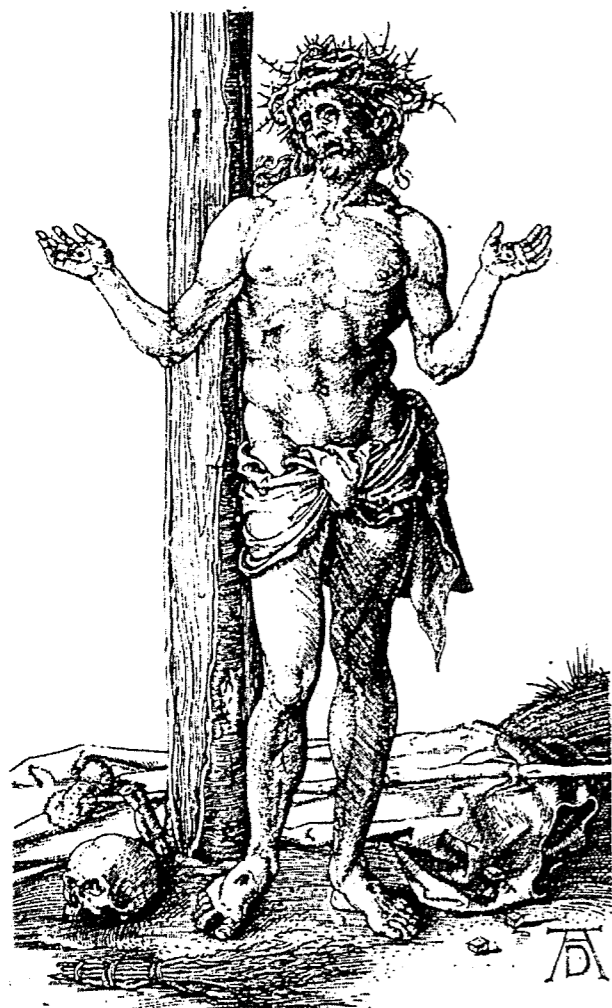
horlivým a úprimným ctiteľom Boolestného Krista? Čo sa skrýva za zakomponovaním opátovho epitafu do oltárneho retabula?

Hronskobeňadický opát Ján III. patril k ľuďom, ktorí udržiavali priateľský vzťah s panovníkom Matejom Korvínom, dokonca existuje domnienka, že bol zvolený kráľovskou kanceláriou. S pomocou panovníka sa mu podarilo stabilizovať finančné problémy kláštora a získal aj ďalšie nehnuteľnosti. Nechal vymeniť strechu kostola za škridlovú, dal napísať breviár a v roku 1506 postaviť v kostole organ. Po smrti Mateja Korvína skončili pre kláštor časy blaha a o svojej majetky musel bojovať proti pánom z Levíc a Forgáčovcom z Gýmeša. Napriek tomu opátstvo navždy stratilo väčšie majetky v Potísi. To viedlo aj k predčas-

nému ukončeniu výstavby krížovej chodby. Dokončené bolo iba malé schodisko, ktoré viedlo do zrekonštruovaného opátovho apartmánu. Zdalo by sa, že opát Ján by mohol byť hodným „blízosti pri Spasiteľovi“, tak ako je to predložené divákovi na spomínanej tabuli. Na druhej strane je však známe, že rehoľníci listom vyčítali opátovi, že sa sústreďí iba na tie časti kláštora, ktoré obýval on sám a ostatné časti zanedbáva.¹⁶ Koncom Jánovho pôsobenia kláštor v Hronskom Beňadiku vizitoval Matej Tolnai, opát z Pannonhalmy, ktorý mu tiež vyčítal mnohé nedostatky.¹⁷ Koncepcia oltárnej tabule ako epitafu tiež dokazuje jeho túžbu postaviť sám sebe pamätník s tým, že mu nestačí zverejniť veľkosť a počet vykonaných skutkov, ale tiež úzkostlivo dbá, aby sa na ne

¹⁶ HAICZL 1913, c. d. (v pozn. 4), s. 21-23.

¹⁷ TAKÁCS 2001, c. d. (v pozn. 1), s. 631, pozn. 72.



7. Albrecht Dürer: *Bolestný Kristus so zdvihnutými rukami* (B. 20), okolo 1500

nezabudlo a nepochybovalo o ich význame a sláve. Tabuľa je datovaná letopočtom 1510, kedy opát zomrel. Je teda zrejmé, že tak konal s vedomím blížiac sa smrti, možno ho ovládol ho strach zo zabudnutia.

Prostriedky a stratégie, ktorými si chcel zadovážiť aj posmrtnú úctu, aj spásu, sú obsiahnuté na spomínanej tabuľi a kontextom, do ktorého bola precízne nainštalovaná. Tabuľa bola súčasťou oltárneho re-

tabuľa v kaplnke Kristovej krvi, umiestnená tak, že bola viditeľná na slávnostnej strane krídel, pravdepodobne v priamej blízkosti relikviára s Kristovou krvou. Relikviár drží v rukách samotný opát a prijíma doňho kvapky krvi, vytekajúcej priamo z otvorenej rany v Kristovom boku. Popri samotnej postave opáta ho na obraze sprítomňuje aj jeho erb, aj nápis s jeho menom, uvádzajúci diváka a čitateľa opätovne do súvislostí. Teda opát nielenže stojí za realizáciou stavebných projektov, za zadovážením relikvie a vzbudením úcty k nej u veriacich, ale aj za projektom oltára, v ktorom všetky svoje najdôležitejšie skutky nanovo sprítomňuje, ale už nie v kategóriách dejinného času, nasmerovaného do minulosti, ale v kategóriách budúcnosti, a to večnej, odvolávajúc sa na prítomnosť Krista ako Spasiteľa, ako záruky večnosti – podľa možnosti blaženej.¹⁸

Výtvarné médium napokon nadobudlo hneď niekoľko podôb a funkcií – od oltárneho krídla cez *Andachtsbild* až po epitaf. Ale vo svojej vnútornej štruktúre, čisto z formálneho hľadiska je prinajmenšom jednoduché, jednotvárne až striktné, nepripúšťajúce uvoľnenejšie maliarske riešenie. Kompozícia je prísne členená jednou horizontálnou a dvoma vertikálnymi osami na šesť polí, z ktorých takmer každé je nositeľom iba jedného jediného zobrazeného prvku – opát s relikviárom, múr s nápisom a erbom, skala so stavbou kláštorného komplexu a naddimenzovaný Kristus v stredovej osi celého obrazu. Kompozícia je úplne podriadená prehľadnosti, nekomplikovanosti a vecnej jednoznačnosti. Tabuľa až príliš pripomína mnemotechnickú pomôcku, ktorá sa bežne používala v stredovekých kláštoroch.

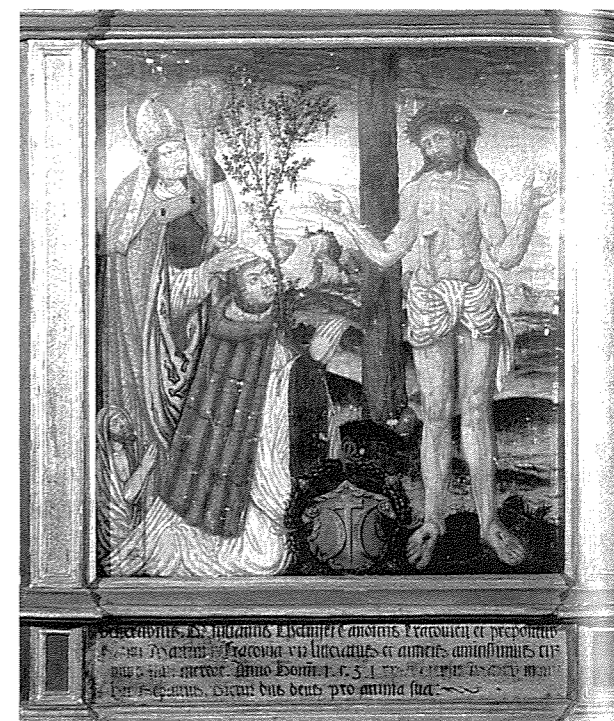
Memorovanie a pripomínanie bolo dôležitou súčasťou fungovania kláštorov. Stredovekými odborníkmi na pamäť boli predovšetkým rádoví klerici. Ich povinnosťou bolo pripomínať minulosť a z veľkého množstva *memorábiel* (*Liber memoriales*) vyberať také osoby a udalosti, ktoré boli uznané za *memoranda*, teda hodné toho, aby sa na ne spomínalo. Pojem *memoria* má v stredoveku množstvo významov. Základný význam sa však odvíjal od eucharistického príkazu „Toto čiňte na moju pamiatku“. Eucharistia je dokonalým príkladom rituálnej pamäti. Nejde pri tom iba

Bild, 2. Die Öffentlichkeit und die guten Taten, 3. Das doppelte Gedächtnis, s. 275 n.

¹⁸ Porov. KAMP, H.: *Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin*. Sigmaringen 1993, najmä kapitoly V. Die Formen der Memoria, 1. Der Name und das



8. *Bolestný Kristus, nástenná malba z Hronského Beňadika* (okolo 1400), kresba z 19. storočia



9. *Epitaf Juliana Chelmskeho, 1531 (Dom Lazaretských misionárov v Stradome, Krakov)*

o spomienku na minulosť, ale tiež o vymazanie časovej bariéry deliacej minulosť od prítomnosti. Vyjadrené slovami Jacquesa Le Goffa, „feudálny čas dáva prednosť minulosti. Je to čas pamäti rozvíjajúci možnosti kresťanstva ako náboženstva pamäti – spomienok na Ježiša a na príkladných mŕtvych, akými sú mučeníci a svätí.“¹⁹ Liturgická slávnosť si vyžadovala dve formy pamäti. Prvá a základná forma sa odvíja priamo od liturgického obradu. Liturgia si vyžadovala zapamätanie veľkého množstva liturgických textov, predovšetkým žalmov. Druhá časť kláštornej liturgie bola zasvätená druhému typu *memorie* – liturgickému pripomínaniu živých a mŕtvych. Pripomínali sa mená osôb zapísané na diptych v blízkosti oltára alebo v *liber memorialis*. Tie sa však bežne pri liturgii nečítali. Stačilo, aby boli položené na oltári a ľudia, ktorí boli v nich zapísaní, mali automaticky

¹⁹ LE GOFF, J.: Čas. In: J. Le Goff, J.-C. Schmitt: *Encyklopedie středověku* (český preklad francúzskeho originálu „Dictionnaire raisonné de L'Occident médiéval“, Paris 1999). Praha 1999, s. 94.

prospech z odslúženej omše. Preto niektorí mnísi vyrývali alebo písali svoje mená priamo na oltáre, aby sa tak zúčastnili všetkých omší, ktoré sa na ňom budú sláviť. Kláštorné *memoria* teda nemali pasívnu, ale aktívnu funkciu – vyberali si z minulosti to, čo im pripadalo vhodné, neustále ju upravovali a reinterpretovali podľa potrieb prítomnosti.²⁰ O význame pamäte a zapamätávania pre reholu benediktínov dokazuje aj regula sv. Benedikta z Nursie, ktorý v 45. čiastke vysvetľuje ako trestať tých, ktorí sa mýlia v oratóriu.²¹

Rehoľníci na splnenie svojich povinností, medzi ktoré patrilo recitovanie 150 žalmov, si vybudovali systém mnemotechnických pomôcok, ktorý vychádzal z pravidiel klasickej rétoriky. Spočíval v tom, že novic si vytvoril mriežku so 150 polami, z ktorých každé bolo určené pre jeden žalm. Jednotlivé žalmy boli rozoznávané pomocou určitého mentálneho obrazu alebo *indexu locorum*. *Loci* znázorňovali zvyčajne prvé verše žalmu – mohli to byť písmená, náhodné symboly alebo vhodné obrazy. Takto pripravení mnísi potom mohli pomocou tohto systému recitovať žalmy v akomkoľvek poradí [obr. 6].²²

Takýto systém mnemotechnických pomôcok sa prejavil aj v prípade niektorých ikonografických scén. Medzi najtypickejšie príklady patrí Omša sv. Gregora, tak ako sa zobrazovala predovšetkým v 15. a 16.

storočí. Jörg Jochen Berns rozlíšil v kompozíciách scén tri základné plány, ktoré sledujú určitý postup pri „čítaní“ výjavu, ako mnemotechnický návod na meditáciu v časovo súslednom poradí. Prvý plán vedie recipienta k tomu, aby sa stotožnil so svätým Gregorom, druhý konštituuje Bolestného Krista zostupujúceho z kríža ako *locus* a znaky pašii v poslednom pláne predstavujú *imagines agentes*, ktoré platia ako *pars pro toto*. Prítom pozoruhodným fenoménom je vždy iné usporiadanie *arma Christi*,²³ ktoré nerešpektuje začiatok a koniec tak, ako je to pri krížových cestách s presne vymedzeným počtom zastavení a vyobrazených scén, ktoré divák sleduje *per pedes*.²⁴

Tabuľa s opátom Jánom z Hronského Beňadika podľa môjho názoru predstavuje ďalší príklad vplyvu memoračných techník stredovekých rehoľných komunít na formálne a čiastočne aj na obsahové riešenie výtvarného diela. Kompozičné schéma tabule s opátom Jánom, adorujúcim Bolestného Krista vo svojej formálnej koncepcii akoby vychádzala práve z jednoduchej a prehľadnej koncepcie mnemotechnických pomôcok. Relikviár v opátových rukách, jeho erb, nápis na múre a kláštorná stavba v pozadí pokrývajú plochu tabule podobne ako *arma Christi* na výjavoch Omše sv. Gregora s tým, aby tabuľa slúžila okrem liturgickej funkcie aj ako opátov epitaf.

²⁰ GEARY, P.: Pamät. *Ibidem*, s. 464-467 a 473.

²¹ „45. O tých, ktorí sa mýlia v oratóriu. Ak sa niekto pri prednese žalmu, responzória, antifóny alebo pri čítaní pomýli a neurobí zadosťučinenie tým, že sa pred všetkými pokorí, nech je prísnejšie potrestaný, pretože nechcel napraviť pokorou to, čo svojou nedbalosťou zavinil. Deti sú však za také priestupky trestané bitím.“ – *Svätý Benedikt z Nursie: Regula*. – *Svätý Gregor Veľký: Dialógy. Kniha druhá*. Preklad M. Žila, V. Kasan. Vydal Kňazský seminár sv. Františka Xaverského, Banská Bystrica – Badín 1998, s. 177.

²² GEARY 1999, c. d. (v pozn. 20), s. 465.

²³ SUCKALE, R.: *Arma Christi*. Überlegungen zur Zeichenhaf-

tigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. In: *Städel-Jahrbuch* N.F. 6, 1977, s. 186. – Cit. podľa BERNS, J. J. – NEUBER, W. (eds.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*. Tübingen 1993, s. 38, pozn. 5 a 51.

²⁴ BERNS, J. J.: Umrüstung der Mnemotechnik im Kontext von reformation und Gutenbergs Erfindung. In: BERNS – NEUBER 1993, c. d., s. 51-54.

Foto: *Atila Mudrák* (2-5); – Reprod.: *Paradisum Plantavit* 2001, c. d. v pozn. 1 (6, 9); – *Berns – Neuber* 1993, c. d. v pozn. 23 (7); – *The Illustrated Bartsch* vol. 10, 1981 (8); – *Wawel 1000–2000*, c. d. v pozn. 11 (10)

Hoc opus fecit fieri...

Some Notes on Interpretation of One of the Panel Paintings from Hronský Beňadik, 1510

(Summary)

The subject of my study is a panel painting from a Benedictine Abbey in Hronský Beňadik, inscribed with the date 1510, which is when Abbot John III died. He is depicted in the panel as kneeling and receiving blood from the open side wound of an over-sized body of the Suffering Christ into a reliquary. Some art historians are of the opinion that in the background a *veduta* of the Abbey should be viewed. The masterwork is an important example of the last flourishing period in the Abbey's history at the end of the 15th century when Hungarian king Matthew Hunyady Corvinus donated a relic of Christ's Blood to the Abbey (1483).

This act motivated some changes in the architecture of the monastery and church. A new Chapel of Christ's Blood was erected in the so called *sacristia superior*, decorated by a rounded window with Corvenius' coat of arms. The panel painting mentioned above is a part of the original altarpiece placed in the Chapel, of which only some panels have survived. These are four panels depicting the Passions of Christ and a panel with the Fourteen Saint Helpers, which since the end of the 19th century have been exhibited at the Christian Museum in Esztergom (Gran) in Hungary. A very unusual masterwork of the end of the 15th century from Hronský Beňadik is a moveable Lord's grave with a wooden sculpture of the dead Christ with moveable arms.

Even though you can find a picture of the view of medieval time in the masterworks mentioned above, the altarpiece, reliquary, and Lord's grave which are instruments in the cult of Christ's Blood, this picture is defined strictly in terms of liturgy. Transcending the limits of the liturgical meaning of time is, in my opinion, one of the mentioned art pieces, namely the panel painting with a kneeling Abbot John. Its form is clearly influenced by a consciousness of the caducity of his life and by his desire to preserve a remembrance of him. Some aspects make me convinced of this.

Abbot John was responsible for architectural changes, for the delivery of the relic of Christ's Blood, for

increasing the worship of it by its lay people, and probably for the project of the altarpiece. It is in this altarpiece that the Abbot's most important acts are newly recollected but not in categories of time forwarded to the past, or even to the future, but to the eternal future, declared by the figure of Christ the Redeemer who should be the guarantor of the Abbot's eternal life – hopefully in glory. Finally, the medium of art received several forms and functions: as an altar wing, or so called *Andachtsbild*, or an epitaph (compare to graphic of Albrecht Dürer B. 20 „Standing Suffering Christ with Arms held up“, ca. 1500, and an epitaph of Julian Chełmski, a canon and Abbot in St. Martin's Church in Cracow, who died in 1531).

On the other hand, the inner structure of the panel from the point of view of a formal analysis is surprisingly simple, dull, and strictly systematic, aborting any freedom of the artist.

The composition is formally split by a horizontal and two vertical lines into six fields. In each of them only one pictorial element is situated. They are: the Abbot with a reliquary in his hands, a wall with an inscription and the Abbot's coat of arms, a cliff with the buildings of the Abbey, and lastly an over-sized body of Christ in the centre of the painting. The composition is absolutely subordinated to transparency, simplicity and pragmatic definiteness.

The painting could even evoke a form of a mnemonic table that was commonly used as an aid in the collective prayer in medieval monasteries or cloisters. My interpretation of the panel stands up to the view that some iconographic topics could be determined by mnemonic tools or tables. It is usually assumed that the most typical example of this is the Mass of St. Gregory as depicted in the 15th and 16th centuries. In my opinion, the panel with Abbot John from Hronský Beňadik could represent another example of the effect of the mnemonic methods of medieval monastic communities on the forms and partially on the ideas of a work of art.

(English by Martin Šugár; proof-reader Emma Elias)

Ku vzniku prvého morového stĺpa v Banskej Štiavnici a jeho významu v cirkevnom živote mesta

Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ

V umeleckohistorických prácach, ktoré sa zaoberajú pomníkmi minulosti, je púhe označenie konkrétnej príčiny ich vzniku žiaľ príliš často jediným poznatkom, ktorý sa dotýka ich histórie. Pisateľovi práce je pri tom táto príčina väčšinou už vzdialená a to práve tak časovo ako emocionálne. Do istej miery to môžeme považovať za pozitívnu okolnosť: podporuje iste objektivitu hodnotenia. No na druhej strane absencia snahy skúmať a pochopiť historickú skutočnosť, v ktorej takýto pamätník vznikol, obmedzuje podstatne jeho hodnotenie: sústreďuje pozornosť len na jeho výtvarné hodnoty a na jeho zaradenie do umeleckohistorického vývoja a ďalšie otázky necháva nezodpovedané.

Zvlášť nepriaznivo sa takýto postoj prejavuje pri hodnotení religióznych pamätníkov. Pre nás sú tieto objekty už „nemé“, nemajú už žiadnu funkciu v každodennom živote obyvateľov mesta. Skúmanie ich pôvodného významu pre cirkevnú komunitu prenechávame národopiscum; v dejinách umenia sme si

zvykli nebrať túto ich primárnu funkciu na vedomie a hodnotiť ich rovnako ako profánne pamiatky 19. storočia. Len výnimočne sa v literatúre stretne s prácami, ktoré prekračujú takýto konvenčný, úzky rámec skúmania a sledujú spoločensko-historické dôvody pre vznik takýchto pamätníkov a ich pôvodné poslanie.¹

Postoj umeleckohistorického bádania k barokovým cirkevným pomníkom strednej Európy názorne ilustruje situácia vo výskume tzv. morových stĺpov, ktoré boli prejavom reakcie na veľké morové epidémie na konci 17. a na začiatku 18. storočia. Početný výskyt a význam týchto architektonicko-plastických útvarov zrejme vzbudil záujem historikov umenia, takže v priebehu rokov vznikol na túto tému celý rad publikácií. Väčšina z nich sa však zaoberá len výtvarnou stránkou morových stĺpov a histórie ich vzniku alebo ich ikonografie sa dotýka často len natoľko, nakoľko je zaujímavá pre vývoj koncepcie diela.² Aj v slovenskej umeleckohistorickej spisbe sa morové

den Habsburgischen Ländern – Die Auswirkung der Wiener Pestsäule. In: K. Kalinowski (ed.): *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*. Poznań 1985, s. 253-271; – BOECKL, Ch. M.: Vienna's Pestsäule. The Analysis of a seicento plague Monument. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49, 1996, s. 41-56 (text), 295-302 (repr.). Viaceré ďalšie trojičné stĺpy v Rakúsku boli témou prijímacích prác na Ústave dejín umenia Viedenskej univerzity (rkp. v knižnici ústavu). Širšie prehľady o zachovaných morových stĺpoch v Rakúsku poskytujú publikácie: GRÜNBERG, A.: *Pestsäulen in Österreich*. Wien 1960 a LITSCHINGER, E.: *Barocke Dreifaltigkeits- und Mariensäule in Oberösterreich*. Wien 1999 (rkp., diplomová práca Viedenskej univerzity). Súpis barokových stĺpov v jednotlivých okresoch Čiech publikuje Ivana Maxová (čiastočne v spolupráci s Vratislavom Nejedlým a Pavlom Zedníkom); vychádzajú od roku 1997 každoročne ako príloha časopisu

¹ Pre skúmanie religióznych pomníkov barokovej doby v strednej Európe sú to najmä práce: KAPNER, G.: *Barocker Heiligenkult in Wien und seine Träger*. Wien 1978; – MATSCHE, F.: *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.* Berlin – New York 1981, zv. I.–II.

² Najväčšia pozornosť sa dodnes venovala morovému stĺpu na Graben vo Viedni; jeho história, ikonografia a typologický význam pre ďalšie stavby sú dobre spracované vo viacerých fundovaných publikáciách. Výber z novej literatúry: SCHIKOLA, G.: Ludovico Burnacinis Entwürfe für die Wiener Pestsäule. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 25, 1972, s. 247-258 (text), č. 178-184 (repr.); – MATSCHE 1981, c. d. (v pozn. 1), zv. I., s. 103-108; – KOLLER, M. – PRANDSTETTEN, R.: Die Wiener Pestsäule. In: *Restauratorenblätter*, 8. Wien 1982; – SCHIKOLA, G.: Das öffentliche sakrale Denkmal in

stĺpy, najmä v Banskej Štiavnici a v Kremnici, tešia značnej popularite.³ Pozornosť je ale zameraná len na neskoré, dnes ešte stojace diela z druhej polovice 18. storočia, pričom sa nikto dosiaľ dostatočne nevenoval otázkam ich súvislosti s morom, ktorý zúril v oblasti stredoslovenských banských miest dávno predtým, v druhej polovici roku 1710 a začiatkom roku 1711.

V mojom príspevku sa chcem vrátiť do tejto hroznej doby – do ktorej sa dnes už len ťažko vieme vžiť – a zaoberať sa vtedajšou situáciou v Banskej Štiavnici. V zápisnici zo zasadania tamojšej mestskej rady dňa 1. júla 1710 sa po prvý raz hovorí o blížiaci sa epidémii, o nutnosti rôznych opatrení a o zvláštnych výdavkoch na lekárov, lieky a hrobárov.⁴ O niekoľko dní neskôr je už choroba v meste.⁵ V ďalších zasadaniach sa predstavenstvo mesta zaoberá už len katastrofálnou situáciou a rôznymi opatreniami, ktorými sa ju snaží zvládnuť. Zo zápisníc však môžeme občas vyčítať aj využívanie výnimočného stavu na presadenie rôznych záujmov. Vyznávači evanjelického náboženstva sa napríklad oficiálne varujú pred návštevou ich modlitebne, lebo kazateľ je chorý a mohli by sa tam nakaziť,⁶ kým obetavosť jezuitov pri zaopatrovaní chorých sa vysoko hodnotí.⁷ Pre ochorenie manželky navrhol notár Michal Ignác Pirolt predstaveným mesta, aby šiel richtár do karantény a sám zaujal potom jeho miesto.⁸ Extrémna situácia vyplavila na povrch

Zprávy památkové péče. Pomníkom na verejných priestranstvách v Uhorsku venovala samostatnú kapitolu vo svojej publikácii AGGHÁZY, M.: *A barokk szobrászat Magyarországon*. Budapest 1959, zv. I., s. 64-73 (text), zv. III., č. 75-88 (repr.). Všeobecný prehľad o verejných stĺpoch na Slovensku poskytujú články: LUXOVÁ, V.: Príspevok k barokovej plastike na Slovensku. In: *Vlastivedný časopis*, 19, 1970, č. 2, s. 59-65; – ŠÁŠKY, L.: Príspevok k typológii barokových exteriérových diel na Slovensku. In: *Problémy umenia 16.–18. storočia*. Zborník referátov zo sympózia UVÚ SAV. Bratislava 1987, s. 180-193.

³ Obom stĺpom venovali viacerí historici umenia monografické články (Pavol Fodor, Ladislav Šášky, Magdaléna Keleti). Najdôležitejšie recentné publikácie sú: ČELKOVÁ, M. – ČELKO, M.: Dionýz Ignác Stanetti. Výstavba morového Trojičného stĺpa v Banskej Štiavnici. In: *Pamiatky a múzeá*, 1994, č. 5-6, s. 25-29; – BALÁŽOVÁ, B.: Stĺp Najsvätejšej Trojice v Kremnici (1765–1772). Jeden z posledných morových stĺpov v bývalých habsburských krajinách (s exkurzom: Inšpirácie a predlohy pre stĺp Najsvätejšej Trojice v Banskej Štiavnici). In: *Arx*, 2002, č. 1-3, s. 135-184. Publikovaná štúdia tvorí jednu z kapitol doktorskej práce autorky: *Barokové sochárstvo Kremnice*, obhájené v r. 2003.



1. Morový stĺp, Maria Enzensdorf, Rakúsko

⁴ Štátny okresný archív Žiar nad Hronom (ďalej: ŠOKA) – pobočka Banská Štiavnica, inv. č. 354, *Protocollum Liberae Regiae ac Montanae Civitatis Schemnicziensis de Anno 1710*, s. 86-87.

⁵ Ibidem, s. 96, zápis zo zasadnutia dňa 14. júla 1710.

⁶ Ibidem, s. 97-98 (zasadnutie zo 14. júla).

⁷ KRAPKA, E., S. J. – MIKULA, V., S. J. (eds.): *Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku*. Cambridge (Ontario) 1990, s. 136-137. Zvlášť sa tu vyznamenal páter Andrej Kontil, ktorý potom ešte roky pôsobil medzi slovenským obyvateľstvom na okolí Banskej Štiavnice.

⁸ *Protocollum...*, c. d. (v pozn. 4), s. 97-98, zápis zo zasadnutia z 21. júla 1710. Pobyt vo vtedajších „karanténach“ znamenal v mnohých prípadoch istú smrť.



2. Pohľad na Banskú Štiavnicu, perokresba, 50. roky 18. stor., s pôvodným morovým stĺpom z r. 1719 na námestí

tiež nespokojnosť chudákov s ich údelom, ktorá sa artikulovala vo verejnom preklínaní vedúcich predstaviteľov mesta, ktorým priali, aby pri tejto príležitosti všetci „skapali“.⁹

Niekoľko krát sa na zasadaniach mestskej rady prejednávalo tiež postavenie morového stĺpa.¹⁰ V ne-

deľu, dňa 14. septembra 1710, pokľakli potom predstavitelia Banskej komory, Banského súdu a mesta Štiavnice a pred hlavným oltárom farského kostola zložili do rúk superiora jezuitskej rezidencie, a súčasne správcu mestskej fary P. Adama Kirchmayera, slávnostný sľub, ktorý predniesol v mene všetkých zú-

⁹ Ibidem, s. 146 (zápis zo zasadnutia z 28. novembra 1710): „schreckliche Fluchwort, daß nemlich die Pestilenzische Seuche nicht ehend bis die gerichtlichen Deputirten nicht dadurck crepiren, aufbören solle...“ Boli to predovšetkým hrobári, ktorí si takýmto kliatbami uľavovali. Mestská rada im hrozila pranierom.

¹⁰ Ibidem, s. 167. Postavenie votívneho Trojičného stĺpa bolo podľa tohto záznamu predmetom rokovania už na zasadaniach v dňoch 1., 14., 21. júla a po prednesení sľubu dňa 15. septembra 1710.

častnených spomínaný Michal Ignác Pirolt.¹¹ V ňom sa zaviazali postaviť na verejnom mieste ako prejav pokánia stĺp zasvätený svätej Trojici, a patrónom proti moru, ktorý mal pomôcť utíšiť Boží hnev.¹² Každý rok na sviatok sv. Trojice mala ísť z farského kostola k tomuto pomníku slávnostná procesia, ktorá mala prosieť o odvrátenie ďalších pohrôm. V prípade, ak sa prítomní nedožijú uskutočnenia svojho sľubu, zaväzovalo toto *ex voto* pod hrozbou smrteľného hriechu aj ich potomkov a nasledovníkov. Počas epidémie sa slávnostné omše a litánie, ktorými sa malo prosieť o Božie milosrdenstvo, mali odbavovať v kostole pred obrazom, ktorý bol k tomuto účelu umiestnený na hlavnom oltári.

Ako dôležitý dokument, bol tento votívny sľub *ad perpetuam rei memoriam* deponovaný na fare spravovanej jezuitmi a nachádza sa dodnes medzi ich písomnou pozostalosťou.¹³ Okrem toho bol v rovnakom znení zapísaný aj do spomínaného protokolu o zasadaniach mestskej rady v roku 1710.¹⁴ Dlhobol tento text v slovenských dejinách umenia prehliadaný. Dokonca ani Vendelín Jankovič ho vo svojich zaslúžilých prácach o pôsobení jezuitov v Banskej Štiavnici necituje. Podľa jeho názoru postavili jezuiti(!) mo-

rový stĺp až po roku 1759; skoršiu stavbu vôbec nespomína.¹⁵ Až v *Spríevodcovi po pamiatkach Štiavnice* od Jozefa Vozára a Jozefa Gindla z roku 1968 sa nachádza stručná zmienka o tom, že sa richtár(!) zaviazal postaviť stĺp na počesť sv. Trojice, ku ktorému sa majú každoročne konať procesie. Podľa oboch autorov, ktorí zrejme text votívneho sľubu poznali, vznikol tento Trojičný stĺp už v roku 1711.¹⁶ V neskorších publikáciách sa tento stĺp síce už občas spomína, ale len okrajovo, ako málo významná pamiatka, ktorá zmizla bez stopy.¹⁷ V niektorých prácach sa dokonca vyskytol ničím nepodložený názor, že bol zasvätený Immaculate, a že jeho socha je identická s tou sochou Panny Márie, ktorá sa dnes nachádza uprostred dnešného stanettiovského stĺpa.¹⁸

Ďalší dôležitý, doteraz neznámy dokument, ktorý nadväzuje na zápis slávnostného sľubu a poskytuje nám podrobné údaje o priebehu stavby prvého votívneho stĺpa, sa dochoval v archívnej pozostalosti banskoštiavnických jezuitov v Budapešti.¹⁹ Je to spis neskoršieho superiora jezuitskej rezidencie a správcu fary v Banskej Štiavnici P. Benedikta Mayerla, datovaný 5. júlom 1754. Mayerl, ktorý sa zrejme snažil o „obnovenie“ Trojičného stĺpa, t.j. o postavenie no-

¹¹ Pozri prílohu č. I.

¹² Vo vtedajších predstavách boli epidémie a iné pohromy Božím trestom za hriechy ľudstva, preto sa sv. Trojici stavali votívne stĺpy, ktoré ju mali uzmierniť.

¹³ Budapešť, Maďarský krajinský archív (Magyar Országos levéltár – ďalej MOL), archív Uhorskej komory (Kamarai levéltár), fond E 152 *Acta jesuitica irregistrata, Residentia Schemnicziensis*, Fasc. 4, No 6. Excerptá z tohto dokumentu od B. Gyéressyho sa nachádzajú v dokumentačnom oddelení Ústavu dejín umenia (Művészettörténeti intézet) Maďarskej akadémie vied v Budapešti (ďalej MTI MTA), č. 4495.

¹⁴ *Protocollum...*, c. d. (v pozn. 4), s. 164-167.

¹⁵ JANKOVIČ, V.: *Dejiny jezuitov v Banskej Štiavnici*. Bratislava 1941, s. 120. O udalostiach počas morovej epidémie chýba v tejto publikácii každá zmienka. Tvrdenie, že jezuiti boli stavebníkom nového stĺpa z rokov 1759 až 1764 nájdeme v článku JANKOVIČ, V.: Dominikánsky kostol a kláštor v Banskej Štiavnici a jeho najbližšie okolie. In: *Vlastivedný časopis*, 14, 1965, č. 3, s. 129.

¹⁶ VOZÁR, J. – GINDL, J.: *Banská Štiavnica a okolie. Spríevodca po stavebných, umeleckých a technických pamiatkach*. Banská Bys-

trica 1968, s. 30. Svoje tvrdenie „Mesto stĺp skutočne postavilo už r. 1711...“ autori ničím nepodložili.

¹⁷ *Súpis pamiatok na Slovensku, zv. I*. A. Güntherová-Mayerová (ed.). Bratislava 1967, s. 76.

¹⁸ ČELKOVÁ – ČELKO 1994, c. d. (v pozn. 3), s. 25-26. Autori síce uvádzajú votívny sľub Ignáca Piroлта postaviť v meste súsošie sv. Trojice, vzápätí ale tvrdia: „Stĺp s plastikou Immaculaty mesto skutočne postavilo v roku 1711“. Postava P. Márie, ako orodovnice za ľudstvo sa síce už veľmi skoro stala obvyklou súčasťou sochárskej výzdoby morových trojičných stĺpov, jej výskyt však ešte neoprávňuje považovať takýto stĺp za mariánsky. V Banskej Štiavnici je takýto predpoklad – odhliadnuc od toho, že vo votívnom sľube z r. 1710 sa o znázornení Immaculaty vôbec nič nehovorí – nepravdepodobný už preto, lebo mesto si v roku 1748 postavilo na námestí pred radnicou stĺp zasvätený Immaculate. Dva stĺpy s rovnakým zasvätením uprostred toho istého mesta sú ťažko mysliteľné. Socha P. Márie na dnešnom stĺpe sv. Trojice je štýlovo z rovnakej doby ako ostatné sochy, ťažko sa dá veriť, že by bola o pol storočie staršia.

¹⁹ Pozri prílohu č. II. Spis sa dnes nachádza v Budapešti v MOL, Kamarai levéltár, fond E 152 *Acta jesuitica irregistrata, Residentia Schemnicziensis*, Fasc. 1, No 4. Kusé excerptá z tohto spisu od B. Gyéressyho sa nachádzajú v dokumentačnom odd. MTI MTA, č. 4495-4499.



3. Trojičný stĺp v Prievidzi

vého, v ňom zhrnul všetky údaje z *diária* banskoštiavnickej jezuitskej rezidencie, týkajúce sa vzniku tohto pôvodného stĺpa a náboženských úkonov, ktoré s ním

²⁰ Budapest, Egyetemi könyvtár, Kézirattár, sign. Ab 104, *Historia Residentiae Schemnitziensis*. V zápiskoch tohto rukopisu sa o morovom stĺpe dozvieme len veľmi málo. Okrem toho tu úplne chýbajú roky 1703–1712 (prázdne strany).

²¹ ŠOKA – pobočka v Banskej Štiavnici, inv. č. 355: *Protocollum An. 1711*, s. 9. Podľa Mayerlových výpiskov (príloha II) skončili všetky pobožnosti vzťahujúce sa k moru až 3. januára 1712.

súviseli. Prameň z ktorého čerpal je dnes nezvestný; nie je identický so zachovanou *historiou domus* tejto rezidencie, ktorá sa nachádza dnes v rukopisnom oddelení Univerzitnej knižnice v Budapešti.²⁰

Mayerl začína svoj text udalosťou zo 14. septembra 1710. Menovite vypočítava všetkých účastníkov sľubu a uvádza, že postavenie stĺpa, ktorým sa má uprosiť sv. Trojica, aby v budúcnosti uchránila mesto nielen pred morom, ale aj pred nepriateľom a pred chudobou (*tum ab hoste, tum a Peste, tum a paupertate*) majú spoločne financovať Banská komora, Banský súd a mesto Štiavnica. Okrem toho sa tu dozvedáme, že obraz znázorňujúci svätú Trojicu, položený na hlavný oltár farského kostola, ku ktorému sa mali veriaci vtedy modliť, bol len nedávno k tomuto účelu namaľovaný.

So stavbou stĺpa sa začalo, až keď mor pominul. Podľa mestskej zápisnice sa v nedeľu 8. marca 1711 na omšiach spievalo *Te Deum* z vďaky za to, že umieranie prestalo.²¹ Dva mesiace neskôr, 8. mája sa na Hornom námestí stretli účastníci sľubu z predchádzajúceho roku, spolu s mestským farárom P. Adamom Kirchmayerom, aby odobrili miesto, ktoré na stavbu votívneho stĺpa vybral Kornel Höll, významný bankský inžinier, v tejto súvislosti označený ako *architectus*.²² Haviari začali čoskoro na to s kopianím základov. Dňa 31. mája 1711, v nedeľu zasvätenú Sv. Trojici, šla už prvá procesia k tomuto miestu, kde pred provizórnym oltárom slúžil P. Kirchmayer slávnostnú omšu. Tieto procesie sa potom každoročne opakovali. V roku 1717 bol Trojičný stĺp už temer hotový, chýbala mu už len vrchná časť. Na podnet Jána Aignera, úradníka Banskej komory a direktora Cisárskej komory v Kremnici, sa tu od roku 1718 začali spievať v deň Sv. Trojice a v jednotlivých dňoch zasvätených patrónom proti moru, ktorých sochy obklopovali strednú časť stĺpa so Sv. Trojicou, ľudové litánie *cum vulgato germanico cantu*, ktoré sa v nepriaznivom počasí potom spievali v kostole, a to často za sprievodu pastierskych trúb

Ich ukončenie bolo tiež reakciou na to, že v krajine skončila vojna (Szatmársky mier v r. 1711).

²² K týmto a ďalším údajom o trojičnom stĺpe pozri prílohu II. K Matejovi Kornelovi Hellovi (Höllovi), významnom bankskom inžinierovi, otcovi astronóma Maximiliána Hella, pozri: *Slovenský biografický slovník*, zv. 2. Martin 1987, s. 313.

(*tubae campestris*).²³ Výdavky na tieto spevy niesli baníci, ktorí na ne prispievali – údajne dobrovoľne – istou čiastkou z výnosu svojej ťažby.²⁴ Litánie spomína vo svojom spise aj P. Benedikt Mayerl. Podľa neho sa v roku 1718 odbavovali za účasti úradníkov Banskej komory, a každoročne ich sprevádzal miestny farár. Z baníckej pokladnice dostávali za to na a hudobníci kostola každý rok 315 zlatých.²⁵

V nedeľu dňa 4. júna 1719, na sviatok Sv. Trojice, sa na záver procesie a aj potom v kostole spievalo *Te Deum*, a na hrade sa strieľalo z kanónov na oslavu toho, že v tom roku bol už votívny trojičný stĺp „vcelku“ (*ut plurime*) dokončený.²⁶ Procesie a litánie sa odbavovali v súvislosti s ním potom aj naďalej, a to každý rok podľa už tradičného zvyku.²⁷

Z tohto pôvodného stĺpa sa dnes nič podstatného nezachovalo.²⁸ Položku 30 zlatých a 54 grajciarov vo výúčtovaní nového stĺpa za „rozbitie sôch“²⁹ musíme vidieť v súvislosti s týmto faktom. Nepoznáme zatiaľ ani grafickú reprodukciu jeho podoby. Jedine na jednej perokresbe, ktorá sa údajne nachádza v spisovej pozostalosti banskoštiavnických jezuitov v Budapešti³⁰ a ktorá dosť neumelo zachytáva celkový pohľad na Banskú Štiavnicu, vidno na mieste dnešného Trojičného stĺpa malú nezreteľnú siluetu inej stavby. Túto kresbu publikoval v roku 1965 Vendelín Jankovič,

²³ *Historia Residentiae Schemnitziensis...*, c. d. (v pozn. 20), s. 114. Autorovi zápisu neboli zrejme tieto „ľudové“ litánie veľmi po vôli. Spomínaný pôvodca a horlivý podporovateľ tohto podujatia *Dominus Joannes Agner* patril zrejme medzi tých, ktorí sa zúčastnili slávnostného sľubu vo farskom kostole dňa 14. septembra 1710 (pozri výpočet zúčastnených u B. Mayerla – príloha č. II., tu ako *Joannes Baptista Aigner*).

²⁴ Banská Štiavnica, Slovenský bankský archív, Hlavný komorný grófsky úrad, rok 1718, č. 62 – koncept správy hlavnému komorskému grófovi z 10. marca 1718. Na zaplataenie hudobníkov k týmto novým litániám mal každý haviar „*umb von gott dem allmächtigen den seegen Ihrer hand-arbeith und abwendung alles Übels zuerbitten, von jedern Khür ein krüzl arz freywillig zur diesem Ende aufgeopfert...*“ O príjmoch z tejto dobrovoľnej oferty sa mal viesť samostatný účet.

²⁵ Porov. príloha č. II.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*. B. Mayerl r. 1754, v dodatku ku svojim výpiskom píše, že nábožné úkony – a to tak procesie (od r. 1712) ako litánie (od r. 1718), stále trvajú (*in hodiernum diem durans*).

ktorý ju podľa niektorých tu zobrazených, neskôr ale zbúraných stavieb datoval do päťdesiatych rokov 18. storočia.³¹ Pretože o existencii prvého morového stĺpa nič nevedel, interpretoval jeho zobrazenie na kresbe ako „ideový náčrt“ Dionýza Stanettiho pre buducich stavebníkov – jezuitov.³² Ďalší autori zaoberajúci sa touto kresbou, videli v zakreslenej siluete už znázornenie Stanettiho stĺpa a datovali preto túto vedutu napriek výskytu v tom čase už zbúraných lokalít až do doby po 1764.³³ Považujem Jankovičovo datovanie za správne a napriek nezreteľnosti maličkých siluety, považujem tu zobrazený Trojičný stĺp za pôvodný z roku 1719. Táto silueta sa predsa len značne odlišuje od neskoršej stavby a pripomína koncepcie iných stĺpov, ktoré vznikli v prvej tretine 30. storočia. Charakteristická pre tento typ stĺpov je pomerne mohutná skupina sv. Trojice, umiestnená na užšom podstavci, ktorý má zväčša podobu točitého stĺpa, alebo ihlanu, často dekoratívne ozdobeného buď obláčikmi alebo inými motívami. V dolnej časti obklopujú potom túto strednú časť ďalšie sochy morových svätcov, ktoré sú alebo integrované do masívneho sokla, alebo stoja samostatne. Takéto stĺpy poznáme napríklad na okolí Viedne – v Mödlingu, Klosterneuburgu, Perchtoldsdorfe, St. Pöltene;³⁴ na Slovensku napr. v Trnave, Komárne a v Prievidzi.³⁵ Na rozdiel od za-

²⁸ V depozite SBM v Banskej Štiavnici sa nachádza pod inv. č. UH-588 fragment hrubo opracovaného reliéfu, so znázornením oblakov, ktorý údajne pochádza z tohoto staršieho stĺpa. Za upozornenie na tento objekt a za sprostredkovanie príslušnej inventárnej karty ďakujem Mgr. Márii Čelkovej, pracovníčke Múzea.

²⁹ ČELKOVÁ – ČELKO 1994, c. d. (v pozn. 3), s. 29. Zápis o tejto položke nemá dátum. Z rozbitých sôch sa vytvorili nejaké „štvorce“ – možno kamene pre dlažbu.

³⁰ MOL, *Acta ecclesiastica* (podľa údajov v článkoch, ktoré sa touto vedutou zaoberajú). V Magyar Országos levéltár v Budapešti sa v roku 2003 a 2005 ani mne ani pracovníkom archívu nepodarilo túto kresbu nájsť.

³¹ JANKOVIČ 1965, c. d. (v pozn. 15), s. 127 (repr.), 129.

³² Ako si to autor konkrétne predstavoval, nie je celkom jasné.

³³ SMOLÁKOVÁ, M. – ORIŠKO, Š.: Stavebná činnosť jezuitov v Banskej Štiavnici. In: *Pamiatky a múzeá*, 1992, č. 3, s. 11.

³⁴ Repr. v: GRÜNBERG 1960, c. d. (v pozn. 2), bez číselného poradia.



4. Trojičný stĺp v Komárne (stav v r. 1957)

³⁵ *Súpis pamiatok na Slovensku, zv. II.* A. Güntherová-Mayerová (ed.). Bratislava 1968, s. 68 (Komárno), s. 572 (Prievidza); – LUXOVÁ 1970, c. d. (v pozn. 2), s. 63 (repr.); – ŠIMONČÍČ, J.: Súsošie Najsvätejšej Trojice v meste. In: J. Šimončič (ed.): *Trnava 1988. Zborník materiálov z konferencie Trnava 1238-1988*. Bratislava 1991, s. 260-266.

³⁶ Tento dodnes jestvujúci stĺp v 18. storočí z Kremnice odstránili a postavili v Hornej Vsi. Bližšie okolnosti jeho vzniku nie sú zatiaľ známe. Podľa popisu BALÁŽOVEJ 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 168, pozn. 13 je to jednoduchý hladký stĺp s plastickou skupinou Sv. Trojice vo vrchole a reliéfom Márie Immakulaty na sokli. Podľa reprodukcie v doktorskej práci tej istej autorky (BALÁŽOVÁ 2003, c. d. v pozn. 3), je tu sv. Trojica znázornená ešte v podobe tzv. „Stolice Milosti“, teda

chovaného, ale málo významného a veľmi tradičného pôvodného morového stĺpa v Kremnici (dnes v Hornej Vsi), ktorý vznikol z tej istej príčiny už v roku 1710,³⁶ musíme tento prvý banskoštiavnický stĺp teda považovať za pomerne významné dielo, zodpovedajúce typologicky svojej dobe. Nezobrazoval len sv. Trojicu, ale – ako máme v prameňoch doložené – boli do neho integrované aj viaceré sochy svätcov, patrónov proti moru.³⁷ Či sa na ňom nachádzala aj socha Panny Márie – v tom čase už častá súčasť morových stĺpov – nie je isté, nie je ale ani vylúčené. Ako sme už povedali, nemôžeme ju však vidieť v dnešnej soche, nachádzajúcej sa na Stanettiho stĺpe.³⁸ Kto sa na tejto náročnej úlohe, na vytvorení prvého monumentálneho verejného pomníka v meste podieľal, nevieme. V Banskej Štiavnici a na jej okolí nepoznáme v tom čase ešte žiadneho renomovaného sochára alebo architekta, ktorý by to bol iste dokázal. Je viac než pravdepodobné, že tvorcov tohto votívneho diela si tak významní a bohatí objednávateľia, ako bolo mesto Štiavnica spolu s Banskou komorou a Banským súdom, pozvali zvonku, nevieme ale odkiaľ.

Miesto uvedených, pramenne doložených objednávateľov sa v literatúre často vyskytuje názor, že banskoštiavnický Trojičný stĺp postavili tamojší jezuiti. Nielen že takáto úloha nepatrila do ich kompetencie a prekročovala ich finančné možnosti, ale ich záujem sa vtedy koncentroval na iný objekt: na pohrebňú kaplnku a cintorín Panny Márie Snežnej, ktoré sa im po tuhom boji podarilo vziať evanjelikom a prestavať podľa svojich predstáv.³⁹ V dobe moru vyslovil ich superior, spomínaný P. Adam Kirchmayer iné ex voto, určené „thaumaturgovi“ rehole a patrón-

spôsobom, známym ešte zo stredoveku, ktorý sa ale na barokových verejných stĺpoch zvykol používať len do konca 17. stor.

³⁷ Pozri spomínaný zápis v *Historia Residentiae Schemnitziensis* (c. d. v pozn. 20), podľa ktorého sa litánie začali od roku 1718 spievať nielen na sviatok sv. Trojice, ale aj na sviatky svätých patrónov proti moru, ktorých sochy stáli okolo stĺpu (*quorum Statuae etiam circa Colossum erectae sunt*). Už v *ex voto* zo 14. septembra 1710 sa sľubuje, že na morovom stĺpe budú stáť tiež sochy týchto svätcov (pozri prílohu I.).

³⁸ Pozri k tomu pozn. 18.

³⁹ Pozri: JANKOVIČ 1941, c. d. (v pozn. 15), s. 101-104.

novi proti moru sv. Františkovi Xaverskému.⁴⁰ Z vďaky za jeho ochranu vznikol potom 1714 vlastný jezuitský „morový pomník“: maliarske znázornenie sv. Františka Xaverského na fasáde vtedajšej rezidencie rehole v Banskej Štiavnici.⁴¹

Angažovanosť jezuitov pri trojičnom morovom pomníku musíme vidieť najmä v rámci ich pôsobenia ako organizátorov cirkevného života v meste. Vieme, že miestna fara bola v ich rukách a preto superiorovi ich rezidencie, ktorý bol súčasne farárom mesta, prislúchalo vedenie procesií a litánií a odbavovanie omší súvisiacich s týmto pomníkom. Nie je síce vylúčené, že myšlienka postaviť v Banskej Štiavnici prvý verejný pomník zasvätený Sv. Trojici vznikla pôvodne v ich komunite, jeho vytvorenie prenechali ale iným.

O priebehu tejto stavby poskytuje nám zatiaľ skromné údaje len P. Benedikt Mayerl, iné nám zatiaľ chýbajú. Hoci sa na jeho realizácii podieľali tri najdôležitejšie úrady v meste a stavba sama bola prestížnym a iste aj finančne náročným podnikom, nepoznáme zatiaľ žiadne ďalšie dokumenty k jej vzniku.⁴² V zachovaných protokoloch zo zasadnutí mestskej rady nájdeme len jeden raz zápis, ktorý sa vzťahuje k tomuto podujatiu: v roku 1714 dostalo mesto od istého Michalu Deada sumu 267 zlatých, 10 grajciarov a 7 grošov „ku stĺpu Sv. Trojice“.⁴³ Pravdepodobne sa účty na stavbu votívneho stĺpa viedli samostatne a dnes sú už stratené, možno aj zničené.

Stĺp z rokov 1711–1719 musel byť po 35 rokoch svojho jestvovania už v značne zdevastovanom stave, keď sa začalo uvažovať o postavení nového. Možno ale, že sa rozhodujúcim činiteľom zdal len nemoder-

⁴⁰ Budapest, MOL, Kamarai levéltár, E 152 *Acta jesuitica regestrata, Residentia Schemnitziensis*, fasc. 5, No. 37 (výpisok G. Gyéressyho, MTI MTA, dokumentačné odd., č. 01629): „... *Tempore Pestis grassantis Schemnitzy promisi S. Francisco Xaverio..., nam domus nostra mirabiliter ab hoc malo mansit immunis, quod velim imaginem S. Xavery in muro Residentiae extrinsece penes Imaginem Beatae Virginis pingi curare...*“

⁴¹ *Historia Residentiae Schemnitziensis*, c. d. (v pozn. 20), s. 99 (rok 1714).

⁴² Podľa informácie PhDr. Michala Čelka, vedúceho pobočky ŠOKA v Banskej Štiavnici, sa v tomto archíve nenachádzajú žiadne ďalšie dokumenty týkajúce sa prvého morového stĺpa. Moje vlastné pokusy nájsť relevantný materiál v Štátnom banskom archíve v Banskej Štiavnici a v Archíve Dvorskej komory (Hofkammerarchiv) vo Viedni boli bezvýsledné.



5. Trojičný stĺp v Trnave

⁴³ ŠOKA – pobočka Banská Štiavnica, inv. č. 361: Protokol z r. 1714, s. 142 (zasadanie z 13. júla 1714). Ako tento Michal Deada súvisel s Bernardom Deadom, „administrátorom“ Banskej komory, účastníkom votívneho sľubu v roku 1710, nie je známe.

ný, a že si priali novú stavbu, ktorá by mesto a komoru lepšie reprezentovala. V mojom príspevku viac razy citovaný spis vtedajšieho superiora P. Benedikta Mayerla z roku 1754 svedčí o zapojení jezuitov do príprav k novej stavbe, ale aj v tomto prípade sa nestali jej stavebníkom. Nie náhodou to boli opäť tie isté inštitúcie, podieľajúce sa na stavbe prvého stĺpa, Banská komora, Banský súd a mesto Banská Štiavnica, ktoré niesli aj výdavky na stavbu nového stĺpa.⁴⁴ Z odpovedalo to votívnemu sľubu z roku 1710, ktorý si naďalej zachoval svoju platnosť. V texte nachádzajúcom sa v medenej schránke, vlozenej do základného kameňa, ktorý posvätil dňa 30. septembra 1759 P. Benedikt Mayerl, sa preto vyslovene hovorí, že tento nový stĺp nahradzuje starý (*novum veteri substituit*).⁴⁵ Formálnou stránkou pôvodnej stavby sa jeho objednávateľa necítili viazaní; nový stĺp dostal inú pod-

bu, na ktorú mal zrejme rozhodujúci vplyv kremnický staviteľ Ignác Peter Götz⁴⁶ (a nie, ako sa to v staršej literatúre často tvrdí, kremnický sochár Dionýz Stannetti). Inak to bolo ale iste s jeho ikonografiou: tu môžeme predpokladať, že na novom stĺpe sa nachádzajú tie isté postavy svätcov ako na starom. Lebo len v našom dnešnom ponímaní je toto dielo samostatným činom; v pochopení vtedajších objednávateľov a najmä vtedajších cirkevných činiteľov sa v ňom videla predovšetkým kontinuita raz vysloveného, potom ale nepretržite platného ex vota. Preto sa aj pred ním pokračovalo v obvyklých cirkevných obradoch. Ešte v roku 1829 spomína ostrihomský arcibiskup a prímás Uhorska Alexander Rudnay pri svojej kanonickej vizitácii Banskej Štiavnice každoročné slávnosti pri tomto stĺpe, ktoré platilo mesto a uvádza, že on sám presvedčil Banskú komoru, aby sa na týchto výdavkoch podieľala.⁴⁷

⁴⁴ Príjmy a výdavky na tento stĺp sú publikované in: ČELKO-VÁ – ČELKO 1994, c. d. (v pozn. 3), s. 29.

⁴⁵ Podľa textu umiestneného v základnom kameni, publikovaného v: *Historia Residentiae Schemnitziensis*, c. d. (v pozn. 20), s. 332 (rok 1759).

⁴⁶ BALÁŽOVÁ 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 167-168.

⁴⁷ Budapest, MOL, Filmtár, Film No. 23573 – *Visitatio canonica Alex. a Rudna*, 1829, lib. 378, s. 178. "... Cum devotio ad Statuam SSae Trinitatis peragi solita voto quoq. Civium L. R. hujus Civitatis fiat, aequum Nobis videtur..."

Foto: Archív PÚ SR Bratislava (3-5) a archív autorky (1).
Reprod.: *Vlastivedný časopis*, 1965, obr. na s. 127 (2).

Príloha I.

Votívny sľub Banskej komory, Banského súdu a mesta Banskej Štiavnice zo 14. septembra 1710, postaviť v meste Trojičný stĺp

Geliübd

Zur Allerheiligsten Dreyfaltigkeit, umb abwendung Von geraumer zeit her schwebender Contagion undt gefährlich ansteckender Krankheiten, den 14. Monats Septembris 1710. Im Nahmen d. Löbl. Kammer, Stadt- undt Berg-Gerichts in der Kirchen der Hochwürdigen P.P. Societatis Jesu abgelegt durch

Inn Vermeldten

Ich Michael Ignatius Pirolt, der zeit angesetzter Stadt-Richter allhier, gelobe in nahmen der allhiesig- Christ Katholischen gemeine, Kammer, Berg- undt Stadt eingeschlossen, Vermittels gegenwärtig Vollkommen Unwiderruflich, undt beständigen geliübdts, daß, umb den gerechten Zorn Gottes zu Versöhnen, undt von Jezt grassierender Contagion, auch allen bösen ansteckenden Kranckheiten, befreyet zu werden, wie mit gesambter hand, Von Seiten der Löbl. Kammer, so wohl, alß auch Stadt, undt Berg-Gerichts, d. Allerheyligst- undt Unzertheilten dreyfaltigkeit, Gott dem Vatter, Gott dem Sohn undt Gott dem Heyligen Geist, wie nicht weniger auch unseren Heyligen Pest-Patronen, zu Ehren eine Säulen allhier in der Stadt, undt an dem orth, den man hierzu am Bequemesten erachten wirdt, nach möglichsten Kräften zierlich ausführen undt erbauen lassen wollen, mit diesem zusatz, daß nachdem Solche Ehren Säulen wirdt aufgerichtet worden seyn, alle Jahr am Tag der Allerheiligst- Hochgelobten dreyfaltigkeit eine Procession aus allhiesigen Gottes Hauß dahin geführet, undt der gottesdienst nach befundt der geistlichen Obrigkeit daselbst feüerlichst begangen werden solle, undt im fall d. Allmächtige Gott nach seinem Göttlichen Rathschluß uns allesambt ehe undt bevor wir dieses geliübdts der ausführung angeregter Ehren-Säulen Vollziehen würden, aus dieser sterblichkeit zu sich abfordern solte, Unsere nachkommen solche Säüllen erbauen zu lassen unter eben diesem geliübd, undt einer schwären Todt-Sünd Verbunden seyn werden. Indessen aber haben wir d. Göttlichen Drey Einigkeit gegenwärtig zu

Verehrung ausgesetzt des Bildt demüthigst aufopfern wollen, Vor welchen zeit wehrender Contagion, alle Sonntag früh zwar um 9 Uhr daß Hoch-ambt, undt nachmittag Von zwey Uhr die Vesper Von der Allerheiligst. undt Unzertheilten Dreyfaltigkeit in möglichster Frequenz gehalten, undt deroselben zu Ehren sambt dero Litaney, so Vormittag allemahl nach dem Ambt und dem Englischen Rosenkranz, der nach der Vesper wirdt öffentlich vorgebetet werden, gewidmet seyn soll, in gantzlicher zuversicht, undt Kindlich Vertrauen, daß der über undt erzürnete drey Einige Gott, dieses Geliübd, sambt dabey angestellten Andacht, alß ein Versöhnungs Opfer Unserer Missethaten gnädigst ansehen, seine bisherige Strafrubben einziehen, undt uns alle, inn undt außerhalb d. Stadt Von dermablig ansteckender Krankheiten, undt aller Contagion befreyen undt erledigen werde, welches geliübd zu mehrer Bekräftigung undt desto sicherer Vollziehung dem Matricul allhiesig Residentz d. Hoch Löbl. Societät Jesu einverleibt zu werden, hiemit überreichet, undt übergeben wirdt, Alles zu grösserer Ehre d. Allerheyligst undt unzertheilten Dreyfaltigkeit, umb dadurch Unsers inständigem Bitt- undt Seüffzers Barmherziglich gewähret zu werden.

Nota

Praesens Votum Solemniter concepitum et praestitum est, ob grassans in Civitate Malum Pestiferae Luis, cujus periculus Initiis ut obviari, atque in Praecautionem ulterius Propagationis congruae fieri valuissent. Dispositiones Communi Voto consultabatur in Medium Die 1ma, 14ta, 21ma Julii, 15ta Septembr. 1710. Quo tempore cum ordinarii Dni Judicis Domus Malo illo correpta fuisset, Judicatus officium administravit Dnus Ignatius Pirolt Senator, et ordinar. Notarius.

