

UMENIE NA SLOVENSKU V HISTORICKÝCH A KULTÚRNYCH SÚVISLOSTIACH 2010



Venované 375. výročiu založenia
Trnavskej univerzity v Trnave
(1635-2010)

Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2010

Zborník príspevkov z vedeckej konferencie
konanej v Trnave 27. a 28. októbra 2010

TRNAVA 2011



MINISTERSTVO KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

Realizované s finančnou podporou
Ministerstva kultúry Slovenskej republiky
a spolufinancované grantom VEGA č. 1/0741/08 Historizmus – permanentný fenomén

Odborný garant konferencie / Academic Supervisor of the Conference
Prof. PhDr. Milan Hamada, DrSc.

Recenzenti / Reviewers
Doc. PhDr. Karol Kahoun

Zostavovatelia / Copy editors
Mgr. Bernadeta Kubová
Ing. arch. Ivan Gojdič

Redakcia textov / Manuscript editor
Mgr. Bernadeta Kubová

Jazykové korektúry / Language corrections
Mgr. Miroslava Kuracinová – Valová

© Grafická úprava / Layout
Mgr. Zuzana Ježeková

© Vydavateľ / Editor
Vydavateľstvo Milan Uličný - BEN

© Texty / Texts (2010)

Henrieta Žažová, Mgr. Martin Tribula, Miroslava Jaššová, Eva Križanová, Zuzana Jánošíková, Patrícia Ballx Synčáková, Marek Šeregi, Jana Pohaničová, Mária Smoláková, Ivan Gojdič, Adriana Récka, Michaela Haviarová, Nina Bartošová, Veronika Kvardová, Peter Buday, Dušan Ferianc, Jarmila Lalková, Laura Gressnerová, Andrej Lauro, Anna Paulinyová, Mária Vanková, Barbora Tribulová, Ján Kralovič, Zsófia Kiss-Szemán, Alexandra Tamášová, Peter Takáč, Oliver Tomáš, Silvia Klimáčková, Monika Váleková, Martin Kubo, Ľubomír Novotný

© Preklady / Translations (2010)

Henrieta Žažová, Mgr. Martin Tribula, Miroslava Jaššová, Eva Križanová, Zuzana Jánošíková, Patrícia Ballx Synčáková, Marek Šeregi, Jana Pohaničová, Adriana Récka, Michaela Haviarová, Nina Bartošová, Veronika Kvardová, Peter Buday, Dušan Ferianc, Jarmila Lalková, Laura Gressnerová, Andrej Lauro, Anna Paulinyová, Mária Vanková, Barbora Tribulová, Ján Kralovič, Janka Jurečková, Alexandra Tamášová, Peter Takáč, Oliver Tomáš, Silvia Klimáčková, Monika Váleková, Martin Kubo, Ľubomír Novotný

Na obálke / On the cover
Pohľad na Baziliku sv. Mikuláša v Trnave

ISBN: 978-80-968382-6-4

OBSAH

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| PhDr. Henrieta Žažová, PhD. | 10 |
| Sakrálna architektúra vo svetle písomných prameňov | |
| Mgr. Martin Tribula | 18 |
| Ako stredoveký človek pred zlou smrťou unikol (Vizuálna zbožnosť k zobrazeniam sv. Krištofa) | |
| Mgr. Miroslava Jaššová | 26 |
| Typ, funkcia, motív. K interpretácii stredovekých vidieckych portálov 14. – 15. storočia – niekoľko príkladov z východného Slovenska | |
| Mgr. Eva Križanová | 32 |
| Meštiansky dom č. 96 na Hlavnom námestí v Kežmarku | |
| Mgr. Zuzana Jánošíková | 40 |
| Sepulkrália nemeckého rytiera poľskej proveniencie v Bardejove | |
| Mgr. Patrícia Ballx Synčáková | 48 |
| Emblémy od Antonia Vanossiho na Kalvárii v Banskej Štiavnici, príklad jezuitskej učenej zbožnosti | |
| Ing arch. Marek Šeregi | 56 |
| Hranica klauzúry. Vstupné priestory františkánskych kláštorov na Slovensku | |
| Doc. Ing. arch. Jana Pohaničová, PhD. | 65 |
| Rozmanité odtiene historizmov v sakrálnej architektúre na Slovensku | |
| PhDr. Mária Smoláková, CSc. | 78 |
| Bývalý pálfiovský kaštieľ v Kráľovej pri Senci | |
| Ing. arch. Ivan Gojdič | 89 |
| Osudy eklektického kaštieľa v Sasinkove | |
| Mgr. Adriana Récka, PhD. | 103 |
| Hotel Lev v Leviciach v historických a kultúrnych súvislostiach | |
| Mgr. Michaela Haviarová | 112 |
| Výpravné budovy železnice v údolí Popradu | |
| Ing. arch. Nina Bartošová | 123 |
| Význam továrne Dynamit-Nobel v Bratislave. Genéza objektov v historicko-urbanistických súvislostiach od vzniku po súčasnosť | |
| Ing. arch. Veronika Kvardová | 131 |
| Viditeľné stopy priemyselnej éry z prelomu 19. a 20. storočia v Bratislave | |
| Mgr. Peter Buday | 139 |
| Architektonické a výtvarné hodnoty komárňanských cintorínov | |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ing. arch. Dušan Ferianc ml., PhD.; doc. Ing. arch. Jarmila Lalková, PhD. | 150 |
| Komparácia historických cintorínov v stredoslovenských banských mestách | |
| Ing. arch. Laura Gressnerová, PhD. | 168 |
| Historické cintoríny v kontexte kultúrneho dedičstva, ich ochrana a rehabilitácia na príklade cintorínov „Zvonový vršok“ v Banskej Štiavnici | |
| Mgr. Andrej Lauro | 176 |
| Príspevok k utopistickej architektúre 18. a 19. storočia. Vízie a ideálne mestá v kontexte s dobovou sociálnou otázkou | |
| Mgr. Anna Paulinyová | 192 |
| Puristické tendencie v reštaurátorských projektoch F. Storna | |
| Ing. arch. Mária Vanková | 199 |
| Urbanistické súbory socialistického realizmu na Slovensku. Dnešný obraz preverený polstoročím ich fungovania – Žiar nad Hronom | |
| Mgr. Barbora Tribulová | 208 |
| Problematické aspekty v slovenskej architektonickej spisbe: príklad organickej architektúry | |
| Mgr. Ján Kralovič | 215 |
| Nutnosť intenzívneho prežívania (Poznámky k akčnému umeniu v mestskom priestore na Slovensku v 70. rokoch 20. storočia) | |
| Mgr. Zsófia Kiss-Szemán | 227 |
| Svetlo v umení (Zoltán Palugyay: Golgota / Ladislav Čarný: Salvator Mundi) | |
| Mgr. Alexandra Tamásová | 232 |
| Analýza vybraných diel Doroty Sadovskej | |
| Mgr. Peter Takáč | 237 |
| Škaredé v súčasnej slovenskej maľbe | |
| Mgr. Oliver Tomáš | 240 |
| Maľba a multimédiá, súčasná košická výtvarná scéna | |
| Mgr. Silvia Klimáčková | 246 |
| Význam výtvarnej interpretácie v 21. storočí | |
| Mgr. Monika Váleková, PhD. | 253 |
| Drôtené šperky a úžitkové predmety v tvorbe výtvarníkov | |
| Mgr. Martin Kubo | 264 |
| Ikonografia v kulte Jova Optima Maxima Dolichénskeho | |
| PhDr. Ľubomír Novotný | 272 |
| K počiatkom výtvarného umenia VII. Mladší úsek staršej a počiatok strednej doby bronzovej | |

SAKRÁLNA ARCHITEKTÚRA VO SVETLE PÍSOMNÝCH PRAMEŇOV

10

Historické písomné pramene, ktoré vznikli v dôsledku úradnej činnosti, obsahujú aj informácie o sakrálnych stavbách. Dobové dokumenty vypovedajú o rôznych skutočnostiach, ktoré sú nevyhnutné pre poznanie hmotných pamiatok. V príspevku sa venujeme objektom pôvodne postaveným v románskom slohu. Väčšinu zachovaných románskych architektonických pamiatok v neskorších obdobiach prestavali, ale je mnoho sakrálnych stavieb, ktorých románske črty sú čitateľné v základoch budovy alebo zdokumentované vďaka architektonicko-historickým výskumom. Hlavným stavebníkom v románskom období na území Slovenska bola rímskokatolícka cirkev, ktorá zohrala významnú úlohu pri formovaní raného uhorského štátu, podporovaná kráľovskou dynastiou a bohatými šľachtickými rodmi. Od panovníkov dostala pôdu a privilégia, vďaka čomu sa realizovala nákladná výstavba kláštorov a kostolov. Podľa nariadení Štefana I. sa budovala sieť farských kostolov, keďže desať dedín si malo postaviť kamenný kostol. Predmetom nášho záujmu sa stali vidiecke sakrálne objekty pôvodne vybudované v románskom štýle v regióne Šariš na severovýchodnom Slovensku, pričom sme sa sústredili na výskum najstaršej písomnej zmienky.

V rámci cirkevnej správy patrili šarišské dediny do Jágerského biskupstva, do Abovského archidiakonátu. Až v 13. storočí vznikol Drienovský vicearchidiakonát či dištrikt zahŕňajúci farnosti južného Šariša a Šarišský vicearchidiakonát, do ktorého patrili farnosti stredného a severovýchodného Šariša. Do roku 1336 farnosti v doline hornej Torysy v severozápadnej časti Šariša podliehali spišskému prepoštovi a patrili do územia Ostrihomského arcibiskupstva. Od uvedeného roku tzv. Toryský

vicearchidiakonát povýšený na archidiakonát pripadol do právomoci jágerského biskupa.¹

Vo vzťahu k sakrálnym pamiatkam je dôležité poznať ekonomické pozadie, vďaka ktorému mohli byť vybudované a priebežne udržiavané. Podľa dekrétu Štefana I. (1000 – 1038) mala fara vzniknúť pre viaceré osady, aby bol dostatočný počet farníkov a zabezpečený hospodársky dvorec, ktorého výnosy boli základným príjmom farára. Z majetku fary bola oddelená časť, tzv. dielňa (*bona fabricae ecclesiae*) určená len na údržbu kostola.² Biskup sa mal postarať o farára a liturgické knihy, panovník o kňazské rúcha a oltárne prikrývky.³ Z nariadení Ladislava I. (1077 – 1095) vyplýva, že kostoly poškodené počas vojen mali byť opravené na náklady farníkov, ale dávnejšie zničené kostoly znovu postavené na náklady biskupov.⁴ Po III. lateránskom koncile (1179) sa postupne zmenil vlastnícky pomer zakladateľov kostolov (*propria ecclesia*) na patronátne právo (*ius patronatus*) ku kostolom. Bolo viazané na vlastníctvo lokality, v ktorej sa kostol nachádzal. Patrónom bol zväčša zemepán, ktorý mal právo výberu farára, ktorého potvrdil biskup alebo archidiakon.⁵ Patronátne právo určovalo práva i povinnosti patrónov voči kostolu a fare. Ako sa toto právo i povinnosť patrónov vo farnostiach realizovalo, často záležalo od vôle patrónov, ako aj od dostatočnej iniciatívy kňazov. Cirkevný desiatok na základe dekrétu Štefana I. náležal diecéznemu biskupovi,⁶ ale k výsadám cudzincov, ktorí sa usadzovali medzi domácim obyvateľstvom v Uhorsku – hostí, patrilo právo na slobodný desiatok (*libera decima*). Obyvatelia v lokalitách na zákupnom práve (tiež nemecké alebo emfyteutické právo) odovzdávali desiatky svojmu



R. k. Kostol sv. Jakuba apoštola vo Velkom Šariši, 30. roky 20. storočia. Archív Pamiatkového úradu SR, Z-3617, s. 15.

farárovi, ktorého si slobodne volili a potvrdzoval ho biskup. Farár potom platil biskupovi určitý nájomný poplatok za desiatky.⁷ Archidiakoni mali právo potvrdzovať farárov vo farnostiach a vizitovať ich. Za duchovné správcovstvo im farári platili tzv. katedratikum a boli povinní vizitujúcich archidiakonov ubytovať a pohostiť. Neskôr sa z tejto povinnosti mohli vykúpiť paušálnymi poplatkami.⁸

V polovici 13. storočia pápež Inocent IV. riešil sťažnosť kňazov (*rectores et vicarii*) Jágerského biskupstva, to znamená aj kňazov z nami sledovaného územia Šarišskej župy. Sťažovali sa na biskupa, archidiakonov, prepošta a kanonikov Jágerskej kapituly, že si prisvojujú všetky výnosy ich cirkví, kňazom prenechávajú len nepatrnú časť podľa ľubovôle, dokonca ich zavalujú ďalšími bremenami. V prípade, že sa v priebehu troch mesiacov nedohodli, apoštolská stolica nariadila, aby štvrtinu cirkevného desiatku dostali kňazi. *Avšak ich druhá štvrtina desiatkov nech je určite a na príslušnom mieste ktorejkoľvek farnosti spoľahlivo použitá na budovy, osvetlenie a ďalšie ozdobenie kostolov spomínaných (kňazov).* Dve časti darov z fundácií na oltáre, ktoré venovali veriaci, okrem chleba, mäsa a sviečok, s tretinou darov odovzdaných v zlate alebo striebre, prináležali biskupovi, ako aj polovica desiatku. V každom prípade istá časť z vybraného desiatku mala byť použitá na údržbu sakrálnych stavieb (*pro*

fabricis).⁹

Správa ranostredovekého uhorského štátu sa opierala o menšie územné celky – kráľovské komitáty. Nachádzal sa tu kráľovský hrad ako sídlo kráľovského správcu, vojenskej posádky a úradníkov. V Šarišskom komitáte sídlil zástupca centrálnej moci na hrade vo Velkom Šariši. V jeho podhradí sa vyvinula osada, ktorá sa úspešne rozvíjala ako mestské sídlisko až do 15. storočia, keď sa už označuje len ako mestečko patriace k hradnému panstvu Šariš. Na rozdiel od Prešova a Sabinova ustrnula vo vývoji a nevyvinula sa na slobodné kráľovské mesto.¹⁰ Po prvýkrát sa cirkev vo Velkom Šariši spomína v listine Belu IV. z 23. februára 1248. Panovník sa s jágerským biskupom Lampertom dohodol na výmene desiatku zo svojich majetkov Veľký Šariš, Prešov, Sabinov, Malý Šariš, Župčany, Kojatice, Ražňany, Orkucany, Ostrovany, Medzany, Gregorovce, Chminianska Nová Ves, Malý Slivník, Tulčík, Kapušany a Šarišské Michaľany, okrem jednej štvrtiny patriacej miestnym farárom, za majetok Cserép v Boršodskej župe.¹¹ Belo IV. pristúpil k odobratiu desiatku jágerskému biskupovi kvôli výsadám udeleným nemeckým hostom usadeným vo Velkom Šariši, Prešove, Sabinove a okolitých dedinách. Súčasťou výsad bola aj slobodná voľba farára, ktorému patrili všetky desiatky. Až odobratím desiatkov jágerskému biskupovi nemeckí hostia v uvedených lokalitách nadobudli cirkevno-správnú autonómiu.¹² Na základe uvedeného bol kostol vo Velkom Šariši vybudovaný niekedy pred rokom 1248. Z listiny z roku 1262 sa dozvedáme, že bol zasvätený sv. Jakubovi.¹³ Kult sv. Jakuba apoštola sa v Uhorsku ujímal v 12. – 13. storočí. Dostal sa k nám prostredníctvom nemeckých prisťahovalcov a ako patrón pútnikov a ciest sa vyskytuje najmä v

11



R. k. Kostol Všetkých svätých v Kamenici, 1955. Archív Pamiatkového úradu SR, neg. č. 5292/6.

obchodných lokalitách a cirkevných strediskách.¹⁴ V listine jágerského biskupa Lamperta z 20. októbra 1262 sa spomína Cirkev sv. Jakuba vo Velkom Šariši (*Ecclesiam Sancti Jacobi de Saaros*) v súvislosti s vyňatím veľkošarišskej cirkvi s dedinami patriacimi do obvodu šarišského hradu, teda nachádzajúcich sa na kráľovskom majetku, z jurisdikcie archidiakona, ktorému ostalo len katedratikum. Farnosti podliehali priamo biskupovi, ktorý mal svetského patróna – kráľa informovať o voľbe kňazov, aby ich panovník potvrdil. V roku 1262 bol za farára na žiadosť panovníka vybraný kanonik Jágerskej kapituly Hypolit, ktorý bol zároveň kaplánom kráľovnej Alžbety, manželky mladšieho kráľa Štefana.¹⁵

Nepriamo o existencii sakrálnych stavieb v Toryskom vicearchidiakonáte vypovedá tzv. levočský rotulus, po formálnej stránke unikátny dokument poľskej proveniencie považovaný za raritu medzi stredovekými písomnosťami na Slovensku. Pergamenový zvitok dĺžky 14,63 m bol vyhotovený v Poľsku¹⁶ verejným notárom Jánom na začiatku 30. rokov 14. storočia a zachytáva vyšetrovanie Apoštolského stolca v spore medzi jágerským biskupom a farármi z dedín Toryského vicearchidiakonátu, ktorý prebiehal od januára 1331 do leta 1332. Jágerský biskup Čanád Telegdi počas cesty kráľa Karola I. na Spiš, ako účastník a jeho sprievodca, dal zhabať desiatky z farností v Toryse, Starej Lubovni a Plavči a uväzniť farárov Mikuláša zo Šarišských Draviec, Juraja z Plavča a Lukáša z

Jakubovej Vole. V roku 1329 proti tomuto činu protestoval spišský prepoš, keďže farári Toryského dištriktu podliehali jurisdikcii Spišského prepošstva a patrili do Ostrihomského arcibiskupstva.¹⁷ Na toto teritórium, ktoré patrilo do Šarišskej župy si však robil nároky aj jágerský biskup. Osobitný cirkevnosprávny vývoj tohto archidiakonátu vyplynul z vlastníckej príslušnosti tohto územia nemeckej nobile na Spiši (predkovia šľachticov z Brezovice a Kamenice – Tekulovci), z úzkych komunikačných väzieb na Spiši a doosídľovacím procesom prebiehajúcim v druhej polovici 13. storočia v intenciách spišských Nemcov. Na základe výsad si Nemci na Spiši mohli slobodne zvoliť farára, ktorému patrilo celé desiatočie a spišskému prepošovi odvádzali katedratikum.¹⁸ Proti konaniu jágerského biskupa sa ohradilo tridsať farárov Toryského vicearchidiakonátu a v roku 1330 sa obrátilo na pápeža Jána XXII., ktorý nariadil vyšetrovanie spornej záležitosti prepošovi ženského benediktínskeho kláštora v poľských Staniatkach, Przeclawowi.¹⁹ V mandáte Jána XXII. vystavenom 31. marca 1330 v Avignone sa medzi sťažovateľmi objavujú aj mená farárov z Kamenice a Jakubovej Vole. Dokument je dokladom existencie kostolov. V Jakubovej Vole pôsobil Lukáš (*Lucas de Jacobsdorf*) a v Kamenici Gotfríd (*Gotfridus de Lapide*).²⁰ Kostol v Kamenici bol zasvätený Všetkým svätým (*sub castro Thorkw in ecclesia Omnium sanctorum*). Údaj o zasvätení pochádza už z 25. novembra 1346, keď jágerský



R. k. Kostol sv. Michala Archanjela v Jakubovej Vole, 1955. Archív Pamiatkového úradu SR, neg. č. 5286/4.



R. k. Kostol sv. Petra a Pavla v Petrovanoch, 1955. Archív Pamiatkového úradu SR, neg. č. 5170/1.



R. k. Kostol sv. Imricha v Radaticiach, časti Meretice, 1955. Archív Pamiatkového úradu SR, neg. č. 5162/11.

biskup Mikuláš vydal svedectvo o výsledku vyšetrovania prípadu zázračných účinkov hostie v tomto kostole a vyslovil pochybnosti, ale magister Rikolf so synmi Jánom a Ladislavom odprisahali pravosť hostie a sľúbili finančné prostriedky získané z darov použiť na výstavbu kláštora.²¹ Konflikt o cirkevno-správnej príslušnosti farností ležiacich v povodí horného toku rieky Torysa bol nakoniec v roku 1336 vyriešený dohodou. Pápež ešte 17. septembra 1330 vymenoval Čanáda Telegdiho za ostrihomského arcibiskupa a do čela Jágerskej diecézy bol dosadený Mikuláš.²² Čanád Telegdi sa už ako ostrihomský arcibiskup vzdal územia Toryského archidiakonátu v prospech Jágerského biskupstva. Farári odvádzali biskupstvu polovicu z desiatku a druhá polovica prináležala príslušnému farárovi.²³ Avšak farári z ostatnej časti Šarišskej župy, rovnako patriaci pod jurisdikciu jágerského biskupa, t. j. z Drienovského a Šarišského vicearchidiakonátu, až tri štvrtiny desiatku odvádzali biskupovi a ponechávali si len poslednú štvrtinu.²⁴

Na podiel z príjmu farností okrem biskupov a archidiakonov si nárokovali aj pápeži. Vyberanie pápežských desiatkov nebolo pravidelné a oficiálne sa zdôvodňovalo potrebou financovať križiacke výpravy, boj proti heretikom a pod. V 14. storočí, v období tzv. avignonského zajatia, si pápežská kúria

uplatňovala právo na desiatok pod zámienkou organizácie výprav proti neveriacim, ale v skutočnosti z neho hradila náklady pápežského dvora v Avignone a byrokratický aparát.²⁵ Farské benefícium tvoril výnos z dotálnych majetkov farnosti (*dos*), štólové poplatky za cirkevné úkony (*ius stolae*), dary veriacich (*oblationes*) a podiel farára na desiatku.²⁶ Karol Róbert povolil vyberanie desiatku až v roku 1332 pod podmienkou, že tretina z vybraných desiatkov zostane v Uhorsku na boj proti domácim ohrozoateľom viery, najmä bogomilom na Balkáne.²⁷ V rokoch 1332 – 1337 boli vyberačmi pápežských desiatkov vyhotovené registre o príjmoch farností. O farnostiach Šarišskej župy vznikli štyri zoznamy v rokoch 1332, 1333, 2. polroku 1334 a 1. polroku 1335.²⁸ Úplný zápis v pápežských registroch obsahoval meno kňaza, patrocínium kostola, lokalitu, výšku benefícia a desiatku. Z hľadiska cirkevných dejín je zaujímavý predovšetkým údaj o zasvätení kostola, ale pri nami sledovaných šarišských lokalitách sa ani v jednom prípade patrocínium neuvádza.²⁹ Ku kostolom pôvodne vybudovaným v románskom slohu sú zaraďované nasledovné objekty: Kostol v Hanušovciach nad Topľou (*Clemens sacerdos ecclesie de Villa Johannis/de Hamusfolua*;³⁰ v súčasnosti r. k. Kostol Nanebovzatia Panny Márie), kostol v Kysaku (*de Kezeg/Kezek*;³¹ v súčasnosti r. k. Kostol sv. Kataríny Alexandrijskej), kostol v Petrovanoch (*Johannes de Sancto Petrol/de Scenpeter*;³² v súčasnosti r. k. Kostol sv. Petra a Pavla), kostol v Radaticiach, časti Meretice (*Johannes sacerdos de Sancti Aymerici/de Sancto Emerico*;³³ v súčasnosti r. k. Kostol sv. Imricha), kostol v Raslaviciach, časti Nižné Raslavice (*Johannes de Rastlovisa/Razlauiza/Raslauicz*;³⁴ v súčasnosti kostol e. c. a. v.) a kostol



Kostol e. c. a. v. v Raslaviciach, časti Nižné Raslavice, 1955. Archív Pamiatkového úradu SR, neg. č. 4694/1.



R. k. Kostol Nanebovzatia Panny Márie v Hanušovciach nad Topľou, 1955. Archív Pamiatkového úradu SR, neg. č. 4760/1.

v Žehne (*Bartolomeus sacerdos de Zegnia*;³⁵ v súčasnosti kostol e. c. a. v.).

Kostol v Petrovanoch sa pôvodne uvádzal ako zasvätený sv. Petrovi apoštolovi, pričom vynechanie sv. Pavla apoštola poukazovalo na skutočnosť, že sa jeho vysvätenie oslavovalo na Sviatok Katedry sv. Petra alebo Sviatok sv. Petra v okvách čiže na sviatky náležiacie len osobe sv. Petra.³⁶ Prvá zmienka o jeho existencii pochádza už z 25. marca 1304. Medzi Sinkovými synmi Peteuom a Petrom vznikli nezhody, v dôsledku ktorých Peteu nechcel navštevovať bohoslužby vo Farskom kostole v Petrovanoch. Jágorský biskup nariadil kňazovi farského kostola (*rector ... ecclesie /parochialis/ ... de Scentpetur*) raz týždenne slúžiť bohoslužbu v kaplnke v Záborskom pre Peteua. Ak by sa tak nestalo, Peteu si mohol slobodne vybrať kňaza, pričom práva materskej cirkvi mali zostať neporušené.³⁷ O Kostole sv. Imricha v Radaticiach, časti Meretice,

14



R. k. Kostol sv. Kataríny Alexandrijskej v Kysaku, 1955. Archív Pamiatkového úradu SR, neg. č. 5007/1.

informujú aj písomné pramene uhorskej proveniencie z roku 1332. Kňaz Ján Cirkvi sv. Imricha z Meretic (*Johannes rector ecclesie Sancti Enrici de villa Scenthemrych*) sa objavuje ako zástupca šľachticov z Drienova, keď pred Jágorskou kapitulou protestoval proti palatínovi Viliamovi Drugetovi a spôsobu, akým od Karola I. získal osady Sedlice a Miklušovce.³⁸ Pôvodne sa obec Meretice v stredovekých listinách označuje pod názvom Svätý Imrich, podobne ako Petrovany pod pomenovaním Svätý Peter. V oboch prípadoch bol názov dediny odvodený od patróna kostola, uhorského kráľoviča sv. Imricha a sv. Petra apoštola.³⁹ To znamená, že najprv tu stáli kostoly, okolo ktorých sa postupne vyvinuli dediny, pričom tieto kostoly boli pôvodne postavené pre obyvateľov viacerých okolitých sídlisk.⁴⁰

Kostol evanjelickej cirkvi augsburského vyznania v Raslaviciach, časti Nižné Raslavice (predtým Maďarské Raslavice), bol pôvodne zasvätený sv. Alžbete Uhorskej (neskôr mal patrocínium Narodenia Panny Márie až do roku 1998, keď sa predal do užívania evanjelikom),⁴¹ ako to vyplýva z dokumentu z roku 1345 (*Magyerrazlaycha ... cum ecclesia virginis Elizabete*).⁴² Nachádzala sa tu farnosť, o existencii budovy fary (*curia sacerdotis*) sa dozvedáme zo svedeckej listiny prepošta Jágorskej kapituly Ladislava vydanej 18. mája 1354. V dohode o majetkovom vyrovnaní medzi Helenou, vdovou po Štefanovi, a jej dcérou Margitou s vdovou po Mikulášovi a jej synom Tomášom sa fara spomínala v súvislosti s lokalizáciou usadlostí v Nižných Raslaviciach, ktoré boli predmetom písomného dohovoru.⁴³

V Hanušovciach nad Topľou bolo v stredoveku niekoľko sakrálnych stavieb. V listine z 21. apríla 1438 o majetkoch šarišského župana Juraja Šóša zo Solivaru, v ktorej sa uvádzajú jemu patriace poddanské usadlosti, mlyny, rybníky, pozemky a ďalšie úžitky, sa menujú aj kostoly a kaplnky. Na šóšovskom majetku v Hanušovciach nad Topľou sa vyskytovali až tri svätostánky a všetky boli kamennými stavbami: Farský kostol Všetkých svätých s vežou, Kaplnka sv. Kozmu a Damiána, Špitálsky kostol sv. Ducha na cintoríne (*Egregio Georgio filii condam Petri Soos de Sowar ... autem possessione Hannosfalua ... Ecclesiam quod lapideam parochialem turrim lapideam habens in honorem Omnium Sanctorum constructam communem unam capellam lapideam ad honorem Sanctorum Cosme et Damiani martiris pro oraculo constructa item ... Ecclesiam*



Kostol e. c. a. v. v Žehne, 30. roky 20. storočia. Archív Pamiatkového úradu SR, neg. č. 19 847.

lapideam videlicet spitale ... ad honorem sanctis Spiritus cum sepultura).⁴⁴ Pred rokom 1512 bola v mestečku vybudovaná aj drevená Kaplnka sv. Márie Magdalény (*capella lignea Marii Magdalene*).⁴⁵ V listine z roku 1438 sa uvádza zasvätenie farského kostola Všetkým svätým, ale neskôr sa patrocínium zmenilo na Nanebovzatie Panny Márie,⁴⁶ ktoré je platné dodnes.⁴⁷

K najstarším šarišským murovaným sakrálnym budovám je zaraďovaný aj Kostol v Čelovciach, ktorý v súčasnosti patrí evanjelickej cirkvi. Prvá správa, ktorá poukazuje na existenciu kostola v uvedenej lokalite, je zo 16. februára 1402. Vo svedectve vicearchidiakona Šarišského dištriktu, farára cirkvi Panny Márie v Seni, Antona o tom, že šľachtici zo Šarišskej Trstenej sa oddávna pochovali pri Kostole Všetkých Svätých v Kukovej, je uvedená vôľa správcov, aby po dohode chodili slúžiť do Kukovej bohoslužby aj kňazi z Kapušian pri Prešove, Podhorian, Chmelovca a Čeloviec (*Iplebanus/ de Celfalua*).⁴⁸

Na základe uvedených faktov možno konštatovať, že písomné pramene o najstarších šarišských kostoloch pojednávajú predovšetkým o riešení cirkevno-správných, hospodárskych a bohoslužobných záležitostí. Dokumenty zachytávajúce potvrdenie o výmene cirkevného desiatku

medzi panovníkom a jágerským biskupom (Veľký Šariš, 1248), konflikt o cirkevno-správnej príslušnosti farností nachádzajúcich sa v povodí horného toku rieky Torysa (Jakubova Voľa, Kamenica, 1330), nariadenie o slúžení bohoslužieb (Petrovany, 1304, Čelovce, 1402) či zápisy v pápežských registroch o odvedených desiatkoch (Hanušovce nad Topľou, Kysak, Raslavice-Nižné Raslavice, Žehňa, Petrovany, Radatice-Meretice, 1332 – 1335) nepriamo vypovedajú o existencii sakrálnych stavieb v šarišských dedinách a potvrdzujú tak ich stredoveký pôvod.



Kostol e. c. a. v. v Čelovciach, 1957. Archív Pamiatkového úradu SR, neg. č. 3435.

Táto štúdiá vznikla s podporou Agentúry na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-0269-07.

Poznámky

1. ULIČNÝ, Ferdinand: Dejiny osídlenia Šariša. Východoslovenské vydavateľstvo, 1990, s. 466; TROCHTA, Jozef: Zoznam stredovekých fár na Slovensku, zostavený podľa účtovných registrov pápežských kolektorov o desiatkoch, zaplatených pápežskej kúrii v Avignoni užívateľmi cirkevných benefícií v Uhorsku v rokoch 1332 – 1337. XVI. Šarišská stolica. 1967, s. 1 – 3.
2. ŠOTNÍK, Stanislav: Hospodárske a majetkovoprávne vzťahy pri správe fár na Slovensku do polovice 14. storočia. In: Slovenská archivistika, 2001, roč. XXXVI, č. 1, s. 44, 46. ISSN 0231-6722
3. Dekréty Štefana I. Kniha II., hlava 34. In: POMOGYI, László – BÓDINÉ BELIZNAY, Kinga (eds.): Corpus Juris Hungarici. 1000 év törtvényei [online]. 2003 [cit. 2010-10-29]. Dostupné na internete: <http://www.1000ev.hu/index.php?a=3¶m=292>
4. Dekréty Ladislava I. Kniha I., hlava 7. In: POMOGYI – BÓDINÉ BELIZNAY, Corpus Juris Hungarici. 1000 év törtvényei [online]. 2003 [cit. 2010-10-29]. Dostupné na internete: <http://www.1000ev.hu/index.php?a=3¶m=321> Dekréty Ladislava I. Kniha I., hlava 8. In: POMOGYI – BÓDINÉ BELIZNAY, Corpus Juris Hungarici. 1000 év törtvényei [online]. 2003 [cit. 2010-10-29]. Dostupné na internete: <http://www.1000ev.hu/index.php?a=3¶m=322>
5. ŠOTNÍK, Hospodárske a majetkovoprávne vzťahy pri správe fár na Slovensku do polovice 14. storočia, s. 45.
6. Dekréty Štefana I. Kniha II., hlava 52. In: POMOGYI – BÓDINÉ BELIZNAY, Corpus Juris Hungarici. 1000 év törtvényei [online]. 2003 [cit. 2010-10-29]. Dostupné na internete: <http://www.1000ev.hu/index.php?a=3¶m=310>
7. SOKOLOVSKÝ, Leon: Správa stredovekej dediny na Slovensku. Bratislava : AEP Academic Electronic Press, 2002, s. 88, 94. ISBN 80-88880-24-6
8. ŠOTNÍK, Hospodárske a majetkovoprávne vzťahy pri správe fár na Slovensku do polovice 14. storočia, s. 55 – 56.
9. MARSINA, Richard (ed.): Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae II. (ďalej len CDSI II.). Bratislava : Obzor, 1987, s. 129, č. 195.
10. RÁBIK, Vladimír: Nemecké osídlenie na území východného Slovenska v stredoveku (Šarišská župa a slovenské časti žúp Abovskej, Zemplínskej a Užskej). Bratislava : Karpatskonemecký spolok na Slovensku, 2006, s. 56 – 57. ISBN 80-8060-197-6
11. CDSI II, s. 202, č. 290.
12. RÁBIK, Nemecké osídlenie na území východného Slovenska v stredoveku (Šarišská župa a slovenské časti žúp Abovskej, Zemplínskej a Užskej), s. 52.
13. WAGNER, Carolus (ed.): Diplomatarium Comitatus Sarosiensis (ďalej len DCS). Posonii et Casovie, 1780, s. 460.
14. SLIVKA, Michal: Uctievanie svätých na Slovensku. K problematike výskumu patrocínií. In: Studia Archeologica Slovaca Mediaevalia, 2006, roč. V, s. 138. ISBN 80-89187-15-3
15. DCS, s. 460.
16. OSLANSKÝ, František: Zo svedectva stredovekého rotulu. In: KOHÚTOVÁ, Mária (ed.): Kresťanstvo v dejinách Slovenska. Bratislava : Historický ústav Slovenskej akadémie vied, 2003, s. 45. ISBN 80-88899-02-8
17. ULIČNÝ, Ferdinand ml.: Poľský rotulus a cirkevné dejiny Šariša. In: Historické štúdie, 2000, roč. 41, s. 126. ISBN 80-224-0636-8
18. RÁBIK, Nemecké osídlenie na území východného Slovenska v stredoveku (Šarišská župa a slovenské časti žúp Abovskej, Zemplínskej a Užskej), s. 62 – 63.
19. SROKA, Stanislav: A lócsei rotulus 1332-ből. In: KOSZTA, László (ed.): Aetas. Történettudományi folyóirat, 2007, roč. 22, č. 3, s. 151. ISSN 0237-7934
20. Magyar Országos Levéltár Budapest, Diplomatikai Fényképtár 275 939.
21. Magyar Országos Levéltár Budapest, Diplomatikai Levéltár (ďalej len MOL DL) 68 862.
22. OSLANSKÝ, Zo svedectva stredovekého rotulu, s. 47.
23. DCS, s. 465.
24. ULIČNÝ, Poľský rotulus a cirkevné dejiny Šariša, s. 130.
25. RUTTKAY, Alexander: Pápežské desiatky z rokov 1332 – 1337 ako prameň hospodárskych a demografických analýz. In: Slovenská numizmatika, 1990, roč. XI, s. 64.
26. ŠOTNÍK, Hospodárske a majetkovoprávne vzťahy pri správe fár na Slovensku do polovice 14. storočia, s. 46.
27. RUTTKAY, Pápežské desiatky z rokov 1332 – 1337 ako prameň hospodárskych a demografických analýz, s. 65.
28. TROCHTA, Zoznam stredovekých fár na Slovensku, zostavený podľa účtovných registrov pápežských kolektorov o desiatkoch, zaplatených pápežskej kúrii v Avignoni užívateľmi cirkevných benefícií v Uhorsku v rokoch 1332 – 1337. XVI. Šarišská stolica, s. 3.
29. SEDLÁK, Vincent (ed.): Monumenta Vaticana Slovaciae. Tomus I. Rationes collectorum pontificiorum in annis 1332 – 1337 (ďalej len MVS I.). Trnavae; Romae : Institutum Historicum Slovacaum in Roma apud Universitatem Tyrnaviensem, MMVIII, 236 s. ISBN 978-80-8082-186-9
30. MVS I, s. 74, č. 382; s. 151, č. 1103; s. 168, č. 1309.
31. MVS I, s. 152, č. 1126; s. 170, č. 1333.
32. MVS I, s. 75, č. 391; s. 121, č. 772; s. 153, č. 1133; s. 170, č. 1340.
33. MVS I, s. 66, č. 322; s. 126, č. 833; s. 153, č. 1132; s. 170, č. 1338.
34. MVS I, s. 74, č. 386; s. 123, č. 794; s. 157, č. 1182.
35. MVS I, s. 66, č. 321.
36. MEZŐ, András: Patrocíniumok a középkori Magyarországon. Budapest : METEM, 2003, s. 364 a 378. ISBN 963-8472-78-2
37. SEDLÁK, Vincent (ed.): Regesta diplomatica nec non epistolaria Slovaciae I. Bratislavae : Academiae Scientiarum Slovacae, s. 145, č. 293+.
38. ULIČNÝ, Dejiny osídlenia Šariša, s. 195 a 420, pozn. č. 1483.

39. MEZŐ, András: A templomcím a magyar helységnevekben. Budapest : METEM, 1996, s. 90 a 187.
40. ULIČNÝ, Dejiny osídlenia Šariša, s. 195 a 236.
41. Z dejín chrámu Božieho a ev. a. v. cirkvi v Raslaviciach [online; cit. 2011-04-02]. Dostupné na internete: <<http://www.raslavice.sk/evanielici.html>>
42. ULIČNÝ, Dejiny osídlenia Šariša, s. 435, pozn. č. 2065.
43. NAGY, Imre – NAGY, Gyula (eds.): Codex diplomaticus hungaricus andegavensis VI. Budapest : Magyar tudományos akadémia, 1891, s. 217, č. 135.
44. MOL DL 57 678.
45. MOL DL 57 900.
46. Arcibiskupský archív Košice, Kánonické vizitácie, Hanušovce nad Topľou, 1749.
47. JUDÁK, Viliam – POLÁČIK, Štefan: Katalóg patrocínií na Slovensku. Bratislava : RCBF UK, 2009, s. 91. ISBN 978-80-969787-3-1. Autori uvádzajú, že kostol je doložený k roku 1280, pravdepodobne na základe údaje zo Súpisu pamiatok na Slovensku, avšak už F. Uličný skonštatoval, že toto tvrdenie „sa prieči zisteným historickým skutočnostiam“. Porov. ULIČNÝ, Dejiny osídlenia Šariša, s. 395, pozn. č. 584 a Súpis pamiatok na Slovensku I. Bratislava : Obzor, 1967, s. 392.
48. MOL DL 64 118.

Sacral Architecture Mirrored in Written Evidence

(Summary)

This study reflects on the testimonial values of medieval written evidence that concern sacral architecture of the Romanesque style. It maps the possibilities of using archive documents during monument research, as an equivalent and inseparable part of the documentation that is inevitable for a complex understanding of cultural heritage.

Using the example of ten sacral buildings in region Šariš in various stages of preservation of the Romanesque construction phase, we have tried to illustrate medieval Hungarian diplomatic sources that might refer to church monuments, such as documents referring to the rights of property or legal documents.

The historical centre of Šariš was the town Veľký Šariš. First time the clergy of Veľký Šariš is mentioned in charter of Hungarian King Belo IV, from 1248. In mandate of Pope John XXII, made in 1330 in Avignon, appeared the names of clergymen in villages Kamenica and Jakubova Vola, too. The document is verification of existence of churches in these locations: the Roman Catholic Church of All Saints in Kamenica and the Roman Catholic Church of St. Michael Archangel in Jakubova Vola.

Important sources of facts about sacral buildings are the papers produced by the papal office and the registers of the papal titles from 1332 – 1335. There you can find the first written evidences about the Church of St. Katharine in Kysak, the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in Hanušovce nad Topľou, the Evangelical Churches in Raslavice-Nižné Raslavice and in Žehňa. The oldest report regarding the Church of St. Peter and St. Paul in Petrovany comes from 1304, of the Church of St. Emeric in Radatice-Meretice from 1332 and that of the Evangelical Church in Čelovce from 1402.

AKO STREDOVEKÝ ČLOVEK PRED ZLOU SMRŤOU UNIKAL (Vizuálna zbožnosť k zobrazeniam sv. Krištofa)

18

Počas vrcholného a neskorého stredoveku bola v západnom kresťanstve nesmierne rozšírená vizuálna zbožnosť orientovaná na zobrazenia sv. Krištofa. Počiatky kultu historicky sporného svätca (pre absenciu akýchkoľvek hodnoverných dôkazov o jeho existencii bolo Krištofovo meno vymazané z liturgického kalendára v rámci reforiem Druhého vatikánskeho koncilu)¹ siahajú do 5. storočia a geograficky sa viažu k regiónom Blízkeho východu a Malej Ázie, odkiaľ sa postupne rozšíril do latinskej Európy. Dôvodom uctievania tejto postavy v neskorom staroveku a ranom stredoveku boli správy o jeho konverzii ku kresťanstvu a následnom príkladnom kresťanskom živote, zavŕšenom mučeníckou smrťou. V tomto období mal teda kult sv. Krištofa ešte formu typickú pre stredovekú zbožnosť – veriaci sa naňho obracali ako na Božieho prostredníka, pričom vzrastajúci význam nadobúdali (údajne) svätcove relikvie.² Krištofove výtvarné reprezentácie zatiaľ nehrali nejakú zvláštnu úlohu.

Neskôr sa však situácia začala meniť. Aj keď je v podstate nemožné vystopovať presnejšie zo zachovanej pramennej základne tento proces, isté je, že vo vrcholnom stredoveku sa čoraz väčší dôraz kladie na istú udalosť z legendického životopisu svätca, ktorá sa zároveň stala najrozšírenejším námetom jeho zobrazení. Konkrétne ide o príbeh, súhrnne zachytený okolo roku 1260 v nesmierne populárnej a rozšírenej Zlatej legende Jakuba de Voragine, v ktorom vystupuje obor Krištof slúžiaci Bohu tak, že prenáša vďaka svojej nadľudskej postave pútnikov cez nebezpečnú rieku. Jedného dňa sa mu zjaví samotný Kristus v podobe malého dieťaťa, ktoré bolo počas brodenia rieky stále ťažšie a ťažšie, že ho aj vyhlásený silák mal problém uniesť. S touto

epizódou súvisí aj meno svätca: Christoforus – ten, ktorý nesie Krista.³

Práve zobrazenia, inšpirované uvedeným príbehom, znázorňujúce Krištofa brodiaceho sa riekou s malým Kristom na ramene a palicou v ruke, sú približne od 13. do 16. storočia veľmi obľúbené, čo úzko súvisí s ich dobovou funkciou. Všeobecne bola totiž rozšírená viera, že kto sa pozrie na takéto zobrazenie, v ten deň neumrie náhlou (čiže zlou) smrťou bez prijatia sviatosti, teda vedúcej k večnému zatrateniu. Najlepšie to dokazujú zachované nápisy sprevádzajúce niektoré výtvarné pamiatky tohto druhu, napríklad: *Christophori per viam cernit cum quisque figuram, Tutus tunc ibit, subita nec morte peribit* (Kto cestou zazrie postavu sv. Krištofa, môže si byť istý, že nezomrie náhlou smrťou); *Christophori faciem die quacumque tueris, Illa nempe die morte mala non monieris* (Ak v ktorýkoľvek deň uvidíš podobu Krištofa, v ten deň nezomrieš zlou smrťou); *Qui te mane videt nocturno tempore ridet liber bibet* (Kto sa na teba ráno pozrie, bude sa ešte večer tešiť zo svojho života).⁴

Ďalším významným prameňom, ktorý dokladá rozšírenie a podoby spomínanej viery v zázračnú schopnosť obrazov sv. Krištofa, je kritika z prostredia reformátorských a humanistických elít, silnejúca v priebehu 16. storočia, ktorá pranieruje takéto predstavy ako hlúpe povery, či priam modlárstvo.⁵ Napríklad Erazmus Rotterdamský v Chvále bláznovstva píše: *Tęto skupine lidí sú blízki tí, ktorí prepadli síce hlúpej, ale príjemnej poverčivosti; sú napríklad presvedčení, že ak uvidia nejakú sochu alebo obraz svätého Krištofa (čiže antického Polyféma), že v ten deň nezomrú.*⁶

Popísanej funkcii Krištofových zobrazení

sa podriadila aj súdobá výtvarná produkcia, ktorá využívala médiá vizuálne dostupné čo najširším masám – v období vrcholného stredoveku to bola monumentálna nástenná maľba (výrazne nadživotné, často až niekoľkometrové figúry svätca sa maľovali na exteriérové steny kostolov, aby ich mal každý na dohľad) a v neskorom stredoveku sa pridala drevozrez (hromadná sériová výroba obrázkov malého formátu, určených pre individuálnu potrebu každého mierne solventnejšieho kresťana). Popularita zobrazení sv. Krištofa sa v stredoveku nevyhla ani Uhorsku, veď napríklad Milan Togner vyratúva v staršej práci 21 exteriérových monumentálnych nástenných malieb s týmto námetom na území dnešného Slovenska, u ktorých je evidentná spomínaná funkcia.⁷ Pritom je potrebné brať do úvahy fakt, že dnešný rozsah zachovaného fondu stredovekých výtvarných pamiatok je len zlomkom pôvodného stavu a navyše, exteriérové maľby sú oveľa náchylnejšie k podľahnutiu skazonosným účinkom času v kombinácii s nepriaznivými meteorologickými podmienkami.

Uvedené zhrnutie najcharakteristickejších rysov stredovekej vizuálnej zbožnosti k zobrazeniam sv. Krištofa na základe informácií pochádzajúcich z existujúcej spoločenskovednej spisby však vyvoláva celý rad otázok, ktoré predbežne zostávajú nezodpovedané. Prečo si napríklad tvorcovia stredovekých výtvarných diel vybrali práve spomínanú epizódu zo svätcovho života a v podstate úplne ignorovali všetky ostatné nachádzajúce sa v textoch, vrátane martýria? Práve nábožensky motivovaná dobrovoľná smrť za vieru býva ústrednou udalosťou ranokresťanských mučeníkov (mučeníctvo v podstate automaticky znamená kanonizáciu) a konkrétne spôsoby/nástroje popravy sa takmer pravidelne pretavili do výtvarných atribútov jednotlivých svätcov. U Krištofa to bolo inak. A prečo bola schopnosť zabrániť náhlemu úmrtiu prisudzovaná práve týmto Krištofovým obrazom a nie aj stvárneniam ostatných patrónov dobrej smrti? V neskorom stredoveku bolo napríklad veľmi rozšírené vzývanie sv. Barbory ako pomocníčky dobrej smrti.⁸ V kapitole Zlatej legendy venovanej tejto svätici sa nachádza jedna nesmierne zaujímavá pasáž, popisujúca schopnosť sv. Barbory oddialiť smrť bez prijatých sviatostí: istého muža držali dlhší čas zavretého vo veži bez prístupu jedla a pitia. Keď si dozorcovia mysleli, že je už mŕtvy, vyhodili jeho bezvládne telo z vysokého okna veže. Po páde na zem sa však muž

prebral a šokovaným prítomným vysvetlil príčinu svojej záchranu: „*Svätá panna Barbora nado mnou bdela vo všetkom mojom súžení, a keď som bol zhotodený z veže, podržala ma na svojich svätých rukách; zomriem jedine vtedy, keď sa budem môcť vyspovedať, prijať eucharistiu a posledné pomazanie. [...] Deň čo deň a rok čo rok som ju uctieval pôstom a modlitbami a ona mi u Boha vymohla milosť, že nemôžem zomrieť bez sviatostí.*“ Podobnej úcte v súvislosti s poslednými vecami človeka sa tešil aj sv. Jozef či archanjel Michal.¹⁰ Tiež nie je celkom jasné, prečo bola masová obľúbenosť kultu zobrazení sv. Krištofa úzko vymedzená obdobím neskorého a vrcholného stredoveku. Postupný nárast popularity v druhej polovici 13. storočia vyústil do ozajstného „zlatého veku“, ktorý trval počas 14. a 15. storočia, pričom v priebehu 16. storočia nastal totálny zvrät a niekdajšie uctievanie Krištofových reprezentácií upadlo do zabudnutia.

Blížšie objasnenie fungovania popísaného kultu je vďačným námetom interdisciplinárneho bádania, ktoré využíva poznatky religionistiky ako vedného odboru, špecializujúceho sa na náboženské fenomény. Prehliadať religióznu dimenziu výtvarných diel zobrazujúcich sv. Krištofa by nebolo vhodné, pretože tá je s nimi bytostne spojená. Lepšie pochopenie miesta tohto fenoménu v kultúre stredovekej kresťanskej Európy sa teda nezaobíde bez zachytenia širších súvislostí, ktorým sa tradičná kunsthistoria väčšinou nevenuje. V prípade vizuálnej zbožnosti ku Krištofovým stvárneniam možno z perspektívy religionistiky rozpoznať tri relatívne svojbytné sféry – mytologickú, magickú a náboženskú. Nasledujúci text podrobnejšie rozoberá každú z nich, pričom základným metodologickým postupom bude identifikácia istých všeobecných črt, priam univerzálne rozšírených naprieč historickými obdobiami a geografickými oblasťami, v porovnaní s ich jedinečnou podobou v rámci skúmaného kultu.

Mytologické aspekty

Eschatologické konotácie zobrazení Krištofa, brodiaceho sa riekou s Kristom na ramenách, nie sú v kontexte komparatívneho štúdia svetovej mytológie žiadnym prekvapením. Práve naopak. Motív prekonávania rieky či všeobecnejšie vodného živlu pri ceste na druhý svet patrí takpovediac k mytologickým stereotypom. Veľmi často sa s ním možno stretnúť v celej indoeurópskej



mytológii, nachádza sa aj v príbehoch z Melanézie, Polynézie či západnej Afriky.¹¹ Konkrétne spôsoby zdolávania vodnej prekážky sa pritom líšia – brodenie, plávanie, plavba na určitom zvierati, na lodi, prechod po moste atď. Príťažlivosť spomínaného motívu pekne ilustruje fakt, že sa vyskytuje aj v niekoľkých grónskych príbehoch o putovaní do podsvetia, lokalizovanom pod morskou hladinou, kde hlavný hrdina prekonáva rieku na morskom dne.¹² Z pohľadu dnešného moderného človeka nelogická situácia výborne vystihuje logiku tohto mýtického obrazu – rozhodujúce je prekročenie kľúčovej hranice (rieky), ktorá sa v tomto prípade nachádza na dne mora. Mýtopoetické vyjadrenie najťažšieho prechodu v živote jednotlivca pravdepodobne čerpanielen z univerzálne rozšírenej praktickej skúsenosti, ale aj z podobne frekventovanej predstavy pripisujúcej vode sakrálnu očistnú funkciu. Pre potreby tejto štúdie však nie je dôležité pátrať po príčinách výskytu paralelného eschatologického obrazu v kultúrnej výbave najrozmanitejších etník, stačí konštatovanie jeho existencie.

O to dôležitejšie je však zistenie, že motív prekonávania rieky v rámci prechodu na druhý svet dôverne pozná aj literárna tradícia priamo spätá s kultúrou stredovekého kresťanstva. Starý zákon obsahuje inkriminované zmienky v Knihe Jób.¹³ Početnejšie a aj kvetnatejšie popisy ponúkajú niektoré texty v rámci osobitého žánru tzv. židokresťanských apokalyptických vízií, živelne vznikajúcich v období od 2. storočia p. n. l po 3. storočie n. l. (Kniha Henochova, Videnie blaženého Ezdráša).¹⁴ Z novozákonných apokryfov bolo nesmierne obľúbené Videnie Pavlovo, ktoré zásadným spôsobom ovplyvnilo stredoveké záhrobné predstavy.¹⁵ Nachádza sa v ňom nasledujúca pasáž: *Kde [v podsvetí] je desivá rieka, v ktorej plávajú mnohé diabolské príšery ako ryby v mori, čo požierajú bez milosti duše hriešnikov tak, ako vlci, dáviaci ovce. Cez tú rieku vedie most a po tom moste prechádzajú spravodlivé duše bez akéhokolvek zaváhania a hriešne duše každá podľa svojich zásluh.*¹⁶ Zhruba od 6. storočia boli jedným z najpopulárnejších odvetví stredovekej literatúry takzvané „videnia“ – rozprávania o druhom svete zozbierané od mnohých očitých svedkov, ktorým bolo súdené vrátiť sa späť. Tieto príbehy sa neustále zosumarizovali, prepisovali do národných jazykov, čítali, šírili ústne a opäť zapisovali, vďaka čomu boli známe nielen spoločenskej elite, ale aj obyčajným ľuďom. Napriek veľkému počtu jednotlivých

historiek obsahujú v podstate všetky určité ustálené motívy, ktoré tvoria akúsi topiku tohto žánru. Patrí k nim aj prechod cez rieku (väčšinou po moste), ktorý dokážu zvládnuť iba dobre pripravené duše spravodlivých.¹⁷ Obraz podsvetnej rieky nie je charakteristický iba pre zmienené výtvyry „nízkej“ ľudovej kultúry, ale možno ho nájsť aj vo vrcholnom diele stredovekej literatúry – Danteho Božskej komédii. Pre ilustráciu môžu poslúžiť tieto verše: *Tu nový húf som uzrel hnúť sa hmlamil až k brehu veľkej rieky vpred sa beriel preto som: „Majstre,“ začal s otázkami „ktože sú to a aký žiaľ ich žeriel že sa tak náhlija na protivnú stranul ako sa mi to marí v tomto šere?“¹⁸*

V stredovekej kresťanskej slovesnej kultúre všetkých spoločenských vrstiev bola teda predstava prekonávania rieky v súvislosti s poslednými vecami človeka natoľko bežná, že by bolo naozaj zvláštne, ak by nenašla aj svoje výtvarné vyjadrenie. Celosvetovo rozšírený mýtopoetický obraz zároveň zjavne veľmi dobre vyhovuje ľudskej imaginácii, prirodzene zaujatej tým, ako to vyzerá na miestach, odkiaľ (väčšinou) niet návratu. Odhliadnuc od ilustrácií ku konkrétnym textom, zmieneným vyššie, sa táto eschatologická idea mohla najľahšie zhmotniť v zobrazení kľúčovej epizódy Krištofovej legendy. V kresťanskej kánonickej i apokryfnej literatúre a výtvarnom umení síce existuje príbeh o zostupe do podsvetia, ktorého hlavným hrdinom je dokonca sám Kristus, ten na svojej misii však neprekonáva žiadny vodný živel (ani v textoch, ani v obrazoch).¹⁹ Naozaj sa zdá, že celá stredoveká kresťanská kultúra nepoznala naratívnu štruktúru vhodnejšiu k vizualizácii onoho eschatologického „archetypu“ ako Krištofov príbeh. Zachované pramenné indície nás pritom nepriamo informujú, že eschatologické asociácie boli ku Krištofommu obrazu (literárnemu i výtvarnému) priradené až dodatočne v priebehu vrcholného a neskorého stredoveku, kedy zároveň dochádzalo k masovej produkcii stvárnení svätca. Na základe etymológie Krištofomho mena, vyskytujúceho sa v rôznych historických dokumentoch od 5. storočia, možno usudzovať, že príbeh o prenášaní Krista cez rieku bol známy už od raného stredoveku. Napriek tomu sa podľa dochovaných prameňov kult sv. Krištofa v tých časoch zameriaval predovšetkým na oslavovanie jeho mučeníckej smrti a uctievanie relikvií (ako už bolo uvedené vyššie). Napríklad v spomínanej Zlatej legende z druhej polovice 13. storočia, ktorá detailne opisuje osudné stretnutie obra s božským dieťaťom, sa na

záver časti venovanej sv. Krištofovi píše, že svätec dostal od Boha milosť zaháňať choroby a neduhy.²⁰ O ochrane pred náhlou smrťou tu však chýba akákoľvek zmienka. Naopak, v časti o sv. Barbore je veľmi explicitne zdôraznená jej schopnosť zabrániť smrti bez prijatých sviatostí. Obrazy svätice však podobné vlohy nemali – na rozdiel od stvárnení sv. Krištofa. Možno to bude tým, že v Barborinom životopise absentuje motív prekračovania rieky.

Z hľadiska komparácie svetových mytologických eschatologických narácií je pre charakter stredovekej vizuálnej zbožnosti k zobrazovaniu sv. Krištofa dôležitý ešte jeden moment. Napriek kľúčovému významu mýtopoetického obrazu prekonávania rieky v krištofvskej legende nie je podľa všetkého svätcovi nikde v textoch pripisovaná úloha sprievodcu duší na druhom svete. Podľa zachovaných pramenných správ o jeho kulte mu táto funkcia nebola priradená ani v náboženských predstavách veriacich. Idea nadpozemského pomocníka uľahčujúceho prechod duše do posmrtnej formy existencie je pritom podobne všeobecne rozšírená ako motív zdolávania vodného toku a priamo s ním súvisí. Krištof však nebol považovaný za psychopompa, v stredoveku touto kompetenciou disponoval archanjel Michal.²¹ Táto skutočnosť možno vyznieva na prvý pohľad zvláštne a prekvapujúco, má však konkrétny význam v kontexte praktickej viery v účinok Krištofových obrazov, o čom pojednáva nasledujúca časť.

Pri konštituovaní obrazového kultu sv. Krištofa v stredoveku teda akiste zohrávali pomerne dôležitú úlohu aj spomínané mýtické a legendické predstavy a príbehy. Zároveň je možné týmto spôsobom vysvetliť fakt, že práve epizóda s brodením rieky sa stala absolútne najobľúbenejším námetom výtvarných diel, zobrazujúcich sv. Krištofa, a prečo práve tieto artefakty mali onen špeciálny účinok na rozdiel od indisponovaných reprezentácií ostatných patrónov dobrej smrti. Naznačená (spontánna) adaptácia pôvodne „pohanských“ náboženských ideí pre potreby stredovekej kresťanskej zbožnosti pritom vôbec nie je ojedinelá. Pekný príklad poskytuje eschatologický obraz (literárny i výtvarný) spomínaného archanjela Michala vážiaceho duše, ktorý mal priamu predlohu v egyptskom Anubisovi.

Magické aspekty

Formy stredovekej vizuálnej zbožnosti k zobrazovaniu sv. Krištofa, ktoré možno zrekonštruovať

na základe dostupných pramenných materiálov, zreteľne obsahujú niektoré vyslovene magické prvky. S vysokou pravdepodobnosťou možno konštatovať, že najrozmanitejšie spôsoby magického myslenia a konania sú prítomné v každej ľudskej kultúre bez ohľadu na historickú epochu či geografickú lokalizáciu.²² Abstrahovaním z tejto nesmierne pesternej palety konkrétnych prejavov sa dajú identifikovať niektoré centrálné princípy typické pre mágiu ako takú. Asi najzákladnejším predpokladom existencie magického myslenia je viera v skrytý, imanentný vzťah medzi rôznymi vecami (entitami), ktoré tak môžu na seba navzájom pôsobiť (sympatetická mágia). Nadväzná presvedčenie, že človek dokáže takýmito neviditeľnými silami manipulovať podľa svojej vôle a tým kontrolovať niečo, čo sa normálne považuje za nekontrolovateľné, je podstatou všetkých magických praktík. Ich súčasťou sú spravidla aj určité formálne ritualizované činnosti, predmety, slová (formuly) a výpočet podmienok nevyhnutných na dosiahnutie želaného účinku.²³ Jedným z nosných mechanizmov, vedúcich ku vzniku tzv. homeopatickej mágie, je akýsi zákon podobnosti, charakterizovaný vierou, že želaný účinok možno dosiahnuť jeho napodobnením – či už gestom, pohybom alebo objektom.²⁴

Popísané všeobecné princípy typické pre magické myslenie a konanie majú svoj jedinečný variant v stredovekom kulte obrazov sv. Krištofa. V tomto prípade je určujúca viera, že zobrazenia svätca môžu veľmi citelne zasiahnuť do života ľudí (pozemského i posmrtného). Život na tomto svete dokážu celkom zásadne a priamo ovplyvniť tak, že oddialia jeho koniec a tým zároveň nepriamo ovplyvniť aj život na druhom svete umožnením vykonania náboženských opatrení, kľúčových pre zabezpečenie lepšieho osudu duše po smrti. Nadprirodzený účinok tu nie je dosiahnutý Božím zásahom alebo intervenciou svätca ako Božieho „splnomocnenca“ (v stredovekej ľudovej zbožnosti svätci bežne preberali kompetencie Najvyššieho a nevystupovali iba ako orodovníci, ale priamo vykonávatelia zázrakov).²⁵ Želaný cieľ teda nie je potrebné vyprosovať u sv. Krištofa, ktorý by zbožnej žiadosti vyhovel sám, prípadne by ju účinne tlmočil na vyšších miestach, stačí svätcovo stvárnenie. A práve tento fakt reprezentuje azda najmarkantnejší rys mágie – človek je tu schopný ovládať javy, ktoré sú normálne považované za neovládateľné. Samotná postava sv. Krištofa paradoxne nehrá pri účinkovaní



jeho obrazu v podstate žiadnu úlohu. Človek zhotoví príslušný artefakt a pohľad naňho (za určitých okolností) prinesie chcený efekt. Mimochodom, dosahovanie žiadaných cieľov vynútením si podriadenosti nadprirodzených síl je ďalším špecifikom magických praktík, na druhej strane náboženské úkony idú v tejto veci skôr cestou vyprosovania a uzmierovania nadprirodzena.²⁶

Odhalenie pôvodu vnútornej magickej sily zobrazení sv. Krištofa je možné poukázaním na zmienený koncept podobnosti. Pohľad na znázornenie Krištofa, prekračujúceho rieku s Kristom na ramenách, ktoré na základe symbolických mytologických a legendických asociácií predstavovalo prechod duše na druhý svet, mal prizerajúcemu sa pomôcť pri jeho poslednej púti tak, že zabráni náhlejšmu smrti v stave hriechu, znamenajúcej posmrtné útrapy. Podľa vtedajšieho kresťanského svetonázoru nie je hladký prechod duše do stavu blaženej posmrtnéj existencie možný bez prijatia príslušných sviatostí ešte počas života – čiže oddialenie nečakanej smrti má v tomto kontexte naozaj kľúčový význam. V konečnom dôsledku tak zabránenie prekvapivého úmrtia zodpovedalo zobrazenému námetu a jeho symbolickým konotáciám. Dotyčný veriaci mal po vzhliadnutí obrazu sv. Krištofa istotu, že v ten deň neumrie a mohol si vybaviť všetky cirkvou odporúčané opatrenia, potrebné ku spásu, alebo sa zase ráno pozrieť. Krištofove zobrazenia teda nedisponovali schopnosťou priamo pozitívne ovplyvniť cestu duše na druhý svet, čo pravdepodobne úzko súvisí s vyššie zmienenou skutočnosťou, že svätec nebol považovaný za psychopompa, ktorým bol podľa dobových predstáv archanjel Michal. Artefakty spodobňujúce sv. Krištofa tak nemali v podstate žiadny význam pre umierajúcich, ktorí dobre vedeli, že ich pozemský osud je už spečatený. Naopak, nesmierne dôležité boli pre zdravých, mladých ľudí v rozpuku svojich síl, pretože práve ich mohla náhla smrť tak nepríjemne zaskočiť. Tieto úvahy potvrdzujú aj dostupné pramene, ktoré nikde neobsahujú zmienky o ukazovaní Krištofových zobrazení ľuďom na smrteľnej posteli.

Postupný rozbor jednotlivých elementov mágie (úkony, predmety, slová a podmienky) umožňuje vytvorenie jasnejšej predstavy o praktickom fungovaní stredovekej vizuálnej zbožnosti k zobrazeniam sv. Krištofa. Zachované historické dokumenty nereferujú o konkrétnych rituálnych činnostiach spojených s Krištofovými obrazmi. Aj

napriek tomu možno za najzákladnejšiu formu takýchto úkonov nepochybne považovať samotný akt pozerania na určitú Krištofovú výtvarnú reprezentáciu. Veriaci prišiel za týmto účelom k exteriérovej maľbe na kostolnom múre alebo vyhľadal majiteľa nejakého menšieho grafického formátu, prípadne použil svoj súkromný exemplár a podobne. Navyše je pravdepodobné, že takéto dívanie sa mohlo byť sprevádzané aj inými činnosťami – pokľaknutím, prežehnaním atď. Tiež sa možno oprávnene domnievať, že veriaci zvykli vykonávať tieto praktiky v ranných hodinách, čo najskôr po zobudení, aby maximalizovali očakávaný efekt.

Ústredným predmetom vystupujúcim v skúmanom kulte sú samotné zobrazenia sv. Krištofa. Použitie výtvarného média ako zastupujúcej entity v magickej praxi je pritom úplne bežné hľadám v každej ľudskej kultúre. Znázornenie želaného cieľa patrí k tradičným magickým technikám a rovnako aj manipulácia s výtvarnými objektmi, ktoré reprezentujú konkrétne osoby, zvieratá či veci.²⁷ Takéto postupy boli dobre známe aj v kultúre kresťanského stredoveku a uchýľovali sa k nim jednak obyčajní ľudia, ale aj elity súdobej spoločnosti.²⁸

Verbálne prejavy súvisiace so stredovekou praxou uctievania zobrazení sv. Krištofa sú pramene veľmi chabo doložené. Na základe zlomkovitých a nepriamych údajov sa dá uvažovať o používaní určitých vyzývacích formúl či akýchsi zaklínadiel. Napríklad ikonoklastický reformátor Andreas Bodenstein z Karlstadtu zaznamenal v jednom svojom spise z roku 1522, odsudzujúcim náboženské obrazy, nasledujúcu riekanku, kolujúcu medzi ľuďmi: *Christoffore sancte virtutes sunt tibi tante | qui te mane videt de nocte ridet.* (Svätý Krištof, ty, ktorý máš také schopnosti, teba kto ráno vidí, smeje sa noci.)²⁹ Podobný charakter má aj už vyššie citovaný nápis, umiestnený pod maľbou sv. Krištofa v kostole v Pressecku (Kto sa na teba ráno pozrie, bude sa ešte večer tešiť zo svojho života). Tieto krátke idiomy naozaj pripomínajú invokácie, akými sa mohli veriaci obracať k vizuálnym reprezentáciám sv. Krištofa.

Azda najtypickejšou črtou každého magickeho konania je stanovenie podmienok nevyhnutných k dosiahnutiu žiadaného výsledku. Tento aspekt má veľkú dôležitosť a v rozhodujúcej miere umožňuje vieru v mágiu ako takú. Nedodržaním všetkých pravidiel a požadovaného postupu

magického rituálu sa totiž ospravedľuje jeho prípadná neúčinnosť. Ak sa nedostaví očakávaný efekt, nezlyhali magické sily, ale človek, ktorý ich nedokázal správne usmerniť. V prípade skúmaného kultu vystupuje jedna takáto podmienka v prameňoch veľmi zreteľne. Ide o jednoduchý účinok magickej sily Krištofových zobrazení. Na to, aby si veriaci mohol byť istý dlhodobější ochranou pred náhlou smrťou, sa musel pozrieť na stvárnenie sv. Krištofa každý deň. V kontexte stredovekej zbožnosti je význam existencie určitých podmienok fungovania magických rituálov jasný. Súdobý človek mal totiž dve principiálne odlišné možnosti, ako si zabezpečiť nadprirodzený zásah vo svoj prospech. Buď prosil Boha (alebo svätých) a nedostavenie sa chceného efektu bolo vysvetľované zvrchovanou Božou vôľou (Boh žiadosti nevyhovel), alebo vykonal magický rituál a jeho neúspech sa vysvetľoval nedodržaním stanovených podmienok. Celkom výrazné oklieštenie magickej sily skúmaných zobrazení paradoxne umožňovalo vieru v ich efektívnosť, založenú na všednej skúsenosti. Ak sa celá dedina zvykla každé ráno pozeráť na sv. Krištofa namalovaného na stene miestneho kostola, je jasné, že v drvivej väčšine prípadov obraz „fungoval“ a úmrtie aj napriek pohľadu na stvárnenie svätca bolo skôr výnimočné (v podstate by zodpovedalo prirodzenému úbytku obyvateľstva) a muselo sa tým pádom dodatočne vysvetliť. Je preto pravdepodobné, že okrem spomínanej podmienky existovali aj ďalšie, o nich však pramene mlčia.

Samotný pokus o analýzu magických princípov, na ktorých bola založená viera v účinnosť zobrazení sv. Krištofa, ešte nevysvetľuje, prečo bol vizuálny kult tohto svätca nesmierne populárny v neskorom a vrcholnom stredoveku. K mágii sa človek utieka predovšetkým v situáciách, keď prichádza do kontaktu s niečím nepredvídateľným, existenčnou neistotou a potrebou kontrolovať nekontrolovateľné.³⁰ V živote stredovekého jednotlivca patrila k najnepredvídateľnejším udalostiam hodina jeho smrti, akiste najväčšia neistota sa týkala posmrtného osudu duše a vzhľadom k súdobej úrovni medicínskej starostlivosti azda nebolo nič nekontrolovanejšie ako umieranie. Práve obrátenie pozornosti na konkrétny nábožensko-kultúrny kontext skúmaného fenoménu je obsahom nasledujúcej časti.

Náboženské aspekty

Smrť možno bez váhania označiť za

centrálne udalosť v hádam každom náboženskom systéme a eschatologické otázky konkrétnej religioznej tradície majú zásadný význam pre jej pochopenie.³¹ Inak tomu samozrejme nie je ani v kresťanstve, ktorého podstatou je učenie o vykupiteľskej misii bohočloveka Ježiša Krista, umožňujúcej principiálne posmrtnú spásu každej duše. Význam smrti nespočíva v ukončení pozemského života, ale v prechode do úplne iného spôsobu existencie. Kresťanská viera v absolútnu nadradenosť posmrtnej reality nad pozemským bytím robí v konečnom dôsledku zo života na tomto svete akési krátke prípravné obdobie, v rámci ktorého sa človek svojím zmýšľaním a konaním kvalifikuje, respektíve diskvalifikuje na večnú odmenu v raji. Pekne o tom vypovedá fakt, že v starovekom a stredovekom kresťanstve bolo opovrhnutie týmto svetom považované za najväčšiu cnosť (mučenícka smrť, asketický život za múrmi kláštora).

V rámci vývoja kresťanských eschatologických predstáv došlo v priebehu vrcholného stredoveku k niekoľkým kardinálnym zmenám. Ich najvšeobecnejšiu úroveň predstavuje zvrät v samotnom vnímaní smrti – od optimizmu a radostného očakávania v ranom kresťanstve k pesimizmu a strachu neskorších storočí.³² Nielenže sa stredoveký človek výrazne bál smrti, ona sa mu navyše na každom kroku pripomínala. Pre kultúru neskorého a vrcholného stredoveku je totiž typické práve akcentovanie eschatologických tém, fascinácia smrťou a zomieraním. Vtedajšie kresťanstvo bolo náboženstvom smrti.³³ Dodnes hmatateľným dôkazom tejto situácie je množstvo zachovaných príručiek radiacich čitateľovi, ako správne umierať – tzv. *Ars Moriendi*. Iste nie je náhoda, že svojský literárny žáner vznikol práve v tomto období a tu zažil aj najväčší rozmach.³⁴ Hlavným dôvodom vtedajších obáv súvisiacich s umieraním bola všeobecne rozšírená predstava zlej smrti. Tá nemala nič spoločné s bolestivým a ťažkým odchodom z tohto sveta, rozdiel medzi dobrou a zlou smrťou tkvel v tom, že prvá znamenala prechod do trvalého stavu blaženej existencie, zatiaľ čo druhá viedla k večnému zatrateniu. Najdesivejšou stránkou zlej smrti bola jej nepredvídateľnosť – koho zastihla nepripraveného, ten už nemal šancu zvrátiť svoj neblahý osud a vykonať príslušné nápravné opatrenia.³⁵ Hrozba, že duša človeka prekvapivo opustí jeho telo zaťažená hriechmi, výdatne živila stredovekú atmosféru eschatologického strachu. Absolútna väčšina ľudí

v mladom a produktívnom veku bez zdravotných problémov prirodzene nepomýšľala na posledné veci a nezariaďovala s tým súvisiace potrebné záležitosti, preto možno skonštatovať, že náhla smrť v stredovekých predstavách takmer automaticky znamenala zároveň zlú smrť.

Okrem naznačených nálad prevládajúcich v spoločnosti vrcholného a neskorého stredoveku má z hľadiska pevného etablovania súdobej vizuálnej zbožnosti k zobrazeniam sv. Krištofa veľký význam postupné konštituovanie cirkevnej náuky o sviatostiach, ku ktorému dochádza práve v tomto období. Umierajúci mohol podstatne minimalizovať riziko odsúdenia k večným pekelným útrapám, ak dosiahol odpustenie hriechov prostredníctvom sviatosti zmierenia a prijal eucharistiu spolu s pomazaním chorých.³⁶ Dôležitosť prvej menovanej sviatosti bola zdôraznená na Štvrtom lateránskom koncile v roku 1215, kedy sa uložila všetkým kresťanom povinnosť vyspovedať sa aspoň raz do roka, pričom za nedodržanie tohto nariadenia hrozili prísne sankcie.³⁷ Naopak, tradičnej vážnosti sa už od najranejších cirkevných dejín tešila typická sviatosť umierajúcich – posledné prijatie eucharistie ako „pokrmu na cestu“, tzv. viatikum, podávané v bezprostrednej blízkosti smrti.³⁸ Historický vývoj vnímania sviatosti pomazania chorých pekne dopĺňa vyššie popísaný obraz stredovekej zbožnosti, úzkostlivo zaujatej smrťou a zomieraním. Pôvodné pomazanie chorých určené takto postihnutým za účelom ich posilnenia, prípadne uzdravenia sa od 12. storočia začína nazývať posledným pomazaním a udeľuje sa výsostne veriacim na smrteľnej posteli. Staršia funkcia poskytnutia istej pomoci k životu tak bola v stredoveku nahradená prípravou na smrť.³⁹

Zdá sa, že spomínané nábožensko-kultúrne podmienky vytvorili v priebehu vrcholného a neskorého stredoveku ideálne ovzdušie pre praktizovanie a šírenie skúmanej vizuálnej zbožnosti. Zlatá éra uctievania zobrazení sv. Krištofa pominula spolu so zmenou popísanej spoločenskej klímy. Hlavný podiel na tomto procese majú reformátorské idey, masívne sa šíriace od začiatku 16. storočia naprieč celým západným kresťanským svetom. Kľúčovú úlohu pritom nezohral len tradičný ikonoklastický odpor reformátorov k náboženským výtvarným dielam, ale aj niektoré teologické myšlienky. V krátkosti možno spomenúť oslabovanie významu sviatostí na úkor zdôrazňovania Božej milosti pri

spáse človeka či všeobecné tendencie „racionalizovať“ kresťanskú vieru a očistiť ju od nánosov „pohanských“ prvkov a nehistorických mytologických elementov. Príkladom takéhoto prístupu ku kultu obrazov sv. Krištofa je sám Martin Luther, ktorý známu postavu svätca a jeho príbeh o brodení rieky vykladá ako morálnu alegóriu kresťanského života. Dobrý kresťan má mať silu prekonávať prekážky (riecky) opierajúc sa o Božie slovo (palicu).⁴⁰

Záver

Nesmiernu popularitu vizuálnej zbožnosti k zobrazeniam sv. Krištofa, rozšírenú v celej latinkej Európe od 13. storočia po prvú polovicu 16. storočia, možno vysvetliť kombináciou jedinečných kultúrnych okolností. Ich najzákladnejšiu úroveň tvorí existencia tradičných, takpovediac univerzálne rozšírených eschatologických predstáv o prekonávaní vodného živlu v súvislosti s odchodom duše na druhý svet. Podobne univerzálne rozšírenie má príťažlivosť konceptu mágie, umožňujúceho človeku dostať sa bezmála na úroveň bohov a vykonávať nadprirodzené zásahy do pozemskej reality vo svoj prospech. Tieto hlboko zakorenené predstavy sa v spoločensko-náboženskom prostredí, vyvolávajúcom úzkostlivý strach zo smrti, transformovali do podoby kultu Krištofových obrazov. Výsledkom skúmania vybraného fenoménu sú okrem toho aj všeobecné zistenia, že jednou z funkcií stredovekého výtvarného umenia mohlo byť tiež sprítomnenie nekresťanských religióznych motívov a že v stredoveku pretrvávalo magické myslenie vo vzťahu k výtvarným dielam.

Poznámky

1. VAN OS, Henk: *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300 – 1500*. London, 1994, s. 32.
2. Podrobne pozri BENKER, Gertrud: *Christophorus. Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer : Legende, Verehung, Symbol*. München, 1975, s. 7 – 14.
3. Kompletný text legendy pozri VORAGINE, Jakub de: *Legenda Aurea*. Praha : Vyšehrad, 1998, s. 194 – 198.
4. BENKER, G.: c. d. (v pozn. č. 2), s. 121.
5. K tomu pozri napríklad FUHRMANN, Horst: *Středověk je kolem nás*. Praha : Nakladatelství a vydavatelství H&H, 2006, s. 258 – 267.
6. Podľa ROTTERDAMSKÝ, Erasmus: *Chvála bláznivosti*. Praha : Odeon, 1966, s. 63 – 64.
7. TOGNER, Milan: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Bratislava : Tatran, 1988, s. 147.
8. OHLER, Norbert: *Umírání a smrt ve středověku*. Praha : Nakladatelství a vydavatelství H&H, 2001, s. 79 – 80.

-
9. VORAGINE, Jakub de: c. d. (v pozn. č. 3), s. 369 – 370.
 10. BENKER, G.: c. d. (v pozn. č. 2), s. 119.
 11. Pozri napríklad LINCOLN, Bruce: *Death, War, and Sacrifice : Studies in Ideology and practice*. Chicago – London, 1991, s. 49 – 75.
 12. RASMUSSEN, Knud: *Grónské mýty a pověsti*. Praha : Argo, 1998, s. 27, 50, 54.
 13. Jb 33,18 a 36, 12.
 14. LE GOFF, Jacques: *Zrození očištěnce*. Praha : Vyšehrad, 2003, s. 41 – 47, hlavne 42 a 47.
 15. JIROUŠKOVÁ Lenka – JIROUŠEK, Pavel: Úvod. In: DUS, Jan A. (ed.): *Proroctví a apokalypsy : Novozákonní apokryfy III*. Praha : Vyšehrad, 2007, s. 266 – 267.
 16. DUS, J. A.: c. d. (v pozn. č. 15), s. 307.
 17. GUREVIČ, Aron: *Nebe peklo svět : Cesty k lidové kultuře středověku*. Praha : Nakladatelství a vydavatelství H&H 1996, s. 238 a nasledujúce k ustáleným motívom vo „videniach“, s. 261 – 262.
 18. ALIGHIERI, Dante: *Božská komédia : Peklo*. Spev tretí, verš 70 – 75 (Preložil Viliam Turčány a Jozef Felix).
 19. Mt 12, 40 a 27, 51 – 52; NicEv 18 – 25.
 20. VORAGINE, Jakub de: c. d. (v pozn. č. 3), s. 198.
 21. Ibidem, s. 271; OHLER, N.: c. d. (v pozn. č. 8), s. 78.
 22. BAILEY, Michael D.: *The Meanings of Magic : Magic, Ritual and Witchcraft I*. University of Pennsylvania Press, 2006, s. 2.
 23. DJURIŠIČ, Danijela: *Mágia a čarodejníctvo – vybrané antropologické koncepcie*. In: Hieron, VIII – IX, 2007, s. 158.
 24. Ibidem, s. 158 – 159.
 25. HUIZINGA, Johan: *Podzim středověku*. Praha : Paseka, 2010, s. 189.
 26. VERSNEL, Henk S.: *Some Reflections on the Relationship Magic-Religion*. In: Numen, XXXVIII, 1991, s. 178 – 179.
 27. Pozri napríklad James D. KEYSER – David S. WHITLEY: *Sympathetic Magic in Western North American Rock Art*. In: *American Antiquity*, LXXI, 2006; FREEDBERG, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago – London, 1991, s. 246 – 282.
 28. Príklady uvádza FREEDBERG, D.: c. d. (v pozn. č. 27), s. 263 – 270.
 29. FUHRMANN, H.: c. d. (v pozn. č. 5), s. 262.
 30. VYSE, Stuart A.: *Believing in Magic. The Psychology of Superstition*. New York, 2000, s. 200.
 31. Porovnaj: *Predhovor*. In: KOVÁČ, Milan – KOVÁCS, Attila – PODOLINSKÁ, Tatiana (Eds.): *Cesty na druhý svet : Smrt' a posmrtný život v náboženstvách sveta*. Bratislava : Katedra porovnávacej religionistiky FiF UK, 2005, s. 9.
 32. REINIS, Austra: *Reforming the Art of Dying : The Ars Moriendi in the German Reformation (1519 – 1528)*. Hampshire – Burlington, 2007, s. 2.
 33. Porovnaj napríklad HUIZINGA, Johan: c. d. (v pozn. č. 26), s. 153; DINZELBACHER, Peter: *Poslední věci člověka : Nebe, peklo, očištěnc ve středověku*. Praha : Vyšehrad, 2004, s. 25 – 29.
 34. K literatúre Ars Moriendi pozri BINSKI, Paul: *Medieval Death : Ritual and Representation*. London, 1996, s. 39 – 43.
 35. FUHRMANN, H.: c. d. (v pozn. č. 5), s. 246 – 247.
 36. REINIS, A.: c. d. (v pozn. č. 32), s. 3.
 37. BINSKI, P.: c. d. (v pozn. č. 34), s. 37.
 38. ADAM, Adolf: *Liturgika : Křesťanská bohoslužba a její vývoj*. Praha : Vyšehrad, 2001, s. 309 – 310.
 39. Ibidem, s. 246.
 40. FUHRMANN, H.: c. d. (v pozn. č. 5), s. 263 – 264.

Summary

The topic of this paper is focused on analyzing visual piety of depictions of St. Christopher popular since 13th century until 16th century in Western Europe. St. Christopher was a legendary person who, according to middle-aged stories, carried pilgrims across dangerous river. One day Jesus Christ has revealed himself as a small child to Christopher on the bank. While carrying across the river, this child has become heavier and heavier. This event was the most popular in the iconography of St. Christopher. Besides these depictions had a supernatural ability to prevent unexpected death. Just one look at St. Christopher's depiction and beholder didn't die that day. In the popularity of this visual piety three important moments could be recognized: mythological motif of crossing river after death popular in almost every culture, practice of homeopathic magic and the fear of unexpected death without receiving sacraments.

TYP, FUNKCIA, MOTÍV.

K interpretácii stredovekých vidieckych portálov 14. – 15. storočia
– niekoľko príkladov z východného Slovenska

„Portál bol často posledným ostrovom stavebnej dekorácie.“¹ Norbert Nußbaum

Vstup do chrámu je miestom, kde človek opúšťa telesný svet a vchádza, pokiaľ je toho hodný, do iného, polo nebeského sveta, do priestoru liturgických osláv.² Portál je výtvarným vyjadrením tohto miesta a zároveň zhmotnením predstavy o tomto procese prechodu. Nachádza sa na priečelí takmer každého stredovekého kostola a nie je len najnápadnejším (často dokonca jediným) dekoratívnym prvkom na fasáde. Je to dielo, ktoré nielenže zdôrazňuje hranicu medzi vnútrom a vonkajškom, ale stáva sa tiež, reprezentačnou sférou slúžiacou ako pôda pre predstavy patrónov a tých, čo naň nazerajú.³

Tento príspevok sa zaoberá gotickými portálmi na periférii – najmä na vidieku – a cieľom bude interpretácia každého z vybraných diel, otázky súvisiace s typom alebo funkciou portálu, ako aj analýza zachovaných dekoratívnych prvkov. Východná časť našej krajiny bola v období vrcholného stredoveku centrom stavebnej produkcie a vznikajú tu najvýznamnejšie sakrálne stavby regiónu – Dóm sv. Alžbety v Košiciach, Kaplnka sv. Michala, Kostol a kláštor dominikánov v Košiciach a františkánsky Kostol sv. Mikuláša so zachovanými gotickými portálmi. Protipólom k týmto dielam sú početné variácie vstupov po celom východoslovenskom vidieku, kde sa tiež uplatnila rozmanitosť stavebných prvkov a kreativita stredovekých kameňosochárov. Tieto vstupy však predstavujú zvláštnu kapitolu v problematike, pretože väčšina z nich je nefigurálna a týmto akoby predurčená k inému prístupu pri pokusoch o ich analýzu.

Úvodný výrok Norberta Nußbauma v

kapitole o gotických priečeliach a dekorácii je vhodnou definíciou vidieckeho portálu, pretože ho prezentuje ako dielo, ktorého úlohou je ohromiť diváka predovšetkým svojím tvaroslovným prevedením a zvýrazniť dôležitosť stavby, ktorej je súčasťou.⁴ Autor chápe portál najmä ako dekoratívny záchytný bod a práve to vystihuje oblasť, v ktorej sú vidiecke vstupy „problematické“ – väčšina z nich síce môže byť systematicky zaradená do chronologických a typologických okruhov na základe niektorých spoločných prejavov svojou často nenáročnou morfológiou, avšak neprispievajú k novým možnostiam ikonologickej analýzy. Aj to je jeden z dôvodov, prečo štúdie týkajúce sa problematiky portálu (v dedinskom prostredí) majú prevažne štatisticko-deskriptívnu povahu.⁵ Pri mestských figurálnych portáloch, ktoré sú reprezentantmi určitého slohu alebo tendencie, je tu možnosť hľadania ikonografie a ikonológie, nastoľujú zaujímavé otázky týkajúce sa hlavných tém a príbehov na tympanónoch. Možno konštatovať, že figurálna výzdoba na väčšine gotických diel z rurálneho prostredia v oblasti, ktorá je predmetom nášho záujmu (Košický a Prešovský kraj), absentuje. Napriek vymenovaným „obmedzeniam“ sa aj tu ponúka niekoľko problémov a otázok, na ktoré je možné pri bližšom skúmaní zodpovedať, a tak sledovať zmeny, ktoré sa udiali v priebehu obdobia existencie jednotlivých diel.

Prvým problémom je formálna stránka, resp. morfológická skladba portálu. Správne určené tvaroslovie síce umožňuje aj územné zaradenie, teda určenie inšpiračných zdrojov, ktoré sa podieľali na výslednom vzhľade každého portálu, vo všeobecnosti však platí, že pre gotické portály



Malá Bara, západný portál. Foto: M. Jaššová.



Malá Bara, západný portál, detail. Foto: M. Jaššová.

14. – 15. storočia na Slovensku je typický jednoduchý kamenný rám s odstupňovaným profilovaným ostentím. V tomto prostredí dochádza len k opatrnému obmieňaniu tých istých a zaužívaných „šablón“, ktoré sa pravdepodobne osvedčili v náročnejších architektúrach (v období vrcholnej gotiky to boli centrá okolo Dómu sv. Alžbety v Košiciach alebo Rožňava). Kým pre obdobie 14. storočia je charakteristický lomený oblúk (Svinica, Budkovce, Ložín), ktorým bývali vstupy ukončené. V priebehu 15. storočia nachádzame najčastejšie portály sedlového typu (Turňa, Trstené pri Hornáde) a tiež s nadpražím v tvare oslieho chrbta (ako je to napríklad v Svätuštiach a Bartošovciach), čo je však skôr výnimkou. Dynamickosť tohto obdobia sa na kamenných rámoch prejavila v hlboko zošíkmených ostentoch a bohatej profilácii. Tá sa formuje počnúc oblými prútmi typickými pre skoršie obdobie, cez stredové pretínavé prúty, zdvojenú profiláciu a v období neskoršej gotiky sa pri profiloch najčastejšie stretávame s hruškovitým tvarom.

Omnoho zaujímavejšie je hľadisko integrácie a variácie ornamentálnych prvkov uplatnených na týchto portáloch. Program kamenárskej výzdoby gotických vstupov sa na portáloch, ktoré sú súčasťou dedinských kostolov, prejavil samozrejme v menej náročnom poňatí. Napriek tomu sa zachovalo niekoľko zaujímavých príkladov s detailmi, ktoré stoja za povšimnutie vďaka zaujímavej integrácii a variácii rôznych ornamentálnych prvkov, ktoré

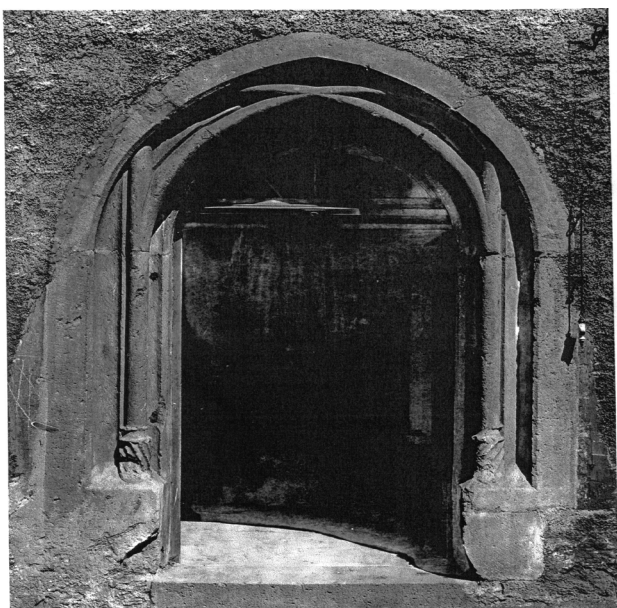
sa stali súčasťou portálu. Rastlinný ornament je v gotickom umení neodmysliteľnou súčasťou katedrálneho programu a rozvíja sa aj v kameňosochárstve nášho prostredia. Nachádzame ho už na románskych hlaviciach zvyčajne s uplatneným motívom bobúľ alebo najrozličnejších foriem palmiet, akantov a možno konštatovať, že ich používanie vo vidieckom prostredí je trochu konzervatívne a obmedzené na opakovanie „osvedčených“ prvkov. K najobľúbenejším patrí list ako prvok, ktorý možno ľahko komponovať a variovať, príkladom uplatnenia tohto motívu je vstup z polovice 14. storočia na severnej strane v múre presbytéria v Kostole sv. Petra a Pavla v Ložine. Portál má v ostentí vložené prúty s hruškovitým profilom, aký nachádzame aj na južnom portáli v Budkovciach. V hornej časti je ukončený lomeným oblúkom a na čele oblúka sa objavuje motív plastických javorových listov. Tento motívom sa v gotickom kameňosochárstve vyskytuje už v skoršom období, napríklad na portáli v Ľubici v druhej polovici 13. storočia.