(ŠOKA Žiar nad Hronom, pobočka Banská Štiavnica, inv. č. 354, Protocollum Liberae Regiae ac Montanae Civitatis Schemnicziensis de anno 1710, s. 164-165)

Príloha II.

Výpisky P. Benedikta Mayerla, superiora jezuitskej rezidencie v Banskej Štiavnici z diária rezidencie, týkajúce sa postavenia morového stĺpa v meste a obradov ktoré s ním súvisia, zo dňa 5. júla 1754.

Extractus Protocolli sive Diariorum Reside(nti)ae Schem.
S. JESU
Ab anno Christi 1710

Mense Septembri

Die 14m Septemb. Dnica 14 post Pentec. Hodie hora 9na, emisit votum publicum ad Summam Aram genibus flexis, circumflectentibus tum Cameraticis Officialibus, Dno Bernardo Deada Administratore, Dno à Khimper Rationista p. tum Dno Montium Magistro, Christophoro Zweig, Dno Joanne Lang, Senatore p. Dnus Michael Ignatius Pirolt, in manibus R. P. Superioris Adami Kirchmayr, è Scte JESU, ipse substitutus tum Judex: ad placandam Divinam bonitatem, quae Urbem hanc pestifera hic graviter pro suis peccatis visitabat: quod velint communibus expensis Camerae, Judici Montani et Civitatis in publico loco erigere Statuam Ssmae et Individuae Trinitatis, et SS. Patronis contra pestem ubi Deus in proximo modi cum tum ab hoste, tum a Peste, tum a paupertate Communitatem Christianam liberaverit. Et ad Statuam hanc quot Annis in Festo Ssmae Trinitatis publicam Processionem deducere. Interim autem dedicarunt imaginem, recens pictam, quae in Summa Ara publico Cultui Ssmae Trinitatis est inposita, voventes insuper, quod durante hoc contagione, Singulis Dominicis velint Sacro Votivo de Ssmae Trinitate frequentes adesse, a meridie hora 2da vespere de Eadem Ssmae Trinitate habendis assistere. Item Rosarium Ssmae Trinitatis post vespereas habendum, devote recitare. Habetur votum hoc Eorum inter Scripta Resideae Huius, ad perpetuam rei memoriam observandum, ut ab omnibus Posteris haec devotio alba mente reponatur, executionique mandetur. Sicque hodie iuxta praescriptum Voti Ordinem est haec devotio inchoata.

Anno 1712

Mense Januario

Die 3a Januarii Dnca Vacans propter Octavam S. Joannis. Hodie cessavimus in peragenda devotione de Ss. Trinitate contra pestem. Cum Deus nos benigne liberaverit. Cessavit etiam pulsus omnium campanarum Hora 8va ad preces. Cessavit etiam expositio Venerabilis omnibus Dominicis, et Festis et recitatio litaniarum de nomine JESU diebus Ferialibus post primum Sacrum. Cum haec instituta sint contra Bellum, quod, Deo Miserante, etiam cessavit.

Fuit proinde hodie Sacrum Cantatum hora 9na, Sine expositione Venerabilis et litanijs. Concio, et alia de more. Hora 2da Litaniae.

Anno 1718

Die 16a Januarii. Dnca 2da post Epiphaniam a prandijs hora 2da litaniae Cantatae in Templo nostro. Post has Processionem duxit ad Statuam Ssmae Trinitatis, sub tubis, et tympanis comitantibus Scholis etc. R. P. Superior ubi iterum faciunt litaniae cantatae, quas idem habuit. Et sic in posterum habebuntur singulis Dominicis /:post Divina peracta in Templo Nostro:/ litaniae cantatae ad statuam Ssmae Trinitatis, deinde reducta processio. Quae devotio, quoad litanias in posterum observabitur, petentibus Camerae officialibus. Et approbante ad tempus Rudo Patre Prov(in)ci)li.

Anno 1719

Die 4a Juny: Dnca Ssmae Trinitatis Hora 6ta primum Sacrum, hora 8va 2dum lectum Sacrum Post quod eduxit Processionem ad Statuam Ssmae Trinitatis R. P. Superior, assistentibus Patribus Hodermarszki et Mayr. Sacrum ad statuam cum eadem assistentia cecinit R. P. Superior, finito Sacro Cantato, dixit Idem Concionem, et hac finita cantavit Idem Solenne Te Deum laudamus sub explosione tormentorum ex arce, pulveres suppeditante Camera. Et tandem Idem reducit Processionem ad templum nostrum. Solet alias Te Deum cantari in templo post reductam Processionem. Sed cum hoc anno Statua perfecta sit ut plurimum. Ibidem decantatum Te Deum.

Circa erectionem Statuae Ssmae Trinitatis, et Devotionem ibidem peragi incepta, haec referre est.

Anno 1711

Mense Maio

Die 8a May, Fer. 6ta: Hodie post primum Sacrum, electus est in foro Superiori locus pro erigenda Statua Ssmae, signaque pro Spatio exposita sunt per D. Cornelium Höll Architectum et Magistrum Artificiorum in Caesareis fodinis. Aderant praesentes praeter R. P. Superiorem, D. Bernardus Deada, Administrator Camerae, D. Michael Ignatius Pirolt, Judex, D. Carolus a Kimperg Rationista

Camerae, D. Joes. Bapt. Aigner, praefectus fodinarum in Windschacht, D. Joannes Neydhardt Senator, D. Ignatius Grueber, Senator, nullo contradicente.

Die 15a May, Fer. 6ta: Hodie incaepit fodi fundamentum pro Statua Ssmae Trinitatis in foro a Haiensis.

Die 31a May. Dnca Ssmae Trinitatis: Hora 6ta Sacrum lectum. Hora 8va iterum Sacrum lectum, post quod eduxit Processionem ad locum in Superiori Foro, ubi aedificanda est Statua Ssmae Trinitatis, ubi interim erectum est elegans altare, R. P. Superior, assistente Patre Kontil et P. Marco in casulis, A. R. D. Hudricsensi, et Antaliensi Parochis in Superpeliceo et Stolae etc. Finitis concionibus reducta est Processio ad nostram Ecclesiam, sicut inde est reducta, ubi decantatus est Hymnus Ambrosianus ob contagionem, a nobis miserericorditer aversam, in quem finem tota haec devotio ex voto est instituta.

Anno 1712

Mense Maio

Die 22a May. Dnca Ssmae Trinitatis: habetur, eductam esse Processionem a R. P. Superiore ad forum Superius, ubi fundamenta sunt pro Statua aedificanda Ssmae Trinitatis, ex voto tempore pestis concepto: ubi interim erecta est Ara pro Sacro Missae Sacrificio ibi peragendo, ac finitis utrinq. Divinis reductam esse Processionem.

Anno 1717

Mense Maio

Die 23 May: Dnca Ssmae Trinitatis: legitur, eductam Processionem /:NB. haec devotio Singulis annis intermedijs etiam celebrabatur:/ ad Statuam Ssmae Trinitatis quo ad partim Superiorem iam perfectam per R. P. Superiorem etc. quae dein ut Supra, anno 1719, ut plurimum perfecta fuisse scribitur.

Ex praemissis patet

Aliam devotionem erga Ssmae Trinitatem, titulo pestis, fuisse ex voto institutam, quae dein, cessante peste, anno 1712 etiam cessaverat. Et aliam rursus in honorem Ssmae Trinitatis institutam a Dominis Cameraticis esse, anno nempe 1718. sub dato 16a Januarius. Ut de Eadem Ssma Trinitate, praeter Germanicam de Eadem pestis usuatam cantilenam, Singulis Dominicis, litaniae cum assistentia Sacerdotali ad eandem Statuam /:tempore nempe zelijs ut admittente:/ decantantur, cui etiam ad hoc tempus iam in annum 36tum parentatum est. In quem Finem etiam excassa Ladae Fraternalitatis Metallicorum per Cameram liberalissime, nullus dubito, resoluti, et Residentiae, et Musicis annue in hodiernum diem obveniunt.

Residentiae Schem. S. J. fl. 112

Musici Ecclesiarum 203

Summa fl. 315

Schemniczy, die 5a July

An. 1754 Benedictus Mayerl

Reside(nti)ae Schem. S. J. Superior lociq. Parochus mp.

Extractus Diarior. Reside(nti)ae Schem., ab Anno 1710 de voto erigenda Statuae Ssmae Trinitatis, de educenda Eodem festo processione ad praedictam Statuam. Et de 2plici devotione alia tit. pestis observata, usq. ad annum 1712, et alia Ao 1718 inchoata in honorem Ssmae Trinitatis in hodiernam diem durans.

(Budapest, Magyar Országos levéltár, Kamarai levéltár, E 152 Acta jesuitica irregistrata, Residentia Schemnicziensis, Fasc. 1, No 4)

Zur Entstehung der ersten Pestsäule in Banská Štiavnica/Schemnitz und ihrer Bedeutung im Kirchenleben der Stadt

(Zusammenfassung)

Die verhältnismäßig große Anzahl und die Qualität von erhaltenen barocken Pestsäulen in Mitteleuropa, den sog. Dreifaltigkeitssäulen, rief bisher eine verhältnismäßig rege Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker hervor. Die Publikationen, die über diese öffentlichen architektonisch-plastischen Anlagen bis heute erschienen sind, befassen sich aber vor allem mit ihrer künstlerischen Wertung. Nur in Ausnahmefällen, und das meist unzureichend, wird hier auch über die Umstände ihrer Errichtung und über ihren ursprünglichen Stellenwert im Leben der Gemeinde nachgeforscht.

In der Slowakei konzentrierte sich das bisherige Interesse vor allem auf zwei, noch heute in situ stehende Pestdenkmäler: in Banská Štiavnica/Schemnitz und in Kremnica/Kremnitz. Sie entstanden erst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, also etwa ein halbes Jahrhundert nach dem eigentlichen Auslöser ihrer Errichtung, der Pest in den Jahren 1710–1711 und daher schienen sie nur mehr als prestigewirksame städtische Erinnerungsmale errichtet worden zu sein. Tatsächlich war der Grund ihrer Entstehung aber ein *ex voto* aus der Zeit der verheerenden Seuche, dem sich die Gemeinde weiterhin verpflichtet fühlte. An ihrer heutigen Stelle standen schon bald nach dem Ende der Pest die ersten Votivdenkmäler und die neuerrichteten haben diese, wohl wegen deren Baufähigkeit oder Bedeutungslosigkeit nur ersetzt.

Während die erste simple Pestsäule aus Kremnica in die nahegelegene Ortschaft Horná Ves übertragen wurde, wo sie bis heute steht, hat sich jene aus Štiavnica nicht erhalten. Geblieben sind aber mehrere wichtige Archivadokumente zu ihrer Entstehung: der Text des vor dem Hochaltar der Pfarrkirche feierlich vorgetragenen Gelübdes am 14. September 1710 und knappe Aufzeichnungen über den Bau. Zur ihrer Errichtung haben sich außer der Gemeinde noch das Berggericht und das Kammergrafenamt verpflichtet, alle drei Institutionen waren auch – im Sinne des *ex voto* – die Bauherren der späteren, zweiten Säule.

Die in der Literatur oft vorgetragene Meinung, die Auftraggeber dieser, und auch der zweiten Säule seien die ortsansässigen Jesuiten gewesen, stimmt also nicht. Eine solche Aufgabe gehörte nicht in ihre Kompetenz. Es ist aber anzunehmen, daß die Jesuitenpatres, die auch die Pfarre in Štiavnica verwaltet haben, bei der Errichtung dieses Denkmals ziemlich engagiert waren, und sogar denkbar, daß sie auch die eigentlichen geistigen Urheber dieses Projektes waren. Ihr eigenes Votivdenkmal war aber ein Fresko auf der Fassade ihrer Residenz, auf dem der Hl. Franziskus Xaverius, einer der Pestpatrone dargestellt wurde.

Mit dem Bau der Pestsäule begann man sofort nach dem Abklingen der Seuche. Schon im Mai 1711 trafen sich die Repräsentanten der Auftraggeber mit dem Stadtpfarrer, dem Superior P. Adam Kirchmayer S. J. und begutachteten die Stelle am Platz hinter dem Rathaus, die der Bergingenieur und *architectus* Kornelius Höll ausgewählt hatte. An einem provisorischen Altar, den man neben den ausgegrabenen Fundamenten errichtet hatte, zelebrierte der Stadtpfarrer noch in demselben Monat, am Fest der Hl. Dreifaltigkeit, die erste Messe, nachdem er zu ihm eine Prozession geführt hatte. Diese Prozessionen wiederholten sich alljährlich an demselben Tag, auch als die Säule im Laufe der Jahre 1717–1719 fertiggestellt worden war.

In den erhaltenen Archivalien fehlt leider jeder Hinweis sowohl auf den Entwerfer und die ausführenden Künstler, als auch auf die Gesamtgestaltung des Votivdenkmals und seine Ikonographie. Lediglich auf einer anonymen schematischen Zeichnung der Stadt die etwa in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden ist, sieht man an der Stelle der heutigen Pestsäule eine winzige Silhouette einer anderen Säule, die man mit diesem ersten Votivdenkmal identifizieren kann. Wir können danach annehmen, daß dieses Werk eine ziemlich große plastische Dreifaltigkeitsgruppe gekrönt hat, die von einem schmaleren Teil (Säule, Pyramide?) getragen wurde. Im un-

teren Teil wurde diese mittlere Stütze von mehreren Figuren der Pestpatrone umgeben. Eine solche Komposition war gerade zu jener Zeit sehr verbreitet. Denkmale dieser Art findet man vor allem in Österreich (in der Umgebung von Wien befinden sich solche Säulen z. B. in Mödling, Klosterneuburg, Perchtoldsdorf, St. Pölten), aber auch auf dem Gebiet der Slowakei finden sich bis heute mehrere Pestdenkmäler aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, die diesem Typus entsprechen (in Trnava, Komárno, Prievidza). Die erste Pestsäule in Štiavnica war demnach keine einfache Säule, wie es meist in der Literatur behauptet wird, sondern ein anspruchsvolles Gebilde, für dessen Errichtung wahrscheinlich Künstler von auswärts herangezogen wurden.

Schon 1718 wurden bei diesem, damals noch im Bau befindlichen Denkmal Litaneien gesungen und das nicht nur am Tag der Hl. Dreifaltigkeit, sondern auch an den Namenstagen einzelner Pestpatrone, deren Statuen hier aufgestellt waren. Nach zeitgenössischen Quellen hatten diese Gesänge einen ziem-

lich volkstümlichen Charakter und wurden aus der Gemeinschaftskasse der Bergleute bezahlt. Die Litaneien und die erwähnten alljährlichen Prozessionen setzten sich bis tief in das 19. Jahrhundert fort. Das erste, und das bedeutendste öffentliche Monument der Stadt, war daher nicht nur ein stummes Erinnerungsmal an die Schreckenszeit der Pest, sondern ein ständig mahnendes Votivmal, das einen festen Platz im kirchlichen Leben der Stadtgemeinde innehatte.

Im Jahre 1759 begann man an der Stelle dieser Pestsäule, die kurz vorher abgetragen wurde, eine neue zu bauen, deren Konzeption wohl von Baumeister Ignatius Peter Götz stammte und deren Statuen das Werk des Bildhauers Dionysius Stannetti waren. Im Text, der in den Grundstein eingelegt wurde, steht ausdrücklich, daß diese, noch bis heute bestehende Säule, die alte ersetzen soll. Die Intention der Bauherren war es also, vor allem die Kontinuität des einmal ausgesprochenen und ständig gültigen *ex voto* zu wahren und erst in zweiter Linie ein neues „moderneres“ Denkmal zu schaffen.

Gotika v baroku K ideovej a formálnej recepcii gotického umenia v prvej polovici 18. storočia na Slovensku

Barbara BALÁŽOVÁ

Kľúčová myšlienka môjho príspevku operuje predpokladom, že fenomén používania a zneužívania historickej pamäte sa permanentne objavuje v celej európskej histórii a pre jeden z možných uhlov pohľadu sú dôležité retrospektívne vizuálne formy v barokovom umení ako odkaz na obdobie gotiky i ako reflexia oficiálneho politického a cirkevného postoja v bývalom Habsburskom impériu v období raného novoveku.

Problematika gotických reminiscencií, retrospektív a revivalov je otázka reflektovaná z rozličných uhlov pohľadu a v rozličných súvislostiach najmä v odborných diskusiách mimo nášho kultúrneho regiónu. Môj dnešný príspevok je preto potrebné chápať ako veľmi obrysový náčrt tohto fenoménu a formuláciu základných východísk pre ďalšie interpretačné výzvy: toto pole možností predstavím na konkrétnom sochárskom diele, mimochodom dnes po prvýkrát predstavenom na kunsthistorickom fóre, barokovej *Piete* z majetku Národnej banky Slovenska – Múzea mincí a medailí v Kremnici.¹

V súvislosti so zámerom komplexne reštaurovať a odborne spracovať tamojšiu zbierku umenia 15.–18. storočia, ktorý by mal vyústiť v tomto roku do vydania už v súčasnosti hotového vedeckého kataló-

gu zbierky, sa vynorila z depozitu dnes predstavovaná *Pieta*. Žiaľbohu, ako to na Slovensku už býva zvykom, bez akýchkoľvek informácií k jej vzniku, k jej pôvodnému umiestneniu, dokonca bez akýchkoľvek podkladov k samotnej muzeálnej akvizícii tohto diela.

Jedno z východísk pre zodpovedanie týchto „základných kunsthistorických otázok“ poskytli dve fotografie: prvá, zachytávajúca pravdepodobne interiér vrcholovej kaplnky sv. Kríža kremnickej Kalvárie niekedy z medzivojnového obdobia, a druhá, z interiéru karnera sv. Ondreja v hradnom areáli v Kremnici z roku 1979 v archíve Pamiatkového úradu SR v Bratislave.²

Pôvodnému určeniu *Piety* pre vrcholovú kaplnku kremnickej Kalvárie by neodporoval ani jej popis z roku 1742 z pera Benedikta Mayerla, gvardiána kremnickeho kláštora františkánov uhorskej salvatoriánskej provincie: „Kostolík bol postavený na počesť Nájdenia sv. Kríža a v tento sviatok sem bývajú z farskeho kostola vedené verejné procesie s možnosťou získania úplných odpustkov. V kostolíku s lavicami a chórom s kapacitou pre približne 150 ľudí sa nachádza oltár Bolestnej Panny Márie sediacej pod krížom a držiacej telo mŕtveho syna, ktorá bola v roku 1743 z rôznych obiet odetá farbami.“³

Na otázku pôvodného umiestnenia *Piety* existuje teda dosť presvedčivá a jednoznačná odpoveď, podobne je možné zodpovedať i spôsob jej akvizície do zbier-

¹ NBS – MMM v Kremnici, príř. č. 483/03, v. 130 cm, š. 90 cm, h. 50 cm, polychrómovaná drevorezba. Reštaurovala v rokoch 1998–2000 Lenka Červeňová-Siváňová (VŠVU Bratislava, odborné vedenie prof. Dana Salamonová).

² Archív Pamiatkového úradu SR, Kremnica, foto Justová 1979, č. 84361.

³ MAYERL, Benedict: *Historia Crenniciensis Conventus per p. fratrem Benedictum Mayerl p. i. Conventus Guardianum Anno Reparatae Salutis MDCCXLII.* (rukopis), s. 18. – Porov. ČIČO, M. – KALINOVÁ, M. – PAULUSOVÁ, S.: *Kalvárie a Krížové cesty na Slovensku.* Bratislava 2002, s. 214–215.



1. *Pieta*, polychrómovaná drevorezba, 1735–1738 (Kremnica, NBS – Múzeum mincí a medailí)

ky kremnického múzea. Súsošie bolo provizórne zložené v karneri sv. Ondreja niekedy po roku 1954, kedy kremnická Kalvária utrpela značné škody počas ničivej víchrice, a pred rokom 1977, kedy v marci vrcholová kaplnka kompletne vyhořela a zmenila sa na ruinu dokonca vyňatú v roku 1982 spod pamiatkovej ochrany. Do depozitu múzea bola *Pieta* prenesená počas komplexnej obnovy kremnického hradného areálu v osemdesiatych rokoch 20. storočia a v rokoch 1998–1999 reštaurovaná v ateliéroch Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave.

Poslednou „prípravnou otázkou“ je obdobie, autor a následne okolnosti vzniku *Piety* z kremnického múzea: aj keď nedávno vydaná publikácia *Kalvárie a Krížové cesty na Slovensku* priniesla množstvo nových faktov a zistení, v časti o Kalvárii v Kremnici čerpal jej autor – Martin Čičo – najmä zo spomínanej fran-tiškánskej kroniky, kde je na jednej strane obdobie vzniku kremnickej Kalvárie ohraničené rokom 1729, no na druhej strane nie je napísaná posledná číslica roku jej dokončenia a Martin Čičo len hypoteticky uvažuje o roku 1734.⁴ Relevantný prameň poskytujúci jednotné a úplné informácie však dodnes chýba a k dnes prezentovanému sumáru archívnych podkladov som sa dostala len pri rozličných príležitostiach a rozličnými okľukami.

Prvá sa spája s menom maliara Jána Juraja Rothensteina, ktorý zomrel v roku 1730 v Kremnici (činný pravdepodobne koncom 17. a v prvej tretine 18. storočia). Doteraz bol pre slovenskú historiografiu umenia neznámym barokovým umelcom: jedine zbierku 32 obrazov istého kremnického meštana „Rothensteina“ bez akýchkoľvek bližších informácií uvádzal Vi-

liam Čičaj v rámci svojho výskumu pozostalostí mešťanov stredoslovenských banských miest.⁵ Jediné, čo je zrejme z listu Jána Xavera Herenyiho, farára v Sklabinej s filiálkou v Želovciach v Novohradskej stolici, z 18. februára 1731 adresovaného kremnickej mestskej rade už po Rothensteinovej smrti je to, že sa maliar pred svojím príchodom do Kremnice musel zdržiavať v meste Szécsény (dnes v maďarskej časti historického územia Novohradskej stolice).⁶

V rozsiahlych pozostalostných aktách z novembra 1730 je pre nás dôležitá krátka zmienka o jednom z dôvodov Rothensteinovho príchodu do Kremnice: maliar mal navrhnuť a pripraviť koncepciu kremnickej Kalvárie,⁷ ktorej výstavbu podľa spomínanej fran-tiškánskej kroniky Benedikta Mayerla iniciovali už v roku 1729 „horlivý“ učiteľ *Vavrinec Dolniczer* a kremnický farár *Ján Jozef Beitel*.⁸ Do akej miery Rothenstein túto prácu začal, alebo v akom bol štádiu, známe nie je: v roku 1731 začala realizácia Kalvárie pod Beitelovým vedením postavením prvej kaplnky pred Hornou bránou a 6. septembra 1734 bol položený základný kameň vrcholovej kaplnky slávnostne vysvätenej 23. septembra 1738 „... za zvukov trúb a tympanov...“. Tieto náhodné informácie v kremnickej matrike krstných a sobášnych z rokov 1683–1721 dopĺňa stručný záznam: za sochárske práce na oltári kaplnky bolo vyplatených 34 zlatých a za maliarske práce 48 zlatých.⁹

Ak hľadáme mená sochárov, ktorí realizovali sochársku časť oltára, do úvahy by prichádzali, samozrejme, ak sa pohybujeme v rovine miestnych umelcov, dve mená: sochár pôvodom z tirolského Brixenu *Michal Anton Räsner*, ktorého tvorba je na strednom

⁴ ČIČO, M., *ibidem*, s. 214–215.

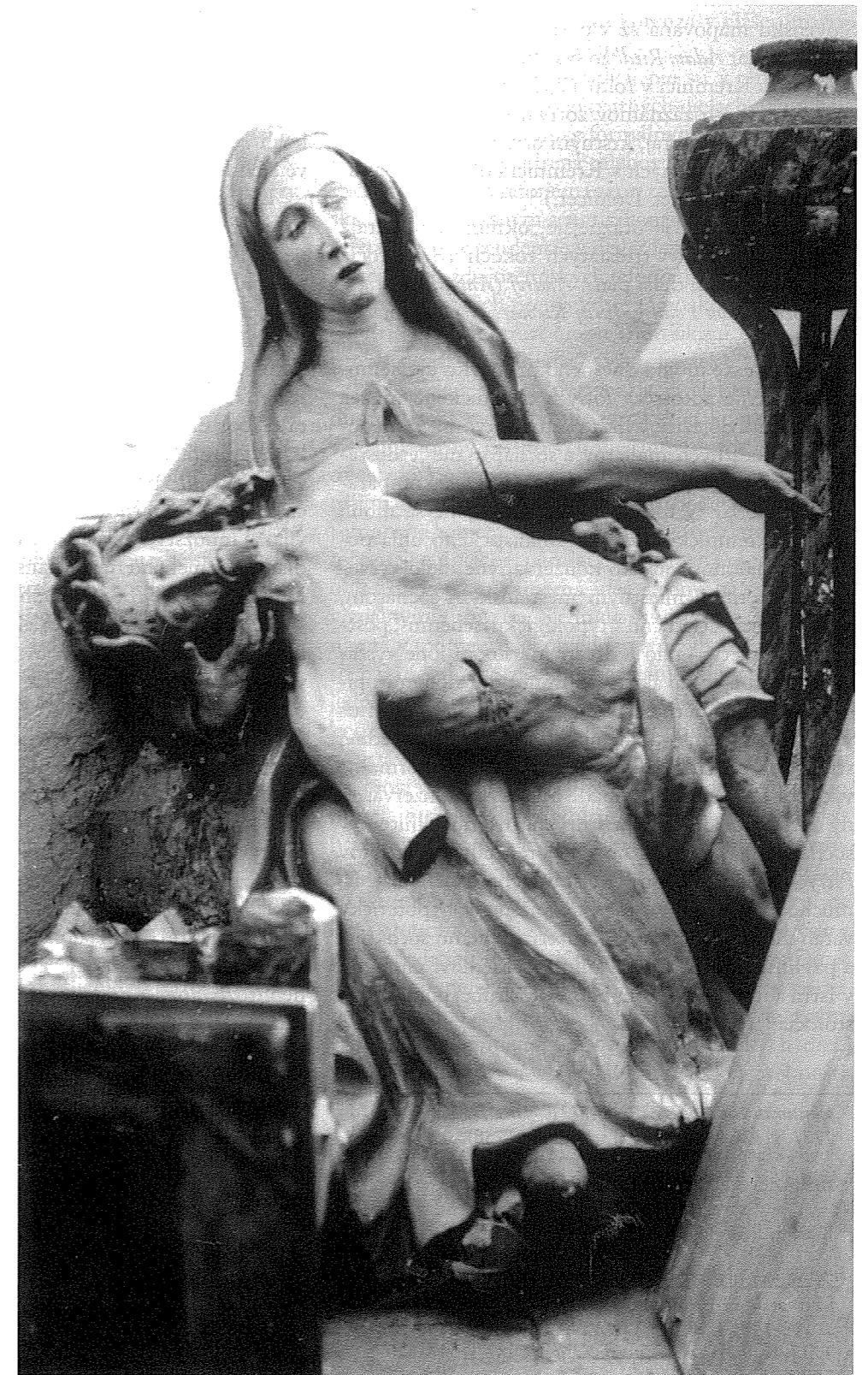
⁵ ČIČAJ, V.: Ku kultúrnym pomerom Kremnice v 16.–18. storočí. In: *Historické štúdie*, 24, 1980, s. 173; – ČIČAJ, V.: Stredoslovenské mešťanstvo a výtvarné umenie v období neskorého feudalizmu. In: MARSINA, R. (Ed.): *Banské mestá na Slovensku*. Zborník príspevkov zo sympózia o banských mestách na Slovensku. Martin 1990, s. 260.

⁶ Pozri – BALÁŽOVÁ, B.: *Pictorissa Cremniciensis*. Bratislava 2004, s. 42–44.

⁷ „Caeterum cum et Statuae ad Montem Calvariae ... paratae haberat, pro ea... fienda transvocatione, necessaria dispositionem facere dignavit.“ – MV SR, ŠA Banská Bystrica, pobočka Kremnica. Magistrát mesta Kremnica, *Tomus III (1700–1755) Fons 44 Fasc 3 Nro 120*.

⁸ „... praecipuae ope Generosi D[omi]ni Laurentii Dolniczer quondam studiosissimi Scholarum humanarum bujatum Praeceptoris anno 1729 Sub R[evere]ndissimo D[omi]no Parocho Beitel inchoatum, ...“ – MAYERL 1742, c. d. (v pozn. 3), s. 18.

⁹ „Eademque die in dicta Calvariæ Capella adstantibus D[omi]no R[everendo] Jacobo Cziczziar P[arochus] Slaskensi, et D[omino] R[everendo] Alexandro Freiseisen P[arochus] Kuneschoviensi, et Lutskensi, prima vice divina Solemnities cum Tubis et Tympanis habendo Sacrum Cantatum, peregi dictae autem Capellae aedificium constitit in toto 569 fl. 24 kr. exceptis lignis, Scandulis, et Calce, quoe Incluta Civitas ex sua liberalitate contriibuit, uti et campanam 117 librarum curavit, exceptis 56 libris quas hajerones contriibuerunt. Pro Altari eiusdem Capellae dedi Sculptori 34 fl. Pictori aute 48 fl.“ – MV SR, ŠA Banská Bystrica, Zbierka cirkevných matrik, Kremnica – Rímskokatolícka farnosť Blahoslavennej Panny Márie, *Matrika*



2. *Pieta*, archívna fotografia v interiéri karnera sv. Ondreja v Kremnici

Slovensku mapovaná až v posledných rokoch, alebo mladý sochár Adam Riedl zo švábskeho Wiggensbach, ktorý sa v Kremnici v roku 1736 oženil a podľa ďalších matričných záznamov zotrval v Kremnici až do roku 1745. (Na okraj, krstným otcom dvoch Riedlových synov narodených v Kremnici bol práve spomínaný učiteľ Vavrinc Dolnicer.)¹⁰

Meno maliara je otáznejšie, okrem Jána Juraja Rothensteina boli v tridsiatych rokoch 18. storočia v Kremnici činní ďalší piati: Andrej (Anton?) Konikovic, Jozef Anton Podner, Juraj Riemar, Dominik Spaner a Štefan Zareczky.¹¹

V kontexte môjho dnešného príspevku ale definitívne určenie autorstva *Piety* z kremnického múzea nie je až tak dôležité, zvlášť preto, že tvorba vymenovaných miestnych maliarov a sochárov nie je dostatočne zmapovaná a tým chýba akýkoľvek komparatívny materiál. V tomto momente by sme sa mohli venovať kremnickej *Piete* z formalistického uhla pohľadu a zhodnotiť ju ako konzervatívne dielo vytvorené na periférii miestnym meštianskym sochárom, a pomenovať „tradičnú“ typologickú schému „postgotickej“ piety – telo Krista v Máriinom lone vystavené smerom k divákovi a zosunutými nohami opisujúce krivku mierneho oblúka, pričom mechanizmus vysokého reliéfu s odľahčujúcim korýtkom zo zadnej strany len potvrdzuje gotické typologické i formálne východiská. V tomto prípade by takýto konzervatívny a tradicionalistický prístup bol „ospravedliteľný“ sochárskym školením oboch potenciálnych autorov *Piety* – v domovskom Tirolsku alebo Švábsku. (Mimo chodom, zatiaľ zostáva neobjasnený hypotetický vzťah Adama Riedla ku konzervatívne sochárovi a pavlínskemu frátrovi Paulusovi Riedlovi činnému v Istrii a na chorvátskom pobreží v druhej polovici 18. storočia.)¹²

Ďaleko zaujímavejšia otázka nevyhnutne nasleduje po detailnejšom sa zameraní na prostredie, v ktorom kremnická *Pieta* vznikla, pretože hlbšie štúdium tendencií a ideového pozadia Kremnice v tridsiatych rokoch 18. storočia môže odkryť mimoriadne zaujímavé súvislosti.

Do popredia záujmu sa totiž dostáva osoba Jána Jozefa Beitela: v súčasnosti len torzovito zaznamenané aktivity tejto zaujímavej postavy kremnického farára, hlohoveckého prepošta a bratislavského kanonika pôvodom zo Sliezska by mohli byť prvým predpokladom k objasneniu zaujímavých kontextov podobne, ako ich načrtol vo svojej práci v Galérii – Ročenke SNG o hlohoveckom reliéfe Narodenia Krista Gábor Endrődi.¹³ Ján Jozef Beitel sa stal kremnickým farárom 15. mája 1720 a na tomto poste zotrval až do roku 1731.¹⁴ Okrem povinností hlavného správcu kremnickej farnosti počas svojho účinkovania vyvíjal aj množstvo ďalších aktivít: referuje o nich gvardián kremnického františkánskeho kláštora Benedikt Mayerl vo svojej pozoruhodnej kronike z roku 1742 – išlo často o záchranu gotických diel ako v prípade hlavného oltára dómu sv. Martina v Bratislave, znovuosádzanie gotických sôch do nových barokových oltárov, alebo dokonca preorganizovanie protestantských epitafov v zámockom kostole sv. Kataríny „podľa katolíckych noriem“.¹⁵

Benedikt Mayerl v kapitole o dejinách kremnickej katolíckej cirkvi i histórii kremnických kostolov odkrýva aj inú rovinu pochopenia gotiky v prvej polovici 18. storočia: nie raz totiž sleduje históriu na základe svojho vlastného archívneho výskumu starých gotických listín, najmä donačných, vo farskom a mestskom archíve a neustále apeluje na tradíciu cirkvi neohrozovanej a nenakazenej „luteránskym morom“, ktorej svedectvom sú práve niektoré zachované „sta-

robylé“ pamiatky. (Spomína tu napríklad oltár sv. Mikuláša prenesený z kremnického farského kostola do Lúčok, alebo tri svätice – pozostatok z gotického oltára sv. Kríža umiestneného pôvodne v kremnickej špitálskej kostole, ktoré boli na začiatku 18. storočia „vystavené v interiéri kostola pre veriacich na pripomenutie slávnej tradície“ a pretrvania katolíckej viery počas reformácie.)¹⁶

Pochopiteľnými a vierohodnými sú retrospektívne návraty ku gotike ako „starému štýlu“ v prostredí viedenského dvora a elitnej kultúry 18. storočia tak, ako ich načrtol vo svojom príspevku Hellmut Lorenz v roku 1997.¹⁷ Na základe prameňov sa mu podarilo objaviť a zachytiť nariadenie samotnej panovníčky – Márie Terézie z leta 1748 „úspešne rekonštruovať v starom štýle“ gotickú kaplnku viedenského Hofburgu. Jednou z Lorenzových argumentácií pri interpretácii tohto nariadenia Márie Terézie je fakt, že v roku 1737 vznikla na želanie cisára Karola VI. genealógia habsburského domu s odkazmi na habsburské stredoveké reálie – zároveň babenberské, na posilnenie vedomia dynastickej tradície Habsburgovcov trvajúcej od stredoveku až do obdobia baroka a v takomto kontexte je možné chápať ideu rekonštrukcie kaplnky. Takýto princíp samozrejme nie je ojedinelý: paralela stredovekých architektonických foriem voči sakrálnosti ako takej jednoznačne nie je objavom historizmu 19. storočia. (Táto vedomá a zámerná paralela zohľadňovaná už pri realizácii je vynikajúco dokumentovaná v rámci dizertačnej práce Lutgera Sutthoffa *Gotik im Barock*, ktorý sleduje aj pomocou pramenného materiálu fenomén zámerného a programového citovania gotickej tradície v baroku na príklade tzv. nemeckej jezuitskej gotiky 17. storočia.)¹⁸

Ak by sme teda prijali myšlienku o retrospektivite a konzervatívnosti stvárnenia *Piety* z kremnického múzea ako odkaze na podporenie istej tradície, musíme hľadať i v periférnejšom prostredí spôsob, ako

obhájiť myšlienky Hellmuta Lorenza v nižšej úrovni spoločnosti raného novoveku.

Formálne návraty k tradícii nie sú v rámci intelektuálnych odkazov vo výtvarných dielach ničím novým: tradicionalizmom a formálnym konzervativizmom môže byť vyjadrená duchovná tradícia a odpor voči istým typom reforiem (napr. talianska „potridentská“ maľba), krásnym a signifikantným príkladom sú retrospektívne tendencie v deväťdesiatych rokoch 18. storočia po páde jozefínskych reforiem najmä v okruhu diel realizovaných pre niektoré rády ako benediktíni, jezuiti, premonštráti alebo františkáni (napríklad problematika Maulbertschových fresiek).¹⁹

Na základe istého načrtnutia intelektuálnej hladiny by som rada otvorila otázku, či konzervatívne vizuálne formy niektorých diel musia vždy a za každých okolností súvisieť s neschopnosťou prostredia prijímať nové a progresívne tendencie? Aktuálna prítomnosť a záujem cirkvi a následne meštianskej spoločnosti o gotické pamiatky jednoznačne vyvolali ohlas na gotiku: zámerná idea sledovaná gotickými vizuálnymi formami. Sledujúc osud *Piety* z Kremnice najmä v momente jej objednania a výberu vhodného sochára je možné zaznamenať zámer donátora a objednávateľa spomenúť gotickú tradíciu katolicizmu, konzervatívny návrat smerom k tradícii spájajúcej sa s výstavbou Kalvárie v Kremnici: nielen Pavlovi Pieresiczovi, ale ani Jánovi Jozefovi Beitelovi nemôžeme uprieť intelektuálny a kultúrny rozhľad. Beitel ako bratislavský kanonik musel byť veľmi dobre zorientovaný v tendenciách barokovej sochy tretej dekády 18. storočia, bol predsa v priamom kontakte s gotickým oltárom dómu sv. Martina počas Donnerovskej rekonštrukcie a *Pieta* z Kremnice je súčasníkom Donnerovej slávnej *Piety* v Gurku. Zvlášť kontakt medzi retrospekciou a umelcami s vhodným archaickým vzdelaním podmienil tento druh umeleckých diel, v prípade silnejšej a výraznejšej umeleckej osobnosti

¹⁰ pokrstených 1683–1684, 1688–1721, matrika sobášnych 1674–1721, s. 326 (záznam z 23. septembra 1738).

¹¹ BALÁŽOVÁ 2004, c. d. (v pozn. 6), s. 41–42.

¹² Ibidem, s. 35–36, 38–39, 42, 45.

¹³ Pozri BARIČEVIĆ, D.: Paulus Riedl, pavlínski kipar u Istrii i Hrvatskom primorju. In: *Peristil*, 16/17, 1973–1974, s. 133–148; – HORVAT, A. – MATEJČIĆ, R. – PRIJATELJ, K.: *Barok u Hrvatskoj*. Zagreb 1982, s. 516–520, 577, 580–581.

¹⁴ ENDRŐDI, G.: Kapitoly z dejín hlohoveckého reliéfu Narodenia Krista. In: *Galéria – Ročenka SNG*, 2, 2001, s. 14. Pozri tiež MIKÓ, Á. – PÁLFFY, G.: A pozsonyi Szent Márton-templom késő reneszánsz és kora barokk síremlékei. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 51, 2002, s. 113–115.

¹⁵ MV SR, ŠA Banská Bystrica, pobočka Kremnica. Magistrát mesta Kremnica, *Tomus III (1700–1755) Fons 19 Fasc 1 Nro 62, 63; Schematismus historicus dioecensis Neosoliensis pro Anno saeculari MDCCCLXXVI ab erecta sede episcopali*. Neosolii 1876, s. 312.

¹⁶ MAYERL 1742, c. d. (v pozn. 3), s. 17.

¹⁷ Ibidem, s. 10, 12.

¹⁸ LORENZ, H.: „... im alten Style glücklich wiederhergestellt ...“ Zur repräsentativen Rolle der Tradition in der Barockarchitektur Mitteleuropas. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 51, 1997, Heft 3–4, s. 475–483.

¹⁹ SUTTHOFF, L. J.: *Gotik im Barock: zur Frage der Kontinuität des Stiles ausserhalb seiner Epoche*. Diss., Universität Saarbrücken 1991.

²⁰ Pozri BALÁŽOVÁ, B.: Maulbertsch alebo Leicher? K dvom barokovým oltárnym výzdobám františkánskeho kostola v Kremnici. In: *Galéria – Ročenka SNG*, 3, 2002, s. 51–85.

Foto: Dušan Slivka 2003 (1) – Pamiatkový úrad SR, foto Justová 1979 (2)

by bola jej stopa markantnejšia a rešpekt voči tradícii menej čitateľný.

A na záver: je veľmi zaujímavé, že môžeme sledovať a komentovať fenomén vedomej retrospektivity na periférii, v živote a kultúrnych súvislostiach jedného z banských miest, a z tohto uhla pohľadu zdá sa byť mimoriadne významné, že baroková kultúra reagovala i v inej sociálnej vrstve, v jej myslení a správaní

sa, na oficiálny postoj katolíckej cirkvi i politických predstaviteľov ku gotike ako k obdobiu zlatého veku katolicizmu. Akoby tu bolo zreflektované víťazstvo katolíckej cirkvi 17. storočia i s istým oneskorením typickým pre oblasť stredného Slovenska, kde bola otázka rekatolizácie živá a aktuálna ešte aj v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 18. storočia.

Gothic in the age of Baroque. On the ideological and formal reception of Gothic art in the first half of the 18th century in Slovakia

(Summary)

The problem of Medieval reminiscences, retrospectives and revivals is a question reflected from many different points of view and in its various relations, especially in art-historical discussions outside the Slovak cultural milieu. In the last two decades attention has been given to this phenomenon: the challenge now is to clarify not only the theoretical background of Post-tridentine philosophy, but also its visual evocation. For this purpose there was a new placement

of Medieval artworks as a tradition of the older Church, a Church which was not yet threatened by and suffering from the „Lutheran plague“, and a reconstruction of Medieval tradition in the visual perception of new works in an „old style“, as well as Baroque constructions of historical memory – *genius loci* – reviving the Medieval tradition of political and ecclesiastical power.

Exkurs do historickej maľby XIX. storočia

Marta HERUCOVÁ

Výprava za obrazmi histórie – očami XIX. storočia legendárnej a mýtckej – povedie kľukatými cestičkami a skalistými tiesňavami, krátkymi a strmými vzostupmi i neodmysliteľným klesaním. Mnohí z nej bývajú sklamaní: maďarských kolegov neuspokojuje svojou málopočetnou účasťou, českých napriek čistému štítu prílišným sledovaním nemeckých stôp, rakúskych častým dochádzaním dychu.¹ A my by sme si zasa mohli priznať, že sa na ňu vydávame akosi neradi, len s rozpakmi, tušiac vlastné vajatanie na poli národného historického povedomia a blúdenie v labyrinte mýtckosti.² Napriek tomu je to výprava na zážitky dosť bohatá a bola by škoda vyháňať sa jej tak ako doteraz – najmä z nejakej obavy nad priepasťou susedských rozdielov, či už štýlových alebo obsahových.

Exkurs vzhľadom na stav výskumu nebude vyčerpávajúci a napriek tomu, že nepôjde ďaleko, dúfam, že bude niečím náučný. Zameria sa na to, čo v rámci historickej maľby súvisí so Slovenskom a de facto urobí tri klasické zastávky: v Bratislave, vo Viedni a v Budapešti.

I.

Prvá zastávka je v Bratislave pred polovicou XIX. storočia, teda v dobe, kedy v európskom priestore klesá záujem o zobrazovanie mytologických scén a žáner historický začína byť kľúčovým.³ Študent Ludvík Štúr vtedy už len spomína na Leopolda Petza, svojho györskeho gymnaziálneho profesora dejepisu,

¹ Podľa SZABÓ, J.: *Die Malerei des 19. Jahrhunderts in Ungarn* [1985]. Budapest 1988; – THEINHARDTOVÁ, M.: *Historická malba – Čechy 1840–1860*. In: *Dějiny českého výtvarného umění III/1. 1780/1890*. Praha 2001, s. 326–341; – FLEISCHER, Gy.: *Magyarok a bécsi Képzőművészeti akadémián*. Budapest 1935.

² V umeleckohistorickej oblasti bolo naposledy pred takmer polstoročím konštatované, že „V slovenských pomeroch... ostávalo... historické maliarstvo naďalej v ústraní. Masy porobeného roľníckeho ľudu, ba ani mladá národná buržoázia nemali dostatok prostriedkov a azda ani dostatok pochopenia pre tento náročný výtvarný žáner. – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: *Slovenské výtvarné umenie obdobia národného obrozenia*. Bratislava 1966, s. 50. K otázke oslabeného národného vedomia v minulosti i dnes pozri napr. KREKOVÍČ, E. – MANNOVÁ, E. – KREKOVÍČOVÁ, E.: *Mýty naše slovenské*. Bratislava 2005; – MANNOVÁ, E.: *Mýtus tisícročnej poroby*. In: *História*, 2002, č. 4, s. 40–41; – PECHOČIAKOVÁ, D. (ed.): *Historické a národné vedomie inteligencie Slovenska*. Martin 2001.

³ O význame historickej maľby v danej dobe pozri napr. PETERSEN, T.: *Historienmalerei. Programm und Probleme*.

In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 36, 1985, s. 565–576; – DITTMANN, P.: *Triumph und Tod des Helden – Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*. [Kat. výst.] Köln, Wallraf-Richartz-Museum 1987; – MAI, E. (ed.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*. Mainz 1990; – THEINHARDTOVÁ, M.: *Historická malba* [heslo]. In: HOROVÁ, A. (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha 1995, s. 261–262; – REDKO, K. N. (ed.): *Bilder erzählen Geschichte*. Freiburg 1995; – HASKELL, F.: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*. München 1995; – GAETHGENS, Th. W. – FLECKNER, U. (eds.): *Historienmalerei*. Berlin 1996; – TELESKO, W.: *Die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts als neue Ordnung der Wirklichkeit*. In: CSÁKY, M. – STACHEL, P. (eds.): *Speicher des Gedächtnisses: Bibliotheken, Museen, Archive*. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit; Kompensation von Geschichtsverlust (Passagen Orte des Gedächtnisses). Wien 2000, s. 229–248; – THEINHARDTOVÁ 2001, c. d. (v pozn. 1), s. 326; – BAKÓ, Zs.: *Historical Painting in the 19th Century*. [Sprievodca stálou expozíciou Maďarskej národnej galérie]. Budapest 2005.

(1770 – 1833)²⁴ nejavia ako okrajové; veď Blaschkeho obrázky z uhorských dejín akceptovali viaceré európske vydavateľstvá, nevynímajúc trnavskú tlačiareň. I keď šancu sústredného vyprávania príbehov prostredníctvom *topoi* (obrazových schém), tak ako sa odohrala napríklad v českom prostredí,²⁵ pociťujeme v dobe národného obrodzenia ako premárnenú, jej rozptýlené (a len sčasti prebádané) prejavy – napr. kresby *Arpáda*, *Korvína* a *Rákocziho* od muzeálnych kustódov zanietých pre históriu, súrodencov Františka a Vojtecha Klimkovičovcov z Košíc,²⁶ či *Bela II.*

²⁴ Johann Blaschke sa narodil v Bratislave, od roku 1787 študoval medirytectvo u J. Schmutzera a C. Kohla na viedenskej AVU. Pôsobil vo Viedni, ilustroval celý rad diel krásnej i vedeckej literatúry. – *Művészet*, 3, 1904, s. 207; – PATAKY, D.: *A magyar rézmetszés története*. Budapest 1951, s. 86-91; – *Slovenský biografický slovník*, zv. I. Martin 1986, heslo na s. 262.

²⁵ V Čechách sa výtvarným laboratóriom historických tém stal cyklus litografií pre *Dějiny české v obrazích*, ktoré začal ilustrovať Antonín Machek roku 1820, a ktoré pokračovali do polovice tridsiatych rokov. – THEINHARDTOVÁ 2001, c. d. (v pozn. 1), s. 327-328.

²⁶ František Klimkovič (1826 Košice – 1890 Budapešť), syn rezbára, pozlacovača a reštaurátora Ignáca Klimkoviča. Výtvarné základy získal u otca, potom sa zdokonaľoval v rokoch 1846–1848 na súkromnej kresliarskej škole Marastoniho v Budapešti, neskôr v rokoch 1851–1852 bol žiakom známeho „biedermeieristu“ F. G. Waldmüllera vo Viedni. Po návrate do Košíc pomáhal bratovi Vojtechovi založiť súkromnú maliarsku školu (1853). Napokon v rokoch 1856–1859 študoval na École des Beaux-Arts v Paríži u Leona Cognieta, špecialistu na historickú maľbu. Reštauroval obrazy v Dóme sv. Alžbety, podieľal sa na založení Hornouhorského múzea v Košiciach. Roku 1869 ho vymenovali za profesora kreslenia na gymnáziu v Budapešti, kde aj zomrel.

Historické kompozície: *František Rákoczi odmieta poľskú korunu*, kresba ceruzou, okolo 1850, Galéria umenia v Nových Zámkoch (inv. č. K 372/a–b) a Galéria Jakobyho v Košiciach (inv. č. K 263 – štúdia); *Povýšenie Arpáda do kniežacieho stavu*, okolo 1860, kresba ceruzou, Galéria umenia Nové Zámky (inv. č. K 254).

Vojtech Klimkovič (1833–1885), mladší brat Františka, podobne ako on začínal u otca. Spolu s bratom bol v rokoch 1851–1852 žiakom F. G. Waldmüllera na AVU vo Viedni. Pre nedostatok peňazí sa vrátil do Košíc a prevzal otcovu dielňu, v ktorej vyhotovoval najmä oltárne obrazy pre kostoly východného Slovenska. Bol jedným z iniciátorov Hornouhorského muzeálneho spolku a jeden z prvých kustódov košického Hornouhorského múzea a od roku 1877 aj jeho prvý riaditeľ. Zároveň učil kreslenie na košickej reálke.

od Júliusa Frankla z Čadce²⁷ – by nemuseli sklzávať do národne charakterizačnej trudnomyselnosti, s akou sa stretávame povedzme u Hurbanovho Matúša Čáka, ktorému „oko do seba obrátené... nahrnulo myšlienku: *Lud môj, Lud môj najkrajší! ... čo si vykonal bodné mena tvojich slávnych dedov? Kde máš znaky života...? ... Na zemi rozšírenej Svätoplukom..., v krajine ním oslávenej pelešia sa zberby divého ľudu... Slovenská zem slúži kadekomu za hinčovku, a my Slováci sme len stromami, na ktorých sa hinčovalo hanebné pokolenie! Nuž má to tak byť i naďalej?*“²⁸

Historické kompozície: *Kráľ Matej*, kresba ceruzou, okolo 1840, Východoslovenské múzeum v Košiciach (inv. č. S 2049); *Obraz z maďarských dejín (?)*. (Diela uvedené podľa evidencie v Centrálnom katalógu SNG.) O Klimkovičovcoch pozri najnovšie NĚMCOVÁ, H.: *Umelecká rodina Klimkovičovcov (Klimkovicovcov)*. [Kat. výst.], Východoslovenská galéria v Košiciach, 5.8. – 31.10.2004. Košice 2005.

²⁷ Július Frankl (nar. 1840), ktorý študoval v najväčších centrách rozvoja historickej maľby (v Paríži, Mníchove a Düsseldorfe), patrí u nás k menej prebádaným. Zmienka o ňom je napr. *Slovensko – Kultúra*, I. časť, Bratislava, Obzor 1979, s. 808. Jeho kresbu *Slepý kráľ Bela II. ako väzeň na Oravskom zámku* reprodukoval časopis *Sokol*, 5, 1866, č. 4, s. 123; podľa všetkého však postráda historickú opodstatnenosť, keďže Oravský hrad sa prvýkrát spomína oveľa neskôr ako žil Béla II. (prvá zmienka o hrade sa viaže až k roku 1267, kedy ho darom získal nie Béla II., ale Béla IV.).

Béla II. Vak (Belo II. Slepý) z rodu Arpádovcov žil začiatkom 12. storočia, bol synom princa Álmosa a kyjevskej princeznej Premislavy Svjatopolkovnej. Ako malému chlapcovi mu spolu s otcom dal vypichnúť oči jeho strýc – uhorský kráľ Koloman. Bol to trest za to, že otec ako chorvátsky gubernátor neustále usiloval o korunu svojho brata Kolomana. Až keď sa uhorským kráľom stal Kolomanov syn, trinásťročný Štefan II., ulútosťilo sa mu svojho slepého bratranca, ktorý viedol túlavý život; našiel mu manželku Helenu Urozu, krásnu dcéru srbského vajdu, ktorá mu potom bola veľkou oporou. Napokon bol Béla roku 1131 v Székesfehérvári korunovaný za uhorského kráľa; vládol desať rokov, do roku 1141, ale ku koncu života príliš holdoval alkoholu. Mal šesť detí: Gejzu II., Ladislava II., Štefana IV., Álmosa, ktorý zomrel ako dieťa, Žofiu a Gertrúdu. Jeho panovanie sa spája s expanziou na Balkán a bojmi s Byzanciou. – Viaceré údaje podľa *Tolnai Világtörténelme*, zv. IV. Budapest 1910, s. 68-72.

²⁸ HURBAN, J. M.: *Olejkár* [pôv. vyd. almanach Nitra, 1846]. Bratislava, Tatran 1977, s. 33 (cit. podľa IHNÁKOVÁ, N. – FEDOROVÁ, M. – JABLONSKÁ, M. – KRAHULCOVÁ, V. – TRUTZ, R.: *Čítanka pre I. ročník gymnázií a stredných škôl*. Bratislava 1994, s. 357-358).



1. Peter Michal Bobúň: *Slovenský ľud počíva Žiadosti Slovenského národa alebo Čítanie Jozefovho patentu (o zrušení poddanstva)*, olej a kresba ceruzkou, papier na plátne, 1848-1849 (nedokončené). Slovenská národná galéria Bratislava

II.

Ďalšou zastávkou je Viedeň – konzervatívne prostredie Akadémie výtvarných umení, kde sa o historické témy zasadzuje nemecký maliar Friedrich Heinrich Füger (1751–1818),²⁹ rakúsky rodák Leopold Kupelwieser (1796–1862), či z Čiech pochádzajúci maliar Josef von Führich (1800–1876). Všetkých troch spája deklarovaný záujem o oživenie historickej maľby,

²⁹ Friedrich Heinrich Füger (mimochodom žiak v Bratislave narodeného Adama Friedricha Oesera), bol riaditeľom viedenskej Akadémie výtvarných umení od roku 1795. – FLEISCHER 1935, c. d. (v pozn. 1). Na Slovensku je zastúpený obrazom sv. Kataríny z roku 1805 na hlavnom oltári r. k. kostola sv. Kataríny v Smolníku na Spiši. – *Súpis pamiatok na Slovensku III*. Bratislava 1969, s. 134; – KEIL, R.: „Johannes der Täufer segnend“ und „Die heilige Katharina von Kaiser

vydanie sa za jej vzormi priamo do večného mesta a napokon romantické zakotvenie v stredovekej minulosti, nie však dejinnej, ale náboženskej. Darí sa im tým udržiavať (osvietenstvom rozčerenú) názorovú hladinu biblických príbehov chápaných ako príbehy histórie ľudstva. Tak postupne navigujú rakúsku *Historienmalerei* – v silnej konkurencii krajinomalby a pri nedostatku objednávok financie škrtiaceho štátu – do cirkvou vítanej *nazarenische Religiosität*.³⁰ Nepre-

Maxentius“. Bemerkungen zu den Altarbildern von Heinrich Friedrich Füger. In: *Belvedere*, 9, 2004, č. 1, s. 56-67.

³⁰ Nazarénske hnutie – zamerané na náboženskú tematiku a inšpirované stredovekom a ranou renesanciou – vzniklo medzi žiakmi viedenskej akadémie už roku 1809 založením Bratstva sv. Lukáša; väčší význam nadobudlo až po roku 1810 v Ríme a ovplyvňovalo tvorbu mnohých umelcov ďalšie de-

kvapuje preto, že zo šestnástich našich maliarov³¹ študujúcich na oddelení historickej maľby (a kresby) viedenskej akadémie, väčšina ich príklad nasleduje. Pozorujeme to epizodicky (aj so strokotaniami) napr. u Štefana Noela (1825–1864) z okolia Trnavy,³² podporovaného grófom Zichym, ktorý sa vydáva na viedenské oddelenie historickej maľby, pokračuje v Ríme maľovaním náboženských obrazov a končí v labyrinte zákernej duševnej choroby; ďalej u Ferdinanda Platha (1826–1892) z Košíc, syna historika, ktorý takisto začína na oddelení historickej maľby, bez návštevy Ríma si rovno vyskúša polohu nazarénskej sakrálnosti a rozhodne sa radšej zasvätiť celý svoj život hudbe v meste valčíkov.³³

Prichádza moment, kedy Johann Strauss ml. komponuje svoj *Revolutions-Marsch...* Je jar – marec 1848

satročia. – BACHLEITNER, R.: *Die Nazarener*. München 1976; – HEILMANN, Ch.: *Die Nazarener in Rom*. [Kat. výst.] München 1981.

³¹ Na oddelení historickej maľby (a kresby) viedenskej AVU študovali (podľa FLEISCHER 1935, c. d. v pozn. 1): 1822–1823 Karol Marko st. z Levoče, 1822–1825 Andrej Faix z Levoče, 1826–1828 Karol Vandrák/Wandrák z Rožňavy, 1827–1828 Zsigmond Nagy z Komárna, 1828–30 Leopold Blau z hon-tianskej Santovky, 1829 Imrich Roth z Košíc, 1838–1840 Leopold Grosz z Bratislavy, 1841–1842 Adolf Müller z Levoče, 1843–1844 Michal Cóbel/Zóbel z Nového Mesta nad Váhom, 1843–1844 Štefan Noel zo zemplínskych Bánoviec nad Ondavou, 1845–1846 Ferdinand Plath z Košíc, 1846–1847 Anton Stadler z Košíc, 1847 Samuel Belányi z gemerskej Ratkovej/Sadkovej, 1849–1850 August Ungar z Trnavy, 1853–1855 Viktor Madarász zo Štítnika a 1865–1867 Dávid (ne-skôr Dominik) Skutecký z Gajar.

³² Štefan Noel – podľa FLEISCHERA 1935, c. d. (v pozn. 1) zo zemplínskych Bánoviec nad Ondavou (podľa *Slovenského biografického slovníka* z Bíňoviec pri Trnave), študoval historickú maľbu v rokoch 1843–1844 (podľa *Slovenského biografického slovníka* roku 1846).

³³ Ferdinand Plath bol synom nielen historika, ale aj politika a školského inšpektora Jána Platha. Najprv študoval právo, ako devätnásťročný sa zapísal na oddelenie architektonickej lineárnej perspektívy a potom na historickú maľbu viedenskej AVU. Okolo roku 1872 bol v New Yorku, po návrate pôsobil ako učiteľ hudby najprv v Košiciach a potom v rokoch 1885–1892 vo Viedni. Okolo roku 1850 namaľoval desiate zastavenie krížovej cesty; bližšie nedatované zostávajú jeho tri olejomalby blahoslavených košických mučeníkov. – *Slovenský biografický slovník*, zv. IV. Martin 1990, heslo na s. 479; – FLEISCHER 1935, c. d. (v pozn. 1).

– a tón viedenskej akadémie sa mení pod tlakom prepuknutej revolúcie. Uhorskí poslucháči odchádzajú, v celej monarchii to vri: slovenská revolučná aktivita vyúsťuje behom dvoch mesiacov do zhromaždenia v Liptovskom sv. Mikuláši, kde sa v máji 1848 formulujú Žiadosti slovenského národa – najdôležitejší dokument v dejinách Slovákov, ich prvý politický a demokratický program.³⁴ Údajne práve toto zhromaždenie³⁵ pod šírým nebom obetavo začne líčiť (a žiaľ nedotiahne do konca) v pražskom prostredí školený maliar Peter Michal Bohúň (1822–1879) z Oravy, ktorý v tom čase „učiteľuje“ medzi liptovskou omladinou. Na strunu národovcov sa snaží utrafiť ešte postavami dvoch dobrovoľných protimaďarských bojovníkov Jána Kučeru³⁶ s bambitkou za pásom a Jána Francisciho³⁷ stojaceho na kopci s puškou v ruke,

³⁴ Manifestačný protest proti jeho neplneniu, ktorý sa odohral 6. a 7. júna 1861 v Turčianskom Sv. Martine, nakreslil (asi na základe fotografie) bližšie neznámy W. F. Koutník roku 1864 a reprodukoval v kameňotlačiarňi A. F. Malík v Levoči. – PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1966, c. d. (v pozn. 2), s. 52.

³⁵ Bohúňov nedokončený obraz bol doteraz publikovaný prinajmenšom so štyrmi odlišnými názvami: ako „Čítanie Jozefovho patentu“ (v monografii VOLF – POSPÍŠIL: *Za slovenským maliarom*. Trenčianska Teplá 1927, s. 93); ako „Zhromaždenie slovenského ľudu“ (PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1966, c. d. v pozn. 2, s. 221); ako „Zhromaždenie slovenského ľudu z jari 1848“ (v katalógu ZMETÁKOVÁ, D.: *Peter Michal Bohúň. Súborné dielo*. Liptovský Mikuláš 1992, s. 32); ako „Slovenský ľud počúva Žiadosti Slovenského národa“ (KOVÁČ 2002, c. d. v pozn. 4, s. 116).

³⁶ Peter Michal Bohúň: *Portrét Jána Kučeru ako dobrovoľníka*, ro-dáka zo Sklabine v Turci, signovaná kresba ceruzkou, datovaná do obdobia okolo 1849 v Slovenskom národnom múzeu v Martine (inv. č. KH 1258). Reprodukovaná in: PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1966, c. d. (v pozn. 2), s. 222, obr. 114 a ZMETÁKOVÁ 1992, c. d. (v pozn. 35), s. 4, kat. č. 115.

³⁷ Peter Michal Bohúň: *Portrét Jána Francisciho ako dobrovoľníckeho kapitána*, signovaná olejomalba s nečitateľným datovaním v Slovenskom národnom múzeu v Martine. Reprodukovaná o.i. in: PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1966, c. d. (v pozn. 2), s. 223, obr. 115 a ZMETÁKOVÁ 1992, c. d. (v pozn. 35), s. 31, kat. č. 13.

Bohúň vyhotovil obraz zrejme až po revolúcii, lebo jeho životopisec uvádza, ako si pri portrétovaní Jána Francisciho (Rimavský), úradník zvolenského župného úradu, zaspomínal na krušné udalosti: „5. novembra 1848 už večer zaviedla ma ozbrojená stráž do veľkej stoličnej dvorany v Plešivci. Piatí sudcovia za zele-

i žánrovitou skicou³⁸ slovenského *Zemana vo väzení*.³⁹ Všetkých však zachytáva bez ostrejšieho dramatického náboja...

Nad Bratislavou „provokujúco“ vlaje uhorská (de facto maďarská) zástava zvečnená na obraze, pod ktorý sa pre istotu nikto nepodpíše.⁴⁰ Viedenská vláda poveruje umelcov k zdokumentovaniu udalostí. Na Slovensko prichádza rodený Viedenčan Josef von Heicke (1811–1861) a či jeho romantizujúci obraz víťaznej rakúsko-ruskej armády vracajúcej sa v auguste 1849 od Világoša⁴¹ cez Bratislavu (s driemkajúcim rakúskym oficerom na sene, s kozami a hydinou na voze, ukoristeným uhorským statkom v rukách ruských mužíkov), je tým, čo cisár od umelca očakával, nevedno. Svojou štekľivou (predšvejkovskou) iróniou však zaváňa istou dávkou konšpiratívnosti, čo mohlo byť dôvodom jeho ponechania na mieste „činu“ – v Bratislave (kde je dodnes).⁴² Heicke sa pristavuje aj

ným stolom sedeli s prísnymi, vážnymi tvármi. Pred každým borela svieca. To bol ťažký okamih v mojom živote, lebo bol som si istý svojej nevinny, a predsa som vedel, že títo na to sa tu síšli, aby ma prinajmenšom odsúdili do ťažkého žalára len preto, že som bol verný syn svojho národa... A potom... ráno už sme my uväznení Slováci počuli na dvore kresanie. To kresali pre nás šibeničné stĺpy... Boli tam už i kat i kňazovia... Rožňavskí a štítničkí Maďari a maďarom... ukazovali nám povrazy. Po dvore... stály dve stotiny gardy... Moja rozžialená a utrpená matka vypýtala si a dostala povolenie večer prísť sa ku mne odobrať. (...) I vyviedli ma na dvor. Na dvore už stáli... Daniel Lejko, môj brat Karol Francisci, Michal Bakuliny, Štefan Daxner... Za každým nasledovali po dvaja hajdúsi v celej paráde a s nasadenými bodákmi na pleciah. Moja utrpená mať... Bola so sebou doniesla kus plátna, že nás obesených dá posnímať a tým plátnom pozakrúšaných pochovať. Ale keď nás dovedli pred náhly súd, ten vyriekol, čoho by bol nik nečakal, že nás odsudzovať nebude, ale vec prenecháva riadnemu súdu. A tak sme boli zachránení, lebo riadny súd mňa na príklad posúdil len na väzenie na dva roky a 360 dní.“ – VOLF – POSPÍŠIL 1927, c. d. (v pozn. 35), s. 54–56. Bohúň zobrazil Jána Francisciho ešte dvakrát: roku 1850 ako príslušníka štúrovského hnutia (akvarel) a roku 1865 ako župana liptovskej stolice (stojaceho pri stolíku s vlasteneckým aranžmánom: Pešťbudínskymi vedomosťami, Memorandom, zarámaným slovenským znakom, knihami i obrázkom svojho obrazu ako kapitána).

³⁸ Spolu s historickou maľbou, zahŕňajúcou v XIX. storočí predovšetkým figurálne kompozície, ktoré ukazujú, ako človek jedná a pôsobí v pozoruhodných udalostiach a činoch histórie (vernej, legendárnej či literárnej), sa súbežne rozvíjal aj drobný historický žáner zameraný skôr na prozaickejšie výjavy, často lokálneho charakteru, viazané zväčša na praktiky konkrétnej dejinnej doby.



2. Neznámy maliar: *Uhorská zástava nad Bratislavou*, olejomalba na dreve, 1848 (Galéria mesta Bratislavy)

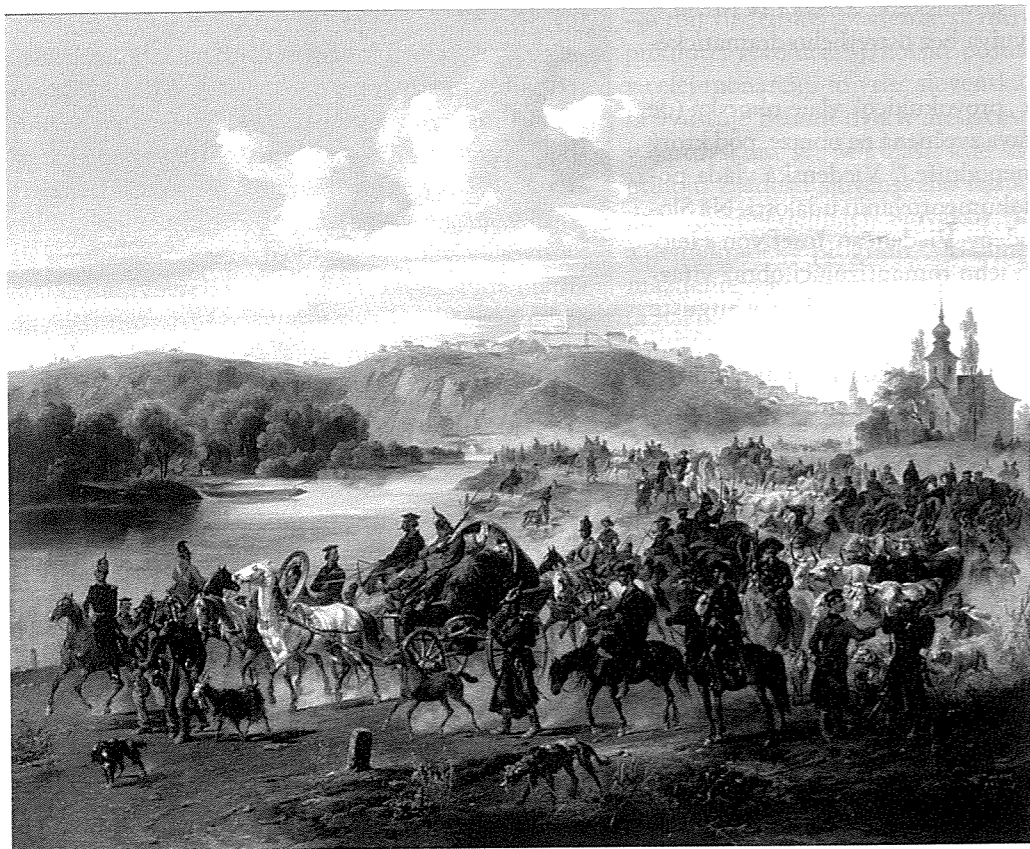
Okrem spomenutého „*Zemana vo väzení*“ inklinuje k drobnému historickému žánru aj *Rekvirácia* od Maximiliána Račkaya/Ratskaya (nesignovaná olejomalba na lepenke z roku 1840 v Galérii mesta Bratislavy, inv. č. A 2078).

³⁹ Peter Michal Bohúň: *Zeman vo väzení* (asi Ján Varzély), neznáčená olejomalba datovaná okolo 1849 (Slovenská národná galéria, inv. č. O 1092).

⁴⁰ Neznámy autor: *Maďarská zástava nad Bratislavou*, olejomalba na dreve z roku 1848 (Galéria mesta Bratislavy, inv. č. A 2243).

⁴¹ Dnes Širia v sedmohradskej časti Rumunska.

⁴² Josef von Heicke: *Rakúsko-ruské vojsko pri Bratislave*, olejomalba z roku 1849 (Galéria mesta Bratislavy, inv. č. A 336).



3 a. Josef von Heicke: Rakúsko-ruské vojsko pri Bratislave, olejo-maľba, 1849 (Galéria mesta Bratislavy)

pri táboriacich vojakoch⁴³ a neobchádza ani „svižné typy burbanovských dobrovoľníkov“,⁴⁴ zachytáva ich hrotom svojej ceruzky a prevádza do farbistých litografií. Kresba preukazuje v c. k. službách každopádne svoju väč-

šiu pohotovosť.⁴⁵ Svedčí o tom aj *Album 1848–1849* v bratislavskom fonde Knižnice Slovenského národného múzea, ktorý obsahuje tisícku rôznych grafických listov z tohto obdobia.⁴⁶

⁴³ Josef von Heicke („gezeichnet u. litho.“): *Ruský tábor pri Bratislave*, kolorovaná litografia na kartóne z roku 1849, vydal L. T. Neumann u tlačiara L. Mohna (ktorý tlačil o.i. aj spomínaný Portrét Jána Hollého – pozri pozn. 9) v Galérii mesta Bratislavy (inv. č. C 4086; tá istá C 16; C 8256); – za upozornenie na existenciu Heickeho grafiky ďakujem PhDr. Želmíre Grajciarovej.

⁴⁴ PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1966, c. d. (v pozn. 2), s. 52.

⁴⁵ K aktuálnym kresbám zachytávajúcím revolučné dianie patria aj výjavy Vojtecha Klimkoviča (spomínaného v pozn. 26), datované len približne do porevolučného obdobia: *Výjav z revolúcie 1848*, kresba ceruzou (Galéria umenia v Nových Zámkoch, inv. č. K 364) a *Výjav zo života Józsefa Bema*, kresba ceruzou a tušom (tamtiež, inv. č. K 442). Jozef Bem (1794 Tarnów – 1850 Aleppo) bol poľským dôs-

tojníkom, ako generál sa zúčastnil poľského národného povstania v rokoch 1830–1831. Po jeho potlačení musel opustiť Poľsko, 1848 slúžil ako veliteľ viedenskej mestskej obrany, po vypuknutí revolúcie ušiel do Uhorska, kde ho vodca maďarskej revolúcie Lajos Kossuth menoval za veliteľa sedmohradského vojska, ktoré reorganizoval a behom troch mesiacov s ním vyhnal rakúskych vojakov zo sedmohradského územia. Rakúske vojsko, ktorému prišli ruské cárske posily, porazilo Bemovo vojsko 31. júla 1849 pri Segesvári (dnešnej Sighișoara v Rumunsku); ďalšia porážka ho čakala 9. augusta 1849 pri Temesvári (Timișoara v Rumunsku) a napokon 23. augusta 1849, teda desať dní po világošskej kapitulácii 13. augusta 1849. Bem (podobne ako Kossuth) emigroval do Turecka, kde vstúpil najprv do tureckej armády pod menom Murad Tevfik paša, a potom ako veliteľ do sýrskej armády, v ktorej slúžil až do svojej smrti. – BERZA, L. (ed.): *Budapest Lexikon*. Budapest 1993, zv. 1, s. 133.



3 b. Detail

A keď utíchnu zbrane, vracajú sa na pôdu oddelenia historickej maľby (a kresby) viedenskej akadémie – dovtedy oficiálnej vyznavačky ideovo nehybného biedermeiera – študenti. Medzi nimi dvaja muži, ktorí sa nevdojak zapisujú do kontextu našej historickej maľby. Jej status sa prevalením revolučnej vlny, ktorá vyplavila (aj) národnostné problémy v plnej nahote a zaplavila národy nebyvalým patriotizmom, mení. Označenie *Historienmaler* sa stáva prestížnym, témy z vlastnej histórie dostávajú prívlastok „veľké“. O to viac nad nimi bdie oko politika – akadémia stráca svoju „svojbytnosť“, ruší sa jej kuratórium a začína

podliehať Ministerstvu vzdelávania.⁴⁷ Preferovaná téma: oslava habsburskej dynastie.

Paradoxne do takejto akadémie vkročí roku 1851 priamy bojovník proti Habsburgovcom v revolúcii 1848/1849, Gemerčan Viktor Madarás/Madarász (1830–1917) zo Štítnika a absolvuje celé štúdium. No potom okamžite mení vzduch, ide do Paríža, na *École des Beaux Arts* k špecialistovi na historickú maľbu Leonovi Cognietovi. A s entuziazmom zašlého revolucionára sa púšťa do zvládnutia dvoch legendárnych hrdinov – rebelov, ktorí sa dokázali vzoprieť cudzej moci – jeden je zo XIV. a druhý z XV. storočia. Prvý

⁴⁶ KURINCOVÁ, E.: Viedenská revolúcia 1848–1849 na letákokoch a grafických listoch. In: *Pamiatky a múzeá*, 1999, č. 1, s. 46–48.

⁴⁷ Tak tomu bolo do 17. októbra 1865, kedy cisár František Jozef vydal zákonné nariadenie o reorganizácii akadémie, ktoré ukončilo osemnásťročné spravovanie ministerstvom a predalo

jej riadenie do rúk samostatnej akademickej rady na čele s predsedom Dr. Gustavom Heiderom (1819–1897), historikom umenia, pamiatkárcom a právníkom. – LÜTZOW, C. von: *Geschichte der kaiserlichen königlichen Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademiegebäudes*. Wien 1877; – WAGNER, W.: *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Wien 1967.



4. Viktor Madarás: Felicián Zách, olejomalba, 1858. Maďarská národná galéria Budapešť

stojí odhodlane v strede rozmerného obrazu: gróf Felicián Zách (1858)⁴⁸ vo chvíli ťažkého rozhodnutia – či pozdvihnúť zbraň proti panovníkovi a pomstiť pošľapanú počestnosť svojej krásnej dcéry Kláry, schúlenej v kúte na zemi, dvornej dámy Karola Róberta, ktorú zneužil Kazimír, brat kráľovej tretej manželky Alžbety. Akt pomsty si naplánoval na chladný decembrový deň roku 1329. Trúfalo vytasil sečnú zbraň na samotného kráľa, ale kráľovná skočila pred neho,

⁴⁸ Viktor Madarás: *Felicián Zách*, signovaná olejomalba z roku 1858 (Maďarská národná galéria v Budapešti, inv. č. 66.14 T.). – Reprod. in: SZABÓ 1988, c. d. (v pozn. 1), s. 213, obr. 181.

⁴⁹ Tolnai Világtörténelme..., c. d. (v pozn. 27), s. 198–199.

⁵⁰ Viktor Madarás: *Oplakávanie Ladislava Hunyadiho*, signovaná olejomalba z roku 1859 (Maďarská národná galéria v Buda-

aby ho chránila, pričom úder zbrane jej odsekol štyri prsty. Stráže Feliciána zajali a nechali rozštvrtiť, jeho syna priviazali o koňa a nechali vláčiť až kým nezomrel a dcéru Kláru zohavili; odrezali jej nos, pery, štyri prsty na každej ruke, posadili na mrcinu a prikázali prevolávať, že tak pochodí každý, kto je kráľovi neverný...⁴⁹ Z hororového scenára je tichý romantický interiérový scénický výjav zádumčivej pauzy rozhovoru, iba s dramatickou hrou svetla a tieňa... a bohatou výpravou hýrivých farieb.

Druhý obraz je rozmernejší a trúchlivejší. V prítmi gotickej kaplnky budínskeho kostola (údajne sv. Márie Magdalény) sa za blikotu sviečok odohráva *Oplakávanie Ladislava Hunyadiho*,⁵⁰ syna šľachtetného sedmohradského rytiera Jána Hunyadiho, najobávanejšieho protivníka Turkov a brata Mateja Korvína. Obeť habsburských intríg okolo získania uhorskej koruny a hrdina, ktorý ešte aj na popraviske zvolal: Mám právo na slobodu!⁵¹ Obrazová scéna ukazuje, ako na nebožtíka zahaleného v belostnom rubáši, s mečom na hrudi, pietne kladie veniec z bielych ruží jeho nevesta Mária Gorjanská/Garay, Gara v náručí Ladislavovej matky Alžbety Hunyadi, rod. Szilágyi. Madarás tak spracováva tému storočia – smrť hrdinu a je na ňu natoľko sústredený, že mu historická neadekvátnosť rekvizít (napr. horného svietidla) zjavne nevadí.⁵² Priame inšpirácie obrazov nie sú známe, môžu prameniť z kníh, ale aj z opery *Hunyadi László*, ktorú pätnásť rokov pred namalovaním obrazu skomponoval Ferenc Erkel (1810–1893), maďarský skladateľ (s bratislavským hudobným vzdelaním)... Viktor Madarás v zemi galského kohúta zažíva tými obrazmi tragických momentov z uhorskej histórie nebývalý úspech – roku 1860 získava za ne – ako vôbec prvý uhorský maliar – zlatú medailu v parížskom *Salon annuel*.⁵³

Za podpory bohatších židovských rodín sa na viedenskú akadémiu (v školskom roku 1865/66) dostáva mladší Dávid Skutecký/Skutecky, Skutetzky

pešti, inv. č. 2900). – Reprod. in: SZABÓ 1988, c. d. (v pozn. 1), s. 215, obr. 185.

⁵¹ Tolnai Világtörténelme, c. d. (v pozn. 27), s. 268.

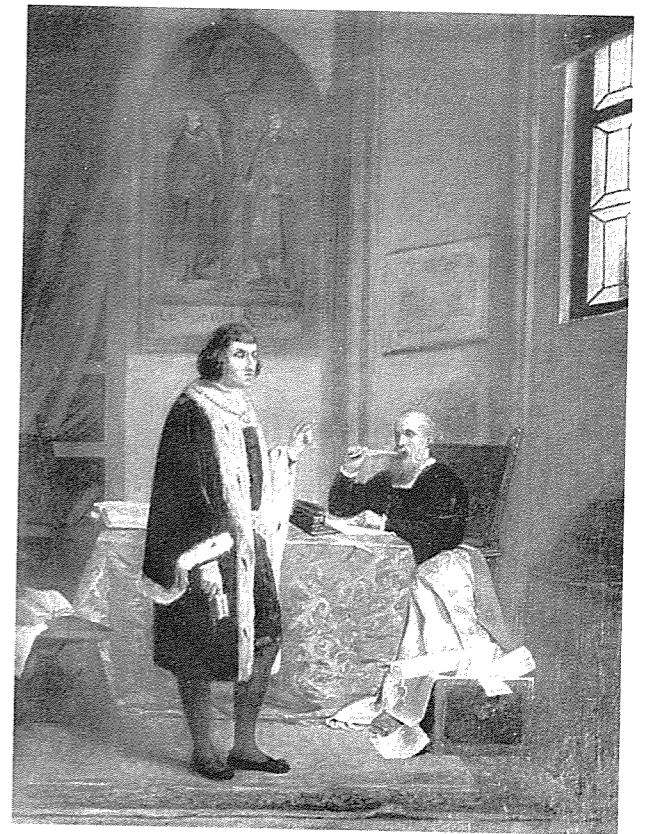
⁵² Na historickú neadekvátnosť rekvizít upozorňuje SZABÓ 1988, c. d. (v pozn. 1), s. 213.

⁵³ [heslo] Madarás, Viktor. In: *Slovenský biografický slovník*, zv. IV. Martin 1990, s. 16.

(1849–1921) z Gajár na Záhorí. Ten už revolúciu zažiť nemohol a príznačne jeho generácii si začína všímať to, čo akademické umenie opomína – realitu. Prichádza do prípravnej triedy Carla Wurzingera (1817–1883), Eduarda von Engertha (1818–1897) a Karla von Blaasa (1815–1894), čo je vtedy najsilnejšia trojica viedenského historického maliarstva. Po odbornej stránke vie dobre pripraviť, učí však skôr kresbe ako maľbe. Po roku Skutecký skladá prijímaciu skúšku na oddelenie historickej maľby, pre nedostatok profesorov však zostáva u svojich učiteľov z prípravky. Vzor si nachádza mimo nich, u profesora Johanna Nepomuka Geigera (1805–1880), ktorý sa svojimi drobnými historickými žánrami odkláňa od akademických zvyklostí. Aj keď ho priamo nevyučuje, všimne si jeho nadanie a obstará mu štipendium od viedenskej židovskej obce, ktoré mu umožní zotrvať v štúdiu. Z neho sa zachová len jedna kompozícia – *Cisár Maximilián diktuje svoje pamäti*.⁵⁴ Študent Skutecký zasadzuje do svojho prostého epického výjavu jedného z najsympatickejších predstaviteľov habsburskej dynastie, humanistického panovníka a mecena umenia z prelomu XV. a XVI. storočia, ktorému písaři programovo písali jednu knihu za druhou.⁵⁵ Robí to s vecným podaním a záujmom o pravdivosť výrazu. Ako predloha mu zrejme slúžila (podľa celkovej podoby, natočenia a oblečenia cisára) renesančná maľba na dreve *Cisára Maximiliána I. so svojou rodinou* od nemeckého maliara Bernharda Strigela z roku 1516, vtedy súčasť cisárskych umeleckých zbierok, prístupných aj študentom akadémie.⁵⁶ V Skuteckého podaní sú postavy cisára i pisára trochu neisté, divadelne strojené a celkový dojem obrazu dosť chladný. Napriek tomu zaň získava trojročný študijný pobyt na

⁵⁴ Dávid (Dominik) Skutecký: *Cisár Maximilián diktuje svoje pamäti*, olejomalba z obdobia okolo roku 1867. – TILKOVSKÝ, V.: *Dominik Skutecký*. Bratislava 1954, s. 17, obr. 2.

⁵⁵ Maximilián I. Habsburg (1459–1519), „posledný rytier“, arcivojvoda rakúsky a syn Fridricha III. Habsburga a Eleonóry Portugalskej; ako rímsko-nemecký kráľ a rakúsky cisár sa oženil s Máriou Burgundskou, čím sa Habsburgovci stali panovníkmi a dedičmi Burgundska. Bol úspešným bojovníkom: 1486–1489 porazil povstanie v Nizozemsku, 1492 zvíťazil nad Turkami. Sobášmi získal pre syna Španielsko a pre vnuka Čechy a Uhorsko. Zapísal sa aj do dejín literatúry; kládol veľký dôraz na prezentáciu svojho pôvodu a na duchovné dedičstvo (*gedechtnus*), ktoré zanechá ľudstvu. Písal, resp. diktoval svoje



5. Dávid (Dominik) Skutecký: *Cisár Maximilián diktuje svoje pamäti*, olejomalba, okolo 1867 (nezvestné, podľa starej fotografie)

teplom juhu – v Benátkach, kam cestuje na jeseň 1867. Keď (so zmeneným krstným menom Domenico) predloží svojho *Maximiliána*, je prijatý do školy historickej maľby Pompea Marina Molmentiho (1819–1895), kde je svedkom prejavov národného

diela pisárom a nechával ich ilustrovať umelcami, akým bol napr. Albrecht Dürer. Obzvlášť si dal záležať na trilógii *Weißkunig, Freydal a Theuerdank*, v ktorom líči svoj život, svojich rodičov, okolnosti sobáša, dianie na dvore, poľovačky, turnaje a maškarné plesy tzv. *mummersyeyen*; spísal hrdinské eposy (*Ambraser Heldenbüch*), napísal „tajnú“ knihu poľovačiek a knihu rybačiek. Jeho renesančná všestrannosť však neustále narážala na nedostatok financií. – SCHNEIDMÜLLER, B. – WEINFURTER, S. (eds.): *Die deutschen Herrscher des Mittelalters. Historische Porträts von Heinrich I. bis Maximilian I.* München 2003.

⁵⁶ Obraz sa z cisárskych umeleckých zbierok dostal do viedenského Umeleckohistorického múzea, otvoreného roku 1891, kde je dodnes.



6. Gustav von Modrovich: Grófska Juliana Korponay a gróf Štefan Andrassy, olejomalba, 1894 (SNM – Spišské múzeum Levoča)

ducha nedávno zjednoteného Talianska, a prekonávanie historických tém súdobými námetmi. Skuteký zavíta aj do Florencie, a zrejme aby ulahodil miestnemu osadenstvu, začne roku 1870 maľovať tamojšieho buričského mnícha Savonarolu (1452–1498) – jeho zatknutie v kláštornej chodbe, kde sa obklopený

ozbrojenou strážou a pobúreným davom lúči s rehoľným bratom, ktorý ho chce brániť. Skica výjavu vyniká živostou dramatického momentu, čím prekonáva statickosť takmer všetkých doteraz uvedených kompozícií a v neposlednom rade aj vlastného *Maximiliána*. Ale Skutecký sa chce učiť ďalej; v lete 1870 sa vydáva do Mníchova, kde vidí Courbetove obrazy; jeho náhľad na umenie sa mení, na akadémiu k povestnému profesorovi historickej maľby Karlovi Theodorovi von Pilotymu⁵⁷ sa nezapíše; Savonarolu, ktorého mu chce ukázať, nedokončí. Rozlúči sa s historickou maľbou, zoznami sa s tendenciami realizmu a zamiluje si žáner, ktorý už do konca života neopustí.⁵⁸

III.

Tretou zastávkou je Budapešť v období vyrovnania. „Čas je priaznivý: Rozprestríme naše krídla... Otvára sa nám nová epocha, nastúpme so všetkými našimi duchovnými zbraňami. Aj štetec znamená moc – moc, ktorá dobýva duše, a aj dláto sa v našich rukách môže stať presvedčivým nástrojom slávy a veľkosti, ako meč, s ktorým vedel Maďar odjakživa obratne zaobchádzať“, vyzýva politik a neskorší minister školstva barón József Eötvös (1813–1871) vo svojom prejave pri príležitosti otvorenia Uhorskej akadémie vied roku 1865.⁵⁹ A keď gróf Mór Jókai (1825–1904) z Komárna navštívi váženého člena tejto akadémie, historika Kálmána Thalyho (1839–1906), nech mu poradí nejaký historický námet pre svoj román, Thaly ho posielal na Slovensko, aby takpovediac vypátral, kto straší na Spiši... *Levočská biela pani* videná Jókaiho romantickým pohľadom má už v tom čase svoju vizuálnu sestru v maľbe na dreve (dielo záhadného maliara), ktoré spisovateľ spomína v záhrade probstnerovského sídla v Levoči, kde je počas písania románu vítaným hosťom.⁶⁰ Ak vskutku ide

⁵⁸ TILKOVSKÝ 1954, c. d. (v pozn. 54), s. 13-22.

⁵⁹ Citované podľa SZABÓ 1988, c. d. (v pozn. 1), zadný prebal knihy. Na tému „meč a štetec“ pozri aj BODNÁR, É.: *Kard és eset. Történelmi képek a Magyar Nemzeti Galériában*. Budapest 1987.

⁶⁰ Predmetnú maľbu na dreve spomína Mór Jókai v úvode svojho románu *A lőcsei fehé asszony*, ktorý vyšiel roku 1884. Roku 1922 ju premiestnili do múzea, o čom bližšie informovali noviny *Karpatben Post*, roč. 43, č. 20 (20.5.1922), s. 5; – č. 27 (8.7.1922), s. 4; – č. 30 (20.7.1922), s. 4.

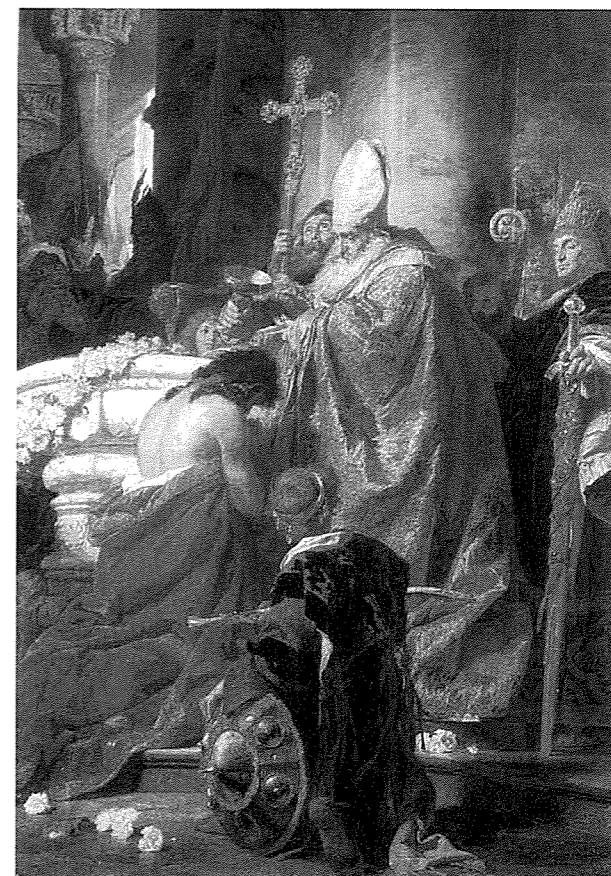
o Levočskú bielu pani z prelomu XVII. a XVIII. storočia, tak zobrazuje šľachtičnú Julianu Korponay, rod. Géczy (okolo 1680–1714), ktorá bola v rákocziovských bojoch proti Habsburgovcom obvinená zo zrady a popravená na námestí v Győri. (Neskôr ju oživí a do historického žánru XIX. storočia privedie aj maliar Gustáv von Modrovich roku 1894. Dáva prednosť jemnej kráske, milenke grófa Štefana Andrassyho, pred strastiplnou ženou, obeťou nespravodlivosti, s ktorou sa jej duch nemohol vyrovnáť ani po smrti...) ⁶¹

Oficiálna Budapešť však prahne po vyvolávaní väčších duchov minulosti... Zbiera materiál⁶² a roku 1866 otvára Uhorské národné múzeum. Giuseppe/József Marastoni (1834–1895), syn Giacoma/Jakaba (1804–1860), majiteľa prvej Uhorskej maliarskej akadémie, pôsobiaceho aj na Slovensku, vytvára k tejto udalosti pamätný list.⁶³ (Reaguje taktiež na dobový dopyt po historických scénach, neobvykle kriticky nazerá na *Dvor uhorského kráľa Ludovíta IV. Kumána* (1262–1290) zanedbávajúceho krajinu a holdujúceho vínu a ženám. Následne triezvo pristupuje k *Smrti Heleny Zrínskej*, hrdinskej chorvátskej manželky východoslovenských protihabsburských povstalcov, najprv Rákocziho a potom Thökölyho, zosnulej v tureckom vyhnanstve a pochovanej v Košiciach, pričom obe scény dáva roku 1862 do ilustračnej a idealizačnej litografickej podoby.)

Uhorská vláda začína vypisovať jednu súťaž na historické obrazy za druhou – potrebuje reprezentačný dekor priestorov nových stavieb. To čo by ocenila, už nie sú rebeli proti Habsburgovcom, s tými sa už (po roku 1867) ako-tak vyrovnala, ale staré korene vlastnej identity, z ktorých by sa dali odvíjať a splietať upevňujúce mocenské postoje, napríklad politickej samostatnosti uhorskej cirkvi a tým aj uhorského štátu.⁶⁴ Mocný dojem, ktorý vzbudzuje *Krst Vajka* z roku 1875, rozhoduje o jeho absolútnom víťazstve v súbehu. Vidno na ňom ako s krvavočervenou drapériou

⁶¹ Za viaceré podnetné informácie ďakujem PhDr. Márii Novotnej z Levoče.

⁶² SINKÓ K.: *A Pesti Műegylet, a Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egylet és a Képzőművészeti Társulat vásárlásai a Nemzeti Múzeum számára* [= Nákupy umeleckých diel pre Národné múzeum Peštianskym umeleckým spolkom, Spoločnosťou na založenie Národnej obrazárne a Spolkom výtvarného umenia]. In: BEL-LÁK, G. et al.: *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* [= Zlaté medaily,



7. Júlíus Bencúr: Krst Vajka, olejomalba, 1875 (Maďarská národná galéria Budapešť)

sčasti prekrytý polonahý pohan Vajk (so šablou poruke), budúci uhorský kráľ (sv.) Štefan I. z rodu Arpádovcov, kľačí pred pražským biskupom (sv.) Vojtechom (asi 956–997), odetým v slávnostnom zlatom rúchu a on ho skrze obrad prijíma medzi kresťanov... Ten, kto sa takto dokázal pristaviť na prahu medzi maďarskou pohanskou a kresťanskou minulosťou, s aktuálnym odkazom – pred kým dokáže Uhorsko

strieborné vence]. [Kat. výstavy], Magyar Nemzeti Galéria, júl – november 1995. Budapest 1995.

⁶³ Giuseppe (József) Marastoni: *Pamätný list k založeniu Uhorského národného múzea*, litografia z roku 1866 v Galérii mesta Bratislavy.

⁶⁴ SINKÓ, K.: Die Rezeption der ersten Jahrtausendwende im 19. und 20. Jahrhundert in Ungarn. In: A. Wiczorek, H.-M. Hinz (eds.): *Europas Mitte um 1000*. [Kat. výst.] Stuttgart 2000, s. 11.



8. Ignác Roškovič: Svätý Štefan ako šíriteľ viery, okolo 1900 (Budínsky brad Budapešť)

pokorne skloniť hlavu – je majster Július Bencúr/Gyula Benczúr (1844–1920), školený v otcovských Košiciach u Vojtecha Klimkoviča a u Karla Theodora von Pilotyho v Mníchove, s francúzskymi i talianskymi skúsenosťami.⁶⁵ Jeho *Vajk* (vychádzajúci z francúzskych princípov malebnosti) putuje po troch rokoch (1878) na svetovú výstavu do Paríža a získava zlatú medailu! Tak sa Bencúr stáva (po Madarásovi,

ktorému v tom čase uštedruje hrdá a euforická Budapešť rany neúspechu), druhým uhorským umelcom, ktorý sa môže za dielo historickej maľby pochváliť prestížnym európskym ocenením.⁶⁶ K dobovej glorifikácii svätého Štefana prispieva aj Bencúrov žiak Ignác Roškovič/Roskovics (1854–1915) z grécko-katolíckeho prostredia východoslovenských Slavkoviec, jeden z našich pozoruhodných náboženských malia-

⁶⁵ Bližšie pozri monografie o Júliusovi Bencúrovi: HOMÉR, L.: *Benczúr Gyula*. Budapešť, 1938; – MIHALIK, S.: *Benczúr Kassán*. Kassa 1944; – TELEPY, K.: *Benczúr*. Budapešť 1960; – TELEPY, K.: *Benczúr*. Nyíregyháza 1963; – BELLÁK G.: *Benczúr*. Budapešť 2001; – BELLÁK, G.: *Az utolsó festőfejedelm. Előszó*

Benczúr Gyula kiállításához [= Posledný maliarsky veľikán. Predslov k výstave]. In: [Kat. výst.] Ernst Múzeum, Budapešť 2001.

⁶⁶ Július Bencúr získal ešte zlatú medailu v Berlíne (1886, 1910), vo Viedni (1877, 1888), Mníchove (1888) a Paríži (1900).



9. Ferenc Paczka: Smrť Atilu, olejomaľba, 1884 (Banícke múzeum Rožňava)

rov:⁶⁷ do reprezentačnej sály novopostaveného kráľovského krídla Budínskeho hradu zasaduje okolo roku 1900 majolikového (príznačne nemecky kresebného) panovníka Štefana I.; raz ako kráľa a raz ako šíriteľa viery s kopijou v ruke.⁶⁸

Ku sklonku storočia sa tematizuje aj vodca ázijských Hunov – obávaný Atila/Attila, ktorý roku Pána 441 prekročil Dunaj... Jeho dvorom boli bohato zdobené stany plné pokladov z lúpežných výprav, jeho zvykom bolo vítať vyslancov tancujúcimi devami, aj tých rímskych, ktorí to o ňom zaznamenali... Roku

451 zdrvený bitkou neďaleko Paríža, naháňal ešte cestou späť Rimanom strach, až napokon roku 453 zomrel za záhadných okolností. Otrava alkoholom? Vnútorné krvácanie? Vražda? Našli ho ráno v stane a pri posteli nebola jeho láska Emőke, ale krásna Ildikó aj s tieňom podozrenia...⁶⁹ O *Atilovu smrť*, predmet vášnivých sporov, prejavia záujem radniční páni z Rožňavy (kde je dodnes), a vystavia ju v reprezentačnej sieni radnice.⁷⁰ Za jej vznikom stojí, teda mŕtveho Atilu a zúfalú rusovlásku farbisto stvárnil, talentovaný maliar z chudobnej maďarskej lekárskej

K jeho označeniu za najvýznamnejšieho predstaviteľa uhorskej historickej maľby prispeli obrazy ako *Rozlúčka s Ladislavom Hunyadym* (1866), *Zajatie Františka Rákocziho vo Veľkošarišskej pevnosti* (1869), *Ludovít XVI. so svojou rodinou vo Versailles počas obliehania parížskym ľudom* (1873) a *Znovudobytie Budínskeho hradu roku 1686* (1896), všetky dnes v zbierkach Maďarskej národnej galérie.

⁶⁷ Ignác Roškovič vychodil gymnázium v Užhorode, kde pôsobil jeho otec ako riaditeľ kňazského seminára. Študoval na AVU v Budapešti (Bencúr, Székely), roku 1879 navštívil Paríž, 1880–1882 bol na AVU v Mníchove (Piloty, Wagner) a následne v rokoch 1882–1883 pobýval v Taliansku a Jeruzaleme. Od roku 1885 žil v Budapešti; pre nedostatok zákaziek skončil ako učiteľ kreslenia. Jeho svätci, oltárne obrazy a historické maľby sú okrem Budapešti a Cluji (*Zbromaždenie zástupcov Sedmohradska a Uborska po uzatvorení únie*) aj na Ukrajine. –

ŠVAGROVSKÝ, Š.: Ignác Roškovič. In: *Gréckokatolícky kalendár 1999*. Prešov 1998, s. 105-106.

⁶⁸ SINKÓ 2000, c. d. (v pozn. 63), s. 15-16. Jeden z prvých našich maliarov, ktorý v XIX. storočí spracovával tému korunovácie Štefana I., bol však maliar Eduard Spiro (1790–1856) z bratislavského židovského prostredia, pôsobiaci vo Viedni. Namaľoval (dnes nezvestný) obraz *Biskup Astrík preberá od pápeža kráľovskú korunu pre Štefana z rodu Arpádovcov* (1842). – KÉMÉNY, L.: Pozsony művészettörténetéhez. In: *Híradó*, 12. 4. 1925.

⁶⁹ GARDONYI, G.: *A látbatatlan ember* [= Neviditeľný človek]. Budapešť 1901. Román o Atilovi, v dodatku ktorého autor uvádza archívne pramene a dovtedy známe historické podklady.

⁷⁰ *Súpis pamiatok na Slovensku*, zv. III. Bratislava 1969, s. 50.

rodiny Ferenc Paczka (1856–1925), ktorý pre európskych a amerických zberateľov umenia maľuje takmer čokoľvek, čo má nádej na predaj. S Atilom sa trápi roku 1884 priamo v Ríme, kde zrejme nejde na odbyt. Presný dôvod cesty obrazu od Tiberu k Dunaju do Ostrihomu a potom do Rožňavy nepoznáme. Možno tomu napomohol ostrihomský arcibiskup, ktorý nad Paczkom držal ochrannú ruku a pomáhal mu s umiestňovaním jeho obrazov.⁷¹

Pohybujeme sa v 80. rokoch XIX. storočia, kedy si umeleckí kritici v súvislosti s budapeštianskymi výstavami ťažkali, že Imrich Greguš/Imre Greguss (1856–1910) z Uhroviac „je už takmer jediný, ktorý sa

občas s láskou obráti k minulosti a k veľkým časom“.⁷² Asi si to uvedomovalo aj mesto Budapešť, lebo sa roku 1880 rozhodne – na pamiatku revolúcie – zakúpiť jeden z Gregušových „farebne sviežich“ honvédskych táborov, ktoré pramenia jednak z rozprávania jeho otca a jednak zo skíc vlastného vojenčenia v bosnianskom konflikte 1878/79. V Bencúrovej maliarskej škole sa venuje nám už známej *Kláre Zách* (1886) a potom, čo si prečíta práce historika Kálmána Thalyho a obklopí sa patričnými starožitnosťami, zintenzívni svoj vzťah k odbojnému kuruckému⁷³ historickému žánru.⁷⁴

tym, Tolgyessim, Szanom; po vypuknutí bosnianskej vojny odišiel na Balkán (1878/79). Veľa skicoval, čo využil pri veľkorozmernej obrazovej štúdií s názvom *Honvédsky tábor*, vystavenej v Múcsarnoku a zakúpenej mestom Budapešť. Po vojne sa išiel zotaviť do Hurbanova a na vidiek do dedinky Jász-Apáthi; 1879 sa zdržoval v Szegede, kde zažil veľkú povodeň (výjavy z nej uplatnil okrem novín aj v diele „Rakúsko-uhorská monarchia v písme a obraze“; obraz *Szegedská potopa* kúpil sám cisár). Ďalšie Gregušove vzdelávanie ovplyvnil jeho „múdry a veľkodušný“ krstný otec Imre Henszelmann: 1883–1884 študoval maľbu na Académii Julien v Paríži, potom v Benátkach jeden rok spoznával starých majstrov. V roku 1885 sa vrátil, ako jeden z prvých sa zapísal do práve otvorenej Bencúrovej maliarskej školy. (V skutočnosti ho minister Trefort poveril, aby Bencúra prehovoril k návratu do Uhorska a k založeniu školy.) Na škole sa pustil do historických tém: *Klára Zách* (1886), *Plukovník Asbóth pri Peredne* a i. A vtedy sa stalo niečo zlomové: Bencúr ho doporučil, aby freskami vyzdobil chodbu budapeštianskeho domu pána Demő Lyku, čo Greguš s plnou vervou učinil. Lykovi sa však alegorické fresky ročných období nepozdávali; keď boli hotové, dal ich otľcť, čo sa Greguša tak dotklo, že na celú svoju maliarsku kariéru zanevrel a dal sa na dráhu učiteľa. Občas robil portréty z kamarátstva, venoval sa histórii, zaujímal sa o pamiatky z kuruckých čias. 1890 namaľoval ešte obraz *Potulný kuruc*, vystavený v Múcsarnoku a zakúpený grófom Zselenszkym; v tom istom roku si urobil učiteľské skúšky; vyučoval v Kálló, Zaláu (dnes v Rumunsku) a v Košiciach. Počas pôsobenia na košickej vyššej reálnej škole reštauroval obrazáreň grófa Rudolfa Zichyho a pre košických poľovníkov robil štúdie koní a jazdecké portréty. V roku 1899 ho preložili do Budapešti. Namaľoval *Kurucov hrajúcich karty* (1902), *Zajatie Starbenberga* (1903), *Povolanie Rákocziho domov a Verbovanie honvédov* (oba 1906). Zomrel 5. 6. 1910. – Greguss Imre. In: *Művészet*, 1910, s. 330–338. – O Imrichovi Gregušovi a jeho dielach s historickou tematikou pozri ešte napr.: *Vasárnapi Ujság*, 13. 3. 1881, č. 11, s. 170 (o obraze „Prenasledovaný“); – *Vasárnapi Ujság*, 9. 10. 1881, č. 41, s. 651 (o obraze „Kuruc“); – *Felvidéki Szemle*, 19. 14. 1894, č. 76, s. 3 (článok

No a nakoniec – keď chce Gregušov mníchovsky spolužiak a kaviarensky druh Arpád Feszty, vlastným menom Rehrnbeck (1856–1914) z Hurbanova, čerstvo ocenený zlatou medailou nemeckého cisára,⁷⁵ namaľovať nesmrteľný panoramatický obraz (podľa parížskeho vzoru) s námetom biblickej Potopy, prehovorí ho jeho svokor, ktorým nie je nikto iný ako spomínaný komárňanský románopisec gróf Mór Jókai, nech radšej zobrazí, ako knieža Arpád (890–907) – praotec prvého uhorského kráľovského rodu – priviedol uhorské kmene do Karpatskej kotliny... veď čo nevidieť je tomu tisíc rokov a krajina pripravuje veľkolepé oslavy.⁷⁶ A čo nasleduje? Realizácia projektu najväčšieho diela historickej maľby XIX. storočia v Rakúsko-Uhorsku. Peniaze získava založením špeciálnej akciovej spoločnosti, priestor mu stavia brat Július Feszty, prominentný budapeštiansky architekt.

Millenium); – *Felvidéki Szemle*, 19. 29. 11. 1894, č. 89, s. 3 (o obraze „Boj Hunyadiho husárov...“). Jeho strýko Ján Greguš, narodený v Bratislave (1837–1892), bol známy ako ilustrátor diela *Die österreich-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, ktoré začalo vychádzať roku 1888. Maliarstvo študoval v Norimbergu a Mníchove. Bol profesorom kreslenia. Pochovali ho v Budíne. – TOMAN, P. (ed.): *Nový slovník česko-slovenských výtvarných umělců*. Praha 1947, zv. I, s. 269; – *Nyugatmagyarországi híradó*, roč. 5, č. 126 (2.6.1892), s. 2 (o pohrebe); – *Vasárnapi Ujság*, 7.8.1892, č. 32, s. 553 (nekrológ).

⁷⁵ Arpád Feszty (vl. menom Rehrnbeck) študoval v rokoch 1874–1877 maliarstvo v Mníchove, potom podnikol cestu do Talianska a Viedne; v rokoch 1899–1902 pobýval vo Florencii. Do konca života žil v Hurbanove, kde je pochovaný v rodinnej hrobke na miestnom cintoríne. Z aktuálnych historických udalostí zvečnil *Korunovanie kráľovnej Alžbety roku 1867*, ktoré zdobí interiér andrássyovského sídla v Betliari. – Správu o udelení zlatej medaile nemeckého cisára Wilhelma II. na medzinárodnej výstave v Berlíne priniesli noviny *Komáromi Lapok*, 12. roč., č. 30 (25.7.1891), s. 3. – Bližšie o Feszty pozri aj: *Slovenský biografický slovník*, zv. II. Martin 1987, s. 81; – SZÜCS, Á. – WÓJTOWICZ, M.: *A Feszty-körkép*. Budapest 2003; – ALMÁSI, É.: „... örültek házába akartatok záratni“. *Jókai Mór kiadatlan levelei és Feszty Árpádné Jókai Róza visszaemlékezései...* Budapest 2001; – ZAJTI, F.: *Árpád fejedelem honfoglalása: bogyon jött létre a Feszty-körkép (a Magyarok bejövetele)*. Újfehértói Városi Múzeum 2001; – ESZTERGÁLYOS, J.: *A magyarok bejövetele*. Celldömök 2000; – KOVÁCS, Á.: *Két körkép*. Budapest 1997; – SZÜCS, Á.: *A Feszty-körkép története a millenniumtól a millicentenáriumig*. Balástya 1995; – FESZTY, I.: *A Feszty-család története*. Tatabánya 1989; – GYÖRI, L.: *Vég nélküli képek. Körkép a körképről*. Budapest 1989; – FESZTY, M. – IJJAS, A.: *Feszty Árpád élete és művészete*. Budapest [1966]; – ZAJTI, F.: *Árpád fejedelem honfoglalása. Feszty Árpád történelmi*

A Arpád Feszty túži ten dejinný moment maľovať tak autenticky ako sa len dá; vrhá sa do histórie, „lezie“ po knižniciach, dopisuje si s ruskými vedcami, zaujíma sa o stredoázijské predmety a odev, objednáva si obrázky, snorí medzi zbierkami Uhorského etnografického múzea, fotografuje, robí skice. Roku 1892, tri roky pred plánovanou výstavou, sa vydá mapovať originálnu krajinu, na dnešnú Ukrajinu, do Vereckého priesmyku blízko údolia, ktorým preteká Latorica. Berie si so sebou troch kolegov: Ignáca Ujváriho, Bélu Spányiho a Ladislava Mednyánszkeho z Beckova. Postavia si na kopci zrub s verandami a kreslia... Keď je krajinná scenéria naskicovaná, vrátia sa do hlavného mesta. Na rad prichádza zakresliť do nej zhruba dvetisíc postáv. To všetko na 120 metrov dlhé a 14,5 metrov široké plátno, pomocou jednej tony farieb, ktoré majú pokryť 1.725 m² plochy. Aby to stihli,

körképe. Budapest 1944; – *A magyarok bejövetele: Feszty Árpád körképe. A nemzet Árpád vezérlete alatt elfoglalta ezt a bázát*. Budapest 1896.

⁷⁶ Milenárne oslavy roku 1896 patrili k najpozoruhodnejšej udalosti v Uhorsku koncom XIX. storočia. Vážnejšie sa začalo o nich diskutovať už po rakúsko-uhorskom vyrovaní. Roku 1870 navrhlo mesto Pešť uhorskému snemu, aby sa oslavy uskutočnili roku 1889, ale napriek podpore iných miest a žúp sa s prípravami nezačalo. Ukázalo sa, že názory na určenie roku príchodu Maďarov sa rôznia. Návrh však nezapadol, živili ho príležitostné články a historické štúdie. V októbri 1882 požiadal minister kultu a školstva Augustín Trefort Uhorskú akadémiu vied o vyjasnenie spornej otázky. Akadémia poverila štyroch historikov (Tivadara Botku, Gyulu Paulera, Ferencza Salamona a Károlya Szabó), aby sa k tomu vyjadrili. Ich odpovede sa rôznili, čas príchodu určili v rozmedzí rokov 884–897. Historická komisia Akadémie predložila ministrovi obsiahlu správu, v závere ktorej uviedla, že „historické pramene neumožňujú určiť roky 'zaujatia vlasti', z dostupných údajov iba vyplýva, že pred rokom 888 sa Maďari na území dnešnej vlasti neusadili, a že roku 900 bolo zaujatie územia už završené“. Bolo to korektné stanovisko, ktoré zodpovedalo vtedajšej úrovni poznania. Problém termínu osláv zostal tak nedoriešený. Opätovná naliehavosť osláv začala byť aktuálna koncom 80. rokov. Za možný rok sa začal považovať rok 1895, pričom sa vychádzalo z tvrdení historika Gyulu Paulera. Snem tento dátum schválil zákonom, avšak roku 1893 minister hospodárstva požiadal o preloženie termínu výstavy z časových dôvodov na rok 1896. Vtedy sa aj rozhodlo, že výstava nebude venovaná len súčasnosti, ale bude mať aj historickú časť. – KOMORA, Pavol: Milenárne oslavy v Uhorsku roku 1896 a ich vnímanie v slovenskom prostredí. In: PODRIMAVSKÝ, M. – KOVÁČ, D.: *Slovensko na začiatku 20. storočia*. Zborník štúdií. Bratislava, Historický ústav SAV 1999, s. 100–116.

maľujú dňom i nocou. V bdelom stave ich drží hudba kapely Pištu Dankó a káva, ktorú varí Fesztyho manželka Rózsa,⁷⁷ majúca na starosti aj maľovanie padlých súkmeňovcov. Feszty robí len dva mesiace oblohu a oblaky, potom náčelníkov na kopci, samotného Arpáda (ktorému prepožičia vlastnú podobu), vozy, dobytok, skaly v popredí. Zamestná dvadsať pomocníkov, ale gro pozadia nechá trom spomenutým kamarátom a Ferencovi Olgaymu, kone a jazdcov Pálovi Vágó. Žurnalisti sledujú každý pribúdajúci ťah štetca, humoristi trúšia na ich konto vtipy. 12. mája 1894 sa koná slávnostné odhalenie...⁷⁸ Medzitým sa dátum otvorenia milénárnej výstavy presúva na rok 1896.

Je čas vrátiť sa z exkurzu – naspäť domov. So zmiešanými pocitmi siahnuť po niektorom z vtedajších periodík a prečítať si napríklad v *Hlase*, že maliar Feszty falšuje svojimi obrazmi históriu na úkor Slovákov,⁷⁹ v *Národných novinách*, že milénárna výstava oslavuje vlastne stratu starej slovanskej dŕžavy, uráža historickú pravdu a národnú česť...⁸⁰ Alebo si zájsť (modliť sa a rozjímať) do jedného zo siedmich vidieckych kostolíkov zasvätených sv. Cyrilovi a Metodovi,⁸¹ ku

ktorým sa slovenská historická maľba XIX. storočia približovala viac-menej len pod pláštikom náboženského zánietenia. Jemnými ťahmi sivo-čiernej ceruzky ich vpašoval už spomínaný bratislavský maliar, rytec a vydavateľ Adam Alexander Ehrenreich (1787 – okolo 1844) do literárneho almanachu *Zora*, ktorý v rokoch 1835–1840 vydával Martin Hamuljak v Pešti...⁸² Všestranne vzdelaný Liptovčan Jozef Božetech Klemens (1817–1883), prepojený na pražské panslavistické vlastenecké prostredie, ich smelšie načrtnol do stredu oltára roku 1858 v Žiline, mieste svojho „učiteľovania“, a na papier poznamenal: *Bobu Králi a Vlasti*.⁸³ Oravčania Peter Michal Bohúň a Maximilián Račkay nechali ich legendárne postavy vyniknúť na zástavách,⁸⁴ pod ktorými putovali veriaci v lete 1863 do Kútov, odkiaľ bol vypravený vlak do moravského Velehradu na masové oslavy tisícročného výročia ich príchodu na slovanskú zem.⁸⁵ A keď sa budovala obrazáreň Muzeálnej slovenskej spoločnosti v Martine (1893), nedominovalo jej nič iné ako Klemensov obraz vytvorený roku 1876,⁸⁶ maliarsky dosť neobratný a kompozične identický so šesťnást rokov starou žilinskou kresbou. Hľadeli z neho dve vážne

⁷⁷ Róza (Rozália) bola dcérou herečky Rózy Laborfalvi (vl. menom Judita Benke, 1817 Miskolc – 1886 Budapešť), ktorá sa roku 1848 vydala za Móra Jókaiho a ten ju potom adoptoval za dcéru. (Román o živote Róžinej matky a Jókaiho manželky napísala Róza Ignác: *Róza leányasszony*. Budapest, 1942).

⁷⁸ V 2. svetovej vojne dve tretiny diela *Arpád a jeho družina* zhořeli. To čo ostalo (15 m) bolo zreštaurované a v súčasnosti sa nachádza v Národnom historickom parku v obci Ópusztaszer pri Szegede. Jedna olejová skica k obrazu z roku 1891 je v Maďarskej národnej galérii v Budapešti a pastel „Jazdec“ v tamojšom Múzeu vojenskej histórie. (Literatúru pozri v pozn. 75.)

⁷⁹ Ide o obraz *Vítazstvo Arpáda pri Bánbide* (dnes Tatabánya) z rokov 1897–1898 a *Zoltánove zásnuby*. – „M“: Obzor umelecký. Dva „historické“ obrazy Fesztya. In: *Hlas*, 1, 1898–1899, s. 179.

⁸⁰ Podľa KOMORA 1999, c. d. (v pozn. 76), s. 102–103.

⁸¹ Koncom XIX. storočia bolo na Slovensku len sedem kostolov zasvätených sv. Cyrilovi a Metodovi: 1. Poproč (gr. k., 1801), 2. Draľovce (r. k., 1820, pôvodne sv. Michala), 3. Slovenské Nové Mesto (r. k., 1. polovica XIX. storočia), 4. Mojtín (r. k., 1863), 5. Selce (r. k., 1863, pôvodne Všetkých svätých, s obrazom sv. Cyrila a Metoda od bansko-bystrického amatérského maliara Júliusa Jonáša), 6. Horné Mladonice (r. k., 1889), 7. Čab (časť obce Nové Sady, r. k. 1890, pôvodne sv. Štefana

kráľa) – podľa HUDÁK, J.: *Patrocínia na Slovensku*. Bratislava, Umenovedný ústav SAV 1984.

⁸² Podľa PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1966, c. d. (v pozn. 1), s. 50.

⁸³ Klemensov signovaná kresba návrhu oltára sv. Cyrila a Metoda z roku 1858 je v Literárnom múzeu Matice slovenskej v Martine (inv. č. EX 969). Oltár bol podľa všetkého realizovaný pre kostol v Mojtíne na Považí (1863). R. 1874 bol predmetom súdneho sporu, ako o tom informovali *Katolícke noviny*, 5, 1874, č. 19, s. 118.

⁸⁴ O zástave sa zmienuje PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1966, c. d. (v pozn. 1), s. 50. Neuvádza však, kde sa nachádza. Zástava so zobrazením sv. Cyrila a Metoda, avšak od neznámeho autora, je v zbierkach Vlastivedného múzea v Topoľčanoch (inv. č. H 684) od roku 1976, kedy ju získalo kúpou. Kompozične je veľmi blízka Klemensovmu obrazu sv. Cyrila a Metoda, líši sa len v detailoch.

⁸⁵ O cyrilometodejskej procesii a slávnosti na Velehrade spojenej s prevezením ostatkov sv. Cyrila z Ríma podrobne informoval časopis *Cyryll a Method*, roč. 13, 1863, č. 16, s. 123; – č. 18, s. 144; – č. 23, s. 182; – č. 26, s. 206.

⁸⁶ KRÁLIKOVÁ, E.: Zo starých fondov Muzeálnej slovenskej spoločnosti a Slovenského národného múzea. In: *Pamiatky a múzea*, 1997, č. 4, s. 2–5.



10. Jozef Hanula: *Tomoryho smrť v Mobáčskej bitke*, olej a tempera na plátne, 1895–96 (Slovenská národná galéria Bratislava)

zamyslené (priam smutné) tváre Cyrila a Metoda, mužov stojacich symbolicky na kamenitej ceste; Cyril v mníšskej kutni s knihou v jednej a krížom v druhej ruke, Metod držiak ikonu pripomínajúcu veľký obranný štít, ktorú opiera o najpevnejšie miesto každého stromu – o kmeň. Bol na nej zjavne výjav Posledného súdu, zobrazením ktorého, ako je známe, obracal Slovanov na vieru.⁸⁷

Pod patronátom katolíckej cirkvi, konkrétne spišského biskupa a kaločského arcibiskupa Juraja Čásku/Császku, syn jednoduchého roľníka z liptovských Sliachov Jozef Hanula (1863–1944), nielenže vyštudoval maliarstvo (v Budapešti a Mníchove), ale prekvapivo vytvoril aj jedno z najrozmernejších historických plátien v slovenskom maliarstve(!). Zámer bol jasný: prispieť poriadnym slovenským exponátom na milénárnu výstavu do Budapešti roku 1896. Námet mu pošepol sám arcibiskup, ktorý sa zhostil role mecena i historického poradcu. Hanula mal na jeho podnet a radu namaľovať výjav zo XVI. storočia, mal zobraziť smrť jeho dávneho predchodcu Pavla Tomoryho, taktiež kaločského arcibiskupa, rodáka z Gemera, v tragickej bitke pri Moháči.⁸⁸ Lojalita a posolstvo obrazu boli čitateľné: ľudia z Horného Uhorska tiež vedeli, keď bolo treba, obetovať život za celouhorské záujmy. Hanula sa po „Tomoryho smrti“ už nikdy viac o históriu nezaujímal, venoval sa ľudovému žánru a výmalbe kostolov.