K často používaným motívom zo škály rastlinnej ornamentiky patrí píniová šiška, ukončenie niektorých profilov tordovaním, alebo diamantový, či kosoštvorcový ornament. Portál v predsieni pod vežou kostola v Malej Bare je jedným z prípadov, kde nachádzame takýto spôsob dekorovania. Kamenné ostentí vstupu je ukončené lomeným oblúkom, zdobené hlbokými výžľabkami a tromi radmi oblých prútov, ktoré sú v spodnej tretine



Svätušė, južný portál. Foto: M. Jaššová.

ukončené valčkami s reliéfom pripomínajúcim píniové šišky. Kým v antike bol tento motív symbolom plodnosti, v kresťanskom umení predstavoval strom života, z ktorého vyvierajú rajske prúdy.⁶ Podobne je to v Kostole sv. Ladislava vo Svätušiach na portáli v južnom múre lode kostola, ktorý nesie



Siegen. Zdroj: Obrazový archív LWL, Münster.



Detail portálu kláštora vo Wehrden. Foto: M. Jaššová.

znaky neskorogotického slohu. Jeho kamenné ostenie je kompozičnou hrou dvoch dekoračných motívov, ktoré sa striedajú na jeho pomerne skromnom kamennom ráme. Portál má hranolové pätky, na ktoré dosadajú z každej strany dva prúty ostenia, v hornej časti oblúka sa prúty pretínajú a vytvárajú diamantový vzor kosoštvorca. Portál je ukončený oblúkom v tvare oslieho chrbta, prúty v spodnej časti zdobia tordované valčky. Ostenie je v spodnej štvrtine dekorované pásom s kosoštvorcovým ornamentom. Problémom je aktuálny stav portálu, ktorý trochu znemožňuje identifikáciu všetkých prvkov. Na základe typológie ho možno datovať do obdobia konca 15. až na začiatku 16. storočia. Tieto ornamentálne prvky nachádzame na vidieckych portáloch v období 14. – 15. storočia pomerne často vo Vestfálsku, napríklad v okolí Detmoldu, v dedinách Neuengeseke, Siegen alebo Wehrden, kde bývajú uplatnené na sakrálnej, rovnako aj profánnej architektúre.

Okrem týchto motívov sa objavujú portály, u ktorých by bolo možné predpokladať antropomorfné motívy, tieto prípady sú však veľmi zriedkavé. Gotický portál veže na západnom priečelí

kostola vo Svinici je situovaný v strede fasády. V hornej časti je ukončený lomeným oblúkom, zdobený dvoma profilovými prútmi a štvorcové pätky v spodnej časti sú dekorované diamantovým reliéfom. Vstupný otvor má tvar lomeného oblúka a portál má v žliabkoch ostenia fragmenty bobúľ, ktoré by mohli byť interpretované aj ako akési štylizované hlavice, ktoré trochu pripomínajú ľudské hlavy. V súčasnosti je stav kamenného ostenia taký, že presnejšia identifikácia nie je istá, možno sa len pokúšať odhadnúť, o aký ikonografický motív by mohlo v tomto prípade ísť. Ak by sme pripustili možnosť, že medzi prútmi sa nachádzajú hlavy, ich uplatnenie ako motívu na hlaviciach by malo svoje opodstatnenie. Vo výtvarnej symbolike sú zdrojom života, sily a autority, vo všeobecnosti by hlavy na portáloch mohli byť odkazom resp. gestom vďaky za donátorstvo, vzhľadom na to, že v mnohých prípadoch bol vznik samotného kostola závislý od finančnej podpory panovníka alebo bohatého veriaceho. V súčasnosti sa však javí ako pravdepodobnejšie, že medzi oblými prútmi sú naozaj vložené naznačené bobule ako ďalší oblúbený prvok. Z vonkajšej strany je múr okolo vstupu zdobený pásovkou s cikcakovým ornamentom, s použitím okrovej, žltej a červenej farby. Portál je typologicky možné porovnať napríklad s portálmi v Kláštore premonštrátov v Lelesi a historicko-architektonický výskum ho datuje do obdobia štvrtej etapy výstavby kostola – uvádza obdobie 15. storočia.⁷

Vo vidieckom prostredí, sú rovnako

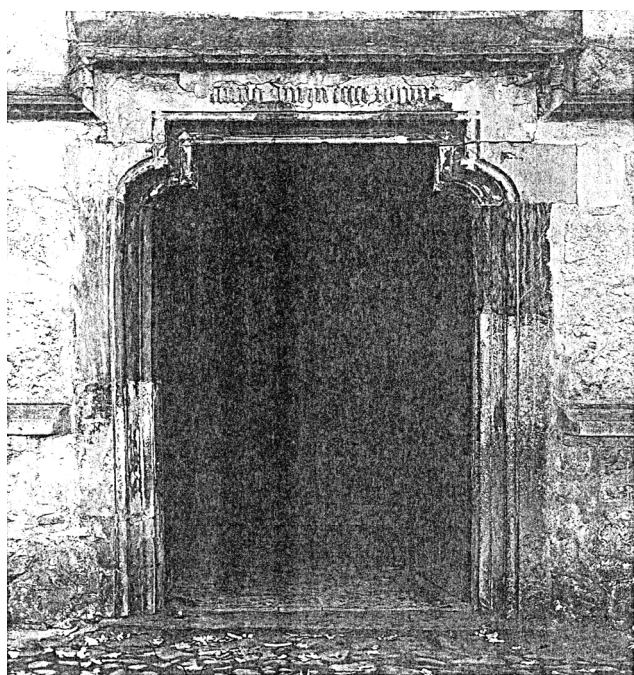


Svinica, západný portál. Foto: M. Jaššová.



Budkovce, severný portál. Foto: M. Jaššová.

výnimočným prípadom portály, ktoré obsahujú nápisy. V prípadoch, že sa zachovali, sa vylúštenie ich obsahu spája s možnosťou získať informácie o datovaní, dôležité informácie z histórie kostola, prípadne meno autora, rôzne príhovory, nápisy objasňujúce fakty, prípadne môžu odkazovať na patróna. V Kostole Najsvätejšej Trojice v Budkovciach sú zachované štyri pôvodné gotické portály, z nášho pohľadu je najzaujímavejší severný exteriérový portál v múre lode. Je dekorovaný tromi radmi prútov, ktoré sa pravouhlo pretínajú v horných hranách nadpražia. Prúty majú v priereze klinové vyžľabenie, a v spodnej časti dosadajú na hranolové pätky. V súčasnosti zostali pätky zachované, časť ostenia (z vonkajšej strany) sa už nezachovala. Portál je ukončený sedlovým typom oblúka a z vnútornej strany nadpražia je možné vidieť nápis MARIA, a ďalšie slovo pred textom, no tento kratučký nápis pred menom nie je dobre čitateľný. Možno však predpokladať, že ide o citát z Lukášovho evanjelia AVE MARIA (Lk 1, 28), teda modlitbu k prosbe o pomoc alebo žiadosti o ochranu. Jedinú zmienku o tomto severnom vstupe možno nájsť v *Súpise pamiatok na Slovensku*, no nápis v nadpraží sa tu nespomína: „Na severnej strane lode je neskorogotický sedlový portál s pretínavými prútmi v nadpraží“.⁸ Portál v kostole je v súčasnosti prezentovaný ako zamurovaný. Reprezentuje neskorogotickú epochu, datovať ho možno do konca 15. až začiatku 16.



Großreken. Zdroj: Obrazový archív LWL, Münster.

storočia, aj na základe typológie, s ktorou sa stretávame v tomto neskorom období na podobných portáloch v Nemecku, napríklad vo farskom kostole v Großreken.

Rovnako osobitým prípadom je aj otázka datovania gotických portálov. Prvú skupinu tvoria tie, ktorých časové zaradenie nepredstavuje problém, pretože ich morfológia odkazuje na konkrétne vzory, z ktorých tieto portály pochádzajú (neskorogotické portály z Trsteného pri Hornáde). Druhá skupina je zložená z tých vstupov, pri ktorých vznikajú v snahe o ich chronologizáciu dva problémy. V prvom prípade je to fakt, že aj pri portáloch, u ktorých je známy rok vzniku, nie je vždy možné ich zaradenie do konkrétneho slohového alebo štýlového rámca, pretože pod ich vzhľad sa často podpísalo umenie miestneho kamenára (vynikajúcim príkladom je západný portál v kostolíku v Borši). Ďalšia situácia vzniká pri takých, ktoré síce vznikli v období neskej gotiky, no sledujú ešte tvaroslovia ranogotických diel. Podľa Súpisu pamiatok na Slovensku je chronologicky najstarším vstupom v kostole v Budkovciach portál v južnom múre lode, ktorý v minulosti pravdepodobne slúžil ako hlavný. Má hlboké ostenie, z vonkajšej strany mierne zošíkmené, je zdobený rebrami s hruškovitým profilom v priereze, ktorý dosadá na hranolové pätky. V Súpise je datovaný ako ranogotický, no to možno povedať len o jeho forme, časovo ho možno zaradiť najskôr do obdobia prvej fázy výstavby kostola,

do konca 15. storočia, teda obdobia vrcholnej až neskej gotiky. Portál je síce charakteristický jednoduchým tvaroslovím, v priereze má však hlbokú profiláciu, ktorá naznačuje, že kameňosochársky program portálov Kostola sv. Trojice v Budkovciach už slohovo korešponduje s dielami typickými pre obdobie vrcholnej gotiky.

V prípade vidieckych portálov nie vždy platí, že ich funkcia sa podieľala na konečnom vzhľade. Proporcne najväčší a najhonosnejšie zdobený by síce mal byť riešený hlavný portál, pretože mal byť schopný poňať čo najväčšie množstvo veriacich a zároveň čo najrýchlejšie sprístupniť objekt, na vidieku sa však často stretávame so situáciou, keď sú portály rozmerovo totožné, ako je to napríklad v Budkovciach alebo Trstenom pri Hornáde. V týchto prípadoch je ťažké určiť, ktorý vstup bol zamýšľaný ako hlavný, najmä ak sa na jednej architektúre uplatnili portály z dvoch stavebných slohov, ako je to napríklad v Svätušiaci. Výnimkami sú niektoré portály zo začiatku 15. storočia, kde je hlavný vstup na západnom priečelí náležite zdôraznený odlišnou mierkou. V prípade týchto portálov, bol dôraz kladený predovšetkým na účelnosť, dekoratívna zložka bola druhoradá.

V porovnaní s ohromnými katedrálami sa zdá, že dedinské vstupy zohrávajú ako by menej významnú úlohu v schéme stredovekého kameňosochárskeho systému. Napriek tomu, sú podstatné ako príklady integrácie gotického kameňosochárstva a tiež „vysporiadania sa“ s týmto umením na vidieku, ktoré je tu často charakteristické slobodnejšou voľbou jednotlivých prvkov, pretože nepodliehalo tak striktne prísny ikonografickým šablónam uplatneným v náročnejších dielach.

Zoznam bibliografických odkazov

- BÜRGER, Stefan – KLEIN, Bruno: *Werkmeister der Spätgotik : Position und Rolle der Architekten im Bauwesen des 14. bis 16. Jahrhunderts*. Darmstadt : WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2009, 240 s. ISBN 978-3-534-22346-6
- DUBY, Georges: *Umení a spoločnosť ve středověku*. Praha : Paseka, 2002.
- KOVAČEVIČOVÁ-PUŠKÁROVÁ, B.: *Svinica : Románsko-gotický ev. reform. kostol. Výskum umelecko-historický a historicko-architektonický. Nálezová správa 1970 – 1971 (rkp.)* uložená v archíve Pamiatkového úradu SR – v stredisku Košice, s. 15 – 18.
- MENCL, Václav: *Středověká města na Slovensku*. Bratislava : Universum, 1938, 230 s.
- NICOLAI, Bernd: *Orders in Stone : Social Reality and*

- Artistic Approach. The case of the Strassbourg South Portal. In: Gesta, Vol. 41, No 2, 2002, s. 109 – 115.
- NUßBAUM, Norbert: German Gothic Architecture. New Haven, Connecticut : Yale University Press, 2000, 271 s. ISBN 0-300-08321-1
 - Parlerbauten Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17. – 19. Juli 2001. Stuttgart, 2004, s. 239 – 247. ISBN 3-8062-1882-X
 - Súpis pamiatok na Slovensku A- J. Bratislava : Obzor, 1967.
 - SYROVÝ, Bohuslav: Architektura : Naučný slovník. Praha : Státní nakladatelství technické literatury, 1961, 239 s.
 - BURAN, Dušan: Gotika : Dejiny slovenského výtvarného umenia. Bratislava : SNG, 2003, 879 s. ISBN 13978-80-8059-080-2

Poznámky

1. "... the portal was often a last enclave of structural decoration." Norbert Nussbaum v rozsiahlej práci o nemeckej gotickej architektúre chápe portál najmä ako architektonický dekoratívny prvok. Slovo enclave má niekoľko významov, na základe autorovho opisu ho možno preložiť ako ostrov, pretože ako Nussbaum vysvetľuje v kapitole o portáloch, bol to často jediný záchytný bod (ozdoba) na jednoduchých priečeliach. Porov.: NUßBAUM, Norbert:

- German Gothic Architecture. New Haven, Connecticut : Yale University Press, 2000, s. 157.
2. Takto definuje stredoveký portál G. Duby, podľa ktorého bol symbolom prechodu z jedného sveta do druhého. Autor zdôvodňuje túto myšlienku výberom príbehov, ktoré boli prostredníctvom scén na tympanónoch rozprávané a odkazovali na Kristov druhý príchod rovnako ako na ľudský odchod z tohto sveta. Porov.: DUBY, Georges: Umění a společnost ve středověku. Praha : Paseka, 2002, s. 36.
 3. NICOLAI, Bernd: Orders in Stone : Social Reality and Artistic Approach. The case of the Strassbourg South Portal. In: Gesta, Vol. 41, No 2, 2002, s. 111.
 4. Porov.: NUßBAUM, N.: c. d. (v pozn. č. 1), s. 155 – 158.
 5. Prehodnotenie literatúry a zdrojov k téme je súčasťou diplomovej práce autorky tohto článku. Porovnaj: JAŠŠOVÁ, Miroslava: Stredoveké vidiecke portály na východnom Slovensku. Trnava: 2008, 125 s.
 6. Porov.: SYROVÝ, Bohuslav: Architektura : Naučný slovník. Praha : Státní nakladatelství technické literatury, 1961, s. 209.
 7. Porov.: KOVAČEVIČOVÁ-PUŠKÁROVÁ, B.: Svinica. Románsko-gotický ev. reformovaný kostol. Výskum umelecko-historický a architektonicko-historický. Nálezová správa 1970 – 1971 rkp. Uložená v archíve PÚ SR – v stredisku Košice, s. 10.
 8. 8) Porov.: Súpis pamiatok na Slovensku A- J. Bratislava : Obzor, 1967, s. 234.

Summary

The Gothic Portals in rural area seem to be „problematic“ from several points of view. It is possible to attribute the most of these entrances into the range according some specific expressions. But thanks to their often not very sophisticated accidence they are not as much interesting for iconographical analysis as the portals on the Cathedral field. The many works about the topic mainly have a descriptive and statistic character. That is why the main aim of this article is to point out that these portals require kind of a different approach during the process of their interpretation. The first topic is dealing with the formal side or morphological composition of each portal. The well-defined morphology allows the correct insertion by territory and defining of the main inspiration sources that have had an influence on the shape of each masterpiece. The more interesting aspect of their interpretation is the way how the ornaments and decorative elements were integrated and used on these portals. Program of sculptural decoration of gothic rural entrances came into the less complicated concepts as it was in the cities. Despite this fact, there are many examples of interesting variations of the main specimens that are witnesses of creatively approach of medieval authors. In addition, there is the problem of their chronology, inscription problem and the question of their function that is also connected with proportions. The portals in rural area were not often as strongly dependent on using strict model as it was in the case of the cities, and that is why their appearance is often unique and unclassifiable.

MEŠTIANSKY DOM Č. 96 NA HLAVNOM NÁMESTÍ V KEŽMARKU

32

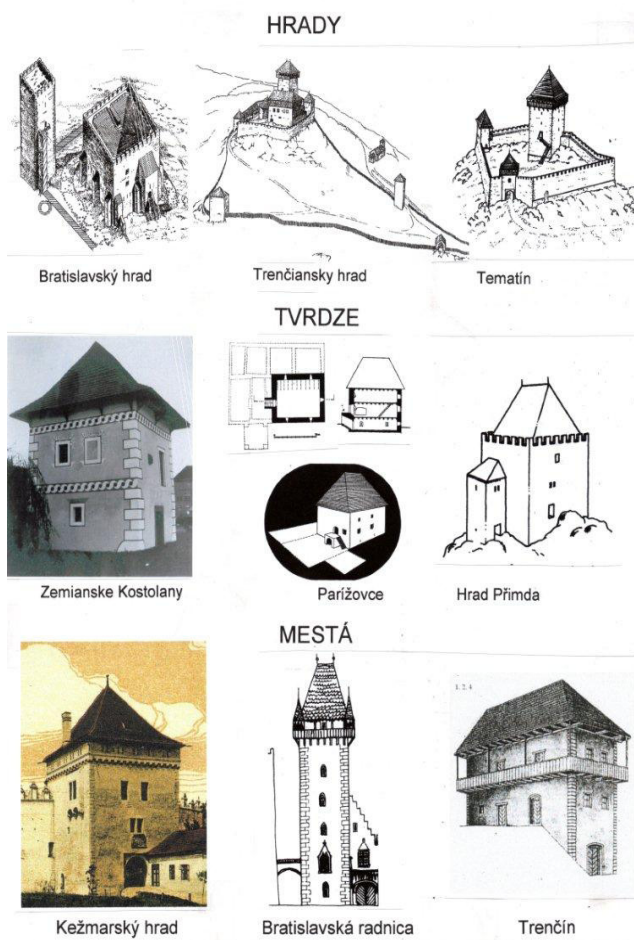
Ak možno hovoriť, že vývoj miest a mestečiek tvorí na Slovensku osobitný fenomén, platí to vo zvýšenej miere o mestách a mestečkách na Spiši. Podnes si zachovali zvláštnu atmosféru a ducha, ktoré pretrvávajú od čias ich založenia v období raného stredoveku a odzrkadľujú aj znaky hospodárskeho a kultúrneho rozmachu s výraznými prvkami obdobia gotiky a renesancie. Členitosť terénu, značné prírodné bohatstvo a najmä ich situovanie na frekventovaných komunikačných spojoch, po ktorých prúdil ekonomický život a kultúrne výmeny na dôležitej spojnici medzi Uhorskom a Poľskom boli prirodzenými faktormi hustého osídlenia územia už od dôb prehistorických. Vznikali drobnejšie, ale aj rozľahlejšie sídliská, hrady a hrádky, dediny a mestá. Migrovalo sem obyvateľstvo, ktoré prinášalo na nové územie svoje životné zvyklosti a pracovné postupy, a tak trvalo poznačilo obraz krajinného prostredia i jeho stavebný vývoj.

Jedným z dôležitých mestských centier sa stal Kežmarok, situovaný v kotline chránenej masívom Vysokých Tatier, Spišskej Magury a Levočským pohorím. Kežmarok sa rozkladá pri rieke Poprad, ktorá pôvodne tvorila jeho prirodzenú os osídlenia, obranu a neskôr aj hranicu územia, ktoré sa postupne rozširovalo východným smerom k Ľubickému potoku. Svojím situovaním sa stal spádovým územím časti podtatranského regiónu, Zamaguria a Tatranskej kotliny a tiež centrom, ktoré po stáročia súťažilo o prvenstvo s neďalekou Levočou.

Dnes na prvý pohľad kompaktné zastavané historické mesto s pôvabnou siluetou na pozadí Vysokých Tatier má veľmi zložitý urbanistický vývoj. Jeho osvetlenie sa stalo predmetom viacerých štúdií z pera historikov, architektov a archeológov,

ktorí sa tejto lokalite venovali najmä v 70. rokoch 20. storočia. Dôvodom bola pamiatková obnova viacerých solitérov na čele s radnicou, farským kostolom a zvonnicou, ale aj hradu, kde sa na nádvorí realizoval rozsiahly archeologický výskum. Inšpirujúci bol aj nepravidelný pôdorys mesta s vidlicou dvoch hlavných ciest, v ktorých vyústení bola neskoršie – až v 60. rokoch 15. storočia situovaná neskorogotická radnica ako symbol mestských práv a mestského organizmu, emancipovaného od feudálneho hradu. V druhej polovici 15. a v 16. storočí sa fixovala uličná čiara a uličné bloky zhruba v dnešnej podobe a mesto, od 14. storočia obohané hradbami, si žilo svojím životom. V zásade možno konštatovať, že najstaršie ranostredoveké osídlenie sa pôvodne rozkladalo na mieste staršieho slovanského osídlenia na vyvýšenine s osadou a s Kostolom sv. Michala západne od rieky Poprad. Postupne sa rozširovalo východným smerom od ulice nazývanej Starý trh cez kostolný priestor s Farským kostolom sv. Kríža až po najmladšiu vidlicu ciest tvoriacu spojnicu medzi Vyšnou a Nižnou bránou opevnenia a priestorom troch mostov nad riekou Poprad. V ich dotyku na rozšírenej ploche vznikla až v 15. storočí radnica.

Severnú stranu územia osídlili nemeckí saskí hostia, ktorí tu v druhej štvrtine 13. storočia založili osadu. Opevnená osada s námestím typu okrúhlice a s murovanou zástavbou mala v strede Kostol sv. Alžbety a kláštor. Obytné stavby stáli zrejme v podobe voľne stojacich meštianskych domov typu obytných veží, z ktorých sa najreprezentatívnejší – azda pôvodná radnica – zachoval prebudovaný po roku 1463 na vstupnú bránu vedúcu do hradného areálu. Do novovzniknutej stavby mestského hradu popredného feudála Štefana Zápoľského zo 60.



Príklady hradov sú z Bratislavy, Trenčína a Tematína.
Príklady tvrdzí zo Zemianskych Kostolian, Parížoviec a českej Pímdy.
Príklady mestskej architektúry z Kežmarku (dnes vstupná veža hradu),
budova radnice v Bratislave a meštiansky dom pod hradom v Trenčíne.

rokov 15. storočia bola vtiahnutá aj časť staršieho severného opevnenia saského osídlenia, ktoré podnes tvorí severný obvodový múr neskorogotického paláca. Nie je vylúčené, že práve stavba hradu, ktorá začala v období po roku 1463, viedla aj k postaveniu dnešnej neskorogotickkej radnice a presunu tak dôležitého administratívneho symbolu slobodného kráľovského mesta na vyústenie spojnice trasy medzi hradom a novým centrom mesta. Túto domnienku môže potvrdzovať aj dátum jej vzniku, keďže súbežne s prestavbou hradu sa stavby radnice v roku 1461 ujal majster Juraj zo Spišskej Soboty.

Meštianska architektúra už od počiatkov murovaná, stavaná z kamenného materiálu (svedčí o tom aj zachovaný názov blízkej lokality Kamenná baňa), vznikala v Kežmarku, tak ako aj na celom území Slovenska, v podobe vežovitých domov vo voľnej reťazovej zástavbe. Domy boli centrami hospodárskych usadlostí v strede veľkých záhrad. Tieto vežové domy sú identifikovateľné najmä v zadných

časťach prejazdov dnešných dispozícií s odlišnými výškami horizontálnych konštrukcií a aj niektorými detailmi, napr. strieňami v zachovanej dvorovej časti. Spôsob voľnej zástavby, situovanej v strede rozsiahlych záhrad a hospodárskych dvorov, potvrdzujú aj údaje k daňovým súpisom už v roku 1447. Rozbor majetku daňových poplatníkov k tomuto dátumu, ako aj ich zamestnanie predpokladá počet cca 2000 obyvateľov v dvanástich dvanástkach. Z nich intra muros, teda v hradbách bývala bohatá časť obyvateľstva asi v 70-ich domoch, ktoré zaberali miesto prevažne v jednej až štyroch dvanástinách. Daňové súpisy prispievajú aj k poznaniu urbanistického vývoja obdobia neskorj gotiky, tak napr. už spomínaný súpis z roku 1447 spomína okrem dvanástich dvanástin aj Novú ulicu, formujúcu sa okolo farského kostola a jeho kostolného priestoru. Jediný príklad podnes voľne stojaceho vežového domu je vo dvore domu č. 21 na Hradnom námestí. Ide o gotický dom asi z 15. storočia, značne zbarokizovaný. Dnes stojí vo funkcii hospodárskej budovy na voľnom priestranstve nezávisle na mladšej radovej zástavbe.

Typ vežových domov vzniká najmä v 13. a 14. storočí ako typ viacpodlažných jednopriestorových pôdorysov s bočným schodišťom vedúcim do prvého poschodia. Z obranných dôvodov stáli aj na nízine na miernej vyvýšenine, často v močaristom prostredí, čím sa zvyšovala ich obranyschopnosť. Jednotlivé príklady stavieb dokumentujú ich funkčnú rôznorodosť, či už išlo o najstaršie konštrukcie výšinných alebo nížinných hradov, stredovekých feudálnych stavieb nižšej šľachty v strede hospodárskych centier na nízine alebo v mestskej zástavbe, kde obranyschopnosť jednotlivých architektúr znásoboval spoločný opevňovací systém.

Kežmarok je v súčasnosti lákadlom turistického ruchu na Spiši a v podnoží Tatier. Usporiadané mestečko je plné života a nadregionálnych kultúrnych a spoločenských podujatí. Z nich treba spomenúť napr. trhy prezentujúce európske ľudové umelecké remeslo, divadelné hry v priestoroch hradu, čerpajúce svoje námety z bohatých dejín mesta, obrazovú galériu, výborné kníhkupectvo a organové a komorné koncerty v artikulárnom kostole a v hradnej kaplnke. Kežmarok má bohatú lyceálnu knižnicu umiestnenú v barokovej, pôvodne školskej budove pri artikulárnom kostole. V jej múroch prebývalo a vyštudovalo mnoho osobností, ktoré sa uplatnili nielen na poli umenia a literatúry,



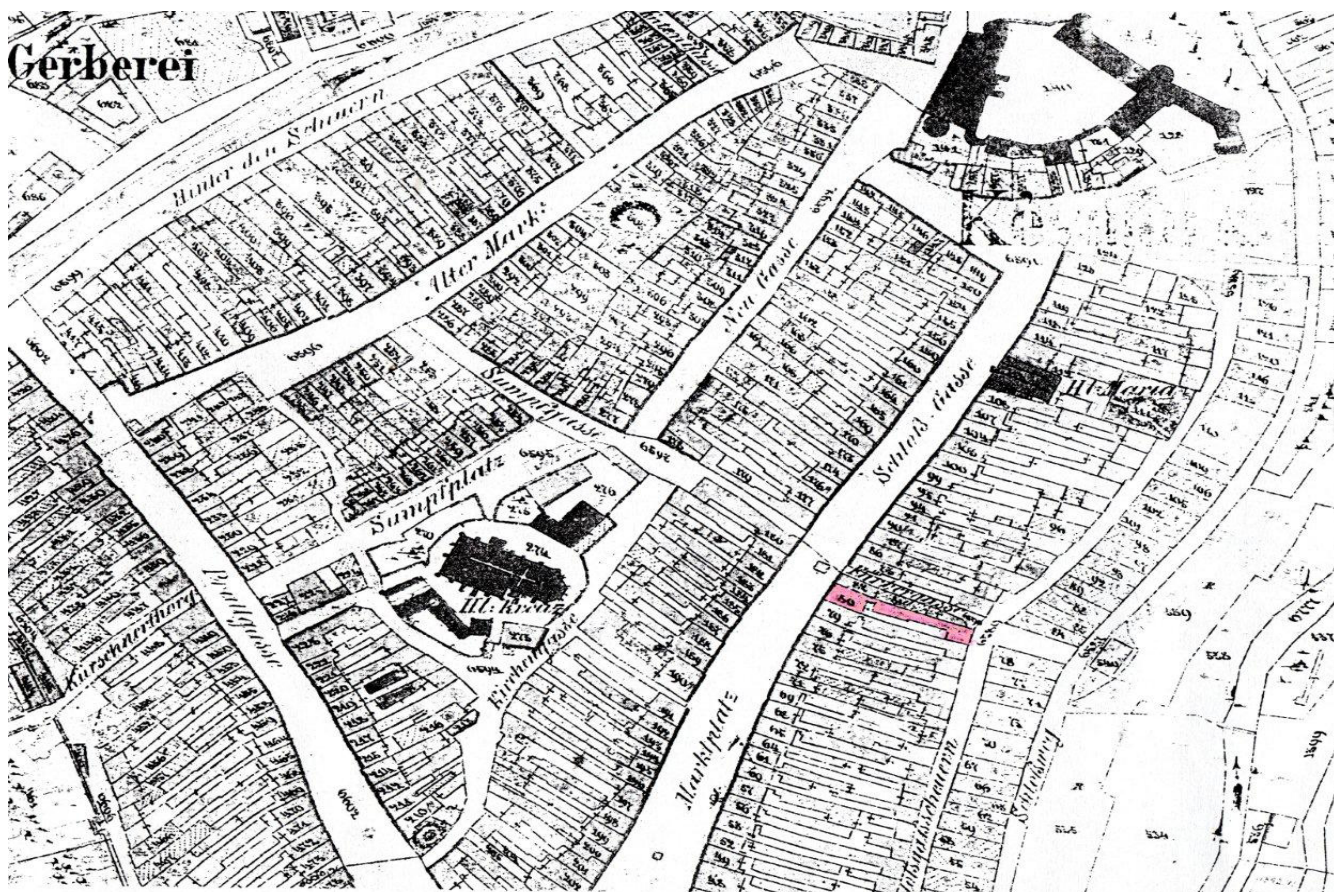
Priečelie domu č. 96. Foto: P. Brejka, 2010.

ale pracovali napr. aj v oblasti medicíny alebo technických vied. Tradícia popredného kežmarského lýcea nadviazala na tradície kežmarského školstva, ktorého korene možno sledovať už od konca 14. storočia a ktoré symbolizuje aj podnes zachovaná budova humanistickej mestskej školy v areáli farského kostola.

34 Kežmarok pred niekoľkými rokmi, v roku 2004, založil svoje vydavateľstvo, ktorého činnosť je

venovaná regionálnym dejinám a význačným osobnosťami, ktoré sa tu narodili a ktoré tu aj pôsobili. Venuje sa však aj meniacim sa podobám zástavby mesta a demonštruje ich na pohľadniciach, ktoré tu vznikali vo veľkom množstve pomerne skoro, už v 70. rokoch 19. storočia. Nemenšiu pozornosť venuje spoločenskému vyžarovaniu regiónu, na ktorom sa podieľalo sedem kultúr. Nie je veľa lokalít, ktoré majú spracovaný lexikón význačných osobností od počiatku 13. storočia. Ich počet a zastúpenie je naozaj reprezentatívne. Vyskytujú sa tu slávne mená ako napr. Pavol Országh Hviezdoslav, Samo Tomášik, Bohuslav Tablic, August Horislav Škultéty, Pavol Jozef Šafárik, Ivan Stodola, Pavel Socháň, Tibor Frešo z oblasti kultúry, ale aj napr. meno slávneho priekopníka röntgenológie Vojtecha Alexandra alebo fotografa a kushistorika Karola Divalda, ale aj mená vedcov, literátov, geológov a horolezcov, medzi ktorých patrí napr. aj európska renesančná osobnosť Dávida Fröhlich z 17. storočia a nepreberné množstvo ďalších.

Malým príspevkom k bohatej stredovekej tradícii a k vývoju obrazu mesta je aj rozbor meštianskeho domu č. 96 na Hlavnom námestí, ktorý je dnes súčasťou radovej zástavby východnej strany



Katastrálna mapa z roku 187.

námestia. V dome nebol doteraz urobený archeologický výskum a v dobre udržiavanej lokalite nie je možné urobiť ani hĺbkový sondážny výskum. Ale aj tak kvalifikovaná obhliadka a rozbor jeho konštrukcií, podobne ako v nedávnej minulosti u vstupnej veže do hradného areálu, dovoľujú vysloviť hodnovernú hypotézu o jeho vzniku a stavebnom vývoji. Jej hodnovernosť môže potvrdiť archeologický výskum. Meštiansky dom je zaujímavý aj z kultúrno-historického hľadiska. V prvej polovici 20. storočia patril Jánovi Liptákovi, významnému spišskému nemeckému historikovi. Dnes v jeho priestoroch žije a tvorí, obklopená rozsiahlou knižnicou, známa historička a spisovateľka Nora Baráthová. Meštiansky poschodový trojosový dom dnes v radovej zástavbe má obdĺžnikový dvojtraktový pôdorys s klenutým prejazdom a poschodové dvorné krídlo. Stojí na úzkej dlhej parcele. Katastrálna mapa z roku 1870 dokumentuje staršiu zástavbu stavu v 19. storočí a zadné priečne dvorné krídlo na východnej strane územia. Treba konštatovať, že zadné priečne krídlo bolo v tretej štvrtine 20. storočia zbúrané, parcela spolu so susednými skrátaná a na ich mieste vybudovaná nová úzka okružná ulica.

Dom č. 96 na Hlavnom námestí je situovaný v radovej zástavbe na východnej strane námestia v blízkom susedstve priečnej uličky s rozperným oblúkom ústiacej z okružnej ulice do námestia. Ulička oddeľuje východný a severovýchodný blok domov námestia. Pôdorys poschodovej budovy s dvorným krídlom a spojovacím krčkom sa skladá z dvojtraktu hlavnej budovy s prejazdom a z poschodového obdĺžnikového jednotraktového dvorného krídla. Dom stojí na mierne sa zvažujúcom teréne východným smerom do dvora, hlavná budova v dotyku s námestím stojí na miernej vyvýšenine.

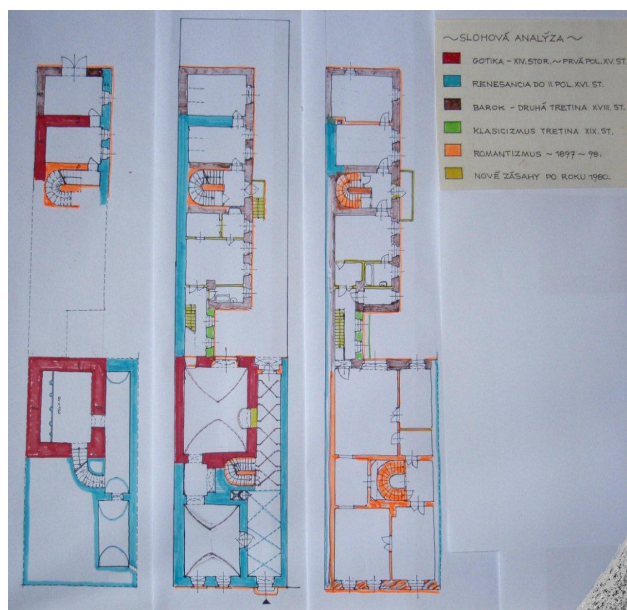
Nepravidelnosti architektúry, klenbových systémov, spôsobu uplatnenia materiálov, ako aj rozličné hrúbky muriva a použitia kameňa alebo tehlového muriva dovoľujú určiť najstaršie jadro budovy a postupné rozširovanie jej pôdorysu, aj keď si architektúra meštianskeho domu nezachovala viditeľné architektonické články. Najstaršie jadro sa zachovalo v zadnej časti pôdorysu hlavnej budovy vo forme pravidelnej blokovej vežovej stavby štvorcového pôdorysu s kamenným murivom v suteréne. Dom stál pôvodne na voľnom priestranstve východne od dnešnej uličnej čiary ako jednoposchodová budova so suterénom. Poschodie bolo pôvodne prístupné jednoramenným schodištom zo



Suterén obytnej veže. Foto: P. Brejka, 2010.

západnej strany. Schodište dnes tvorí viackrát prebudovaný stavebný útvar nejasného pôvodu. Dnes je súčasťou interiéru prízemie v malej alkovni a podklenuté v miestach vyústenia do niekdajšieho vchodu na poschodí pod niekdajšou podestou. Jeho pôvodné riešenie je porušené mladšími renesančnými a barokovými zásahmi. Prízemie veže bolo pravdepodobne prístupné portálom na južnej strane budovy. Otvor bol v období baroka odstránený a zväčšený, dnes tvorí hlbokú niku. Mladšie úpravy sú čitateľné aj v suteréne objektu, kde jednoliate kamenné murivo nesie stopy po výmene pôvodného dreveného trámového stropu za mladší renesančný, aj keď sa zachovali jeho pôvodné prvky. Šikmé výrezy, v ktorých boli kedysi otvory, ústia tesne nad úrovňou dlážky prízemie a nivelety dvora. Vznik

35



Slohový rozbor, suterén, prízemie, poschodie. Zamerail a zakreslil M. Križan, 2010.



Prejazd s renesančnou a barokovou klenbou. Foto: P. Brejka, 2010.



Renesančné schodište do suterénu obytnej veže. Foto: P. Brejka, 2010.

36

gotického jadra budovy možno pracovne datovať do 14. storočia.

Renesancia 16. storočia sa zapísala do pôdorysu budovy jeho rozšírením smerom na juh a západ. Vznikol dvojtrakt s klenutým prejazdom a miestnosť, ktorej vonkajšia západná časť obvodového muriva je hranicou pozemku. Vonkajšie obvodové murivo sa stalo súčasťou uličnej čiary dnešného námestia a tvorí poschodové trojosové priečelie niekdajšej renesančnej fasády. Možno predpokladať, že miestností v prízemní aj v poschodí prekryvali

renesančné drevené stropy. Renesančná úprava sa stala výrazným prvkom aj v urbanistickom riešení pôvodne širokej voľnej parcely. Nová zástavba vylčnila úzku parcelu v programovo riešenej radovej zástavbe námestia a oddelila ju od južného suseda hraničným múrom. Takto vzniknutý prejazd preklenuli renesančnou krížovou klenbou. Severný múr smerom k severnému susedovi sa tiež stal spoločným. Nový pôdorys si vyžiadal aj úpravu vnútorných komunikácií. Do suterénu bolo zriadené nové schodište s nástupom v nároží pôvodnej stavby pod jej niekdajším vonkajším schodišťom. Suterén rozšírili južným smerom dvomi chodbami pod prejazdom, ktoré sprístupnili obdĺžnikovým vstupom prerazeným v južnom obvodovom murive pôvodného vežového domu. Dva za sebou radené pivničné priestory vybudované z neomietnutého kamenného muriva zaklenuli kamennou klenbou, technicky zhotovenou formou šalovania s odtlačkami drevených dosák v malte.

Baroková prestavba vtláčila v druhej tretine 18. storočia silnú pečať do optického vzhladu priestorov. Obidva prízemné obytné priestory zaklenuli korýtkovou klenbou, ktorá – prerušená bočnými lunetami a nadokennými oblúkmi – rešpektovala staršie otvory a podnes vyznačuje pôvodné funkčné riešenie gotickej a renesančnej stavby. Zadný priestor zúženého prejazdu, ktorý vznikol medzi



Renesančná prístavba do námestia
– dnes pracovňa N. Bartáhovej. Foto: P. Brejka, 2010.



Klenba suterénu renesančnej prístavby. Foto: P. Brejka, 2010.

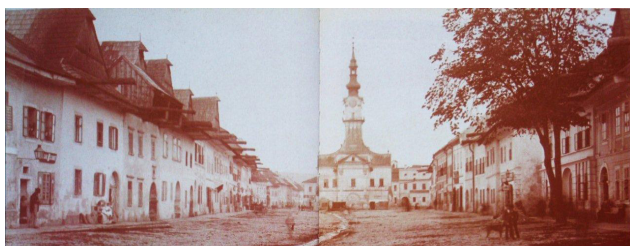


Detail barokovej klenby v prízemí obytnej veže. Foto: P. Brejka, 2010.

obvodom gotickej vežovej stavby a deliacim južným parcelným múrom, zaklenuli klenbou so segmentovo podkasanými lunetami.

Vzhľad námestia a jeho jednotlivých meštianskych domov dokumentuje jedna z najstarších fotografií námestia z čias okolo roku 1880, na ktorej možno sledovať výzor fasád, prebudovaných neskôr, na prelome 19. a 20. storočia v historizujúcich slohoch. Porovnaním fotografie a zachovaného stavu môžeme konštatovať, že mnohé z domov v tých časoch nadstavali a prebudovali so snahou o reprezentáciu dobre situovaných mešťanov.

Romantická prestavba domu č. 96, realizovaná v rokoch 1897 – 1898 v historizujúcich slohoch s použitím neorenesančných prvkov, zmenila charakter objektu. (O presnom údaji prestavby



Pohľad na námestie okolo roku 1880.

Reprofoto z publikácie Kežmarok : Oko dejín. Kežmarok : Jadro, 2006.



Schodište v prednom krídle z konca 19. storočia. Foto: P. Brejka, 2010.

domu v historizujúcich slohoch má láskavo informovala Nora Baráthová.) Meštiansky dom nadstavali a prefasádovali, čím vzniklo v poschodí piano nobile. Prízemie aj naďalej plnilo hospodársku funkciu, preto ho ponechali v renesančnom a v barokovom vzhľade. Riešenie pôdorysu poschodia ovplyvňovalo síce zdedené rozloženie nosných konštrukcií, vložili sem však aj nové funkčné priestory, ako bolo napr. zriadenie dominantného reprezentatívneho jednokrídlového schodišťa oválneho pôdorysu, od prejazdu v prízemí oddeleného dvojkrídlivými zasklenými dverami s mrežou a od spojovacej chodby v poschodí sklenenou stenou. Schodište osvetlili nadsvetlíkom vloženým do strešnej konštrukcie. Dôležitým prvkom sa stalo aj umiestnenie nových hygienických zariadení v poschodí štvorizbového bytu vložené do krčku za schodištom.

Ťažšie čitateľný je stavebný vývoj poschodového dvorového krídla, klasicisticky prepojeného s hlavnou budovou v 19. storočí. Dvorové krídlo stojí na mierne klesajúcom teréne, preto sú zloženie a výšky konštrukcií suterénov obidvoch budov odlišné. Krídlo je jednotraktového pôdorysu s aditívne za sebou radenými miestnosťami a s ústredným jednokrídlovým oválnym schodištom obdobného typu, ale úspornejšie riešeným ako v hlavnej budove. V miestnostiach sú rovné, v roku 2008 znížené stropy. Okná z čias romantickej prestavby majú segmentové záklenky.

Dvorové krídlo vzniklo zrejme niekedy v 18. storočí. Podrobné zameranie objektu s vyznačením zvyškov hrubých múrov upozornilo aj v tomto prípade na staršie založenie objektu so zvyškami konštrukcií kamenného gotického, renesančne nadstavaného múru a zvyškov starších konštrukcií, stavaných zo zmiešaného muriva. Ide zrejme o zničené konštrukcie azda obdobnej gotickej stavby na



Spojovací balkón vo dvore. Foto: P. Brejka, 2010.

38 oveľa pristrannejšej parcele, z ktorej sa zachovala prízemná západná časť a renesančná nadstavba, ako to signalizuje zachovaný amorfný otvor azda podstrešného okienka či strielne, dnes ukrytý pod moderným zníženým stropom. Fasády sú hladké, okenné otvory opakujú tvar a rozmery okien z čias romantickej prestavby. Prepojenie medzi obidvomi budovami si zachovalo pavlač s dobovou mrežou. Dnešný balkón z čias okolo roku 1980 je súčasťou celkovej opravy dvorného krídla.

Meštiansky dom č. 96 na Hlavnom námestí v Kežmarku, a najmä jeho dvorová časť môže byť

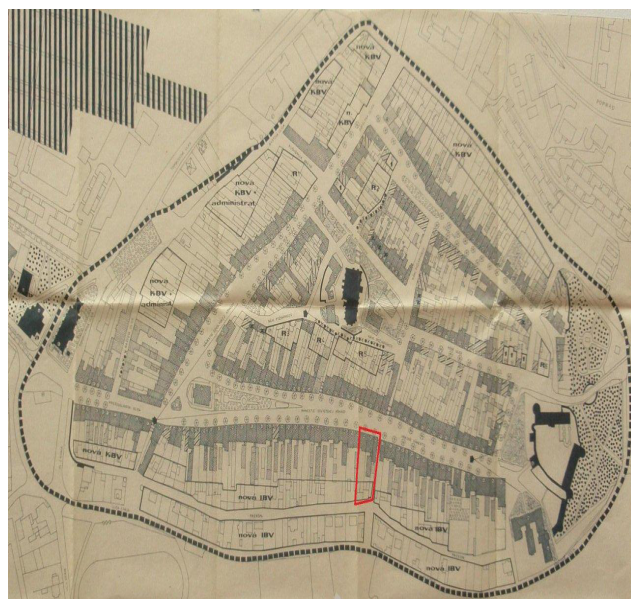


Dvorové krídlo. Foto: P. Brejka, 2010.

príkladom na pohľad historicky nehodnotnej stavby, ktorá môže byť pri urbanistických riešeniach z hľadiska pamiatkovej starostlivosti nezaujímavá. Som však toho názoru, že Kežmarok so svojimi bohatými kultúrnymi dejinami a umeleckým vyžarováním si zaslúži zvýšenú pozornosť aj z hľadiska prehĺbovania poznania stredovekej profánnej architektúry. Aj mapa súčasného stavu mestského urbanizmu porovnaná so stavom z roku 1870 potvrdzuje oprávnené obavy o osud týchto budov.

Literatúra a pramene:

- BARÁTHOVÁ, N. a kol.: Osobnosti Kežmarku 1206 – 2009. Kežmarok : Jadro, 2009.
- CHALUPECKÝ, I.: Kežmarok historický. In: Kežmarské lýceum. Bratislava, 1984.
- Kežmarok : Oko dejín. Kežmarok : Jadro, 2006.
- KRIŽANOVÁ, Eva: Omyly a tradície na príklade Kežmarského hradu. In: Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2007. Zborník príspevkov z vedeckej konferencie konanej v Trnave 24. a 25. októbra 2007. Trnava, s. 181 – 193.
- KRIŽANOVÁ, Eva: Vstupná veža Kežmarského hradu. In: Pamiatky a múzeá, 4/2006, s. 9 – 13.
- KRIŽANOVÁ, E. – PETRÁŠKOVÁ, E. – MRÁZOVÁ, D.: Zásady pamiatkovej starostlivosti pre MPR Kežmarok. SUPS, Bratislava, december 1985. Archív pamiatkového úradu v Bratislave.
- ODOSOVÁ, A.: Spoločenská štruktúra Kežmarku v 15. a v 1. pol. 16. storočia. In: Historický časopis, XIX., 1971, č. 3.
- PUŠKÁR, I.: Urbanistický vývoj mesta Kežmarku. In: Pamiatky a príroda, 1970, č. 2.
- RATKOŠ, P.: Vznik mesta a hradu Kežmarok. In: Československý časopis historický, XIII.



Súčasný stav pôdorysu mesta. Archív Pamiatkového úradu v Bratislave.

Zusammenfassung

Der historische Kern dieser Denkmalsreservation erlebte seit der Zeit der frühen Mittelalters eine verhältnismäßig komplizierte bauhistorische Entwicklung. Auch in den heutigen Grundrissen und baulichen Konstruktionen einiger Architekturen und Bauensembles, die bis zum Ende des 15. Jh. ein regelmäßiges Straßennetz bilden ist es möglich ältere Elemente aus der Zeit der zweiten Hälfte des 13. Jh. bis hin zum 15. Jh. zu erkennen. Die Untersuchung des Bürgerhauses Nr. 96 und seine Anordnung auf der heutigen schmalen Parzelle an der östlichen Seite des Platzes könnte zu einer Konkretisierung der bisherigen Erkenntnisse beitragen.

Das mit einem Obergeschoss versehene Haus, das sich heute in der Reihenbebauung befindet hat einen rechteckigen zweischiffigen Grundriss mit gewölbter Durchfahrt und einem Hofflügel mit Obergeschoss. Die Analyse der Konstruktionen, des Mauerwerks und der erhaltenen architektonischen Details zeugen davon, dass der Kern des Hauses, das wahrscheinlich aus dem 14. Jh. stammt, zur Zeit seiner Entstehung in Form eines Wohnturmes als selbstständiges Gebäude frei auf einer weiträumigen Parzelle platziert gewesen ist. Östlich von diesem, im Raum des heutigen Hoftraktes, stand ein weiterer, heute nur auf Grundlage der Mauerstärke der Mauerreste identifizierbarer Wohnturm. Das Haus erlebte einen Umbau in der Renaissance, wahrscheinlich in der Mitte des 16. Jh. Sein Grundriss wurde in Richtung zum Platz durch einen zweischiffigen Zubau mit Hausdurchfahrt, die mit einem Kreuzgewölbe überwölbt war, erweitert. Das Barock im zweiten Drittel des 18. Jh. kam vor allem in den ebenerdigen Räumen mit Muldengewölben und einem Tonnengewölbe mit aufgeschürzten Lünetten zur Geltung. Gleichzeitig wurde der Hofflügel mit seinem Obergeschoss errichtet, der die älteren Konstruktionen aus Gotik und Renaissance überdeckte. Die heutige Ansicht des Objekts ist in die Jahre 1897-1898 datiert, als das Obergeschoss, das halbkreisförmige Treppenhaus, das Oberlicht mit einem gläsernen Dacherker und die grundlegende Gestaltung des Hofflügels erfolgte. Die dreiachsige Fassade mit ihrem Walmdach ist im Geist der Romantik mit ihren historisierenden Stilen gelöst worden. Die derzeitige Gestaltung und Modernisierung der Räume, die aus den 80er Jahren des 20. Jh. stammt, als der später zugebaute ebenerdige Flügel aus dem 19. Jh. abgerissen wurde und eine neue Trasse der Ringstraße angelegt worden ist.

Das Bürgerhaus ist auch aus kulturhistorischer Sicht interessant. In der ersten Hälfte des 20. Jh. gehörte es Ján Lipták, einem bedeutenden Historiker aus dem Kreis der Zipser Deutschen. Derzeit lebt und schafft in seinen Räumen die bekannte Historikerin und Schriftstellerin Nora Baráthová.

SEPULKRÁLIA NEMECKÉHO RYTIERA POĽSKEJ PROVENIENCIE V BARDEJOVE

40

Nepokojné, no na nové myšlienky plodné 16. storočie výrazne poznamenalo aj situáciu kráľovského mesta Bardejov. Hneď na začiatku tohto obdobia sa stala hlavným činiteľom pri vytváraní jeho vysokého kultúrneho a vzdelanostného základu mestská škola postavená už v roku 1508, pôsobisko viacerých humanistických vzdelancov. Tak ako ostatné východoslovenské mestá, aj Bardejov pomerne skoro prijal nové Lutherove reformné myšlienky, ktoré šíрили najmä tunajší rektori, ale aj kazatelia, mnohí absolventi štúdií vo Wittenbergu. Na jednoznačne kvalitný osobný potenciál bardejovských učencov spomedzi ostatných, pôsobiacich v mestách Pentapolitany, poukazuje aj fakt, že práve z jeho radov pochádzal aj v poradí prvý superintendant vôbec prvého zriadeného seniorátu v Uhorsku. Bol ním Michal Radašin (Michael Radaschin), ktorého náhrobný kameň sa podarilo nájsť a identifikovať len nedávno.¹

Fungovanie mesta začal v 16. storočí po bitke pri Moháči ovplyvňovať aj ďalší faktor: vojenský konflikt s Osmanskou ríšou. Aj keď ho toto nebezpečenstvo nikdy priamo neohrozilo, napätá politická situácia a prípravy naň sa ho do značnej miery dotýkali. Mesto sa muselo okrem iného podieľať najmä na finančnej či materiálnej zábezpeke protitureckého vojska. Jeho prítomnosť na Šariši je doložená už okolo roku 1566, kedy sa na jeho území konali manévry za účasti šľachticov z celej Habsburskej ríše, ale aj mimo nej (z Francúzska, Španielska). Jedným z prítomných bol aj saský kapitán Heinrich von Treskow (Treschow, Treschkow, Tresckow, Tresckaw, Treszkow, Treskau, Druschow, Dreßkhaw),² ktorého sepulkrálie sa stala hlavným predmetom našej štúdie.³ Túto len nedávno

identifikovanú pamiatku, umiestnenú v bardejovskom farskom Kostole sv. Egídia, bádatelia od 19. storočia až do súčasnosti označovali ako „náhrobok neznámeho rytiera“,⁴ čo vyplývalo najmä z absencie významnej doplnujúcej textovej časti. Isté nejasnosti či mylné interpretácie vychádzali akiste aj z toho, že na území Slovenska (ako aj celého bývalého Uhorska) ide o výtvarne ojedinelý monument.

Prvotná a zásadná informácia, ktorá výskum o neznámom rytierovi posunula vpred, bola identifikácia erbu umiestneného pri nohách figúry.⁵



Fragment z náhrobku (veko z tumbky) Heinricha von Treskow (celkový pohľad); Kostol sv. Egídia, Bardejov. Foto: Zuzana Janošiková.



Fragment z náhrobku Heinricha von Treskow (detail hlavy); Kostol sv. Egídia, Bardejov. Foto: Zuzana Janošiková.

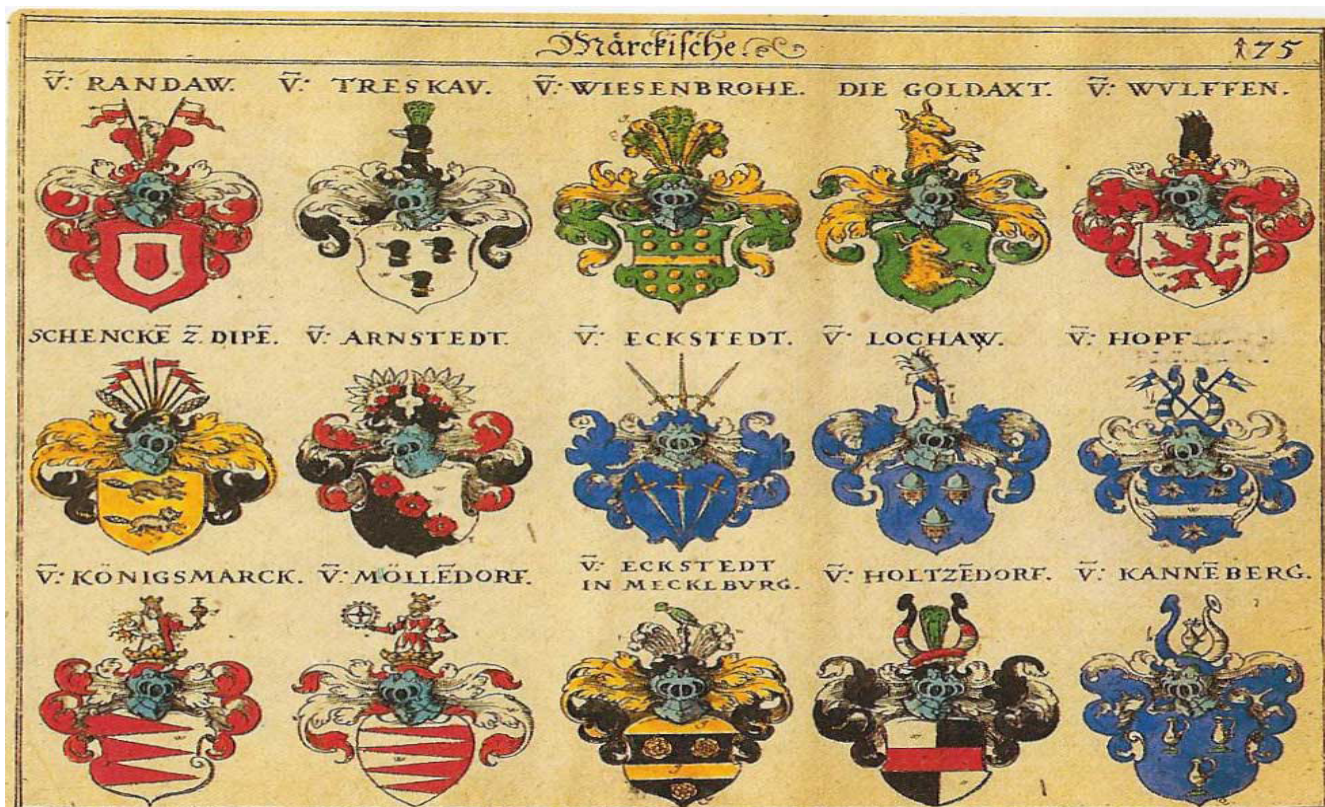


Fragment z náhrobku Heinricha von Treskow (erb); Kostol sv. Egídia, Bardejov. Foto: Zuzana Janošiková.

Nasledujúci výskum ukázal, že erb prináleží nemeckému rodu Treskow⁶ a až následne mohlo pokračovať bádanie o presnejšom určení mena osoby zomrelého.⁷ Z bardejovských archívnych prameňov, najmä zo 60. rokov 16. storočia, sa dozvedáme o častých kontaktoch medzi Bardejovčanmi a hlavnými predstaviteľmi cisárskej armády, akými boli vrchný veliteľ Lazarus Schwendi a poľný maršal Hans Rueber.⁸ Rytier Heinrich von Treskow (Hainrich Dreßkhaw) bol súčasťou ich vojsk a bol začlenený do piateho jazdeckého oddielu pod priamym velením šľachtica

Gunthera von Schwarzenburg.⁹ V mestských knihách sa po dôkladnom štúdiu podarilo v roku 1567

41



Erb rodu Treskow (Siebmacher, 1605, tab.175).



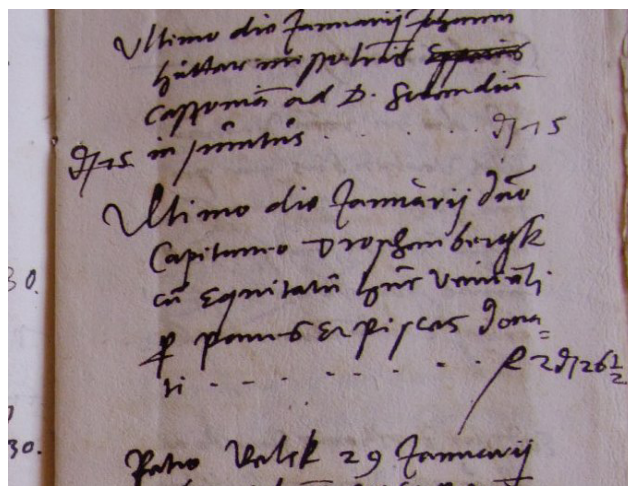
Erb rodu Treskow (Siebmacher, 1605, tab.175) – orezaný.

popri H. Rueberovi a L. Schwendim objaviť aj meno nášho šľachtica a teda potvrdiť komunikáciu aj medzi ním a Bardejovom.¹⁰ Žiaľ, dokumenty, ktoré by mohli o jeho presnejšej činnosti v meste alebo okolí napovedať viac a tak ozrejmiť príčinu jeho posledného odpočinku v tunajšom farskom kostole, sú nedostupné.¹¹ Pôsobenie nemeckého šľachtica v oblasti horného Šariša jednoznačne vychádza z prítomnosti na už uvedenom protitureckom ťažení – Heinrich von Treskow nadviazal touto službou na tradíciu uplatnenia sa väčšiny mužských zástupcov jeho rodu v armádnych funkciách od stredoveku až do 20. storočia.¹²

Prítomnosť nemeckej šľachty na území Horného Uhorska a teda aj v oblasti Šariša v tomto období nebola náhodná, pretože viacerí predstavitelia nemeckej nobility sa tu podieľali na upevňovaní habsburskej moci ako ich stúpenci a prívrženci. Okrem sepulkrálie Heinricha von Treskow je jasným dokladom prítomnosti cudzej nemeckej šľachty v meste v čase protitureckého ťaženia aj fragment dreveného epitafu rytiera Joachima Angerna, pôvodne umiestnený v Bardejovskom farskom kostole sv. Egídia. Toto dielo bolo vytvorené najskôr po roku 1567, kedy Angern umrel a dnes je uložené v depozite Šarišského múzea.¹³ Na angažovanie sa Habsburgovcov v Hornom Uhorsku aj v iných smeroch, akým bola turecká otázka, poukazuje tiež len nedávno identifikovaná náhrobná doska(?) opäť vytvorená pre nemeckého, či presnejšie

tirolského šľachtica Konráda Kapplera (Kappler, Käpler), sekundárne umiestnená z exteriéru južnej predsiene farského Kostola Sčítia sv. Jána Krstiteľa v Sabinove.¹⁴ Tento kapitán Šarišského hradu, ktorého do funkcie menoval Ferdinand I., sa podieľal na presadzovaní habsburskej politiky a upevňovaní absolutistickej moci v Uhorsku.¹⁵

Otázka, prečo bol nemecký šľachtic Heinrich von Treskow pochovaný práve v bardejovskom farskom kostole, ostáva posiaľ spoľahlivo nezodpovedaná. Pochovaniu v tak významnom chráme však musela s najväčšou pravdepodobnosťou predchádzať dôležitá donácia či významná, mestu prospešná funkcia. Pozostatky radového člena protitureckého vojska by sa sem bez väčších sponzorských zásluh pre chrám či mesto, alebo bez spríbuznenia s niektorým z tunajších rodov asi len ťažko dostali. Môžeme vychádzať z predpokladu, že Habsburgovci si na dôležité miesta a správne funkcie v krajine dosadzovali svojich ľudí, čomu sa samozrejme domáca šľachta prizerala s nevlôou. O Heinrichovi von Treskow môžeme hypoteticky uvažovať ako o kapitánovi jedného z blízkych pohraničných hornouhorských hradov. Do úvahy pripadá najskôr hrad Makovica, ktorý ostal po smrti Gašpara II. Šeredyho v roku 1566 bez majiteľa. Ďalším známym vlastníkom hradu bol od roku 1571 novohradský župan Andrej Balassa, ktorý si za manželku zobral vdovu po Gašparovi II., Annu Mérey a spoločne s Makovickým panstvom získal aj Považskú Bystricu.¹⁶ Po troch rokoch celé panstvo aj s hradom prebral poľský šľachtic Ján z Ostrohu (Ostrogský), manžel Zuzany Šeredy, ktorý ho za 80 tisíc zlatých v roku 1601 predal Žigmundovi



Záznam o transakcii medzi kapitánom jazdy Heinrichom von Treskov (Enrykom Droskaw) a mestom pri nákupe jedla; MMB, Účtovný denník 1567, sg. 1763, f. 3 (detail). Foto: Zuzana Janošiková.



Veko z tumbly Juraja Šeredyho, Kaplnka Panny Márie, Kostol sv. Egídia, Bardejov. Foto: Zuzana Janošiková.

Jeho sepulkrália je dnes sekundárne osadená na východnej stene južnej lode, nad štvoricou náhrobných dosiek bardejovských richtárov zo 17. storočia. Spoločne s rozobratou tumbou Juraja Šeredyho, umiestnenou v južnej Kaplnke Panny Márie, pútajú pozornosť odborníkov a návštevníkov chrámu asi najviac spomedzi ostatných tunajších sepulkrálií, jednoznačne z dôvodu kvalitne sochársky zobrazených figúr zomrelých.

Tak ako v prípade náhrobku Juraja Šeredyho, aj náhrobok Heinricha Treskow bola pôvodne tumba, z ktorej sa zachovalo už len torzo, presnejšie veko s figúrou. Nepochybne bolo toto dielo sprevádzané aj rozsiahlym latinským nápisom, ktorý sa len v nezreteľných fragmentoch zachoval po obvode dosky. Okrem polohy ležiacej figúry svedčí v prospech tumbly aj umiestnenie početných graffit, z ktorých časť je datovaná do roku 1825 a museli vzniknúť ešte v čase, keď bol náhrobok umiestnený na podlahe v chráme a teda voľne prístupný vandalom. Po rozobratí tumbly sa jej veko dostalo na dnešné miesto niekedy koncom 19. storočia, možno v čase rozsiahlej neogotickej obnovy.¹⁸

Rákoczymu.¹⁷

Spomínanú vojenskú výpravu a vzájomné krátke boje s Turkami prerušila náhla smrť Sulejmana II. v roku 1566 a už o rok na to sa von Treskow spomína v súvislosti s Bardejovom. Je preto legitímne uvažovať, že tu v blízkosti mohol po ukončení výpravy až do svojej smrti zastávať funkciu kapitána či kastelána Makovického(?) hradu.

Vyhotovenie náhrobku, jeho pôvodná podoba, doba vzniku a autorstvo boli ďalšími podstatnými problémami, ktoré sa pri našom bádání vykryštalizovali. Vieme, že hospodársky vývoj a kultúrny či umelecký potenciál Bardejova odjakživa ovplyvňovali jeho blízke vzťahy k susedným regiónom Poľska (najmä oblasti Malopoľska,



Náhrobok Andrzeja a Barbary Firlejów, Janowiec, detail s postavou Andrzeja Firleja. Foto: archív autorky.



Zreštaurovaný náhrobok Hieronima Ossolińskiego, pôvodne vo farskom kostole v Gozłiciach. Foto: archív autorky.



Náhrobok bratov Stanisława a Marcina Niedrzwickich v cisterciátskom Kostole Panny Márie v Koprzywnici. Foto: Michał Kurzej.

Podkarpatska a Sliezska), čo bolo dané najmä strategickou polohou mesta pri južných hraniciach tejto krajiny. Ani obdobie 16. storočia nebolo v tomto smere výnimkou a práve v tom čase zaznamenáva Bardejov ďalší rozmach, spojený s novým výtvarným názorom renesancie. Do bohatých hornouhorských miest na Šariši a na susednom Spiši prúdili najmä zo Sliezska a Malopoľska nielen nové umelecké myšlienky, ale aj umelci či ich diela.

44

Práve v susednom Poľsku sa udomácnil typ prístenného náhrobku, ktorý sem priniesli a tunajším pomerom prispôbobiť talianski majstri inšpirovaní či priamo tvoriaci takého diela vo svojej domovine (na myslí máme najmä typy prístenných náhrobkov z Benátok, Padovy, Ríma a Florencie). Tento sochársky zaujímavý typ náhrobku obohatili o širokú škálu polohy tiel zomrelých osôb.¹⁹ Vo farskom kostole v Bardejove sa nachádzajú hneď dve sepulkrálné „poloniká“. Prvým je už skôr identifikovaná rozobratá tumba Juraja Šeredyho,²⁰ dielo pochádzajúce z dielne Hieronyma Canavesiho, talianskeho majstra, ktorý žil v Poľsku asi od roku 1550.²¹ Druhým, nami identifikovaným poľským typom náhrobku je pôvodne tumba spomínaného Heinricha von Treskow. Jej autorstvo môžeme s najväčšou pravdepodobnosťou pripísať dielni, ktorá fungovala pod vedením ďalšieho významného Taliana – Santiho Gucciho († 1599 alebo 1600), ktorý pôsobil v Krakove (aj ako kráľovský sochár!) od roku 1557.²² Figurálna doska vykazuje viaceré znaky jeho tvorby a predpokladáme, že mohla vzniknúť niekedy v poslednej tretine 16. storočia. Jasnú podobnosť vykazujú najmä jeho mužské, čiastočne štylizované postavy. Najvýraznejšiu podobu badáme v prevedení figúry vo vysokom reliéfe,

zobrazenej v plnej zbroji, s reťazou prevesenou cez prsia, zatvorenou prilbou pri nohách, perami vo vrchole a so zbraňou po ruke. Mužské tváre Santiho Gucciho majú zväčša širokú tvár, na krátko prstrihnuté vlasy, z drobných prameňov precízne vyskladaný účes, podobne vytesané fúzy a bradu, ostro vyrysované obočie a niekoľko výrazných vrások na čele. Charakteristická je aj gucciovska erbová kartuša so zvlínenými okrajmi. Formálne prvky, charakteristické pre jeho tvorbu, podporuje ďalší argument o jeho pôvode a ním je materiál, z ktorého je doska vytvorená. Ide o týmto autorom najčastejšie využívaný kameň, pińczowsky vápenec, ťažený pri meste Pińczów vo Svätokrižskom vojvodstve, neďaleko Krakova, kde mal tento majster od začiatku 70. rokov 16. storočia svoju dielňu.²³

Evidentná je podobnosť figúry Heinricha von Treskow s mužskými postavami priamo majstrových diel: Andrzeja Firleja z poschodového náhrobku Frirlejów v kostole v Janowci (okolo 1586 – 1587), či Hieronima Ossolińskiego na jeho



Náhrobok bratov Stanisława a Marcina Niedrzwickich v cisterciátskom Kostole Panny Márie v Koprzywnici, detail. Foto: Michał Kurzej.



Náhrobok Wawrzyńca Spytka Jordana z jeho náhrobku, detail hlavy; Kostol sv. Kataríny v Krakove. Foto: Zuzana Janošíková.

sepulkrálii (1576), pôvodne vo farskom kostole v Gozłiciach. Okrem nich sú tu jasné nadväznosti na mužské postavy, ktoré vznikli v jeho dielni: Stanislawa Zbąskiego z jeho náhrobku v Kurówe (1585 – 1600) a bratov Stanislawa a Marcina Niedrzwickich v cisterciátskom Kostole Panny Márie v Koprzywnici (1581); ako aj s dielom, ktoré vzniklo pod jeho priamym vplyvom: postava Wawrzyńca Spytka Jordana z jeho náhrobku v Kostole sv. Kataríny v Krakove (okolo 1603).

K forme náhrobku s postavou rytiera v zbroji je potrebné uviesť, že práve Santi Gucci zdokonalil typ spiacej, či presnejšie odpočívajúcej rytierskej figúry, tak ako ju ešte pred ním sformuloval Hieronymo Canavesi. Aj Santi Gucci reagoval na vtedajšiu poľskú módu sarmatizmu prejavujúcu sa aj v umení.²⁴ Mimochodom, túto ideu v zmysle sebaurčenia rozvíjala aj uhorská šľachta.²⁵ Osoba Sarmata bola v poslednej štvrtine 16. storočia stotožnená so synonymom bojovníka disponujúceho rytierskymi cnosťami. Figúra bola spodobená v plnej zbroji, s odloženou prilbou a mečom, no vždy „po ruke“, aby mohol v prípade nebezpečenstva pohotovo zareagovať. Aj preto bývali poľskí šľachtici zobrazovaní ako odpočívajúci či driemajúci so zatvorenými očami, a nie ako večným spánkom

spiace postavy.²⁶ Tento typ rytierskej postavy bol prijatý neobyčajne rýchlo, rozšíril sa po celom Poľsku a dokladom tejto renesančnej módy je aj figúra rytiera von Treskow v Bardejove. Zaujímavá je aj uhorským pomerom prispôbena forma zobrazenej figúry, zrejme ako vyslovená požiadavka pozostalých. Ako v prípade Juraja Šeredyho, tak aj v prípade rytiera von Treskow, polohy oboch figúr skutočne vypovedajú o tom, že nešlo o prístenné náhrobky, ale o veká z tumby, v tom čase v Uhorsku veľmi obľúbenej sepulkrálnej formy. Na rozdiel od postavy Šeredyho, ktorý je spodobený v stojaci, pod nohami má leviu figúru a v ruke drží koruhvu, je rytier von Treskow zobrazený v pokojne ležiacej polohe na chrbte, hlavu má uloženú na vankúši, jemne si ju podopiera pravou rukou a pravá noha je ležérne preložená cez ľavú. Pri porovnaní s inými náhrobkami poľskej proveniencie vidíme, že obľúbené prístenné alebo poschodové náhrobky s horizontálne tabuľami umiestnenými majú figúru uloženú pololežmo, väčšinou spočívajúcu na boku, podpierajúcu sa o podložku laktom.

Dúfame, že ďalší výskum prinesie potrebné informácie, vďaka ktorým by sme mohli pochopiť či potvrdiť naše dohady o funkcii alebo činnosti rytiera von Treskow po roku 1566 v Bardejove či v jeho okolí. Neobjasnenou otázkou ostáva aj meno osoby (najskôr spríbuznenej) či spoločenstva, ktoré nechalo sepulkráliu nemeckého kapitána vyhotoviť do Chrámu sv. Egídia v Bardejove práve v dielni významného majstra, akým bol Talian etablovaný v Poľsku, Santi Gucci.

Poznámky

1. Podrobnejšie sa osobnosti Michala Radašina a jeho nájdenému náhrobku, pochádzajúcemu z farského Kostola sv. Egídia v Bardejove venoval: ČOVAN, Miroslav: Význam epigrafického výskumu pre cirkevné dejiny východného Slovenska. Príspevok bol prednesený na medzinárodnej konferencii *Církevní dějiny ve světle pomocných věd historických*. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 7. – 10. 9. 2010 (zborník v tlači); ČOVAN, Miroslav: Stredoveké a ranonovoveké epigrafické pamiatky latinského kultúrneho okruhu na Šariši. (Dizertačná práca, rukopis.) Katedra archívnictva a pomocných vied historických. Bratislava : FiF UK, 2011.
2. ŻERELIK, Rościsław: Wykaz szlachty chrześcijańskiej z kampanii tureckiej 1566 roku. Poznań – Wrocław, 2002, s. 76. Za upozornenie na literatúru ďakujem R. Ragáčovi.
3. Najnovšie zistenia priniesli: ČOVAN, Miroslav – JANOŠÍKOVÁ, Zuzana: Tri figurálne náhrobky zo Šariša. In *Pamiatky a múzeá*. 2010, roč. 59, č. 2, s. 27

– 28. Viaceré použité informácie boli uvedené už v citovanej štúdií, no na tomto mieste sa autorka pokúsila o náčrt širších súvislostí v zmysle autorstva náhrobku, ale aj o presnejšiu identifikáciu osoby zomrelého.

4. Spomedzi všetkých spomeňme aspoň: JANOTA, Eugen: *Bardyjów : Historyczno-topograficzny opis miasta i okolicy*. Kraków, 1862, s. 63 – 64; MYSKOVSKY, Viktor.: *Bártfa középkori műemlékei : A városház s a város erődítményeinek műrégészeti leírása*. Budapest, 1880, s. 112; DIVALD, Kornél: *A bártfai szent Egyed templom*. In: *Archaeologiai Értesítő*, 38, 1918 – 1919, s. 69 – 70; KRPELEC, B.: *Bardejov a jeho okolie dávno a dnes*. Bardejov, 1935, s. 75; *Naposledy*: DROBNIÁK, Gabriel – JIROUŠEK, Alexander: *Chrám sv. Egídia v Bardejove*. Košice : Agentúra Sáša, 1998, s. 102; BOŽOVÁ, J. – DROBNIÁK, G. – GUTEK, F.: *Kostol sv. Egídia v Bardejove*. Bardejov, 1998, s. 121; RUSINA, Ivan: *Polský sochár : Náhrobok neznámeho rytiera*. In: RUSINA, Ivan (ed.): *Renesancia : Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Dejiny slovenského výtvarného umenia. Bratislava : SNG – Slovart, 2009, s. 775 – 776.
5. Pomocou neho sa podarilo ozrejmiť rodový pôvod šľachtica, pričom sme po dôkladnom rozboře literatúry, najmä genealogickej a heraldickej so vzťahom k rodom z Uhorska jeho domáci pôvod vylúčili. Rodový erb má v štíte tri doprava orientované vtáčie hlavy s krúžkom na krku. Štitové znamenie je aj v klenote, kde je sprevádzané dvoma pávimi perami.
6. Johann Siebmachers *Wappenbuch von 1605*. Dortmund, 1989, tab. 175. Čierne hlavy vtákov so zlatým krúžkom v ich rodovom erbe bývajú znázorňované buď ako kačacie, inokedy ako pávie, niekedy ako orlie. KNESCHKE, Ernst Heinrich: *Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexicon* 9. Leipzig, 1870, s. 267; MÜLVERSTEDT, Georg Adalbert: *Der abgestorbene Adel der Provinz Preussen* 6. Nürnberg, 1876, s. 98, tab. 71. Ide o saský rod, ktorý svoj pôvod odvodzuje od hradného panstva Treskow, ležiaceho pri Belgerne.
7. Narážam tak na spresnenie krstného mena šľachtica, ktoré na základe našej štúdie doplnil R. Ragáč.
8. Spomedzi viacerých napr.: MMB, *Účtovný denník 1566*, sg. 1762, f. 4; MMB, *Účtovný denník 1569*, sg. 1765, f. 37.
9. ŽERELIK: c. d. (v pozn. č. 2), s. 76.
10. Presnejšie ide o transakciu medzi kapitánom jazdy Enrykom Droskaw a mestom pri nákupe jedla. MMB, *Účtovný denník 1567*, sg. 1763, f. 3.
11. Doposiaľ nebol v ŠA Bardejov spracovaný fond listín po roku 1526.
12. V historickej literatúre, pojednávajúcej o tomto rode nájdeme pre kľúčové obdobie 16. storočia len strohé genealogické a prozopografické informácie o jeho jednotlivých príslušníkoch.
13. Pozri: ČOVAN (2011): c. d. (v pozn. č. 1). Aj prítomnosť tohto šľachtica najskôr súvisela s prítomnosťou protitureckého vojska, sústredeneho na východnom Slovensku. V zozname kresťanskej šľachty, bojujúcej na strane Habsburgovcov, je uvedený pravdepodobne podľa mena príbuzný vojvodca Francz Enngern zo Saska a Vestfálska. Pozri: ŽERELIK: c. d. (v pozn. č. 2), s. 79.

14. ČOVAN – JANOŠÍKOVÁ: c. d. (v pozn. č. 3), s. 29 – 30.
15. KEMPELEN, Béla: *Magyar nemes családak* 9. Budapest, 1915, s. 195 – 196.
16. NAGY, I.: *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal*. Pest, 1863, zv. X, s. 152 – 153.
17. WAGNER, Carolus: *Diplomatarum comitatus Sarosiensis. Posonii – Cassoviae*, 1780, s. 90 – 92.
18. Dovolím si na tomto mieste poopraviť naše skoršie tvrdenie o rozobratí tumbky už v 17. storočí, ktoré vychádzalo z tvrdenia starších autorov: MYSKOVSKY, V.: *Bártfa középkori műemlékei. A városház s a város erődítményeinek műrégészeti leírása*. Budapest, 1880, s. 112 a DROBNIÁK, G.: *História chrámu sv. Egídia v Bardejove*. In: *Mozaika*, XIX. roč., 10 máj 2009, s. 3.
19. Napríklad zobrazovanie spiacej postavy zomrelého má v Poľsku svoju tradíciu od vytvorenia náhrobku Žigmunda I. na krakovskom Waweli. Najnovšie k poľským figurálnym náhrobkom pozri: KARPOWICZ, Mariusz: *O niektórych figurach w polskich nagrobkach XVI-XVII w*. In: *Biuletyn Historii Sztuki*, nr. 1-2, 2010, s. 31 – 60.
20. LUDIKOVÁ, Zuzana: *Hieronimo Canavesi, dielňa: Tumba šarišského župana a košického kapitána Juaraja Seredyho*. In: RUSINA, Ivan (ed.): c. d. (v pozn. č. 4), s. 771 – 772.
21. KOZAKIEWICZ, Helena: *Rzeźba XVI. wieku w Polsce*. Warszawa, 1984, s. 128.
22. Biografické údaje, ako aj podrobnejší rozbor diel Santiho Gucciho uvádza: FISCHINGER, Andrzej: *Santi Gucci : Architekt u rzeźbiarz królewski XVI wieku*. Kraków, 1969, s. 9.
23. Tamtiež, s. 11.
24. KOZAKIEWICZ: c. d. (v pozn. č. 21), s. 136 – 137.
25. Pozri: HOMZA, Martin: *O dvoch susedoch a jednom stereotype alebo o tom, za čo vďačíme Sarmatom : O dvoch sąsiadach i jednym stereotypie lub o tym, co zawdzięczamy Sarmatom : On two Neighbours and one Stereotype or what we Own to the Sarmatians*. In: BROMOWICZ, Danuta (ed.): *Słowacja i Słowacy w zbiorach Uniwersytetu Jagiellońskiego od czasów najdawniejszych do roku 1918*. Kraków, 2006, s. 23 – 34.
26. KOZAKIEWICZ: c. d. (v pozn. č. 21), s. 136 – 137.
27. Ak by bola doska Heinricha von Treskow umiestnená horizontálne, postava na nej by nemala prirodzenú polohu.



Summary

Sixteenth century brought new impulse for education and culture to Bardejov, in connection with Luther's ideas of reformation that were rather soon adopted by local scholars. After battle of Moháč life of the city started to be affected by another factor – the conflict with Ottoman Empire. Despite the fact the city was never directly under a threat, political tense and preparations against the danger were affecting it indeed as the city had to participate on anti-ottoman army organized by Emperor Maximilian II. Its proven presence in Šariš is since trainings and manoeuvres in 1566. Saxon captain Heinrich von Treskow was one of the participants. We assume that after military expedition he held a position of a captain of one of the border castles, most possibly castle Makovica. The castle was abandoned after last owner Gašpar II. Šeredy died in 1566. Tombstone of Heinrich von Treskow is the main subject of our study. It is situated in Bardejov parish Church of st. Egidius and until very recently it was known as a “tombstone of an unknown knight”. Originally, it was a tomb. Unfortunately, only the tombstone baring figure of the deceased has preserved until present days. Tombstone of Heinrich von Treskow was originated in workshop of Italian craftsman Santi Gucci († 1599 or 1600), which settled and worked in Poland. Those were actually Italian craftsmen that brought a near-a-wall type of a tombstone to Poland, they developed it and transformed for local needs. Form of the tombstone of knight von Treskov was (as also tombstone of Juraj Šeredy in the same church) adjusted to a tomb – a type of sepulchral popular in Hungary. This work bares all signs of Santi Gucci and was created from his favorite material, pińczow limestone. Resemblance of Heinrich von Treskow's figure with multiple male figures, created directly by Santi Gucci, from his workshop, or from his successors is evident.

EMBLÉMY OD ANTONIA VANOSSIHO NA KALVÁRII V BANSKEJ ŠTIAVNICI, PRÍKLAD JEZUITSKEJ UČENEJ ZBOŽNOSTI

48

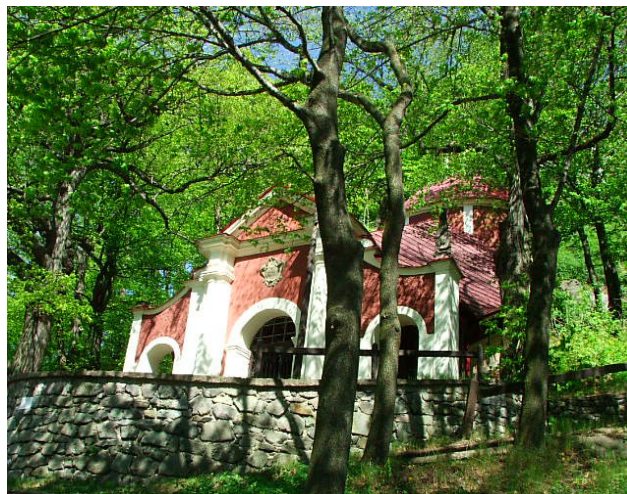
Na strednom Slovensku, v hornatom teréne Štiavnických vrchov, ani nie 30 minút chôdze od starého mesta Banskej Štiavnice, sa na kopci nazývanom „Scharffenberg“ nachádza komplex Banskoštiavnickej kalvárie. Do prírody veľmi citlivo zasadených 23 samostatných architektonických objektov v symetrických líniách, ktoré cikcakovito vedú k vrcholu kopca, tvorí jeden z niekdajších najväčších barokových komplexov na území bývalého Uhorska. Banskoštiavnická kalvária vznikla v rokoch 1744 – 1751 z iniciatívy jezuitu pátra Františka Pergera pod záštitou mesta Banská Štiavnica a s finančnou podporou Banskej komory. Historik Mathias Korabinsky¹ už v roku 1786 zaznamenal, že v Štiavnicí sa nachádza Kalvária s mnohými zastaveniami. Jej pôvodná podoba sa

nám zachovala na grafickom zobrazení od rytca Thomasa Messmera podľa kresby Johanna Pfrimba. Inštitúcia *World Monument Fund* sídliaca v New Yorku zapísala Kalváriu v roku 2007 do zoznamu *100 najohrozenejších pamiatok sveta*. Voľakedy bohatá sochárska a fresková výzdoba v spojení s architektúrou a celkovou urbanistickou koncepciou vytvára jedinečný „Gesamtkunstwerk“, akýsi symbol zlatého veku tohto banského mesta. V súčasnosti prebieha obnova a revitalizácia celého komplexu Kalvárie.

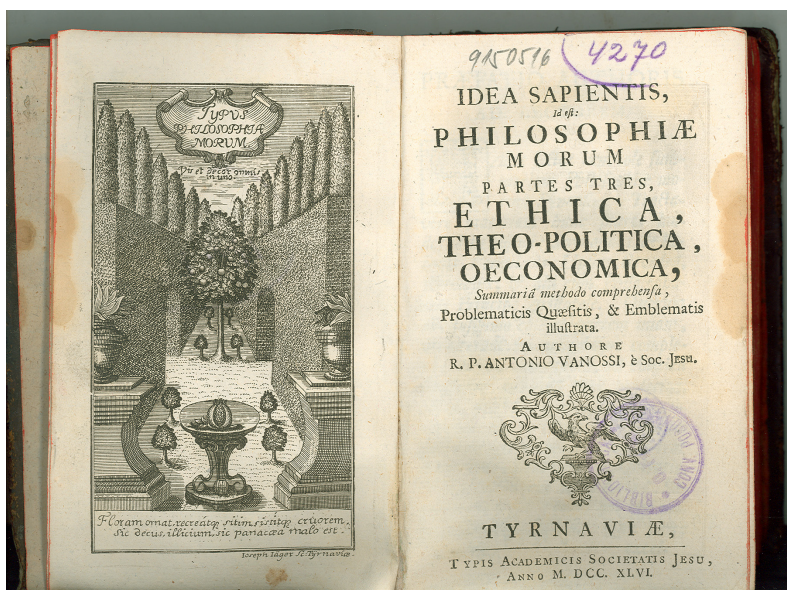
Táto štúdia predstavuje výber z väčšieho celku.² Ilustruje príklad jezuitskej učenej zbožnosti v podobe štyroch emblémových zobrazení, ktoré sa nachádzajú vo freskovej výzdobe budovy Svätých schodov, postavenej približne v polovici



Johann Michael Pfrimb – Thomas Messmer: Banskoštiavnická kalvária. Medirytina 1750/1751, značené vpravo dole: Delineavi Jo(h)an(n): Michael Pfrimb, Thomas Messmer Sculp(sit), zo zbierky GMB, inv. č. GMB: C 25410 (foto: Ladislav Sternmüller, © Archív GMB).



Pohľad na kaplnku Scala Sancta na Kalvárii v Banskej Štiavnicí (foto: archív autorky).



Titulná strana zo spisu Antonia Vanossiho „Idea Sipientis“ vydaného v roku 1746 v Trnave. *Idea Sipientis, Id est Philosophiae morum partes tres, Ethica, Theo-politica, Oeconomica, Summaria methodo comprehensa, Problematicis Quaesitis, & Emblematis illustrata. Auctore R. P. Antonio Vanossi, è Soc. Jesu. Tyrnaviae, typis Academicis Societatis Jesu, Anno M. DCC. XLVI.* (Slovenská národná knižnica Martin, sign.: SD 15097).

stúpania k vrcholu kopca. Napriek skutočnosti, že Banskštiavnickej kalvárii je venovaných hneď niekoľko monografií,³ táto výzdoba bola pre nás až donedávna „terra incognita“. Posledný, kto sa vo svojich štúdiách podrobne venoval analýze diel s dôrazom na interpretáciu ikonografického programu, bol Martin Čičo.⁴ Objavenie predlôh v podobe emblémov v spise *Idea Sipientis* od Antonia Vanossiho⁵ obohatilo problematiku ikonografickej interpretácie, ako aj výklad jezuitskej učenej zbožnosti na Kalvárii o nové poznatky.

Budova Scala Sancta na Banskštiavnickej kalvárii

Budova Svätých schodov, nazývaná aj Scala Sancta, je na prvý pohľad jednoduchá stavba. Tvoria ju pozdĺžny priestor schodiska pozostávajúceho z 34 Svätých schodov, do ktorých boli vložené relikvie svätcov dovezené priamo z Ríma. Zachované podrobné záznamy a opisy týchto relikvií svedčia o ich dôležitosti pre náboženský život Kalvárie. Po schodoch sa vystupovalo kolenačky a na každom sa odriekala modlitba. Schodisko ústi do kaplnky zasvätenej Svätej Trojici, kde nájdeme zaujímavú freskovú výzdobu, ktorej súčasťou je aj štvorica emblémových zobrazení. Vzorom pre tento typ stavby je rovnomenná Kaplnka Scala Sancta v Ríme, vybudovaná pre 28 mramorových schodov z Pilátovho paláca v Jeruzaleme, ktoré v roku 326 priviezla do Ríma sv. Helena. Uctievanie Svätých schodov

dosiahlo podobné rozmery ako uctievanie iných relikvií spojených s Kristovým utrpením. V 16. storočí boli Sväté schody prenesené pápežom Sixtom V. do Kaplnky Sancta Sanctorum pri Lateránskom paláci. V Európe sa tento typ stavby rozšíril najmä v období baroka. Vzorom pre mnohé stavby sa stalo napríklad Sacro Monte v talianskom Varalle. Na Slovensko priniesli repliku Svätých schodov ako prví františkáni z Malaciek, ktorí pod patronátom Pálffyovcov vybudovali bočnú kaplnku Svätých schodov ako súčasť františkánskeho kláštora a kostola v Malackách už koncom 17. storočia. Ďalšie varianty týchto budov sa objavujú v 18. storočí na kalváriách v Prešove a v Košiciach.