⁸⁷ RUSINA, I. – ZERVAN, M.: *Životy svätých. Ikonografia*. Bratislava 1994, s. 131.

⁸⁸ Jozef Hanula: *Tomoryho smrť v Mobáčskej bitke*, olej a tempera na plátne z r. 1895–1896 (Slovenská národná galéria v Bra-

tislave, inv. č. O 852). K obrazu existujú v SNG aj dve štúdie: olejomalba na plátne z r. 1889 (inv. č. O 489) a druhá z rokov 1895–1896 (inv. č. O 1160). – Za informácie o štúdiách k obrazu ďakujem Mgr. Kataríne Beňovej.

Exkurs do historickej maľby XIX. storočia, tak často splývajúcej s maľbou náboženskou, neviedol jedinou trasou. Jednotlivé okruhy zvažovali najmä sugesciu všeobecného záujmu o históriu, národného vedomia, akademického prostredia a uhorskej politiky. Pritom sa vynárala šírka (obmedzenosť a sloboda) námetov, hĺbka a úprimnosť pohľadu či miera nadhľadu... v svetle stupňa poznania, zahmlievaná rozkolísanou výtvarnou úrovňou a v neposlednom rade aj nejednoznačnými komentármi. Neraz sa hovorí o cene

či dani umeniu, štátu, cirkvi, ale aj kozmopolitizmu a nacionalizmu. Do mnohých diel exkurz úplne neprenikol, skôr okolo nich krúžil v nádeji, že postupným nahromadením výkladov sa vykryštalizuje zmysel, ktorý majú. Ich „veľkosť“ možno zatiaľ vidieť v tom, že osvetľujú dobu a pomáhajú lepšie zvládnuť chaotický a komplikovaný stav vecí. Ľudia, ako píše Arnold Hauser, sa totiž vždy a všade snažia o vyriešenie tej istej úlohy – zvládnutia mätúcej množnosti a cudzosti vecí.⁸⁹

Die Studie über die Historienmalerei des XIX. Jh. wird als eine Expedition mit Haltepunkten in Bratislava (Pressburg), Wien und Budapest aufgefaßt, wobei er sich auf diejenigen Künstler und Werke orientiert, die mit der Slowakei in Zusammenhang stehen.

Vor der Mitte des XIX. Jh., als in der europäischen Malerei das Interesse an historischen Themen wuchs, rief der Volksaufklärer Ludovít Štúr dazu auf, die Erkenntnisse über die eigene Vergangenheit zu vertiefen. Zum Gedächtnis des Volkes ließ er ein Portrait des Dichters Ján Hollý malen. Aus dem Štúr's Kreis gingen die Autoren der ersten historischen Prosa hervor. Durch die Publizierung in Periodika wurde allerdings die Chance für ihre Illustration vertan. Es konnte um so besser an die Arbeiten der Pressburger Illustratoren – Johann Weinmann (* um 1758) und Johann Blaschke (* 1770) – angeknüpft werden, um die bescheidenen historischen Zeichnungen von František und Vojtech Klimkovič aus Košice (Kaschau) und Július Frankl aus Čadca zu bereichern.

Die Bestrebungen der Wiener Professoren für Historienmalerei wurden meistens vom nazarenischen Geist aufgesaugt. Die Auffassung der biblischen Begebenheiten als Szenen aus der Geschichte der Menschheit eigneten sich auch sechzehn unserer Maler, die bei ihnen studiert hatten, mehr oder weniger an, z. B. Štefan Noel (* 1825) aus der Umgebung von Trnava (Tyrnau) und Ferdinand Plath (* 1826) aus Košice. Die Lage änderte sich durch die Revolution von 1848/1849. Die heimischen Künstler dokumentierten die „historischen“ Augenblicke: Peter Michal Bohúň (* 1822) aus Orava dokumentierte eine slowakische politische Zusammenkunft, ein unbekannter Maler die ungarische Fahne über Bratislava und der Wiener Joseph von Heicke (* 1811) die siegreiche österreichisch-russische Armee. Nach der Revolution bekamen Themen aus der Geschichte – vor allem der habsburgischen – den Beinamen „groß“ und die Bezeichnung *Historienmaler* wurde zum Prestige. Von unseren Absolventen gehörten Viktor Madarás/Madarász (* 1830) aus dem Komitat Gemer (Gömör) und David Skutecký/Skutezky (* 1849) aus dem westslowakischen

Exkurs in die Historienmalerei des XIX. Jahrhunderts

(Zusammenfassung)

Gebiet Záhorie zu ihnen. Der erst genannte konnte seine Rebellen gegen die Habsburger erst in Paris malen, wo er eine hohe Bewertung erfuhr, dem zweiten Maler öffneten die Bilder aus der österreichischen und italienischen Geschichte die Türen der dortigen Akademien.

Budapest appellierte nach dem Ausgleich (1867) an die Künstler, die Geschichte des einstmals selbständigen Landes zu behandeln. Die romantischen Offenbarungen der ungarischen Historienmalerei wurde von der Thematisierung – im lokalen Maßstab z. B. der „Weißen Frau von Levoča“ (Leutschau) und im offiziellen Maßstab z. B. Attilas in der Verbildlichung von Ferenc Paczka (* 1856), Königs Stephan in der Verbildlichung von Július Bencúr/Gyula Benczúr (* 1844) und Ignác Roškovič/Roskovics (* 1854), der Kurutzen und „Honvéds“ in der Verbildlichung Imrich Greguš/Imre Greguss (* 1856) – widergespiegelt. Vor der Millennium-Ausstellung schuf Arpád Feszty (* 1856) aus Ógyalla (Hurbanovo) gemeinsam mit Ladislav Mednyánszky aus Beckov und anderen das monumentale Werk des Urvaters der ungarischen Könige (1894).

In der Slowakei kam inzwischen unter dem Mantel des religiösen Enthusiasmus im Rahmen der Historienmalerei das Thema der Heiligen Cyrillus und Methodius hinzu. Daran beteiligten sich Ehrenreich (* 1787), Klemens (* 1817), Bohúň und Račkay/Rackay. Am Ende des Jahrhunderts bemühte sich die Kirche um ein loyales „slowakisches“ Exponat für das „ungarische“ Millennium: der Zipser Bischof ließ bei Jozef Hanula (* 1863) aus dem Komitat Liptov (Liptau) einen Gömörischen Geistlichen malen, wie er bei der Schlacht bei Mohács sein Leben für die ungarischen Interessen opferte.

Die Studie erinnert auch an den Tribut, den die Historienmalerei üblicher Weise an Staat und Kirche oder Nationalismus und Kosmopolitismus zu zahlen pflegte. Sie bemüht sich, dem heimischen kunsthistorischen Schrifttum die bisher „fremden“ Bilder näher zu bringen und macht den Versuch ihre Vielfältigkeit zu bewältigen.

(Deutsch von Thea Leixnerová)

⁸⁹ HAUSER, A.: *Filosofie dějin umění*. Praha 1975, s. 7, 22.

Hľadanie pevného bodu: K problematike uplatnenia historických vzorov v architektonickom koncepte Blažeja Bullu

Dana BOŘUTOVÁ

Úvod: Vymedzenie problematiky a stav bádania

Architekt Blažej Bulla (1852–1919) zaujíma v obraze slovenskej architektonickej scény záverečných dekád 19. storočia zvláštne miesto. Profil jeho osobnosti, ako ho dosiaľ poznáme, sa javí rozporuplne: V hodnoteniach jeho aktivít sa prelínajú rozličné kritériá, zdôrazňuje sa šírka jeho záujmov a mnohostrannosť jeho pôsobenia v spoločenskom prostredí, v ktorom sa pohyboval. To isté, čo mu velilo ostať v provinčnom slovenskom prostredí – teda jeho národné povedomie a snaha aktívne pôsobiť v domácom prostredí – ho zároveň limitovalo ako architekta (prevažovali malé zakázky s obmedzeným rozpočtom, iba zriedka sa mu naskytla významnejšia objednávka) a ako príslušníka vzdelanej vrstvy ho pobádalo venovať sa takpovediac širšej kultúrno-osvetovej činnosti. A tak sa jeho profil staviteľa v podaní biografov dokresľuje o početné ďalšie fazety: autora divadelných hier, rozprávok, hudobných skladieb a úprav, organizátora, zberateľa aj herca... Keď k tomu prirátame jeho nepríliš vydaté pokusy spravovať obchod v Samarkande, vynára sa pred nami obraz mnohostranného nadšenca, ktorý sa s elánom a možno aj dávkou dobrodružnosti a diletantizmu púšťal do rozmanitých aktivít a získaval si ľudí svojou energiou a zápalom. Tomu primerane sa potom hodnotenia jeho činnosti a osobnosti rozchádzajú a kolíšu, v závislosti na uhle pohľadu toho ktorého posudzovateľa. Na jednej strane sa vyzdvihoval ako jeden z prvých „ozaj slovenských“ archi-

1. Blažej Bulla (1852–1919)



tektov a nevýrazný charakter jeho výtvorov sa akoby prekrýval poukazom na jeho ostatné zásluhy na poli kultúry. Na druhej strane, práve tieto ďalšie aktivity (z veľkej časti motivované jeho národným zánietením) akoby bránili, aby sa jeho dielo zhodnotilo triezvym pohľadom porovnávajúcim jeho výtvoru s úrovňou v umeleckých centrách. A tak sa k jeho osobe a jeho architektonickej činnosti viažu dvojité hodnotenia: Na jednej strane sa vyzdvihuje ako jeden z najvýznamnejších architektov a staviteľov na rozhraní 19. a 20. storočia¹ a jeho význam v súvislostiach slovenského prostredia sa zdôrazňuje tým, že sa právom vykresľuje ako prvý slovenský tvorca, ktorý dal reálnu podobu predstave národného slohu. Na druhej strane sa ako jeho najväčšia zásluha na poli architektúry hodnotí to, že „uviedol Dušana Jurkoviča do tajov krás slovenskej ľudovej architektúry“,² akoby azda neurobil nič viac.

² Ako uviedli Národné noviny v nekrológu po jeho smrti a cituje Antoni Kroh. Aj Jozef Hlavaj v článku z roku 1934 zdôrazňuje, že „uvádzateľom architekta Dušana Jurkoviča do krás sloven-

Z hľadiska súčasného stavu poznania Bullovo diela možno konštatovať, že ešte stále postrádame ucelenú monografiu a komplexné zhodnotenie jeho tvorby. Najdôležitejšie zdroje informácií o živote architekta predstavujú profilové články J. Hlavaja a A. Štrícovej, ktoré vo väčšom či menšom rozsahu zhrnújú jeho životopis a faktografické údaje známe z dochovaných archívnych materiálov.³ V širších súvislostiach sa profilu architekta iba čiastočne, resp. okrajovo venovali vo svojich monografiách F. Žákavec,⁴ E. Toran,⁵ E. Lukáčová,⁶ M. Kusý,⁷ J. Hlavaj⁸ a M. Dulla s H. Moravčíkovou.⁹ Kontextuálne sa interpretácii jeho tvorby venovali aj príspevky E. Lukáčovej (s kolektívom) o sakrálnej architektúre¹⁰ a štúdie D. Bořutovej o vernakulárnych zdrojoch tvorby Dušana Jurkoviča a ohlasoch hnutia Arts and Crafts na Slovensku.¹¹ Čiastkovým aspektom Bullovej tvorby boli venované napríklad štúdie M. Janovičkovej o jeho návrhoch nábytku.¹² Zdroje dopĺňajú súdobé state,

skébo ľudového umenia bol architekt Blažej Bulla.“ – Národné noviny, roč. 50, č. 253 (5.11.1919); – KROH, A.: *O Szwejkovi i o nas*. Nowy Sącz 1992, s. 104; cit. HLAVAJ, J.: Rozpomienka na staviteľa Blažeja Bullu. In: *Slovenský staviteľ*, IV, 1934, č. 10, s. 289–291, na s. 290.

³ HLAVAJ 1934, c. d. (v pozn. 2), s. 289–291; – ŠTRICOVÁ 1974, c. d. (v pozn. 1). – Bulla si o všetkých svojich návrhoch viedol chronologické záznamy, ktoré neskôr spracovali Hlavaj a Štrícová.

⁴ ŽÁKAVEC, F.: *Dílo Dušana Jurkoviče – kus dějin československé architektury*. Praha 1929, s. 16.

⁵ TORAN, E.: *Architektúra druhej polovice 19. storočia na Slovensku*. Kandidátska dizertácia, Umenovedný ústav SAV Bratislava 1965, s. 167–168.

⁶ LUKÁČOVÁ, E.: Vývin architektúry na Slovensku v rokoch 1848–1890. In: *Ars '72-'74*, 1974, č. 1–6, s. 97–143, na s. 23, resp. 141–142, pozn. 13.

⁷ KUSÝ, M.: *Architektúra na Slovensku 1918–1945*. Bratislava 1971, s. 18; – KUSÝ, M.: *Architektúra na Slovensku 1848–1918*. Bratislava 1995, s. 34, 43, 96, 109, resp. 144.

⁸ HLAVAJ, J.: *Martin. Stavebný obraz mesta*. Bratislava 1994, s. 40–41.

⁹ DULLA, M. – MORAVČIKOVÁ, H.: *Architektúra 20. storočia na Slovensku*. Bratislava 2002, s. 13–14.

¹⁰ LUKÁČOVÁ, E. a kol.: *Sakrálna architektúra na Slovensku*. Komárno 1996, s. 147.

ako napríklad Vajanského komentáre¹³ alebo nekrológy vydané v Národných novinách.¹⁴

Tento príspevok chce byť pokusom pozrieť sa na dielo Blažeja Bullu z trochu iného pohľadu, než bolo dosiaľ bežné. Štúdie starších autorov sa zväčša zameriavali na výpočet a popisnú charakteristiku jeho diel, pričom zohľadňovali konkrétne súvislosti a obmedzenosť podmienok, v ktorých tieto diela vznikali a zvlášť zdôrazňovali ich spätosť s národne orientovaným prostredím a jeho kultúrnymi aktivitami.¹⁵ Zameriavali sa teda skôr na špecifické spoločenské, než na obecné architektonické súvislosti Bullovej tvorby. Nepokúšali sa o hlbší prienik a analýzu jeho diel z hľadiska väzieb na širšie dobové súvislosti architektonického vývinu a z hľadiska Bullovej orientácie na určité ideové a formovo-, resp. štýlovo-motivické zdroje. A práve na tieto aspekty sa chce zamerať táto štúdia.

Ako architekt a staviteľ so zatiaľ nie celkom osvetleným profesionálnym školením¹⁶ a časovo obmedze-

¹¹ BOŘUTOVÁ, D.: The Slovak Contribution. In: *Architecture 1900*. (Peter Burman, ed.). Donhead Publ. Ltd. 1998, s. 64–75; – BOŘUTOVÁ, D.: Listening to the pulse of time. Architect Dušan Jurkovič. In: *Vernacular Art in Central Europe*. (Jacek Purchla, ed.). Cracow 2001, s. 251–268; – BOŘUTOVÁ, D.: Resonance and Acceptance of the Arts and Crafts Ideas in Slovakia / Explication on the work of Dušan Jurkovič. In: *Centropa – a journal of Central European architecture and related arts*, 4, September 2004, č. 3, s. 231–242, na s. 233;

¹² JANOVÍČKOVÁ, M.: Z nábytkovej tvorby Blažeja Bullu a Dušana Jurkoviča. In: *Pamiatky a múzeá*, 1991, č. 1, s. 19–21.

¹³ VAJANSKÝ, S. H.: *Budova výstavky slovenských všívičiek v Turč. Sv. Martine*. In: *Slovenské pohľady*, 7, 1886–1887, s. 143, 129, 144.

¹⁴ *Národné noviny*, roč. L, č. 253 (5.11.1919) + *Besednica Národných novín*, č. 254 (6.11.1919).

¹⁵ Tu možno poznamenať, že viaceré publikácie o architektúre na Slovensku, ktoré sa dotkli Bullovej tvorby, v zásade preberajú stručnú charakteristiku jeho diel zo Súpisu pamiatok – napríklad KUSÝ 1995, c. d. (v pozn. 7), alebo LUKÁČOVÁ a kol. 1996, c. d. (v pozn. 10). Viac pozornosti mu venoval predovšetkým Eduard TORAN vo svojej dizertácii zo šesťdesiatych rokov (c. d. v pozn. 5) a Alena ŠTRICOVÁ 1974, c. d. (v pozn. 1). – Pozri tiež *Súpis pamiatok na Slovensku*, zv. I. Bratislava 1967, s. 327, 494; zv. II. (1968), s. 299, 301; resp. zv. III. (1969), s. 283.

¹⁶ O Bullovom školení sa v dostupnej literatúre objavujú iba stručné zmienky – František ŽÁKAVEC 1929, c. d. (v pozn.

nou praxou v pomeroch slovenského malomesta je Blažej Bulla postavou, ktorej *curriculum* príznačným spôsobom osvetľuje položenie slovenských vzdelancov v tomto provinčnom prostredí. Celkove urobil Blažej Bulla zhruba v rozpätí šestnástich rokov, 1878–1894, vyše stopäťdesiat návrhov, stavieb, stavebných úprav či prestavieb (nepočítajúc návrhy na nábytok, resp. interiérové zariadenie); potom sa architektúre venoval iba viac-menej sporadicky.¹⁷ Jeho architektonická pozostalosť nezahrnuje oslnivé kreácie a unikátne riešenia; predstavuje v pravom zmysle slova priemer z hľadiska dobovej staviteľskej činnosti a zaužívaných praktík, hoci niektorým jeho návrhom (predovšetkým skice víl a stavby kostolov) nemožno uprieť isté čaro, nápaditosť a výtvarnú kvalitu. Nazdávam sa, že celkový záber a charakter jeho tvorby naznačuje tak z hľadiska typologického ako aj štylistického určité zmysluplné väzby na širšie dobové súvislosti a dovoľuje načrtnutie možných ideových a formových zdrojov, reflektovaných architektom viac či menej cieľavedome. Predkladaná štúdia predstavuje

počiatok, prvý náčrt bádania orientovaného týmto smerom, exemplifikovaný na súbore vybraných stavieb. Domnievam sa však, že aj v tejto „predbežnej“ podobe spracovania sa Bullovo dielo zreteľne črtá ako zaujímavé a v mnohom príznačné pre situáciu v našom regióne – názorne ukazuje ako bolo dianie v strednej Európe, a to aj na úrovni „periférnej“, hlboko vpletené do myšlienkových pohybov celoeurópskych.

Blažej Bulla a pluralizmus v architektúre: Na okraj architektonických inšpiračných zdrojov

Blažej Bulla, narodený 19. mája 1852 v Ústí na Orave, po absolvovaní základnej školy a gymnázia odišiel za vysokoškolským vzdelaním do Prahy,¹⁸ kde r. 1876 získal diplom architekta staviteľa. V Prahe ešte pár rokov zotrval, pričom absolvoval prax v rôznych projekčných a staviteľských kanceláriách. Je veľmi pravdepodobné, že v tom čase položil základy pre svoje kontakty a väzby, ktoré mu aj v neskorších rokoch prinášali profesionálne podnety.¹⁹ Svoju vlast-

nú architektonickú kanceláriu si otvoril v Ružomberku 1878, v roku 1883 sa však, zrejme v očakávaní lepších profesionálnych príležitostí, presunul do Martina.

Situáciu architektúry v čase počiatku Bullovej profesionálnej dráhy charakterizoval výrazný nástup slohovej viacprúdovosti. Vo sfére profánnych stavieb dominovala od šesťdesiatych rokov 19. storočia neorenesancia, zároveň sa však viac či menej výrazne objavovali aj ďalšie slohové prúdy: V sakrálnej architektúre sa popri klasických slohoch čoraz hojnejšie objavujú inšpirácie stredovekom, a to jednak v štýlovej polohe neogotiky a jednak v polohe rozmanitých variácií tzv. oblúkového štýlu (*Rundbogenstil*), nemeckého slohového vynálezu zo začiatku druhej štvrtiny 19. storočia, ktorý vo svojich kreáciách uplatňoval v rôznych pomeroch a kombináciách prvky pochádzajúce z románskych, ranorenesančných a byzantských zdrojov. Treba tiež spomenúť vplyvy, ktorými strednú Európu zasahovalo britské hnutie Arts and Crafts, o čom svedčí jednak rastúce úsilie o reformu škôl zameraných na umelecko-remeselné činnosti a jednak rastúca pozornosť voči ľudovému a zľudovelému staviteľstvu vidieka, tzv. *vernakuláru*.

Táto štýlová pluralita, ako aj časom zaužívané spozitosti určitých stavebných typov k určitým slohovým tendenciám, príznačným spôsobom poznamenali aj Bullovu architektonickú činnosť. V jeho tvorbe možno vybadať tri základné výrazové polohy: 1. Azda najpočetnejšie sú štýlové variácie na báze klasického architektonického jazyka, predovšetkým neorenesancia, ktorú uplatňoval na profánne stavby (obytné domy a verejné budovy), niekedy s reziduami klasicizmu, eventuálne iných, napríklad barokových prvkov; 2. Druhú skupinu reprezentujú štýlové variácie inšpirované stredovekom, predovšetkým neogotika a Rundbogenstil, uplatňované na stavby kostolov; 3. Napo-

kon je tu zaujímavá skupina návrhov, svojsky reflektujúca podnety hnutia Arts and Crafts a reprezentujúca zároveň pokusy o „národný sloh“ – išlo predovšetkým o provizórne stavby a nerealizované návrhy na obytné a verejné budovy.²⁰

Zdá sa, že základné výrazové polohy svojho formového repertoára si Bulla osvojil v čase svojho pražského štúdia a tamojšej ranej praxe. Tu sa mohol oboznámiť s aktuálnymi postupmi a vzormi, ktoré sa stali základom pre jeho neskoršie vlastné formové variácie. Neorenesancia sa v Prahe dôraznejšie presadzovala od šesťdesiatych rokov 19. storočia, pričom sprvu bola zameraná na kozmopolitnú polohu, aká bola v tom čase bežná v európskych centrách a tiež vo Viedni, kde sa vyškolili významní reprezentanti tohto slohu pôsobiaci na českej architektonickej scéne.²¹ V nasledujúcich dekádach sa však táto štýlová tendencia postupne rozvrstvila do celej škály výrazových polôh, pričom čoraz väčší význam nadobúdali snahy o sformulovanie špecifického, národne zafarbeného slohu, pričom sa charakterizačné prvky hľadali v typických regionálnych variantoch historickej renesancie v Čechách. K raným príkladom tohto snaženia bola Ullmannova budova *Vyššej dievčenskej školy* v Prahe na Vodičkovej ulici (1866–1867), známa výrazným priečelím, ktoré je v reliéfe dôrazne modelované vystupujúcim stredným rizalitom a akcentovaním okrajových osí, členené rytmom triád veľkých oblúkových okien a na plochách zdobené bohatou sgrafitovou výzdobou.²² Obdobné snahy charakterizovali aj tvorbu Antonína Wiehla, ktorý sa tvorbou v slohu „českej neorenesancie“ zaoberal v nasledujúcich dekádach – ako príklady možno uviesť jeho návrhy na priečelia pražských domov zo sedemdesiatych až deväťdesiatych rokov,²³ alebo stavbu bývalej *Staromestskej vodárne* (teraz *Smetanovo múzeum*) z roku 1883.

tek (1832–1909), ktorý sa v roku 1851 zapísal zároveň na tamojšej polytechnike, aj na Akadémii výtvarných umení; okrem už zmienených profesorov van der Nüll a Siccardsburga, pre ktorých mladý architekt neskôr aj pracoval, ho učil aj Karl Roesner. Odchovancom viedenskej akadémie bol aj Josef Schulz (1840–1917).

²² Bližšie pozri VYBÍRAL, J.: Počátky české národní architektury. *Arts*, 1997, č. 1-3, s. 167-173.

²³ V úprave priečelí týchto domov sa objavovali prvky ako je lunetová rímsa, malebné atikové štítky, či bohatá sgrafitová

4), s. 16 a Jozef HLAVAJ 1934, c. d. (v pozn. 2), s. 289 sa zmieňujú iba o staviteľskom diplome z pražskej techniky. LUKÁČOVÁ 1974, c. d. (v pozn. 6), s. 141 dosť zavádzajúco uvádza, že „staviteľstvo študoval na pražskej Vysoké škole technickej“; následne aj ŠTRICOVÁ 1974, c. d. (v pozn. 1), s. 295 píše, že získal diplom „architekt – staviteľ“ z pražskej vysokej školy technickej a ešte neskôr KUSÝ 1995, c. d. (v pozn. 7), s. 144, pozn. 63 píše, že „patril k prvým Slovákom, ktorí študovali na ČVUT v Prahe...“. Novšie DULLA s MORAVČÍKOVOU 2002, c. d. (v pozn. 9), s. 13 v zhode s dostupnými dokumentami spresňujú, že „vyštudoval architektúru (1876) najprv na českom, potom na nemeckom c.k. polytechnickom inštitúte v Prahe...“

V Slovenskej národnej knižnici – Archíve literatúry a umenia v Martine (ďalej len SNK-ALU) sa pod signatúrou C 25 nachádzajú dokumenty o Bullovom štúdiu na nemeckej polytechnike v Prahe (tzv. *Meldungsbogen*, ktorý vydal *Rektorat des deutschen polytechnischen Institut des Königreiches Böhmen*). Týkajú sa dvoch akademických rokov 1874/75 a 1875/76, kedy bol zapísaný na odbor architektúry („*Fachabteilung für Architectur / Hochbau*“), ktorý viedol profesor Ringhoffer. V roku 1875/76 mal Bulla o.i. zapísané predmety „*Hochbau II Curs*“ a „*Entwerfen von Hochbauten*“ (spolu 8 hodín týždenne) u prof. Ringhoffera a „*Architektur*“ (12 hodín týždenne) u profesora Zítka. Z dokumentov tiež vyplýva, že Bulla bol zapísaný 13. októbra 1874, k čomu bolo priložené potvrdenie o zložení imatrikulačnej taxy k roku 1871/72, ktoré signoval správca Slavíček. Ostatné podrobnosti ohľadne Bullovo školenia by mohlo osvetliť ďalšie bádanie v pražských archívoch.

¹⁷ Po období staviteľskej aktivity v rokoch 1878–1894 odišiel za obchodmi do Ruska, kde mal v Samarkande rodinu. Architektúre sa venoval ešte v priebehu roku 1896, kedy sa vrátil na Slovensko, no v závere roka opäť odišiel do Samarkandu a ostal tam do roku 1905. Potom sa natrvalo vrátil domov, a vrátil sa aj k architektúre – v rokoch, ktoré mu ešte ostávali, pôsobil v rôznych komisiách a stavebných výboroch (napríklad od 1905 komisia na stavbu Múzea v Martine alebo 1911 komisia súťaže na budovu Tatrabanky). Návrhov však v tomto poslednom období urobil pomenej – patria sem predovšetkým *návrh na nábrobok Andreja Kmeťa* (1908), *urbanistické plány pre Martin a plány na stavbu hasičskej stanice v Martine* (oboje 1911).

¹⁸ Ľudovú školu navštevoval v rodnej obci, potom nasledovala stredná škola v Dolnom Kubíne a gymnázium – naprv absolvoval päť ročníkov v Banskej Bystrici, 6. ročník v Levoči a dva posledné ročníky v Ostrihome, kde v roku 1871 zmaturoval. Vysvedčenie (*Testimonium Maturitatis*) datované v Ostrihome dňa 12. júla 1871 sa nachádza v SNK-ALU v Martine (sign. C 25). – K vysokoškolskému štúdiu pozri pozn. 16.

¹⁹ Z osemdesiatych rokov sú napríklad doložené jeho kontakty s profesorom Koulom, ktorý chodil na Slovensko študovať ľudovú a gotickú architektúru. Koula bol zapojený do prípravy povestnej výstavy slovenských výšiviek 1887 v Martine a figuroval aj pri schvaľovaní Bullových plánov na stavbu Národného domu, ku ktorému vystavil dobrozdanie Spolok architektov pražských (na čele s prof. Koulom). – Bližšie pozri KOULA, J. E.: Jan Koula a Slovensko. In: *Arts* 1971, č. 1-2, s. 222 n.; resp. ŠTRICOVÁ 1974, c. d. (v pozn. 1), s. 302.

²⁰ Okrem príležitostných, resp. dočasných stavieb realizovaná bola až neskorá stavba *hasičskej strážnice s vyhlídkovou vežou v Martine*, ku ktorej Bulla urobil v roku 1911 plány v „slovenskom“ slohu. Po prvej svetovej vojne si v nej sochár Fraňo Štefunko zariadil ateliér.

²¹ Napríklad Ignác Ullmann (1822–1897) študoval architektúru na viedenskej Akadémii výtvarných umení u profesorov Eduarda van der Nüll a Augusta Siccarda von Siccardsburga a po návrate do Prahy realizoval stavbu kostola sv. Cyrila a Metoda v Prahe-Karlíne (1854), podľa projektu viedenského architekta Karla Roesnera. Vo Viedni študoval aj Josef Zí-

Fachabteilung für: *Architektur (Hochbau)*

Lehrgegenstände	Wochentliche Stundenzahl	Bestätigung des Professors oder Dozenten über die Aufnahme des Studierenden zu den Vorlesungen
<i>Hochbau II Cues</i>	2	<i>[Signature]</i>
<i>Entwerfen von Hochbauten</i>	6	<i>[Signature]</i>
<i>Architektur</i>	12	<i>[Signature]</i>
<i>Steinschnitt</i>	1	<i>[Signature]</i>
<i>Constructionslehren</i>	3	<i>[Signature]</i>
<i>Raumechanik</i>	3	<i>[Signature]</i>
<i>Modellieren in Thon</i>	6	<i>E. Popp</i>

2. Školský záznam (tzv. Meldungsbogen) o predmetoch, ktoré si B. Bulla zapísal počas štúdia na Nemeckom polytechnickom inštitúte Kráľovstva českého v Prahe v akademickom roku 1875/76 (SNK-ALU v Martine, sign. C25)

Kľúčovou postavou neorenesancie v Čechách bol architekt Josef Zítka, Bullov profesor na technike, známy predovšetkým ako autor stavby *Národného di-*

výzdoba; – ako príklad možno uviesť Schnirchov dom (1872-77), dom na Poštovej ulici, 1876-77), dom na Sadovej ulici (1882), dom na Kráľovskej ulici (1885), alebo Wiehlov vlastný dom na Václavskom námestí v Prahe (1895-96). Antonín Wiehl (1846-1910) bol odchovancom profesora Zítka. Bližšie k jeho tvorbe, resp. k otázke národného slohu pozri VYBÍRAL 1997, c. d. (v pozn. 22); – VYBÍRAL, J.: Hledání národního stylu. In: *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*. Praha 2002, s. 141-158.

²⁴ Opravu Národného divadla po požiari mal na starosti Josef Schulz, ktorý spolupracoval aj na stavbe Rudolfiny. V roku 1874 bola na túto stavbu vypísaná súťaž, v ktorej zvíťazil Zítka. Ako profesor bol na pražskú techniku povolaný v roku 1864.

²⁵ Po skončení štúdií krátko pracoval pre Josefa Kranneru, neskôr, v roku 1858 získal cenu za ideálny návrh na „veľký farský kostol“, stvárnený v neogotickom slohu. – Bližšie pozri DVORÁKOVÁ, Z.: *Josef Zítka*. Praha 1983.

vadla (1868-1883) a Rudolfiny (1876-1884).²⁴ Hlavnú líniu jeho tvorby predstavovala neorenesancia, pričom vo svojej tvorbe zužitkoval úzke kontakty s aktuálnymi trendami viedenského architektonického prostredia, skúsenosti z pobytov v Taliansku, i silný vzťah k domácej tradícii. Popri neorenesancii sa však – príznačne pre dobu – po istý čas zaoberal aj návrhmi v neogotickom slohu, ktorý uplatnil v návrhoch kostolov.²⁵ V tejto súvislosti je pre nás zaujímavé, že na objednávku rakúskeho ministerstva kultu urobil neogotický návrh na *katolícky kostol v obci Raková na Slovensku*.²⁶ Vzhľadom na Zítkov význam ako vedúcej osobnosti architektúry a na vzájomný kontakt učiteľ – žiak možno oprávnene predpokladať, že Zítkova tvorba bola pre Bullu vzorom a že jeho tvorbu sledoval aj po skončení svojich štúdií.

Okrem spomenutých diel mohol mladý Bulla v čase svojho pražského pobytu obdivovať celý rad ďalších zaujímavých a významných stavieb, reflektujúcich, resp. spoluformujúcich súdobé trendy architektúry – spomedzi nich treba spomenúť napríklad stavbu *obchodného domu Haas* (1869-1871) od jedného z popredných architektov viedenskej Ringstrasse, Teofila Hansena, ktorý za kamenným priečelím ukrýval voľne riešený vnútorný priestor s kovovou konštrukciou.

Medzi dochovanými dielami z Bullovej pozostalosti²⁷ sa nachádza viaceré kolorovaných kresieb, ktoré podľa všetkého vznikli počas Bullovho pražského štúdia. Možno tu spomenúť kresbu označenú ako *Chrám v byzantskom slohu*,²⁸ ďalej kresbu *Nádražie Franz-Jo-*

²⁶ Návrh kostola bol v pôvodnom zámere koncipovaný ako neogotický, s asymetricky umiestnenou vysokou vežou. Priestor zahrnoval predsieň, päť polí krížovej klenby a polygonálne presbytérium. Pri realizácii v rokoch 1870-74 bol tento návrh kvôli nedostatku finančných prostriedkov pozmenený. Výrazná redukcia sa týkala celkovej dĺžky kostola, výšky kostolnej veže a zjednodušenia celého formového aparátu. – Bližšie pozri LUKÁČOVÁ, E.: Vývin architektúry na Slovensku v rokoch 1848-1890. In: *Arts '72-'74*, 1974, č. 1-6, s. 97-143, na s. 115; – TORAN 1965, c. d. (v pozn. 5), s. 176.

²⁷ Súbor architektovej pozostalosti, obsahujúci jeho architektonické návrhy, skice a rozličné výtvarné práce, sa nachádza v Slovenskom národnom literárnom múzeu v Martine (ďalej len SNLM).

²⁸ *Chrám v byzantskom slohu, elevácia, predný pohľad*, kolorovaný tuš, kartón, 22 x 15,7 cm (SNLM, sign. EX 220). *Rez pozdĺžny*, kolorovaný tuš, kartón, 21,9 x 15,3 cm (SNLM, sign. EX 85). Obe tieto diela sú v archíve SNLM uložené a popísané nezávisle, evidentne však navzájom súvisia a zobrazujú iden-

sefské,²⁹ kresbu evidovanú v archíve ako *Brána do zábrady*,³⁰ či vyobrazenie mestského zákutia s hradbami.³¹ Do pražského obdobia zrejme spadá aj *Projekt reštaurácie v Nusliach*.³² Tieto kresby a návrhy potvrdzujú, že základná orientácia, ktorú Bullovi dala škola, mierila k neorenesančnému prúdu architektúry ako hlavnému štýlu tej doby. Patrilo k zvyklostiam architektonickej výuky v 19. storočí, že mladí adepti architektúry si popri školských cvičeniach vytvárali súbory architektonických kresieb stavieb, ich častí či detailov (zobrazovaných podľa skutočnosti alebo podľa iných vyobrazení), ktoré neskôr vo svojej praxi mohli využívať ako zásobnicu príkladov, vzorov a motívov (v našom prostredí máme takýto postup dobre doložený na príklade tvorby Ignáca Feiglera mladšieho).³³ V pozostalosti Blažej Bullu nachádzame celý rad architektonických skíc, svedčiacich o tom, že aj v neskorších rokoch svojej praxe si kresbe zachytával motívy, ktoré ho zaujali – napríklad na stránkach zahraničných časopisov. Objavujú sa tu tie najrozmanitejšie motívy, zachytené neraz útržkovito a rozmiestnené po liste bez kompozičného zámeru, s krátkou poznámkou, udávajúcou názov zobrazenej stavby a prameň.³⁴ Súbor možných inšpiračných zdrojov dopĺňa zbierka tlačí a výstrižkov z novín a časopisov, zachytávajúcích významné stavby z rozličných miest ako napríklad New York, Washington, Melbourne, ale aj Lipsko, Viedeň, Benátky, Padova či Rím.

Ako sme už spomenuli, domov sa mladý architekt vrátil k roku 1878 a usadil sa najprv v Dolnom Kubíne. Aj keď väzby, ktoré ho spájali s Prahou zrejme nikdy nespretŕhal, nevyhnutne sa v tomto prostredí dostal do novej situácie. Keď sa rozhodol usadiť v rodnom kraji, teda v provincii dosť odľahlej a vzdialenej od centra uhorského kráľovstva a zároveň dynamického ohniska architektonickej profesie, ktorým vtedy bola Budapešť, iste si uvedomoval a zvažoval

tickú stavbu, resp. návrh na stavbu, ktorá sa výrazom radí k oblúkovému štýlu (*Rundbogenstil*).

²⁹ *Nádražie Franz-Josefské v Prahe*, architektonická kresba, zobrazujúca priečelie budovy, kolorovaný tuš na papieri, 17,2 x 24,6 cm (SNLM, sign. EX 346). Na atike nad vstupom je datovanie 1875.

³⁰ *Nárys*, pero/kolorovaný tuš, papier, 22,5 x 16,5 cm, podlepené, paspartované 32 x 24 cm (SNLM, sign. 555).

širšie súradnice svojho pôsobenia. Z hľadiska typu svojho vzdelania a orientácie v súdobej architektúre celkom dobre zapadal do rámca uhorskej architektonickej scény. Podobne ako Praha, aj Budapešť bola z hľadiska architektúry výdatne ovplyvňovaná dianím vo Viedni a usilovala sa nasledovať tamojšie trendy. Od počiatku sedemdesiatych rokov 19. storočia sa začala rozvíjať horúčkovitá stavebná činnosť, vedená politicky motivovanou snahou prebudovať mesto na úroveň primeranú mocenskému centru monarchie, rovnocennému s Viedňou. Hospodársky vzostup, ktorý postupne nastal po rakúsko-uhorskom vyrovaní, umožnil stavebnú konjunktúru, ktorá sa napokon, po období stupňovania v metropole samej, v posledných dekádach 19. storočia z Budapešti rozšírila aj do provincií. Je len prirodzené, že silný vzostup stavebnej činnosti blahodarne pôsobil na rozvoj architektonickej profesie – rozvíjalo sa odborné a akademické vzdelávanie, zakladali sa architektonické spolky, odborné časopisy. Nové budovanie moderného uhorského štátu prinášalo množstvo veľkorysých oficiálnych objednávok, na rozličných úrovniach štátnej a verejnej správy sa vypisovalo množstvo architektonických súťaží. Zároveň však rastúca centralizácia politického a spoločenského života viedla aj v oblasti architektúry k tomu, že v provinčných centrách pôsobiaci architekti a stavitelia sa dostávali na okraj a nijako nemali šancu konkurovať kolegom, ktorí sa po štúdiu usadili v hlavnom meste a tam si založili svoje kancelárie alebo priamo zaujali miesta v projektových kanceláriách štátnej správy. Z hľadiska architektonicko-štýlových prúdov a dominancie neorenesančného slohu bola situácia v Budapešti podobná pražskej. Aj tu sa popri „medzinárodnej“ neorenesancii, veľkolepo reprezentovanej predovšetkým dielom Miklósa Ybla, a jej – postupom času – čoraz rozmanitejších variantoch, objavujú stavby inšpirované gotikou a romanikou.

³¹ V archívnej evidencii nesie označenie „Pohľad na hradby a časť hradnej architektúry“, kolorovaná kresba, papier 17,8 x 21,5 cm, podlepené 22 x 29 cm (SNLM, sign. EX 345).

³² *Projekt reštaurácie v Nusliach*, pero/tuš, akvarel, papier, 48,1 x 78,5 cm (SNLM, sign. EX 128).

³³ Tému spracovala Zuzana LABUDOVÁ: *Staviteľská rodina Feiglerovcov a architektúra Bratislavy v 19. storočí*. Diplomová práca, Katedra dejín výtvarného umenia, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava 1998.



3. Brána do zábravy, pravdepodobne školská práca, ca 1875-76 (SNLM, sign. EX 555)

Odchovanci profesora viedenskej akadémie Friedricha von Schmidta, ako Imre Steindl a Frigyes Schulek, sa zameriavali na rekonštrukcie významných uhorských pamiatok stredovekej architektúry a prinášali rad (zväčša nerealizovaných) návrhov na novostavby. A v pozadí týchto pohybov sa aj tu, a časom oveľa dôraznejšie ako inde, objavujú snahy o sformulovanie uhorského národného slohu. Architektúra sa tu stávala nástrojom, ktorý mal napomôcť procesu zjednotenia multietnického kultúrneho prostredia do uceleného prejavu, korešpondujúceho s ideou uhorského štátu, v ktorom pluralite kultúrnych zdrojov a tradícií mala dominovať kultúra maďarského etnika.

Bullova prvotnú ambíciu aktívne sa začleniť do diania na uhorskej architektonickej scéne naznačujú jeho rané projekty, ktorými sa zapájal do oficiálnych architektonických súťaží v prvých rokoch svojho pôsobenia na Slovensku – boli to súťaže na *stoličný dom v Szatmár Németi* (1879), na *mestský dom v Szatmár Németi* (1880) a na *mestský dom v Nagy Enevedi* (1880).³⁴

³⁴ Viacero skíc zachytáva stavby z exotických krajín (Egypt, Tunis, Konštantinopol, Jeruzalem), no nájdu sa aj listy s detailami gotických stavieb (Westminster, Votivkirche). Zdá sa, že väčšina týchto skíc vznikla okolo polovice 1890-tych rokov a prameňom prekresľovaných vzorov bol časopis *The Graphic*.

Zrejme v nich však neuspel a to ho viedlo k sústreďeniu sa na svoje užšie okolie. (Tento moment môže naznačovať aj presun sídla a kancelárie do Martina 1883, ktorý bol predsalen akým-takým centrom.) Z hľadiska Bullovho situovania v dobových myšlienkových a architektonických prúdeniach však treba mať „uhorský kontext“ stále na zreteli, aj keď sa zdá, že podstatne väčšiu rolu u neho zohrávali impulzy prichádzajúce zo západu.

Ako sme už naznačili, Bullova architektonická aktivita sa uberala v troch základných štýlových polohách, ktoré korešpondovali s prevládajúcimi súdobými tendenciami a zodpovedali situácii architektonického pluralizmu: Išlo predovšetkým o polohu uplatňujúcu vyjadrovacie prostriedky neorenesancie, ďalej o polohu inšpirovanú gotikou a napokon hnutím Arts and Crafts ovplyvnené pokusy vytvoriť „slovenský“ štýl. Pozrime sa teraz trochu bližšie na tieto tri skupiny Bullových diel, pričom pozornosť zameriame predovšetkým na používané formové vzory a motiváciu či zdroje ich uplatnenia.

Blažej Bulla a neorenesancia

Neorenesancia bola slohom profánnych stavieb, ponímala sa ako moderný sloh, umožňujúci rozvíjanie a stvárnenie stavieb vyhovujúcich dispozične a technicky moderným požiadavkám doby. Ideologicky sa spájala s buržoáziou, resp. s meštianstvom a mestským štýlom života. V tomto štýle sa stavali predovšetkým obytné domy a verejné budovy, bola tiež slohom školských budov a v zjednodušených obmenách aj slohom stavieb účelových. V tomto zmysle s neorenesančným jazykom narábal aj Blažej Bulla.

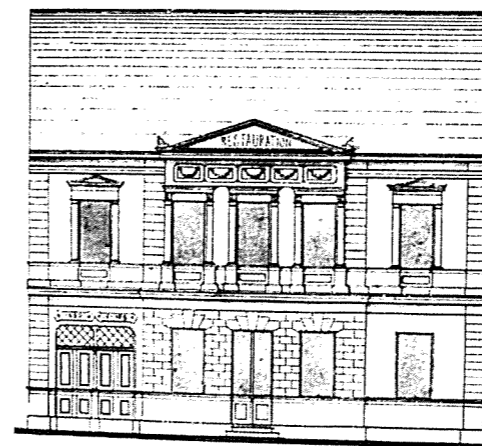
V nadväznosti na to, čo vieme o Bullovom školení a čo možno vyvodit' z charakteru jeho neskorších návrhov a stavieb, možno odôvodnene predpokladať, že v tejto výrazovej polohe sa u neho jednalo najmä o odozvy z hlavného centra monarchie, Viedne, filtrované cez pražské (možno aj brnenské) prostredie.³⁵ Ako reprezentantov tejto štýlovej polohy v Bullovej

³⁵ Návrhy, ktorými oboslal zmienené súťaže, sú evidované v zápis-koch, ktoré spracovala ŠTRICOVÁ 1974, c. d. (v pozn. 1), s. 293.

³⁶ Analógie možno, prirodzene, nájsť aj v Budapešti, ktorá však ešte v 1880-tych rokoch bola takpovediac v závese za Viedňou a iba postupne smerovala k „svojskému výrazu“.

RESTAURATION

zu Ilri Kubine

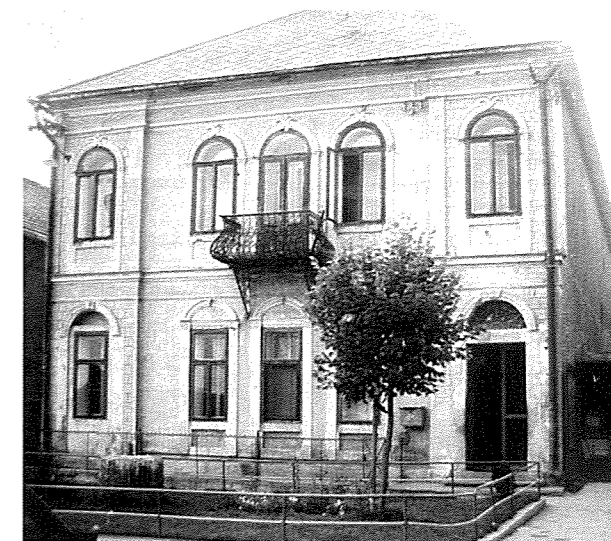


4. Návrh na hostinec v Dolnom Kubíne, 1880 (SNML, sign. EX 116)

tvorbe možno zvoliť dolnokubínske stavby ako je *Mestský / Župný dom v Dolnom Kubíne* (1880), *Hostinec v Dolnom Kubíne* (1880) *Gymnázium v Dolnom Kubíne* (1888–1889). Všetky tieto návrhy, napriek rozdielom vo veľkosti, počte podlaží či účele stavieb, uplatňovali na priečeliach jasné a prehľadné základné usporiadanie, vymedzenie a rytmizovanie častí aj celku. Z hľadiska výrazu tvaroslovného aparátu pôsobia umiernené až triezvo a na artikuláciu používajú motívy ako je rustika na priečelných plochách a armovanie okrajov, prípadne rizalitu alebo polí fasády. Zmyslom celého konceptu bolo navodiť dojem poriadku, jednoduchosti, primeranosti účelu. Tieto postupy patrili v súdobej architektúre k široko užívaným, podobne ako priebežné parapetné a kordónové rímasy. Z množstva príkladov, ktoré reprezentujú takéto postupy, možno uviesť stavby Teofila Hansena vo Viedni či v Brne (*Besedný dom*, 1872; bývalý *Pražákov palác*, 1873), z českého prostredia možno spomenúť pražské diela Barvitia a Ullmanna z prelomu 60. a 70. rokov (*Gröbova vila na Vinohradoch*, 1870–1871, *Lippmannova vila*, 1868, *Lannova vila*, 1870 s Ullmannom, a ďalšie).

Ako výrazný charakterizačný prvok sa na neorenesančných stavbách objavuje akcentovanie stredu

³⁷ Objavuje sa napríklad na Palladiových stavbách vil v okolí Vicenzy – napríklad *Villa Godi, Lonedo di Lugo* (návrh ca. 1540) alebo *Villa Saraceno Finale di Agugliano* (návrh ca. 1545).

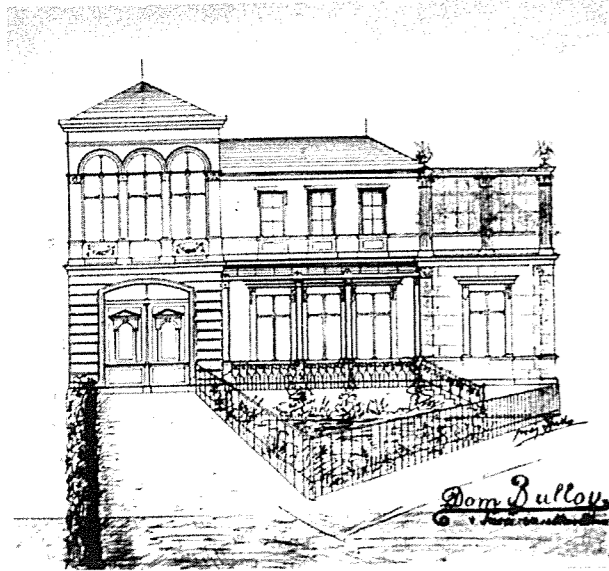


5. Dom Matyugov-Obtulovičov v Trstenej, 1882

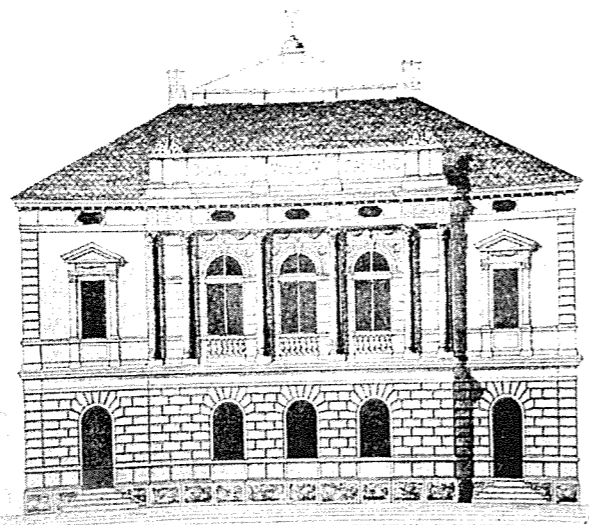
priečelia motívom trojice oblúkov, ktorý sa môže rozlične obmieňať – na *Dome Matyugu-Obtuloviča v Trstenej* (1882) má podobu troch jednoducho vedľa seba umiestnených okien – oblúkom zakončených výrezov v stene, na návrhu k *Bullovmu vlastnému domu v Martine* (1889) to bolo združené trojkno, kde jednotlivé okenné výrezy boli oddelené stĺpikom, a napokon v návrhu na *Národný dom v Martine* (1888) to bola trojica veľkých francúzskych okien so záklenkom, vsadených do stredného rizalitu, členeného do piatich polí rytmizovanou výbavou iónskych stĺpov.

Motív troch oblúkových výrezov ako akcent strednej časti stavby predstavoval konvenčnú a frekvencovanú neorenesančnú schému odvodenú z palladianizmu.³⁷ Podobne je to s rizalitom, ktorý je zvyčajne stĺpovou sústavou a nad rímsou zavrhšený štítom, ktorý tiež možno nájsť u Palladia.³⁸ Táto schéma, obohatená o rad ďalších prvkov (aj z baroka) a variácií sa stala často používanou a hojne sa objavovala predovšetkým na budovách verejného charakteru vo Viedni aj v Prahe – tam napríklad v súťažných návrhoch na *Národné divadlo v Prahe* z roku 1866 (napríklad návrhy architektov Niklasa, Ullmanna), či neskôr napríklad v návrhu Josefa Schulza na *divadlo v Dvore Královém*

³⁸ Napríklad *Palazzo Antonini v Udine* (ca 1556).



6. Návrh na stavbu vlastného rodinného domu v Martine, 1889 (SNLM, sign. EX 224)



7. Návrh na stavbu (Národného) Domu v Martine, ako bol publikovaný v Národných novinách, 1888 (SNK-ALU, sign. LM 4024)

(1868). Kompozičné schémy týchto priečelí nachádzajú odozvu v Bullovom martinskom *Národnom dome*.³⁹

Skupinu stavieb stvárnených prostriedkami neorenesančnej architektúry dopĺňa ešte prostý jednopodlažný *Országhov dom v Dolnom Kubíne* (1893) a stavby v Žiline, ktoré javia stopy vplyvu nemeckej renesancie – *Mestský dom v Žiline* (1888) a *Španyolov dom v Žiline* (1893). Na okraj ešte možno dodať, že kontrakcia troch stredných osí priečelia sa objavovala aj vo variante bez oblúkov, s oknami pravouhlého tvaru, v edikulách či bez nich, ako vcelku bežný spôsob oživenia priečelia – Bulla ho uplatnil na už spomínaných stavbách hostinca a župného domu v Dolnom Kubíne.

Blažej Bulla a neogotika

Ako príklady pre túto skupinu Bullových stavieb možno uviesť predovšetkým *Evanjelický kostol v Dolnom Kubíne* (1882, realizácia 1892–1893) a *Kostol v Kráľovej Leboťe* (1881). Obe stavby svojím stvárnením jedno-

značne navodzujú slohovú spojitosť celkovými proporciami stavby, členením tela stavby pomocou operákov, uplatnením lomených oblúkov v tvare okien a v prípade dolnokubínskeho kostola aj v nikách členiacich a rytmizujúcich vstupnú frontu. Inak pôsobí stvárnenie exteriéru stavieb pomerne jednoducho, celkový účinok sa zakladá na kontraste plochých a plasticky vystupujúcich prvkov, resp. na kontraste steny a okenných výrezov. Dôraznosť dodáva premyslená a vyvážená hmotová kompozícia a jej takpovediac skulpturálne kvality, vyvolávajúce pri všetkej jednoduchoi foriem pomerne bohatú hru svetla a tieňa. Na rozdiel od bohato kamenársky zdobených neogotických „katedrál“⁴⁰ exteriér Bullových stavieb prezentuje redukciu plastických (kamenárskych) článkov a výzdoby, ktorá korešpondovala s trendami neogotickkej architektúry, vychádzajúcimi z Británie.

Ideál gotiky ako pravého kresťanského štýlu, ako jediného primeraného štýlu kresťanských kostolov, tu nastolil vo svojich teoretických prácach z konca 30.

okná poschodia sú edikulové, pravouhlé, v prízemí všetky okná majú záklenok. V úprave priečelia sa tiež objavuje armovanie a rustika, hore je atika s väzami.

⁴⁰ Napríklad Votivkirche vo Viedni (1856), Heinrich von Fessel.

³⁹ V súvislosti s touto stavbou sa objavuje ešte ďalšia možná inšpiračná súvislosť, a tou je list zo spomínanej Bullovej zbierky tlačí označený ako „Das Clubhaus des Kaufmännischen Vereins zu Leipzig“ (SNLM, sign. EX 208). Zobrazuje stavbu akcentovanú trojosovým rizalitom s oblúkovými oknami, ktorý má na poschodí pilastre a hore trojuholníkový tympanón. Postranné

a začiatku 40. rokov 19. storočia zaniatený prívrženec a propagátor neogotiky A. W. N. Pugin.⁴¹ Jeho spisy sa stali dôležitým impulzom pre rozvoj neogotiky a úvahy o etických aspektoch architektúry. Zapadali do širšieho rámca snažení o obrodu spoločnosti poznamenatej negatívnymi dôsledkami industrializácie prostredníctvom náboženskej obrody. V týchto súvislostiach bolo významným podnetom aj založenie cirkevnej spoločnosti – *The Ecclesiological Society* (najprv *Cambridge Camden Society*) v tridsiatych rokoch, ktorú vytvorili niekoľkí cambridgeskí študenti.⁴² Ich pôvodné ciele boli skromné: Chceli zbierať kresby a popisy stredovekých kostolov, zasadzovať sa za ich obnovu, dopĺňať ich vybavenie. Postupne však začali čoraz viac ovplyvňovať aj stavbu nových kostolov.⁴³ Podobne ako Pugin, ktorého osobne obdivovali, odmietali neogotické kostoly predošlej generácie architektov, ktorí aj na menšie kostoly prenášali výzdobné prvky katedrálnej gotiky, ako „príliš profánne“. Usilovali sa obnoviť koncept kostola ako posvätného miesta a preto publikovali striktné zásady, ktoré mal takýto kostol spĺňať – *A Few Words For Churchbuilders* (1841).⁴⁴ Tieto požiadavky ecclesiologisti sami síce ponímali ako teologické, nie estetické, ale ich uplatnenie malo dôsledky aj pre vizuálne stvárnenie kostolov. Časopis *Ecclesiologist* publikoval aj nové návrhy kostolov, ale vydavatelia nabádali čitateľov, aby „sa uspokojili s kopírovaním uznávanej dokonalosti“. V roku

⁴¹ PUGIN, A. W. N.: *Contrasts; or a Parallel between the Noble Edifices of the 14th and 15th centuries, and similar buildings of the Present Day; Showing the Present Decay of Taste.* (1841); – *True Principles of Pointed Christian Architecture* (1841); – *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England* (1843). – Okrem týchto významných teoretických diel, ktoré ho preslávili, robil Pugin (1812–1852) aj vlastné návrhy cirkevných stavieb. Jeho kostoly však boli celkovo pomerne tuhé a krabicovitého vzhľadu; jeho gotika ostala gotikou kresliara, lineárna a grafická, nikdy sa nestal skulpturálne cítiac tvorcom objemov a hmôt, ako sa stali jeho nasledovníci... – Bližšie pozri LEWIS, M. J.: *The Gothic Revival.* London – New York 2002, s. 86-88, 90.

⁴² John Mason Neale (1818–1866), Benjamin Webb (1819–1885) a A. J. Beresford Hope (1820–1887) sa neskôr stali významnými činiteľmi.

⁴³ Od novembra 1841 však táto spoločnosť začala vydávať časopis *Ecclesiologist* a jej členovia (mladíci čosi po dvadsiatke) sa stali aktivistami, ktorí považovali za svoje poslanie stavbu kostolov v najširšom zmysle. Ich vplyv bol čoskoro veľmi silný po celej Británii aj v iných krajinách, kde dominovala angličtina.



8. Evanjelický kostol v Kráľovej Leboťe, 1881

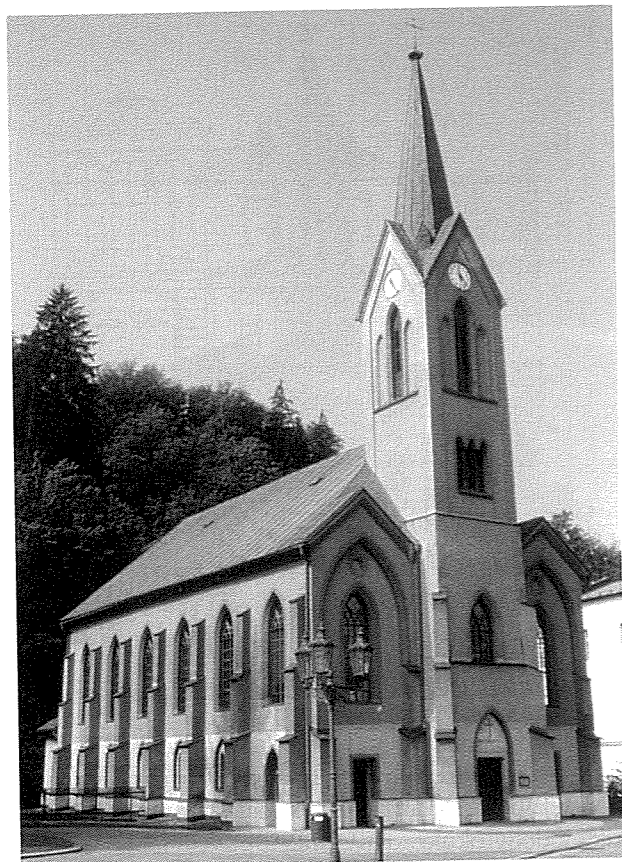
1843 sa uzniesli, že takú dokonalosť predstavuje gotika z doby okolo roku 1300,⁴⁵ pretože skoršie štýly boli nedokonalé a neskoršie úpadkové.⁴⁶ Pre menšie vidiecke kostoly časopis odporúčal ako vzor *kostol sv.*

Podobné ciele mala napríklad aj *Oxford Society for Promoting the Study of Gothic Architecture*, ktorá zaujala a do svojich radov prijala mladého Ruskina.