V Banskej Štiavnici tvoria Sväté schody samostatnú budovu, aj keď v zmysle hmoty a budovania priestoru ide o pomerne jednoduchú architektúru. Kaplnka so schodiskom zaklenutá valeňou klenbou ústi do centrálnej kaplnky kruhového pôdorysu s kupolou. Fasáda je po stranách účelovo rozšírená na trojosovú, keďže hlavný vstup je po stranách lemovaný dvomi schodiskami, ktoré slúžia pútnikom na cestu dolu. Interiér je bohato zdobený freskovou výzdobou, na stenách môžeme vidieť iluzívne architektonické priehľady a pomedzi ne na oboch stranách bočných stien rytmicky zasadené oválne kartuše s pašiovými námetmi. V centrálnom priestore sa nachádzal hlavný oltár s retábulom, ktorého námet je identifikovaný ako Korunovanie Panny Márie. Živosť a realitu postavám dodávajú



Emblém MERITUS SUA MUNERA PENSAT v knihe Antonia Vanossiho „Idea Sapientis“ vydaného v roku 1746 v Trnave, kópia od Jozefa Jágra podľa pôvodného emblému z vydania z roku 1724 (Slovenská národná knižnica Martin, sign.: SD 15097).

50

detaily ako sklenené oči alebo kovové prvky na polychrómovanom dreve. Fresková výzdoba kaplnky sa zachovala napriek rôznym premaľbám, ktoré sa realizovali v 20. storočí.⁶ Jej prvý opis nájdeme v kronike jezuitov *Historii Domus* v stati opisujúcej rok 1746.⁷ Vďaka tomuto zápisu dnes vieme, že výzdobou maliar vytvoril „*artifici penicillo ex integro pictum Coelum Empyren representat / vo freske jemným štetcom večné nebo*“. „*Coelum empyreum*“, ako je nazývaná táto „nebeská sféra“ plná orodujúcich anjelských postáv, je prepletená emblémovými zobrazeniami vytvorenými podľa niektorých emblémov zo spisu *Idea Sapientis* od Antonia Vanossiho.

Kalvária v Banskej Štiavnici a spis *Idea Sapientis* od Antonia Vanossiho

Vieme, že z dejín výstavby Kalvárie je pre vznik freskovej výzdoby kaplnky dôležitý rok 1746. V tomto roku sa začalo s výstavbou budovy Scala Sancta a pravdepodobne sa zrodil aj námet na jej freskovú výzdobu. Zmienka o posvätení a sprístupnení budovy Svätých schodov sa zachovala v prepise kázne Thomasa Paára, farára z neďalekej obce Tužina, pri príležitosti procesie na Kalváriu v roku 1746. Prepis bol publikovaný v roku 1747 v Trnave pod názvom *Das bey denen Heyden*, a pravdepodobne sa nezachoval v celku. V tom istom roku (1746) vychádza v Trnavskej tlačiarni jedno z vydaní spisu *Idea Sapientis* (Idea múdrosti) od jezuitu Antonia Vanossiho. Spis bol prvýkrát vydaný vo Viedni v roku 1724.⁸ Ako prezrádza samotný podtitul, ide o sumárne dielo obsahujúce vedecké metódy, úlohy, otázky, ako aj emblémové zobrazenia. Z hľadiska

temy v ňom nachádzame rôzne morálne a etické posolstvá, čerpajúce najmä z oblasti teológie, etiky a filozofie. Spis obsahuje 52 rôznych emblémov pozostávajúcich z motta, symbolu a epigramu, teda štvorveršia.

Antonius Vanossi sa narodil v Györi a svoj noviciát prežil v Grazi a Viedni, kde získal teologické vzdelanie. Neskôr pôsobil ako profesor rétoriky, filozofie a morálnej teológie vo Viedni a ako profesor poézie v Trnave. Autora či rytca pôvodných grafických zobrazení, najmä emblémov, z viedenského vydania nepoznáme. Vieme však, že autorom zmenšených kópií do trnavského vydania z roku 1746 bol trnavský rytec Jozef Jäger.⁹ Jeho prevedeniu však chýba cit pre jemnú líniu a detail, ktorý je príznačný pre viedenské vydanie. Aj rozloženie emblémov – dnes by sme povedali „zalomenie do tlače“ – je v každom vydaní iné. Kým v pôvodnom vydaní sa na jednom liste nachádza vždy iba jeden emblém začínajúci otázkou, ktorá je niekedy rozšírená o podnadvisy delené do krátkych paragrafov, trnavské vydanie už túto rytmiku zmenšením a zmenou mierky stráca. Obsahovo však predstavuje presnú kópiu. Štyri vybrané emblémy z tohto spisu boli vo veľmi jemne modifikovanej podobe použité pri tvorbe freskového programu do Kaplnky Svätej Trojice v budove Scala Sancta. Konkrétne ide o nasledujúce emblémy: MERITUS SUA MUNERA PENSAT / Svoje dary si zaplatíme zaslúžene, OMNIBUS UNUS / Všetko (je) jediné a MENS



Fresková výzdoba v kaplnke s pohľadom na emblém MERITUS SUA MUNERA PENSAT (foto: archív autorky).

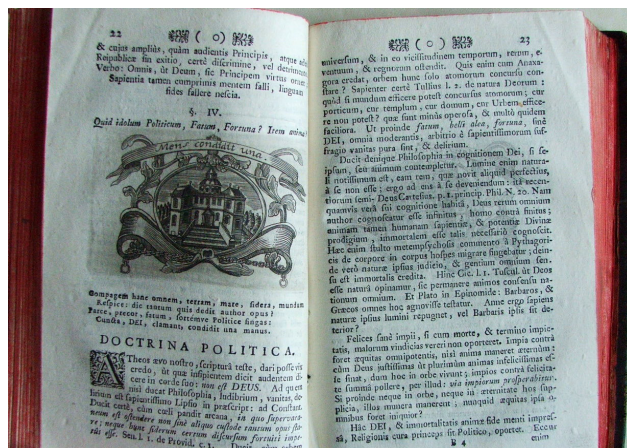
CONDIDIT UNA / Myseľ súhlasí v jednom. Posledným emblémom, ktorého motto sa vo freskovej výzdobe nezachovalo, ale dnes ho vieme identifikovať podľa Vanossiho knihy, znie VIA NULLA SUPERFLUA / Žiadna cesta nie je márna.

Ich výber pravdepodobne nadväzuje na patrocínium Kaplnky Svätej Trojice, teda „odkazuje na mystérium Trojjedinosti Boha a tajomstvo Svätej Trojice“. Okrem toho sa zaoberá morálno-náboženskými, ale aj svetskými a politickými témami.

Pojem emblém je odvodený z gréckeho výrazu „emblemata“ (Σμβλημα), čo znamená skrytý alebo vložený výraz. V užšom zmysle je to výtvarno-literárny celok, ktorý spojením slova a obrazu vytvára určitú alegóriu.¹⁰ Ako názov pre špecifický umelecký žáner ho prvýkrát použil taliansky právnik Andrea Alciato v názve svojej knihy *Emblematur liber* z roku 1531. Pre obdobie baroka už emblém predstavoval kombináciu obrazovej a textovej formy, ktorá vyplynula z Horáciiovho hesla „Ut pictura poesis“ či nemeckého výrazu „Gemälpoesie“. Úlohou emblému je podať určitú abstraktnú, najmä moralistickú či didaktickú ideu alebo pojem, prípadne všeobecne platnú myšlienku či pravdu. Tento „dvojmediálny“ symbol použitý aj vo freskovej výzdobe nadviazal na spis jezuitského učenca a prevzal tak nielen obrazovú podobu, ktorú máme stále na očiach, ale dostal aj textový či básnický rozmer, ktorý objavíme iba v spise *Idea Sapientis*. Každý emblém tak dostáva nový rozmer.



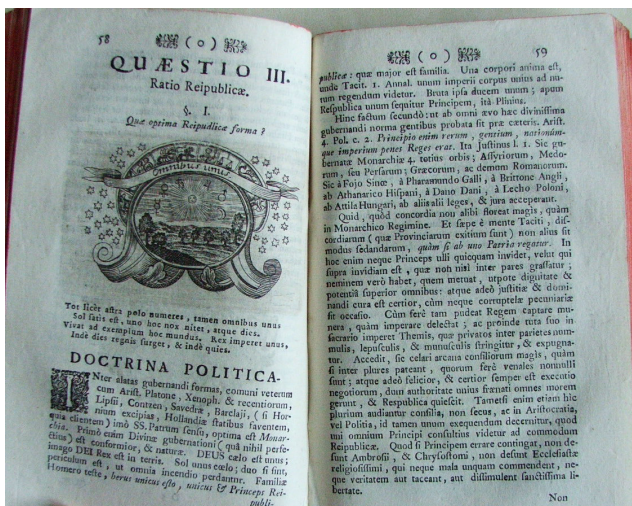
Fresková výzdoba v kaplnke s pohľadom na emblém MENS CONDIDIT UNA (foto: archív autorky).



Emblém MENS CONDIDIT UNA v knihe Antonia Vanossiho „Idea Sapientis“ vydaného v roku 1746 v Trnave, kópia od Jozefa Jágra podľa pôvodného emblému z vydania z roku 1724 (Slovenská národná knižnica Martin, sign.: SD 15097).

MERITIS SUA MUNERA PENSAT

Prvým v poradí je emblém s textom „MERITIS SUA MUNERA PENSAT“, čo v preklade znamená „Svoje dary si zaplatíme zaslúžen“. Nachádza sa na ľavej strane hlavného oltára nad postavou archanjela Michaela. V kartuši vidíme na pozadí širokého priehľadu do krajiny Božiu ruku držiacu rovnoramenné váhy. Na miskách váh sa vyvažujú roh hojnosti preplnený kráľovskými insígniami (koruna, žezlo, reťaz s Rádcom zlatého rúna) na jednej strane a meč na strane druhej. Nad celým výjavom dohliada Božie oko. Pri porovnaní grafickej predlohy a freskovej realizácie si všimneme, že je bez výpravného rámovania a nie je vertikálnej, nie v horizontálnej kompozícii. To však nie je jediná zmena – pri opravách a reštaurovaní Kalvárie pribudol v obrazovom poli freskovej výzdoby peň stromu, ktorý mylne odkazuje na posledný súd. Otázka nad emblémom, ako aj preklad štvorveršia/epigramu jasne hovoria, že ide o Alegóriu spravodlivosti a jej rôznych podôb. „Justitia a variis varié...“, teda spravodlivosť je rovnaká pre všetkých, všetky činy budú odmenené a všetky dary dostaneme zaslúžene. Alegória práva či súdnictva, alebo zobrazenie spravodlivosti sveta poznáme z Ikonológie Cesare Ripy ako ženu odetú v bielom šate so zviazanými očami nesúcu atribúty ako váhy a meč.¹¹ Aj Antonio Vanossi sa na tieto atribúty odvoláva. Vo svojom spise vymenúva činy, ktorými si spravodlivosť môžeme získať. Všetko sú to činy zbožnosti, ako napríklad nábožnosť, úcta k Bohu a starším. Bociany, ktoré nachádzame na kartuši grafického zobrazenia, nám dopovedajú posolstvo ešte ďalej.



Emblém OMNIBUS UNUS v knihe Antonia Vanossiho „Idea Sapientis“ vydaného v roku 1746 v Trnave, kópia od Jozefa Jágra podľa pôvodného emblému z vydania z roku 1724 (Slovenská národná knižnica Martin, sign.: SD 15097).

Výpravné posolstvo z ozdobnej kartuše predlohy sa pomocou bocianov odvoláva na tzv. PIETAS AUGUSTA, teda vďačnosť k rodičom a starším, keďže tieto zvieratá boli už antickými autormi spájané úctou a poslušnosťou k starším a starobe.

52

MENS CONDIDIT UNA

Druhým v poradí je emblém s textom



Fresková výzdoba v kaplnke s pohľadom na emblém OMNIBUS UNUS (foto: archív autorky).

„MENS CONDIDIT UNA“, čiže „Mysel súhlasí v jednom“. Nájde ho v štíte alegorickej postavy po pravej strane nad výstupom zo Svätých schodov do kaplnky. Na zobrazení vidíme chrám – **TEMPLUM**. Ak porovnáme grafickú predlohu a freskovú realizáciu, dostaneme pomerne rozdielne podoby jedného zobrazenia emblému. Kým vo freskovej výzdobe zreteľne vidíme cirkevný chrám s kupolou a schodiskom, v grafickej podobe je budova chrámu, budované poschodia a krídla po stranách, ako aj jej účel, trochu sporná. Pri čítaní textu sa dozvedáme, že myseľ a rozum súhlasia s jedinou pravdou, a to, že Boh je stvoriteľom všetkého, jedna ruka všetko stvorila a Boh je len jeden. Jedinú pravdu autor podporuje tvrdením: „*Atheos avo nostro ... non est DEUS / Ateisti tvrdia, že nie je Boh?*“ A následne odpovedá: „*Cur templum, cur domum, cur Urbem efficere non potest? / Kto to teda všetko stvoril, ak nie Boh Stvoriteľ?*“ Ak porovnáme emblém „MENS CONDIDIT UNA“ s podobnými námetmi, väčšinou sa vyskytujú v podobe „UN TEMPLE“, teda chrámu, ako „*virtuti & honori*“ zobrazovaný ako antický chrám vytvorený na centrálnom pôdoryse. Tu sa jeho vizuálna podoba zmenila a prevzala formu cirkevného kresťanského chrámu s veľkou kupolou, akým je napríklad Chrám svätého Petra v Ríme.

OMNIBUS UNUS

Tretí v poradí, ktorý nasleduje za otázkou „*Que optima Reipublicae forma? / Čo je najlepšia forma štátu?*“, je emblém s mottom „OMNIBUS UNUS“, čo v preklade znamená „Všetko je jediné“. Nachádza sa po pravej strane hlavného oltára nad postavou archanjela Gabriela a zobrazuje Slnko na krajinárskom pozadí, flankované symbolmi planét. V tlačenej podobe je na kartuši vidieť aj zvieratá zverokruhu a hviezdnu oblohu. Znova sa tu objavuje zdôraznenie jedinstva a jedinečnosti. Tentoraz sa však spomína forma štátu a jej ideálom je monarchia na čele s jediným kráľom. Vanossi píše: „... *optima est Monarchia... DEUS caelo est unus; Imago DEI Rex est in terris. Sol unus Coelo...*“ Argumentuje tým, že Boh na nebesiach je jeden a jeho obrazom na zemi je kráľ, teda panovník, tak ako je jedno Slnko na oblohe. Základnú myšlienku tohto emblému nájde aj v Svätom písme, v Pavlovom liste Kolosanom, kde sa píše: „... *lebo v ňom bolo stvorené všetko na nebi a na zemi ... tróny, panstvá, kniežatstvá, mocnosti ... On je pred všetkým a všetko v ňom*



Emblém VIA NULLA SUPERFLUA v knihe Antonia Vanossiho „Idea Sapientis“ vydaného v roku 1746 v Trnave, kópia od Jozefa Jágra podľa pôvodného emblému z vydania z roku 1724 (Slovenská národná knižnica Martin, sign.: SD 15097).

spočívajú. On je hlavou tela a cirkvi.“¹² Výpravnosť emblému dodáva aj kartuša vytvorená hviezdami a prstencom so zvieratami zverokruhu, ktorá dáva do kontrastu jedno Slnko s miliónom hviezd. Poznáme aj emblém z knihy Devises et emblemes (vydaná v roku 1691) s názvom „UNE LUNE AU MILIEU DES ETOILLES“, alebo v latinskej mutácii „UNA MILLE PREVÆLET“, čo v preklade znamená



Fresková výzdoba v kaplnke s pohľadom na emblém VIA NULLA SUPERFLUA (foto: archív autorky).

„Jedno slnko a milióny hviezd“, ktorý rovnako dáva do kontrastu Slnko s hviezdou oblohou.¹³ Tento argument o mnohosti a jedinstve iba podčiarkuje chválospev na jedného panovníka, aj v obraze jediného Krista.

VIA NULLA SUPERFLUA

Posledným emblémom, ktorý nájdeme vo freskovej výzdobe na ľavej strane nad vstupom zo Svätých schodov v štíte alegorickej postavy, je obraz s prstencom so znameniami zverokruhu, presvieteným slnkom. Motto poznáme iba vďaka Vanossiho spisu a znie „VIA NULLA SUPERFLUA“, čo znamená „Žiadna cesta nie je márna“. Symbolické rozdelenie prstenca znameniami zverokruhu na dvanásť rovnakých častí dáva napríklad dvanásť mesiacov roka, ako aj striedanie ročných období. Práve tento symbol je zaužívaný ako istá alegória času. Ak však vychádzame z latinského štvorveršia, pojem, ktorý tu nájdeme, je „Signum / Signa“ ako znamenia, čo nadväzuje na Sväté písmo. V Skutkoch apoštolov, v Petrovej reči zástupom znie citát proroka Joela: „Budem robiť divy (znamenia) hore na nebi a znamenia dolu na zemi, krv, oheň a oblaky dymu; slnko sa premení na tmú a mesiac na krv, skôr ako príde Pánov deň...“¹⁴ Tieto znamenia, ktoré sľubuje Prorok Joel, slúžia na to, aby sme vnímali mnohorakosť, ktorá je utvorená v jednote. Zverokruh je teda symbolické rozdelenie jedného princípu na dvanásť rôznych znamení či spôsobov, napríklad dvanásť apoštolov, ktorí nasledovali Krista, čo potvrdzuje aj reč proroka Joela, ktorá sa končí slovami: „Každý kto bude vzývať Pánovo meno, bude spasený.“ Veľmi podobné zobrazenie môžeme nájsť aj v stredovekom geograficko-astronomickom traktáte Johanna Sacrobosca *De sphaera mundi*, založenom na učení Ptolemaia, a kresbách prevzatých z islamskej astronómie, kde okolo Slnka obiehajú planéty.¹⁵ V súvislosti s Banskou akadémiou je možné, že Sacroboscov traktát, ktorý patril až do 19. storočia medzi povinné čítanie, ovplyvnil výber tohto emblému.

Autora ikonografického programu emblémov výzdoby budovy Scala Sancta nepoznáme. Môžeme iba predpokladať, že to bol jezuita, ktorý mal aktívne spojenie s Trnavou. Mohol navštevovať seminár poézie Antonia Vanossiho v Trnave alebo študovať rétoriku, filozofiu či morálnu teológiu vo Viedni. S určitosťou však vieme, že pri vytvorení freskového programu sa plne inšpiroval dielom Antonia Vanossiho *Idea Sapientis*. Pri výbere štyroch



Johannes de Sacrobosco (John Holybush); Regiomontanus (Johannes Müller of Königsberg, 1436 – 1476); Georg von Peurbach (1423 – 1461): *Sphaera Mundi; Sphaera cum Theoricis Disputationibus Johannis Regiomontani contra Cremonensium Deliramenta Theoricas*: Benátky Erhard Ratdolt, 1485. Zdroj: The Metropolitan Museum of Art (dostupné na internete: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.45>, marec 2011).

54

emblémov, jedného z kapitoly ETHICA a troch z časti THEO-POLITICA, nadviazal na formu jezuitskej učenej zbožnosti. Emblémy boli v období baroka formou „Gemälpoesie“, teda „maľovanej poézie“, ktorá v kombinácii obrazovej a textovej formy vytvára určitú alegóriu, a boli to najmä jezuiti, ktorí využívali tento „dvojmediálny“ symbol ako novú úroveň komunikácie. Na jezuitských kolégiách boli emblémy trénované v rámci poézie; zvykom bolo odmeňovať študentov rétoriky a humanitných vied, ktorí najlepšie riešili záhady či hádanky. Cez mariánske sviatky sa konali oslavy, kde rektor akadémie zapracoval do príhovoru verše, poéziu, ako aj symboly a mottá, a tie potom viseli na stenách kolégia. O náročnosti takýchto úloh svedčí aj fakt, že počas trvania Spoločnosti Ježišovej prebiehal imaginárny boj medzi „imitatio“ a „inovatio“. Tvorcovia takéhoto diela museli poznať diela autorov od antiky až po dobové spisy, pričom sa opierali najmä o 17. storočie, o autorov ako napr. Avacinus, Balbinus atď.¹⁶ Títo prepracovali rečnícke kánony z minulosti a vytvorili zaujímavé teórie pre dobové publikum, ktoré boli už úplne novou syntézou starého a nového. O tom, že jezuitské emblémy na Kalvárii ovplyvnili Banskú Štiavnicu, svedčí aj fakt, že v roku 1750, ešte pred dokončením a slávnostným vysvätením Kalvárie, jezuiti rozšírili výučbu na svojom gymnáziu a otvorili nový ročník rétoriky.¹⁷

Vyjadrené slovami Thomassa Williama Mitchella z jeho state „Slovo a obraz“: „Úspešná rétorika sa príznačne definuje ako dvojsečná stratégia

verbálneho a vizuálneho presvedčania, kedy sa rozpráva a pritom ukazuje, kde sa tvrdenia dokladajú presvedčivými príkladmi a kde poslucháči musia rečníkovu myšlienku nielen počuť, ale aj vidieť.“¹⁸

Ku „Gesamtkunstwerku“ Kalvárie v Banskej Štiavnici sa tak dostáva okrem urbanistického umiestnenia, architektúry, sochárstva a maliarstva aj poézia a rétorika.

(jazyková korektúra Janka Jurečková)

Poznámky

1. KORABINSKY, Johann Matthias: *Geographisch-historisches und Produkten Lexikon von Ungarn. Preßburg zu finden in Weber und Korabinsky Verlage*, 1786, s. 668 (Univerzitná knižnica v Bratislave /UK v BA/, sign.: 25 D 13595).
2. Štúdiu na túto tému som sa venovala v rokoch 2007 – 2010, pričom výstup bol publikovaný v podobe diplomovej práce s názvom *Kalvária v Banskej Štiavnici – umelecko-historická monografia*, obhájenej v januári 2010 na Katedre dejín umenia, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, vedúca diplomovej práce: Mgr. Katarína Chmelinová, PhD.
3. Najznámejšie monografie venované Banskoštiavnickej kalvárii sú: HIDVÉGHY, Arpád: *Štiavnická kalvária : Ako povstala... V Banskej Štiavnici tlačou Augusta Joergesa vdovy syna*, 1901 (UK v BA, sign.: 22B 10669); RADVÁNI, Hadrián – ŠIŠULÁK, Imrich. *Banskoštiavnická kalvária 1751 – 1991*. Bratislava, 1991; ČELKO, Mikuláš – BENOVIČ, Karol P.: *Banskoštiavnická kalvária 1751 – 2001*. Banská Štiavnica, 2001; ale aj odsek venovaný Banskej Štiavnici v ČIČO, Martin: *Banská Štiavnica*. In: ČIČO, Martin – KALINOVÁ, Michaela – PAULUSOVÁ, Silvia (eds.): *Kalvárie a krížové cesty na Slovensku*. Bratislava, 2002, s. 74 – 94.
4. ČIČO, Martin: *Passio Christi und Scala Sancta. Bemerkungen zur Ikonografie der Heiligen Stiegen und deren Beziehung zu den Kalvarienbergen*. In: HORSCH, M. – MARRA, Oy. (eds.): *Kunst, Politik, Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechen und Slowakei. Festschrift für Franz Matthe*. Petersberg, 2000, s. 87 – 98.
5. VANOSSI, Antonius: *Idea Sapientis theo-politici, is est ... Tyrnaviae : Typis Acad. Soc. Jesu*, 1746, zväzok 1 – 3 (Slovenská Národná knižnica Martin, sign.: SD 15097) pôvodné vydanie vyšlo prvýkrát v roku 1724 vo Viedni: VANOSSI, Antonius: *Idea Sapientis, theo-politici, id est ... Viennae : Typ. Mariae Theresiae Voigtin, Viduae* 1724 (UK v BA, sign: XVII 1224).
6. Najväčší zachovaný záznam pochádza z roku 1971, kedy bol interiér reštaurovaný maliarom Dollingerom. Dokumentácia sa nachádza na Krajskom pamiatkovom úrade Banská Bystrica, pobočka Banská Štiavnica, spracoval R. O. Dollinger, v Antole dňa 5. 7. 1970 (sign.: R 95).
7. História domu jezuitov sa nachádza v *Egyptemi könyvtár* v

-
- Budapešti: skratka *Historia Domus, Historia Residentiae Schemnizensis. Ab Anno, 1649 usque 1772* (sign.: Ab 104).
8. VANOSSI, 1724 a 1746 (c. d., v pozn. č. 5).
 9. RADVÁNI, Hadrián: Jozef Jäger, grafik, knižný ilustrátor. In: *Vlastivedný časopis*, 1972, č. 2/21, s. 80 – 84.
 10. ZÁVADOVÁ-JANČOVÁ, Katarína: Emblémy v knižnej grafike na Slovensku. In: *ARS*, 1983, č.2, s.75 – 85.
 11. TILL, Wolfgang: Waage, In: *LCI Lexikon der Christlichen Ikonographie*, zväzok 2, stĺp. 466 – 471.
 12. Pavlov List Kolosanom (1, 13 – 20), *Sväté písmo*, preklad podľa vydania Spolku svätého Vojtecha v Trnave. Trnava, 2003.
 13. Zdroj: www.emblems.let.uu.nl, december 2009.
 14. *Skutky apoštolov* (2, 1 – 36), *Sväté písmo*, preklad podľa vydania Spolku svätého Vojtecha v Trnave. Trnava, 2003.
 15. Zdroj: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.45>, marec 2011.
 16. LEVY, Evonne: *Propaganda and the Jesuit Baroque*. London, 2004, s. 158 – 160.
 17. *Bližšie sa dejinám jezuitov v Banskej Štiavnici venuje JANKOVIČ, Vendelín: Dejiny jezuitov v Banskej Štiavnici*. Bratislava, 1941.
 18. MITCHELL, William J. Thomas: „Slovo a obraz.“ In: NELSON, S. Robert (ed.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava, 2004, s. 79 – 91.

Summary

*The aim of the article is to identify and interpret four emblem pictures from the fresco decoration of the Holy Trinity Chapel (in the Scala Sancta building) on the Calvary in Banská Štiavnica. The emblems were created after the book *Idea Sapientis* by a professor of poetry and rhetoric, Jesuit Antonio Vanossi. The book was originally printed in 1724 in Vienna, and reprinted in 1746 in Trnava, with the copies of original pictures made by a local engraver Jozef Jäger. In the manner of “imitatio” and “inovatio”, the Jesuits, together with an initiator and builder of the Calvary in Banská Štiavnica, Pater Perger, brought the poetic programme into a fresco decoration in 1746. In the Scala Sancta building they created an enclosed iconographic programme consisting of four emblems: MENS CONDIDIT UNA/ Mind agrees in the one, MERITUS SUA MUNERA PENSAT/We deserve to pay for our gifts, OMIBUS UNUS/Everything (is) the one, and VIA NULLA SUPERFLUA/Not a single way is useless.*

*Due to the translation of “inscription” and the comparison with other emblem pictures, the emblems today become part of not only visual but also poetic segment of the Calvary programme, “making the listener see and not merely hear the orator’s point” (quote: Mitchell, William J. Thomas: “Word and Image.” In: Nelson, S. Robert (ed.): *Critical Terms for Art History*. Bratislava 2004, pp. 79-91).*

HRANICA KLAUZÚRY

Vstupné priestory františkánskych kláštorov na Slovensku

Predkladaný článok sa venuje riešeniu vstupných priestorov historických františkánskych kláštorov na Slovensku, sleduje stavebný prejav ideových princípov a vnútorných pravidiel rehole. Vznikol ako súčasť grantu VEGA č. 1/0793/08 *Drevené dvere a brány v dejinách architektúry na Slovensku* pri skúmaní prejavov rehoľnej funkcie na dverných výplniach v objektoch kláštorov.¹

56

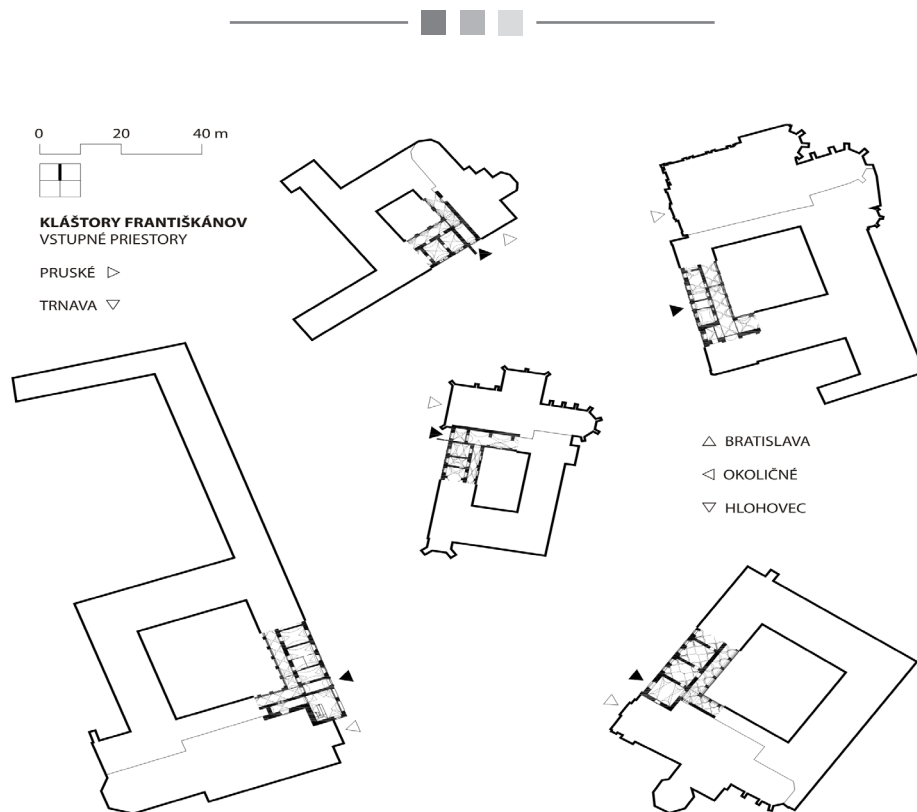
Výskum zahŕňal vybrané zachované historické stavby reholí františkánskej tradície – predovšetkým objekty postavené pre vetvu observantov (pôvodne patriace do uhorskej Salvatoriánskej provincie, skúmané: Bardejov, Beckov, Hlohovec, Levice, Nižná Šebastová, Okoličné, Pruské, Žilina), ale tiež kláštory konventuálov (Mariánskej provincie: Bratislava, Trnava) a kapucínov (Bratislava, Pezinok). Vzhľadom na početnosť, ale aj na historické okolnosti (opakované reformy a príklon Mariánskej provincie k observantskému smeru), bude hlavná pozornosť v práci venovaná architektúre františkánov – observantov.

Klauzúra

Architektonické a umelecké riešenie vstupných priestorov historických kláštorov obvykle vychádzalo zo zaužívaných schém danej rehole, reagovalo na danosti konkrétnej lokality, finančné okolnosti a na prípadné (najmä sebareprezentatívne) požiadavky donátora. Rehoľné schémy sa vyvinuli ako syntéza mnohých nárokov, ideových i praktických, s cieľom vytvoriť miesto pre život zodpovedajúce charakteru a poslaniu danej komunity. Medzi najvýznamnejšie ideové faktory patrila požiadavka určitej miery oddelenia sa od vonkajšieho sveta – vymedzenia a dodržiavania klauzúry.

Pojem *klauzúra* predstavuje tak fyzický priestor kláštora vyhradený rehoľníkom, ako i pravidlo, ktoré stanovuje okolnosti vstupu do tohto priestoru.² Rovnako ako vlastné označenie stavieb pre zasvätený život, *kláštor*, oba pojmy, tak ako ich latinské korene *clausura*, *claustrum*, vyjadrujú fenomén oddelenia, uzavretia, vyčlenenia sa, čo charakterizuje samotný princíp zasväteného života od jeho počiatkov. Uhol pohľadu a konkrétny spôsob implementácie tohto vyčleňovania sa, prirodzene, menil v priebehu dejín a vývoja rehoľného života. Na dynamiku tohto vývoja následne reagovala stavebná forma kláštorov jednotlivých reholí, jej materiálne zhmotnenie, vyjadrenie spôsobu života a postoja k vonkajšiemu svetu.

Predkladaný výskum sleduje stavebný prejav františkánskych, t. j. žobravých (mendikantských) reholí. Tie v dobe svojho vzniku v 13. storočí pozmenili koncept klauzúry, dovtedy zaužívaný mníšskymi rehoľami v podobe dobrovoľnej izolácie pretavenej i do stavebnej podoby kláštora, kde všetko potrebné pre spoločný život a prácu mníchov sa malo nachádzať v rámci kláštorného areálu tak, aby ho nemuseli opúšťať.³ Mendikantské zanechanie viazanosti na jedno miesto a zameranie sa na aktívnu prítomnosť v rôznych vrstvách spoločnosti znamenalo prenesenie poľa pôsobnosti rehoľníkov mimo hranice klauzúry (pastoračná činnosť, žobranie, misie atď.). Tá sa stáva viac nástrojom ochrany súkromia a zázemia než zabezpečenia izolovaného miesta pre celý život. Takéto poňatie klauzúry prevzali aj mnohé ďalšie neskôr vznikajúce formy zasväteného života. Paralelne však pretrvalo aj jej absolútne prežívanie (niektoré mníšske rády, konceptívne rehole, najmä ženské).



Pozícia vstupných priestorov v dispozícii rôznych kláštorov. Zdroj: Archív PÚ SR.

Skúmané objekty kláštorov pochádzajú prevažne zo 17. storočia a mladších období (v niektorých prípadoch na základoch starších stavieb), rovnako aj ich väčšie či menšie úpravy. Sú teda dokladom materiálneho stvárnenia a praktickej realizácie klauzúrnych pravidiel novovekého, poreformačného rehoľného života. Ich podrobnejšia historická analýza nie je ambíciou tejto práce, postačí nám konštatovanie, že sa týkali najmä sledovania a kontroly vstupného režimu do vlastného objektu kláštora a vybraných častí kláštorného kostola. Nasledujúci text tak na základe terénneho výskumu predkladá spôsoby, akými bola táto kontrola dosahovaná a aké architektonické, umelecké a umelecko-remeselné prvky ju sprevádzali.

K vybraným kláštorom

Skúmané stavby predstavujú sčasti novovekých pokračovateľov predchádzajúcich stredovekých františkánskych konventov (radikálne prestavané, napr.: Bratislava, Trnava, či obnovené po zničení: Okoličné), ostatné sú novými fundáciami zo 17. a 18. storočia. V niektorých prípadoch sa zachovali fragmenty starších (gotických) architektur, zakomponovaných do novej situácie – týka sa to najmä kostolov a k nim príslušných priestorov (Bratislava, Okoličné, Bardejov). Inak sa jedná o neskororenesančné (Pruské, Nižná Šebastová), no predovšetkým barokové konventy (Okoličné,

Žilina), z nich niektoré výraznejšie upravované v 19. (Bratislava, Levice) alebo už v 20. storočí (Žilina). Nedávna minulosť po roku 1950 znamenala pre väčšinu z nich stratu mnohých pôvodných detailov, inventáru a zariadenia, prípadne necitlivé úpravy a prístavby (Bardejov, Trnava, Žilina).

Architektonické riešenie vstupu

Františkánske kláštory na našom území prevzali tradičnú konfiguráciu monastických areálov, základnou jednotkou je kombinácia susediacich stavieb kostola a štvorkrídlového konventu s vnútorným dvorom. Ich najčastejšou vzájomnou pozíciou je lícovanie západného, resp. vstupného priečelia kostola s uličným (čelným) krídlom kláštornej kvadratury, prípadne mierne ustúpenie jedného z objektov. Hlavný vstup do konventu bol takmer vždy situovaný na uličnej fasáde, tvorený predĺženým vyústením chodby ambitu priliehajúcej ku kostolu.⁴ Nachádzal sa tak blízko hlavného vstupu kostola (ten vždy na pozdĺžnej osi chrámovej stavby) – spolu tvorili dva základné kontaktné, verejnosti prístupné body v rámci kláštorného areálu. Ako také boli prirodzeným miestom prípadnej (re) prezentácie želaného posolstva. Ďalšími kontaktnými bodmi iste mohli byť aj vedľajšie, hospodárske vstupy a vjazdy – tu sa však zachovalo málo autentických situácií, najmä nie v mestách. Spomedzi sledovaných kláštorov výnimku v situovaní hlavného

vstupu predstavuje Bratislava, kde sa vstupný portál nachádza v osi uličného priečelia.⁵

V dispozícii konventu sa vstupný priestor v podobe samostatného zádveria priamo napájal na ambit, ústrednú komunikáciu kláštora. Z bočných strán zádverie susedilo na jednej strane s kostolom,



Pruské, vstup do kláštora. Foto: M. Šeregi.



Beckov, vstup do kláštora a kostola. Foto: M. Šeregi.

na druhej spravidla s miestnosťou veľkosti bežnej cely, najskôr s celou vrátnikou.⁶ Na poschodí nad vstupom sa opisovaná schéma zvykla opakovať – obežná chodba na strane pozdĺž kostola sa predlžuje až na fasádu, presvetlená jedným alebo dvojicou okenných otvorov. Na strane kostola tento appendix obvykle sprístupňoval organovú emporu.

Priestor zádveria bol jednoduchou pozdĺžnou predsieňou s valenou klenbou, prípadne valenou klenbou s výsečami, pokračujúc tak v spôsobe zaklenutia ambitu. Akékoľvek ďalšie prepojenia so susednými priestormi mimo línie *vonkajší vstup* – *vstup do ambitu* sa zdajú byť buď výnimkou



Okoličné, vstup do kláštora. Foto: M. Šeregi.



Trnava, vstup do kláštora. Foto: M. Šeregi.



Hlohovec, vstup do kláštora. Foto: M. Šeregi.



H Bratislava, vstup do kláštora. Foto: M. Šeregi.

(vstupný dvojtrakt vyčnieva z pôdorysu kvadratury: Bardejov), alebo sekundárnou zmenou (vrátnicové okno: Trnava; dverné otvory do kostola i susednej cely: Hlohovec, z úpravy vstupnej časti v 19. storočí; podobne Bratislava, 2. pol. 20. storočia).⁷ Podlahu zádveria pokrýva dlažba, v starších opuková, v mladších keramická.

Sledované objekty dokumentujú rôzne spôsoby akcentovania vstupného portálu vrámci hlavného priečelia kláštora – od prostého kamenného ostenia (Pruské, Hlohovec), cez zvýraznený členitý portál s výzdobou (Okoličné, Beckov, Trnava), až po celkové komponovanie priečelia konventnej budovy s centrálnym rizalitom a ústredným artikulovaným portálom s kamenárskou výzdobou (Bratislava). K umeleckej výzdobe vstupu patria aj prvky prezentujúce donátorov kláštora (Okoličné: frontón s nápisovou doskou a erbom obnoviteľa konventu biskupa Ladislava Mattyasovszkého, datované 1697;⁸ Beckov: frontón s erbom biskupa Jakuba Haška, koniec 17. storočia)⁹ a v jednom prípade aj samotnú rehoľu (Bratislava: reliéfny znak rehole). V blízkosti vstupu sa obvykle nachádzal samostatne stojaci kríž (Bratislava, Beckov, Žilina, typické tiež pre kapucínov).

Vnútrotný portál zo zádveria do krížovej chodby je pochopiteľne jednoduchší, riešený ako

ostatné bežné dverné otvory v objekte kláštora. Jedine v Beckove je profilované ostenie zvýraznené nadstavcom s rovnou rímsou v nadpraží.

Letmé porovnanie s dvoma sledovanými kapucínskymi klášťormi ukazuje osobitejší koncept kapucínskej rádovej schémy a teda aj situovanie vstupnej časti. Vstup do kláštora sa nachádza po strane kostola, za priestorom zádveria (niekedy aj s vrátnicou: Bratislava, podoba z úpravy v 19. storočí) pokračovala pozdĺž chrámu chodba sprístupňujúca samotnú kvadraturu, odsunutú až na úroveň presbytéria.

Dverné výplne a detaily zariadenia

Dverná výplň vonkajšieho portálu najmä v starších dobách a v klášťoroch mimo opevnených miest musela nepochybne plniť i bezpečnostnú funkciu. Najlepšie to ilustruje neskororenesančná výplň z Pruského – masívne jednokrídlové dvere kombinovanej konštrukcie, kde sú na nosnú zvlakovú konštrukciu z lícnej strany klincami s veľkými hlavicami pribité profilované dosky v klasovitom vzore.¹⁰ Dvere spevňujú tri zvlaky a tri horizontálne pásové závesy, zabezpečenie pôvodne obstarávali, zrejme len z vnútornej strany, tri masívne kované zástrčky závorového typu (kľučka a zámkový mechanizmus sú mladšie, 19. storočie). Rovnaký spôsob sprístupňovania, t. j. pevné zablokovanie zvnútra



Trnava, zádverie – dvere s mriežkou a znak rehole.
Foto: M. Šeregi.

60

bez možnosti odomykania z exteriéru, dokladá aj vstupná brána kláštora v Trnave. Dvojkrídlová výplň už rámovej konštrukcie so zdobenými kazetami má zvonku len polguľové držadlo, z vnútornej strany ho zaisťujú vzpery krídel a zástrčky – bez zámkového mechanizmu a kľučky. K zabezpečeniu vonkajšieho vstupu patrili aj závery (Okoličné: zachované kapsy po stranách ostenia). Z mladších období je zaujímavým príkladom riešenia dverná výplň vonkajšieho vstupu františkánskeho kláštora v Bratislave, pochádzajúca z prestavby uličnej fasády v 60. rokoch 19. storočia. Snaha o barokové vyznenie nového priečelia viedla k sekundárnemu použitiu kamenných článkov v architektúre portálu, ako i k stvárneniu dekorácie novej výplne podľa vzoru brány kostola z roku 1745. Barokizovaný výraz však ostáva len na pohľadovej strane, konštrukcia kaziet je zjednodušená a dverné kovania súdobé, zapustené.¹¹ Výnimku v spôsobe uzavretia hlavného vstupu predstavuje Beckov, kde sa namiesto plnej výplne (či už autentickej, alebo novodobej) nachádza dvojkrídlová kovová mreža klasicizujúceho výrazu s vonkajším krabicovým zámkom, pravdepodobne z 19. storočia.

Vnútorňý portál zádveria, teda prechod do krížovej chodby kláštora v každej autentickej situácii uzatvára dverná výplň s malým priezorom v podobe mriežky, väčšinou zatvárateľnej. Zo

sledovaných prípadov k najstarším a najvýpravnejším patrí ranobaroková výplň z trnavského kláštora. Jednokrídlové dvere s dvomi kazetami sú zdobené reliéfne aj výtvarne – v hornej kazete zatvárateľná mriežka s monogramom IHS (zvonku perforovaný plech, zvnútra malé otváracie krídlo), na dolnej je namaľovaný mariánsky monogram. Dverné kovania sú masívne a výpravne stvárnené – horizontálne pásové závesy doplnené priečnym esovitým rozvinutím, mohutný krabicový zámok upevnený prepásaním a esovitými rozvilinami (bez pôvodnej kľučky) a vonkajšie držadlo. Podobné, i keď zjednodušené a dobovo príbuzné riešenie dverí s mriežkou nájdeme aj v kapucínskych kláštoroch v Pezinku (na mriežke je okrem monogramu IHS uvedený aj letopočet 1721) a Bratislave (zásuvný drevený kryt mriežky). Mladšie výplne z 19. či 20. storočia v ostatných sledovaných františkánskych kláštoroch sú riešené ako dvojkrídlové. Sem patria vymenené výplne v pôvodnom stavebnom otvore v Pruskom (s oválnym presklením a moderným bodovým priezorom, bez mriežky) a v Okoličnom. V poslednom spomenutom prípade ide o ojedinele riešené dvojdielne krídlo použité ako výplň vonkajšieho i vnútorného portálu zádveria. Polovičné otvorenie dverného otvoru umožňujú skriňové závesy medzi dvoma dielmi výplne, pevnú časť spevňuje vzpera; úplné otvorenie zabezpečujú krížové závesy na tŕňoch v



Pruské, zádverie – tiahlo zvonca a umelecká výbava.
Foto: M. Šeregi.



Pruské, ambit – zvonec a kropenička. Foto: M. Šeregi.



Okoličné, zádverie – netypické otváranie výplne, zaslepená mriežka. Foto: M. Šeregi.

ostení. Vnúterné dvere mali navyše vrámci reliéfnej povrchovej dekorácie zakomponovaný kruhový priezor, dnes provízorne zaslepený. Ďalšie príklady nových dvojkřídlových výplní z 19. storočia sú súčasťou komplexnejšej úpravy vstupných priestorov v Bratislave a v Hlohovci. Mriežky v priezoroch sú riešené ako jednoduchý okrúhly dierovaný plech, resp. ornament so základnou osnovou kríža a zatvárateľným krídelkom.

K sprievodnej výbave vnútorných dverí patril predovšetkým zvonec s tiahlovým mechanizmom – tiahlo umiestnené v zádverí, zvonec na stene krížovej chodby (zachovaný už len v dvoch skúmaných prípadoch – Beckov: zvonec osadený v kovanom zdobenom ráme, dodnes používaný; Pruské: jednoduchý drevený rám). Ešte jeden, menší zvonec sa v kláštore v Pruskom nachádza zvnútra na ráme okna na poschodí nad vstupom – vedie k nemu tiahlo na fasáde, ukončené rukoväťou pri vonkajšom portáli. Okrem zvoncov v priestoroch vstupu nájdeme kamenné sväteničky (v zádverí: Hlohovec, v ambite: Pruské) – súvisia pravdepodobne s blízkymi prepojeniami do kostola. Dverné kovania zahŕňajú zámkové mechanizmy od vonkajších krabicových po zapustené, v niektorých prípadoch sú pôvodné zámky už vymenené alebo doplnené novodobými. Dopĺňajú ich zástrčky (od 19. storočia už integrované do dverného krídla),

vzpery, prípadne rané podoby samozatváracích mechanizmov (pružinová klapka, Hlohovec).