⁴⁴ Podľa týchto pravidiel sa mal kostol orientovať k východu, aby rovnako ako v stredoveku ukazoval k vychádzajúcemu slnku ako symbolu Vykúpenia. Zároveň mal byť rozčlenený na dve jasne vyznačené časti – svetskú a posvätnú – a toto rozdelenie sa malo premietnuť do oddelenia lode od chóru. Toto oddelenie sa malo zreteľne zdôrazniť – vo vnútri výrazným oblúkom a chórovou prepážkou, zvonku odlíšením výšok a stvárnenia objemov jednotlivých častí. Ďalšie pravidlá sa týkali umiestnenia krstiteľnice, troch stupňov vedúcich k oltáru, zvyklosti stavať južný vchod / portikus, a tiež galérií (tie sa nemali používať).

⁴⁵ V britských súvislostiach a terminológii to predstavovalo tzv. *Early Middle Pointed Style* alebo *Early Decorated*.

⁴⁶ V roku 1844 začali selektovať vzory – zameriavali vybrané stavby a zasielali kresby v mierke na miesta, kde neboli stredoveké príklady poruke (napríklad USA alebo Austrália).



8. Evanjelický kostol v Dolnom Kubíne, projekt 1882, realiz. 1892-1893

Michala v Long Stantone v Cambridgeshire ako výnimočne čistý príklad rurálneho farského kostola. Tento postoj zdiskreditoval prístupy staršej generácie neogotických architektov a znamenal príklon k určitému „očisťovaniu“ kostolných stavieb. Zároveň to bol trend,⁴⁷ ktorý koreloval s rastúcim záujmom o vernakulárne prostredie v oblasti profánnych stavieb, predovšetkým obydlí a sídel – ten sa mal razantnejšie prejavovať čoskoro po polovici storočia.

Ku koncu štyridsiatych rokov 19. storočia sa aj v Nemecku obrátila pozornosť architektov k týmto podnetom.⁴⁸ Príkladom je *Marienkappelle v Nippes v Kolíne* (1847–1849), ktorú postavil Vincenz Statz, kamenár z kolínskej huty, a ktorá reprezentuje staviateľské poňatie gotiky a ukazuje zreteľný vplyv Ecclesiological Society.

Do štýlového vývoja stavebného typu kostola v 19. storočí výrazne zasiahol (a zvlášť v nemeckom prostredí) aj tzv. *Rundbogenstil*, ktorý uplatňoval vzorce prevzaté z románskej architektúry.⁴⁹ Tu významnú rolu zohrával aspekt odlišnosti oproti stavbám katolíckych kostolov a zároveň významová spojitosť medzi „primitívnymi“, jednoduchými formami a odkazom na ranokresťanské komunity, ponímané ako „čistejšie“ a pravdivejšie vo viere než neskorý stredovek. V Nemecku mnohí protestanti nazerali na gotiku ako na katolícky štýl, čo podporovalo popularitu *Rundbogenstilu*, zároveň však gotika ostávala silným vzorom vzhľadom na nacionalistické významy, ktoré sa s ňou asociovali.

V tejto súvislosti možno pripomenúť, že v polovici štyridsiatych rokov bolo Anglicko jednoznačne v čele hnutia za obnovu gotiky (*Gothic Revival*) a vnášalo do tohto architektonického prúdu zásadné myšlienky – etické aspekty posudzovania architektúry, požiadavka „pravdivosti materiálu“, pravdivého výrazu a pod. Zároveň treba pripomenúť, že okolo polovice 19. storočia bolo Nemecko dominantným centrom protestantskej cirkevnej architektúry, odkiaľ vyžarovali impulzy nielen do strednej Európy, ale napríklad aj do Ameriky.

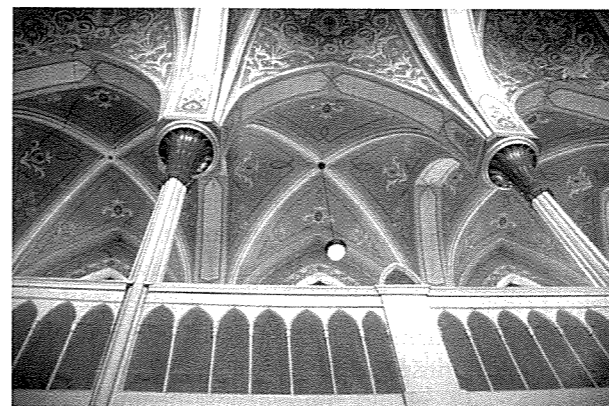
Na rozdiel od Anglicka, kde sa preferoval vzor jednoduchého vidieckeho kostola, francúzska neogotika sa sústredila na katedrálu ako hlavnú zásobáreň formových vzorov. Predovšetkým v druhej polovici 19. storočia nadobudla neogotika vo Francúzsku (Violletovou zásluhou) často zvláštnu podobu vďaka experimentom s novými materiálmi a konštrukciami – už na stavbe *Sainte-Clotilde v Paríži*, ktorú navrhol Franz

vynálezu oblúkového štýlu (*Rundbogenstil*) a Nemecko ako prevažne protestantská krajina sa stalo vplyvným centrom protestantskej architektúry (veľký vplyv malo napríklad na americkú kostolnú architektúru polovice 19. storočia (s výnimkou kostolov Episkopálnej cirkvi).

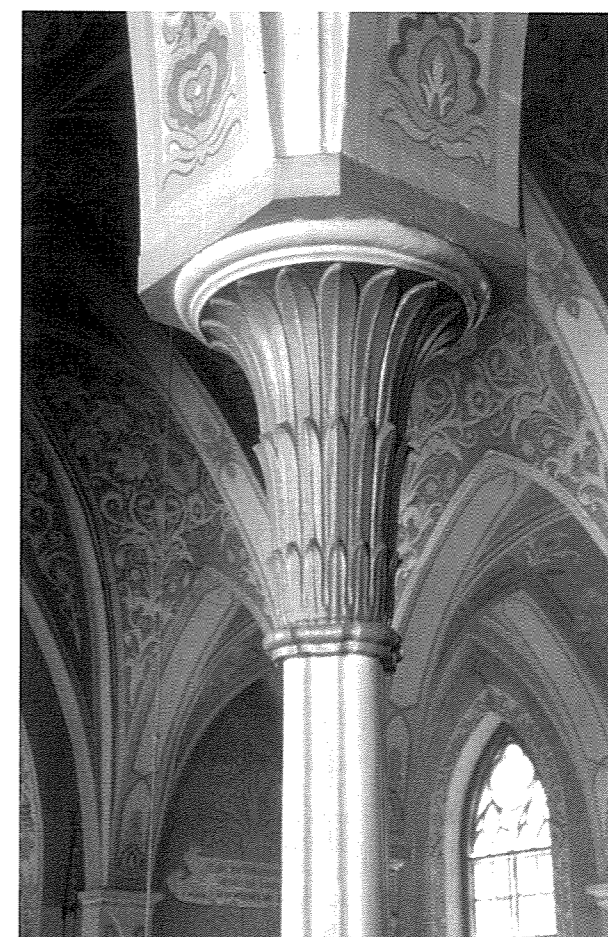
⁵⁰ Gau bol pôvodne klasicista, ktorý „prehodil slohovú výhybku“ a podobne ako on použil liatinové detaily na ukončení veží. Stavbu realizovali pod vedením Théodore Ballua a dokončili 1857. – LEWIS 2002, c. d. (v pozn. 41), s. 101.



10. Interiér evanjelického kostola v Dolnom Kubíne – pohľad k oltáru



11. Interiér evanjelického kostola v Dolnom Kubíne – pohľad na galériu



12. Interiér evanjelického kostola v Dolnom Kubíne – detail liatinového stĺpa

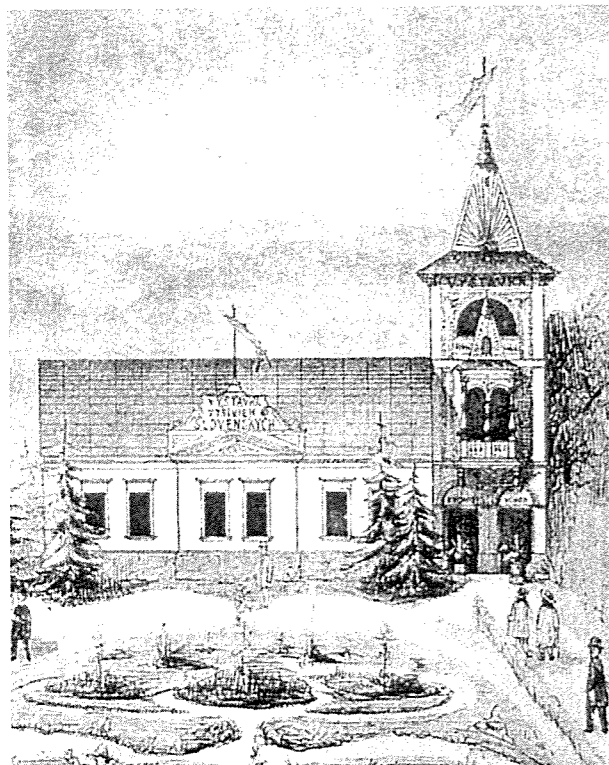
Christian Gau,⁵⁰ boli použité liatinové články na ukončení veží, a na konci storočia sa naplnili v realizácii prvého železobetónového kostola vôbec, ktorým bol *St-Jean-de Montmartre*, Anatole de Baudot (1894). Aj tu sa však repertoár medievalizujúcich čoskoro slohov rozšíril smerom k romanike ako to ukazuje príklad kostola *Saint-Martial d'Angoulême*, ktorý bol prvým experimentom s juhofrancúzskou romanikou Paula Abadié (1849–1856).

Potenciál nových materiálov pre sakrálnu architektúru naznačoval už návrh Louis-Augustea Boile-

⁵¹ Skorý príklad uplatnenia viditeľnej kovovej konštrukcie v interiéri kostola predstavuje *kostol sv. Juraja v Evertone, Liverpool*, od Thomasa Rickmanna a Johna Cragga z rokov 1812–31. Konštrukcia pôsobí ako voľne vložená do priestraného

halového interiéru, vytvára členenie priestoru na tri lode a nesie emporu nad bočnými loďami. – TOMAN, R. (ed.): *Neoclassicism and Romanticism. Architecture, Sculpture, Painting, Drawings 1750–1848*. Köln 2000, s. 34.

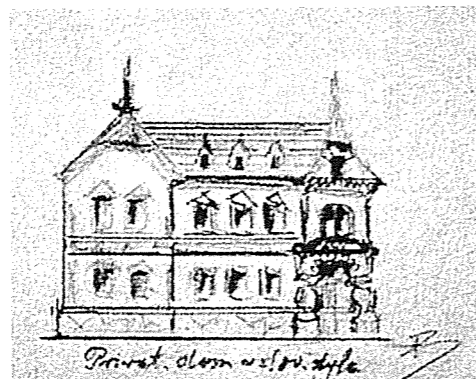
halového interiéru, vytvára členenie priestoru na tri lode a nesie emporu nad bočnými loďami. – TOMAN, R. (ed.): *Neoclassicism and Romanticism. Architecture, Sculpture, Painting, Drawings 1750–1848*. Köln 2000, s. 34.



13. Vyobrazenie vstupnej veže na výstavu výšiviek v Martine 1887 – detail vyobrazenia z propagačného letáka (SNLM, sign. EX 553)

prefabrikovaných foriem Krištáľového paláca do kostolnej stavby. Neskorší príklad realizácie takéhoto zámeru opäť ponúka Francúzsko: je ním kostol *Notre Dame du Travail v Paríži*, postavený v robotníckom sídlisku (1899–1901) od Julesa Astruca.

Ak sa v týchto súvislostiach opäť pozrieme na Bullove kostoly, nájdeme rad črt, ktoré reflektujú tendenciu k redukcii prostriedkov, výraznej až jadrnej hmotovej skladbe, ako to zodpovedalo koncepcii anglického Gothic Revivalu, hoci v Bullovom podaní dostáva stavebný organizmus osovú pravidelnosť. Usporiadanie hlavných priestorových častí a hmôt (gradácia po osi, vstavanie veže v priečelnej časti a podobne) zároveň reflektuje domáce tradície historického slohu. Niektoré motívy potom odkazujú k širšiemu stredo-európskemu rámcu s ohniskom v Nemecku – na-



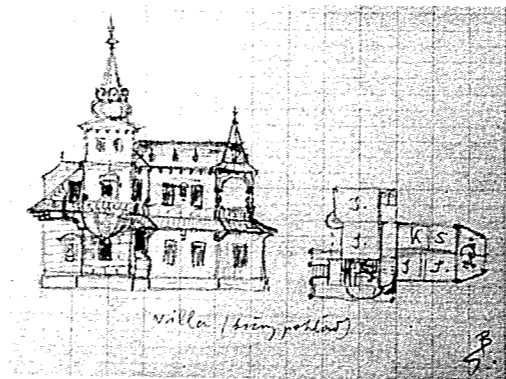
14. Návrh domu v slovenskom štýle, 1890 (SNLM, sign. EX 84)

príklad oblúkové prečlenenie reliéfu fasády na kubínskom kostole upomínajúce na stavby juhoeurópskej gotiky (normanské na Sicílii, ale tiež juhofrancúzske) môže mať pôvod v postupoch Rundbogenstilu, z ktorého sa odstupňované rámovanie otvorov prenieslo aj do neogotiky a uplatňovalo sa najmä na väčších stavbách.⁵³ V tejto súvislosti netreba zabúdať ani na Zítkov návrh kostola v severoslovenskej obci Raková – je veľmi pravdepodobné, že stavba (aj keď nebola realizovaná dôsledne podľa návrhu pražského architekta), pritiahla Bullovu pozornosť a mohla byť jedným z jeho inšpiračných zdrojov. Exteriér stavby charakterizuje celková umiernenosť, jednoduchosť, plastická a objemová účinnosť (ktorá v pôvodnom návrhu bola ešte dôraznejšia) a isté formálne súvislosti môže naznačovať aj motív trojice okien na priečelí, alebo umiestnenie malého kruhového okna nad hrotom stredného okenného oblúka v štíte. Na bližšie osvetlenie naznačených súvislostí bude však ešte potrebná podrobnejšia analýza oboch návrhov aj realizácií.

Použitie kovových podper na konštrukciu kostola v Kubíne (projektované 1882, realizované však o desať rokov neskôr) odkazuje zas na impulzy z európskej scény, ktoré prinášali technickú inováciu aj do tradične konzervatívneho stavebného typu. Vzhľadom na dobu vzniku síce Bullovo dielo nepredstavuje pre-
vratný počin na poli architektúry, ale samozrejmosť

⁵² Išlo o 2. zväzok jeho príručky stredovekých návrhov. Prijatie nových materiálov v stavbe kostolov v anglicky hovoriacich krajinách uľahčilo misionárske potreby v Amerike a Austrálii.

⁵³ Z českého prostredia taký príklad v neogotike poznáme napríklad zo stavby *Radnice v Novom Bydžove* (1865, J. Míča). Podobný motív obsahoval aj návrh Bernharda Gruebera na južné priečelie katedrály sv. Víta v Prahe (asi 1869).



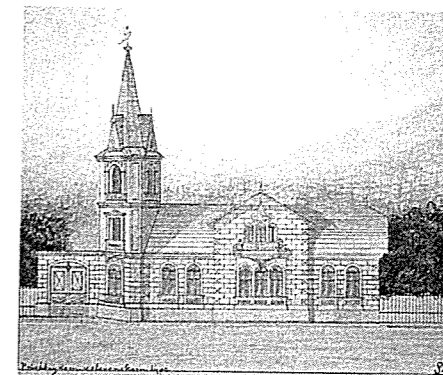
15. Villa v slovenskom slohu, po 1880 (SNLM, sign. EX 89)

a elegancia, s akou využil kovovú konštrukciu pre vytvorenie neoslohového interiéru nasvedčujú, že nepočítal toto riešenie ako púhy pokus. Jeho záujem o kovové konštrukcie dokladajú aj niektoré príklady z už spomínanej zbierky tlačí, obsiahnuté v jeho pozostalosti.

Blažej Bulla a slovenský sloh

Ako sme už spomenuli, na uhorskej architektonickej (resp. kultúrno-politickej) scéne sa v priebehu druhej polovice 19. storočia s čoraz väčším dôrazom objavovali snahy o sformulovanie národného uhorského slohu, ktoré v konkrétnych podobách akcentovali kultúrne tradície maďarského etnika. Boli to prejavy, ktoré zákonite vyvolávali reakciu zo strany ostatných etník monarchie, výzvy, ktoré si takpovediac vyžadovali odpoveď. Zároveň však mali obdobu aj v iných európskych krajinách – veď nacionálne zánietenie a hľadanie národných špecifik bolo sprievodným javom v architektúre celého 19. storočia. Teraz však do formovania týchto prejavov zasiahol nový impulz a tým bolo obrátenie pozornosti voči ľudovej kultúre ako zdroju „čistých“ – teda historizmom nesprofano-

⁵⁴ Gróf István Széchenyi, popredný politik tej doby, obdivoval a podporoval všetko anglické – napísal dokonca dlhú esej o anglickom štýle vidieckych domov s názvom *Pesti por és sár* (Prach a blato Pešti), ktorá však sa zväčša zapodievala obytnou architektúrou. Reformám naklonený gróf napísal túto esej prv, než bolo postavené vôbec prvé Anglickom inšpirované vidiecke sídlo v Uhorsku. Formy domu by mali byť podmienené jeho funkciou a nie starými predpismi. Klasický, alebo – ako ho Séchenyi nazýval – taliansky štýl, je nevhodný pre uhor-



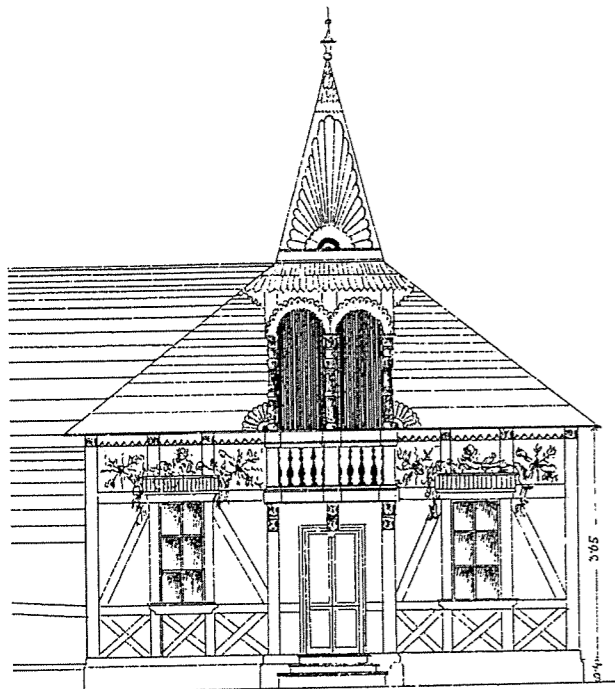
16. Privátny dom v slovenskom štýle (SNLM, sign. EX 82)

vaných – foriem, prýštiacich zo samej podstaty ľudu. Tento obrat sa spájal s pôvodne britským hnutím za obrodu remesiel a domácich tradícií, ktoré reagovalo na negatívne vplyvy industrializácie a čoraz silnejšie zasahovalo aj do strednej Európy.

Počiatky vzývania uhorského slohu možno v 19. storočí sledovať od grófa Istvána Széchenyiho, ktorý v eseji *Prach a blato Budapešti* (1830) vágne načrtol ideu svojského uhorského slohu,⁵⁴ cez Imre Henszlmána, ktorý podobné úvahy rozvíjal začiatkom 1840-tych rokov,⁵⁵ a Frigyesa Feszla s jeho svojráznou verziou uhorského slohu, ktorú zhmotnil v stavbe peštianskej Reduty (*Vigadó*, 1861–1865), až po Alpára a jeho eklektické „skladačky“, komprimujúce celé architektonické dedičstvo Uhorska. Orientáciu na ľudové umenie do tohto smerovania vniesol sedmohradský učiteľ kreslenia József Húszka, ktorý od 1881 zbieral ľudové ornamente a vydával súbory takýchto kresieb. Ornamentálne bohatstvo ľudových výšiviek, odevov, keramiky, rezbárstva, či iných oblastí tzv. domáceho remesla vzbudovalo čoraz väčší záujem a štúdiom ľudového umenia sa zaoberalo čoraz viac umelcov. Pokiaľ ide o architektúru, tak za dovŕšenie celého procesu v maďarskom (uhorskom) prostredí možno po-

skú klímu a nevzťahuje sa k histórii krajiny, zatiaľ čo gotika podľa neho spĺňa obe požiadavky. Séchenyi hovoril o *severo-ázijskom gotickom vzore*, no je zrejme, že sa pokúšal sformulovať ideu národného architektonického štýlu, ktorý by nebol ani ruský, ani taliansky, ani nemecký.

⁵⁵ Tieto svoje úvahy publikoval r. 1841 v diele *Párbuzam* (Porovnanie).



17. Návrh na kolkáreň v Martine, 1890 – nárys vstupného priečelia, detail z výkresu (SNK-ALU, sign. LM 4025)

kladať sformovanie silne dekoratívneho a ideologicky fundovaného „maďarského slohu“ v diele Ödöna Lechnera na sklonku 19. storočia.

Ludová architektúra sa stávala populárnym inšpiračným zdrojom pre dočasné konštrukcie výstavných pavilónov početných populárnych výstav a napokon sa aj sama stala výstavným exponátom. Návrat k zdrojom ľudového staviteľstva sa ponímal ako možnosť vymanenia architektúry z osídel opakovaných a neustále obmieňaných historických vzorcov, ako návrat k pôvodným zdrojom stavania a zrodu architektonickej formy vôbec. Idey, zrodené kedysi dávno romantizmom sklonku 18. storočia sa teraz novo transformovali a prepojili s aktuálnymi dôsledkami spoločenskej situácie a v konkrétnych podmienkach sa poukázali na tieto prvotné zdroje stával zbraňou s ideologickým dosahom.

Formovanie konkrétnych architektonických prjavov reflektujúcich tieto myšlienkové prúdy sa spája

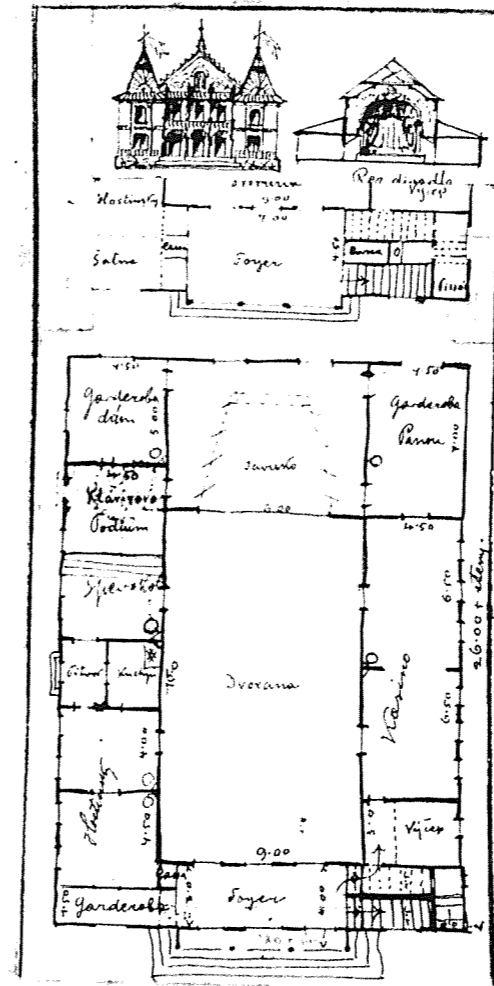
práve s postavou Blažeja Bullu. Ako je známe, po prvý raz verejne vystúpil so svojou verziou národného slovenského slohu v lete roku 1887, keď pri príležitosti výstavy slovenských ľudových výšiviek okrem pavilónov vo dvore Paulínyovského domu postavil aj vstupnú bránu s vežou, siahajúcou do výšky 20 metrov. Voľba zdroja inšpirácie – oravská drevená zrubová architektúra – sa javí ako prirodzená: Bola takpovediac na dosah (aj s tesármi, ktorí prišli do Martina stavbu zbudovať), a po ideovej stránke zodpovedala trendom spomínaných britských impulzov, ktoré zdôrazňovali aspekty ako autenticita, autonómnosť, autochtónnosť – stavby mali stelesňovať odkaz k pradávnomu zdroju, ktorý stále žije v tomto prostredí. Celku dominuje predovšetkým ukončenie veže strechou s lomenicou a vejárovými štítmami po stranách. Tento motív sa – popri ďalších menej výrazných detailoch a prvkoch – stal typickým prostriedkom charakterizácie návrhov koncipovaných v „slovenskom slohu“.

Zrejme ako ohlas martinského prostredia na vežu možno ponímať objednávky, ktoré Bulla dostal na interiérové zariadenie – napríklad zariadenie reprezentatívnej jedálne, ktorú si objednala rodina Šimkovicov-Klanicovcov.

Štýlovo tento „architektonicky koncipovaný“ nábytok reprezentuje kombináciu nemeckej neorenesancie s prvkami z ľudovej architektúry.⁵⁶ Opierajúc sa o dosiaľ známe údaje, súbor možno zrejme datovať tesne pred rok 1890.⁵⁷

Sám dátum vzniku veže – rok 1887 – stavia Bullov počin do významných súvislostí: Na jednej strane ukazuje, že Bullove kreácie časovo predchádzali oveľa známejšie kreácie Stanisława Witkiewicza v Zakopanem a okolí, ktoré spadajú do 1890-tych rokov (najznámejšia je jeho vlastná *Vila pod jedlami*, 1897) Na druhej strane možno odôvodnene predpokladať, že tento Bullov výtvor – ako i ďalšie návrhy, ktoré v rovnakom duchu urobil, mohli inšpirovať Jana Koulu,⁵⁸ keď 1891 na *Jubilejnej výstave v Prahe* spolu s Wiehлом postavili zrubovú stavbu (podľa vzorov zo severovýchodných Čiech – kde neskôr tvoril aj Jurkovič), tzv. *Českú chalupu*.

Ak som spomenula ďalšie Bullove návrhy v tomto duchu, ide o celý rad návrhov a skíc, ktoré sú ucho-



18. Skica divadla v slovenskom slohu – nárys, rez a pôdorys, 1880-te roky (SNML, sign. EX 109)

vávané v jeho pozostalosti v Martine (SNLM). Súbor okrem iného zahrnuje nasledovné položky:

Priečelie budovy hostinca v Železnom v slovenskom slohu (1881),⁵⁹ ktoré svojou datáciou posúva zrod Bullovej idey ešte o 6 rokov dopredu, avšak z formového hľadiska majú charakteristické drevené časti (veranda so vstupom v strede, zovretá rizalitmi) skôr alpský než slovenský (či karpatský) ráz – celkove ide o zrubovú jednopodlažnú stavbu na sokli z lomového ka-



19. Skica z pozostalosti – nárys kostolika, 1889 (SNLM, sign. 86)

meňa, s deväťosovým priečelím (2–5–2), ktoré zobia šity s motívom prelamovania.

Podobný ráz má aj *Privátny dom v slovenskom type* (1890),⁶⁰ kde sa eklekticky zmiešavajú prvky historickej, alpskej a karpatskej architektúry – tá je zreteľná predovšetkým v tvarovaní náročnej veže tohto jednopodlažného domu, pričom charakterizačným prvkom je príznačne lomenicový tvar strechy a štíty s kabrincom.

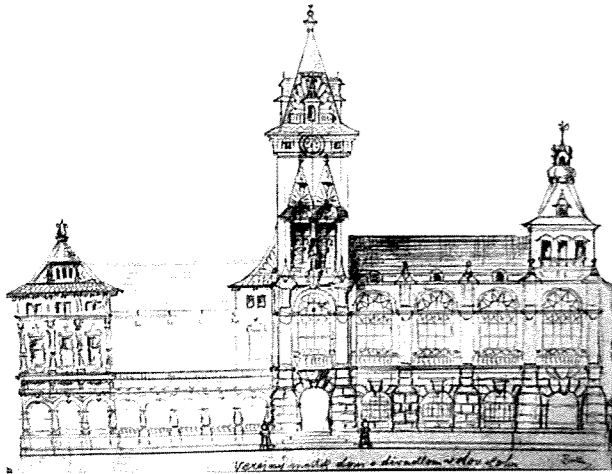
⁵⁶ Bližšie pozri JANOVIČKOVÁ 1991, c. d. (v pozn. 12), s. 19.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Koula sa v roku 1887 podieľal na príprave výstavy výšiviek. – KOULA 1971, c. d. (v pozn. 19).

⁵⁹ *Priečelie budovy hostinca v Železnom v slovenskom slohu*, elevácia, 1:100, ceruzka, papier, 21,5 x 34,7 cm; datované a signované vpravo dole „v N. Lupčí v auguste 1881 navrhnul Bulla“ (SNML, sign. EX 93).

⁶⁰ *Privátny dom v slovenskom type*, elevácia, tuš, kartón, lavírované, 14,8 x 18 cm, resp. 18,7 x 22,8 cm; signované a datované vpravo dole „Bulla 1890“ (SNLM, sign. EX 84).



20. Verejný mestský dom s divadlom v slovenskom slohu, asi záver 1880-tych rokov (SNLM, sign. EX 222)

Eklektické zmesi prvkov slohových a ľudových predstavuje aj viaceré drobných skíc, ktoré nesú označenie ako *vila v slovenskom štýle*,⁶¹ *Privátny dom v slovenskom štýle*⁶² alebo *Villa v slovenskom slohu*,⁶³ ktorú možno azda pokladať za „slovenský variant“ k návrhu Bullovho vlastného domu v Martine. Skice podané jednotným rukopisom sa navzájom odlišujú mierou, v akej dosahujú autenticitu výrazu, ak ju posudzujeme z hľadiska nadväznosti na slovenské ľudové staviteľstvo.

V súbore sa objavujú aj návrhy, ktoré naznačujú, že Bulla sa pohrával s ideou stavby verejnej budovy v slovenskom slohu – napríklad skica označená ako *Radnica s mestským divadlom* (1908),⁶⁴ ktorá ukazuje náčrt stavby podaný v koherentnom a vyzretom štýle, vychádzajúcom z tradície karpatského staviteľstva.

Sú tu však aj skoršie náčrty, ktoré azda možno klásť do súvisu s Bullovou prípravou projektu *Národného domu v Martine* roku 1888 a mohli by naznačovať, že sa okrem predloženého a schváleného, vcelku konvenčného neorenesančného projektu zaoberal predstavou variantného návrhu v „slovenskom slohu“.⁶⁵ To by zároveň indikovalo datovanie návrhov do záveru 1880-tych rokov. Ide predovšetkým o *Náčrt divadla v ľudovom slohu*,⁶⁶ zobrazujúci vcelku jednoduché riešenie dispozície stavby zahrnujúcej veľkú sálu na divadelné predstavenia, variantné riešenie pôdorysu vstupnej časti s presieňou, náčrt elevácie obmieňajúci typickú neorenesančnú schému päťosového priečelia s kontrakciou troch stredných osí a rizalitmi po stranách v štýle inšpirovanom formami drevenej ľudovej architektúry, a napokon rezopohľad s javiskom. Ešte zaujímavejší je náčrt elevácie označený ako *Verejný mestský dom s divadlom v slovenskom slohu*.⁶⁷ Ukazuje štýlovú kombináciu, resp. implantáciu prvkov prevzatých z ľudovej architektúry do „slohovej“, neorenesančnej schémy. Tento návrh teda naznačuje, že Bulla sa zaoberal myšlienkou preniesť formy drevenej architektúry do iného materiálu, muriva, pravdepodobne už niekedy na sklonku 1880-tych rokov.⁶⁸ Podobné idey sa v realizáciách stali aktuálnymi až neskôr, keď napríklad po roku 1900 mladí Witkiewiczovi nasledovníci prenášali dekoratívne prvky jeho zakopanského štýlu do veľkomestskej architektúry (napríklad Czajkowského *nájomný dom vo Varšave*). V uhorskom prostredí potom okolo 1910 a neskôr Károly Kosch uplatnil obdobný postup, keď svoje stavby v Budapešti budoval v duchu svojich sedmohradských inšpirácií.

⁶¹ *Villa (bočný pohľad)*, nárys a pôdorys, ceruza, papier 10,7 x 14,7 cm, podlepené 15,6 x 22,8 cm; značené vpravo dole: „B“ (SNLM, sign. EX 89)

⁶² *Privat. dom v slov. štýle*, náčrt – elevácia, ceruza, papier, 8,3 x 9,2 cm; značené vpravo dole: Bulla (SNLM, sign. EX 82).

⁶³ *Villa v slovenskom slohu*, elevácia, pohľad čelný, ceruza, papier 14,7 x 9,3 cm, podlepené 29 x 18,9 cm; značené: Bulla (SNLM, sign. EX 216).

⁶⁴ *Radnica s mestským divadlom*, elevácia / skica, 1:200, ceruza, kartón 10,2 x 14,7 cm, podlepené 15,5 x 22,8 cm; značené vpravo hore: *Radnica s mestským divadlom*, s poznámkou vľavo dole „doskicovať!...“; vpravo dole značené „B 1908“ (SNLM, sign. EX 187).

⁶⁵ Na túto súvislosť poukázal už E. Toran vo svojej dizertácii a nazdávam sa, že jeho domnienku možno potvrdiť. – TORAN 1965, c. d. (v pozn. 5).

⁶⁶ *Náčrt divadla v ľudovom slohu*, elevácia, rez a pôdorys / variantný, tuš, štvorčekový papier 22,2 x 10,2 cm, podlepené 24,7 x 14,2 cm (SNML, sign. EX 109).

⁶⁷ *Verejný mestský dom s divadlom v slovenskom slohu*, elevácia, ceruzka, papier, podlepené na sivom kartóne, 18 x 22,6 cm, resp. 21 x 29,6 cm; signované vpravo dole: Bulla (SNLM, sign. EX 222).

⁶⁸ K uskutočneniu tejto myšlienky dospel však zrejme až v neskorej fáze, keď sa realizoval jeho návrh *basičskej strážnice v slovenskom slohu v Martine* (1911).

Záver

V závere tohto študijného náčrtu interpretácie Bullovej architektonickej činnosti azda možno konštatovať, že mnohé naznačené súvislosti a stránky architektonického diela Blažeja Bullu zreteľne ukazujú, že je načase zrevidovať doterajšie postoje a venovať mu bližšiu pozornosť. Napriek odľahlosti miest, v ktorých pôsobil, od dynamických centier architektonického vývoja, a napriek (predovšetkým ekonomickej) obmedzenosti „malými“ pomermi provinčného prostredia, preukázal tento architekt v rade svojich návrhov, že sa myšlienkovito pohyboval v blízkosti a nadväznosti

na veľké pohyby európskeho diania a dokázal ich svojím spôsobom stráviť a transformovať. A hoci mnohé jeho realizované stavby, zakaždým limitované nedostatkom finančných prostriedkov, sa radia do širokého priemeru stavieb, aké vznikali v rámci vtedajšieho neorenesančného klišé, predsa niektoré jeho stavby a mnohé náčrty prezrádzajú vo svojom autorovi človeka rozvinutého výtvarného citu a nápaditosti, ktorý si zaslúži našu pozornosť. Ako napísal Antoni Kroh,⁶⁹ „*Felix Bulla, budowniczy z Martina, autor licznych kościołów na Orawie i Liptowie, prócz tego kompozytor, wydawca pieśni ludowych, był wielkim oryginałem...*“

⁶⁹ KROH 1992, c. d. (v pozn. 2), s. 103-104.

Foto: Fototéka ÚDU SAV – E. Toran (5, 8) – D. Bořutová (9-12) – SNK-ALU Martin (2, 7, 17) – SNLM Martin (3, 4, 6, 13-16, 18-20)

Searching for a fixed point Implementation of historic patterns in the architectural work of Blažej (Felix) Bulla

(Summary)

The study deals with work of the Slovak architect Blažej (Felix) Bulla (1852–1919). Peripeteia of professional and private life of the architect who gained his training (1876) and first practical experiences in Prague, and, in 1878, returned to Slovakia, to run his architectural studio first in Ružomberok and later (since 1883) in Martin, are eloquently illustrative of his times: Although the status of an architect, who intentionally chose to develop his activity in the provincial milieu, and extensively participated also in manifold cultural activities of the Slovaks, was considerably differing from working conditions of architects working in Budapest, then the dynamically developing center of Hungarian architecture, close view of Bulla's work unveils deep links with the contemporary development of architecture.

In humble conditions of the small provincial city, Bulla's activity encountering in the course of 16 years (1878–1894) more than 150 designs, was mostly limited to private, predominantly domestic, structures of modest dimensions, diverse reconstructions and refurbishments, as well as designs of furniture and interior decorations. These limits were exceeded by a number of churches and public buildings. Regarding the style, the architecture of Bulla represents a figure typical for the era of architectural pluralism. The style preferences were determined by the characteristics of the given building type or by personal preferences of the investor, eventually of the architect himself. The study is divided into parts, devoted to certain aspects of Bulla's activity, aiming at analysis of selected works and at assigning of their correlations in frames of the contemporary discourse.

The part entitled *Blažej Bulla and architectural pluralism* concerns on the architect's training and the background of his creativity, problems of reflecting possible sources of inspiration, patterns and procedures in context and closer circumstances, and observing, on the background of archive documents, the points of departure and crystallization of the stand-

points and attitudes present in the architects later works.

The part entitled *Blažej Bulla and the Neorenaissance* contains an analysis of selected examples representing the style in Bulla's work, examines the typical motifs, compositional patterns and their variations as documented in buildings of the *County hall* (1880), the *Rest-house* (1880) or the *Gymnasium in Dolný Kubín* (1888/89), *House Matyuga-Obtulovič in Trstená* (1882), *Bulla's own house in Martin* (1889), and the *National House in Martin* (1888).

The part entitled *Blažej Bulla and the Gothic Revival* deals with sources and broader context of the neo-Gothic religious architecture as well as with influence of the so-called Rundbogenstil, and aims to outline closer correspondences between those trends and Bulla's designs for the *Evangelic church in Dolný Kubín* (1882, executed 1892-93) and the *Church in Kráľova Leboľa* (1881).

The part entitled *Blažej Bulla and the Slovak style* describes the ideational, political, social, cultural and architectural relations of the architect's inspiration with the Carpathian wooden architecture, intending to specify in a more complex way his motivation in this special aspect of Bulla's architectural activity. The well-known tower-gate built on the occasion of folk embroidery exhibition in Martin (1887) is reasonably considered to represent an early specimen of the „Slovak style“ and an impulse efficiently worked out by the younger architect Dušan Jurkovič. This temporary wooden structure represented by no way a singular case in Bulla's work – this can be witnessed by numerous designs and sketches in the architect's bequest (kept in the Slovak National Museum of Literature in Martin). Among these – along with a number of villas – the most interesting are the designs for a theatre building possibly representing alternatives to designs for the *National House in Martin* (1888). The date of their origin, 1887-87, precedes the better known creations by Stanisław Witkiewicz

in Zakopane (coming from the 1890s) as well as the so-called *Czech cottage* built by J. Koula and A. Wiehl in 1891 for the Jubilee exhibition in Prague.

In the *Conclusion*, the author of the study considers the above-specified correlations and aspects of Bulla's architectural work to be asking for revision of former assessments: Despite the (mostly economical) limitation by the „small“ provincial conditions, the architect in a number of his concepts approved the

capacity to follow, in close adherence, the great movements of European architecture as well as to absorb and specifically transform their impulses. Bulla's work thus presents an example of architectural concept, in many ways characteristic of the situation in our region and, at the same time, illustrating the deep connections of the regional Central-European architecture, even on its „peripheral“ level, with the ideas of the international scene.

Pamäť miesta

Niekoľko poznámok k ikonografii cyklu výstav realizovaných v Synagóge – Centre súčasného umenia

Jana GERŽOVÁ

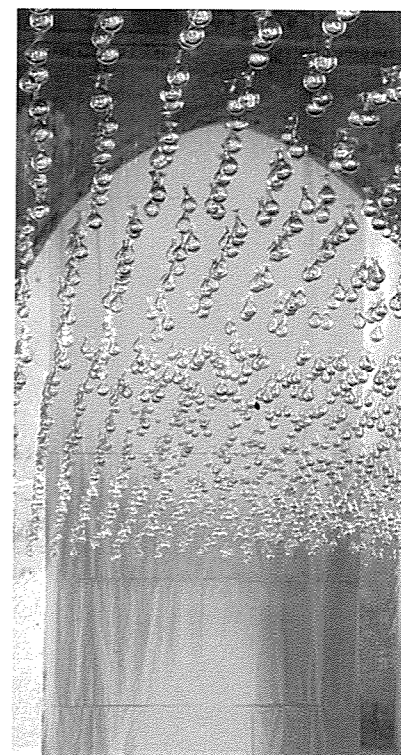
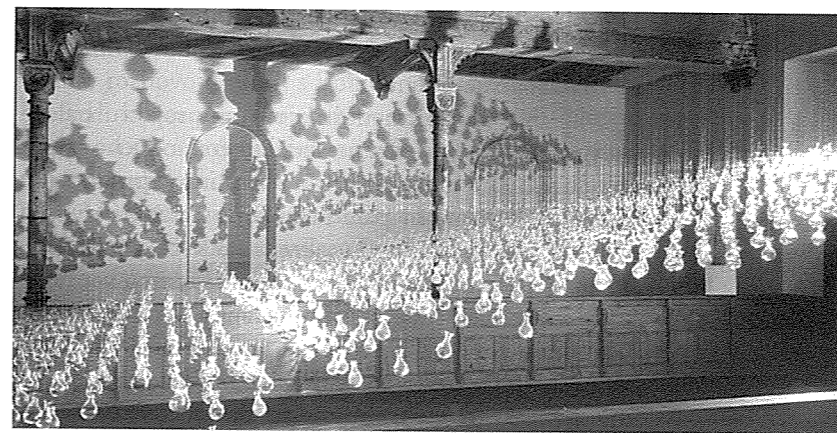
Téma môjho príspevku *Pamäť miesta* sa k téme kolkovia *Umenie ako historická pamäť* vzťahuje prostredníctvom dvoch, na prvý pohľad autonómnych realít, ktoré majú v sebe zakódovanú pamäťovú stopu rôznej intenzity a štruktúry. Na jednej strane je realita bývalej synagógy, historickej budovy z konca 19. storočia, ktorá bola po čiastočnej rekonštrukcii v roku 1994 sprístupnená verejnosti ako Centrum súčasného umenia pri Galérii Jána Koniarka v Trnave, na druhej strane realita výtvarných diel, ktoré vznikli v kontexte novo definovaného kultúrneho priestoru.

Ak by sme historické sedimenty synagógy, ktorá je sakrálnym miestom s pohnutým osudom, ale aj architektúrou s vlastnými, viac ako storočnými stavebnými dejinami, porovnávali s výtvarnými prácami, ktoré vznikli na jej pôde iba nedávno, v priebehu deväťdesiatych rokov 20. storočia, dospeli by sme k pomerne jednoznačnému uzáveru. Z hľadiska intenzity a štruktúry historickej pamäti synagógy sú súčasné výtvarné diela, dočasne okupujúce jej priestor, bez pamäti. Napriek tomuto vcelku logickému uzáveru, moja niekoľkoročná skúsenosť kurátorky ojedinelého, dnes už galerijného priestoru oprávňuje vysloviť predpoklad, že relácie medzi historickou potenciou bývalej synagógy a súčasným umením pokrývajú široké spektrum možných vzťahov, od chladne indiferentných až po intenzívne kooperujúce. V mojom príspevku sa budem ďalej venovať druhej skupine prác, teda tým výtvarným dielam, ktoré s historickým kontextom synagógy – sakrálnej stavby, či samotnej architektúry vedome, alebo intuitívne pracovali.

Na tomto mieste je dôležité artikulovať rozdiel medzi pojmami história, historická pamäť a pamäť miesta. Pri ich špecifikácii budem síce vychádzať

z obecných platných definícií, ale rovnako budem prihliadať k ich partikulárnemu významu, ktorý sa vzťahuje k celému komplexu, ktorý Synagóga – Centrum súčasného umenia v Trnave dnes reprezentuje. Zatiaľ čo v prípade histórie sa môžeme oprieť o evidentné historické fakty a náznakovo zrekonštruovať dejiny stavby i osudy sakrálného priestoru, historická pamäť je pojem nestabilný. Funguje na princípe subjektivity a selektivity. Na rozdiel od histórie, ktorá je konštruovaná na princípe zbierania, triedenia a kontextualizovania faktov, historická pamäť je skôr proces, v rámci ktorého sú jednotlivé historické sedimenty uvoľňované na základe individuálnej alebo kolektívnej senzibility. Tá môže súvisieť s národnou, etnickou a náboženskou identitou, s historickým poznáním a autentickou historickou skúsenosťou, ale aj s aktuálnym spoločenským a politickým kontextom doby. Tretí pojem – pamäť miesta, ide nad rámec histórie a nemusí sa prekrývať ani s historickou pamäťou. Pamäť miesta je istá emočná kvalita, ktorá komunikuje s návštevníkom synagógy na princípe empatie. Intenzita tejto komunikácie je závislá od otvorenosti a senzitivity každého jednotlivca a od jeho schopnosti reagovať na existujúce vizuálne podnety. V tomto kontexte môžeme povedať, že história je o informáciách, historická pamäť o symboloch, pamäť miesta je premýšľaním v obrazoch.

Z množstva projektov, ktoré vznikli počas môjho pôsobenia v Synagóge – Centre súčasného umenia v rozpätí rokov 1995–2000 som vybrala niekoľko typologicky zaujímavých inštalácií, na ktorých sa dá demonštrovať miera prepojenia medzi súčasným umením a pamäťovými stopami, či historickými štruktúrami synagógy.



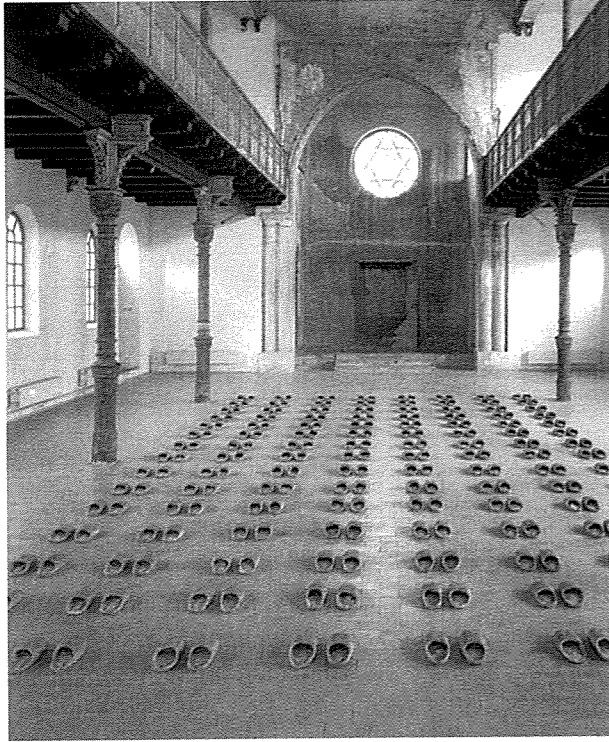
Ako prvý uvediem projekt francúzskych umelcov Anne a Patricka Poirierovcov, ktorý vznikol v roku 1998 v rámci cyklu *Pamäť miesta* a prezentoval sa pod názvom *Slzy zabudnutia*. Zvukovo-svetelná inštalácia pracovala s komplexom historických a kultúrnych sedimentov synagógy, pričom konkrétny historický fakt, presný počet obetí holokaustu v Trnave, sa stal bezprostredným východiskom projektu. Číslo 3.016, neosobný štatistický údaj, transformovali umelci do emotívne pôsobivej práce, s úmyslom obrátiť pozornosť diváka k etickým problémom ľudského spolunažívania, k otázke viny a zodpovednosti, zabúdania a rozpamätávania. V ich interpretácii sa prázdne miesto po mŕtvych obetiach holokaustu materializovalo do podoby 3.016 krehkých sklenených objektov v tvare slz, ktoré sú univerzálnym symbolom zármutku nad stratou ľudského života. Forma objektov bola inšpirovaná starovekým pohrebným rituálom, v ktorom sa slzy vyplakané za mŕtvym uskladňovali v malých sklenených nádobách. Historická pamäť synagógy sa tu mieša so širšie chápanou kultúrnou pamäťou Európy (čo je jeden zo znakov umeleckej stratégie – tzv. privátnej mytológie – francúzskych výtvarníkov) a konkrétna historická udalosť sa mení na obecný symbol – spomienku, ktorá sa môže vzťahovať, ako zdôraznili samotní umelci v katalógu výstavy na „obete najrôznejších podôb rasizmu, sektárstva a intolerancie“. Napriek silnému morálnemu apelu inštalácie, jej koncepcia bola od začiatku postavená na bezprostrednom vizuálnom zážitku a predpokladanej emocionálnej spoluúčasti diváka. K dosiahnutiu tohto účinku použili výtvarníci princíp kontrastu a množenia (viac ako tri-

1 a, b. Anne a Patrick Poirier: „Slzy zabudnutia“ (Pamäť miesta 1998)

tisíc miniatúrnych sklenených objektov visiacich zo stropu monumentálneho priestoru synagógy) a elementárnej symboliky farieb a zvukov (červená drapéria, suggestívny zvuk tlúčeho ľudského srdca, ale aj tiene sklenených objektov vrhnuté na obvodové steny stavby).

Umelci mohli svoj projekt s úspechom realizovať aj v neutrálnom galerijnom prostredí, ale len v kontexte synagógy, jej historickej pamäti a pamäti miesta dosiahli intenzívny stupeň divákovho citového zapožovania, k čomu výrazne prispelo napätie medzi stupňom zovšeobecnenia (abstrahovanie od konkrétnej dejinnej udalosti k obecné zdieľanému pocitu bolesti nad stratou človeka) a konkretizáciou (násilná a nezmyselná smrť obetí holokaustu).

Inštalácia Dezidera Tótha *Cvaot/Zástup* (1997) bola podobne ako projekt francúzskych umelcov tematicky zviazaná s tragédiou holokaustu. Istým návodom na tento spôsob čítania bol názov projektu *Zástup*, ktorý autor rozpracoval v troch jazykových mutáciách – slovenčine, hebrejčine a vo fonetickom prepise hebrejského slova *zástup* (*cvaot*). Emočne nabitá metafora *zástupu* (evokujúca transporty Židov do koncen-



2. Dezider Tóth: „Cvaot/Zástup“ (Pamäť miesta 1997)

tračných táborov) sa materializovala prostredníctvom 240 bochníkov čerstvého chleba, umiestnených na podlahe synagógy, ktoré sú de facto stopami 120 párov nôh. V akustickej časti použil umelec, podobne ako dvojica francúzskych výtvarníkov, rovnaký číselný údaj o počte židovských obetí holokaustu pochádzajúcich z Trnavy. V oboch prípadoch môžeme hovoriť o istej príbuznosti umeleckého postupu, ktorý reaguje na historický kontext miesta a súčasne sa vyznačuje abstrahovaním od konkrétnej historickej udalosti. Napriek tejto koncepčnej príbuznosti bol Tóthov projekt formálne i obsahovo zložitejšie štruktúrovaný. Na jednej strane sa odvíjal od konštant autorovej tvorby (práca s privlastneným jazykom výtvarných smerov 20. storočia, v tomto prípade minimalizmu), na druhej strane bol obohatený o špecifický rozmer privátneho. Na začiatku bola autorova úvaha o smrti vyvolaná hlbokým osobným prežívaním straty blízkeho človeka. Tento intímne prežívaný pocit prázdna sa postupným abstrahovaním zmenil v kľúčový umelecký problém skúmania vzťahu medzi dvomi polaritnými kategóriami, medzi plnosťou,

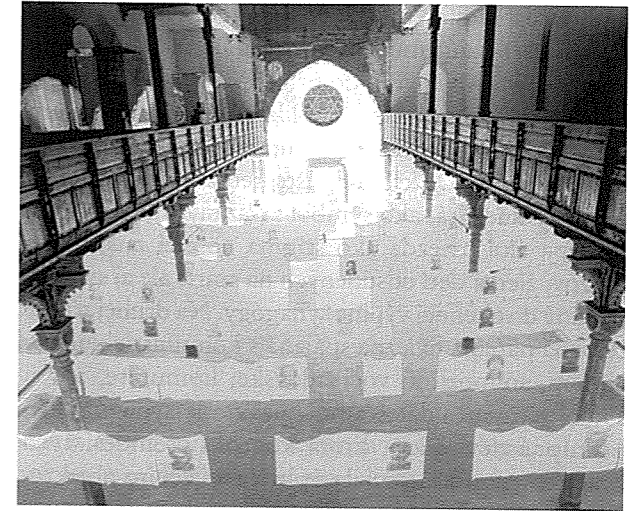
ktorá môže byť paradoxne aj kumuláciou prázdna a (s) prázdnom, ktoré sa za istých okolností môže stať významovo nasýtené.

Druhá, komplementárna rovina projektu balansovala na hrane medzi materiálnosťou a duchovnom. Podobne ako bola polarita plnosti a vyprázdnenia zjemnená účinkom paradoxu, aj kontrastná dvojica hmoty a ducha mala charakter mäkkých prechodov, dvojakej platnosti – ambivalencie. V tomto kontexte môžeme chlieb čítať na jednej strane ako materiál a to dokonca v niekoľkých významoch (cesto, ktorému predchádzala múka pochádzajúca z obilia, a to je úzko zviazané so zemou), ale i chlieb ako výtvarný materiál, ktorý sa správa podobne ako hlina alebo drevo. Napriek týmto zmnoženým odkazom k chlebu ako hmote, chlieb je súčasne výsostným znakom duchovnosti alebo dokonca až sakrálnosti, ktorý sa odvíja z kontextu kresťanstva, ale rovnako prežíva i v symbolike desakralizovanej súčasnosti. Duchovno sa do štruktúry inštalácie vytvorenej z chleba dostalo ešte v inej, čisto výtvarnej podobe. Prísna geometrická osnova šestnástich radov s ôsmimi dvojicami vytvárala minimalistický pohyblivý raster, ktorý sa menil s pohybom diváka obchádzajúceho (vykresľujúceho) magický kruh prázdna.

Zaujímavým aspektom inštalácie bol hlas autora odčítavajúci klesajúci číselný rad začínajúci známym historickým údajom (3.016 vyhasnutých ľudských životov) a končiaci nulou. Okrem symboliky miznúcich čísiel, ktoré sú súčasne metaforou zdecimovanej židovskej obce a de facto i jednou z príčin zmeny pôvodného účelu synagógy, jednotlivé číselné údaje aktivovali v divákoch spomienky, ktoré išli nad rámec holokaustu. Časť z nich súvisela so stopami širšie chápanej kultúrnej pamäti (napr. dátumy historických udalostí, rok 1945, 1968 alebo 1989 a pod.), iné s pamäťovou databázou každého jednotlivca (napr. dátumy narodenia a úmrtia blízkych ľudí, životných udalostí a pod.).

V roku 1998 pripravila pre siedme pokračovanie cyklu *Pamäť miesta* inštaláciu *Zvuky a tiene* americká výtvarníčka Diane Samuels, ktorá išla v komunikácii s duchom miesta daného priestoru najďalej. Inštalácia s ťažiskom na akustickej časti projektu, má minimálne dve roviny čítania. Prvá ponúka bezprostredný emotívny zážitok sprostredkovaný sugestívnou zvukovou kolážou, ktorá naplňa priestor synagógy hlasmi neprítomných ľudí. Hlasy, slová a fragmenty

viet ozývajúce sa vo vyprázdnenom priestore evokujú pôvodnú funkciu synagógy ako miesta zhromažďovania, rozhovorov ľudí s Bohom. Bez toho, aby sme poznali koncepciu projektu vychádzajúcu zo židovskej povesti o negramotnom mužovi, ktorý našiel osobitý spôsob komunikácie s Bohom v modlitbe, ktorá bola prostým odriekanim abecedy, identifikujeme prekryvajúce sa zvukové stopy ako sedimenty mnohých, v minulosti vyslovených modlitieb. Zvuková koláž však nie je náhodnou zmesou zvukov, ale premyslenou kompozíciou, v ktorej sú pozície tradičných hudobných nástrojov alternované zvukom ľudského hlasu. V kompozícii napísanej separátne pre mužské a ženské hlasy použila autorka 200 nahrávok ľudí, ktorí na jej požiadanie opakovali modlitbu muža zo židovskej povesti v dvadsaťjeden svetových jazykoch. Autorka využila nielen prirodzené akustické kvality toho ktorého jazyka, ale premyslene pracovala aj s ich významovým kontextom. V partitúre, ktorá má svoju špecifickú vizuálnu podobu vychádzajúcu z kresby Davidovej hviezdy, rozohrala prostredníctvom počítačového programu obrazovú a následne aj akustickú verziu histórie II. svetovej vojny. Zvýraznila v nej traumatizujúci historický kontext, situujúci jazyky krajín ako Nemecko, Taliansko a Japonsko do opozície k jazykom krajín spojencov – Veľkej Británie, Ruska a Spojených štátov, s osbitým postavením hebrejštiny a jazykov neutrálnych krajín. V podtexte celej skladby dominuje skutočnosť, že z úst reprezentantov rôznych národov a národností je odriekany identický text s pozitívnym obsahom – modlitba. Rešpektujúc historickú funkciu synagógy situovala autorka mužské hlasy do centrálnej lode synagógy a hlasy žien na galériu na poschodí. Náhodný objav partitúry hlavného trnavského kantora Mordechaia Naftaliho (zahynul v roku 1942 v Osvienčime), ktorá je súčasťou stálej expozície židovských pamiatok zo zbierok Židovského múzea v synagóge, povýšila na princíp, ktorý zopakovala v umiestnení a adjustácii vlastných grafických partitúr do výklenku v zadnej časti ženskej galérie. Zámerom autorky bolo vytvoriť transparentnú inštaláciu bez predmetov. Pociť fyzickej vyprázdnenosti je však plne kompenzovaný spirituálnosťou priestorovej práce, ktorej nechýba silný existenciálny náboj. Zmes jazykov ozývajúca sa z rôznych kútov synagógy v istom zmysle symbolizuje osud mnohých Židov a ich večné nomádstvo.



3. Lubo Stacho: „Plátina spomienok a zabudnutia“ (Pamäť miesta 1997)

Posledný príklad, ktorý chcem uviesť, je projekt RED mladého slovenského výtvarníka Petra Ondruška. V inštalácii, ktorá bola pripravená v roku 2000 pre cyklus výstav *Vymedzenie priestoru*, dominovalo slovo RED vytvorené z prefabrikovaných kvádrov, ktoré autor použil z asanovaného múru predchádzajúceho projektu Petra Meluzina *Múr nárekov* (2000). Elementárna prítomnosť slova vo vyprázdnenom priestore bývalej synagógy celkom spontánne vyvolávala očakávanie správy, kódovaného posolstva ukrytého do troch hlások. Ondruškova intervencia nesmerovala vedome do významových štruktúr bývalej synagógy, dokonca by sme mohli povedať, že sa im autor cielene vyhýbal. Projekt vznikol ako šieste pokračovanie cyklu *Vymedzenie priestoru*, preto bol dôraz položený na prácu s architektonickým priestorom v snahe redefinovať interiér stavby z konca 19. storočia. Tri osamotené monumentálne písmená vyrastajúce z podlahy budovy pôsobia na prvý pohľad ako fragment vety vytrhnutý z kontextu. Oslabenú funkciu slova ako nositeľa významu podčiarkuje fakt, že ide o anglické slovo bez zjavných významových súvislostí s pôvodnou alebo súčasnou funkciou synagógy. Tri hlásky akoby simulovali neexistujúce logo, známu firemnú značku, s ktorou sa stretávame na priečeliach nadnárodných obchodných supermarketov akými je napr. BILLA či IKEA. Napriek tomu to, čo autor ponúkol divákovi, bola možnosť pracovať s kontextom. Ukázalo sa, že bohatá štruktúrovanosť tohto jedinečného

miesta ruší indiferentnosť. V prostredí synagógy veci aj ľudia strácajú imunitu voči minulosti a vstupujú, často i proti svojej vôli, do príbehov, ktoré boli napísané pre iné obsadenie a publikum. Prvým signálom vťahovania do historického kontextu je paradoxná žltá farba slova RED, ktorá spúšťa reťazec asociácií. Na jednej strane žltá, ako symbol zviazaný s judaizmom, šesťcípá žltá hviezda ako stigma nosená na prsiach mužov, žien a detí odsúdených na smrť, ale aj symbol vpísaný do okennej výplne synagógy. Na druhej strane červená päťcípá hviezda spájaná s komunistickým režimom, animozitou voči židovskej komunite, ale aj s konkrétnymi udalosťami – uzavretie synagógy, jej postupná devastácia, ktorá koncom osemdesiatych rokov 20. storočia hrozila úplným zničením objektu. Druhá potenciálna významová línia sa odvíja od čítania slova red ako der, čo odkazuje k nemeckému čleňu podstatných mien a opäť ku kontextu II. svetovej vojny a holokaustu, čím sa kruh uzatvára. Prekvapujúcim výsledkom Ondrušekovej inštalácie je proces, v ktorom je pôvodne neutrálne slovo aktivované existujúcimi štruktúrami synagógy, predovšetkým jej historickou pamäťou.

Počas môjho pôsobenia v Synagóge – Centre súčasného umenia sa na jej pôde uskutočnili tri cykly výstav, ktoré boli zastrešené vždy inou, spoločnou témou. Prvý cyklus *Umenie aury* bol inšpirovaný známou esejou Waltera Benjamina *Umelecké dielo v čase svojej technickej reprodukovateľnosti* a bol súčasne polemikou s jeho tézou o „strate aury umeleckého diela“, ktorú celkom prirodzene vyvolali zmeny, ktoré sa od roku 1936, kedy bola štúdia publikovaná, uskutočnili v umení. V mojej koncepcii bol dôraz položený na vyhľadávanie toho typu tvorby, ktorá dokáže rehabilitovať nesprostredkovaný priamy kontakt diváka s dielom, ktorá je založená na jedinečnosti, neopakovateľnosti a nereprodukovateľnosti silných emotívnych zážitkov. V deviatich projektoch realizovaných v rokoch 1995–1996 dominovala predovšetkým práca so špecifickým výtvarným materiálom, ktorý vystu-

poval nielen vo funkcii kultúrneho archetypu (voda, rôzne formy svetla, vrátane kontrastu svetla a tmy), ale aj primárneho stavebného materiálu spájaného s pozitívnymi (parafín, kamene, perie) i negatívnymi asociáciami (páchnuce vrecia s pieskom). V rámci tohto cyklu sa len ojedinele objavili priame odkazy na históriu a funkciu synagógy (v projekte *Story* použili umelci Monika Kubinská a Bohuš Kubinský holografický prepis zbierkových predmetov zo Židovského múzea, ktoré premietali na steny budovy), alebo obecnjšie formulované otázky súvisiace s morálkou (*Memento* Daniela Fischera). Poslednou výstavou z cyklu *Umenie aury* bol virtuálny projekt Romana Galovského *Inside*, v ktorom sa autor za pomoci najnovších digitálnych technológií pokúsil o vnorenie do minulosti synagógy. Na základe špeciálneho softvéru, v ktorom využil dobové fotografie objektu a za pomoci dátovej helmy ponúkol divákovi zaujímavý exkurz do histórie. Divácka odozva na tento projekt urýchlila moje rozhodnutie, pokúsiť sa v nasledujúcom dvojročnom cykle mapovať genius loci jedinečného priestoru a zastrešiť ho spoločným názvom *Pamäť miesta*. V tomto kontexte je celkom prirodzené, že vizualizácia holokaustu bola explicitne vyjadrená až v projekte Ľuba Stacha *Plátna spomienok a zabudnutia* (1997), ktorým sa nový cyklus začínal. Z formálneho hľadiska išlo o inštaláciu, v ktorej dominovalo 83 odťahov tvárí ľudí, ktorí prežili holokaust. Autor ich kombinoval s čistými plátnami bez stopy, ktoré sa stali symbolmi tých, ktorí sa z koncentračných táborov nevrátili. Stacho sa v tomto projekte vrátil k tematizácii smrti, ktorá nie je prezentovaná ako nevyhnutný koniec ľudského života, ako tomu bolo v autorových starších fotografických cykloch, ale ako dôsledok ľudského zlyhania. V tomto kontexte môžeme hovoriť o pozitívnom prekonávaní Adornovej skepsy k možnostiam umenia po Osvienčime, pretože autorov projekt odkazuje nielen k téme pamäte – zabúdania a rozpamätávania – ale aj k téme zodpovednosti a možného odpustenia.

Ľudovít Fulla a ľudová tradícia

Oľga DANGLOVÁ

V toku Fullovho diela sa zlievajú rozličné, často protichodné svety, oscilujúce medzi tradíciou a modernou; rozptyľujú, prelínajú a miešajú sa rozmanité historické a aktuálne obrazové odkazy a koncepty. Spomedzi nich jedným zo zásadných bol svet tradičnej dediny, spojený s Fullovými spomienkami na detstvo a mladosť, s obrazom liptovskej dediny, ktorý si v čase Fullovej mladosti ešte zachovával lákavé, tajomné čaro odlišného sveta v každodennosti práce, sviatočnosti zvykov, pestrosti krojov, púťavých prejavov výtvarnosti na predmetoch.

Vo svojom príspevku si budem všímať odraz Fullovej osobnej žitej skúsenosti s ľudovou tradíciou, spôsob akým vo svojich obrazoch integroval a adaptoval podnety ľudovej výtvarnosti, rozohrával dekoratívne motívy. Na druhej strane tu bola i jeho kultúrna skúsenosť – Fullovo dielo, rovnako ako i jeho život boli rámcované časom a jestvujúcim sociokultúrnym prostredím. Ako etnológ som sa pri čítaní Fullových obrazov ocitla v dvojitej, trochu rozporupnej, pozícii hľadača vizuálnych a zároveň umeleckých informácií. Obe pozície, ktoré vyžadujú rozdielny uhol pohľadu, som sa pokúsila zladiť.

Vo svojej knihe „Úvahy a spomienky“ Ľ. Fulla oživuje spomienky na rodný dom, otcovu krčmu, v ktorej sa stretávali liptovskí gazdovia a furmani cestou na jarmok, kde uskutočnil svoju prvú detskú výstavu maľovaniek vianočných a veľkonočných pohľadníc. Oravský starorodičovský dom s muškátmi v oblokochoch. Dedinské dievčatá z Liptovskej Revúcej, ktoré vypomáhali Fullovcom pri deťoch, ich kroje s abstraktnou kresbou pestrého dekoru. Jarmoky, figúrky Stražanovho bábkového divadla. Kočovné vozy haličských Cigánov. Drobné detaily predmetového sveta – veľkonočné vajíčka, priesvitné sklenené tvary

kvetinkových cukríkov. Často sa v pamäti vracia k hlbokým zmyslovým dojmom, akým na neho zapôsobila divoká horská krajina Liptova a Oravy, k obrazom liptovskej dediny s drevenicami, senníkmi, doštenými plotmi. Celý tento viditeľný svet sa natrvalo vryl do zmyslovej matrice Fullovho „orbis pictus“.

Ak prebehne očami názvy Fullových obrazov, pozorujeme, že sú akýmsi denníkom, záznamom asociácií, pohľadov. Väčšina z nich osciluje okolo vidieckej krajiny, dediny, ktorá bola akoby druhým výrazom Fullovho „Ja“. „*Nakoľko chodil som ešte so skicákom do prírody pomedzi ľudí zbierať rázovitosti nášho kraja, a ešte z detstva nosil som so sebou peľ života nášho pospolitého ľudu, nebolo mi ťažko upraviť si cestu výtvarného rastu a vývoja na samu podstatu slovenského bytia*“, píše v spomienkach z r. 1961. Zriedkavejšie krajinárske motívy vyberal z miest, ktoré dôverne poznal: „*Môj otec bol Lipták a matka Oravka. Kdekoľvek ma viedla cesta cudzím svetom, Liptov a Oravu vždy som si niesol v srdci...*“¹

Stretáva sa s realitou života dediny spätého s rytmom prírody v každodennosti práce – zachytáva ju v motívoch sadenia, orby, vykopávania zemiakov, pasenia. Púta ho pestrosť sviatkovania, ktorú evokuje v portrétach postáv svadobného obradu – neveste a družbovi, družičke, v reminiscenciách na regrútov, jarné stavenie májov, obchádzky Troch kráľov.

Všíma si vidiecke typy mužov a žien. Najčastejšie sú opäť zachytené postavy z Liptova – najmä v rázovitom kroji, ktorý sa nosil v troch dedinách v blízkosti Ružomberka, v Liptovskej Revúcej, Liptovskej Lužnej, Liptovskej Osade, a z Oravy. Z oravských krojov padlo oko Fullovej voľby celkom logicky na goralský

¹ FULLA, Ľ.: *Okamihy a vyznania*. Bratislava 1983, s. 286.



1. Ľudovít Fulla: Revúcka rodina, 1928-29

ždiarsky kroj, ktorý je spomedzi ostatných oravských odevných variantov výtvare najpútavejší v kolorite, skladbe odevných súčiastok, pôsobivých dekoratívnych detailoch. Postavy sú najčastejšie názvom i odevom zakotvené v konkrétnom mieste pôvodu a viažu sa najmä na cyklus po r. 1945 – *Revúcka rodina*, *Revúcka Madona*, *Gazda zo Ždiaru*, *Dievča zo Ždiaru*, *Zemplínčanka*, *Mamka zo Sedikartu*. I keď názov vždy nepomenováva a nelokalizuje, ale zostáva vo všeobecnej rovine – *Družba*, *Družica*, *Slovenské dievča*, zvyčajne sa lokalizácia postavy dá identifikovať podľa vzhľadu zachyteného kroja. Je zrejmé, že *Slovenské dievča*

pochádza zo Zemplína a *Madona s anjelmi* (1946), hoci už značne abstrahovaná, je náznakovito oblečená do kroja z Liptovských Sliachov.

Pri stvárňovaní ľudových typov Fulla niekedy postupoval tak, že prvú krojovú štúdiu urobil v akvarelovej kresbe a až potom pristúpil k olejomalbe. Tak pracoval pri portrétovaní muža v ždiarskom kroji, po ktorého prvej, realistickejšej akvarelovej verzii – *Krojová štúdia* z r. 1927, nasledovali olejomalby – *Nedelné popoludnie* (1931), *Gazda zo Ždiaru* (1939), kde už bol portrét muža štylizovanejší a prvky odevu výtvarene prehodnotené do skratkovitejšej podoby.

Zaujímavú vývinovú krivku majú i Fullove portréty Madon. Až na poslednú verziu *Madona s oráčom* (1950), realizovanú v tapisérii Máriou Hoppeovou-Teinitzerovou, kde je postava v duchu sakrálnej predlohy zahalená do plášťa, sú ostatné podoby Madon „krojované“. Prvá epická verzia v kolorovanom linoryte z r. 1927 zachytáva Madonu s dieťaťom v revúckom kroji. Nebyť svätožiary okolo hláv, bol by to portrét obyčajnej mladej dedinskej matky s dieťaťom. Gloriola na začepčenej hlave, táto pôvabná súvislosť, ktorá sa objavuje i v ďalších obrazových variantoch Madon, obe postavy sakralizuje a naopak krojovanosť postáv sakrálno námiet ako celok poľudšťuje. Vo variante stojacej *Madony s anjelom* z r. 1929 sa epická podoba zahmlieva, víťazí dôraz na Fullom preferované farby teplých červených a žltých tónov. Pôvodná podoba pravdepodobne liptovskosliachanského kroja sa redukuje do plošných náznakov dekoratívnej kompozície. *Madona s anjelmi* (1946) naznačuje už neskoršiu geometrizujúcu, napriek tomu vernejšiu a presnejšiu sa črtajúcejšiu koncepciu postáv po stránke kresby i farby, s čitateľnejšími črtami kroja z Liptovských Sliachov – tentoraz s hlavou ženy v šatke a dekoratívne rozohranými detailmi. Fullova inklinácia ku geometrizácii tvarov a abstrahovaniu figúr našla v tomto ikonografickom type vyhovujúci model. K tomu pristupoval i emocionálny obdiv, úcta k materskej úlohe Márie ako milosrdnej ochrankyne, orodovníčky.

Madona s anjelom (1929) a ďalší „krojovanejší“ variant *Madona s anjelmi* (1949) sú alternatívne interpretácie, pripomínajúce tradíciu byzantského konceptu Madony s dieťaťom, ktorý prenikol na západ v 7. storočí, v ktorom je Mária matka zobrazovaná spredu a drží v rukách strnulé, vzpriamené, celkom oblečené dieťa.

Zobrazenie patrilo v katolíckych krajinách k najbežnejším a najrozšírenejším a zohralo významnú úlohu v procese utvárania ľudovej obrazotvornosti a kreativity. Našlo odozvu v ikonografických schémach Madony z Marianky (Mariatálu) v malbe na skle, drevozrebe, keramike, v sakrálnej soške, stalo sa súčasťou ornamentálnej kompozície, kde sa objavovalo v dekoratívnej skratke dvoch pretínajúcich sa trojuholníkov. Motív Madony ako vedľajší sa objavuje i v obraze *Slovenské dievča* (1949). Dá sa v ňom identifikovať variant drevených ľudových sošiek Madony s vetvičkami z 18. storočia, ktoré boli v r. 1937 zaradené medzi exponáty pražskej výstavy „Staré umění na Slovensku, odkaz země a lidu“.

K stvárneniu postavy Jánošíka a zbojníckej družiny sa Fulla dostal sprostredkovanou pravdepodobne cez drevoryty a ľudové maľby na skle. V lineoryte z r. 1927 zachytáva tancujúceho Jánošíka v košeli s voľnými rukávami v priliehavých súkenných nohaviciach zdobených šnurovaním, upevnených širokým opaskom s lodkovitými prackami, na hlave s husárskym čákovom podľa predlohy ľudovej sklomaľby. Neskoršia Fullova inklinácia ku abstrakcii, geometrizácii foriem a prvkov, roztvorenie umelcovho sveta fantazijnej predstavivosti, prerážajúca sila Fullovoho žiarivého farebného rukopisu prináša v ďalších návratoch k téme – *Jánošík na bielom koni* (1948), *Jánošík a jeho družina* (1962) – impulz k rozohrávaniu postavy Jánošíka a tancujúcich postáv. Najmä v *Jánošíkovi a jeho družine* skúma nové možnosti kombinácie dekoratívnych prvkov – praciek, šnurovania na nohaviciach, ozdobného spínania na halene Jánošíka.

Fulla často zaľudňuje scénu svojich obrazov rozmanitým vedľajšími motívmi vecí, figúr. Na prvý pohľad sa niekedy ocitajú vedľa seba v súvislostiach, nedávajúcich zmysel. V ich výbere sa obmieňa vymedzený súbor istých rekvizít – abstrahujúca architektonická sústava dreveníc, stodôl, plotov, statok, ovce, anjeli, hmatateľný svet predmetov – mlynček, džbán, košík, vedro, mažiar, vyšívavý detail. Fulla má napokon tak ako iní umelci sklon hľadať motívy podľa svojej životnej skúsenosti, vzdelania a štýlu. Výber vedľajších motívov predznačuje už Fullova spomienka: „zo dňa na deň som objavoval nové veci, ktoré mi zaplňali obzor... na poličke mlynček, čarodejný nástroj. Keď niekto na ňom krútil kľukou, vždy sa šírila príjemná vôňa kávy. Zlatom sa blyštal mažiarik s tlčíkom... Hrnčičky s peknými obrázkami, tanieriky, krčičky a všakovaký kuchynský riad – všetko sa mi prihováralo...“²

V raných grafikách z dvadsiatych rokov zachytávajúcej *Revúcku Madonu* a *Jánošíka* vidno snahu uzemniť centrálny výjav do konkrétneho prostredia a dorozprávať ho pomocou vedľajších motívov. Rekvizity plota, drevenice, kostola, krčmy, stromov umiestnené v zadnom pláne situujú hlavný výjav do dedinského prostredia. Priamočiara naratívna vedľajších motívov sa v neskorších Fullových prácach stráca, použitie rekvizít je striedmejšie, ale stále pretrváva a niekedy v náznakoch korešponduje s námietom – portrét

² Ibidem, s. 18.

nevesty symbolicky sprevádza maselnica, kolíska, kolovrátko (v duchu príslovia „ženský údel, to je kúdeľ.“); inokedy predstavuje opis nezávislých prvkov skutočnosti, vložených do obrazu voľne prostredníctvom obrazotvornosti alebo spomienky. S väčšou intenzitou sa rekvizity premietajú do plochy v 60. a 70. rokoch, kedy väčšmi rozvíjajú tému v asociatívnych znakoch.

Hoci kvetinové zátišia neboli Fullovou doménou (výnimkou sú *Kvetiny*, 1928), ako súvislá niť vystupujú na scéne Fullových obrazov kvetinové motívy. V kolorovaných litografiách z tridsiatych rokov – *Na dedinskom dvore*, *Mesiace*, tvoria zvláštny kontrast ku geometrizujúco detsky ladeným tendenciám kresby. Rovné čiary, ktorými sú v *Mesiace* zoradené domy do zvláštnej horizontálnej stavby, trojica zoomorfných motívov, doštený plot, náznak figúry, hranatý stôl v *Dedinskom dvore*, zdôrazňujúce geometrickú povahu tvarov, sú prekvapivo zmäkčené líniami kvetov lístkov, vetiev, náznakmi kvetinových pásov. Farebné bordúry, priesvitné čipkové vzory kvetinových motívov tvoria tvarovo, farebne ozvlášťujúci moment i ďalších malieb tohto Fullovho obdobia. Vnášajú do voľnej skladby geometrických kompozícií oživujúci tón. Tvoria jemnú drapériu, z ktorej presvitá farebný podklad celku (*Ryby na stole*, 1928), v zubovitých oblúkovitých okrajoch textilných prikrývok jasne čitateľný prvok skladby (*Letné ráno*, 1930), vystupujú v rovných pásoch ohraničujúcich plochu nosného motívu (*Požehnanie statku*, 1932).

V prvých detských spomienkach na predmety viditeľného sveta sa Fullovi sa vynára obraz „*poličky na stene s papierovými čipkami a maľovanými ružami*“.³ A samozrejme bola to priama vizuálna skúsenosť so stále živým liptovským a oravským krojom, s prítomnosťou rastlinných a kvetinových prvkov v detailoch textilného dekoru, dievčenských vencoch, družbovských perkách, pestrofarebných stužkách, vyšívaných lemoch ženských záster. Bola výzvou vizuálnej predstavivosti, s ktorou sa dalo dômyselne narábať. V plávajúcich kyticiach a kvetinových vetvách vkomponovaných od obrazovej skladby rozpoznať spletené čitateľných ruží a listov. Pestrý kvetinový dekor s prevažujúcimi odtieňmi červenej a jasných sýtych tónov ostatných farieb bol príznačný pre ľudové dekoratívne cítenie v jeho poslednej vývinovej fáze. V Liptove

prenikol i do bohatej papierovej kvetinovej výzdoby svadobných vencov a vencov na hroby. A predovšetkým bol súčasťou dekoratívneho uchopenia námetu ľudových obrazov maľovaných na skle, kde tvorili výrazný akcent kompozície. Kvetinové vetvy a vinuté línie, rastlinné zoskupenia s červenými ružami rámovali, niekde až vstupovali a votkávali sa do figurálneho výjavu. Zdá sa, že Fulla vychádzal aj z ich percepcie.

K florálnym motívom sa Fulla opätovne v priamočiarejšom kontexte vracal v najmä v obrazovej sérii krojovaných postáv zo štyridsiatych rokov. Tu kvetinový motív často priamo vyrastá z kroja figúr *Zemplínčanky* (1947), družbu (*Družba I.*, 1946, *Družba II.* 1947), družičky (*Družička* 1947), *Nevesty* (1947), *Slovenskej nevesty* (1949) a viaže sa najmä k postavám svadobného obradu. Svadba, obrad prechodu z mladosti do dospelosti, ktorá predstavovala vo vidieckom prostredí vrchol tradičnej obradovosti a jej sprievodným znakom bola estetizácia a vyznačenie hlavných postáv odevnými doplnkami a rekvizitami, to všetko neuniklo Fullovmu pozorovaciemu nadaniu a ostalo zachytené a maliarsky zvýraznené v podobe kvetinového venca – symbolu panestva nevesty, kvetov, ktorými je posiatá nevesta v stužkách, kytice, ktorú drží v rukách, družbovského perka – symbolu mladosti a sily, ktorý vidíme v ploche vedľa postavy družbu.

Kvety sa objavujú v drobných útržkoch i v neskorších obrazoch. V *Ateliéri* (1972) ich vidíme v doplnkových motívoch rekvizít – maľované plechové vedierko, keramický tanier spodobujúci slnko. Ojedinele, výnimočne v porovnaní s celkom Fullovho štýlu, je transformovaný kvetinový vzor v *Toalete* (1961). Rozstrihaný do farebných plošiek, abstraktne štylizovaných tvarov a strohých línii, je výrazným doplnčiacim prvkom obrazového konceptu.

Fulla rád pracoval s pásovou kompozíciou kvetinovej bordúry (*Požehnanie statku*, 1932). Mohol ju využiť ako zástupný element členiacej čiary, oddeľujúcej plochu. Ale najfrekvencovanejšia bola voľná skladba, pri ktorej boli kytice voľne hodené, premietnuté do plochy. Boli tieto kytice iba niečím hravým, dekoratívnym, alebo siahal ich význam hlbšie? Asi aj aj. V každom prípade však vytvárali nielen formálny ale i „*vnútorný, myšlienkový a citový súvis medzi jednotlivými plátnami*“.⁴

⁴ MATUŠTÍK, R.: *Ľudovít Fulla*. Bratislava 1966, s. 117.

Fullove obrazy, najmä z obdobia tridsiatych rokov smerujú k abstrahujúcemu pólu, dovoľávajú sa geometrického základu. Zakladajú si na hre geometrických obrazcov, asi najpútavejšie rozvinutej v skladbe štvorcov, obdĺžnikov, trojuholníkov, poloblúkov do tvaru tela mysteriózneho rozprávkového farebného *Draka* (1931). Navodzujú expresívnu abstrakciu Kandinského. Radislavovi Matuščíkovi mylne pripomína tento obraz „*geometrizačnú tvarovú abstrakciu organického tvaru v ľudovej výšivke*...“⁵ Mylne preto, lebo kompozícia ľudovej výšivky, akokoľvek abstraktná, bola vždy založená na princípe symetrie a pravidelného rytmu, nikdy nebola arytmičná a asymetrická. Ak hľadáme asociácie s ľudovou tradíciou, potom sa tu skôr núkajú analógie s detskou hračkou.⁶ Reminiscencie na geometrizujúce tvary drevených skladačiek, koníkov, vystrihovačiek nájdeme v roztrúsenej mozaike aj v iných Fullových dielach: v zoomorfných figúrach naznačených v *Požehnaní statku* (litografia 1930, olej 1932), kde sú zachytené v duchu detskej mentality v zjednodušenej, strohej, schematizujúcej skratke v súvislosti rade do seba zaklinených geometrizovaných tiel, v pestrých akoby vystrihovaných, alebo plným stehom vyšitých geometrických obrazoch zvieracích a ľudských figúr v *Spomienke na Východní* (1967).

Fullu zaujali i rozetové variácie vychádzajúce z geometrizujúceho základu kruhu, svastiky, hviezdy, ktoré tvorili základ textilného dekoratívneho štýlu v Liptovských Revúciach, Liptovskej Osade a Liptovskej Lúžnej. O tom svedčia i jeho často citované obdivné slová: „*Pri Ružomberku smerom na Korytnicu je Revúca, Osada a ešte niekoľko dedín. Tie svojim jednoduchým, ale rázovitým krojom, najmä vyfarbeným ženským prusliakom, ktorého ornament je podľa dnešného označenia vyloženou ľudovou abstrakciou, zapôsobili na mňa takým intenzívnym dojomom, že k tejto predstave farebnosti sa i teraz – po rokoch – často a rád vraciam*...“⁷ Abstraktné liptovské rozetové kompozície poskytovali Fullovi v podvedomom efekte však skôr vodítko ku kompozičnej schéme, než podnet k prepisu jednotlivých motívov.

Fulla narábal s geometricko-abstraktnými tvarmi predovšetkým pri overovaní si kompozičných zákonitostí a pri stavbe figúr. Je tu ale ešte jedna poloha ich výskytu, hoci jej význam je vedľajší: Reprodukcia najjednoduchších geometrických motívov – krížikov, ležatých krížov, štvorcov, kosoštvorcov, trojuholníkov, vlnoviek, cikcakovitých štvorcov ako samostatných vedľajších motívov alebo motívov usporiadaných

do sústavy obrazcov. Je sprostredkovaná poznaním tradície geometrického vzorovania v rezbárskom a textilnom, keramickom dekore, jej prenesením a využitím v obraze. Fulla čerpá z tradičného slovníka geometrických vzorov najmä od konca 60. a v 70. rokoch. Rozvinul ho najmä v olejomalbe *Na blšom trhu* (1970) plnom náznakov na vyšívané, tkané, rezbárske vzory, alebo v *Dievčati s mlynkom* (1972), či v návrhu na triptych (1968). Jednoznačne symbolickú hodnotu majú znaky rovnoramenných gréckych a trojramenných apoštolských krížov na olejomalbe *Cyril a Metod* (1969).

Podľa etnografických záznamov sa prítomnosť geometrických znakov na určitých predmetoch pôvodne stotožňovala s magickým, kultovým zámerom. Niektoré znaky boli symbolom prírodného, univerzálneho – kruh, prstenec emblémom slnka, vlnovka symbolom vody, štvorec, v ktorého všeobjímajúcej konštrukcii je obsiahnutá koncepcia stredy a jednoty protikladov, symbolom štyroch svetových strán, štyroch ročných období. V 20. storočí bola znakovosť geometrických prvkov vo vidieckom prostredí už skôr zotretá, zabudnutá. Priama výraznosť geometrických prvkov, jednoduchosť a pravidlenosť ich konštrukcie však nestratila nič zo svojej príťažlivosti. Podvedome pramenila z presvedčenia o poriadku a pravidelnosti usporiadania sveta či života v súlade so striedaním ročných období, života a smrti, svetla a tmy. Stimulovala k nevyčerpatelnej hre založenej na kontrastoch horizontály a vertikály, zaoblenosti a hranatosti, statickosti a pohybu. Intuitívne vyzývala k tvorbe stále iných abstraktných štruktúr, obrazcov, imaginatívnych línii.⁷ V tom bola i výzvou pre pátrajúci zmysel Fullovho zraku.

Fulla, ako vášnivý vyznavač kultu farby, iste súhlasil so Cézannovým tvrdením, že forma je zavŕšená, ak farba dosiahne dokonalosť.⁷ Cézannove maľby boli pre neho pútavým príkladom. Okrem toho tu boli fauvistické podnety – rozkoš z farieb – výrazová sila, ktorá u fauvistických obrazov vychádza z farebnej plochy, čistej farby a konštrukcie obrazového priestoru bez modelácie a tieňovania, z harmonického súzvu-

⁵ Ibidem, s. 51.

⁶ Ibidem, s. 50.

⁷ LYOTARD, J.-F.: *Čo maľovať?* Bratislava 2000, s. 31.



2. Neznámy autor: Betlehemský prospekt. Okolie Banskej Štiavnice, okolo r. 1900

ku emocionálneho výrazu a dekoratívnej kompozície. A napokon pestrá farebná paleta ľudovej výtvarnej tradície. To bolo niečo, čo muselo Fullovmu „mentálnemu ladeniu“ a senzibilite vyslovene vyhovovať. Spomeňme si na jeho obdiv k vyšším dekoratívnym kreáciám z Liptovských Revúc, alebo vo vizuálnej pamäti utkvélú spomienku na farebnú skladbu veľkonočných kraslíc či detských hračiek: „Po druhý raz mi zabrala farba pred očami na Veľkú noc na krásnych veľkonočných vajčkách a zanechala vo mne hlboký dojem, aby som sa literárne vyjadril. Červená, ružová, zelená, fialová a žltobrzdavá, ktoré farbili odvarom z cibulových kožíek...“⁸ „Najobľúbenejšie hračky sú hračky pestrofarebné. Farbu či farebnosť má rado každé dieťa. V mojom detstve i mňa pýtala predovšetkým farba, nech už bola obsiahnutá na čomkoľvek, v akejkoľvek forme...“⁹

Základným východiskovým akcentom Fullovej palety bola červená a odtiene aktívnych, teplých fa-

rieb vyžarujúcich svetlo – žltá, oranžová. Podvedomé väzby farieb na emocionálne významy („hmota farby hovorí o jej druhe, čistote, intenzite, smútku, radoži...“),¹⁰ či odvodzovanie „jazyka“ farby od metaforických súvislostí so svetlom, pozorujeme i v ľudovej tradícii. Červená a pestrofarebná paleta signálnych farieb vyjadrovali mladost, sviatočnosť, v opozícii od monochromatických, jednoduchých farebných skladieb, symbolizujúcich starobu, každodennosť, smútok.

Fulla určite poznal ľudové maľby na skle. S najväčšou pravdepodobnosťou sa dostal s nimi do kontaktu v r. 1937 prostredníctvom prelomovej pražskej výstavy *Staré umění na Slovensku*, ku ktorej prispel návrhom plagátu. Vystavené artefakty boli neskôr prezentované v samostatnej publikácii.¹¹ Dá sa predpokladať, že dôverne poznal i exponáty z veľkej výstavy *Slovenské ľudové umenie* usporiadanej v Bratislave a Prahe o desaťročie neskôr, v r. 1948–1949. A napokon po-

⁸ FULLA 1983, c. d. (v pozn. 1), s. 22.

⁹ Ibidem, s. 22.

¹⁰ Ibidem, s. 290.

¹¹ ŠOUREK, K. (red.): *Umění na Slovensku – odkaz země a lidu. Soubor dokumentů*. Praha 1938.

čas svojho pôsobenia v Martine iste využil príležitosť nahliadnuť do zbierkových fondov Slovenského národného múzea. Obrazy maľované na skle ho museli zaujať čistými farebnými kombináciami tehlovočervenej, bielej, zelenej, vzácnejšie zlatej fólie a čiernej, radostou vyžarujúcou z vizuálnych a dekoratívnych efektov.

Isté asociácie s kompozičnými riešeniami maľieb na skle sa dajú vypozerovať i v stavbe plochy a usporiadaní tvarov. Napríklad v cykle krojovaných postáv zo štyridsiatych rokov figúra väčšinou ovláda centrálnu plochu obrazu, v náznaku rámovania sa objavujú kvety alebo drapérie, nahradzované inokedy prekvapivou montážou architektonických a predmetných elementov (*Jánošík na bielom koni*, 1948). Je to kompozičný princíp, pripomínajúci obrazy na skle v schematických postupoch, modifikovaných vo frontálne zobrazených postavách svätcov.

Vo Fullových obrazoch sa objavuje spôsob štruktúrovania plochy do troch horizontálnych pásov. Uplatňuje ho v *Piesni a práci* (1934–35), kde sa dá v pozadí figurálneho námetu – jarnej orby, jesenného vykopávania zemiakov a trúbiaceho pastiera vznášajúceho sa v nebeskej výške – vzdávajúceho hold práci a životu, odtušiť pripomienka náznakov troch živlov – zeme, vody, vzduchu, akéhosi symbolického stroju života, s koreňmi čerpajúcimi životodarnú vodu zo zeme a korunou siahajúcou k nebeským výškam. Podobná výstavba obrazu sa objavuje i v ďalších Fullových dielach – *Madona s oráčom* (1950), *Dedinská svadba* (1959), *Idyla slovenskej rodiny* (1970). Predpokladá sa, že impulz k trojdielnemu členeniu plochy Fulla odvodil zo štúdia stredovekej maľby. Kompozičné rozmiestnenie v dvoch troch zložkách plochy adaptovala a poznala však aj ľudová maľba na skle. Používala sa pri zobrazovaní niektorých tradíciou kodifikovaných sakrálnych tém – Svätej Trojice, Nanebovzatia Panny Márie.

V predstavovom svete Fullových obrazov sa predmety a figúry stretávajú v dynamickej fantazijnej skladbe, vzdialenej od reality skutočných vzťahov. Opakujúcim sa motívom sú vznášajúce sa, letiace postavy. Fulla spomína, že v detstve veril rozprávkovému deju, v ktorom strigy a ježibaby lietali na metlách – „I dnes občas mám také sny, v ktorých ľabký ako

pierko vznášam sa v izbe popod plafón alebo preletujem z kredenca na šifonier a z balkóna na luster. Často letím a vznášam sa ponad stromy, naberám výšku, aby som sa vyhol streche alebo komínu. Nuž a ja nie som kúzelník, ani čarodejník, neviem, prečo by ježibaby nevedeli lietať na metlách.“¹² Vo fantazijnej predstavivosti, transpozícií účinku spomienky, schopnosti objavovať kúzlo skryté v predmetoch a javoch sa Fulla blíži k Chagallovmu poetickému videniu sveta. Ide tu napokon i o obdobný vzťah k tradícii. V ikonách a ľudových figurálnych zobrazeniach – (majú ostatne veľmi blízko k tradícii stredovekej maľby, ak predstavujú zriedkavejšie zoskupenia viacerých postáv v pastorálnom alebo sakrálnom námete, v betlehemských výjavoch), vidíme opäť lietajúcich anjelov, postavy rozhodené v ploche bez akéhokoľvek rešpektovania skutočných súvislostí a vzťahov. Ak išlo o devocionálny námet, podstatné bolo zachovanie základných črt ikonografickej predlohy.

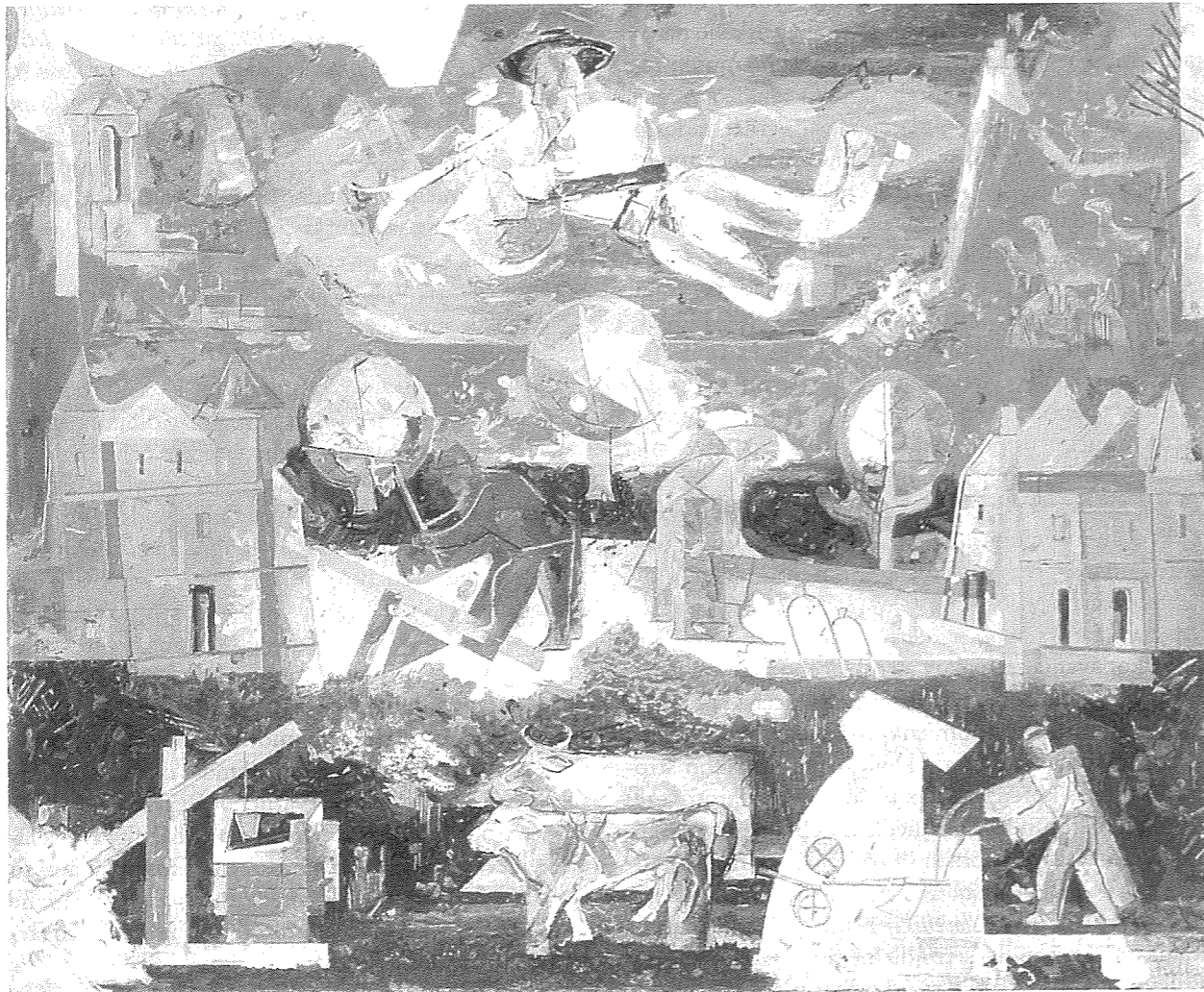
Pre Fullu platí skôr, že videl to čo maľoval, než maľoval to čo videl.¹³ V štýle, ku ktorému sa pripravoval, uprednostňoval videnie pomocou plošnej skratky. Vo svojich obrazoch, mimo grafických začiatkov, nezdôrazňoval modeláciu a s výnimkou malého počtu plátien s krajinárskym motívom vylučoval tretiu dimenziu a nenaznačoval prítomnosť diaľky. Opäť je tu evokácia ľudového výtvarného prejavu, maľby na skle. I v nej sú svetlo a tieň ako prostriedky modelácie vylúčené a hlavnými výrazovými prostriedkami sú tuhá línia, obrysovo vymedzujúca tvar v ploche a schematicky členiaci vnútornú kresbu, zatiaľ čo farba pestro koloruje plochu.

Pre Fullovo umenie, podobne ako pre umenie vo všeobecnosti platí, že nevznikalo v prázdnom priestore, ale v závislosti na predchodcoch, modeloch, bolo súčasťou špecifickej tradície a bolo odrazom svojej doby. V tejto súvislosti sa často pripomína Fullova dvojprúdovosť v zmysle rozvíjania európskych avantgardných smerov 20. storočia a zároveň oživovania emocionálnych väzieb na tradičný hodnotový svet spätý s ľudovou kultúrou, ľudovou predstavivosťou, výtvarnosťou. Zdeněk Hlaváček už v roku 1937 pri charakteristike Fullovoho diela píše: „Už proto je Fullův umělecký profil zaujímavý, že se v něm markantně střetává lidový umělecký fond se západní kultivací...“¹⁴ Táto dvojprúdovosť ako zá-

¹² FULLA 1983, c. d. (v pozn. 1), s. 115.

¹³ GOMBRICH, H. E.: *Umění a iluze*. Praha 1985, s. 124.

¹⁴ HLAVÁČEK, Z.: *Slovenské malířství přítomnosti*. Index 1932, 25. 5. 1932; – cit. podľa MATUŠTÍK 1966, c. d. (v pozn. 4).



3. Ludovít Fulla: *Pieseň a práca*, 1934-35

kladná črta Fullovho diela sa vyzdvihuje v neskorších hodnoteniach E. Fullu.

Fullova jedinečná emocionálna a vizuálna skúsenosť s ľudovou tradíciou zvädza až k použitiu klíše vyjadrenia o „tvorivom rozvíjaní tradície“. Jeho dotyky s tradíciou plynú vo viacerých rovinách: Interpretácia podstaty každodenného života zasadená do krajiny, vyjadrená v postavách, predmetoch, sklon k poetizovaniu tradície; inšpirácia formami, farbami. Jozef Vydra, vynikajúci znalec ľudového umenia, hodnotí u Fullu a Galandu vyjadrenie „národného“ v „*sýtej a žhavej farebnosti, teplej harmónii tónov, v bohatom rytme foriem a mäkkosti línie.*“¹⁵ Aplikácia postáv, predme-

tov, dekoratívnych motívov a symbolov do sústavy zohranej podľa usporiadania, vychádzajúceho z maliarovej obrazotvornosti alebo spomienky – to všetko sú modifikácie, asociatívne a pocity nadväzujúce na ľudovú tradíciu.

Fullova recepcia ľudovej tradície plynie vo viacerých rovinách. Má psychologický rozmer, vychádzajúci z maliarovho spomínania, z autentickkej emocionálnej a vizuálnej skúsenosti s vidieckym životom. Vo Fullovej obrazotvornosti sa prejavuje v evokácii

¹⁵ MATUŠTÍK, c. d., s. 40.

idly predindustriálneho rurálneho sveta, v sklone k jeho poetizácii, v integrácii jeho tvarového repertoáru a zdobných prvkov každodennosti; v inšpirácii farbami a pestrou skladbou ornamentálnych motívov ľudového umenia. Ale má aj sociálny, kultúrno-historický rozmer. Fullovo spomínanie a obrazová pamäť nevychádzajú iba z podvedomia a individuálnej skúsenosti. Rekonštruujú sa vo vnútri aktuálneho sociálneho, kultúrnohistorického rámca. Fullovo vyrovnávanie sa s vlastným spomienkami nie je len podvedomím kriesením strateného obrazu minulosti, je dané i kultúrnou pamäťou – procesom evokovaným názormi a ideológiou prítomne žitej doby.

V tomto kontexte sa vo vzťahu k ľudu, ľudovosti, ľudovej tradícii v slovenskom skúsenostnom priestore prelínajú dva princípy. Prvým bol národný princíp, úsilie o národnú sebaidentifikáciu, ktoré bolo súčasťou dobových modernizačných procesov, presadzovaných etnonacionálnymi elitami. V ich chápaní sa pod ľuďom rozumelo etnicky vyhranené, predovšetkým roľnícko-pastierske spoločenstvo so špecifickou kultúrou a spôsobom života. Národný princíp sa v slovenskom myslení neskôr prekryl so socialistickým princípom uctievania ľudu, ako univerzálnej vrstvy vykorisťovaných pracujúcich, pozbavenej nacionálnych charakteristík.¹⁶ Na Slovensku, napokon aj v iných socialistických krajinách bohatých na folklór, sa afinita

k ľudu prejavovala vo vyzdvihovaní, uctievaní a predovšetkým politickom zneužívaní hodnôt folklóru a ľudovej tradície. V umení sa vyjadrovala tendenčnými ozvláštneniami pomocou folklórnych prvkov.

Vo Fullovom prípade jednoznačne prevládal národný princíp, idea vytvoriť prostredníctvom obrazu mýtické podobenstvo o slovenskom svete, jeho roľnícko-pastierskych koreňoch,¹⁷ podporovaná kultúrnou atmosférou, formovanou od tridsiatych rokov 20. storočia záujmom elit a kultúrnej verejnosti o ľudové umenie ako dôležitý prvok kultúrnej, duchovnej a výtvarnej tradície Slovenska. V neskoršom období socializmu, ideologicky adorujúcim v kultúrnej sfére ľud a folklór, už Fulla na svojom blízkom vzťahu k ľudovosti nemusel nič meniť. Nemusel sa nútiť do obdivu k ľudovej tradícii iba preto, aby sa udržal na vlně ideológie doby. Prirodzene ho pociťoval. Niekedy však podľahol ideologicky motivovanej instrumentalizácii. Spomeňme na jeho obraz *Polnohospodárstvo v minulosti*. *Polnohospodárstvo dnes* (1957–1958), ktorý možno chápať i ako oslavu kolektivizácie. I napriek niektorým kompromisom si však Fulla vždy uchránil vlastnú identitu, uchoval vlastnú líniu výtvarného presvedčenia. I preto Fullova kultúrna pamäť a emocionálna a vizuálna skúsenosť s prostredím a predmetovým svetom slovenskej dediny vyústili do virtuózných parafráz na tému ľudovej tradície.

¹⁶ ABELOVSKÝ J. – BAJCUROVÁ, K.: *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890–1949*. Bratislava 1997, s. 403.

¹⁷ PICHLER, T.: Hľadanie stratenej pamäti. In: *Kolektívne identity v strednej Európe v období moderny*. Bratislava 1999.

Neoplatónske motívy na epitafe Zachariáša Mossóczyho

Zuzana LUDIKOVÁ

I.

Enea Silvio Piccolomini, neskorší pápež Pius II., keď nastúpil do úradu tajomníka rímsko-nemeckého cisára Fridricha III., opisoval svoju situáciu pápežskému nunciovi Giulianovi Cesarinimu v Budíne slovami: „*V Rakúsku by bolo rovnakým nezmyslom hľadať Rím ako sa zaujímať o Platóna u Uhrov...*“ Netušil, že o pár rokov sa stane neoplatonizmus dominantnou filozofiou panovníckeho dvora Mateja Korvína.¹

V nasledujúcom texte predstavím epitaf, na ktorom sú zjavné tieto kultúrne zmeny; Platónove myšlienky ovplyvnili jeho ikonografiu a viedli tiež k jeho vedomému poškodeniu.

Turčiansky rodák Zachariáš Mossóczy, ktorý zomrel ako nitriansky biskup, vďačil za svoju kariéru vynikajúcemu vzdelaniu.² Štúdiá začal v zreformovanej škole ostrihomského arcibiskupa Mikuláša Oláha v Trnave, ktorý mestskú latinskú školu zlúčil s ostrihomskou kapitulskou školou po tom, ako boli kapitula a arcibiskupstvo nútené opustiť pred Turkami Ostrihom a uchýlili sa do Trnavy. Najvýznamnejším Mossóczyho učiteľom v Trnave bol lekár a klasický filológ Nicasius Ellebodus z Kasselu. Nie je zatiaľ známe, kde sa Oláh s Ellebodiom zoznámil. Pravdepodobne sa tak stalo v Nizozemsku, kde bol Oláh tajomníkom Márie Uhorskej, vdovy panovníka Ľudovíta II. Jagellonského, ktorý padol v protitu-

reckom boji pri Moháči. Jeho manželku, Máriu Uhorskú vymenoval následne jej starší brat, rímsko-nemecký cisár Ferdinand I., za miestodržiteľku Nizozemska. Po viac ako desaťročnom pobyte sa Oláh vrátil do Uhorska a v krátkom čase získal hodnosť ostrihomského arcibiskupa a kráľovského miestodržiteľa. Mnohí, neskôr významní humanisti, sa dostali na štúdiá do zahraničia s jeho podporou. V 16. storočí nebola v Uhorsku vysoká škola a chránenci Oláha sa hlásili na ďalšie štúdiá predovšetkým do Padovy.³

Prešporský rodák Georg Purkirchen získal v Padove doktorát z medicíny; lekárom bol podľa všetkého aj spomínaný Nicasius Ellebodus, lebo jeho smrť zapríčinila údajne morová epidémia, ktorá vypukla v Prešporke po korunovácii Rudolfa II. za uhorského kráľa v roku 1572. Ellebodiove posledné pacientky boli dcéry Anny Lossonczy a Krištofa Ugnada, od ktorých chytil túto zhubnú nákazu. Ellebodus však do Padovy išiel študovať klasickú filológiu. Niekoľko rokov učil v Trnave, ale opustil ju, lebo Oláh zveril vyučovanie jezuitom. Ellebodus sa dostal do okruhu významného zberateľa a učenca klasického staroveku, Giana Vincenza Pinelliho, ktorý sám prišiel do Padovy na štúdiá, ale napokon tu strávil celý svoj ďalší život. Pinelli síce sám nič nenapísal, avšak jeho zbierka starých rukopisov, ktorá nestratila svoj význam ani dnes, sa stala základom rukopisnej zbierky mi-

lánskej Ambrosiany.⁴ Mikuláš Istvánffy a Ján Sambucus získali v Padove doktorát z histórie. Dlhé roky boli tiež členmi humanistického krúžku Petra Lotichia Secunda, ktorý po vzore veľkého predchodcu Pietra Bemba pestoval toto združenie v Padove.⁵

Pietro Bembo zasadil v záhrade rodičovskej vily Naona platan na pamiatku miesta, kde sa učil gréčtinu a spoločne s neďalekým prameňom v Arqua, kde mal hrob Petrarcia, sa záhrada stala dôležitým pietnym miestom padovských študentov. Rodina hrdo ukazovala platan návštevníkom aj dlhé roky po smrti slávneho historika. Po návrate do Uhorska sa spomínaní vzdelanci stali členmi jedného z najvýznamnejších domácich neskorohumanistických krúžkov – prešporskej Záhrady múz, *Hortus musarum* jágerského biskupa Štefana Radéczyho, ktorý sa pred tureckou okupáciou Egeru uchýlil do Prešporka. Krúžok sa stal známym vďaka lipe, ktorá rástla v Radéczyho záhrade.⁶

Mossóczy bol blízkym Radéczyho priateľom, ale zatiaľ nemáme správy o jeho účasti na učeních stretnutiach v jeho Záhrade múz. Mal však nepochybne záujem na tom, aby v Nitre vzniklo humanistické prostredie. Prestaval vnútornú bránu opevnenia nitrianskeho hradu, ktorú ozdobil reliéfom antického boha Janusa.⁷ Vedľa brány postavil palác s renesančnou atikou, ktorý mal maľované izby, kam umiestnil svoju rozsiahlu bibliotéku. Predmety, ktoré ju zdobili, podobne ako steny Radéczyho knižnice v Prešporke, portréty panovníkov a humanistov, mapy, mramo-

rové sochy a tiež astronomický glóbus, sú dnes už neznáme. Museli sa roztratíť po biskupovej smrti, lebo v súpise pozostalosti jeho nástupcu, neskoršieho ostrihomského arcibiskupa Štefana Fejérvöyho sa z nich spomína už len zlomok.⁸ Knihy z biskupovho majetku sa, naopak, postupne vynárajú z fondov verejných zbierok.⁹

Mossóczy v hodnosti nitrianskeho biskupa prijal úrad opáta kláštora na Skalke, kde pred ním krátku dobu bol správcom zatiaľ bližšie neznámy Štefan Zlawsky, ktorý bol zrejme svetskou osobou zamestnanou pri biskupstve. Zlawsky bol nepochybne tiež literárne činný, udržiaval priateľské styky s neďalekým trenčianskym humanistickým krúžkom Martina Rakovského. Valentín Máder, člen Rakovského krúžku preňho napísal oslavnú báseň a z poverenia spomínaného biskupa Radéczyho mal svoj podiel na vytvorení epitafu Nicasia Ellebodia.¹⁰ Epitaf dodnes existuje. Je zamurovaný v stene za južnou predsieňou Kostola sv. Martina v Bratislave. Jednoduchú nápisovú platňu zdobí rozsiahly text a – podobne ako na bráne nitrianskeho hradu, Janusova hlava, v tomto prípade v roli cnosti *Prudentie*.¹¹

II.

Epitaf nitrianskeho a kninského biskupa Zachariáša Mossóczyho, umiestnený v južnej predsieni Kostola sv. Emerama v Nitre, tvorí jednoduchú obdĺžnikovú, na lesklo vybrúsenú platňu z červeného mramoru.¹²

⁴ KLANICZAY 1971, c. d. (v pozn. 3), s. 25-26, 34.

⁵ RITOÓKNÉ SZALAY, Á.: Hortus musarum: Egy irodalmi társaság emlékei. In: RITOÓKNÉ SZALAY, Á. (ed.): „*Nympha super ripam Danubii*“ (Humanizmus és reformáció. Tanulmányok a XV.–XVI. századi magyarországi művelődés köréből). Budapest 2002², s. 221.

⁶ RITOÓKNÉ SZALAY 2002, c. d. (v pozn. 5), s. 219-222; – ŠKOVIERA, D.: Parafráza žalmu 103 od humanistu Jána Bocatia. In: DORULA, J. (ed.): *Slovenská, latinská a cirkevnoslovenská náboženská tvorba 15.–19. storočia*. Bratislava 2002, s. 130.

⁷ „*In domo supra portam arcis per reverendissimum quondam dominum Zachariam Mossoczy extracto.*“ – Krajinský archív v Budapešti, *Urbaria et conscriptiones*, 77/17; cituje IVÁNYI 1926, c. d. (v pozn. 2), s. 41.

⁸ IVÁNYI 1926, c. d. (v pozn. 2), s. 135.

⁹ KOMOROVÁ, K.: Vzácná knižnica turčianskeho rodáka. In: *Knižnica*, 2, 2001, č. 2, s. 91-93.

¹⁰ MIKÓ, Á.: Ianua mortis. Nicasius Ellebodus (1533–1577) síremléke. Adalék a Radécz-kör műpártolásához. In: GALAVICS, G. – HERNER, J. – KESERŰ, B. (eds.): *Collectanea Tiburtiana. Tanulmányok Klaniczay Tibor tiszteletére*. Szeged 1990, s. 423. (= Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez, 10)

¹¹ MIKÓ 1990, c. d. (v pozn. 10), s. 419-429.

¹² VURUM, J.: *Episcopatus Nitriensis ejusdemque praesulum memoria. Cum ichnographicis tabellis exhibentibus priorem, ac modernam faciem castris, et civitatis Nitriensis*. Posonii 1835, s. 330-331; – CSIPPÉK, S.: A nyitrai székesegyház. In: *Magyar Szon*, II, 1864, č. 6, s. 424; – VAGNER, J.: *Adalékok a nyitrai székes-káptalan történetéhez*. Nyitra 1896, s. 134; – IVÁNYI 1926, c. d. (v pozn. 2), s. 17, 41; – WAGNER, V.: Nitriansky hrad a biskupský kostol v dobe baroka. In: *Dejiny a umenie nitrianskeho zámku*.

¹ KLANICZAY, T.: A magyar reneszánsz – nemzeti kontextusban. In: KLANICZAY, G. – KŐSZEGHY, P. (ed.): *Stílus, nemzet és civilizáció*. Budapest 2001², s. 34.

² IVÁNYI, B.: *Mossóczy Zachariás és a magyar Corpus Juris keletkezése*. Budapest 1926, s. 23-46.

³ KLANICZAY, T.: Nicasius Ellebodus és Poétikája. In: *Irodalomtörténeti Közlemények*, LXXV, 1971, s. 24-25, 34; – ŠTULAJTEROVÁ, K.: Študenti zo Slovenska na univerzite v Padove. In: ČIČAJ, V. (ed.): *Formy a obsah vzdelanosti v historickom procese*. Zborník materiálov z vedeckej konferencie v Smoleniciach 17.–19. novembra 1997. Bratislava 1998, s. 20.

Jej hladký vonkajší obrys je prerušený v strede hornej časti, kde z plochy výrazne vystupuje pologuľa a v spodnej biskupov erb v kartuši. Sochárske stvárnenie je takmer lakonické, no napriek tomu prezrádza veľmi zručné spracovanie. Na ráme epitafu obieha polkruhový prút a v prehĺbenej ploche priam svieti pologuľa. Výpravne je spracovaný jedine erb. Na štíte je umiestnená *infula* s drobným ornamentom. Za ňou je oblúk *manu velata*, stvárnený v stočenom akantovom liste a v mäkkých ohyboch postáčané *victae*. Štít obklopuje široký rám s protichodne stáčanými okrajmi, ktoré obiehajú svoje osi v širokých uhloch a uzatvárajú sa v zvislom ováli. Je to vlastne typický, konvexne preliachovaný, manieristický *rollwerk*. V štíte je erb, ku ktorému dospel Mossóczy po viacerých svojvoľných úpravách.¹³ V tejto záverečnej verzii sa v štvorielnom štíte objavuje korunka s rohom jednorozca, uzatvorené krídlo, vzpínajúci sa jednorozec a pravošikmý prút s gréckymi písmenami X.Ö.X., ktoré sú azda skráteným prepisom motto, ktoré v latinčine znie *gratia parit gratiam*.¹⁴

Dominantným obrazovým motívom Mossóczyho epitafu je pologuľa. K jej interpretácii text priamo nenapomáha. Podľa nápisu Mossóczyho epitafu ochranca Kristus napokon dopraje biskupovi odpočinku, jeho telo zakryje náhrobný kameň a pamiatku budú udržiavať priatelia s vierou vo Vzkriesenie. Na pologuli sú reliéfne stvárnené horizontálne a vertikálne kružnice, ktoré sa v spodnej časti pologule zbiehajú do žrdky. Tá mala na opačnom konci zrejme ďalšiu pologuľu veľkosti palca; tá je v súčasnosti ulomená a zostali po nej už len stopy jej siluety. Pologuľa je zasadená do textového poľa tak, že ju z oboch strán sprevádzajú slová *tandem quiescet* ako *vocalium*

signum obrazu. Črienka pologule rozdeľuje biskupovo priezvisko. Ďalší text už pokojne plynie ďalej po celej ploche epitafu až po erb umiestnený v strede spodnej časti. Pologuľa delená kružnicami je glóbus.

Astronomický glóbus v inventári Mossóczyho bibliotéky pravdepodobne znázorňoval *coeli globus*, nočnú oblohu s hviezdami. Väčšinou sa znázorňovala pomocou kružníc, *sphaera caelestis*, na ktorých boli vyznačené hviezdy. Ústredným bodom bola planéta Zem, *sphaera terrestris*.¹⁵ Lenže na pologuli znázornenej na epitafe diagonálne na rotačnú os po vonkajšom obvode obieha ešte jedna široká *armilla*, kružnica. Má poškodený povrch. Do leskla vybrúsený kameň tu zvrásnili hrubé ryhy.

Glóbus alebo guľa je častým symbolom univerzálnych a zvrchovaných vlastností božstiev a vládcov, ďalej nestáleho Osudu, Pravdy, Hojnosti, Slávy či Práva. Univerzálny charakter má symbolika zákona, spravodlivosti a zmyslu pre poriadok. Od antiky sa kladie jasná distinkcia medzi večné a nekonečné zákonitosti sveta a zákon, ktorý je založený na ľudskej dohode. Zákon, *Justitia*, preto málokedy predstavuje jedinú vlastnosť. Bežne symbolizujú *Justitiu* váhy a meč, zriedkavejšie aj glóbus či guľa. Glóbus však nesymbolizuje len cnosť spravodlivosti, patrí tiež múze počtov a astronómie, Uránii.¹⁶

Mossóczy sa sústredene snažil o reformu jurisdikcie. Platnú zbierku zákonov, *Tripartitium* doplnil o nezaradené platné ustanovenia a zostavil novú zbierku s názvom *Decreta, constitutiones et articuli regum incliti regni Ungariae*, ktorá sa stala základom pre novú oficiálnu zbierku zákonov *Corpus juris Hungarici*. V roku 1583 zaviedol v nitrianskom biskupstve gregoriánsky kalendár.¹⁷

re of Sacrobosco and its Commentators, II. Transl. L. Horndike. Chicago 1949.

¹⁶ WILSDORF, H.: Globe. In: GUSST, G. – HOYER, S. – ULLMANN, E. – ZIMMERMAN, Ch. (eds.): *Lexikon der Renaissance*. Leipzig 1989, s. 298-299; – HALL, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, s. 230; – KREJČÍ, V.: Úrání. In: KREJČÍ, V. (ed.): *Slovník antické kultury*. Praha 1974, s. 638.

¹⁷ KELEMEN, I.: *Historia juris Hungarici privati*. Budapest 1818, s. 347-349; – VURUM 1835, c. d. (v pozn. 12), s. 331-333; – IVÁNYI 1926, c. d. (v pozn. 2), s. 43-68;

Glóbus Mossóczyho epitafu je zobrazením Sveta: „Všetko, čo plynie k stredu, ktorý je umiestnený na samom spodku sveta, a všetko, čo sa zo stredu vznáša nabor, ako aj všetko, čo krúži na kružnici okolo stredu, vytvára súvislosť univerza a jednotu prírody.“¹⁸ *Sphaerae armillaris* sú znázornením sveta i názorným inštrumentom na štúdium astrológie a astronómie, kde šesť kružníc pretína meridián. Kružnica, ktorá obieha na diagonále, je kružnica zodiaka a hrubé ryhy na jej hladkom povrchu sú stopami po obrazoch zverokruhu.¹⁹

Nejeden autor z Mossóczyho knižnice svedčí o biskupovej afinity k astrológii – ako Lucretius, Regiomontanus, Sacrobosco, Kopernik.²⁰

Slová *tandem quiescet* sú predstavou o príslušnosti nesmrteľnej ľudskej duše k bohu. Toto slovné spojenie je aj v opise humanistického *convivia* Marsilia Ficina, prvého významného prekladateľa Platóna.²¹ Učená debata na hostine podľa antického vzoru sa stala v prenesenom význame tiež literárnym argumen-

¹⁸ „... quaeque in medium locum mundi, qui est infimus, et quae a medio in superum quaeque conversione rotunda circum medium feruntur, ea continentem mundi efficiunt unamque naturam...“ CICERO, M. T.: *De natura deorum*. M. Van den Bruwaene, ed. Livre II. Bruxelles 1978, 33, 84.