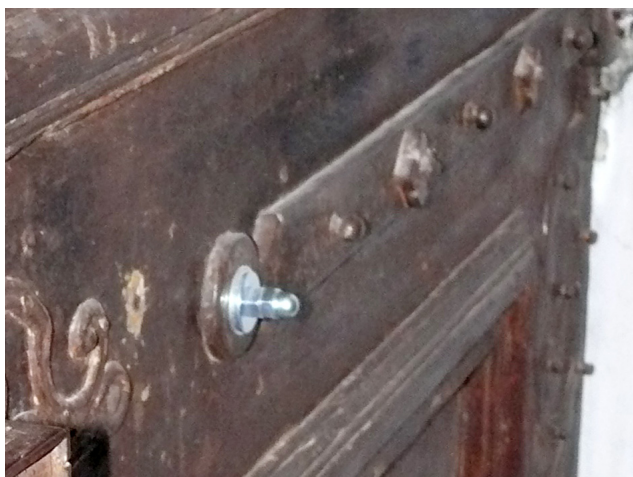
61

Výtvarná výzdoba vstupných priestorov

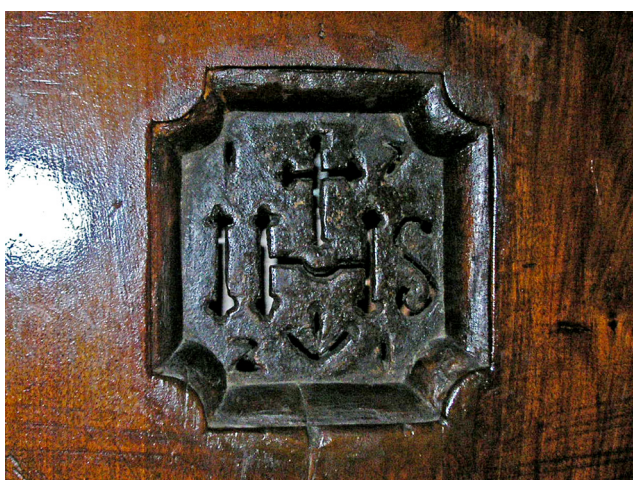
Okrem už opisovanej výzdoby vonkajších portálov sa v sledovaných priestoroch vstupu



Bratislava, zádverie. Foto: M. Šeregi.



Trnava, zádverie – krabicový zámok upevnený prepásaním.
Foto: M. Šeregi.



Pezinok, kláštor kapucínov – detail mriežky s vročením 1721.
Foto: M. Šeregi.



Bratislava, kláštor kapucínov – detail zámku a zásuvnej mriežky.
Foto: M. Šeregi.

nachádzajú aj ďalšie prvky výtvarnej výbavy, prezentujúcej určitý odkaz. Samotný priestor zádveria, ako už bolo spomínané, je prostý – ako v hmote, tak i v povrchoch. Výnimkou je len zádverie v bratislavskom kláštore, kde je povrch stien aj segmentovej klenby členený jednoduchou štukovou výzdobou (sokel, zrkadlá, rímsa, zlátené detaily – 1860).

Bežnejší spôsob výzdoby vstupnej miestnosti predstavujú jednotlivé samostatné umelecké diela. Z nástenných malieb sa v skúmaných kláštoroch zachovala len maľovaná kartuša so znakom františkánskeho rádu v Trnave (ponechaná pri poslednej výmalbe, možné je prekrytie ostatnej výzdoby, podobne aj v iných kláštoroch). V ďalších dvoch lokalitách nájdeme obrazy umiestnené nad vstupom do ambitu. V Pruskom je to polkruhový obraz bez rámu, s priemerom rovným šírke zádveria, vyplňajúci celú plochu čela valenej klenby. Znázorňuje rádového svätca (sv. František?) s krížom, lebkou a nápisovým zvitkom, klačiaceho v prírodnej scenérii. Pod obrazom na drevenej zárubni novších dverí (19. – 20. storočie) je zrejme sekundárne umiestnený drevený nadstavec so zlátenou výzdobou a maľovaným citátom žalmu.¹² V bratislavskom kláštore sa v rovnakej pozícii nachádza pravouhlý, navrchu segmentovo ukončený (zhodne s geometriou klenby zádveria) obraz osadený v pozlátenom štukovom ráme postavenom na mušliach. Výjav predstavuje sv. Františka klačiaceho pred zjavením Panny Márie a Krista, ktorý mu podáva listinu. V pozadí prírodnej scenérie je vyobrazený kláštor, naspodku obrazu je nápis „VADE, FRANCISCE, REPARA DOMUM MEAM“.

V skúmaných kapucínskych kláštoroch sú jediným doplnkom stavebného priestoru zádveria nápisy – v Pezinku chronostikon v nadpraží portálu, v Bratislave pamätná tabuľa.¹³ (Od posledného bloku obrázkov po toto miesto umiestniť zvyšné foto v dvoch skupinách: obr. 8-12, obr. 13-15)

Zhrnutie

Z predložených, v rôznej miere zachovaných situácií je možné poskladať ucelenú predstavu o podobe a fungovaní vstupných priestorov historických františkánskych kláštorov. Situovaný v najprístupnejšej časti rehoľného komplexu, hneď vedľa kostola sa nachádzal na pohľad jasne identifikovateľný vstupný portál. Cez deň bývala jeho brána otvorená a priestor zádveria voľne prístupný. Za ním už nasledovala zóna obmedzeného prístupu externej verejnosti – klauzúry, kde sa v blízkosti vstupu nachádzala cela vrátnika. Z krytého zádveria slúžil na ohlásenie zvonec, na následnú komunikáciu s vrátnikom mriežka. Obvyklou výzdobou tohto rozhrania medzi klauzúrou a vonkajším svetom bol perforovaný monogram IHS, kontakt

osôb na jej stranách tak bol „pohľadom na človeka cez Krista“. ¹⁴ Svojím rozmerom zároveň mriežka minimalizovala obojstranný vizuálny kontakt. V nočných hodinách sa zatvárala aj vonkajšia brána zádveria – súdiac podľa najstarších sledovaných príkladov to mohlo znamenať úplné uzavretie kláštora, nakoľko neboli usposobené na odomykanie zvonka. Pre prípad núdze v nočnom čase mohol v niektorých kláštoroch slúžiť druhý zvonec pri vonkajšej bráne, zvoniaci na chodbe na poschodí. Dverné výplne z 19. storočia však už umožňujú odomykanie z oboch strán. Výtvarná výbava vstupných priestorov prezentovala návštevníkom kláštora obvykle osobu jeho zakladateľa alebo obnoviteľa, prípadne rehoľu a jej svätcov. Ikonografickú výbavu stabilne dopĺňali aj spomínané monogramy na dverách s mriežkou – okrem najčastejšieho IHS aj MARIA.

Obdobie nedávnej minulosti – 20. storočie, no najmä jeho druhá polovica po roku 1950 – zaznamenalo zmeny v spôsobe prevádzky tradičných vstupných priestorov kláštora. Jedným veľmi jasným faktorom bola násilná zmena pôvodnej funkčnej náplne rehoľných areálov a teda aj dovtedajšieho kontinuálneho využívania tradičných, niekedy aj archaických (ale vďaka tomu historicky autentických) foriem, zvykov a prvkov. Avšak ďalším faktorom, ktorý je rovnako potrebné brať do úvahy, je postupný vývoj vo vnímaní a praktizovaní klauzúrnych pravidiel, keď sa niektoré časti kláštora postupne otvárali laikom a externej verejnosti vôbec. Hranica klauzúry ako priestoru súkromia rehoľníkov sa tak posúvala hlbšie do konventnej budovy a využívala iné spôsoby oddelenia (deliace presklené dvere a priečky v ambitoch a pod.). Dialo sa tak nepochybne už pred obdobím zmien v cirkvi, ktoré vyvrcholili Druhým vatikánskym koncilom, u nás potom úplne zreteľne po oficiálnom obnovení rehoľného života po roku 1989. Zo všetkých skúmaných prípadov dodnes spôsobom podobným tu opisovanému fungujú vstupné priestory kláštora františkánov v Trnave a bývalého kláštora, dnes charitného domova v Beckove.

Cieľom tejto práce bolo ponúknuť predstavu o stavebno-umeleckej podobe priestorov, ktoré možno nazvať hranicou klauzúry. Podrobnejšie poznatky o jej fungovaní v konkrétnej rehoľi v určitom období ponúkajú historiografické práce či dobové dokumenty.

Literatúra

- BUBEN, Milan M.: Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích. III. díl, I. svazek: Žebravé řády. Praha : Libri, 2006, 471 s.
- HUDEC, Rudolf: Františkáni v Bratislave v rokoch 1238 – 1950. Bratislava : Serafin, 2009, 156 s.
- McWILLIAMS, Philip E.: Clausturation (Cloister), Rules of. In: JOHNSTON, William M. (Ed.): Encyclopedia of Monasticism, Volume 1. Chicago – London : Fitzroy Dearborn Publishers, 2000, s. 304 – 306.
- REMENÁROVÁ, Monika: Františkánsky kláštor a kostol Všetkých svätých v Hlohovci. Diplomová práca. Trnava : KDUaK Fakulta humanistiky TU, 2000, 99 s.
- ŠKABRADA, Jiří: Konstrukce historických staveb. Praha : Argo, 2007, 395 s.
- ZELINA, Marek: Františkánsky kostol a kláštor v Trnave. Diplomová práca. Trnava : KDUaK Fakulta humanistiky TU, 1999, 81 s.
- ZEMENE, Marián R.: Vývojové tendencie františkánskej rehoľnej rodiny od stredoveku do súčasnosti. In: KOŽIAK, Rastislav – MÚČSKA, Vincent (Eds.): Rehole a kláštory v stredoveku. Banská Bystrica – Bratislava : Chronos, 2002, s. 171 – 186.

Poznámky

1. Komplexným výstupom spomínaného výskumu je článok ŠEREGI, Marek: Historické drevené výplne v architektúre kláštorov. Súvislosti využitia a pamiatkovej obnovy. In: KVASNICOVÁ, Magdaléna et. al.: Drevené dvere a brány v dejinách architektúry na Slovensku. Zborník z grantu VEGA č. 1/0793/08, Bratislava: FA STU, (v príprave do tlače). Tu predkladaný článok dopĺňa a ďalej rozvíja jednu z jeho statí.
2. Predkoncilové chápanie a rozlíšenie hmotnej klauzúry ako priestoru a formálnej klauzúry ako pravidla pre rehoľníkov aj osoby z externého prostredia opisuje napr. VERMEERSCH, Arthur: Cloister. [online] In: HERBERMANN, Charles, C. et al.: The Catholic Encyclopedia. Vol. 4. New York : Robert Appleton Company, 1908. Dostupné na <http://www.newadvent.org/cathen/04060a.htm> (citované dňa 28. 03. 2011). Súčasnú platnú predpisu Katolíckej cirkvi v tomto smere stanovuje kánon 667 Kódexu kánonického práva. Dostupné na <http://www.kbs.sk/?cid=1117699969> (citované dňa 28. 03. 2011). Na tomto základe stavajú a upresňujú svoje interné predpisy ohľadom klauzúry aj konštitúcie jednotlivých rehoľí.
3. Regula sv. Benedikta, kapitola 66. BRAUNFELS, Wolfgang: Monasteries of Western Europe : The Architecture of the Orders. London : Thames & Hudson, 1993, s. 233.
4. KVASNICOVÁ, Magdaléna: K architektúre novovekých františkánskych kláštorov. Rukopis pre zborník z konferencie Architektúra kláštorov a rehoľných domov na Slovensku, Fakulta architektúry STU v Bratislave, 28. – 29. 11. 2007, nestr. (v príprave do tlače)
5. Súčasná podoba je z prestavby uličného krídla v 60. rokoch 19. storočia, zhodné alebo podobné situovanie

vstupu však dokladá aj staršie vyobrazenie spreď uvedenej prestavby (1743). Archív Pamiatkového úradu Slovenskej republiky (A PÚ SR), inv. č. T 5721/A, Bratislava, Pugačevova č. 2, Františkánsky kláštor. Pamiatkový výskum. Bratislava, PÚK, 1976, s. 33, 40 – 41, Fotodokumentácia obr. 2.

6. Obytné cely sa u františkánov nachádzali už aj na prízemí, pozri: FOLTÝN, Dušan – SOMMER, Petr – VLČEK, Pavel: Encyklopedie českých klášterů. Praha : Libri, 2002, s. 58.
7. S istotou je možné vylúčiť prepojenia s vedľajšími priestormi len v objektoch, kde bol realizovaný podrobný stavbe-historický výskum. Zo skúmaných kláštorov sú to Bardejov, Bratislava a Pruské (Pezinok, kapucíni).
8. Text nápisu: „ILLUSTRISIMUS DOMINUS DOMINUS LADISLAUS MATIASOVSKY, EPISCOPUS NITRIENSIS, EJUSDEM COMITATUS SUPREMUS COMES ET REGNI HUNGARIAE CANCELARIUS, MONASTERIUM HOC, A DUOBUS PENE SECULIS IN RUDIMENTIS IACENS, EX FUNDAMENTIS E[RI]GI CURAVIT ANNO 1697.“ Podľa HÚŠČAVA, Alexander: K problému založenia františkánskeho kláštora a kostola v Okoličnom. Odtlačok z Historica Slovaca, r. I/II, 1940-41, Bratislava, 1941, s. 5, pozn. 23 – 25.
9. DVORÁKOVÁ, Daniela – PAULUSOVÁ, Silvia et. al.: Beckov. Dejiny obce do roku 1918. Nové Mesto nad Váhom : Willart, 2006, s. 170.

10. A PÚ SR, inv. č. T 5584/A, Pruské, bývalý františkánsky kláštor. Pamiatkový výskum. Slohová analýza, textová časť. Bratislava, PÚK, 1990, s. 12, 22, 95, 97; tamže, inv. č. T 5584/D, Architektonické detaily, detaily 1, 2, 18.
11. A PÚ SR, inv. č. T 5721/A, Bratislava, Pamiatkový výskum, s. 40 – 41.
12. A PÚ SR, inv. č. T 5584/A, Pruské, Pamiatkový výskum, s. 25. Text nápisu: „DEUS MISEREATUR NOSTRI ET BENEDICAT NOBIS ILLUMINET VULTUM SUUM SUPER NOS, ET MISEREATUR NOSTRI. PSALM. LXVI. V. I.“
13. Text pezinského nápisu: „PortlCVs IstIVs DoMInI CVra erIt, 18 MAY“ (O tento portál sa postaral Pán : 1721, 18. máj). Podľa SABADOŠOVÁ, Elena – MOLNÁR, Tomáš: Pezinok, Holubyho 91, Kláštor a kostol kapucínov. Architektonicko-historický, umelecko-historický a reštaurátorský výskum, 1998, s. 60. Text bratislavského nápisu: „En! Deo LargInete aD has seraphICas Cellas, Innata CarItate FranClS CI IosephI RegIs reereCtas, rese-ro fores paCatIs.“ (Hľa! Pokojamilovným otváram bránu k týmto serafinským celám, ktoré boli znovu vybudované z Božej priazne a z vrodenej lásky kráľa Františka Jozefa: 1860). Podľa BOTEK, Andrej: Kostol a kláštor kapucínov v Bratislave. In: Zborník Mestského múzea Bratislava XVII. Bratislava : MMB, 2005, s. 66.
14. Interpretácia: br. Markus Machudera, OFM Cap (ústna informácia, 2011).

Limits of an Enclosure. Entrances in Historical Franciscan Convents in Slovakia (Summary)

The article analyses the material expression of ideological principles and inner guidelines of the religious orders within their architecture. Field research was carried out as a part of a research grant VEGA No. 1/0793/08 Timber Door and Gates in the History of Architecture in Slovakia. The following historical convents of the Order of Friars Minor (both living and former) were explored in the course of the work: Bardejov, Bratislava, Beckov, Hlohovec, Okoličné, Pruské, Trnava. In addition, Capuchin monasteries in Bratislava and Pezinok were analysed as well.

Architectural production of religious orders reflected their character, rules and traditions as well as the local conditions and other aspects (such as the person of the founder). One of the most determining principles observed by the religious institutions throughout the history is the principle of enclosure – a sort of isolation, keeping at distance from the outer world. Based on this conception, the architectural concept of Western Christian monasteries developed as a basic layout of a set of structures organised around a central cloister. The Franciscan Order adopted this tradition – and the analysed convents document its material appearance from the 17th century onwards.

As a result, this article offers an overview of a typical organisation of the entrance areas in the historical Franciscan convents and describes how the enclosure was formally maintained and protected. The main entrance to the convent is situated usually on the front façade, adjacent to the convent church, leading to a covered doorway. During the daytime the gate was kept open – providing shelter and access to the inner door, the actual limit of the enclosure. Equipped with a door bell, this gate allowed an austere visual contact with the porter through a small grille. The inner door opened to the cloister – a central circulation system of the convent. In the article further attention is paid on the architectural execution of the entrance, artistic decoration and subjects it presents to the visitors. It also briefly describes impacts of the recent history on the material limits of enclosure.

ROZMANITÉ ODTIENE HISTORIZMOV V SAKRÁLNEJ ARCHITEKTÚRE NA SLOVENSKU

Jedna z mnohých dobových charakteristík označuje historizmus 19. storočia ako spôsob „*voľného zaobchádzania s celými dejinami architektúry, pretože chýba nový sloh...*“ (Revue générale de l'architecture, César Daly, 1859). Z tohto pohľadu tak historizmus predstavoval jednu z foriem hľadania adekvátnej odpovede na okrídlenú otázku zo slávneho spisu Heinricha Hübscha *V akom slohu stavať?* (1828) – dilemy, ktorá sa tiahla celým „*dlhým storočím*“.¹ Štýlový pluralizmus epochy 19. storočia ako výraz nového vzťahu k historickým inšpiráciám bol zároveň aj bodom zlomu v tradícii, keď blížiac sa k prelomu storočia, menil sa i vzťah k dejinnému vzoru. Historizujúca napodobenina minulých slohov vytvárala jeden pól architektúry neoslohov, ten druhý reprezentovalo úsilie historizmu o modernosť, ktoré otváralo dvere novým podnetom architektúry 20. storočia.

S historizmom ako permanentnou súčasťou štýlových prejavov pluralitného charakteru architektúry 19. storočia sa v tomto kontexte môžeme stretnúť najmä na poli sakrálnych stavieb na Slovensku. Dominantný prúd neogotiky a Rundbogenstil, prelínanie klasicistických a romantických tendencií, či obľúbený eklekticismus a udomácňujúca sa secesia, ale i regionálne vplyvy v konfrontácii s nastupujúcou modernou sú viac ako príznačné najmä pre uvedenú etapu našich dejín architektúry.

Túto rozmanitosť podôb návratov k slohom minulým na poli sakrálnej architektúry ovplyvnili predovšetkým jej samotní tvorcovia, keď pozoruhodnú reflexiu domácich i importovaných podnetov, ktorá neskôr viedla k regionálnym modusom s tradicionalistickým podtextom v kontexte s modernou, môžeme sledovať prostredníctvom viacerých

diel vedúcich osobností našej architektonickej scény v časovej perióde 2. polovice 19. storočia s výrazným presahom i do 20. storočia. V tomto kontexte tak zaujímavé podnety ponúka sakrálna tvorba trojice významných architektov a staviteľov – Ignatza Feiglera ml., Michala Milana Harminca či Juraja Byrtusa.

Ozveny stredovekých inšpirácií

Ignatza Feiglera ml. (1820 – 1894), vari najvýraznejšiu osobnosť bratislavského architektonického diania 2. polovice 19. storočia, charakterizuje mimoriadne rozmanité defilé štýlových premien na poli sakrálnej architektúry. V spektre prác I. Feiglera ml. uvedená typologická oblasť predstavuje zároveň ukážku flexibilného narábania s tvaroslovným aparátom slohov minulých i vo väzbe na konfesijnú príslušnosť, keď vytvoril sakrálnu stavbu pre katolícku a evanjelickú cirkev a. v., židovskú náboženskú obec nevynímajúc. Aj ich druhová škála je veľmi rôznorodá, veď diela I. Feiglera ml. nájdeme v podobe úprav starších sakrálnych objektov, návrhov synagóg, ale i rozlúčkových kaplniek či funerálnych a sepulkrálnych objektov na Ondrejskom cintoríne i na evanjelickom Cintoríne pri Kozej Bráne. Nechýbajú ani realizácie sakrálnych diel stavebnej firmy Feiglerovcov, ktorú v 2. polovici 19. storočia viedol práve Ignatz ml.²

Zaujímavý materiál z pohľadu štýlových inšpirácií poskytujú už skicárne I. Feiglera ml. z čias jeho štúdií v nemeckom prostredí, v ktorých dominovali popri antických najmä stredoveké motívy, ale i vtedy dobovo aktuálne impulzy *Rundbogenstilu*.³ Podnety, ktoré tu budúci architekt-staviteľ nadobudol, sa neskôr budú objavovať v zaujímavých



Bratislava, Kostol kapucínov na dobovej fotografii
– I. Feigler ml. Archív autorky.

66

súvislostiach i na jeho realizáciách. Počnúc rannou sakrálnou tvorbou v nich dominovala romantická inšpirácia stredovekými slohmi a *Rundbogenstil* ako produkt nemeckého školenia, ale i orientálne motívy v závere s črtami eklekticizmu.

V období rokov 1860 – 1890 tak vznikla zaujímavá plejáda projektov a realizácií sakrálnych diel Ignatza Feiglera ml. s vyššie uvedenými charakteristikami, ktoré svedčia nielen o širokospektrálnom zábere ich tvorcu, ale i o jeho vnímavosti k dobovo aktuálnym prúdom a štýlovo-typologickým väzbám. Prvou prácou na tomto poli sa stala úprava fasád kostola a dispozície kláštornej budovy barokového komplexu kapucínov v Bratislave.⁴ V rokoch 1860 – 1861 sa na poškodenej budove uskutočnili renovačné práce podľa plánov I. Feiglera ml. Zmenila sa dispozícia kláštora z trojtraktu na dvojtrakt a upravil sa priestor refektára. Zásadnú zmenu zaznamenala kompozícia priečelia kostola do Kapucínskej ulice, keď hmotu kostola architekt vyvážil v priamej uličnej čiare malými objektmi vrátnice a celý areál spolu s budovami tzv. Bazáru vytvorili zaujímavú jednotu.

Štítové ukončenie fasády kostola s dominantne umiestnenou nikou so sochou sv. Štefana⁵ charakterizovali motívy *Rundbogenstilu*, vychádzajúceho z oblúkových foriem románskeho slohu,

no odkazovali tiež na mníchovské školenie tvorcu. Práve motív bifórií s polkruhovým záklenkom, rozeta nad vstupom, typický oblúčkový vlys či flankovanie pilastrami použité v nároží kapucínskeho kostola sa opakovane objavujú ako charakteristický prvok i na ďalších sakrálnych dielach I. Feiglera ml. V chronologickom slede tu možno menovať ústrednú cintorínsku kaplnku – Kostol Povýšenia Svätého kríža na Ondrejskom cintoríne i rozlúčkovú kaplnku na evanjelickom Cintoríne pri Kozej bráne, keď obraz o interese autora o sepulkrálnu i funerálnu architektúru poskytujú už samotné skicové I. Feiglera ml. Môžeme v nich nájsť celý rad kresieb ceruzkou i akvarelov na túto tému. Rôzne typy náhrobkov, kaplniek a náhrobných stavieb rozmanitých štýlov, oscilujúcich medzi klasicizmom a romantizmom budúci architekt zhotovil ešte počas štúdií, no neskôr mu poslúžili ako vzorkovnice nápadov, či priame vzory pre návrhy pozoruhodných, i keď vcelku komorných sakrálnych diel na dvoch najväčších bratislavských cintorínoch – na katolíckom Ondrejskom cintoríne i na evanjelickom Cintoríne pri Kozej bráne.⁶

Dnešný Ondrejský cintorín vznikol okolo roku 1784 za záhradou paláca grófa Johanna Goberta z Aspremontu a jeho vývoj možno sledovať na viacerých mapových podkladoch.⁷ Na mape z roku 1820 vidno jeho nepravidelný lichobežníkový pôdorys s dvojicou krížov s pôvodnou rozlúčkovou kaplnkou a márnice. Iný mapový podklad cintorína z roku 1894 už zachytáva aj Feiglerove stavby – kaplnku a márnice, ktoré postavili po rozšírení cintorína.⁸ Kostol Povýšenia Svätého kríža (1861 – 1862) postavili ako ústrednú cintorínsku kaplnku pri západnom múre cintorína podľa plánov I. Feiglera ml. Architekt tu zvolil jednoloďovú



Bratislava, Kostol Povýšenia sv. Kríža – I. Feigler ml.
Foto: J. Pohaničová.



Ukážka skice I. Feiglera ml. na tému kaplnky, kolorovaná kresba. Archív mesta Bratislavy, Pozostalosti, Fond Feiglerovci 60 – 61, škatuľa č. 1, skicár č. 4.

dispozíciu s polkruhovým presbytériom, neogotickými prvkami interiéru a jednoduchou hmotovou skladbou s dominantnou vežou v západnom priečelí. Kompozíciu západného priečelia flankovaného dvojicou pilierov v nároží dotvoril predsadeným portálom s rozetou – podobne ako pri návrhu kapucínskeho kostola. Bočné fasády členil plytkými pilastrami, medzi ktoré osadil vysoké okná s polkruhovým záklenkom, nechýbal výrazný zuborez či oblúčkový vlys v podstreší. Takýto tvaroslovný aparát bol typický pre romantické obdobie tvorby I. Feiglera ml., ktoré sa u neho nieslo výrazne v znamení vplyvov Rundbogenstilu a neobmedzili sa iba na oblasť sakrálnej architektúry.⁹ Ako ďalší možný zdroj inšpirácie pre architektúru kaplnky na Ondrejskom cintoríne mohli slúžiť i viaceré kresby z Feiglerovho skicára č. 4¹⁰ a tiež niektoré romantizujúce stavby uhorského stavebného okruhu, ktoré vznikali v 60. rokoch 19. storočia pod vplyvom stredovekých slohov – boli to napr. kostoly vo Veszpréme, Šoproni či Kostol kapucínov v Budíne.¹¹

Podobný romantizujúci koncept s prvkami eklekticismu I. Feigler ml. uplatnil i neskôr pri návrhu kaplnky na Cintoríne pri Kozej bráne. Založili

ho na pozemkoch, ktoré evanjelická cirkev a. v. zakúpila roku 1783. Bola to výhodná poloha na vtedy ešte nezastavanom území Palisád, umožňujúca rozvoj areálu aj v 19. storočí.¹² Aj tu je vývoj areálu dobre čitateľný z mapových podkladov, keď mapa z roku 1894 už zobrazuje všetky Feiglerove stavby na cintoríne – kaplnku, hrobku Jeszenákovcov i rozlúčkovú sieň s márnicomou.¹³

I. Feigler ml. v koncepte kaplnky na ev. cintoríne, postavenej v roku 1868 neďaleko hrobky Jeszenákovcov znovu siahol po osvedčenom koncepte jednolodia s krátkym presbytériom a s kryptou v podzemí.¹⁴ Avšak zmenila sa hmotovo-priestorová skladba i tvaroslovné inšpirácie či štýlovo-typologické väzby, keď bezvežový koncept rozlúčkovej kaplnky na Cintoríne pri Kozej bráne celkom pochopiteľne nadväzuje na tradície výstavby evanjelických chrámov. Obdobný princíp pozorujeme i pri návrhoch synagóg, keď istú ozvenu kompozičných princípov, príbuznú s architektúrou tejto typologickej skupiny nachádzame i na kaplnke na ev. cintoríne.¹⁵ Možným zdrojom inšpirácie tu boli opäť neorománske motívy, charakteristické pre skoršiu Feiglerovu tvorbu v duchu *Rundbogenstilu*. Obdobie okolo roku 1868 je však zároveň etapou,



Rozlúčková kaplnka na evanjelickom Cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave. Foto: J. Pohaničová.



Interiér synagógy ortodoxných na Zámockej ulici v Bratislave – I. Feigler ml. Archív PÚ SR v Bratislave.

68

keď sa v diele I. Feiglera ml. objavujú i prvé reflexie eklekticizmu a neskorého historizmu a v tomto kontexte teda možno vnímať aj tvaroslovný aparát rozlúčkovej kaplnky na Cintoríne pri Kozej bráne.¹⁶

Už skôr spomenutá synagóga ortodoxných v Bratislave na Zámockej ulici (1864) zaujímavým spôsobom dotvára spektrum ozvien Feiglerových historizujúcich stredovekých inšpirácií, ktoré obohacuje o zaujímavé orientálne motívy a navyše tu neváha experimentovať i na poli použitia progresívnych konštrukcií a materiálov. S otázkou dilemy štýlu sa I. Feigler ml. vysporiadal s obdivuhodnou vnímavosťou k európskym štýlovo-typologickým trendom. Popri osvedčenom *Rundbogenstile* tu významnú úlohu zohral maurský a orientálny vplyv. Vypracoval projekt synagógy bez veže s *almemorom* v strede dispozície a so svätostánkom (*aron hakodeš*) na východe. Na stiesnenej parcele v radovej zástavbe priečelie synagógy zasunul za uličnú čiaru a po stranách vytvoril dva predsunuté vstupy, takže vzniklo malé, a zároveň priestranné nádvorie. V interiéri navrhol impozantný prevýšený priestor, členený dvoma podlažiami ženských galérií, ktoré podopierali liatinové stĺpy. Na fasáde použil prvky orientálnej architektúry. Rovnako majstrovsky I. Feigler ml. zvládol i hmotový koncept bezvežovej

fasády, ktorú ukončoval štít v strede s masívnou odstupňovanou atikou s postrannými vežičkami.¹⁷

Aj posledne spomenutá práca rozširuje zaujímavé portfólio Ignatza Feiglera ml. na poli sakrálnej architektúry. Popri jej mnohokonfesionálnom charaktere si pozornosť zaslúži otázka voľby slohu a štýlu, keď túto dilemu Feigler ml. vyriešil v kontexte dobovo aktuálnych európskych trendov, čo zaraďuje diela regionálneho tvorca jednoznačne do širšieho stredo európskeho kontextu.

Pragmatický eklekticizmus

Iné odtiene historizmu ponúka sakrál-na tvorba nestora slovenskej architektúry Michala Milana Harminca (1869 – 1964), ktorého v roku 1991 popredná teoretička slovenskej architektúry Klára Kubičková nazvala „*self-made-manom so všetkými sympatickými črtami takto definovanej životnej dráhy*“.¹⁸ Upozornila tak na zaujímavý a zároveň paradoxný fakt, že autor impozantných troch stoviek architektonických diel bol síce samoukom bez odborných škôl, ale s mimoriadnou dávkou vrodenej architektonickej intuície, umeleckého cítenia a v neposlednom rade i podnikateľského talentu. Patril k tým slovenským architektom-staviteľom, ktorých v pozitívnom slova zmysle zrodilo ešte 19. storočie,



Ev. a. v. kostol v Pribyline – M. M. Harminc. Foto: J. Pohaničová.



Ev. a. v. kostol v Prietrži – M. M. Harminc. Foto: J. Pohaničová.

ale ktorým bolo dopriate kráčať i v súlade so všetkými modernými architektonickými prúdmi aj v 20. storočí.¹⁹ Práve dedičstvo historických slohov – bravúra, s ktorou ovládol tvaroslovný aparát slohov minulých, ho priviedla k pragmatickému eklekticismu – základnému princípu jeho tvorby. A tak úctyhodných 65 rokov jeho tvorivej činnosti zrkadlí defilé architektonických štýlov medzi historizmom a modernou – od romantizmu cez eklekticismus, secesiu, racionalizmus až k funkcionalizmu.²⁰

V oblasti sakrálnej tvorby je pre prvú etapu Harmincovej tvorby, ešte silne spojenej s historizujúcou líniou,²¹ typická stredoveká inšpirácia v tvarosloví (romanika a gotika) a variácie jednodolia i krížových pôdorysov (grécky a latinský kríž) v hmotovo-priestorovej skladbe s dominujúcim jednověžím a štítovým ukončením hmôt hlavnej alebo bočnej lode.

Vôbec prvou Harmincovou stavbou na území Slovenska sa stal ev. a. v. kostol v Pribyline (1901 – 1902). Pri návrhu uplatnil schému jednodolia s polygonálnym presbytériom, ktorá sa neskôr stala charakteristickou pre jeho kostoly rôznych konfesií. Pri prevažujúcom neorománskom koncepte tvaroslovía použil aj prvky gotizujúce – v tektonike šikmých oporných pilierov, rozmiestnených

po obvode stavby. Harminc tiež nezabúdala vo svojich návrhoch ani na konštrukčné novinky a nové technologické postupy, keď na klenbu tohto kostola použil u nás po prvýkrát tzv. rabitzový systém.²²

Komplikovanejší pôdorys v tvare gréckeho kríža s výrazným neorománskym tvaroslovím uplatnil o niečo neskôr pri návrhu ev. a. v. kostola v Prietrži (1906), keď transept po bokoch zaklenul tromi poľami krížových klenieb podobne ako vstupnú predsieň. Vežu, ukončenú typickou vysokou ihlancovou strechou, umiestnil na os symetrie ako dominantu západného priečelia, v nároží stavbu flankoval opornými piliermi.²³ Na fasádach sa objavuje tvaroslovie, ktoré sa stane typickým najmä pre ďalšie realizácie evanjelických kostolov – zvýraznenie sokla stavby, rámovanie stien s náznakom kvádrovania, oblúčkový vlys, neorománsky ústupkový portál a združené okná, štítom ukončené priečelia a pod.

Určitá miera schematizácie, zjednodušovania plastického dekóru a racionalizácie fasád, na ktorých vyznieva hladká plocha stien, členená iba otvormi okien a portálov, nárožným kvádrovaním či rôznymi formami vlysu v podstreší sa prejavila na mnohých ďalších Harmincových sakrálnych dielach. Tu možno spomenúť r. k. kostol v Báhoni



Ev. a. v. kostol v Liptovskej Porúbke – M. M. Harminc.
Foto: J. Pohaničová.

70

(1914), resp. ev. a. v. kostol v Porúbke (1914 – 1918), keď posledne menovaný objekt možno považovať za obdobu neorománskeho ev. a. v. kostola v Prietrži. Tomuto vzoru zodpovedá koncept

krížového pôdorysu s transeptom a predsunutou, na os symetrie komponovanou vežou s typickým ihlancom v jej vrchole.²⁴

Dedičstvo historických slohov Harminc tvorivo rozvinul i vo vzťahu ku gotickej inšpirácii, ktorá sa naplno prejavila v návrhu Kostola ružencovej Panny Márie v Černovej (1905 – 1907).²⁵ Aj tu pôdorys vychádza z krížovej dispozície (tentoraz latinský kríž – priečna loď iba o málo presahuje pôdorys hlavnej lode) s polygonálnym presbytériom a emporou na západe. Priestor lode architekt zaklenul krížovými klenbami s dominujúcou hviezdicovou klenbou nad krížením s transeptom.²⁶

Typická je aj hmotovo-priestorová skladba, charakteristická i pre iné Harmincove kostoly – hlavnú kompozičnú os už tradične na západe vyvažuje predsadená hexagonálna veža s vysokou ihlancovou vežicou a s dvojicou šesťbokých nízkych schodiskových vežičiek po jej bokoch. Gotický skeletový systém po obvodu stavby nahrádzajú dvakrát odstupňované oporné piliere, siahajúce iba po vrchol výšky okien, čo možno považovať za prejav určitého konštrukčného formalizmu, s ktorým sa stretne aj pri jeho neskorších stavbách. Prevládajúcu vertikálnu kompozíciu hmôt kostola naruša iba obiehajúci podstrešný vlys a okenné i dverné otvory s lomeným záklenkom.²⁷



Kostol Ružencovej Panny Márie v Černovej
– M. M. Harminc. Foto: J. Pohaničová.



Kostol Ružencovej Panny Márie v Černovej, hviezdicová klenba nad krížením lodí – M. M. Harminc. Foto: J. Pohaničová.



Ev. a. v. kostol vo Východnej – M. M. Harminc.
Foto: J. Pohaničová.



Kostol Krista Kráľa v Malom Šariši – J. Byrtus.
Foto: J. Pohaničová.

Ešte jedna pozoruhodná črta Harmincovej sakrálnnej tvorby stojí za zmienku – monumentalizácia hmotovo-priestorového výrazu, ktorú môžeme pozorovať už aj pri návrhoch jeho raných diel (napr. kostoly v Prietrži i Černovej). Tento zaujímavý aspekt dosahuje tak použitím historizujúceho konceptu a tvaroslovia, ako aj akcentujúcim umiestnením či polohou v obci, čo sa prirodzene odrazilo v siluete i celkovom krajinnom obraze.²⁸

Bravúrny eklektik Harminc tvorivým spôsobom rozvíjal dedičstvo historických slohov i hlboko v 20. storočí a spájal ho s prvkami moderny. Štýlovo zaujímavá symbióza v tomto smere predstavuje najmä ev. a. v. kostol vo Východnej (1926 – 1927),²⁹ v ktorom sa pôsobivo, až eklekticky rafinovane snúbia prvky moderny so stredovekou inšpiráciou spolu s motívmi ľudovej architektúry. Trojloďový halový koncept s obiehajúcou trojstrannou emporou síce typovo opakuje staršie projekty, no pozoruhodný je jeho exteriérový výraz, v ktorom nachádzame hneď tri dôležité zdroje Harmincovej tvorby – historizmus, modernistický koncept i prvky ľudovej architektúry. Asociáciu na gotiku tu architekt dosahuje prebratím tradičnej dispozičnej skladby, použitím neogotického tvaroslovia a majstrovským narábaním s účinkom vertikality. Pozoruhodný modernistický koncept kostola sa

ohlasuje v tektonike železobetónových konštrukcií i v mimoriadne vyváženej hmotovo-priestorovej skladbe. Drobný rastlinný dekór, odvodený z motívov ľudovej tvorby zaujímavo kontrastuje s jednoduchým geometrizujúcim až modernistickým ornamentom na veži. Aj v tom je istá symbióza protikladov – historického i moderného, ktorá tvorí neoddeliteľnú a svojsky osobitú súčasť tvorby architekta európskeho formátu.

Esprit regionalizmu

Historizmus uprostred moderny – aj takto by sme mohli stručne charakterizovať sakrálnu tvorbu Juraja Byrtusa (1897 – 1962), staviteľa, pôsobiaceho v medzivojnovom období v regióne východného Slovenska (Šariš, Zemplín).³⁰ V jeho dielach sa zaujímavým spôsobom prelínala príznačná vnímavosť k domácej (gotika) a východnej stavebnej tradícii Zakarpátia (byzantské a staroruské vplyvy) s prvkami oneskorených secesných návratov.³¹ Výsledkom pôsobenia týchto podnetov bola osobitá architektúra s tradičným podtextom, ktorá vyvrcholila na r. k. kostole Krista Kráľa v Malom Šariši (1944 – 1946).³² Tieto Byrtusove neobvyklé variácie stredovekých motívov v spojení s rustikalizovanými prejavmi secesie sú produktom lokálnej stavebnej tradície a z pohľadu slovenskej



Kostol sv. Anny v Čemernom – J. Byrtus.
Foto: J. Pohaničová.



Kostol sv. Štefana Prvomučeníka v Hlinnom – J. Byrtus.
Foto: J. Pohaničová.

72 medzivojnovaj a povojnovaj architektonickej scény, pre ktorú bolo charakteristické popri špičkových dielach moderny aj dlhé prežívanie historizmov, predstavujú jej konzervatívnu líniu vývoja.³³

Počiatky pôsobenia Juraja Byrtusa sa spájajú predovšetkým s realizáciou stavieb. V tejto súvislosti možno spomenúť spoluprácu s ukrajinským architektom prof. V. Sičinským pri výstavbe chrámu redemptoristov v Michalovciach (1934), ako i s ďalším staviteľom zo Zakarpatska – Ing. Egressym z Užhorodu, keď gréckokatolícky chrám v Topolanoch realizovala v rokoch 1937 – 1938 opäť stavebná firma Juraja Byrtusa. Poznatky, ktoré touto cestou nadobudol, neskôr plne zúročil vo vlastnej sakrálnej tvorbe, ktorá zahŕňala široké spektrum konfesíí. Keďže sa nezachovali pôvodné plány kostolov, autorskú účasť Juraja Byrtusa potvrdzujú iba zápisy vo farských a obecných kronikách a v niektorých prípadoch aj listiny, ktoré vznikli pri slávnostnom vysvätení chrámov.³⁴ Na základe týchto prameňov môžeme Juraja Byrtusa považovať za projektanta a staviteľa kostolov v Čemernom, Bajanoch, Giraltovcich, Jastrabí, Čiernom Poli, Jabloni, Hudcovciach, Hlinnom, Zemplínskej Teplíci, Svidníku, Závadke pri Humennom, Malom Šariši či Lúčkach pri Michalovciach.³⁵

Prvou Byrtusovou stavbou, realizovanou

podľa jeho návrhu sa stal Kostol sv. Anny v Čemernom (1934),³⁶ a v priebehu dvoch desaťročí nasledovali ďalšie variácie na túto tému, takže Byrtusove kostoly majú celý rad spoločných znakov. Z hľadiska priestorovej koncepcie ich charakterizuje jednoduchosť s polkruhovým (Kostol Krista Kráľa v Malom Šariši, Kostol sv. Anny v Čemernom či kostol v Hudcovciach), resp. s polygonálnym uzáverom presbytéria (Kostol sv. Cyrila a Metoda v Giraltovcich, kalvínsky kostol v Lúčkach pri Michalovciach a dnes už asanovaný Kostol Najsv. Srdca Ježišovho v Svidníku). Charakteristický je aj náznak transeptu, čo sa na fasáde prejavuje vo forme mierne vystupujúceho, hrotitým oblúkom ukončeného rizalitu – pravdepodobná odozva konceptu centrálnych chrámov východného obradu. Na Byrtusových kostoloch sa tiež často objavujú združené okná prevažne gotizujúcich tvarov, umiestnené v rizalite transeptu – tu je zrejma nielen gotická, ale aj byzantská inšpirácia.³⁷ Spoločným znakom uvedených kostolov je aj otvorená arkádová predsieň, nad ktorou sa týči z pôdorysu predsunutá štvorcová alebo polygonálna veža. Predsieň má rozmanitý pôdorysný tvar – hranatý (Lúčky, Hudcovce, Čemerné), zaoblený (Jablon, Svidník), alebo polygonálny (Malý Šariš), výnimku predstavuje iba Kostol sv. Štefana Prvomučeníka v Hlinnom s uzavretou predsieňou,



Kostol sv. Cyrila a Metoda v Giraltovciach – J. Byrtus. Foto: J. Pohaničová.

ukončenou hrotitým oblúkom.³⁸ Zaujímavým opakujúcim sa prvkom je otvorená zvuková arkáda na veži i rad, resp. dvojrad malých obdĺžnikových alebo štvorcových okien na veži v rade nad sebou (Hudcovce, Čemerné, Jabloň, Giraltovcach, Svidník).

Nekonvenčným tvarosloviem – zmesou stredovekých a secesných motívov – určite zaujme Kostol Krista Kráľa v Malom Šariši, keď telo kostolnej veže tvoria smerom nahor ustupujúce a zužujúce sa polygóny, striedavo ukončené lomenými oblúkmi, ktoré možno považovať za akési variácie staroruských kokošnikov. Okrem ozvien týchto inšpirácií Byrtus s obľubou aplikoval najmä neogotické tvary na oknách transeptov a portálov.³⁹ K jeho typickému tvaroslovnému aparátu patrí aj štylizovaný vlys, obiehajúci podstrešie kostolov (Hudcovce, Jabloň, Čemerné). Orámovanie otvorov a tiež nároží farebným pásom v omietke a tomu prispôsobená aj dvojfarebnosť fasády – akcentovanie nároží, orámovanie otvorov a transeptu kontrastnou farbou vzdialene odkazuje na gotizujúce kvádrovanie, ale aj staroruské inšpirácie a s obľubou ho používala aj secesná architektúra, v Byrtusovom podaní značne rustikalizovaná. Jednotlivé tvaroslovné prvky nesú tiež výrazné črty štylizácie, zjednodušovania a lapidárnosti tvarov, ktoré sú však dôkazom ich adaptácie v miestnych pomeroch.

Nezanedbateľným sa javí aj Byrtusov zmysel pre proporcie a mierku, či z toho vyplývajúcu primeranú pokoru k okoliu a pomerne citlivé zasadenie kostolov do prostredia obcí a miest či

krajinného obrazu. V tejto súvislosti sa do pozornosti núkajú aj paralely so sakrálnou tvorbou nestora slovenskej architektúry – M. M. Harminca, taktiež pramenciou v dedičstve historických slohov. Pre porovnanie s Byrtusovými kostolmi sú zaujímavé najmä Harmincove diela z 30. rokov 20. storočia – napr. ev. a. v. kostoly v Liptovskom Trnenci (1925) a Turanoch (1934), resp. gréckokatolícky kostol vo Vernári (1941), ktorý patrí k ojedinelým príkladom použitia byzantských motívov v tvorbe M. M. Harminca, keď podobne ako Byrtus aj Harminc celkom pochopiteľne v súvislosti s touto konfesiou siaha po východnej inšpirácii. No na rozdiel od Harminca, Byrtus ostal po celý čas verný konzervatívnej historizujúcej línii a nebadáme v nej náznak skĺbenia s modernou. Napriek tomu tvorba Juraja Byrtusa je prejavom silne zakoreneného tradicionalizmu v otázke štýlov a pretrvávania historizujúcich tendencií aj hlboko v 20. storočí. Architektúra tohto obdobia tak nebola výhradne iba záležitosťou centra a jeho bezprostredného okolia či veľkých architektonických osobností. Na architektonickú scénu rovnocenne vstúpila i periféria, ktorá priniesla svoj vklad v podobe zaujímavých a doteraz takmer nepovšimnutých regionálnych konceptov.

Záver

Architektúra 19. storočia na Slovensku dlho nepatrila k tým obdobiam alebo témam, ktoré by sa tešili pozornosti odbornej i laickej verejnosti – skôr naopak, čo bol dôsledok najmä modernistických

konceptí dejín architektúry, ako aj povrchnej znalosti tejto epochy. Na ceste za jej bližším poznaním je potrebné predovšetkým odložiť ešte akýsi latentne prežívajúci podmienený reflex a nasadiť si novú, objektívnu optiku v nazeraní na v minulosti toľko zatracovanú architektúru historizmov.⁴⁰ Pohľad na architektonické diela tejto epochy prostredníctvom sakrálnej tvorby troch významných osobností – Ignatza Feiglera ml., Michala Milana Harminca a Juraja Byrtusa ponúka zároveň tri rôzne podoby historizmu – od romantického narábania s citáciou slohov minulých cez eklektickú bravúru až po spolunažívanie historizmu a moderny vrátane regionálneho modusu tvorby.

Poznámka:

Príspevok bol spracovaný v rámci grantového výskumného projektu VEGA 1/0741/08 Historizmus – permanentný fenomén a VEGA 1/0417/11 M. M. Harminc – od historizmov k moderne a funkcionalizmu.

Poznámky

1. Devätnástemu storočiu dal prívlastok „dlouhé století“ Pavel Zatloukal, vynikajúci znalec architektúry tohto obdobia v krajine našich západných susedov – v Čechách. Pozri ZATLOUKAL, P.: Příběhy z dlouhého století : Architektura let 1750 – 1918 na Moravě a ve Slezsku. Olomouc, 2003, s. 13.
2. Ignatz Feigler ml. sa narodil 20. novembra 1820 v Bratislave ako príslušník štyroch generácií rodiny bratislavských staviteľov, architektov a stavebných podnikateľov Feiglerovcov. 25. októbra 1838 získal v Bratislave výučný list, následne absolvoval štúdiá na Technike v Mníchove a Viedni. Z jeho najvýznamnejších diel možno spomenúť romantizujúci koncept krajinskej nemocnice v Bratislave (1858 – 1864), nasledoval rad projektov a realizácií, ako aj stavebno-podnikateľských úspechov – kaplnky na Ondrejskom a ev. Cintoríne pri Kozej bráne, kapucínsky bazár, synagóga na Zámočkej ul. (1864), vily a obytné nájomné domy na Laurinskej, Zochovej, Palisádach, vlastný dom na Konventnej ul., v ktorom žil až do smrti, či projekty a realizácie dopravných stavieb, prvých bratislavských tovární, školských i kultúrnych stavieb. Zomrel v Bratislave 16. novembra 1894 a je spolu so svojim otcom Ignatzom st. a bratom Karlom pochovaný na Ondrejskom cintoríne. Životu a dielu Feiglerovcov sa autorka podrobne venovala vo viacerých prácach, napr. LUKÁČOVÁ, E. – POHANIČOVÁ, J.: Rozmanité 19. storočie : Architektúra na Slovensku od Hefeľeho po Jurkoviča. Bratislava : Perfekt, 2008, s. 29 – 33, 60 – 61, 84 – 86, 94 – 96, 106 – 108, 117 – 119, 138 – 143, 162 – 163; POHANIČOVÁ, J.: Architekti a ich mecenáši. In: Architektúra & urbanizmus, 39, 2005, 1 – 2, s. 45 – 64; POHANIČOVÁ, J.: Feiglerovci. In: DULLA, M. (ed.): Majstri architektúry. Bratislava : Perfekt, 2005, s. 14 – 15; POHANIČOVÁ, J.: Niektoré aspekty

modernosti v tvorbe Feiglerovcov alebo ... Moderná architektúra svojej doby. In: Architektúra a urbanizmus : Časopis pre teóriu architektúry a urbanizmu. Bratislava : ÚSTARCH SAV, roč. 42, 2008, č. 1 – 2. s. 21 – 42; resp. najnovšie POHANIČOVÁ, J.: Fenomén Feiglerovci. In: Feiglerovci a architektúra Bratislavy. Zborník príspevkov z vedeckej konferencie. (Ed. J. Pohaničová.) Bratislava: Vydavateľstvo Spolku architektov Slovenska, 2010, s. 4 – 10, resp. POHANIČOVÁ, J. – LUKÁČOVÁ, E.: Rozmanité dimenzie sakrálnej tvorby Feiglerovcov. In: Tamtiež, s. 11 – 16.

3. Archív mesta Bratislavy, Fond pozostalostí – Feiglerovci 60 – 61, skicáre.
4. Jeho objekty sa po roku 1847 aj napriek viacerým opravám nachádzali v havarijnom stave.
5. Autor sochy: Anton Brandl.
6. K histórii oboch cintorínov pozri monografiu OBUCHOVÁ, V.: Ondrejský cintorín. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2004, resp. OBUCHOVÁ, V. – HOLČÍK, Š.: Cintorín pri Kozej bráne. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2006. K štýlovo-typologickej charakteristike bratislavských cintorínov pozri tiež autorkine práce LUKÁČOVÁ, E. – POHANIČOVÁ, J.: Rozmanité 19. storočie : Architektúra na Slovensku od Hefeľeho po Jurkoviča. Bratislava : Perfekt, 2008, s. 107 – 111, resp. POHANIČOVÁ, J.: Cintorín a mesto : Príbeh bratislavských cintorínov. In: Životné prostredie. Roč. 43, 2009, č. 5, s. 277 – 282.
7. Cintorín sv. Ondreja v Bratislave stál pôvodne vedľa kláštora alžbetínok, pozemok však roku 1791 kúpila rehoľa a cintorín sa zmenil na záhradu.
8. Cintorín ohradzoval vysoký kamenný múr, pozdĺž ktorého vznikali náhrobky i rodinné hrobky šľachty, mešťanov, umelcov či významných politických i kultúrnych osobností mesta. Podrobne pozri OBUCHOVÁ, V.: Ondrejský cintorín. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2004; resp. HORVÁTH, J.: Vznik a vývin cintorínov v Bratislave do roku 1918. In: Bratislava : Spisy Mestského múzea v Bratislave. Ročenka. Bratislava : Osveta, zv. VI, 1970, s. 245 – 266.
9. V diele Ignatza Feiglera ml. tieto tendencie zarezonovali i v návrhu bývalej Krajinskej nemocnice v Bratislave (1858 – 1864), možno tiež spomenúť nerealizovaný návrh mestských kasární – tzv. Transport Haus a ústredne pre vojenskú dopravu (1852), Csákyho školu na Palackého ulici v Bratislave (1870), resp. Školu pre pôrodné asistentky na Zochovej ul. v Bratislave (1882).
10. Napr. kresby zo skicára č. 4, list. č. 2 – Walfahrtskirche, resp. kresba na liste č. 43 či ďalšie neidentifikované kresby na neočíslovaných stranách skicára č. 4.
11. Na tieto súvislosti poukazuje diplomová práca P. Budaya: Ozveny stredovekých motívov v sakrálnej architektúre Bratislavy v období rokov 1860 – 1914. Diplomová práca. FF UK Bratislava, Bratislava, 2008, s. 74, kde autor uvádza ako podobné príklady kláštorňú kostol vo Veszpréme (1860, J. Schonbeck-Szentirmay), kostol ursulínok v Šoporni (1861 – 1864, I. Handler) a kostol kapucínov v Budíne (1854 – 1856, F. Reitter a P. Szumrák).
12. Bratislavskí evanjelici získali pre účely pochovávaní prvý pozemok na mieste bývalého Michalského cintorína

- pri Michalskej bráne. Blížšie k histórii cintorína pozri POHANIČOVÁ, J.: Cintorín a mesto... (c. d. v pozn. č. 6), s. 281 – 282; resp. OBUCHOVÁ, V. – HOLČÍK, Š.: c. d. (v pozn. 6), s. 5 – 36.
13. Z mapy z roku 1820 je zrejme, že ohradený cintorín tvorili dva celky. Hneď pri vstupe stála pôvodná márnica a ústredne umiestnený kríž, schody prekonávali rozdielnu terénnu úroveň oboch celkov, ktorých plocha bola pokrytá nepravidelne rozmiestnenými náhrobkami medzi solitérnou zeleňou.
 14. V suteréne kaplnky sa nachádzajú hrobky rodín, ktoré finančne prispeli na jej výstavbu: Hackenberge, Wigand, Ludwig, Mihályi, Dessewffy, Heckenast, Thaly, Samarjay, Jeszenszky, Zerdahely, Schmidt, Walko a Weisz. Podľa OBUCHOVÁ, V. – HOLČÍK, Š.: c. d. (v pozn. 6), s. 13.
 15. I. Feigler ml. navrhol o niečo skôr pre ortodoxnú židovskú náboženskú obec v Bratislave dnes už neexistujúcu synagógu na Zámockej ulici v Bratislave (1864). Blížšie pozri LUKÁČOVÁ, E. – POHANIČOVÁ, J.: c. d. (v pozn. č. 6), s. 95 – 96.
 16. Po jej dokončení roku 1868 odstránili pôvodnú kaplnku, ktorá stála pri starej vstupnej cintorínskej bráne na východe. Približne na rovnakom mieste postavili podľa plánov I. Feiglera aj tretí objekt na Cintoríne pri Kozej bráne – márnicu s rozlúčkovou obradnou sieňou s príslušenstvom a s bytom hrobára v jednej budove. Posledným dielom, ktoré sa na evanjelickom Cintoríne pri Kozej bráne pripisuje I. Feiglerovi ml. je vstupná cintorínska brána, z ktorej sa dnes zachovalo iba železné kované krídlo, vystavené na obvodovom múre cintorína.
 17. K architektúre synagóg a štýlovo-typologickým väzbám pozri LUKÁČOVÁ, E. – POHANIČOVÁ, J.: Návraty k stredovekej a orientálnej inšpirácii v architektúre synagóg na území Slovenska. In: *Architektúra & urbanizmus*, 38, 2004, č. 3 – 4, s. 175 – 198.
 18. KUBÍČKOVÁ, K. – ŠTIBRÁNYIOVÁ, M.: Milan Michal Harminc : 1869 – 1864. Katalóg k výstave. Výber z autorskej grafickej dokumentácie architektonického diela. Bratislava : SNG, marec – apríl, 1991.
 19. M. M. Harminc sa narodil 7. 10. 1869 v Kulpíne pri Báčskom Petrovci (Srbsko), zomrel 5. 7. 1964 v Bratislave. Jeho otec bol tesárskym majstrom. Po absolvovaní ľudovej školy v Kulpíne (1875 – 1881) študoval na Nemeckej obchodnej akadémii v Novom Sade. Ako 17-ročný odišiel do Budapešti s odhodlaním stať sa staviteľom. V stavebnej firme Neuschloss a synovia pracoval ako tesár (1886 – 1890) a po absolvovaní vojenskej služby sa zamestnal ako projektant u staviteľa J. N. Bobulu v Budapešti. V rokoch 1894 – 1896 pracoval vo firme Schickedanz a Herczog. Samostatnú projekčnú a staveľskú kanceláriu si založil v roku 1897 v Budapešti. Stavali nájomné a rodinné domy, kostoly, administratívne a kultúrne stavby v štýle aktuálneho historizmu. Roku 1908 zložil staveľskú skúšku a získal v Budapešti titul staviteľa. Navrhol okolo 100 kostolov na Slovensku pre rôzne konfesie. Stal sa tiež vyhľadávaným architektom finančných inštitúcií. Projektovateľ budovy Slovenskej banky v Ružomberku (1901 – 1902) a Trstenej (1903), Ľudovej banky vo Vrbovom a v Novom Meste nad Váhom, ako aj Slovenskej hospodárskej banky v Trnave (1914). Harmincovými prelomovými stavbami boli dve realizácie v Martine – prvé Slovenské národné múzeum (1906 – 1908) a Tatra banka (1910 – 1913). Na Slovensku sa natrvalo usadil až roku 1914. Kanceláriu mal v Lipt. Mikuláši, tesne po prvej svetovej vojne krátko pôsobil v Novom Smokovci a od roku 1922 až do smrti žil v Bratislave. V Lipt. Mikuláši už počas vojny postavil továrenské budovy garbiarní firmy Lacko – Pálka a podľa jeho projektov sa začala výstavba Sanatória dr. Szontágha v Novom Smokovci (1926). Touto stavbou Harminc vstúpil definitívne na pôdu moderny, neustále však čerpal aj podnety z dedičstva historických slohov. K jeho významným dielam patrili: Tatra banka (1923 – 1925), Zemedelské múzeum (1925 – 1928) a hotel Carlton-Savoy (1927 – 1928) v Bratislave, Slovenské národné múzeum v Martine (1929), viaceré realizácie kostolov – evanjelický kostol na Legionárskej ul. (1931 – 1933), gréckokatolícky kostol vo Vernári (1940), rímskokatolícke kostoly v Krásnej nad Hornádom (1943) a v Lamači (1940) či funkcionalistický Dom Slovenskej ligy na Dunajskej ul. (1934 – 1936), sanatórium Palace v Novom Smokovci (1934) i jedna z posledných realizácií vôbec – Vojenské sanatórium pre choroby pľúcne v Novej Polianke (1947 – 1952).
 20. Prvou súbornou prácou o živote a diele M. M. Harminca je práca TORAN, E.: *Architekt Milan Michal Harminc*. In: *Z novších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1962, s. 327 – 402, z novších diel možno menovať nasledovné: KUBÍČKOVÁ, Klára – ŠTIBRÁNYIOVÁ, Mária: Milan Michal Harminc : 1869 – 1864. Katalóg k výstave. Výber z autorskej grafickej dokumentácie architektonického diela. Bratislava : SNG, marec – apríl 1991, resp. MIKLOŠ, P. (ed.): Milan Michal Harminc, významný stredoeurópsky architekt. In: *Form Slovakia*, Bratislava, 2009, 29 s. Parciálne tiež pozri monografie o architektúre 19. a 20. storočia LUKÁČOVÁ, E. – POHANIČOVÁ, J.: c. d. (v pozn. č. 6), resp. DULLA, M. – MORAVČÍKOVÁ, H.: *Architektúra Slovenska v 20. storočí*. Bratislava : Slovart, 2002.
 21. Klára Kubíčková vychádza pri hodnotení Harmincovho diela z poznatkov E. Torana, deliac Harmincovu tvorbu na tri obdobia: 1. romantizujúci pseudohistorizmus; 2. Prechod k výtvarným zásadám modernej oficiálnej monumentalita v prvých rokoch prvej ČSR; 3. Moderná architektúra v súzvu s novými názormi konštruktivistickej a funkcionalistickej architektúry – podľa katalógu k výstave KUBÍČKOVÁ, K.: Milan Michal Harminc : 1869 – 1964. Výber z autorskej grafickej dokumentácie architektonického diela. Bratislava : SNG, 1991. Skôr pozri TORAN, E.: *Architekt Milan Michal Harminc*. In: *Z novších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava : SAV, 1962, s. 337.
 22. TORAN, E.: c. d. (v pozn. č. 21), s. 337.
 23. K architektúre ev. kostola v Prietrži pozri LUKÁČOVÁ, E. (ed.): *Sakrálna architektúra na Slovensku*. Komárno : KT, 2006, s. 152.
 24. K evanjelickým kostolom M. M. Harminca pozri KRIVOŠOVÁ, J.: *Evanjelické kostoly na Slovensku*. Trnoscus, 2001.

25. Predchodkyňou kostola v Černovej bola malá kaplnka z roku 1855 postavená na mieste mariánskej kaplnky z roku 1802. V nej sa konala 29. 6. 1889 prímická slávnosť černovského rodáka A. Hlinku, ktorý sa neskôr stal iniciátorom výstavby r. k. kostola po svojom príchode do Černovej. Bol vypísaný súbeh na projekt, z ktorého vyšiel víťazne architekt M. M. Harminc. 20. 4. 1906 sa konala posviacka základného kameňa a za pomoci veriacich sa začalo s výstavbou. Napr. len holé múry stáli 80 000 korún. V roku 1907 bol kostol dostavaný pod vedením ružomerského staviteľa Ondreja Jančoka a pripravený na vysviacku, ktorá sa mala konať 27. októbra 1907. Tento deň sa však pod vplyvom krvavých udalostí tragicky zapísal do dejín Slovákov i celej demokraticky a národne zmýšľajúcej Európy. Kostol napokon vysvätili 29. júna 1910. Pozri: Okres Ružomberok : Národné kultúrne pamiatky na Slovensku. Bratislava : Slovart, 2009, s. 117 – 121.
26. Výmalbu interiérov (dekoratívnu i figurálnu) uskutočnil v roku 1910 J. Hanula. Rozpon lode kostola je 8,6 m, celková dĺžka lode 28 m, štvorec kríženia má rozmer šírky jedného travé – 8,6 m. zistené podľa originálnych plánov projektov z roku 1906 – autor M. M. Harminc. Štátny okresný archív v Liptovskom Mikuláši. Zložka M. M. Harminc.
27. Okenné otvory s málo plastickou profiláciou členia jednoduché kružby vyplnené vitrážami.
28. Z neskorších Harmincových realizácií tieto kvality ukazujú napr. evanjelické kostoly vo Východnej (1926 – 1927), v Liptovskom Trnenci (1925) či Turanoch (1934).
29. K architektúre kostola pozri LUKÁČOVÁ, E. – POHANIČOVÁ, J.: c. d. (v pozn. č. 6), s. 128 – 129, resp. KRIVOŠOVÁ, J.: c. d. (v pozn. č. 24), s. 238 – 239.
30. Juraj Byrtus pochádzal zo Sliezska, narodil sa 7. januára 1897 v obci Mosty u Jablunkova, kde sa vyučil za murára. Majstrovské stavebné skúšky zložil v roku 1928, ako sa môžeme dočítať v majstrovskom liste Společenství smíšených řemesel (diplom sa nachádza v rodinnej pozostalosti). Onedlho na to začal podnikáť v stavebníctve v Michalovciach, aby sa po krátkom pobyte v Banskej Bystrici presťahoval natrvalo do Michaloviec, kde pôsobil ako projektant a staviteľ až do svojej smrti 9. januára 1962.
31. K hodnoteniu a zaradeniu architektonickej tvorby Juraja Byrtusa v spektre medzivojnovnej architektúry na Slovensku a podrobne k jeho ďalším architektonickým dielam pozri POHANIČOVÁ, J.: Známý – neznámý Juraj Byrtus z Michaloviec alebo návraty ku gotike s „espritom“ regionalizmu. In: Projekt. Roč. 44, č. 3-4 (2002), s. 65 – 70. K životným osudom bližšie tiež MRŇA, E.: Svědomitý architekt z Michalovců Jiří Byrtus. In: Česká beseda. 2005, č. 2, s. 6.
32. K problému reflexie aktuálnych dobových podnetov, ich prijímaniu a procesu adaptácie v prostredí regiónov či fenoménu pôsobenia miestnych staviteľov a objednávateľov a dlhému prežívaniu historizmov v architektúre na Slovensku pozri BOŘUTOVÁ, D.: Impulse und Reflexionen. Architektur des 20. Jahrhunderts in der Slowakei 1900 – 1918. (Impulzy a reflexie. Architektúra 20. storočia na Slovensku 1900 – 1918). In: Architektura Slowakei. Impulse und reflexion. (Architektúra Slovenska. Impulzy a reflexie). (Eds. Stiller, Adolph – Šlachta, Štefan.) Wien : Verlag Anton Pustet, 2003, s. 65 – 66, resp. 84 – 85. Ku kostolu Krista Kráľa v Malom Šariši a sakrálnej tvorbe J. Byrtusa podrobne POHANIČOVÁ, J.: Regionálne odtiene sakrálnej tvorby Juraja Byrtusa. In: Studia Archeologica Slovaca Mediaevalia VI – Zborník príspevkov zo sympózia Kostol ako stred sídliskovej jednotky. (Ed. M. Slivka.) Kláštorisko : n. o. Levoča, 2007, s. 255 – 277, pozri tiež DULLA, M. – MORAVČÍKOVÁ, H.: Architektúra Slovenska v 20. storočí. Bratislava : Slovart, 2002, s. 409.
33. V súvislosti s architektonickým dianím v prvých desaťročiach 20. storočia D. Bořutová charakterizuje túto líniu ako zdroj „určitej stability, kontinuity a zrozumiteľnosti.“ BOŘUTOVÁ, D.: c. d. (v pozn. č. 32), s. 65.
34. J. Byrtus pôsobil v regióne Zemplína a Šariša. Napriek podrobnému archívnemu výskumu autorky (Štátne archívy v Prešove, Michalovciach, Humennom a Vranove nad Topľou, archívy farských a obecných úradov) sa nepodarilo nájsť pôvodné plány, vzácnymi sa však stali spomienky ešte žijúcich osôb, ktoré s Byrtusom spolupracovali.
35. Zoznam doteraz autorkou identifikovaných Byrtusových kostolov: Bajany, ev. ref. kostol, 1936; Čemerné, r. k. Kostol sv. Anny, 1934; Čierne Pole, r. k. Kostol Nepoškvrneného Srdca, 1949; Giraltovec, r. k. Kostol sv. Cyrila a Metoda, 1939 – 1942; Hlinné, r. k. Kostol sv. Štefana Prvomučeníka, 1939 – 1940; Hudcovce, r. k. kostol, 1936 – 1940; Jablož, r. k. Kostol Božského Srdca Ježišovho, 1940 – 1943; Lúčky pri Michalovciach, ev. ref. kostol, 1947 – 1959; Malý Šariš, r. k. Kostol Krista Kráľa, 1944 – 1948; Svidník, r. k. Kostol Najsv. Srdca Ježišovho, 40. roky 20. storočia, asanácia 1993; Závadka pri Michalovciach, r. k. kostol; Zemplínska Teplica, r. k. Kostol Sv. Jána Krstiteľa, 1947 – 1948.
36. Je možné, že kostol Byrtus nielen navrhol, ale ho aj jeho firma stavala. Z výkazu budov r. k. farnosti vo Vechci – filiálka Čemerné možno vyčítať údaj o výstavbe kostola v roku 1934.
37. Podobné združené okná použili aj Sičinskij na Chráme redemptoristov v Michalovciach, Egressy v Topľanoch a môžeme ich nájsť na mnohých gréckokatolíckych a pravoslávnych chrámoch.
38. Kostol postavili v rokoch 1939 – 1940. Od ostatných Byrtusových kostolov sa spolu s kostolom v Malom Šariši líši mäkkou secesnou modeláciou hmôt.
39. Zaujímavý motív bifórií s lomeným oblúkom použil na ev. ref. kostole v Lúčkach pri Michalovciach, kde polygonálne presbytérium lemuje po celom obvode pás malých okien v tvare bifórií. Ešte skôr tento prvok použil na kostole v Malom Šariši.
40. Pozri napr. MICHL, J.: Modernismus versus historismus dnes. Myšlenky o nutnosti překonání jednoho podmínečného reflexu. In: Tvar. 39, 1990, č. 6.

Diverse variations of Historicism in Sacral Architecture of Slovakia
(Summary)

Historicism represents a permanent phenomenon in the history of Slovak architecture, that is significant also for the area of sacral architecture, which was influenced by historicism in the second half of the 19th and start of the 20th century. However the 19th century architecture had long been marginalized by both professional and general public – a fact, that was a consequence of modernistic concepts of the history of architecture as well as shallow knowledge of the epoch. On the path towards its better understanding it is necessary to put aside this latently surviving conditional reflex and to adopt a new, objective outlook on the architecture of historicism, that was so underestimated in the past.

Remarkable plurality of styles, dominant neogothic stream, Art Nouveau, but also regional influences on the background of the rising modern movement - these all are more than characteristic for the mentioned period. A glance on the architectural, and namely sacral pieces of this epoch through the eyes of three contemporaries of the Slovak architectural scene in the second half of the 19th and start of the 20th century – Ignatz Feigler ml. – Milan Michal Harminec – Juraj Byrtus will offer us three distinct forms of historicism: From the romantic citations of the past styles, through eclecticism to coexistence of historicism and modern movement including regional modus of architecture.

BÝVALÝ PÁLFIOVSKÝ KAŠTIEĽ V KRÁĽOVEJ PRI SENCÍ

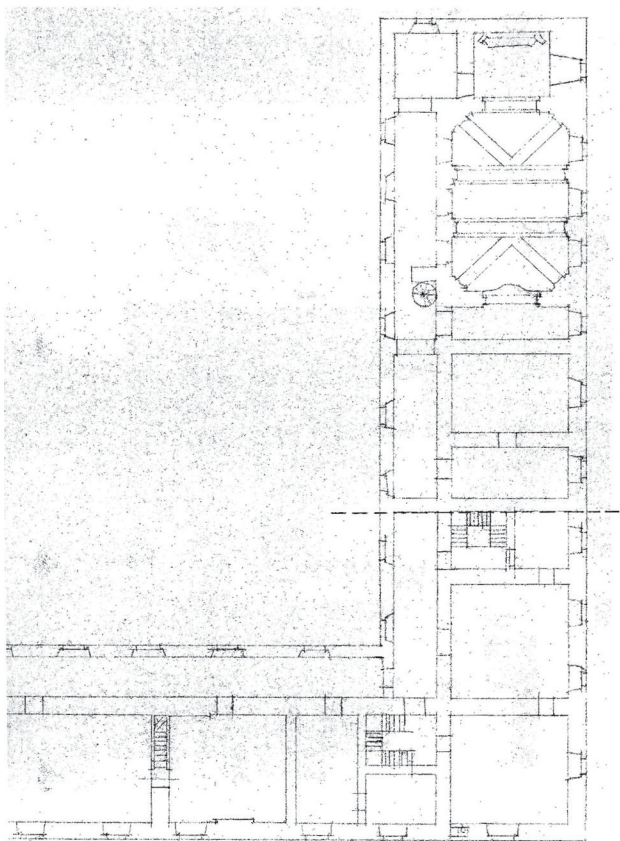
78 Z rozsiahleho barokového kaštieľa v Kráľovej pri Senci zostala po drastickej likvidácii v 2. štvrtine 20. storočia už len časť južného krídla vďaka kaplnke, ktorá bola začlenená do východného záveru tohto krídla a svojou veľkosťou i kompletno zachovaným zariadením mohla spĺňať sakrálnu funkciu pre obec. Dodnes slúži ako Farský kostol sv. Jána Krstiteľa spolu s pridruženými priestormi niekoľkých bývalých obytných miestností a chodieb kaštieľa, zachovaných v ich pôvodnej dvojpodlažnej skladbe a štruktúre otvorov. Celok kostola má preto atypický vonkajší vzhľad a pôsobí do značnej miery ako profánna stavba svojou formou pravidelného obdĺžnikového bloku a najmä balkónovými oknami poschodia oboch dlhších strán. Na sakrálny objekt

upozorňujú len štyri vysoké, polkruhovo ukončené okná vo východnej partii južného priečelia a veľký kríž nad plnou západnou štítovou fasádou, ktorou sa jednoduchým spôsobom uzavrelo skrátene južné krídlo. Ani východná štítová stena za presbytériom nenesie znaky cirkevnej stavby, členia ju iba dve nad sebou umiestnené bočné okná profánneho typu. Našťastie novšie úpravy nezasiahli do stavebného organizmu a tak zostal dnešný objekt kostola aspoň čiastočnou výpoveďou o poslednej podobe kaštieľa s možnosťou získania určitých poznatkov o jeho vývojových fázach. V roku 2008 k nim prispel v rámci plánovanej obnovy pamiatkový výskum fasád.¹

Dejiny kaštieľa neboli doteraz u nás sumárne a dôsledne spracované, nezaradili ho ani do statí



Kráľová pri Senci, Farský kostol sv. Jána Krstiteľa, pôvodne časť južného krídla kaštieľa. Fotoarchív autorky.

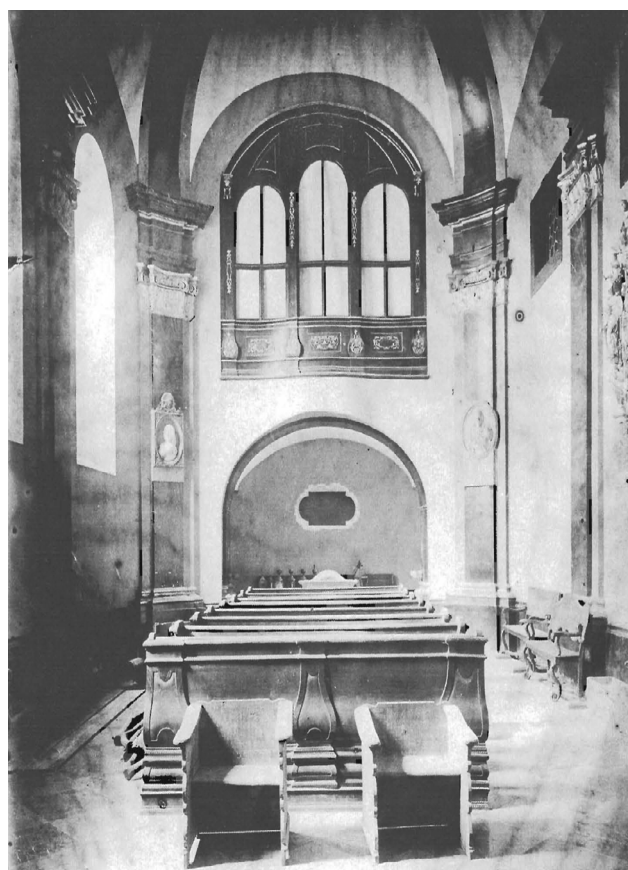


Pôdorys poschodia južného a časti západného krídla, 1943, archív Úradu pre ochranu kultúrneho dedičstva, Budapešť (inv. č. K 2304); prerušovanou čiarou vyznačený záver dnešného objektu.

o architektúre v poslednej a najrozsiahlejšej publikácii o baroku na Slovensku,² hoci sa spája s jedným z najvýznamnejších šľachtických rodov. Väčšinou kaštieľ pripomínajú len práce zamerané na iné stavebné a najmä zberateľské aktivity Pálfiovcov³ alebo príspevky populárno-náučného charakteru,⁴ ktoré síce poskytujú dôležité informácie, ale neodkazujú na archívne pramene. Zatiaľ najzávažnejšie údaje priniesli publikované výsledky archívneho výskumu P. Fidla,⁵ ktorý sledoval umelcov a remeselníkov pracujúcich v podunajskej oblasti v období baroka. K pálfiovskému panstvu v Kráľovej sa vzťahuje viacero záznamov medzi rokmi 1658 až 1775. V najstarších, z rokov 1658 – 1663, sa uvádza murár Thomas Lehner z Pezinka, kamenári Bartolomäus Gaylling a Bernhard Greitel z Kaisersteinbruchu (1660, dodali stavebný materiál na kaštieľ), v rámci murárskych prác sa spomína Carlo Rava (1663, 1664) a viackrát Giovanni Battista Rava (medzi 1663 a 1677), ktorý ako murársky majster a palier viedol stavbu kaštieľa a pracoval aj na iných pálfiovských sídlach; tesár Paul Angerbauer z Pezinka mal podľa zmluvy z roku 1662 vyhotoviť krov. Neskôr je doložená výstavba nových stajní (1677, 1678),



Východná časť kaplnky kaštieľa, 20. roky 20. storočia, archív Pamiatkového úradu, Bratislava (č. neg. 17709).



Západná časť kaplnky kaštieľa s panskou emporou, 20. roky 20. storočia, archív Pamiatkového úradu, Bratislava (č. neg. 17710).



Kráľová s areálom kaštieľa,
výrez z 2. vojenskej mapy, 1819 – 1858 (pozn. č. 7).

záhradnej brány (1679) a napokon aj práce štukaté-
ra Giacoma Antonia Corbeliniho (1696). Dôležitý
záznam je z roku 1703 v súvislosti s pomerne vys-
kými platbami bratislavskému murárovi a kamená-
rovi Georgovi Rossbeitnerovi za kamenárske práce
na novej chodbe s jedenástimi oknami na hornom
poschodí a za výstavbu dlhej chodby s poschodím
na základe zmluvy, ktorú s ním uzavrel gróf Mikuláš
Pálfi 21. novembra 1702; obsahuje aj upozorne-
nie, že tretiu časť kvôli rebélii nemohol dokončiť.⁶
V ďalších rokoch (do roku 1726) sú zaznamenané
mená niekoľkých murárov, kamenárov a tesárov i
vedenie stavby kaštieľa murárskymi majstrami –
Franzom Jängglom z Viedne (1717) a Ruprechtom

Hinterstosserom z Pezinka (1723 – 1726). V ro-
koch 1774 – 1775 sa ešte spomínajú práce kamená-
ra Martina Rumpelmayra v záhrade kaštieľa (vázové
sokle, dlažba vodnej nádrže, sala terrena a iné).

Z týchto údajov vyplýva počiatok prác na
stavbe kaštieľa v Kráľovej po polovici 17. storočia,
krátko po získaní tohto majetku Pálfiocami v roku
1647. Podľa uvedeného záznamu sa však už po roku
1702 objekt rozširoval – spomenuté nové chodby
s poschodím boli zrejme dostavbami krídiel s jed-
nou nedokončenou časťou. Zatiaľ nie je známe, ako
bolo sídlo koncipované v jeho počiatkovej fáze. Je
možné, že malo formu blokovej stavby s priečelím
orientovaným k rieke a zostalo jadrom neskoršie-
ho rozsiahleho trojkrídlového objektu, zachované-
ho do 30. rokov 20. storočia. Dve etapy hlavného
západného krídla napokon naznačujú aj situačné
plány kaštieľa z 19. storočia – najzreteľnejšie na 2.
vojenskej mape z rokov 1819 – 1858⁷ – a niekoľko
fotografií z prvých desaťročí 20. storočia:⁸ na prie-
čelí je nezvyčajné umiestnenie plytkého trojosové-
ho rizalitu so vstupnou bránou a prejazdom nie v
strednej ose krídla, ale severnejšie (vľavo od rizalitu
je 9 okenných ôs, vpravo 12), na dvorovej fasáde
je výrazne vystupujúci rizalit posunutý severne od
prejazdu (vpravo od neho sú na poschodí dve okná,
vľavo 7). Toto asymetrické riešenie zrejme súvisí

80



Amatérska fotografia kaštieľa z juhozápadnej strany. Archív Š. Turanského.



Pohľad na kaštieľ z juhovýchodnej strany, 1904 (pozn. č. 8).

so staršou situáciou pôvodnej budovy, neskôr (po roku 1702) predĺženej južným smerom s nadväzujúcimi novými, kolmo orientovanými krídlami. Vyššie uvedené nedokončenie tretej časti Georgom Rossbeitnerom sa mohlo týkať južného krídla, do ktorého pri jeho východnom závere začlenili kaplnku.⁹ F. Tkáč kladie začiatok jej výstavby do roku 1736 a vysvätenie do roku 1738 (bez uvedenia archívneho prameňa).¹⁰ Tento rok môžeme prijať ako záver stavebných prác a konečnej podoby kaštieľa, ktorú určovalo hlavné západné krídlo so vstupnou bránou, orientované k rieke, a zhodne dimenzované kratšie bočné krídla, vymedzujúce priestor vnútorného nádvorja; všetky krídla mali rovnakú výškovú úroveň s dvomi nadzemnými podlažiami. K rozľahlému areálu kaštieľa patrili ďalšie hospodárske budovy a veľký park, rozprestierajúci sa na severnej strane.¹¹

Dnešný objekt sa ako súčasť južného krídla začal budovať po roku 1702 a po dočasnom prerušení stavebné práce pokračovali zrejme už spolu

s kaplnkou, dokončenou roku 1738. Z hľadiska výskumu fasád v rámci tohto časového úseku nie sú doložené odlišnosti v charaktere muriva ani v jednotlivých architektonických prvkoch. Aj zistená primárna baroková omietka je jednotná na všetkých častiach fasád. Nie je preto možné vyčleniť určité stavebné etapy, teda ani podporiť predpoklad o vzniku celého južného krídla ako obytného a o dodatočnej prestavbe niekoľkých interiérov na kaplnku.¹² Ani pod vyššie umiestnenými kostolnými oknami nie je náznak prízemných profánnych okien, ktoré by inak týmto smerom pokračovali podľa výškovej úrovne okien v ľavej časti fasády.¹³ Len vo východnej prízemnej partii objektu sú pozostatky tehlových ostení dvoch vstupov (na južnej a východnej fasáde), ktoré by mohli naznačovať zmenu plánu, ale pri konečnej úprave kaplnky zanikli.

Južné krídlo svojou hmotou, proporciami i architektonickými prvkami nadviazalo na hlavné západné krídlo alebo sa budovalo spolu s jeho južnou časťou. Tvoril ho pravouhlý pozdĺžny blok s



Barokové okno na poschodí východnej fasády s mladšou mrežou. Fotoarchív autorky.

82

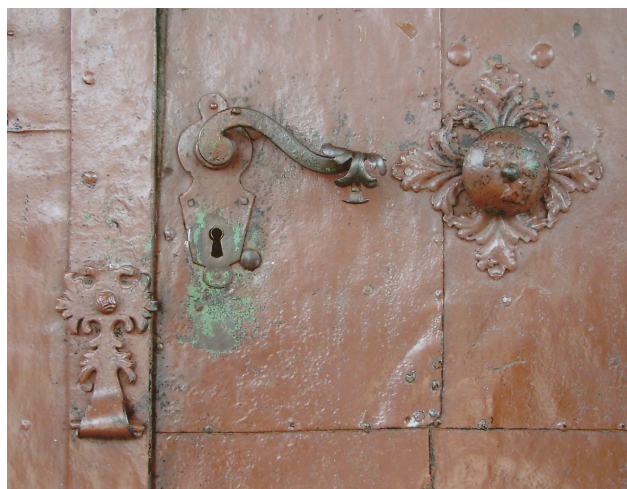
dvomi traktami. Širší južný trakt pozostával zo sledu miestností a kaplnky, severný tvorila chodbová komunikácia, ktorá obkolesovala zo strany nádvorja celý kaštieľ na oboch podlažiach a na prízemí sa otvárala arkádami. Ich forma s polkruhovými oblúkmi je dobre viditeľná na severnej fasáde, kde zostalo päť arkádových otvorov (neskôr ich zamurovali a do oblúkov osadili okná). Vo východnej časti tejto fasády (cca 11 m od severovýchodného nárožia) bol už na prízemí plný múr, ktorý súvisel so sakrálnou časťou a tvoril stenu sakristie. Súbežný vznik arkád so stavbou krídla dokladá okrem iného základové murivo, ktoré sa do hĺbky cca 180 cm nachádza len pod úsekmi múru medzi arkádovými otvormi; pod nimi je iba hlinené podlažie.

Na fasádach sa výskumom potvrdili všetky okná ako pôvodné barokové (okrem okien upravených v arkáde severnej chodby) – k ich kamenným obrubám sa viaže primárna baroková omietka. Uplatnili sa tri typy okien. Na prízemí v ľavej časti južného priečelia majú tri menšie, takmer štvorcové okná hladkú kamennú obrubu s vystupujúcou okrajovou lištou po celom obvode, rovnaké je aj okno do sakristie na východnej fasáde. Do obrúb je vsadená pôvodná kovová prevliekaná mreža. Druhý



Barokový vstup do kostola. Fotoarchív autorky.

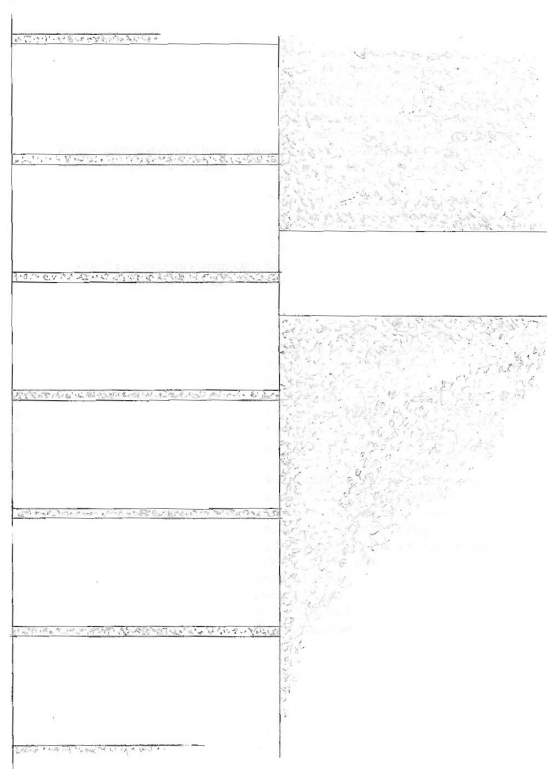
typ predstavovali jednotné pravouhlé okná výškovo väčšieho výrezu na poschodí všetkých troch fasád (štyri v ľavej časti južného priečelia, jedno pri pravom okraji východnej fasády a šesť okien na severnej fasáde) s rovnakou kamennou obrubou a okrajovou lištou ako okná na prízemí, zvýraznili ich však profilovanou parapetnou rímsou. V celkom pôvodnej podobe zostalo len východné okno, na ostatných sa zachovali všetky obruby, ale vystupujúcu profilovanú časť parapetných ríms neskôr pri mladšej



Detail barokových dverí vstupu do kostola. Fotoarchív autorky.



Detail kovania okenej výplne na severnej stene lode kostola.
Fotoarchív autorky.



Nárožné kvádrovanie a kordónový pás na barokovej omietke,
severná stena kostola. Kresba autorky.

úprave okien zosekali. Tretím typom sú štyri vysoké okná s polkruhovým oblúkom v pravej časti južného priečelia, osvetľujúce loď a presbytérium kostola. Tieto pôvodné okná kaplnky s pravouhlou kamennou obrubou majú zložitejšie profilovanú parapetnú rímsu, odsadenú plastickú okrajovú lištu vonkajšieho obvodu, na bočniciach hladké kvadratické sokle a hlavice a vrchol oblúku zdôraznený klenákom.

S typom kostolných okien korešponduje tiež vstupný pravouhlý portál na južnom priečelí, vedúci do predsieni pod panskou emporou. Jeho rovnako profilovaná kamenná obruba sa rozširuje do bočných uší a v preklade vystupuje na strednom vyvýšenom úseku klenák, zdobený štvorlistovou kartušou s plastickým terčom. Portál má pôvodné dubové dvojkrídlové dvere s vonkajším oplechovaním a s kovovými výzdobnými prvkami akantových plastických tvarov.¹⁴ Aj v súvislosti s oknami niekdajších obytných miestností južného krídla je pozoruhodné, že sa sčasti zachovali pôvodné barokové drevené výplne s kompletnými zdobenými kovaniami (pocínované rohovníky a pásové podložky s plastickou listovou vetvičkou, gombíkové úchytka a i.), a to z vnútornej strany dvoch prízemných

okien južného priečenia, v treťom aspoň kovania na novších rámoch. Tie isté kovové súčasti okenných krídiel majú tiež okná severnej chodby na poschodí, smerujúce do lode a presbytéria; podľa malých pozostatkov sa s nimi zhodovali aj výplne okien poschodia. Ich presná analógia je doložená v bývalom Pálfiho paláci na Ventúrskej ulici v Bratislave.¹⁵

Do značnej miery zachovaný a výskumom preukázaný barokový stav južného krídla potvrdzuje tiež primárna omietková vrstva, zistená pod mladšími nánosmi na viacerých miestach fasád. Zjednotila celý exteriér po dokončení kaplnky hladkou plochou stien s jediným plastickým omietkovým prvkom podstrešného kladia s vystupujúcimi odstupňovanými pásmi, rímsami a nezdobeným vlysom. Kladie prebieha po celom obvode južnej, východnej a severnej fasády a na starších fotografiách je viditeľné na celom kaštieli. Steny mali už len jednoduchú plošnú výzdobu: na oboch nárožiach východného záveru ryskami vymedzené kvádre rovnakých rozmerov (32 x 82 cm) a jednoduchý kordónový pás medzi prízemím a poschodím (výška 25 cm). Tento pás prebiehal na južnej fasáde po obrubu prvého kostolného okna (zľava), ďalej medzi oknami kaplnky už nepokračoval. Všetky tieto



Tzv. Pompejská sála v hlavnom krídle kaštiela, 20. roky 20. storočia, archív Pamiatkového úradu, Bratislava (č. neg. 17713).

prvky, t. j. nárožné kvádrovanie, kordónový pás i podstrešné kladie boli nabielené, zatiaľ čo ostatná plocha zostala bez náteru v prírodnom tóne sivookrovej omietky. Biely náter pokrýval tiež kamenné články okien a portálu. Takto sa rovnakým spôsobom zvýraznila plasticita skutočne vystupujúcich i plošne imitovaných architektonických elementov. Je pravdepodobné, že aj tri kvadrilobové otvory východného štítu, patriace do barokovej etapy,¹⁶ mali pôvodne bielu paspartu a snáď aj arkádové otvory severnej fasády (na týchto miestach sa baroková omietka nezachovala).