¹⁹ „Zachariae Mossoci Episcopi Nitriensis e marmore rubro visitur Nitrae in eadem Divi Emerami aede sinistro sacelli in prioris muro ad perpendicularium impositum: altum pedes septem, tres et dividuum latum, cui hoc epitaphium est incisum: Christo servatori | Dein subter eleganti coelatura efformata est sphaera armillaris cum manubrio et lemmata tandem quiescet“. Univerzitná knižnica v Budapešti, *Collectio Kaprinatiana, tomi in quarto*, zv. 67, č. 47. Rukopis Kaprinaiho zachoval opis epitafu a pomenoval reliéf ako *sphaera armirallis*. Svet, *sphaera caelestis* tvorí nebeský glóbus – *coeli globus*; zem – *globus terrae*, ktorú obklopuje množstvo stálych hviezd, *stellae fixae*, ktoré majú len zdanlivý pohyb. SCHECHNER, S. G.: Armillary Sphere. In: BUD, R. – WARNER, D. (eds.): *Instruments of Science: An Historical Encyclopedia*. New York – London 1998, s. 28-31.

²⁰ IVÁNYI 1926, c. d. (v pozn. 2), s. 118, 122. Kopernikovo heliocentrické učenie odmietli Luther i Melancton. – WARBURG, A.: *Pogány-antik jóslás Luther korából*. Budapest 1999. Jediný žiak Kopernika, Joachim Georg Rheticus, sa pohyboval prevažne na protestantských nemeckých univerzitách, preto nedokázal presadiť heliocentrickú koncepciu svojho katolíckeho učiteľa. V 70. rokoch 16. storočia sa tešil podpore hornouhorskej šľachty. Zomrel v Košiciach, kde je tiež pochovaný. – SZABÓ, A.: Joachim Georg Rheticus, Kopernikusz tanítványa Magyarországon. In: SZABÓ, A. (ed.): *Respublica litteraria*. Budapest 1999, s. 91-97.

tačným žánrom. Túto metaforu posmrtnej púte ľudskej existencie o odpočinku v Bohu využíval aj sv. Augustín a sv. Ambróz.²² Samozrejme, aj od týchto cirkevných otcov mal Mossóczy knihy.²³

Epitaf Marsilia Ficina od Andrea a Piera Ferucciovcov z roku 1522 v Kostole Santa Maria del Fiore vo Florencii, na ktorom je filozof znázornený v polpostave s objemnou knihou, v nike s mušľou v konche a architektonickým rámom, predstavuje typ sepulkrálnej pamiatky, ktorá sa nestala vzorom pre Mossóczyho epitaf napriek tomu, že Ficinove predstavy priamo ovplyvnili jeho ikonografiu. Formálne má blízko k epitafu Erazma Rotterdamského, ktorý je v bazilejskom Münsteri. Tu na epitafe hornú časť vyplní busta na malom sokli, ktorá predstavuje antického boha Termina a spodnú časť husto popísaná nápisová tabuľa. Termina si zvolil Erasmus za svoj osobný emblém.²⁴

A Mossóczy mal opäť vo svojej knižnici k dispozícii knihu, ktorá obsahuje (medzi ďalšími približne 150

²¹ „O vitam omni morte miseriorem, nisi forsitan vester animus, hac amoris violentia proprio ex corpore raptus, negligat insuper amati figuram atque in divini splendoris edem, ubi tandem quiescet, ubi explebitur, se recipiat!“ – FICINO, M.: *Convivium*. In: VITTORI, M. (ed.): *Edizione digitale* 2002.

²² „Deus creator omnium, | Polique rector, vestiens | Diem decora lumine, | Noctem sopra gratia; | Artus solutos ut quies | Reddat laboris usui, | Mentisque fessas allevet, | Luctusque solvat anxios.“ (AMBROSIUS: Hymni II, 4; – AUGUSTINUS: Confessiones IX, 12, 32). Rovnakú impresu, „ut quiescat“, použil Camillo Camilli pre rímsku familiu Crotta, opierajúc sa o verše sv. Augustína: „Fecisti nos in te, et cor nostrum inquietum est, donec requiescat in te“. (*Imprese illustri di diversi, coi discorsi di Camillo Camilli et con le figure intagliate in Rame di Girolamo Porro Padova*. Venezia 1586). Cituje GOMBRICH, E.: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*. London 1975², s. 162-163, obr. 161. Knihu Camilliho preložil do angličtiny Richard Carew, blízky priateľ Philipa Sidneya, ktorý Radéczyho krúžok navštívil v 70. rokoch. — RITÓÓKNÉ SZALAY 2002, c. d. (v pozn. 5), s. 221.

²³ IVÁNYI 1926, c. d. (v pozn. 2), s. 73.

²⁴ HUIZINGA, J.: *Erasm. Warszawa* 1964, s. 264; – PANOF-SKY, E.: Erasmus and the visual arts. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, s. 215-219; – BIAŁOSTOCKI, J.: *Régi és új a művészettörténetben*. Budapest 1982, s. 202.

Na pamiatku kniežata Pribinu. Trnava 1933, s. 118; – *Súpis pamiatok na Slovensku*. A. Güntherová-Mayerová (ed.). Bratislava 1968, zv. 2, s. 367.

¹³ GALAVICS, G.: Martino Rota: Bildnis des Zacharias Mosóczy (1577) und das humanistische Porträt in Ungarn. In: *Acta Historiae Artium*, XLII, 2001, č. 1-4, s. 74.

¹⁴ SZILÁGYI, A.: Collectanea Tiburtiana. Tanulmányok Klaniczay Tibor tiszteletére. In: *Új Művészet*, V, 1991, s. 65.

¹⁵ *Ptolemy's Almagest*. Transl. G. Toome R. London 1984, VIII/3, s. 404-407; – MACROBIUS: *Commentary on the Dream of Scipio*, II, XV. Transl. W. H. Stahl. New York 1952; – *The Sph*

grafickými ilustráciami nápisových a náhrobných pamiatok antiky a novoveku) aj vyobrazenia sepulkrálnych pamiatok Ficina a Erazma.²⁵

Citácie z kníh, ktoré boli v Mossóczyho osobnom vlastníctve, sú azda dostatočným dôkazom pre predpoklad, že epitaf si objednal sám biskup. Zároveň, ako pendant, objednal tiež epitaf pre svojho obdivovaného preceptora Pavla Abstémia Bornemisszu, zrejme v rovnakom čase. Ich výnimočná spoločná črta je práve v emblematickom usporiadaní. Také volili o jedno desaťročie skôr pri spomenutom Ellebodiovom epitafe jeho priateľa a o niečo neskôr aj Mikuláš Istvánffy na epitafe svojho syna v kostole v Hornom Bare na rodinnom panstve blízko Prešporku.²⁶

Epitaf Zachariáša Mossóczyho v nitrianskom kostole mal byť suficientom biskupa, ktorý zomrel a bol pochovaný údajne vo Viedni.²⁷ Nemal funkciu označovať jeho hrob alebo miesto posledného odpočinku. Epitaf je pamätníkom kresťanskej piety a svoj účel spĺňa, dokiaľ žije kult osobnosti, ktorú pripomína.

Epitaf zdokumentoval odchod duše z mŕtveho tela, ktorá sa stretla v *sphaera celestis* s Bohom a splynula s Univerzom. Slová *tandem quiescet* sú len miernou sémantickou odchýlkou od dobre známeho a v kresťanskej kultúre odjakživa zaužívaného, *requiescat in pace*; a predsa, filozofická hodnota celkom mení jej kontext využitia.

III.

Sphaera armillaris patrí k frekventovaným emblémom kráľa Mateja Korvína. Počas približne storočného vedeckého záujmu o *Bibliotheca Corviniana* sa však podniklo len niekoľko skromných pokusov ohľadom in-

terpretácie emblémov panovníka.²⁸ Pritom už koncom 16. storočia zamestnávali aj Paola Giovia.²⁹ Aj keď je v konečnom dôsledku vysvetlením skrytého významu impresy napokon vždy len osobnosť jej užívateľa, situácia pri interpretácii predemblematických obrazových ikon, ktoré nesprievádza text, býva málo úspešná. Okrem havrana s prsteňom v zobáku sa Giovio ani nepokúšal rozlúštiť rébusy Korvínových emblémov, hoci to bol vtedy ešte len pol storočia starý problém. Korvínove emblémy boli najpravdepodobnejšie konštruktom florentských filozofov, pretože sa často objavujú v tých rukopisoch, ktoré si objednal Korvín vo Florencii.³⁰

Práve Mossóczyho epitaf môže interpretovať emblém glóbu a odkázať ho do neoplatónskeho prostredia florentskej akadémie Marsilia Ficina.

Súvislosť nie je náhodná, dala by sa doložiť aj ďalšími príkladmi. Vzájomná ignorancia, ktorá charakterizovala politiku dynastického štátu Habsburgovcov a národných stavov, vrcholila v druhej polovici 16. storočia. Do národných štátnych úradov boli dosadzovaní ríšski úradníci, kultúrny život ovládla cenzúra. V kruhoch katolíckych, humanisticky vzdelaných prelátov, ktorí stáli vždy viac-menej v službe univerzálnej kultúry, sa postupne začala vytvárať koncepcia strateného Zlatého veku, stotožňovaná s érou vlády Mateja Korvína. V pozostalosti Mossóczyho predchodcu, Pavla Abstémia, sa objavila slávna Korvínova Kalvária, niekoľko zväzkov z Korvínovej knižnice sa vrátilo z Konštantionopolu, elegantné alabastrové portréty Beatrix a Mateja od anonymných majiteľov boli odovzdané do cisárskych zbierok pri príležitosti korunovácie rímsko-nemeckého cisára Maximiliána II. za uhorského kráľa a našla sa aj dlho hľa-

²⁵ IVÁNYI 1926, c. d. (v pozn. 2), s. 104. – *Monumenta sepulcrorum cum epigraphis ingenio et doctrina excellentium virorum: Aliorumq. tam prisci quam nostri seculi memorabilium hominum: de archetypis expressa. Ex liberalitate Nob. Et clariss. viri D. Sigefridi Rybisch. Ec. Caesari Consilarii. Per Tobiam Fendt, Pictorem et civem Vratislaviensem in asincisa et aedita. Anno Chr. 1574*, s. 13, 22.

²⁶ MIKÓ 1990, c. d. (v pozn. 10), s. 419-429; – MIKÓ, Á.: Bornemisza (Abstemius) Pál püspök végrendelete 1577-ből. Adatok a nyitrai, a veszprémi és a gyulafehérvári egyház középkori kincsek sorsához. In: *Művészettörténeti Értesítő*, XLV, 1996, č. 3-4, s. 205.

²⁷ „*Praius scribit illum Nitriensi Ecclesiae praefuisse ad annum 1586.*

atque hoc anno 10ma April circa horam 2dam noctis mortuum, et postridie infra Altare majus Templi Domus Professorum Soc. Jesu Viennae conditum fuisse. – VURUM 1835, c. d. (v pozn. 12), s. 333.

²⁸ ZENTAI, L.: A Mátyás-emblémák értelmezéséhez. In: *Építés-Építészettudomány*, V, 1973, č. 3-4, s. 365-371.

²⁹ *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze di Monsignor Gioivo Vesovo di Nocera, et del S. Gabriel Symeoni Fiorentino. Con un ragionamento di M. Lodovico Domenichi nel medesimo soggetto. Con la Tavola.* Lyone 1574.

³⁰ ZENTAI 1973, c. d. (v pozn. 28), s. 366.

daná štvrtá kniha Bonfiniho histórie Uhrov, ktorá zhodou okolností pojednávala práve o Korvínovej vláde.³¹

Nejasné zostali okolnosti, kedy sa zodiak na Mossóczyho epitafe stal trŕňom v oku. Ťažké chvíle zažila Nitra už pred smrťou posledného humanistického biskupa Valentína Lépesa. Katedrálu dobyli najskôr protestantské vojská Bocskaia, potom Bethlenove a následne cisárske vojská.³² V priebehu 18. storočia sa začalo s postupným odstraňovaním náhrobných pa-

miatok protestantov z katolíckych chrámov, to však nebol Mossóczyho prípad. Na Mossóczyho sa nikdy nezabudlo. *Sphaera armillaris* Mossóczyho epitafu sa nestala obeťou náboženských nezhôd, ale hlbokého nepochopenia jej významu. Drobné symboly zodiaka boli nakoniec odstránené z ich obežnej dráhy glóbu pravdepodobne zásahom nasledovníkov biskupa, alebo sa zodrali plynutím času. Stratil sa ich zmysel a zabudlo sa na hlboký religiózny význam emblému.

³¹ GECSÉNYI, L.: A Magyar Kamara tanácsosaink összetételéről a XVI. században. In: SEIFERT, T. (ed.): *A történelem és a jog határán. Tanulmányok Kállay István születésének 70. évfordulójára.* Budapest 2001, s. 55-70; – RITOÓKNÉ SZALAY, Á.: Galeotto Marzio és Bonfini történeti művének kiadása. In: RITOÓKNÉ SZALAY 2002, c. d. (v pozn. 5), s. 207-211; – MAROSI, E.: Mátyás király és korának művészete.

A mecénás nevelése. In: *Ars Hungarica*, 1993, č. 1, s. 30; – MIKÓ, Á.: Várday Pál esztergomi érsek hagyatéki leltára (1549) és az esztergomi egyház kincseinek sorsa Mohács után. In: *Ars Hungarica*, 1993, č. 1, s. 64-65.

³² WAGNER 1933, c. d. (v pozn. 12), s. 103-104.

Symbol a znak, minulosť a prítomnosť

Miroslav MARCELLI

Je zaujímavé, že len čo začneme uvažovať o symbole, skoro nevyhnutne sa naša pozornosť obráti k minulosti. Vysvetlenie pre toto zameranie sa ponúka takpovediac samo: minulosť nám poskytuje početné svedectvá o aktívnom živote symbolov, zachovala nám návody na ich komentovanie a dešifrovanie, dokladá kanonizovanie interpretačných prístupov, uvádza nás do období, keď symboly otvárali cesty k vyšším pravdám a hodnotám. Hovorenie o symboloch sa takto priam bezprostredne stáva hovorením o tom, čo bolo, o žiare, ktorá zhasla, o vláde, ktorá sa skončila. S tým sa spája (väčšinou implicitné) presvedčenie, že dnes je to už inak, že tieto interpretačné prístupy sú vhodné len pre staré texty a že pre skúmanie právd o súčasnom svete sú cesty dláždené interpretáciami symbolov uzavreté.

Tieto dva postoje vychádzajú z intuície historického vývinu, ktorá vládu symbolov umiestňuje do minulých období. Ak by sme túto intuíciu chceli upresniť, možno by sme – aj za cenu istých zjednodušení a deformácií pôvodného kontextu – mohli použiť tú koncepciu dejín vedenia, ktorú nám vo svojich *Slovách a veciach* predkladá Michel Foucault. Ako je známe, Foucault svoju panorámu diskontinuálnych epistemologických polí, aké sa podľa neho dajú načrtnúť na ploche novovekého západného vedenia, začína expozíciou renesančnej epistémy. Táto podľa neho spočívala na konštitutívnej úlohe pripísanej podobnosti. Foucault tvrdí: „Práve podobnosť do značnej miery viedla výklad a interpretáciu textov; ona organizovala hru symbolov, umožňovala poznanie viditeľných a neviditeľných vecí, riadila umenie reprezentovať ich.“¹ Keď neskôr Foucault prechádza

k analýzam toho jazyka, ktorý takáto, podobnosťou vedená hra symbolov predpokladala, konštatuje, že nie je jednotným a vyhladeným súborom nezávislých znakov, že vôbec nie je arbitrárnym systémom, ale je „položený do sveta, ktorého je časťou, pretože samy veci skrývajú i ukazujú svoje záhady ako jazyk“.² Odtiaľ odvodzuje privilegované miesto komentára: vedeniu nie je vlastné ani videnie, ani dokazovanie, ale interpretovanie vo forme komentára, ktorý pôvodnú reč sveta znovu oživuje a rozvíja v nekonečnej hre podobností, vzájomných odkazov, príbuzností a antagonizmov. Bujnenie renesančných interpretácií symbolov sa mohlo odohrávať len vďaka tomu, že jazyk udržiaval so svetom putá „hlbokej spolupatričnosti“.

Keď sa toto puto na začiatku 17. storočia prerhlo, jazykový znak sa vzdal nároku na „prirodzenosť“, aby sa mohol radikálne prihlásiť ku konvenčnému pôvodu a otvoriť sa tak k analýzam úplne iného typu. Foucault povahu tohto zlomu vyjadruje slovami: „dovtedy sme sa pýtali, ako spoznať, že znak správne poukazuje na to, čo označuje; od 17. storočia sa budeme pýtať, ako môže byť znak spätý s tým, čo označuje“.³ Na túto novú otázku potom klasické obdobie odpovie analýzou reprezentácie a súčasné myslenie analýzou zmyslu a významu. Foucault tieto dve odpovede nespája do jednotného rámca, naopak, nachádza medzi nimi ešte jednu veľkú ruptúru; to však nič nemení na skutočnosti, že jazyk sa tak v klasickej epistéme (napr. v Port-Royalskej logike), ako aj pre moderných teoretikov stal systémom arbitrárnych prvkov. Symbol arbitrárne chápanie jazykového znaku narúšal, a preto bol odsunutý: pripomínal minulosť, ktorá sa z týchto pozícií javila ako konfúzia

a nedostatočné uvedomenie si osobitosti charakteru jazyka. Môže sa potom zdať, že práve táto konfúzia v predchádzajúcom období umožňovala bujnenie symbolických interpretácií.

O tom, že pre vylúčenie termínu „symbol“ hrala rozhodujúcu úlohu téza o arbitrárnosti jazykového znaku, nás presvedča napokon sám de Saussure, ktorý arbitrárnosť vyzdvihol ako prvý princíp štúdia znakov. Vo svojom *Kurze* hovorí: „Využili jsme slovo symbol na označení jazykového znaku, respektive toho, čo nazývame označujúcim. Jeho prijatie však narážá práve kvôli našemu prvému princípu na obtíže. V povahe symbolu je, že nikdy není zcela arbitrární: není totiž prázdny, je v něm zbytek přirozeného svazku mezi označujícím a označovaným. Symbol spravedlivosti, váhy, by nebylo možné nahradit libovolným jiným, například vozem.“⁴ Tieto slová dostatočne zreteľne vyjadrujú postoj, ktorý symbol odsúva do minulosti: je v ňom zvyšok „prirodzeného zväzku“, ešte nie je prázdny, očistený, nemožno ho oslobodiť pre funkcie určené systémom založenom na binárnych opozíciách. Chápeme teraz trochu presnejšie, prečo nám dnes už sama zmienka o symbole evokuje minulosť. Podotýkam, že nemusí ísť o minulosť v čisto historickom zmysle, ale aj o tú takpovediac epistemologickú minulosť, o to prevedecké štádium kognitívneho vývoja, keď je vedenie zmiešané s poéziou a mýtom, alebo o tú individuálnu minulosť, kde sa utvárajú obrazy, ktoré nás budú navštevovať v snoch. V každom z týchto prípadov máme do činenia s označujúcimi, ktoré neprešli procesom purifikácie a práve vo svojich nečistotách nesú obsahy ponúkajúce sa interpretáciám. Dôsledné uplatnenie princípu arbitrárnosti s týmito reliktnými minulosti skončuje.

Takto k symbolu pristupujú aj autori *Encyklopedického slovníka vied o jazyku* Oswald Ducrot a Tzvetan Todorov, ktorí z charakteru vzťahu medzi označujúcim a označovaným odvodzujú rozdiel medzi znakom a symbolom. Pri znaku, ako je známe, je tento vzťah nevyhnutne nemotivovaný (v tom zmysle, že výraz sa nepodobá svoj obsah) a nevyhnutný (v tom zmys-

le, že označované nemôže existovať bez označujúceho a naopak). „Naproti tomu pri symbole je vzťah medzi „symbolizujúcim“ a „symbolizovaným“ nie-nevyhnutný (...), pretože „symbolizujúce“ a niekedy aj „symbolizované“ (označované plameň a láska) existujú navzájom nezávisle; a z toho istého dôvodu ich vzťah môže byť iba motivovaný (...) Tieto motivácie sa zvyčajne rozčleňujú do dvoch veľkých skupín odvodených z psychologického triedenia asociácií: na podobnosť a súmedznosť.“⁵ K charakteristikám, ktoré symbol odsúvali do minulosti, sa takto pridáva ďalší: symbol je zviazaný so psychologizujúcimi výkladmi, od ktorých sa chce nová teória jazyka oslobodiť. Prítomnosť podobnosti v symbole prezrádza jeho príslušnosť k minulosti lingvistických teórií.

Tým všetkým sa, pravdaže, ešte nijako nepopiera, že symboly v rečových prejavoch stále existujú, hoci len ako relikty minulosti. Tak alebo onak, sú tu výrazy, ktorých vzťah k označovanému nie je arbitrárny, ale motivovaný. Čo s nimi? Reakcie na výzvu, akou sa z tohto hľadiska stal symbol, tu môžem iba naznačiť bez akéhokoľvek nároku na úplnosť či podrobnejšie skúmanie ich povahy.

Predovšetkým je charakteristické, že lingvistická teória po tom, čo upozornila na osobitosť symbolických výrazov, sa v ďalšom kroku usiluje vťahovať ich predsa len do systému a predstaví ich ako jeho krajné prvky. Postupuje tu podobne ako pri onomatopojach a ikonických výrazoch, kde napriek všetkým odlišnostiam zdôrazňuje gramatickú povahu ich základného určenia.⁶ Na toto zaradenie potom nadväzujú pokusy presnejšie určiť miesto symbolov v lingvistickom, resp. semiotickom poli. Spoločným východiskom viacerých pokusov tohto druhu je odvodzovanie povahy symbolu z prítomnosti druhého zmyslu. Ako uvádzajú Ducrot a Todorov, výraz „plameň“ označuje plameň, no v niektorých kontextoch symbolizuje lásku. Povaha symbolu je takto definovaná druhým zmyslom príslušných výrazov.

Toto riešenie nemusí každého uspokojovať. Aj tí teoretici, ktorí nadväzujú na inšpirácie saussurovskej

¹ FOUCAULT, M.: *Slová a veci*. Bratislava 2000, s. 33.

² FOUCAULT 2000, c. d., s. 50.

³ Ibidem, s. 58.

⁴ SAUSSURE, F. de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha 1989, s. 98.

⁵ DUCROT, O. – TODOROV, T.: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris 1972, s. 135.

⁶ Diskusiu o tom naznačuje De Mauro v poznámkach ku *Kurzu* – pozri de SAUSSURE 1989, c. d. (v pozn. 4) s. 390, pozn. 140.

lingvistiky a semiológie, tu môžu nájsť viac problémov ako riešení. Symboly totiž rozhodne nie sú jedinou triedou výrazov, ktoré sa dajú takto charakterizovať: objavujú sa takto vedľa metafor, alegórií a ďalších trópov, ktoré sú definované prítomnosťou druhého zmyslu. Na problémy, ktoré takéto chápanie symbolu prináša, upozorňuje Umberto Eco. V polemike s Todorovom pripomína, že zatiaľ čo metaforický výraz svoj druhý zmysel nadobúda vďaka pravidlám interpretácie a môže byť napriek všetkej otvorenosti ustálený, pri symboloch sa na takúto rovinu kultúrnej konvencie spoľahnúť nemôžeme. A je tu podľa neho aj jeden ďalší, nemenej dôležitý rozdiel: metaforu nemôžeme brať doslovne, pretože by tak pôsobila ako zjavná nepravda alebo nezmysel. „Naproti tomu inštalácie symbolického modu môžu vyvolávať druhý zmysel, no možno ich brať aj doslova bez toho, aby to ohrozilo komunikačný styk.“⁷

Jedným z dôsledkov postoja, ktorý k symbolu pristupuje ako k druhu trópov a zblízuje ho takto s metaforou, je postupné vytrácanie sa symbolu z teoretického poľa. Autori *Poetického slovníka* dokonca naznačujú, že niečo podobné robí aj poézia: „Moderní poezie približuje symbol metafoře; činí z *nebo* dokonce zvláštní odrůdu metafory“. Tento prístup však vysvetľujú slovami, ktoré nijako poéziu nepodozrievajú z príklonu k teoretizovaniu, ale naznačujú trochu iné motívy: „To proto, že se pravého symbolu bojí. Má taky strach o růže a lilie, aby zůstali růžemi a liliemi a nebyli jen státním znakem krásy a cudnosti.“⁸

Zdá sa, že toto úsilie o uchovanie ruží a laličiek nie je zamerané ani tak proti ohrozeniam zo strany metafor, ako skôr proti nebezpečeniu alegórií. Proti tomuto nebezpečenstvu vystupuje aj U. Eco, ktorý v článku *O symbole po odmítnutí zlučovania symbolov s metaforami* píše: „Tím spíš nevstupuje do řádu symbolického alegorie, hladce plynoucí dvojsmysl, který se neopírá o homonymii, nýbrž o téměř heraldickou kodifikaci jistých obrazů“.⁹ Eco sa vzápätí odvoláva na Goetheho aforizmy z *Maxim a reflexii*, kde je alegorizmus jasne odlíšený od symbolizmu: zatiaľ čo alegória trans-

formuje fenomén na pojem a pojem na taký obraz, ktorý by bol úplným a konečným vyjadrením pojmu, symbol transformuje fenomén na ideu a ideu na taký obraz, v ktorom by bola pôsobivá a zároveň nezachytiteľná, slovne nevyjadriteľná. V Goetheho perspektíve alegorizmus smeruje ku jednoznačnému definovaniu spojenia medzi obrazom a jeho zmyslom; naproti tomu symbolizmus každé takéto spojenie pokladá len za predbežné a povahu symbolu spája s nekonečnou hrou odsúvania výkladu zmyslu.

Pre identifikovanie Ecovho odmietavého postoja je dôležitý výraz „heraldická kodifikácia obrazov“. Táto kodifikácia podľa neho charakterizuje alegorizmus, no na symboly sa nehodí. Preto je Eco podozrievavý k prejavom období, keď sa produkcia a komentovanie symbolov priam neohraničene rozvíjali. Na adresu barokového nadšenia pre vytváranie, hľadanie a interpretovanie symbolov hovorí: „V této oslavě symbolů se vždy projevuje nějaká dogmatická vůle komentovat, čili dešifrovat“.¹⁰ Táto vôľa síce môže viesť k duchaplným a presným interpretáciám, no napriek tomu je dogmatická, pretože sa vždy zameriava na jediné a konečné riešenie a jediné a konečné ponaučenie. Symbolický modus, ako ho Eco chápe, nie je výzvou k hľadaniu skrytého kódu, ktorý by dovolil jednoznačne vysvetliť druhý zmysel symbolizujúceho výrazu; je to ustavičný pohyb diskurzu, tiché, no nástojčivé pripomenutie nepovedaného v povedanom. Takéto pripomenutie možno nájsť v každom tvrdení, nech by bolo akokoľvek banálne. Symbolické nepotrebuje tajomné náznaky hlbok, kde sa skrývajú druhé zmysly; aby sme si osvojili symbolický modus, je potrebné vzdať sa práve toho, čo bolo a stále je pokladané za predpoklad porozumenia symbolov, totiž postoja podozrievavosti k prichádzajúcim posolstvám a vôle okamžite ich dešifrovať. Eco svoj článok končí slovami: „Symbolický modus je tam, kde nás konečne prešla chuť dešifrovat za každou cenu“.¹¹

Kedy príde táto doba? Kedy budeme môcť povedať, že sme prekonali obsedantný sklon dešifrovať,

a energiu, čo sa takto uvoľnila, môžeme konečne investovať do udržiavania symbolického modu?

Treba najskôr povedať, že Eco v našej dobe nenachádza procesy, ktoré by nás pre tento posun nejako zvlášť nabádali. Naopak, upozorňuje na zhubné pôsobenie masmédií, ktoré nás zbavujú schopnosti rozpoznať symbolický modus. Dôležité je však zistenie,

že prítomnosť symbolického modu nie je privilegiom nejakej doby, či už minulej, prítomnej, alebo budúcej. Je to skôr potencia, ktorá sa môže kedykoľvek prebudíť. A tak poučenie, ku ktorému by som chcel svoje úvahy priviesť spočíva v tom, že to priradenie symbolu k minulosti a znaku k prítomnosti, aké sugeruje nadpis môjho príspevku, je veľmi sporné.

⁷ ECO, U.: *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington 1986, s. 141.

⁸ BRUKNER, J. – FILIP, J.: *Poetický slovník*. Praha 1997, s. 321.

⁹ ECO, U.: O symbolu. In: Umberto Eco: *O literatuře*. Praha 2004, s. 137.

¹⁰ Ibidem, s. 141.

¹¹ Ibidem, s. 151.

Svet dejín umenia ako výzva pre tvorbu osobností neoficiálnej slovenskej výtvarnej scény 70. a 80. rokov XX. storočia

Zuzana BARTOŠOVÁ

Náčrt zrodu záujmu slovenských výtvarníkov o dejiny umenia v druhej polovici 20. storočia

Vedomý vzťah našich výtvarníkov počas druhej polovice 20. storočia k osobnostiam a dielam dejín umenia má svoju krátku, nie však nezaujímavú históriu. Predchodcom činov bola jeho deklaratívna rovina. Okruh mladých autorov, ktorí sa na konci päťdesiatych rokov pokúsili prelomiť ideologické bariéry stiesňujúceho socialistického realizmu, sa zaštitil menom protagonistu slovenskej medzivojnovnej avantgardy, Mikuláša Galandu. Maliara, ktorý pre nastupujúcich umelcov bol už históriou. Hľadali vlastný jazyk vyjadrenia a vzťahovali sa k obdivovanému autorovi ako k symbolu modernosti. Ešte nebol na scéne pop-art, a tak metóda citácie a apropriácie im bola vzdialená.

V prvej polovici šesťdesiatych rokov začal prenikať jazyk pop-artného spôsobu vyjadrenia aj do nášho výtvarného umenia, v niektorých prípadoch podvedome, ako inšpiratívny príklad s prímiesmi aj iných vplyvov. V okruhu bratislavských neverejných Konfrontácií sa pestoval informel, alebo – inak povedané – štrukturálna abstrakcia. Väčšina autorov ho dosahovala technikou maľby, spočiatku rozkladáním figuratívnych tvarov, ako napríklad Marián Čunderlík. Sochári tiež intenzívne maľovali (Jozef Jankovič), a viacerí spomedzi nich sa v tom čase sústreďovali na technológiu vypaľovania (Jaroslav Kočíš, Eduard Ovčáček). Všetci umelci, ktorí pracovali s grafickými technikami, začali postupne využívať monotypiu (napríklad už menovaný Marián Čunderlík, ale i Dagmar Kočíšová, Eduard Ovčáček a ďalší). Odtlačenie ako také, ku ktorému sa pridružilo odtlačenie reálnych predmetov, premiestnilo postupne záujem umelcov od štrukturálnej abstrakcie k svetu zvyškovej, odpad-

kovej kultúry tzv. druhej prírody, ktorý začali využívať v svojej tvorbe, čo je jednou z charakteristických črt pop-artu. Postupný a nenápadný prechod od informelu k pop-artu možno považovať za jednu z typických črt slovenského výtvarného umenia pozdnej moderny.¹

Umenie USA bolo v tom čase pre slovenských umelcov vzdialené. Oveľa bližší – mentálne i fyzicky – im bol Paríž a jeho okruh Nových realistov s tvorbou, ktorú považujeme za európsku modifikáciu pop-artu. Pierre Restany, teoretik tejto skupiny, si časom našiel priame väzby ku Slovensku. Putá, ktoré sa v našom umení objavovali v rovine inšpiratívnych väzieb upevnil a pomohol, aby sa stali programovými. Noví realisti, napríklad Martial Raysse i Mimmo Rotella, pracovali často technikou dekalku (dekoláže), strhávaním reálnych plagátových plôch a ich opätovným fixovaním na plochu umeleckého diela. Nebola to koláž v pravom slova zmysle, definitívna kompozícia vďačila v mnohom náhode. Autorom bratislavských Konfrontácií konvenoval výsledok takéhoto postupu: útržky vizuálnej, obdobne ako dekoratívne štylizovanej reality, vrátane znakov písma na zvyškoch plagátov, pripomínali ich spôsob cesty k nefigurácii. Navyše, práve v prácach Martiala Rayssa a Mimmo Rotella sa objavili fragmenty diel známych z dejín výtvarného umenia a práve v okruhu nových realistov sa ako zvláštny fenomén, priam disciplína, zaužívali „pocety“ (Homage a quel-qu'un): kompozície, udalosti, akcie, v ktorých autor rešpektuje, transformuje, pripomína, či vedome si privlastňuje dielo iného umelca dejín umenia či umelca súčasného.

¹ Bližšie k tvorbe jednotlivých autorov porov. MATUŠTÍK, R.: *Nové slovenské výtvarné umenie*. Bratislava 1969.

Zvyšky znakov písma v obrazových, štrukturálne vyznievajúcich kompozíciách Miloša Urbáska z polovice šesťdesiatych rokov a popri nich vlepované útržky reprodukcí významných diel minulosti, ako napríklad v kompozícii *Poceta Kupeckému* (1965), kladú otázku, nakoľko bola jeho väzba k dejinám umenia reflexiou tejto disciplíny ako takej a nakoľko inšpiráciou z tvorby umelcov okruhu parížskych Nových realistov.

O niekoľko rokov neskôr už programovo vyhľadáva motívy z dejín výtvarného umenia Alex Mlynárčik, autor druhej vlny Restanyho parížskeho okruhu, tej, ktorá sa zväčša skladala z umelcov, čo sa neusadili v Paríži. Často však tam, alebo do Milána, druhého Restanyho pôsobiska, chodili a aktívne sa podieľali na diskusiách, výstavách, akciách i poctách, ktoré organizoval. Roku 1969 Alex Mlynárčik prezentuje výstavu ovoidných objektov *Flirte Mademoiselle Pogányi* v milánskej Galérii Apollinaire a poctu *Dobrý deň, pán Courbet* v Châtillone, na okraji Paríža.²

Nasledujúci rok prenáša Alex Mlynárčik svoj záujem o diela dejín výtvarného umenia, hoci dejín celkom nedávnych, do domáceho prostredia. Jeho *I. Festival snehu / Interpretácie vo výtvarnom umení* sa odohral vo Vysokých Tatrách vo februári 1970. Pre tento kolektívny projekt apropriácií známych diel autorov európskej scény, vytvorených zväčša z pomíjajúceho materiálu, zo snehu, nadchol Milana Adamčiaka, Róberta Cypricha i Miloša Urbáska.³

Všetkým uvedeným aktivitám predchádzala teoretická reflexia problematiky vzťahu výtvarníka k dielu iného autora dejín umenia, jeho manipulácia a použitie vo vlastnej tvorbe. V júni 1969 vytvára Alex Mlynárčik za spoluautorstva Miloša Urbáska *Manifest o interpretácii vo výtvarnom umení*.⁴ Interpretáciu považuje za „novú tvorivú dimenziu“ a hovorí, že „je tvorivým realizovaním projektovaného alebo znovurealizovaním existujúceho výtvarného diela“, pričom „interpretácia vychádza z formy a ideovej podstaty pôvodiny“. Vyhradzuje jej právo byť originálnym umeleckým činom, keď tvrdí, že „je protikladom epigónstva ako neplodného preberania“

² Údaje podľa RESTANY, P.: *Inde. Alex Mlynárčik*. SNG Bratislava (v spolupráci s galériou Lara Vincy v Paríži), 1995.

³ MATUŠTÍK, R.: ... *predtým. Prekročenie hraníc: 1964—1971*. Považská galéria umenia Žilina 1994, s. 204.

⁴ Manifest uverejnený v RESTANY 1995, c. d. (v pozn. 2), s. 78.



Miloš Urbásek: *Poceta Kupeckému*, 1965. Olej a koláž, plátno, 150 x 120 cm (Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny)

a ďalej ju charakterizuje spôsobom, ktorý vysvetľuje aj jeho iné autorské stratégie: „(interpretácia) vo výtvarnom umení je v istom slova zmysle definíciou tradičných pôci“. Poukazuje na evidentné, ale v kontexte výtvarného umenia dovtedy nerefektované súvislosti: „zákonitosti interpretácie vo výtvarnom umení sa opierajú o svoju obdobu v iných umeleckých odboroch“ a ďalej „formy interpretácie sa môžu nachádzať medzi formami a procesom interpretácie hudby, alebo dramatických útvarov na strane jednej a realizáciou architektúry na strane druhej“.⁵ I. Festival snehu má vlastný teoretický komentár a podnázov ho označuje, že je to „Prvá manifestácia výtvarnej interpretácie“.⁶

⁵ Ibidem, s. 78.

⁶ Ibidem, s. 78. Pre umeleckú metódu nazvanú Alexom Mlynárčikom a Milošom Urbáskom „interpretácia“ sa v medzinárodnom kontexte zaužíval názov apropriácia – porov. RESTANY, P.: *Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art*. Nîmes 2000, s. I-XI; – Tiež NELSON, R. S.: Apropriácia. In:

V nastúpenej ceste pokračuje Alex Mlynárčik *Memoriálom Edgara Degasa*, veľkolepou udalosťou, skladajúcej sa z dvoch častí, za spoluúčasti domáceho i zahraničného publika. 29. júna 1971 sa v Bratislave koná *Dražba* v ateliéri sochára Karola Lacka. V kontexte socialisticky usporiadanej spoločnosti pôsobí táto udalosť ako správa z iného sveta. Len pre pozvané publikum, ale so všetkými pravidlami, sa vyvolávajú a kupujú diela Gianni Bertiniho, Cézara, Francoisa Dufrena, Viliama Jakubíka, Mimma Rotellu, Gianni Bertiniho, Gyulu Kosice, Antoni Miraldu, Dorothée Selz, Jean-Michela Sanejouanda a Niki de Saint Phalle. Získané finančné prostriedky (za diela, ktoré Mlynárčikovi priatelia darovali) prispeli k organizácii druhej časti podujatia, *Dostihov*, ktoré sa konali 31. júla a 1. augusta 1971 v Liptovskom Mikuláši. Tu sa odovzdávali ceny – umelecké diela. Cenu útechy vytvorili Vladimír Kordoš a Marián Mudroch, cenu pre najkrajšieho koňa Jana Shejbalová-Želibská, cenu pre najrýchlejšieho koňa Miloš Urbásek.⁷ Alex Mlynárčik takto po prvý raz použil všeobecne známe dielo z dejín umenia pre široké domáce publikum. Prvú časť podujatia – *Dražbu* – možno považovať za „udalosť“, druhú, keď jazdecké preteky v Liptovskom Mikuláši boli oficiálne vyhlásené za *Memoriál Edgara Degasa*, za apropráciu, alebo ako sa v našom prostredí zaužívalo, aj na základe už spomenutého Manifestu, za interpretáciu.

Po slávnosti v roku 1971, ktorú poznáme pod názvom *Keby všetky vlaky sveta*, alebo *Deň radosti* (tiež *Vlak Gondkulák* podľa dokumentárneho filmu režiséra Dušana Hanáka), zorganizoval Alex Mlynárčik pred začiatkom tzv. „konsolidácie“ ešte jednu veľkolepú slávnosť inšpirovanú dielom dejín umenia: *Evinu svadbu* (23. september 1972, Žilina). Interpretoval Fullov obraz *Svadba* z roku 1946 pri príležitosti 70. narodenín umelca. Od začiatku svojich aktivít tohto druhu sa snažil Alex Mlynárčik prepájať domácu a európsku kultúrnu scénu. Tentoraz sa slávnosti osobne zúčastnil Pierre Restany, Jindřich Chalupický ako nevestin sve-

dok, jedenásť vyzvaných domácich i zahraničných spoluautorov a množstvo ďalších umelcov a hostí.⁸

Evinu svadbu bola ešte plná kolektívne prežívanie veselosti a bezstarostnosti, obdobne ako predtým *Deň radosti*. Umelci sa zatiaľ neobávali dôsledkov blížiacего sa „konsolidačného“ zjazdu Zväzu slovenských výtvarných umelcov, hoci viacerých z nich už začínala ignorovať oficiálna výstavná prax: napokon s akčným umením vlastne ani nepočítala. Uvoľnená fantázia Alexa Mlynárčika pripravila sviatok obom zúčastneným stranám: aj reálnym svadobčanom a ich hosťom, aj umelcom. Tí prví mali svoje zážitky obohatené o umelecký i spoločenský rozmer, tí druhí zažili autentickú udalosť v jej humánnom rozmere. Život a umenie sa – ako pri všetkých úspešných slávnostiach Alexa Mlynárčika – preňuli.

V tejto záplave aktivít – relevantných výtvarných diel prekračujúcich hranice disciplíny – Alexa Mlynárčika netreba obísť *Sníbenie jari* Jany Želibskej, kolektívnu performance, ktorú zorganizovala v Horných Orešanoch 13. júna 1970. Participoval na ňom Milan Adamčiak, Alex Mlynárčik, Miloš Urbásek, Ľuba Velecká, ďalší pozvaní kolegovia umelci a skupina mladých ľudí, hudobníkov i dievčat, ktoré sa zhostili imaginárnych rolí.⁹ Toto dielo – v tvorbe autorky svojím tematickým zameraním výnimočné – sa inšpirovalo ani nie tak dejinami umenia, či dokonca dejinami hudby, ale rituálmi pohanských sviatkov.

Neoficiálna výtvarná scéna vo vzťahu k nastolenej orientácii začiatkom tzv. „konsolidácie“

Segment mojej dizertačnej práce som uverejnila pod názvom „Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80. rokov z aspektu literatúry a terminológie“ v zborníku *Cesty a príbehy moderného umenia 2*.¹⁰ V ňom sa venujem rozdielu obsahu pojmov alternatívna / neoficiálna scéna a odporúčam ich používať po analýze kultúrno-politickej situácie prelomu 60. a 70. rokov v chronolo-

NELSON, R. S. – SHIFF, R. (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava 2004, s. 197-211.

⁷ MATUŠTÍK 1994, c. d. (v pozn. 3), s. 205.

⁸ RESTANY 1995, c. d. (v pozn. 2), s. 136-144, 238.

⁹ MATUŠTÍK 1994, c. d. (v pozn. 3), s. 207.

¹⁰ BARTOŠOVÁ, Z.: Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80. rokov z aspektu literatúry a terminológie. In: BELOHRADSKÁ, L. (ed.): *Cesty a príbehy moderného umenia 2*. Zborník referátov z kolokvia k 70. narodeninám prof. Tomáša Štrausa. Bratislava 2002, s. 24-58. Redakcia zborníka zmenila bez konzultácie s autorkou poradie slov v názve štúdie, ktorý pôvodne zámerne začínal slovom Neoficiálna.

gickej následnosti. Termín „alternatívna scéna“ používam na označenie výtvarných aktivít organizovaných mimo inštitúcií v rokoch 1968 až 1972. Na vlastné aktivity umelcov, vyhostených zo Zväzu slovenských výtvarných umení tzv. konsolidačným zjazdom ZSVU na jeseň 1972, realizované bez štátnych dotácií určených na kultúru a umenie v rokoch 1973 až 1989, navrhujem používať termín „neoficiálna scéna“. Takto používam uvedené termíny aj v prítomnom príspevku.

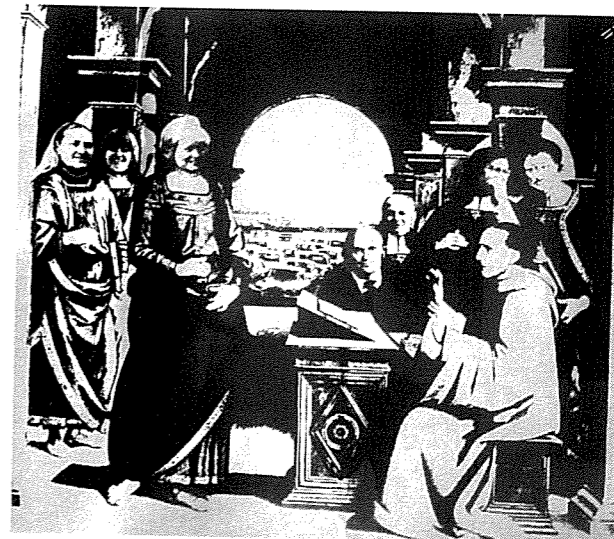
Tvorbu Alexa Mlynárčika (nar. 14. 10. 1934 v Žiline)¹¹ charakterizoval od polovice 60. rokov presahku každodennosti. Naň nadväzovala snaha po kolektívnej tvorbe. Od konca šesťdesiatych rokov sa v jeho aktivitách objavuje ďalšia dimenzia: reflektovanie tém z dejín výtvarného umenia. Jindřich Chalupický upozornil na skutočnosť, že „Mlynárčikova činnosť v rokoch 1970–1972 mala blízko k sociologickému umeniu, ako ho formuloval krátko potom a najpravdepodobnejšie podľa jeho (Mlynárčikovo) príkladu jeho francúzsky priateľ Hervé Fischer spolu s Fredom Forestom a Jean-Paulom Thenotom. Podľa nich umenie má byť aktívnou praxou v spoločenskom poli a malo by sa teda v podstate opierať o teóriu a metódy spoločenských vied.“¹²

Jindřich Chalupický ďalej ocenil, že Mlynárčik „svojou praxou tento krub... skutočne prelomil. Hľadal umenie tam, kde sa vždy rozvíjalo, v priestore a čase sviatkov a slávností... V tejto praxi sa Mlynárčikovi vyjasnil problém vzťahu moderného umenia a súčasnej spoločnosti“¹³ A hoci netreba otrocky súhlasiť so všetkým, čo na margo Mlynárčikových slávností tento významný český teoretik, i sám umelec povedali – na rozdiel od jeho názoru si viacerí účastníci týchto udalostí cenili na nich najmä to, že sa stali súčasťou ich žitého života a zároveň v spomienkach ostali ako čosi výnimočné, ako sviatok (otázka „posvätného zmyslu sviatku“¹⁴ s prihliadnutím na ateizovanú súčasnosť je natoľko špecifická, že s ňou prítomný text nemieni polemizovať). Ostáva prínosom Jindřicha Chalupického jasné rozlíšenie medzi charakterom umelcovej tvorby predtým, než začal pracovať s témou Argillie a potom.

¹¹ RESTANY 1995, c. d. (v pozn. 2), s. 136-144, 238.

¹² CHALUPECKÝ, J.: *Na hraniciach umění. Několik příběhů*. B. m.: Prostor, 1990, s. 119.

¹³ Ibidem, s. 119.



Alex Mlynárčik: Agence Argillia Press I., 1977. Serigrafia so striebornou podtlačou, polokartón, 61 x 85 cm (Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny)

„Budúce Mlynárčikove dielo bude celkom nehmotné. Začne s ním roku 1972 a pomenuje ho Argillia.“¹⁵

Pierre Restany upresnil vznik i datovanie novej témy v Mlynárčikovej tvorbe. Na návštevu osady Krištofikovia, kde umelec spolu s priateľom Andrejom Lišhákom kúpil rok predtým drevenicu, ho zaviedol 25. septembra 1972, dva dni po *Evinej svatbe*, pričom na margo jedného z jej obyvateľov, Ondreja Krištofika, nešetril chválou, a povedal: „Mal by som na tomto kúsku zeme zriadiť nezávislý štát a Ondrej Krištofik – Fajkár, by bol prezidentom tohto Krištoficka.“¹⁶ A ďalej Pierre Restany pokračuje: „Štát v štáte, republika v republike... Až roku 1974 Mlynárčik dospel k poznaniu, že z republiky Krištoficko sa stane monarchia ARGILLIA.“¹⁷

Mlynárčikova Argillia je medzníkom, ktorý ohraňuje prechod umelcovej tvorby z podujatí alternatívneho typu organizovaných verejne, ktoré bol schopný realizovať s pomocou svojich priateľov nezávisle

¹⁴ Ibidem, s. 120.

¹⁵ Ibidem, s. 121.

¹⁶ RESTANY 1995, c. d. (v pozn. 2), s. 136-144.

¹⁷ Ibidem, s. 136-144, 147.



Alex Mlynárčik: Agence Argillia Press II., 1977. Serigrafia so striebornou podtlačou, polokartón, 61 x 85 cm (Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny)

od štátnych inštitúcií určených na prezentáciu súčasného profesionálneho výtvarného umenia k podujatiam súkromného charakteru. Argillia je nehmotná napriek tomu, že je to „blinené kráľovstvo“.¹⁸ Jej život sa odohráva predovšetkým v imaginácii autora. Ten o ňom podáva dôkazy: má zakladajúcu listinu, reprezentatívne znaky – menu, odznaky, zástavy, známky, namiesto zlatých hlinené tehly, dokonca bankové obligácie – má reprezentantov v stanovených funkciách s vyhradenými kompetenciami – kráľa, kráľovskú radu, šéfa kráľovského protokolu, strážcu kráľovskej pečate, ale i národné zhromaždenie na čele s prezidentom, zahraničné veľvyslanectvá s veľvyslancami, tiež konzulárne zastúpenia s konzulmi – a mnohé ďalšie, ktoré môžu pribúdať tak, ako pribúdajú priaznivci tejto myšlienky inšpirovanej Malým princicom Antoina de Saint-Exupéryho. Obe interpretácie Argillie – tá z pera Pierra Restanyho i druhá od Jindřicha Chalupického¹⁹ (samizdatový variant rukopisu eseje *Příběh Alexe Mlynárčika*, datovaný 21. 11. 1977, mal aj ďalší názov: *Od konceptuálneho umenia*

k umeniu sviatku) – pozorne sledujú poetiku tohto diela, realizujúceho sa v neohraničenom priestore a čase a oceňujú silu jej umeleckého pôsobenia. „Nie je na zemi ani v nebi, nie je hmotná a nie je ani duchovná. Je tu: v ľudskom vedomí, v srdci a myslí. Je skutočnejšia ako skutočnosť, sama je podstata, sám jej prameň. Je počiatkom všetkej našej prítomnosti vo vesmíre a všetkej prítomnosti vesmíru v nás, je tým, bez čoho by pre nás nebolo nič“, píše Jindřich Chalupický.²⁰

Restanyho interpretácia Argillie je vecnejšia.²¹ Argilliu Alexa Mlynárčika možno v sledovanom období medzi II. zjazdom Zväzu slovenských výtvarných umelcov a Chartou '77 interpretovať aj ako umelcovu odpoveď na konkrétne kultúrno-politické udalosti, ktoré sa ho osobne dotkli, ako vedomý odchod z verejnej scény, ktorá nemala dostatok porozumenia pre jeho tvorbu. Pierre Restany udalosti komentuje takto: „Alexov osud nebol jednoduchý. Situácia v krajine bola čoraz horšia. Hoci mnohí Mlynárčikovi priatelia prišli na Evinu svadbu z Paríža (napríklad sám Restany, pozn. Z. B.) a odinakial' (Jindřich Chalupický z Prahy neveste za svedka), slovenská umelecká elita, okrem niekoľkých Alexových najbližších priateľov, na podujatí chýbala. O pár dní neskôr ho kolegovia zo Zväzu slovenských výtvarných umelcov vylúčili bez toho, aby mu oznámili oficiálny dôvod. Žltá kniha normalizácie socialistického umenia, ktorá vyšla roku 1974, už bola výrečnejšia. Hovorila o dekadentnom a asociálnom charaktere Mlynárčikovej tvorby. Treba brať na vedomie i žiarlivé prostredie, ktoré nevedelo Mlynárčikovi odpustiť, že vzbudil nadšenie v zahraničí. Úlohu brala tiež jeho finančná nezávislosť – peniaze, ktoré zarobil za výtvarné práce v architektúre, mu umožnili samofinancovať si akcie, byť sám sebe nezávislým sponzorom. Bol tu však aj hlbší dôvod, zdržanlivosť štruktúr celej spoločnosti voči prijatiu intuitívnej logiky odlišnej funkcie (umenia, umeleckého diela, pozn. Z. B.). Význam odchýlky, ktorej cieľom je hľadať umenie tam, kde sa vždy nachádzalo... Zdržanlivosť sa zmení na nedorozumenie, keď sa udalosť znamenajúca prekročenie pridá k obnoveniu oslavy pôvodného životného charakteru, pozostávajúceho z radosti, veselého humoru a spontánnej zmyslovej slasti“.²²

²⁰ CHALUPECKÝ 1990, c. d. (v pozn. 12), s. 121.

²¹ RESTANY 1995, c. d. (v pozn. 2), s. 147-150.

²² Ibidem, s. 123.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem. – Tiež CHALUPECKÝ 1990, c. d. (v pozn. 12), s. 106-122.

Pierrovi Restanymu možno dať v komentári k situácii, v akej sa ocitol Alex Mlynárčik, za pravdu. Umelec radikálny odchod do súkromia, kam mali prístup len pozvaní aktéri vysnívanej Argillie, ktorí zároveň tvorili jej chápané duchovné spoločenstvo, bolo okrem umeleckého činu aj obranným krokom voči jeho vylúčeniu z oficiálneho výtvarného diania. Tu, v „kráľovstve bliny“, mali umelcov priatelia a kolegovia, ktorých si vážil, rozdelené funkcie. Gianni Bertini bol veľvyslancom Argillie v Miláne a v Benátkach, Eugen A. Cernan veľvyslancom Asteroidu B 612 v Argillii, Erik Dietmann veľvyslancom Andromedy v Argillii, Jindřich Chalupický bol doyen Kráľovskej rady a strážca Kráľovskej pečate, pani Imbert bola veľvyslankyňou Argillie v Paríži, Ondrej Krištofík kráľom Argillie, Andrej Lišhák kráľovským radcom, Radislav Matuščík hlavným konzervátorom Kráľovského múzea, Raoul-Jean Moulin prezidentom SYAR, Jehuda Neiman osobným sekretárom Venuše, Štefan Plánka regentom Argillie, Michel Ragon kráľovským radcom, Pierre Restany prezidentom Národného zhromaždenia, Miloš Urbásek guvernérom Národnej banky a pôšt. Sám autor, Alex Mlynárčik, zastával funkciu šéfa Kráľovského protokolu. Prelínanie minulosti so súčasnosťou, okruhu reálnych a fiktívnych priateľov – stieranie ostrej hranice medzi skutočnosťou a imagináciou – sa prejavilo udelením funkcií v tomto kráľovstve aj zosnulým osobnostiam. Takto bol Marcel Duchamp kniežaťom a Hieronymus Bosch grófom, Pieter Breughel st. vítal hostí pri príležitosti svojej svadobnej hostiny, Sandro Botticelli pozýval na Zrodenie Venuše a iná Venuša, Tizianova, odcestovala na oficiálnu návštevu Asteroidu B 612.

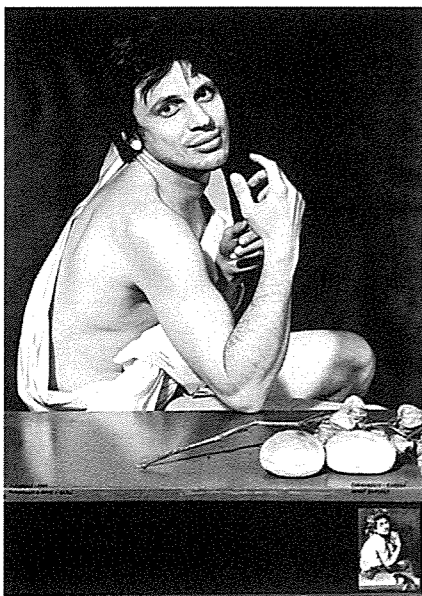
Podľa výpočtu menovaných a ich funkcií zotrel Alex Mlynárčik v svojom vysnívanom svete aj ďalšiu hranicu: obdobne ako pri svojich výtvarných akciách koncipovaných ako slávnosti začiatkom sedemdesiatych rokov, aj teraz búral spoločenské bariéry medzi významnými osobnosťami svetového či domáceho umeleckého diania a anonymnými obyvateľmi osady Krištofíkov – svojimi osobnými priateľmi, medzi umením a životom. A svet, ktorý umelec projektoval, bol spravodlivý: každý mal funkciu podľa významu, ktorý mu pripisoval autor, nie spoločnosť, ktorej umelec už prestal – na „konsolidujúcom“ sa Slovensku – dôverovať. Ako duchovný dedič Parížskeho mája – či inej revolúcie? – v Argillii uznáva bratstvo, rovnosť a slobodu, napriek tomu, že ju stanovil ako kráľovstvo.



Rudolf Fila: Tretie svetlo, 1974. Olej, plátno, 105 x 85 cm (Majetok autora)

Argillia v svojej výpovednej hodnote poukazuje na niekoľko rovín možnej interpretácie naraz. Je príspevkom k romanticko-modernistickej túžbe umelca usporiadať spravodlivo svet. Zároveň akceptuje postmoderné stanovisko, keď priznáva tejto túžbe hodnotu vznešenej hry, čo potvrdzuje aj množstvo filiácií a apropiácií k vrcholným výtvarným dielam minulosti. Otvorenou ostáva možnosť interpretácie Mlynárčikovej zaujatosti stavať hierarchické štruktúry, budovať poriadok v dobe, keď o „obnovenie poriadku“ (Milan Šimečka) išlo aj budovateľom reálneho socializmu. „Činnosť Argillie – to je predovšetkým protokolárny poriadok“ konštatuje Pierre Restany.²³ Avšak Raoul-Jean Moulin ubezpečuje, že ide o „utópiu... o spoločnosť, v ktorej sa slobodná imaginácia naozaj zmocnila vlády... (Mlynárčik) rozširuje prostredníctvom Argillie–

²³ Ibidem, s. 149.



Vladimír Kordoš: *Chorý Bakchus*, 1980. Fotozáznam z akcie, papier, 50 x 60 cm (Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny)

Presse vizuálne informácie o vzťahoch, ktoré udržiava v medzinárodnom meradle... Tieto protokolárne posolstvá, prichádzajúce z Argillie, parodujú oficiálne dokumenty a bežne používané formy komunikácie...²⁴

Väzby k dejinám umenia nepestovali v sledovanom období len akční umelci. Rudolf Fila sa začal v úvode sedemdesiatych rokov venovať práci s knihou v rovine vzťahu ako k „objet trouvé“: intervenoval vlastnými kresbovými zásahmi ilustrácie a časom ich začal aj znejasňovať, prekryvať a prestrihávať. Ešte predtým premaľoval vlastný obraz. Tento zásah je datovaný rokom 1967.²⁵ Uhol pohľadu prítomného príspevku však nesleduje „prvenstvá“ ako také, ani fenomén interpretácie (ktorému sa v rámci Filovej tvorby doposiaľ venovali viacerí historici umenia), ale programový záujem konkrétneho autora o dejiny výtvarného umenia. Záujem o revitalizovanie profesionálnej pamäte umeleckej komunity v období, keď táto bola zatláčaná do úzadia revivalom popisného realizmu, súvisel s ideologickým tlakom, namiereným proti slobode umeleckej tvorby. Filovu *Premaľbu* z roku

1967 možno bez problémov čítať ako jednu z jeho expresívnych, subjektívne koncipovaných kompozícií. Avšak *Rekviem za Bohdana Lacinu* (1972), alebo triptych *Tri vlny* (1972), v ktorého jednej časti parafrázuje barokové zátišie, a vzápätí diela ako *Pocťa Goyovi* (1973), *Egyptská akcia* (1973), či *Svitlo im / Hommage a Dada*, (1974), *Tretie svetlo* (1974), *Pocťa Franzovi von Stuckovi* (1974) a ďalšie kompozície, avizujú Filov sústredený záujem o konkrétne diela výtvarných dejín, ktorý ho dodnes neopustil. Rok 1972 ako prelomový z hľadiska začiatku autorovho vážneho zaujatia umením minulosti možno dať do súvislosti s udalosťou, ktorá sa priamo dotkla jeho tvorivej slobody. Jesenný zjazd Zväzu slovenských výtvarných umelcov nastolil tvrdú líniu tzv. „konsolidácie“ kultúry a umenia. Obdobne ako Alex Mlynárčik, aj Rudolf Fila – každý sebe vlastným spôsobom – reagoval introvertizáciou svojej tvorby, ku ktorej patrilo obrátenie pohľadu do minulosti. Prvé dve z uvedených diel možno zároveň čítať vo vzťahu k Filovej profesionálnej autobiografii ako sebaotvrdzovanie v nastúpenej umeleckej ceste. Bohdan Lacina bol jeho rešpektovaným profesorom a vzťah českého kubistu, autorovho temer menovca Emila Fillu k fenoménu barokového zátišia, o ktorom tento napísal jednu zo svojich naj-sugestívnejších umeleckohistorických štúdií, je dostatočne známy.

Neverejné kolektívne aktivity v období po Charte '77

Vari najvýznamnejšími neverejnými tvorivými stretnutiami autorov našej neoficiálnej výtvarnej scény boli *Posuny*, ktoré organizoval Dezider Tóth v rokoch 1979 až 1986. Miestami konfrontácií výsledkov boli najprv byty niektorých účastníkov a neskôr jeho vlastný ateliér. Oficiálny názov podujatia bol *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu*, pričom radenie jednotlivých „posunov“ začínalo od druhého („2.“), končilo deviatym („9.“) a malo vlastný štatút, ktorý znel: „*Posun = 9. mesačné tematické Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu. Trvanie od 8. marca (MDŽ) do 6. decembra (Mikuláš). Každý účastník vyhotoví POSUN*

²⁴ MOULIN, R.-J.: Mlynárčik, osobitný dopisovateľ z Argillie. In: RESTANY 1995, c. d. (v pozn. 2) s. 270-271.

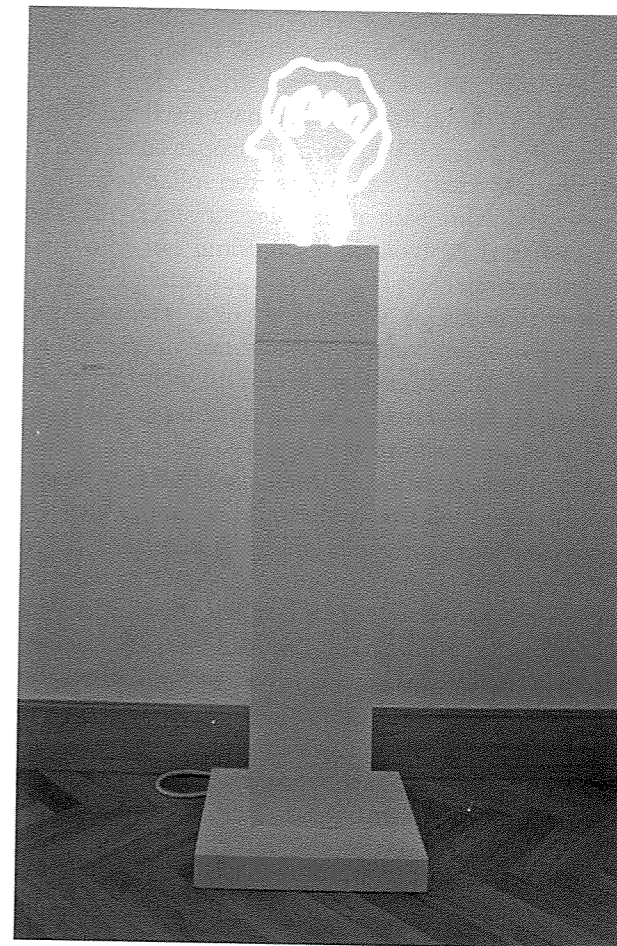
²⁵ MOJŽIŠ, J.: *Rudolf Fila*. Bratislava 1997, s. 44. (Ide o obraz *Premaľba*, 1967, olej na plátne, 92 x 73 cm, značené vpravo hore: „R. Fila 67“. Majetok autora).

(parafrázu, aplikáciu, interpretáciu atď.) ľubovoľného diela, autora známeho z histórie umenia, ktoré obsahuje zadanú TÉMU tak, aby výsledok posunu rešpektoval tematické zadanie“.²⁶

2. *majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu* (8. 3. 1979 – 6. 12. 1979), teda v skutočnosti prvé, malo tému „*Zmyselnosť*“. Miestom stretnutia jeho účastníkov, na ktorom Rudolf Fila, Daniel Fischer, Peter Horváth, Jozef Jaňák, Július Koller, Vladimír Kordoš, Otis Laubert, Luba Lauffová, Igor Peter Meluzin, Rudolf Sikora, Dezider Tóth a brnenský výtvarník Dalibor Chatrný konfrontovali svoje práce, bol dom Petra Horvátha v Devínskej Novej Vsi pri Bratislave. Ďalšie majstrovstvá, skrátene *Posuny*, boli na tému „*Dotyk*“ (1980), „*Zdvojenie*“ (1981), „*Spojenie*“ (1983), „*Mýtus*“ (1984), „*Svetlo – Osvetlenie*“ (1985) a „*Premena*“ (1986). K menovaným umelcom sa postupne pridávali aj ďalší účastníci: Klára Bočková, Milan Bočkay, Etienne Cornevin, Lubomír Ďurček, Igor Kalný, Matej Krén, Juraj Meliš, Radislav Matuščík, Marian Mudroch, Svetozár Mydlo, Dušan Nágel a Jana Želibská.

Zadania *Posunov* umožnili každému z účastníkov sprístupniť kolegom svoje aktuálne výtvarné uvažovanie. Napríklad Rudolf Fila prezentoval v priebehu rokov 1979 až 1984 (vrátane) okrem niekoľkých interpretovaných kníh aj viaceré olejomalieb vytvorených buď reprodukováním detailu „posúvanej“ kompozície, alebo „premaľovaním“ interpretovanej fotografie, ktoré označil niekoľkými minimalistickými bodmi. Takýmto spôsobom – neosobnou olejomalbou detailov aktu figúry kombinovanou označením záhadnými bodmi – pracoval v tom čase aj v ďalších kompozíciách svojej voľnej tvorby.

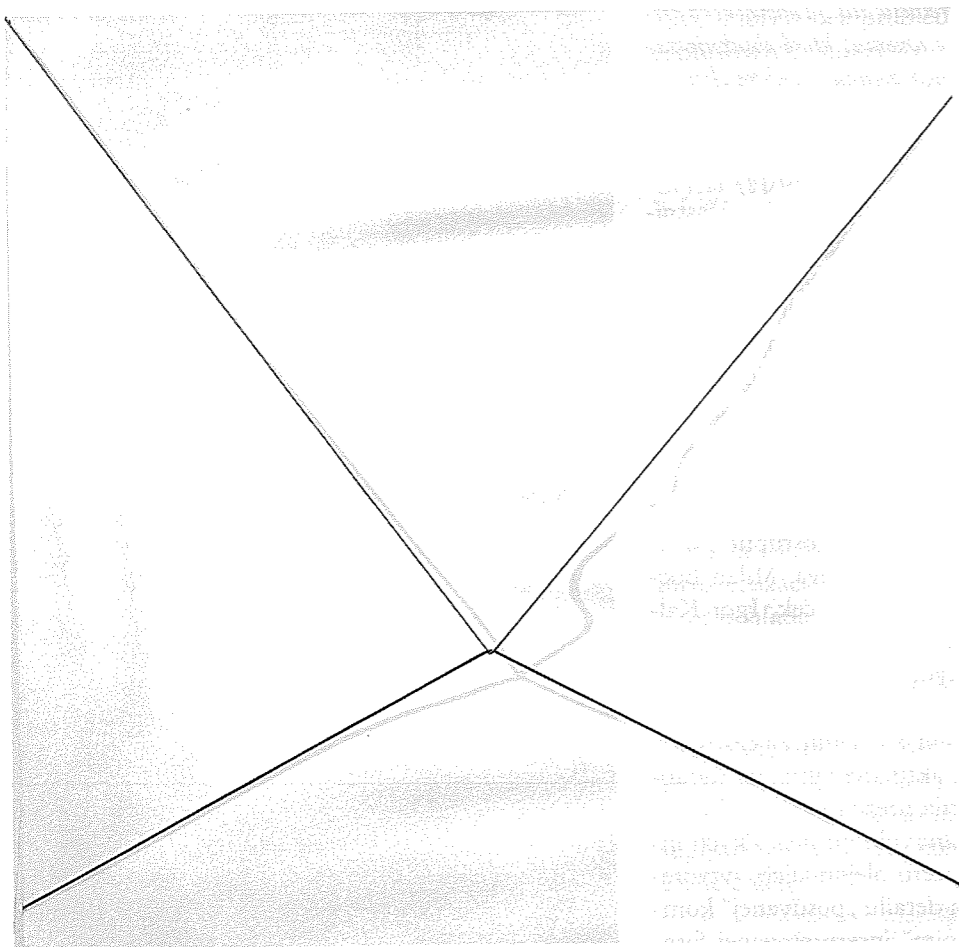
Jana Želibská najdlhšie odolávala inšpirácii z minulosti: jej príspevkom bola na prvom ročníku s výzvou „*Zmyselnosť*“ koláž – neposun – možno práve preto, že tému považovala za sebe vlastnú. V ďalšom *Posune* s témou „*Dotyk*“ reagovala v súlade nielen so svojou výtvarnou individuálnou mytológiou, ale aj so svojou životnou situáciou: reprodukcii hlavy Boticelliho Venuše doplnenú textom posunula k reprodukcii Madony Leonarda da Vinciho, ktorú tiež komentovala. Po ročnej prestávke stretávame na podujatí inú Janu Želibskú, než sme ju doposiaľ z jej prác poznali. Zadanie „*Tajomnosť, Záhada, Tajuplnosť*“ (1982) ju inšpirovalo použiť v svojom príspevku niečo tak neosobne symbolické, ako bol motív egypt-



Jana Želibská: *Moje meno je vpísané len vo mne*, 1985. Svetelný objekt, neón, v. 40 cm. Apropriacia diela Bruce Naumana *Moje meno je vpísané na povrchu Mesiaca*. Autorská participácia na projekte D. Tótha „*Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu*“ s témou *Svetlo* (Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny)

ských pyramíd. Až jedna z jej následných participácií na podujatí, keď reagovala na výzvu témy „*Mýtus*“ parafrázovaním sôch antických bohýň krásy, ju opäť privádza k ironizácii kultúrnych stratégií v oblasti erotiky, k téme, ktorú sústredene oživovala od svojho vstupu na výtvarnú scénu. V poslednom diele, ktoré pre *Posuny* vytvorila, sa na základe témy „*Svetlo, Osvetlenie*“ inšpirovala pracou Bruce Naumana s názvom *My Name is Written on the Surface of the Moon* (Moje meno je

²⁶ Tento i nasledujúce údaje podľa dokumentácie podujatí spracovanej Deziderom Tóthom (v majetku autora).



Milan Bočkay: Križovanie, 1986. Olej, plátno, 80 x 80 cm

napísané na povrchu Mesiaca), keď vytvorila svetelný neónový objekt *Moje meno je vpísané len vo mne*.

Sám vyzývateľ a organizátor *Posunov*, Dezider Tóth, reagoval v svojich prácach počas celého priebehu *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu* s neutíchajúcou invenciou. Svoju nekonvenčnosť prejavil napríklad v návrhu v projekte *Nočné osvetlenie pre svetové galérie*, ktoré vzniklo „posunom“ sôch L. Bertoliniho Nymfa, A. Canovu Magdaléna a E. Falconeta Flóra. Počas sledovaného obdobia Dezider Tóth zvýrazňoval postupne etický akcent významu svojich výtvarných posolstiev. Napríklad v reagencii na zadanie „*Dotyk*“ posúva Rodinovu Katedrálu k trojke, ktorá hovorí o otcovi, matke a babičke. Minulosť vlastnej rodiny nazrel v rovine morálneho imperatívu. Nezabúda však ani na svoju príslovečnú hravosť, ktorá je stálicou jeho autorskej poetiky. Na zadanie

posledného *Posunu* s témou „*Premena*“ reaguje hneď dvomi jedlými objektami. *Metaforizovaným jablkom* ako parafrázou objektu Bez názvu autora Man Raya a *Hruškou ako jablkom*, inšpirovanou receptom Jana Steklíka a Karla Nepraša Hovzví jako ryba.

Spoločným menovateľom všetkých vytvorených diel, bez ohľadu na rôznorodosť autorských postojov a smerovaní či médií vyjadrenia, bola prítomnosť odkazov na umelecké diela minulosti v prácach súčasných umelcov, dokonca aj u takých autorov, ktorí zvyčajne svoj vzťah k dejinám umenia ani nedeklarovali, ani nevyužívali v svojej tvorbe. Interpretácia a jej naliehavější stupeň apropriácia, sa aj vďaka *Posunom* Dezidera Tótha stali samozrejmom súčasťou umeleckých stratégií aktuálnych v našom výtvarnom umení už od konca sedemdesiatych rokov v okruhu tvorby autorov neoficiálnej scény.

Niektoré dlhodobejšie, seriálovo koncipované aktivity našej neoficiálnej výtvarnej scény neskončili v roku 1985, ale vyčerpali sa postupne, pravdepodobne v súvislosti s pomalými, ale predsa len meniacimi sa podmienkami možností zverejňovania aktuálnej tvorby aj predtým odmietaných autorov. Za takéto možno považovať napríklad *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu*, ktoré organizoval Dezider Tóth. V roku 1985 proponoval tému „*Svetlo – Osvetlenie*“ a po nich, nasledujúci rok, nasledovali posledné na tému „*Premena*“.

Ožiovnie dejín umenia v aktivitách „šedej zóny“

Jednou z inštitúcií, ktorá nemala vo svojom štatúte zakotvenú povinnosť venovať sa súčasnému výtvarnému umeniu a napriek tomu tak v sledovanom období urobila, bola Mestská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave. Na jej pôde sa každoročne pripravovala výstava s archeologickou tematikou pre bratislavské „kultúrne leto“. Ladislav Snopko prišiel s myšlienkou autorských zadanií, ktoré umožňovali prepojiť historické, alebo prehistorické obdobia so súčasnosťou s tým, že oslovoval ako slovenských, tak českých výtvarných umelcov, architektov i hudobníkov, aby interpretovali konkrétnu lokalitu, pamiatku či jej segment a vytvorili nové dielo, alebo jeho náčrt. Výber umelcov orientoval podľa toho, z akej sféry téma aktuálneho zadania čerpala. Cielene oslovoval aj autorov neoficiálnej výtvarnej scény, ktorí najmä v Bratislave mohli vystavovať len na alternatívnych miestach, ale ak mal o konkrétne zadanie záujem aj celkom oficiálny umelec, mohol sa na podujatí zúčastniť. Na organizovaní výstavy, zostavovaní katalógu i príprave odborných podkladov a textov participoval jeho kolega, historik umenia Viktor Ferus.

Katalógy dokladajú, že organizátori výstav *Archeologické pamiatky a súčasnosť* (globálny názov podujatí) mali ambíciu oživiť záujem publika o historické a umeleckohistorické témy, na čo boli otvorenosťou

zadania a autenticitou výtvarnej reagencie oveľa viac pripravení autori odmietanej neoficiálnej scény než umelci, ktorí tvorili metódou socialistického realizmu. Výsledkom týchto zadaní boli pôsobivé, názorovo pluralitné expozície, ktoré publiku sprostredkovali nielen aktuálne poznatky o pamiatkach ako takých, ale zároveň informovali o stave našej súčasnej výtvarnej tvorby bez limitujúcich ideologických bariér.

Prvá z výstav roku 1982 bola pod názvom *Archeologické pamiatky a životné prostredie*. Jej zadaním sa stali zvyšky nálezov staroslovanských architektúr na hrade Devín neďaleko Bratislavy, karner, kostolík, pohrebisko, chata; v podstate ich rekonštruované pôdorysy. Zrejme preto bola väčšina vyzvaných spomedzi architektov, výtvarníkov bolo len niekoľko, spomedzi autorov neoficiálnej scény v tomto ročníku jeden, Július Koller, ktorý tému pojednal ako jednu z možností svojho cyklu U. F. O. Už v tomto prvom zo šiestich podujatí participovali aj autori z Čiech – výstavy od svojho zrodu mali nielen lokálny, ale celoštátny záber.²⁷

Druhá z výstav pod názvom *Archeologické pamiatky a súčasnosť* vyzývala k účasti a interpretácii predovšetkým sochárov. Zadaním pre ich úvahy a tvorbu bol črep pravekej alebo historickej nádoby. Výstava využila množstvo neregistrovaných nálezov črepov, ktorými sú doslova zaplavené múzeá na celom Slovensku: len tie najpresvedčivejšie, vhodné na rekonštrukciu sú evidované. Spomedzi neevidovaných bolo možné vybrať dostatočné množstvo fragmentov, aby uspokojilo záujemcov z radov výtvarných umelcov. Ich široká tvarová škála, rovnako ako široká škála časového rozpätia, kedy boli vytvorené – teda ich inšpiračné momenty – dali možnosť vzniku rozmanitých interpretácií, od tých, ktoré reagovali na prehistorické kultúry prostredníctvom fragmentov z mladšej doby kamennej (neolitu), doby bronzovej, laténskej (mladšej doby železnej), slovanskej, až po stredovek. Niekoľko desiatok umelcov sa smelým spôsobom vjadriilo k zadaniam, a to nielen slovenských, ale celkom samozrejme aj českých a z oboch strán najmä tých, pred ktorými oficiálne výstavné siene zatvárali dvere.²⁸

²⁷ FERUS, V. – SNOPKO, L. (eds.): *Archeologické pamiatky a životné prostredie*. [Kat. výst.] Mestská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, Bratislava 1982. Vystavujúci autori, architekti: J. Adam, Pánek, J. Bahna, V. Šimkovič, J. Benda, I. Bendová, P. Bauer, M. Brix, Š. Svetko, K. Doubner, M. Gavlas, I. Hnízdil, V. Institoris, K. Kattoš, P. Kovář, M. Kruml, Š. Kunderát, Z. Meisner, P. Návrat, E. Schleger, Lies-

ler, J. Šoltés, J. Šoltés, A. Šrámková, V. Tatiček, J. Vavřínová; výtvarníci a iní: M. Cipár, T. Bártyfay, J. Hovorka, L. Cvenegrošová, J. Koller, K. Lacko, I. Imro, V. Pivovarčiová, E. Baccová, V. Popovič.

²⁸ FERUS, V. – SNOPKO, L. (ed.): *Archeologické pamiatky a súčasnosť*. [Kat. výst.] Mestská správa pamiatkovej starostlivosti



Michal Kern: *Hommage à Kassák*, 1985.
Fotózáznam z akcie, papier, 56 x 50,6 cm.
Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny

Niektorí z autorov využili príležitosť a vytvorili v súzvuku so svojou autorskou poetikou presvedčivé diela, ktoré signalizovali mieru ich záujmu o aktualizáciu umeleckých prostriedkov, niekolkí potom tiež uplatnili svoj intenzívny pocit z traumatizujúcej žitej reality. K takýmto patrí napríklad reliéfny *Autoportrét* Jozefa Jankoviča z priesvitnej živice rozbitý črepom stredovekej keramiky, alebo práca Ivana Hoff-

mana, ktorý si vybral taký črep z eneolitickej nádoby, kde výzdobné vrypy opakujú kresbu čiar jeho vlastnej ruky, v ktorej ho drží.

Väčšina autorov zvolila pri interpretácii menej osobné stanovisko. Danuta Binderová vložila odbité dno črepu zo stredovekej nádoby do imaginárneho priestoru vytvoreného geometrickým rámcom, Anton Cepka umiestnil fragment keramiky z mladšej

a ochrany prírody, Bratislava 1983. Vystavujúci autori: Karol Barón, Tibor Bártfay, Peter Bartoš, Pavol Binder, Danuta Binderová, Anton Cepka, Miroslav Cipár, Ludmila Cvenegrošová, Jana Černá, Eva Eislerová, Peter Eliaš, Rudolf Fila, Daniel Fischer, Peter Francisci, Kurt Gebauer, Ivan Hoffmann, Ján Hoffstädter, Bedrich Hoffstädter, Juraj Hovorka, Alexander Ilečko, František Janák, Milan Jančovič, Jozef Jankovič, Věra Janoušková, Stanislav Judl, Ivan Kafka, Soňa Kášová, Jiří Kašpar, Michal Kern, Svatopluk Klimeš, Katarína Kisoczyová,

Július Koller, Vladimír Kordoš, Ludwik Korkoš, Vladimír Kompánek, Petr Kovář, František Kudláč, Karol Lacko, Otto Laubert, Juraj Marth, Erna Masarovičová, Juraj Meliš, Marián Meško, Karel Vratislav Novák, Milan Paštéka, Lubica Pietová, Marian Polonský, Vladimír Popovič, Ivan Prajzler, Štefan Prokop, Michal Rittstein, Peter Roller, Mária Rudavská, Andrej Rudavský, Tomáš Ruller, Rudolf Sikora, Tomáš Tichý, Rudolf Uher, Martin Urban, Jaroslav Vančát, Jindra Víková a Jasan Zoubek.



Jozef Jankovič: *Autoportrét s črepom*, 1983. *Autorská participácia na projekte L. Snopka a V. Ferusa „Archeologické pamiatky a súčasnosť“*, Mestská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave, 1983

doby bronzovej do sklenenej schránky objektu tela motýľa – lietadielka, Andrej Rudavský črep z keramiky lengyelskej kultúry na čelo prísne tvarovanej archaicky pôsobiacej kamennej hlavy ženy. Rudolf Fila zvolil čriepok z nádoby dunajskej mohylovej kultúry zdobený vrypami. Svojou iluzívnou kresbou ho mnohonásobne zväčšil a samotný fragment v originálnej veľkosti stvárnil prosto a majstrovsky zároveň, opäť iluzívne, akoby bol obyčajnou spinkou na spisy pripnutý k okraju papierového podkladu kresby. Michal Kern si vybral črep z obdobia laténskej kultúry, z keltskej keramiky, aby ním zanechal stopu na hlinenej podložke, Rudolf Sikora na svojej fotografii kombinovanej kresbou obopol fragment okraja misky z lengyelskej kultúry zoskupením hviezd a planét, Pavol Binder zakomponoval segment krčahu z mohylovej kultúry do náčrtu svojej hmotnej kamennej ne-

figuratívnej sochárskej kompozície. Peter Bartoš využil fragment okraja misky z maďarovskej kultúry ako reálnu časť *A* konceptuálneho uvažovania o intelektuálnych, duchovných i symbolických možnostiach zoskupenia *A, B, C*, ktorému sa v tom čase venoval. Rudolf Uher umiestnil úlomok keramiky z Hostí na dno skulpturálnej studničky symbolického významu, Marian Meško postupoval v duchu svojich frotáží a odtlačok neolitickeho črepu umiestnil do centra jednej z nich. Obdobne postupoval Juraj Meliš: v duchu svojej autorskej poetiky prirobil k fragmentu dna neolitickej nádoby zo Šarišských Michalian celú nádobu podľa tvarového predpokladu archeológov a zasadil do nej skutočné obilie.

Otto (Otis) Laubert zakopal fragment eneolitickej nádoby z Dreveníka opäť do zeme na bližšie neurčenom mieste. Milan Paštéka si vybral črep slovan-

skej keramiky a rovnako z pálenej hliny vytvoril torzo ženy. Črep umiestnil do jej lona. Július Koller použil dvojicu banálnych plastických tanierov, obrátil ich voči sebe vnútro a do takto „konštruovaného“ disku z rodu U. F. O. umiestnil úlomok keramiky z Hostí zo staršej doby kamennej. Vladimír Kordoš zrejme dlho hľadal medzi ponúknutými črepmi, kým našiel jeden z detailom podobným dievčenskej prsnej bradavke – túto potom, s fragmentom hrude vymodeloval, pričom črep mu poslužil ako komparatívny segment kompozície. Daniel Fischer zaradil fragment terry sigilaty z Rusoviec do radu podôb pravekého bizóna meniaceho sa prostredníctvom počítačového spracovania na aktuálny rok 1983.

Ako jediná spomedzi oficiálnych i neoficiálnych výstav na Slovensku prezentovala výstava *Archeologické pamiatky a súčasnosť* aj niekoľkých autorov českej neoficiálnej scény a bola tak aspoň čiastočnou satisfakciou za možnosti a pozornosť, ktorú našim zakazovateľným autorom venovalo české a moravské prostredie. Títo obdobne ako naši vystavovali autentické autorské interpretácie v duchu aktuálneho smerovania svojej autorskej poetiky.

Tretí ročník výstavy s názvom *Archeologické pamiatky a súčasnosť* mal tému zadania „Mestská brána“, konkrétne už neexistujúca Vydrická brána stredovekej Bratislavy. Ju samu i katalóg k nej svojím vstupom opäť legitimoval akademik Ján Dekan. Výstavu nazval „experimentálnou“ a konštatoval, že „predložený súbor materiálov reprezentuje myšlienky od konzervatívne po-

chopenej pamiatkovej starostlivosti cez voľný rozlet fantázie, hraničiacej miestami so science fiction až po paródiu.“²⁹

Zadanie interpretovali rovnako architekti ako výtvarníci, ba dokonca výtvarní historici, teoretici, archeológovia, tiež jeden hudobný vedec – autori z rôznych kútov Slovenska i Čiech a Moravy. Usporiadatelia výstavy si zrejme ako klad podujatia uvedomovali heterogénnosť zúčastnených – v menoslove vystavujúcich autorov označili po každý raz povolanie i miesto pôsobenia autora. Nie je bez zaujímavosti, že ani konceptuálni ani akční umelci nepriznali svoju príslušnosť k výtvarnému smeru, ktorý v domácom prostredí sa oficiálne nepovažoval ani za umelecký, ale katalóg ich uvádzal podľa druhu ich školenia: maliar, sochár. Medzi najzaujímavejšie riešenia patrili opäť tie, ktoré vytvorili autori neoficiálnej scény. Bola to pravdepodobne skutočnosť, že už dlhé roky nemohli na oficiálne prístupnej pôde v domácom prostredí zverejňovať svoje diela a tá ich iniciovala k presvedčivým umeleckým výkonom. *Archeologické pamiatky a súčasnosť* patrili k tým málo početným príležitostiam v „šedej zóne“, na ktorých postupne prezentovali autori neoficiálnej výtvarnej scény v čoraz hojnejšom počte ukážky zo svojej aktuálnej tvorby.

Vladimír Kordoš navrhol premostiť chýbajúci oblúk Vydrickej brány svetelným lúčom, Michal Kern sa vyjadril verbálnym poeticko-etickým posolstvom so sprievodným nákrešom sochársky cíteného torza zaniknutej pamiatky. Obdobne Juraj Bartusz len fotodokumentáciou svojej prítomnosti na mieste zanik-

nutej brány a textom, v ktorom avizuje svoju túžbu byť zároveň v nej a zároveň byť jej prítomnosťou vnútorne naplnený. Daniel Fischer rozvíjal aj pri tejto príležitosti svoj vtedy aktuálny záujem o motív pravekého býka: tentoraz ho nechal, aby sa v svojom fázovaní zrodil z chaosu a cez motív ležatej osmičky symbolizujúcej nekonečno pripomenul v siluete panorámu hradiab stredovekého mesta. Ani ostatní zúčastnení autori našej neoficiálnej výtvarnej scény nezapreli svoje poznanie konceptuálneho výtvarného umenia a myslenia. Rudolf Sikora doplnil fotografiu ruín dvoch brán textom „Zatváram bránu minulosti, otváram bránu budúcnosti?“, Juraj Meliš vytvoril z koláže písmen slov „Idea Temporum“ oblúk imaginárnej brány na fotografii miesta, kde s najväčšou pravdepodobnosťou stála, Ján Zavarský navrhol spustiť nad miestom brány obrovskú olovnicu, Milan Adamčiak v duchu svojich akustických projektov pripravil projekt ozvučenia, Dezider Tóth uvažoval o odtlačkoch možných stôp pre dlažbu v rovnakom mieste. Jeho myšlienka sa stala inšpiráciou pre Ladislava Snopka v jednom z nasledujúcich ročníkov (1987), ktorý sa výstavy s tematikou Vydrickej brány zúčastnil aj ako autor návrhom, aby v jej priestore prúdil zo zeme v zime teplý a v lete studený vzduch, pričom ventily by boli ukončené kolmo sa trepotajúcimi stuhami. Ladislav Čarný v svojom projekte navrhol umiestniť chodcom do cesty na miesto, kde brána pôvodne stála, obrovské štvorcové zrkadlo. Július Koller a Jozef Jankovič – každý v duchu svojej individuálnej mytológie, ale obdobne ironicky – reagovali na spoločenský význam miesta brány. Ich výtvarné odpovede na výzvu interpretovať stredovekú zaniknutú pamiatku aktualizovali význam brány v uzavretej spoločnosti, akou naša vtedy bola: Jozef Jankovič navrhol zamurovanú ľudskú figúru a Július Koller pevnú a nepriestupnú ochranu miesta brány a nad ňou sa vznášajúci nadrozmerný objekt klobúku folklórneho výzoru, pripomínajúci zároveň ním používané U. F. O. ako pendant inému, socialistickému U. F. O.: kaviarni na vrchole piliera nového bratislavského mosta.

Hranice oficiálnej kultúrnej politiky včítane výstavnej praxe sa časom začali čoraz viac rozostrovať, ba v niektorých prípadoch boli celkom priepustné. Túto situáciu dokladajú i výstavy *Archeologické pamiatky a súčasnosť* už v sledovanom období medzi Chartou '77 a „perestrojkou“. Interpretácie autorov, v ktorých reagovali náčrtmi, štúdiami, kresbami, projektmi, úvahami či objektmi menších rozmerov a neskôr i partitúrami, tvorili kolekcie výstav na nádvorí Mestskej správy kultúrnych pamiatok a ochrany prírody, ba dokonca boli prezentované vo výstavnej sieni vydavateľstva Tatran. Prítomnosť niekoľkých autorov spomedzi oficiálnych čo sa na prehliadke ocitli medzi množstvom takých, ktorým oficiálna kultúrna politika upierala možnosť verejnej prezentácie vlastnej tvorby, naznačovala mieru záujmu výtvarníkov pre takýto druh tvorby na jednej strane a toleranciu k ich rôznorodým občianskym postojom a politickému presvedčeniu na strane druhej. Autorovi ich zadanie, Ladislavovi Snopkovi (v spolupráci s kolegom Viktorom Ferusom), sa vlastnou iniciatívou podarilo nájsť prasklinu v bariérach, v ktorých sa oficiálna kultúrna politika uzavrela pred tvorbou, čo sa nedala zaradiť do prúdu požadovaného socialistického realizmu. Inštitúcie priamo riadené rezortom Ministerstva kultúry SR mali množstvo ochranných mechanizmov na to, aby zabránili prezentácii nežiadúcich tendencií či prác konkrétnych, odsudzovaných autorov. Cenzúra v inštitúcii podliehajúcej Mestskému národnému výboru a jeho odboru kultúry, čo zamestnávala predovšetkým archeológov a inžinierov, akou bola Mestská správa ochrany pamiatok a prírody, nebola taká striktná, pretože nepodliehala priamo ideologickým uzneseniam Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska, kde sa štátnou kultúrnou politikou zaoberali“.³⁰

Málokto mohol predpokladať, že práve na pôde inštitúcie Mestskej pamiatkovej správy a ochrany prírody sa budú konať prehliadky súčasného umenia: táto oblasť stála mimo sféru jej pôsobnosti. Výstavy *Archeologické pamiatky a súčasnosť*, na ktorých príprave nezištne pomáhal aj ďalší zamestnanec rovnakej in-

²⁹ FERUS, V. – SNOPOKO, L. (eds.): *Archeologické pamiatky vo vzťahu k súčasnému mestu*. [Kat. výst.] Mestská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, Bratislava 1984. Vystavujúci autori: Milan Adamčiak (hudobný vedec, Bratislava), Ján Bahna (architekt, Bratislava), Juraj Bartusz (sochár, Košice), Pavol Bauer (architekt, Bratislava), Anton Beran (architekt, Bratislava), Eva Borecká (architektka, Bratislava), Andrej Botek (architekt, Bratislava), Michal Brix (architekt, Praha), Ladislav Čarný (maliar, Bratislava), Marián Daučík (architekt, Bratislava), Eva Farkašová (kostymérka, Bratislava), Martin Feistner (architekt, Praha), Mária Grígerová (historička umenia, Bratislava), Andrej Gurtler (architekt, Bratislava), Josef Hampl (výtvarník, Praha), Štefan Holčík (archeológ, Bratislava), František Janák (sochár, Dolní Město – Havlíčkův Brod), Jozef Jankovič (sochár, Bratislava), Stanislav Judl (maliar, Praha), Ivan Kafka (maliar, Praha), Jiří Kačtáček (výtvarník, Praha), Michal Kern (maliar, Liptovský Mikuláš), Svatopluk Klimeš (výtvarník, Praha), Július Koller (maliar, Bratislava), Gerhardt Komora (výtvarný teoretik, Brati-

slava), Miroslav Kopáček (architekt, Praha), Vladimír Kordoš (sochár, Bratislava), Petr Kovář (architekt, Praha), Petr Krajčí (architekt, Praha), František Kudláč ml. (maliar, Bratislava), Štefan Kundrát (architekt, Bratislava), Juraj Meliš (sochár, Bratislava), Ján Míšík (architekt, Bratislava), Ondrej Mrlan (architekt, Hybe), Svetozár Mydlo (maliar, Bratislava), Karel Vratislav Novák (sochár, Jablonec nad Nisou), Jaroslav Pachner (architekt, Liberec), Beata Polomová (architektka, Bratislava), Ivan Prajzler (výtvarník, Praha), Tomáš Ruller (sochár, Brno), Rudolf Sikora (maliar, Bratislava), Juraj Skoček (architekt, Bratislava), Ladislav Snopko (archeológ, Bratislava), Juraj Steinhubel (architekt, Bratislava), Vladimír Šimkovič (architekt, Bratislava), Ján Šoltés (architekt, Bratislava), Jaroslav Vančát (výtvarný teoretik, Dobříš), Imrich Vaško (architekt, Bratislava), Jindra Vavřínová (architektka, Praha), Dušan Voštenák (architekt, Bratislava), Dezider Tóth (maliar, Bratislava), Pavel Trnka (sochár, Praha), Ján Zavarský (scénický výtvarník, Bratislava), Vladimír Zigo (architekt, Bratislava), Miroslav Zykmund (architekt, Bratislava), Jasan Zoubek (výtvarník, Praha).

³⁰ Pre porovnanie treba pripomenúť, že vo sfére vlastného výtvarného umenia boli zabezpečené priame ideologické väzby: aj minister kultúry aj tajomník Zväzu výtvarných umelcov a architektov, boli členmi Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska. Preto inštitúcie priamo riadené Ministerstvom kultúry povinne, v zmysle ministerských nariadení a vykoná-

vaciach predpisov, uplatňovali vo výstavnej i zberateľskej a bádateľskej praxi ideologické požiadavky. Tieto potom vo výstavnej praxi Zväz slovenských výtvarných umelcov prostredníctvom svojich komisií, ktorých menoslov tvorili členovia lojálni s oficiálnou kultúrnou politikou, uplatňovali na oko demokraticky, v podstate však na základe rafinovanej manipulácie.



Milan Paštéka: *Venuša s črepom*, 1983. Autorská participácia na projekte L. Snopka a V. Ferusa „Archeologické pamiatky a súčasnosť“, Mestská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave, 1983

štitúcie, umelecký historik Viktor Ferus, realizoval ich organizátor z vlastnej iniciatívy, navyše pracovných povinností, bez nároku na zvláštnu odmenu. Katalógy výstav prevzali číslo povolenia plánovaného malého propagačného bulletinu a nadobudli svoju reprezentatívnu podobu tiež nezištným pričinením grafika Petra Eliáša: v podstate sú všetky listy jednotlivých vydaných ročníkov originálmi – celý náklad osobne tlačil technikou sieťotlače. Takto sa finančné prostriedky určené na tlač mohli investovať do nákladov na zakúpenie papiera. Vlastné riešenie katalógov – voľné listy v obale – umožnili ušetriť ďalšiu finančnú položku, ktorú by vyžadovala väzba či lepenie publikácie. Nie zanedbateľnou sa z odstupu času javí skutočnosť, že výstavy *Archeologické pamiatky a súčasnosť* umožnili zároveň prezentovať českým autorom, umelcom i architektom, spomedzi ktorých viacerí

v svojom domácom prostredí tiež nemali možnosť oficiálne vystavovať.

Výstavy *Archeologické pamiatky a súčasnosť* dali našej výstavnej praxi viaceré nové podnety. Patria medzi prvé autorské výstavy v Československu, ktoré v súzvu s nastupujúcou postmodernou u nás presadzovali pluralitu výtvarných názorov a zároveň zrovnoprávňovali autora zadania so samotnými umelcami. Týmto zasa metóda interpretácie (apropriácie) umožnila reagovať v duchu vlastnej aktuálnej výtvarnej poetiky, alebo posilniť osobnú mytológiu. Nie menej zanedbateľný je fenomén „prázdneho stredu“³¹,

³¹ Bližšie k reflexii tohoto pojmu v prácach francúzskych postmoderných filozofov, napríklad MARCELLI, M.: *Príklad Barthes*. Bratislava 2001, s. 293-300.

ktorý v svojej reflexii uplatnili témy viacerých výstav zo série *Archeologické pamiatky a súčasnosť*. Zaniknuté sakrálne stavby, ktorých podobu nepoznáme, segment keramickej nádoby, ktorej tvar možno len približne rekonštruovať, stredoveká brána, z ktorej poznáme len jej základy na mieste, kde stála a neskôr praveká hudba, ktorej rytmus – podľa úvahy Ladislava Snopka – možno odvodiť z rytmu pásov výzdoby keramiky. Popri metóde interpretácie (apropriácie), pluralitnom pohľade na súčasnú výtvarnú scénu a otvorenosti voči záujemcom o participáciu sa upozornením na „prázdno“ naplnilo ďalšie kritérium, podľa ktorého možno projekt *Archeologické pamiatky a súčasnosť* považovať za typicky postmoderný.

Oproti personálne striktno uzavretým *Majstrovstvám Bratislavy v posune artefaktu* boli aktivity Mestskej pamiatkovej starostlivosti v Bratislave, ktoré sa konali šesťkrát s mierne modifikovaným pôvodným názvom *Archeologické pamiatky udalosťami verejne prístupnými*. Inými slovami, kým umelecký prínos *Posunov* je možné zhodnocovať ad post, rezonancia *Pamiatok a súčasnosť* v kultúrnom a politickom prostredí osemdesiatych rokov bola okamžitá.

Individuálne reflexie, niekedy so spoluhráčmi

Kolektívne happeningy v súkromí – temer výlučne interpretácie diel umelcov manierizmu a baroka – autora Vladimíra Kordoša, charakterizujú prvú polovicu osemdesiatych rokov z hľadiska zvolenej témy prítomnej štúdie. Ich fotografické stvárnenie, nadobúdajúce podobu materiálnych artefaktov, býva interpretované aj v kontexte inscenovanej fotografie, v poslednom desaťročí potom tiež v súvislosti s fenoménom viacerých možných identít. V Kordošových prácach viac ako v ktorýchkoľvek aktivitách iného slovenského autora možno cítiť závan inšpirácie tvorbou Tadeusza Kantora, ktorá bola v krajinách západnej Európy a zrejme aj u nás známa od konca šesťdesiatych rokov (performance *Hodina anatómie podľa Rembrandta* Kantor uviedol v Norimbergu roku 1969).³² Táto skutočnosť nijako neznižuje význam Kordošovho umeleckého prínosu – okrem iného ho paradoxne legitimizuje obdobná aktivita Cindy Sher-

³² HAVRÁNEK, V. (ed.): *Akce, slovo pohyb*. [Kat. výst.] Galerie hlavního města Prahy, Praha 1999, s. 495 (Tadeusz Kantor:

mann, ktorá – evidentne netušiac o umeleckých výbojoch na našej neoficiálnej výtvarnej scéne – použila nielen príbuzný postup, ale i obdobné až identické témy o desaťročie neskôr. Rovnako neznižuje význam Kordošových prác to, že mnohé boli vytvorené v súvislosti so zadaniami *Posunov* Dezidera Tótha. Témy Vladimíra Kordoša boli predovšetkým kompozície majstrov manierizmu a baroka: Caravaggia (*Chorý Bakchus*, 1980), Rembrandta (*Návrat márnokratného syna I.–IV.*), Velasqueza i Michelangela. V týchto „oživených“ maliarskych a sochárskych kompozíciách interpretoval ústrednú postavu. Táto aktivita je aj z hľadiska smerovania celku Kordošovej tvorby najzávažnejšia. Sústredene sa mu venoval nielen po zániku *Majstrovstiev v posune artefaktu*, ale i pri ďalších príležitostiach, keď interpretoval Messerschmidtove hlavy – opäť ako autor i aktér zároveň – a ďalšie z barokových či manieristických diel, v ktorých hlavné úlohy už neinterpretoval sám, ale rozdal svojim najbližším – manželke a synovi.

Od konca sedemdesiatych rokov sa v svojich land-artných súkromných akciách aj Michal Kern viackrát obrátil pre inšpiráciu k dejinám umeleckých avantgárd. Kým v *Hľadaní obrazu* (1980) mu išlo o nepriznanú malevičovskú filiáciu, v akcii *Hommage a Kassák* (1987) – jednom zo série vyšlapávaní geometrických obrazov v snehu, tentoraz hviezdy – už reflektoval jednu z kultových postáv avantgardy priamo.

Obdobne aj Július Koller a Lubomír Ďurček pestovali súkromné, nenápadné a uzavreté akčné aktivity. Ak v Kordošovom a Kernovom prípade je po nich fotografická dokumentácia na úrovni artefaktov, z ich šachových turnajoch vo Vavrišove (napríklad jubilejný roku 1987 odohrali pod názvom *Počúvanie Duchamp*) ostali amatérske fotografie a samizdatový bulletin s reprodukciami a popiskami.

Nielen akčné polohy výtvarných aktivít odohrávajúcich sa na našej neoficiálnej výtvarnej scéne sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, ale aj tvorivé činy v klasických disciplínach sa často vzťahovali k dejinám výtvarného umenia. Milan Bočkay postavil svoju autorskú poetiku na reaktualizácii princípu tromp-l'oeil, známeho z barokového umenia (napríklad v obraze *Križovanie*, 1986). Obdobne ju postavil

„Hodina anatómie podľa Rembrandta“, 1968, happening, Norimberg.)

aj Daniel Fischer, keď svoju subjektívne cítenú maliarsku kompozíciu stvárňuje tak, že implantovaná v krajine na fotografii s okolím ideálne a doslova splyva. Tak ako barokoví umelci v nástrojných maľbách zotrel hranicu medzi fikciou a skutočnosťou. Klára Bočková postavila svoju individuálnu mytológiu na aproprácii a revitalizácii gýčových nástenných vyšívajúcich dečiek, ktorých manipulované podoby o čosi neskôr začal používať ako podklad pre svoje gestické maliarske kompozície žiarivých farieb. Takto sa – každý iným spôsobom a z inej strany – dotkli krajných bodov rozpätia záujmu Rudolfa Filu o pamäť výtvarného umenia: na jednej strane baroka a manierizmu, na strane druhej presahu k trivialite tzv. „nízkeho“ umenia.

Obdobie „perestrojky“ (vo vzťahu k téme)

V závere sledovaného obdobia neutíchal záujem väčšiny spomenutých umelcov o diela, témy a postupy známe z dejín umenia, teda záujem o ich revitalizáciu, o upevnenie ich miesta dejín umenia v historickej pamäti. Spomedzi nových aktivít sa aj z odstupe času javí ako jedna z najzaujímavejších iniciatív aktivita Štúdia Erté v Nových Zámkoch. Začiatkom leta 1988 preniklo toto štúdio so svojimi verejne prístupnými a veľkoryso koncipovanými aktivitami na neoficiálnu výtvarnú scénu, keď usporiadalo medzinárodný experimentálny umelecko-literárny festival, ktorý trvá dodnes. Iniciátormi prvého ročníka bol básnik Jozef Juhász ktorého tvorba sa neskôr vyhranila do multimediálnej polohy, výtvarníčka Ilona Németh, Ottó Mészáros a Attila Simon. Zúčastnili sa na ňom mnohí renomovaní i začínajúci slovenskí, českí a maďarskí autori.

Z hľadiska nastolenej problematiky je zaujímavé, že novozámockým Štúdiom Erté vznikol nový priestor pre akčné umenie revitalizujúce témy dejín výtvarného umenia: napríklad Vladimír Kordoš tu verejne prezentoval niekoľko svojich performences tejto orientácie. Zmena paradigmy v období tesne pred Nežnou revolúciou (1989): parafrázovanie, privlastňovanie a interpretovanie tém a postupov z dejín starého

i moderného umenia sa stalo súčasťou umeleckých stratégií veľkého množstva autorov, ktorí týmto spôsobom potvrdzovali svoje postmoderné stanovisko v tvorbe ako v klasických, tak v disciplínach „presahov“, čo určilo aj charakter festivalov Štúdia Erté.

Záver

Jedným z aspektov rámca nazerania na slovenské výtvarné umenie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia je mapovanie možností jeho spoločenského pôsobenia v období tzv. „konsolidácie“ v období po vpáde vojsk Varšavskej zmluvy (1968) do Nežnej revolúcie (1989). Ako upozornila Hannah Arendtová, predpokladom slobody je dostupnosť verejného priestoru. Na margo antickej spoločnosti, ktorá je nám síce časovo vzdialená, ale v utváraní demokratických pravidiel občianskeho života stále inšpiráciou, podotkla: „sloboda... vyžadovala spoločnosť druhých ľudí, ktorí boli v rovnakom postavení, potrebovala spoločný priestor, kde by sa slobodní ľudia mohli stretávať – inými slovami: potrebovala politicky utváraný svet, do ktorého sa mohol každý zo slobodných ľudí svojím skutkom a slovom zaradiť.“³³

V naznačenej situácii sa ocitlo avantgardné umenie mimo verejného priestoru – viditeľnej scény. S jeho autormi sa prestalo rátať – prestali byť ľuďmi rovnakého spoločenského postavenia ako ostatní výtvarníci. Ich diela boli vyradované z výstavných kolekcí, nákupné komisie zberateľských inštitúcií sledovali, aby neboli zakúpené, médiá o nich mlčali. Zo strany štátnej moci to bola snaha postaviť ich do pozície neumelca. Zo spoločenského hľadiska profesionálneho umelca charakterizuje okrem iného množstvo jeho aktivít – teda výstav – a ich rezonancia v médiách, nielen tvorba, ktorá sa odohráva v súkromí ateliéru. K tejto otázke podotkol Raymond Moulin: „... profesionálna identita umelca sa nemôže redukovať na subjektívnu spoločenskú identitu, ale musí mať minimálne znaky, ktorými sa táto wpisuje do spoločenského sveta umenia.“³⁴ Inými slovami: aj podľa biografie, nielen podľa umeleckej hodnoty tvorby autora, odborná verejnosť i publikum súdi, nakoľko je kto významný.

La condition social de l'artiste XVI^e – XX^e siècles. Actes du colloque du Groupe des chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S., 12. octobre 1985. C.I.E.R.E.C. – Université de Saint Étienne, 1987, s. 121.

Časom si proskribovaní výtvarní umelci vytvorili vlastnú scénu, neoficiálnu: segment jej aktivít načrtnol prítomný príspevok. Ocitol sa na nej tí, čo boli neželaní, ale ktorí mali zároveň dost energie a odvahy komunikovať sprístupňovaním svojej tvorby v súkromí, či v prírode, alebo na miestach, ktoré neboli inštitucionálne určené na prezentáciu súčasného profesionálneho výtvarného umenia. Zväčša v úzkom okruhu priateľov a kolegov si vytvorili spoločný a teda aj náhradný, vlastný spoločenský svet umenia, kde písali svoju biografii. Verili tomuto svetu. Napriek tomu, že boli ľuďmi druhej polovice 20. storočia, súdiac podľa relevantných výsledkov ich umeleckých snáh mu verili spôsobom, ako sa verí náboženstvu. „Veriaci... nie je len (ani najmä) človekom vidiacim nové pravdy, ktoré neveriaci nepoznajú; je to skôr človek, ktorý môže viac. Cíti v sebe viac sily na to, aby znášal ťažkosti života, aby ich zdolával. Je akoby povznesený nad ľudské biedy, pretože je povznesený nad svoj ľudský údol.“³⁵ Vo svete neoficiálnej výtvarnej scény, sa odohrávali aj ich aktivity revitalizujúce vzťahy k dejinám umenia, revitalizujúce historickú pamäť. Iste aj ony im pomáhali povzniesť sa nad vlastný ľudský údol, do ktorého zasahovala totalitná ideológia.

Počas sledovaného obdobia hľadali umelci inšpiráciu predovšetkým v postoji avantgardného umelca duchampovského typu: napokon, na Duchampa samotného a jeho aktivity vytvorili množstvo odkazov (Alex Mlynárčik, Rudolf Filla, Július Koller, Lubomír Ďurček). S rovnakým zánietením sa potom venovali reflektovaniu manieristických i barokových diel a princípov (Milan Bočková, Daniel Fischer, Vladimír Kordoš). Reflektovanie triviálneho (v tej dobe ozna-

čované tiež termínom „nízkeho“) umenia je v podstate tiež duchampovské východisko (Klára Bočková).

Tvorivé postoje všetkých umelcov, ktoré vytvárali našu neoficiálnu výtvarnú scénu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia – nielen tie, o ktorých som referovala – sa viazali k výtvarnému jazyku nedávnej minulosti. Socialistický realizmus na nej absentoval. Aj napriek inovácii výrazových prostriedkov v priebehu sledovaného obdobia umelci nepustili svoje východiská, ktorými boli tendencie, čo buď vstúpili do nášho výtvarného umenia počas šesťdesiatych rokov – informel, nová figurácia, pop-art, neokonštruktivizmus... – alebo sa tu udomácnili na prelome a začiatku ďalšieho desaťročia – akčné a konceptuálne umenie... Neoficiálna scéna takto plnila funkciu kultúrnej a nepriamo aj politickej pamäte.

Ďalšou rovínou tejto „pamäte“, ktorú sledoval môj príspevok, bolo rozhodnutie niektorých autorov vedome nadviazať na výtvarné umenie dávnejšej alebo časovo menej vzdialenej minulosti akčným i tradičným spôsobom vo vzťahu ku konkrétnemu umeleckému dielu jeho rozohraním v priestore a čase, parafrázovaním, prevrstvovaním..., alebo prisvojením si jazyka konkrétneho momentu dejín umenia a jeho používaním pre témy zo súčasnosti. Z uvedeného aspektu môžeme konštatovať silu a výpovednú hodnotu diel vytvorených touto umeleckou metódou bez ohľadu na skutočnosť či ide o slávnosť, udalosť, kolektívne happeningy, performences alebo o diela maliarske. Všetky polohy tejto umeleckej metódy svedčia o vôli autorov ostať vo svete umenia ako takého, s jeho noblesnou tradíciou napriek skutočnosti, že oficiálni cenzori umenia „reálneho socializmu“ ich z tohto priestoru vytlačali.

³³ ARENDOVÁ, H.: *Krise kultury. Čtyři cvičení v politickém myšlení.* Praha 1994, s. 70-71.

³⁴ MOULIN, R.: *L'identification de l'artiste contemporain.* In:

³⁵ HALBWACHS, M.: *Původ náboženského vědomia podľa E. Durkbeima.* Bratislava 1997, s. 91.

The World of Art History as a Challenge for Members of Slovak Nonofficial Fine Arts Scene in the 70-ies and 80-ies of the 20th Century

(Summary)

The existence of Slovak nonofficial fine arts scene is historically bordered by the invasion of Warsaw Pact allies into Slovakia in August 1968 and the Velvet Revolution (fall 1989). Its first phase, which we call „alternative“, was formed of many significant artists from the sixties, joined by those younger artists who were not willing to make artistic careers under the revival of socialist realism, imposed institutionally by the ideologists as the only tolerated artistic style. One of the characteristic features of this alternative scene was the reflection of the history of arts in their artistic creation.

Slovak artists expressed their relation to the history of arts first on a declarative level: at the end of the fifties young authors started a Group of Mikuláš Galanda. In their effort to escape the limits of enforced socialistic realism, they shielded themselves with the name of a major figure of Slovak avant-garde of the period between the World Wars, who together with Ludovít Fulla formulated the requirement of distinction between the optical and the picture reality, fulfilling it radically.

Soon a specific artistic act put attention at the history of the fine arts. The beginning of New Realism – a European modification of pop-art – put a new light to the authors recognized by Pierre Restany and his Parisian colleagues in the sixties. Among them, Miloš Urbásek was examining the possibilities of structural techniques. He worked with decollage combined with inserting the fragments of posters and reproductions. His picture *Homage to Kupecký* (1965) is the first appropriation of the artistic past in the context of Slovak fine arts, actually of a baroque self-portrait by a Slovak painter of European significance.

Alex Mlynárčik, the most outstanding figure of this circle, closely connected with Parisian New Realists, showed his relation to the history of arts through „homage“. First he realized his installations (*Flirt of Mademoiselle Pogányi*, Apollinaire Gallery, Milan, 1969 and *Have a Nice Day Mr. Courbet*, 1969, Chatillon,

Paris) and later public events and festivities of a very unconventional character, even in the context of action art.

In 1969 Mlynárčik and Urbásek composed Manifesto about interpretation in fine arts (instead of „appropriation“ they use the term „interpretation“ in the Manifesto). Mlynárčik's *1st Festival of Snow* (1970), a collective action of Slovak authors, interprets (appropriates) works of significant contemporary international authors. *Edgar Degas Memorial* (1971) focuses on the history of fine arts. It is an „interpretation“ of the impressionist's theme and at the same time an „appropriation“ of real horse race. In the collective festivity *Eva's Wedding* (1972) Mlynárčik merged life and art. A real wedding of a real couple was stage-managed according to the homonymous picture of Ludovít Fulla, in the year of his 70th birthday in the author's hometown of Ružomberok. The wedding changed into a popular festivity of the real wedding guests and the prominent Slovak and foreign artists and critics (e.g. Jindřich Chaloupecký from Prague, or Pierre Restany as the bride's witness). Again, on the basis of the history of arts a new piece of art was created.

Eva's Wedding was the last public festivity – homage combined with the appropriation of a masterpiece before the hard line „consolidation“ of Slovak culture started. First four years after the invasion to Czechoslovakia in 1968, the Slovak culture automatically continued in the direction of the open and plurality-like sixties. However, the convention of Slovak Artists Union, prepared by the ideologists in the fall of 1972, denounced those authors who kept up with the means of expression of the Euro-American cultural scene. The Union condemned many artists, among them also conceptual and action art Group of Mikuláš Galanda.

The Slovak artists were able to survive the seventies and the eighties mostly thanks to a specific law, saying that every public investment was obliged to put aside 5% of the money for the public decoration purposes. As the ideological restrictions were not applica-

ble for the architecture, the censor comities tolerated decorative compositions without a political motif or a link to socialist realism. This enabled those artists who did not conform to the ideology to preserve the continuity of their work and their living standard, to keep their civil and artistic character: but they had to give up their careers. In the persecution years some of them worked as art teachers on „folk schools of art“ (institutions of extra-curricular education).

Most of the artists who gained international fame during the sixties were expelled from the Slovak Artists Union. In the situation of the state directed culture this meant a total prohibition of exhibiting. This caused the silence of media. However, the artists did not stop to work and freely develop their personal programs. They were presenting in their studios for invited guests, in the circles of friends, in a self-help organized exhibitions at informal places and in a secretly printed publications. They created relatively large nonofficial fine arts scene, joined by new artists in the following years, up to 1989.

After the beginning of the hard line „consolidation“, Alex Mlynárčik chose to withdraw from the public. He was a protagonist of the „alternative“ fine arts scene outside the official institutions, composed of neo-avant-garde artists, who were still allowed to exhibit their conceptual and action art up to 1972 included. In 1974 he started to work on the project of an imaginary land of Argillia, which corresponds with the culture and art history in concrete outputs – manifests, meetings, artifacts.

Roughly at the same time Rudolf Fila re-evaluated his expressive artistic presentation, situated on the verge of non-figuration. He started to use photographs and later also copies of historical paintings as the backgrounds for his compositions. In 1980, one of his former students on the School of Applied Arts, Vladimír Kordoš, started to reproduce pictures of baroque painters with his friends. The result could be perceived as action art and as an artifact of photography, too. Ten years before Cindy Sherman he appeared in the same positions from the identical pictures.

The relation to the history of fine art was shown in a more general way by the circle of former students of Rudolf Fila. Milan Bočkay expressed himself through tromp-l'oeil. In an old-masters style he subverted the ideologists' concept of realism, making it more real than the reality itself by his illusive paint-

ing. Daniel Fischer entered the polemics in a different way: in his plain-air paintings he blurred the borders of the objective reality and the subjective presentation. Klára Bočkayová used wall figurative embroiders, favored in the country in the first half of the 20th century, as manipulated base for her pictures.

In the period between the Charta 77 and „perestrojka“ two collective periodical activities took place on the nonofficial fine arts scene. Both of them were linked to the history of fine arts. *Bratislava Championship in Shifting the Artifacts*, authorial project of Dezider Tóth, was taking place annually at his studio. The participants were invited authors and critics, who also formed the audience. Apart from Dezider Tóth, also Jana Želibská, who gained world recognition in the sixties, reacted with her artifacts to the history of fine arts.

The second activity belonged to the „gray zone“. The author of the project was Ladislav Snopko, an archeologist from City Council for Heritage Preservation, in cooperation with Viktor Ferus. Six years in the row they organized a public exhibition *Archeological Heritage and the Present* (under the shield of „Cultural Summer“ festivities). It consisted of his assignments to artists, connected with the history or pre-history of art, such as medieval gates, foundations of Great-Moravian church, shards of pre-historic or historic ceramics and so on. The fact that this activity was organized by an institution not involved in professional fine arts scene, enabled them to invite also the rejected artists from the nonofficial fine arts scene.

These collective activities of the nonofficial fine artists reflecting the historical themes, were at the end of the eighties joined by the activities of the studio Erté in Nové Zámky town (organized by Jozef Juhász, Ilona Németh, Ottó Mészáros and Attila Simon). Apart from the collective activities the historical themes can be followed in the individual programs of action artists such as Michal Kern, Július Koller and Lubomír Ďurček.

The activities regarded in this study state the claim of the authors of Slovak nonofficial fine arts scene to the history of fine arts in a situation when most of their works were not considered to be art by the state institutions. These works enabled them to create their own communicational space and to acknowledge their artistic identity, being expelled from the public space and being refused the status of free artists by the ideologists.

AUTORI

Mgr. Mgr. art. Barbara BALÁŽOVÁ, PhD., Ústav dejín umenia SAV, Bratislava – *dejubaba@savba.sk*

prom. hist. Zuzana BARTOŠOVÁ, Ústav dejín umenia SAV, Bratislava – *zuzana.bartosova@savba.sk*

mim. Prof. PhDr. Dana BOŘUTOVÁ, CSc., Katedra dejín umenia FiF UK, Bratislava
– *dana.borutova@archweb.sk*

Olga DANGLOVÁ, CSc., Ústav etnológie SAV, Bratislava – *olga.danglova@savba.sk*

PhDr. Ivan GERÁT, PhD., Ústav dejín umenia SAV, Bratislava – *ivan.gerat@savba.sk*

Mgr. Jana GERŽOVÁ, Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava – *gerza@chello.sk*

PhDr. Marta HERUCOVÁ, Ústav dejín umenia SAV, Bratislava – *dejumaha@savba.sk*

Mgr. Zuzana LUDI KOVÁ, Slovenská národná galéria, Bratislava

Prof. PhDr. Miroslav MARCELLI, PhD., Katedra filozofie a dejín filozofie FiF UK, Bratislava
– *Miroslav.Marcelli@fphil.uniba.sk*

Mgr. Bibiana POMFYOVÁ, PhD., Ústav dejín umenia SAV, Bratislava – *dejubipo@savba.sk*

Prof. PhDr. Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ, DrSc., Bratislava – *poetzlma@aol.com*

Mgr. Martin ŠUGÁR, Slovenská národná galéria, Bratislava – *sugar@sng.sk*

Mgr. Martin VANČO, PhD., Ústav dejín umenia SAV, Bratislava – *dejumvan@savba.sk*