Uvedené doklady barokovej podoby južného krídla možno vzťahovať na celý objekt kaštiela, aj keď sme pri ňom odkázaní iba na staré fotografie z diaľkových pohľadov a na stav zo začiatku 20. storočia. I na nich sa však javí napriek impozantnej veľkosti a solídnosti stavby nenáročnosť a úspornosť riešenia exteriéru, ktorá bola iste vyvážená bohatým vybavením interiérov, čo napokon dodnes dokladá samotná kaplnka.¹⁷ Výraznejšie sú len úseky rizalitov hlavného západného krídla. Priečelný s edikulovým bosovaným portálom akcentoval veľký

trojuholníkový tympanón a vežička v strešnej časti, dvorový trojosový rizalit členili pilastre nesúce vysoké kladie.

Po barokovej fáze a bežných údržbách evidujeme podstatný zásah do vzhľadu fasád až na konci 19. storočia. Súvisí s rozsiahlymi stavebnými aktivitami grófa Jána Františka Pálfiho (1839 – 1908), ktorým vymrela mladšia vetva Pálfiovcov (vlastnila predovšetkým pezinské a svätajurské panstvo). Dobre je známa najmä veľkolepá prestavba Bojnického hradu (od roku 1889) v romantickom duchu francúzskej neogotiky. V tejto súvislosti sa vždy pripomínajú jeho časté cesty do Francúzska a bezprostredné poznanie francúzskej architektúry. Na ňu bola orientovaná aj pomerne rozsiahla obnova kaštiela v Kráľovej. Odborná literatúra jej dosiaľ nevenovala pozornosť, pripomenula iba nový most cez rieku Čierna voda, ktorý dal v blízkosti kaštiela vybudovať v rokoch 1903 – 1904 gróf Ján Pálfi.¹⁸

Obnova kaštiela sa sústredila predovšetkým na premenu okien poschodia zo zvyčajných stredoeurópskych barokových typov na francúzske okná s predĺženým výrezom po plošinu balkónu so



Imitované francúzske okno s balkónom, s novou okennou výplňou, južné priečelie kostola. Fotoarchív autorky.

zábradlím. Podľa starých fotografií boli takto pretvorené všetky okná poschodia na vonkajších a dvo-rových fasádach celého objektu, t. j. asi 70 okien. Pravdepodobne však len niektoré z nich boli francúzskymi oknami v pravom slova zmysle, čiže s výrezom po podlahu miestnosti a tým aj s prístupom na balkón. Príkladom je fotografia tzv. Pompejskej sály v hlavnom krídle,¹⁹ kde okenné krídla dosahovali až k podlahe, hoci sa podľa zariadenia miestnosti zjavne často neotvárali (v okenných výklenkoch je umiestnený nábytok a dokonca aj jedna socha). Iste bolo viac reprezentačných izieb s takýmito oknami. Väčšina však iba imitovala francúzsky typ ponechaním pôvodnej veľkosti výrezov barokových okien a pridaním nefunkčných balkónov pred ich murované parapetné výplne, zakryté okenicami. Na dnešnom objekte južného krídla majú takúto imitovanú formu všetky okná poschodia (dôkladne boli preverené pri výskume) na južnej a severnej fasáde. Nový vzhľad barokových okien, na ktorých ponechali pôvodné kamenné bočnice a preklad, si vyžadoval podľa francúzskych vzorov predĺženie bočnic po novoosadené kamenné balkónové plošiny, čo riešili zosekaním vystupujúceho profilu parapetnej



Časť kamennej obruby barokového okna so zosekanou parapetnou rímsou a balkón pred parapetnou výplňou. Fotoarchív autorky.

rímsoy a dolným pokračovaním bočnic v omietke. Balkóny, podopreté dvojicou kamenných vyžľabých konzol s kanelúrami a zavesenými kvapkami, pozostávajú z kamennej plošiny, na rohoch zaoblenej s profilovaným okrajom, a kovového zábradlia s radom oválov, orámovaných pásmi morskej vlny. Sú dôsledne kamenársky i kovácky spracované, hoci mali jednoznačne len optickú funkciu – boli príliš plytké (rozmery plošiny 43 x 228 cm), nízke a hlavne neprístupné. Z vonkajšej strany zakrývali okná žalúziové okenice, ktoré sa mohli otvárať iba nad úrovňou balkónového zábradlia. Ich oddelená dolná časť bola stabilne pripevnená na murovanom parapete pod výrezom okna. Dodnes sa zachovala takáto pevná dvojkrídlová okenica pod jedným oknom na poschodí južného priečelia (4. okno zľava) a na severnej fasáde dobre dokumentuje systém okeníc vo vzťahu k balkónom fotografia z roku 1955.²⁰

Súbežne s týmito prácami zamurovali arkádové otvory na severnej fasáde – hoci ich pohľadovo priznali novou omietkovou paspartou ako slepú arkádu – a do ich polkruhových oblúkov vsadili nové okná. Okenné krídla mali zrejme výplň sklenených



Severná fasáda kostola, stav v roku 1955,
archív Pamiatkového úradu v Bratislave (č. neg. 4818/8).

86

terčíkov v olovených páskach (takáto výplň je doložená aj na horných krídlach okien poschodia severnej fasády podľa fotografie z roku 1955). Uzavretie arkád mohlo prebehnúť na celom nádvorí, nemôžeme to však potvrdiť – na fotografických záberoch totiž zakrýva pohľad na celé prízemie hustá strihaná zeleň. K iným podstatnejším zásahom v exteriéri kaštiela už asi nedošlo. Išlo skôr o menšie doplnky (napr. košová mreža horného východného okna) alebo výmeny okenných výplní (napr. kovový sieťový raster so sklenenými tabuľkami v oknách kaplnky) a pravdepodobne aj o obnovu strechy s čiastočným zobytnením podkrovia podľa vikierových okien na fotografiách.²¹

Túto fázu kaštiela možno na základe jeho nových slohovo-štylových znakov označiť ako neoklasicistickú. Disponovali nimi predovšetkým typy francúzskych okien so samostatnými balkónmi, generálne a jednotne prezentované na poschodí celého komplexu (okrem východných stien bočných krídiel), navyše akcentované aj tmavosivou farbou proti svetlookrovej ploche stien. Ani v tomto prípade – rovnako ako v barokovej etape – zatiaľ nepoznáme meno autora projektu, ale rozhodne sa nezvyčajným dotvorením rodového sídla naplnila predstava Jána Pálfiho o zušľachtení a ozvláštnení pôvodnej architektúry. Jeho znalosti a poznatky z ciest možno viedli k zámeru uprednostniť vo vzťahu k barokovej budove v Kráľovej vzorové prejavu 18. storočia. Konkrétnym inšpiratívnym zdrojom bola najpravdepodobnejšie jedna z výsostných

stavieb francúzskeho barokového klasicizmu, Malý Trianon vo Versailles (architekt A.-J. Gabriel, 1762 – 1768), predovšetkým v zmysle jednotlivých architektonických a výzdobných elementov. Odtiaľ mohla prameniť okrem typu francúzskych okien forma balkónových konzol (identická aj v detailoch s konzolami schodiskovej haly v Trianone), zostava prvkov balkónového zábradlia (rovnaká ako v kovovom zábradlí vnútorného schodiska Trianonu) a tiež kamenné zábradlie mostu spolu s rovnako formovanými časťami ohradného múru pred južným priečelím (systém oválnych výrezov kamenného zábradlia záhradnej terasy Trianonu).

Ďalší osud kaštiela bol tristný. M. Daniš²² pripomína testament Jána Pálfiho z roku 1907 a v ňom zriadenie proseniorátneho zverenstva, ktoré však bolo v roku 1918 zrušené a majetok sa rozdelil medzi Pálfičov a Andrášiovcov. Gróf Gejza Andráši (bol manželom sestry Jána Pálfiho) napokon roku 1930 predal väčšinu umeleckých zbierok a kaštieľ, zrejme už prázdny a v zlom stave, prenechal podľa všetkého obci. V 30. rokoch ho začali postupne likvidovať so zámerom využiť len južné krídlo s kaplnkou, ktorú v roku 1931 sprístupnili vo funkcii kostola. Krátko predtým premiestnili z vežičky západného krídla barokový zvon²³ na južnú fasádu nad vstupom. Poslednú juhozápadnú časť kaštiela zbúrali v rokoch 1942 – 1943.²⁴



Zvon J. A. Christelliho z roku 1778 na južnom priečelí kostola.
Fotoarchív autorky.

Poznámky

1. Architektonicko-historický výskum fasád rímskokatolíckeho kostola sv. Jána Krstiteľa v Kráľovej pri Senci, november – december 2008, spracovala PhDr. Mária Smoláková. V tom istom roku sa realizoval tiež archeologický výskum pri obvode murive celého objektu pod vedením PhDr. Eriky Hraškovcej (spolupráca Róbert Huszár, Juraj Malec).
2. Barok : Dejiny slovenského výtvarného umenia. (Ed. Ivan RUSINA.) Bratislava, 1998. V publikácii sa spomína iba hlavný oltár kaplnky, pripísaný barokovému sochárovi Andrejovi Hütterovi (s. 51) a reliéf z náhrobku palatína Jána Pálfiho z roku 1752, pripísaný Baltazárovi Ferdinandovi Mollovi (s. 437); reliéf preniesli do kaplnky z bratislavského Dómu sv. Martina v roku 1863.
3. Napr. SABOL, Eugen: Príspevky k dejinám slovenského múzejníctva (Pálffyovské zbierky). In: Múzeum , 1958, č. 4, s. 77 – 82; KEMÉNYI, Alexander: Gróf Ján Pálffy ako zberateľ. In: Gróf Ján Pálffy ako zberateľ. Katalóg SNM – Múzeum Bojnice 1998, s. 12 – 14; ŠTIBRANÁ, Ingrid: Pálffyovci ako mecenáši umenia. In: Pamiatky a múzea, 2004, č. 2, s. 29.
4. Napr. TKÁČ, František: Rezidencia, ktorá videla vznesených hostí... Stavebný vývoj pálffyovského kaštieľa v Kráľovej pri Senci. In: Technické noviny, 1986, č. 44, s. 15; TKÁČ, František: Dejiny kráľovského kostola. In: Kráľovské zvesti, 1992, č. 4, s. 2. DANIŠ, Miroslav: Ján Pálffy a Kráľová. Posledný majiteľ strateného kaštieľa. In: Kráľovské zvesti, 2000, č. 3 – 4, s. 12 – 14; DANIŠ, Miroslav: Ako vyzerali obce Kráľová a Krmeš : Katastrálne mapy v premenách storočí. In: Kráľovské zvesti, 2001, č. 1 – 2, s. 9 – 10; DANIŠ, Miroslav: Pálffyovský park v Kráľovej. In: Kráľovské zvesti, 2001, č. 3 – 4, s. 6 – 7.
5. FIDLER, Peter: Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthandwerkerlexikon des Donaugebietes (Österreich, Slowakei und Ungarn). Excerpta aus den Archiven in Pressburg und Tyrnau. I. – IV. In: ARS, 1995, č. 1, s. 83, 90; ARS, 1995, č. 2 – 3, s. 210, 211, 215, 216; ARS, 1996, č. 1 – 3, s. 225, 231, 232; ARS, 1997, č. 1 – 3, s. 230, 233 – 237, 245, 250, 252. Mená majstrov sú v celom publikovanom súbore zaradené abecedne.
6. FIDLER: c. d. (v pozn. 5), 1997, s. 233 – 234. Označenie rebélie iste súviselo so stavovským povstaním, ktoré sa dotýkalo aj Kráľovej. Bližšie DANIŠ, Miroslav: Stavovské povstanie Františka II. Rákocziho v rokoch 1703 – 1711 a Kráľová. In: Kráľovské zvesti, 2001, č. 3 – 4, s. 8 – 9.
7. S názvami obce Königseiden, Királyfalva, Királyfa, Kralowa. Hadtörténeti intézet és múzeum, Térképtár, Budapest (Vojensko-historický ústav a múzeum, Zbierka máp); kópia v archíve Pamiatkového úradu, Bratislava.
8. Pohľad na kaštieľ z juhovýchodnej strany, in: Magyarországi vármegyék és városai. Pozsony vármegye. (Ed. Samu BOROVSZKY.) Budapest, 1904, s. 77. Fotografia kaštieľa z rovnakej strany, 20. roky 20. storočia, archív Pamiatkového úradu, Bratislava, č. neg. 15021. Fotografie zo súkromných zbierok v Kráľovej pri Senci.
9. V záznamoch P. Fidera nie je o kaplnke zmienka. FIDLER: c. d. (v pozn. 5).
10. „So stavbou kaštieľskej kaplnky – terajšieho farského kostola – sa nezačalo súčasne s prestavbou, ale až v roku 1736 a stavbu dokončili roku 1737, kedy prebudovaním niekoľkých miestností prízemnia a poschodia vznikol jednolodový sakrálny priestor pre bohoslužobné úkony. Kaštieľsku kaplnku konsekroval na sviatok sv. Andreja apoštola dňa 30. novembra 1738 zástupca ostrihomského arcibiskupa, biskup František Klobušický.“ In: TKÁČ: c. d. (v pozn. 4), 1992, s. 2. Uvedené údaje je potrebné preveriť, prípadne rozšíriť ďalším pramenným výskumom. Autor spomína tiež renováciu kaštieľa v roku 1712 a odvoláva sa na nápis „na ostení vchodu do parku Renovatum 1712“, dnes už neexistujúci – o jeho konkrétnej lokalizácii sa nezmieta. TKÁČ: c. d. (v pozn. 4), 1986, s. 15. Rok 1712 uvádza Magyarországi vármegyék, c. d. (v pozn. 8), s. 76 – 77 ako rok vzniku kaštieľa za palatína Jána Pálfiho, pravdepodobne podľa vyššie spomenutého nápisu.
11. Park zanikol spolu s kaštieľom, na jeho mieste i na ploche po zbúraných častiach kaštieľa je dnes domová zástavba. Bližšie k parku DANIŠ: c. d. (v pozn. 4).
12. TKÁČ: c. d. (v pozn. 10).
13. Pred zahájením výskumu bolo kvôli sanačným prácam obnažené tehlové murivo celého objektu do výšky cca 350 cm nad úrovňou terénu, preto bolo možné dobre sledovať jeho štruktúru.
14. V rámci súboru viacerých starších zachovaných dverí v interiéri spomína dvere vstupného portálu ŠEVČÍKOVÁ, Zuzana: Dvere pálffyovského kaštieľa v Kráľovej. In: Kráľovské zvesti, 2000, č. 3 – 4, s. 9.
15. Nákres a popis okien bratislavského Pálfiho paláca publikovala ŠEVČÍKOVÁ, Zuzana: Umeleckohistorický charakter renesančnej a barokovej okennej výplne. In: ARS , 1977 – 1981, č. 1 – 4, s. 129 – 131. Autorka ich datuje do doby pred polovicou 18. storočia.
16. Okrem formy otvorov potvrdzujú ich pôvodnosť na vnútornom tehlovom ostení pozostatky barokovej omietky a značky tehál s vystupujúcimi písmenami C I P; prvé písmeno značí comes (gróf), ďalšie dve sú iniciálami majiteľa panstva Jána Pálfiho (1663 – 1751).
17. Z pôvodného inventáru boli žiaľ len pred niekoľkými rokmi odstránené (a zničené) barokové kostolné lavice.
18. Značne poškodený oblúkový murovaný most s kameným zábradlím reštaurátorsky obnovili v rokoch 2004 – 2007. ŠEVČÍKOVÁ, Zuzana: Pálffyovský most v Kráľovej pri Senci. Sen o anglickom parku. In: Kráľovské zvesti, 2001, č. 1 – 2, s. 6 – 8; BRÁZDILOVÁ, Magdaléna: Secesný most v Kráľovej pri Senci. In: Pamiatky a múzea, 2008, č. 4, s. 60 – 62.
19. Zo súboru 10 profesionálnych fotografií interiérov kaštieľa, v archíve Pamiatkového úradu, Bratislava. Pohľad do tzv. Pompejskej sály č. neg. 17713.
20. Archív Pamiatkového úradu, Bratislava, č. neg. 4818/8.
21. Dnešná strecha kostola s novou nosnou konštrukciou pochádza z roku 2000.
22. DANIŠ: c. d. (v pozn. č. 4), 2000, s. 3 – 4.
23. Zvon je významným dokladom barokového zvonolejárstva so signatúrou svojho tvorcu zo známej rodiny bratislavských zvonolejárův Christelliůvcův. Zdobia ho plastické ornamente, reliéf ukrižovaného

Krista a neznámeho svätca. Nápis: FUDIT ME IOAN
AUGUSTIN CHRISTELLY POSONII A. 1778.
Podobný zvon Jána Augusta Christelliho z roku 1780 je
v zbierke Múzea mesta Bratislavy, publikoval ho FIALA,

Anton: Zvony a ich súčasti v zbierkach Mestského múzea
v Bratislave. In: Bratislava. Zborník Mestského múzea
XVII. Bratislava, 2005, s. 118 – 119.
24. TKÁČ: c. d. (v pozn. 4).

Resumé

Pôvodne rozľahlý trojkriдловý barokový kaštieľ Pálfioucov v Kráľovej pri Senci zanikol v priebehu druhej štvrtiny 20. storočia a zostala z neho len časť južného bočného krídla. Zachovala sa vďaka kaplnke, situovanej pri východnom závere tohto krídla, ktorá mohla slúžiť obci ako sakrálny objekt a stala sa napokon Farským kostolom sv. Jána Krstiteľa. Jeho súčasťou je niekoľko bývalých obytných miestností a spojovacie chodby prízemí a poschodia, ktoré susedili s kaplnkou. Preto má kostol nezvyčajný vzhľad v spojení profánneho a sakrálného charakteru architektúry.

V roku 2008 sa uskutočnil architektonicko-historický výskum fasád so sondážnymi prácami pred pripravovanou obnovou. Sústredil sa na sledovanie vývinových etáp objektu, ktoré sú smerodajné pre celý bývalý kaštieľ. Najstaršia etapa po polovici 17. storočia je doložená archívnymi prameňmi a pravdepodobne sa vzťahovala k menšiemu objektu v rámci už zbúraného hlavného západného krídla. V druhej etape po roku 1702 prišlo k rozšíreniu kaštiela do trojkriдловého komplexu, dokončeného v druhej štvrtine 18. storočia. Vtedy sa dobovovalo aj južné krídlo s kaplnkou. Na fasádach je táto baroková fáza dobre doložená všetkými architektonickými prvkami i omietkovou vrstvou s jednoduchými výzdobnými elementmi. Posledná zásadná etapa prebehla na konci 19. storočia, keď dal gróf Ján Pálfi na celom kaštieli pretvoriť všetky barokové okná poschodia na francúzske okná s balkónmi. Väčšinou to boli len imitácie francúzskych okien bez predĺženia otvorov k podlahe. Zmenili však vonkajšiu podobu objektu s prevažujúcim neoklasicistickým výrazom. V tomto stave sa kaštieľ udržal do 30. rokov 20. storočia, kedy ho začali postupne likvidovať. Dnešný objekt farského kostola je jeho jediným pozostatkom.

OSUDY EKLEKTICKÉHO KAŠTIEĽA V SASINKOVE

V takmer každej obci na Slovensku stojí kaštieľ alebo aspoň kúria, ktorá je dokladom jej spoločensko-ekonomického postavenia v čase renesancie, vrcholiaceho feudalizmu či nastupujúceho kapitalizmu. Niektoré z týchto obcí sú dnes lokality „na dožitie“, meniace sa v lepšom prípade na víkendové strediská neďalekých miest, iné patria k stagnujúcim obciam, ktoré nemajú jednoznačnú predstavu o využití pôvodne obec reprezentujúcich šľachtických sídiel, no viacerým sa podarilo vrátiť „život“ týmto často jedinečným objektom. Sasinkovo so svojím eklektickým kaštieľom patrilo do druhej skupiny obcí, kým sa nenašiel investor, ktorý mal a má snahu využiť kaštieľ zhodne s jeho náplňou z obdobia poslednej určujúcej stavebnej etapy – ako reprezentačné sídlo, i keď neslúžiace na trvalé ubytovanie.

Obec Sasinkovo je terminálovou obcou v Nitrianskej pahorkatine, približne 4 km južne od cestnej spojnice Hlohovca s Nitrou. Rozkladá sa na svahoch údolia vytvoreného potokom Jakš. Prvýkrát sa Sasinkovo spomína ako Sag už v roku

1256 ako majetok kráľovských rybárov (Kol.: Súpis pamiatok na Slovensku III, Obzor Bratislava 1969, s. 80). V obci do súčasnosti pretrváva ústna tradícia o rybníku, ktorý sa nachádzal v jej strede. Tento, na prvé počutie nepravdepodobný údaj, nepriamo posúva do reálnejšej polohy teréna konfigurácia katastra obce, ktorá vytvára uzavretú kotlinu, kde by nebol zložitý problém vybudovať hrádzu, ktorá dokáže vytvoriť stredne veľký rybník. Aj katastrálna mapa z konca 19. storočia zachytáva rozloženie obytných objektov po obvode veľkej nezastavanej plochy v tvare šošovky obiehanej komunikáciou a tak sa existencia rybníka uprostred obce už v stredoveku nezdá byť nepravdepodobná. Až v 20. storočí sa na mieste záhrad v nezastavanom zníženom území začalo vytvárať aj druhé domoradie pod cestami obiehajúcimi šošovku, čím obec dostala klasicistickú uličnú zástavbu.

Jej osudy boli vždy úzko spojené s približne 10 km vzdialeným Hlohovcom vzhľadom k faktu, že bola takmer nepretržite súčasťou hlohovského hradného panstva. Z roku 1297 pochádza údaj,



Akvarel kaštieľa v klasicistickej podobe

SLOHOVÝ ROZBOR



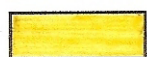
3/3 17. - 1/3 18. stor.



koniec 18. storočia



prelom 19. a 20. stor.



2. polovica 20. storočia



sonda



klenba



dlažba



os otvoru, výstupnica



štuková výzdoba

90

Legenda slohového rozboru

ktorý dokladá výmenu majetkov medzi Ruffom Abrahamom a Abom, pričom Abovi pripadli majetky na ľavom brehu Váhu a popri Hlohovci je medzi Abom získanými osadami uvádzaný aj Sag (Felcán, A.: Hlohovecko včera, dnes a zajtra, Hlohovec 1993, s. 20). Pod týmto a podobnými názvami (Also Saag, Ssahy, Šág) je obec vedená až do roku 1948, kedy je premenovaná na Sasinkovo (Vlastivedný slovník obcí na Slovensku III., Veda Bratislava 1977, s. 11). Tá istá publikácia uvádza aj počet obytných stavieb v obci. Prvý údaj je z roku 1715, kedy sa uvádza 20 poddanských a 17 želiarskych usadlostí. Prudký nárast počtu obyvateľstva nastal v priebehu 18. storočia, v čase upokojenia sa situácie v Uhorsku po skončení stavovských povstaní. V roku 1751 žije v obci 94 rodín a v roku 1787 už stojí v Sasinkove 137 domov so 670 obyvateľmi. V roku 1802 sa vzhľadom k nárastu obyvateľstva stavia v obci filiálny Kostol sv. Kataríny Alexandrijskej (Súpis pamiatok na Slovensku III, s. 80). Do roku 1828 však dochádza k prudkému úbytku objektov o 40% a aj obyvateľstva o 130 duší. Početnosť obyvateľstva v časoch rozkvetu obce v 18. storočí bola



Chodba na poschodí s priehľadom do haly

prekonaná až začiatkom 20. storočia, kedy počet obyvateľov obce prekročil číslo 700. V súčasnosti má obec okolo 870 obyvateľov a ich počet od 60. rokov 20. storočia sústavne klesá.

Nad západným uličným ťahom po obvode pôvodne nezastavanej plochy uprostred obce stojí na miernom svahu kaštieľ so zvyškami parkovej úpravy, stúpajúcej na západ do záhrad, vinohradov a polí. Zo severu je parcela kaštieľa ohraničená areálom materskej školy, z juhu prízemným objektom, pôvodne slúžiacim ako obytno-hospodárske zázemie kaštieľa, a z východu predzáhradkou so vzrastlou zeleňou, oddeľujúcou kaštieľ od cesty. Jeho súčasná podoba je eklektická a pozostáva z dvoch objemovo rozdielnych hmôt, väčšej severnejšej jednoposchodovej a menšej južnejšej, smerom na západ mierne vyosenej prízemnej časti. Už z tohto netradičného zoskupenia objemov vzniká dojem, že kaštieľ má v sebe zakomponovaný starší objekt či objekty.

Kaštieľ má pôdorysný tvar dvoch nerovnako veľkých k sebe prirazených a mierne posunutých



Vstupná hala kaštiela

obdĺžnikov o rozmeroch 32,5 x 13 m a 8,5 x 16,5 m, pričom na väčšom stojí poschodová časť kaštiela s výrazným vstupným rizalitom na západnej strane a na menšom prízemná časť so vstupom z juhu. Kaštieľ je podpivničený iba čiastočne dvoma samostatnými priestormi, po jednom pod oboma časťami objektu. Pod poschodovou časťou je valene zaklenutá miestnosť odvetraná na východnú stranu, v súčasnosti prístupná postupne budovanou viackrát zalomenou chodbičkou s nástupom popod vstupný rizalit. Pod prízemnou časťou je segmentovo zaklenutá malá miestnosť, vyplňajúca polovicu jej západného traktu. Poschodová časť kaštiela je v strede pôdorysu pozdĺžnym trojtraktom, prerušeným zo západu vstupnou arkádovou halou v rizalite, prestupujúcou oboma podlažiami. Hala má pri južnej stene zabudované reprezentačné jednoramenné schodisko tvaru L, vyúsťujúce na chodbu v strednom trakte na poschodí, otvorenú do vstupnej haly arkádou tvorenou piliermi so štylizovanými volútovými hlavicami: Na prízemí nadväzuje na severnom konci poschodovej časti objektu na pozdĺžny trojtrak priečny jednotrakt a na južnom konci



Nárožie západnej fasády

je priečny dvojtrakt. Na poschodí podobne prebieha, s výnimkou severného jednotrakového ukončenia objektu, pozdĺžny trojtrakt cez celú budovu až po poslednú, južnú miestnosť nad prízemnou časťou kaštiela, ktorá je v súčasnosti tiež priečnym jednotraktom.

Koncové miestnosti na oboch podlažiach i stredné miestnosti vo východnom trakte pozdĺžneho trojtraktu majú veľké rozmery, najväčšia má dĺžku vyše 21 m a šírku cez 5 m, no pôvodne boli priečkami členené na menšie miestnosti. Východný pozdĺžny trakt na oboch podlažiach pozostáva z menších miestností. Väčšina miestností má rovné stropy, výnimku tvoria valene zaklenuté miestnosti v pôvodnom prízemnom objekte. Z južného konca na poschodí západného traktu vedie drevené štvoramenné schodisko do krovu rozľahlej manzardovej strechy s vysokými dekoratívnymi štítmí na severnej a južnej strane.

Prízemná časť kaštiela s plochou strechou za nevysokou atikou je priečnym trojtraktom s chodbou v strednom trakte. Aj tu sú v jeho južnej časti miestnosti s rovnými stropmi. Už spomínané



Západná poschodová fasáda kaštieľa

klenuté miestnosti v severnej časti prvotného objektu sú v súčasnosti zapojené do prízemnej poschodovej časti kaštieľa.

Fasády kaštieľa sú na poschodovej i prízemnej časti riešené jednotne v eklektickom duchu s prevládajúcimi neobarokovými a neoklasicistickými detailmi, vytvorenými v omietke a doplnované o terakotové prvky. Celková výška poschodovej fasády vrátane korunnej rímsy sa pohybuje medzi 7,5 až 8 m, podľa sklonu terénu.

Vstupná západná fasáda, orientovaná do bývalého parku, má 9 osí a dominuje jej vstupný rizalit, vytvorený medzi 2. a 6. osou. Trojosový rizalit so zaoblenými nárožiami má v strednej (celkovo 4.) osi vytvorený vstup s dvojkridlovou, bohato vyrezávanou drevenou výplňou s čiastočným presklením krídiel, ktorý je chránený kovovou markízou s presklením, zavesenou na dvoch ozdobných kovových tiahloch. Po stranách dverného otvoru sú plasticky vystupujúce vertikálne obdĺžnikové plochy, ukončené v hornej časti eliptickým, do obdĺžnika zapusteným vencom, a pod ním sú spustené tri zvislé pletence. Nad markízou je štuková kartuša, orámovaná v strede zdvihnutou kordónovou rímsou, podopierajúcou bosážovú výplň medzi oknami poschodia, ku ktorej sa v dolnej časti primkávajú spolu vystupujúce štukové vázy. Druhý vstup do poschodovej časti kaštieľa je v 8. osi cez dverný otvor s jednokridlovou kazetovou výplňou s nadsvetlíkom. Južne od vstupného rizalitu bolo dodatočne

vytvorené murované prekrytie vstupu do suterénu, pozostávajúce z bosovaného piliera štvorcového pôdorysu a dvoch podobne riešených pilastrov nesúcich ploché prestrešenie priestoru nad kamenným jednoramenným schodiskom. Horizontálne je fasáda členená na prízemnú časť, zdobenú na hladký sokel posadenou pásovou bosážou, prechádzajúcou na segmentoch okenných otvorov do klenákového vejára, a hladké poschodie, zdobené iba rámovaním okenných otvorov a profilovanou nadokennou rímsou. Okná na poschodí majú segmentový záklenok zdobený terakotovou volútovou šambránou s ušami, ktorá zbieha po stranách okenného otvoru a dosadá na podokennú rímsu ďalším terakotovým rozšírením šambrány. Aj podokenná rímsa je nesená dvoma terakotovými konzolami s kvapkami na spodnej hrane. Fasáda je ukončená predstupujúcou profilovanou korunnou rímsou, nesenou po obvode rizalitu kubickými terakotovými konzolkami s eliptickým zrkadlom na čelnej ploche. Nad rizalitom a na juhozápadnom nároží, nad poslednou 9. okennou osou, sú vytvorené vysoké atiky horizontálne členené na soklík, strednú hladkú plochu a stupňovite predstupujúcu rímsu.

Protíahlá východná fasáda kaštieľa, orientovaná do ulice, používa rovnaké architektonické prvky ako západná. Je zhodne 9-osová, členená pilastrami na 5 úsekov s rytmom okien 1-2-3-2-1. Stredný úsek vytvára náznakovito o 15 cm vystupujúci rizalit. Atiky sú vytvorené na nárožiach nad



Severná fasáda so štítom

prvou a poslednou osou a nad strednými okennými osami 3 – 5. Lizény po stranách strednej atiky nesú plechové klasicizujúce vázy.

Aj na severnej fasáde sú s výnimkou riešenia výzdoby okenných otvorov použité rovnaké postupy ako na dlhších fasádach, obohatené o monumentálne riešenie štítu. Trojosová fasáda je členená dodatočne vytvorenými oknami na oboch podlažiach. Obdĺžnikové okenné otvory s novšou výplňou nemajú výzdobu a sú iba výrezmi do fasády, vloženými do pásovej bosáže na prízemí a hladkej plochy na poschodí. Na úrovni parapetu okien na poschodí je v strede fasády vytvorené horizontálne obdĺžnikové zrkadlo. Rovnako ako na ostatných fasádach je tu zrealizovaná korunná rímsa a atiky na nárožiach sú s rovnakými plechovými vázami ako na strednej atike východnej fasády. Fasáde dominuje vysoký štít, ktorý po obvode vytvárajú plastické rímsy z konkávno-konvexných štvrtkruhov, prepojené s vrcholovým segmentovým oblúkom, podopreté terakotovými konzolkami s kvapkami. Vrcholový segment je v dolnej časti napojený na zhodný, ale

obrátený segment, ktorý zospodu podopiera široký terakotový združený drapériový festón.

Južná fasáda poschodovej časti objektu je čiastočne prekrytá prízemnou hmotou kaštiela, no jej nezakrytá časť je členená a zdobená rovnako ako severná fasáda. Sekundárne vytvorené široké okná však dali južnej fasáde dvojsovosť, na rozdiel od trojosovosti severnej fasády.

Fasády prízemnej časti kaštiela majú podstatne skromnejšiu výzdobu, i keď tá korešponduje s výzdobou poschodovej hmoty. Vstupná južná fasáda je 4-osová, so vstupom cez dverný otvor s mladšou dvojkrídlovou výplňou v 2. osi. Okenné otvory sú bez výzdoby. Krátka jednoosová severná fasáda sa napája na západnú fasádu poschodovej časti kaštiela. Je v nej vytvorený druhý dverný otvor vedúci do prízemnej časti kaštiela. Na nárožiach je bosáž, na ktorú nadväzuje nečlenená plocha ostatnej fasády. Plastickú korunnú rímsu v miestach bosáže podopierajú terakotové fabiónové konzolky. V korunnej rímse sú okrem terakotových konzoliek nad nárožnou bosážou vytvorené úzke prevýšené otvory na odvetrávanie priestoru plochej strechy. Na korunnú rímsu je posadená nízka hladká atika.

Farebnosť všetkých fasád je tvorená kombináciou monochrómne okrovo natretej omietky s načervenalou farbou terakotových prvkov.

Architektonicko-historický a umelecko-historický výskum, ktorý bol vykonaný v roku 2009 potvrdil viacetapový stavebný vývoj kaštiela a odkryl v jeho murivách dva staršie samostatné objekty.

Tieto objekty predstavujú prvú stavebnú fázu postupne narastajúceho areálu. Južnejší z objektov je zachovaný v svojich murivách takmer v plnom rozsahu a v súčasnosti predstavuje rozhodujúcu



Terakotová hlavica pilastra



Zimná nálada pred kaštieľom

časť prízemnej hmoty kaštieľa vrátane najjužnejších prízemných miestností poschodovej časti. Druhý objekt stál približne o 10 m severnejšie a z neho sa zachovali iba úseky nosných múrov zabudované do mladších stavebných objemov.

Južný objekt mal pôdorysný rozmer 14,5 x 11,2 m, pričom dlhšia strana budovy bola paralelná s cestou prebiehajúcou v bezprostrednej blízkosti východne od parcely. Mal nezvyklú dispozíciu nepravidelného priečného trojtraktu, ktorý neskoršie úpravy čiastočne zmenili. Segmentovo zaklenutý stredný trakt (114, 118) o šírke 3 m prebiehal s najväčšou pravdepodobnosťou cez celý objekt, no aj vzhľadom k nedoloženiu väčších vstupných otvorov v obvodových múroch nebol prejazdom. Na jeho západnej strane bol zachytený pôvodný vstup, neskôr zmenený na niku a napokon úplne zamurovaný. Na východnej stene je zachovaná okenná nika. Západná časť priestoru, ktorá bola o 60 cm širšia ako východná, je v súčasnosti čiastočne začlenená do chodby 115 s rovným stropom a čiastočne premenená na toaletu a kúpeľňu (114). Severne od stredného traktu boli dve miestnosti s valenými klenbami so styčnými lunetovými výsečami bez hrebienkov (112, 113). Menšia západná miestnosť (113) má zachovanú okennú niku na západnej stene a na severnej stene v súčasnosti zamurovaný polkruhovo zaklenutý zamurovaný otvor o šírke cca 220 cm a výške 250 cm, ktorý bol pôvodným vstupom. Východná stena vedľajšej väčšej miestnosti (112) je sčasti odstránená, čím bol vytvorený široký zaklenutý prechod do úzkeho pristavaného priestoru (111), ktorý vznikol počas klasicistickej prestavby. No i pred jeho vznikom bol z východu k miestnosti 112 pričlenený zrejme aspoň prekrytý

priestor, akési žudro, ktorého funkcia nie je jasná. Južný trakt objektu prešiel výraznými úpravami. Dnes dve miestnosti 116 a 117 pôvodne tvorili jednu, prestropené boli trámovým stropom, ktorý nemusí byť pôvodný a dnes je pod starším osadený ďalší trámový strop, ktorý pochádza z eklectickej prestavby. Obvodové múry objektu boli prestavané ešte v rámci klasicistických úprav a z tohto dôvodu nie sú zachované žiadne pôvodné otvory s výnimkou čiastočne zachovaného okna do miestnosti 113 a segmentového okenného záklenku, ktorý sa zachoval pod prístavbou priestoru 119. Na záklenku sa zachovali dve tenké omietkové vrstvy s bielymi nátermi. Zastrešenie objektu sa dá iba predpokladať – do úvahy prichádza sedlová alebo valbová strecha, nie je vylúčená ani strecha manzardová.

Na tomto objekte sa s výnimkou klenieb nezachoval žiaden architektonický prvok, ktorý by umožnil bližšie datovať jeho vznik.

Druhý, pôvodný, severnejší objekt bol neskoršími prestavbami úplne prebudovaný a ostali z neho okrem suterénneho priestoru (002) zachované iba nevelké úseky murív, zabudované do nosných konštrukcií z čias klasicistickej prestavby kaštieľa. Jeho pôdorysné rozmery nie je možné stanoviť jednoznačne, s najväčšou pravdepodobnosťou išlo o štvorec s dĺžkou strany takmer 13 m, ktorého východná fasáda bola paralelná s cestou a predstupovala 1,5 m pred východnú fasádu južného objektu. Z murív je zachytený 6 m dlhý úsek, zabudovaný do východného obvodového múru prízemja kaštieľa, oplentovaný stredový múr medzi priestormi 101 a 107 o dĺžke cca 5,5 m a severozápadné nárožie objektu, obstavané neskorším murivom. Úplne chýbajú poznatky o južnom obvodovom

múre objektu, dá sa však predpokladať, že prebiehal v miestach dnešnej južnej steny vstupnej haly, nakoľko zachované úseky pôvodných východných murív jej úroveň nepresahujú. Zatiaľ čo úsek zabudovaný do východného obvodového múru je úplne zbavený omietok, stredový múr má pod plentou zo západnej strany zachované dve omietkové vrstvy s väčším množstvom náterov, značne znečistených dymom a sadzami, ba aj poznačených požiarom. To by mohlo svedčiť o polohe čiernej kuchyne v strede dispozície objektu, ktorý bol pravdepodobne dvojtraktom s trámovými stropmi, keďže odtlačky po klenbách sa nenašli. Jediný náznak pôvodného otvoru sa zachoval v sále 107, kde na severnom konci zachovaného úseku pôvodného muriva je druhou okennou nikou zo severu preťatý záklenok dverného otvoru, smerujúceho do dnešnej predzáhradky.

Funkcia oboch objektov nie je jednoznačná. Ich atypické pôdorysy vylučujú bežnú vidiecku obytnú stavbu. Dá sa predpokladať, že išlo o zemianske kúrie alebo objekty správcov šľachtických majetkov, resp. súčasne kombináciu oboch funkcií, čo by mohlo vysvetliť, prečo sú vedľa seba a pravdepodobne v takmer rovnakom čase, dve podobné stavby. Datovanie je reálnejšie v prípade južnej stavby, kde ju zachované klenby umožňujú datovať do obdobia baroka konca 17. alebo začiatku 18. storočia. Severnejší objekt nemá datovateľné prvky, množstvo omietok na stredovom múre však naznačuje, že bol využívaný pomerne dlho pred klasicistickou

prestavbou a mohol byť o niečo starší ako južný. Istým limitujúcim momentom tu môže byť turecká okupácia Hlohovca a okolia v rokoch 1663 – 1683, za ktorej sa nedá predpokladať výstavba takýchto budov. Ak by boli objekty postavené pred ňou, niesli by aspoň náznaky končiacej renesancie. Tie sa však neobjavujú, i keď nie je vylúčené, že na severnom objekte sa mohli vyskytovať. V tom prípade by bolo možné zaradiť jeho výstavbu do obdobia, kedy spravoval hlohovské panstvo Adam Forgách, ktorý ho vyženil sobášom s B. Thurzovou (Slovenský biografický slovník II., NBÚ Martin, 1986, s. 106 – 107). Pravdepodobnejšia je však jeho výstavba po odchode Turkov za Šimona Forgácha koncom 18. storočia, ktorý však roku 1709 o Hlohovec spolu s ďalšími majetkami prišiel za podporu Františka Rákoczyho II. (c. d., s. 111). K výstavbe južnejšieho objektu došlo zrejme po roku 1720, kedy hrad a panstvo Hlohovec získal donáciou Jozef Leopold Erdödy. Nástupom Erdödyovcov a celkovým upokojením situácie v Uhorsku dochádza k postupnému rozvoju obce, ktorý vrcholil poslednou tretinou 18. storočia.

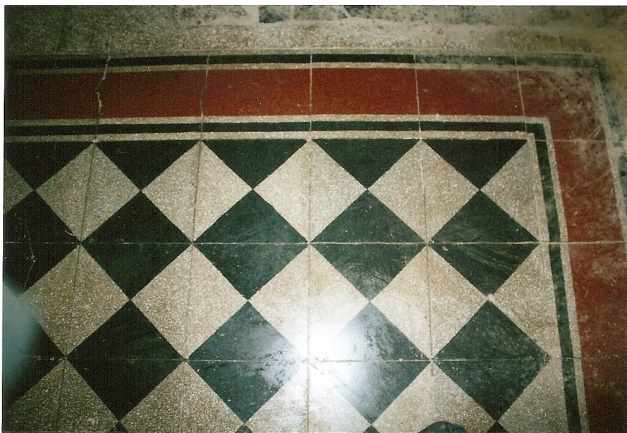
V tomto období, koncom 18. storočia ešte za Erdödyovcov alebo začiatkom 19. storočia už za Keglevichovcov, dochádza k veľmi významnej druhej stavebnej etape, kedy sú oba staršie objekty začlenené do jedného klasicistického architektonicko-dispozičného celku. Je možné, že prestavbu vyvolal požiar, ktorého stopy sú badateľné na



Prízemná časť kaštiela



Keramické dlažby v kaštieli



Keramické dlažby v kaštieli



Keramické dlažby v kaštieli

murive severného objektu a s ktorým možno súvisel aj rapidný úbytok domov v obci pred rokom 1828. Zatiaľ čo južný objekt, ktorý bol pravdepodobne v lepšom stave, je prestavaný iba čiastočne, zo severného objektu sú do novej stavby začlenené iba nepodstatné časti murív a základy so suterénom. Nový objekt svojím objemom má už charakter veľkého kaštiela, i keď jeho exteriér je veľmi strohý a bez najmenej výzdoby. O jeho podobe nám dáva

informáciu akvarel z konca 19. storočia, ktorý predstavuje poschodovú stavbu so sedlovou strechou a rovnako zastrešeným prízemným prístavkom. Napriek tomu, že akvarel nie je úplne presný, pomerne realisticky dokumentuje areál kaštiela spolu s časťou parkovej úpravy pred vstupnou západnou fasádou.

Poschodová hmota kaštiela bola v strednej časti pozdĺžnym trojtraktom, ktorý na južnom i severnom konci prešiel do dvojtraktu. Oproti pôdorysu staršieho severného objektu sa stavba predĺžila severným i južným smerom a tu sa napojila na prízemnú hmotu pôvodného južného objektu. Zaujímavý bol systém murovania nosných stien prízemnia, ktoré boli opatrené pod stropom odľahčovacími oblúkmi mimoriadne veľkého rozpätia, čo pri výskume uľahčovalo odlíšenie murív z jednotlivých stavebných etáp. Hlavný vstup bol zo západnej strany cez dvojkrídlové dvere, v miestach neskoršej vstupnej haly. Vedľajší pri styku s prízemnou časťou kaštiela, tam kde je do súčasnosti. Zrejme hneď za hlavným vstupom alebo v priestore 108, ktorý nemal východnú stenu a bol prepojený s chodbou 103, bolo schodisko na poschodie, neskôr nahradené mladším – inde sa jeho odtlačky nenašli. Severne od vstupu bolo v poloopenom priestore vyústenie schodiska s chodbou zo suterénneho priestoru (002). Všetky priestory boli zastropené trámovými stropmi s výnimkou priestoru 110, ktorý získal českú placku, ktorá akoby mala zväzovať murivo staršieho južného objektu s murivom novostavby. Okrem českej placky boli tieto dve hmoty zároveň prepojené vynášacími oblúkmi. Okenné otvory boli vsadené do hlbokých ník, ktoré boli rešpektované aj neskoršou prestavbou. Okná boli opatrené drevenými lištovými von otváranými okenicami. Okná boli aj na severnej fasáde na poschodí, no neskôr boli eklektickou prestavbou zrušené. Na južnej fasáde okná neboli, keďže tu sa o stenu opieralo sedlo strechy prízemnej časti. Z pôvodnej dlažby sa zachoval iba zlomok v miestnosti 110; tvorili ju pieskovcové štvorcové platne kladené na zásyp do maltového lôžka. Väčšie sály na oboch poschodiach boli vykurované pravdepodobne kachľovými pecami obsluhovanými cez kúreniská z chodby stredného traktu. Na dobovej fotografii sestier Appelových s vychovateľkou z 2. polovice 19. storočia je badateľné krbové teleso, ktoré bolo pravdepodobne v sále 207, kde je v severozápadnom rohu zachovaný uhlopriečne vymurovaný komínový prieduch. Na



Severná fasáda v polovici 20. storočia

akvareli boli zachytené iba tri komínové telesá nad strešným plášťom, napriek tomu, že objekt mal evidentne väčšie množstvo komínových priechodov. Tie museli byť v podkroví sústredené do zachytených troch komínových vyústení.

Pomocné prevádzky boli situované v prízemnej časti kaštieľa, v priestoroch južného pôvodného objektu. Obe časti kaštieľa boli prepojené cez čiastočne zúžený pôvodný vstup do prízemného objektu, ktorý sa teraz dostal medzi miestnosti 109 a 113. Celková dispozícia pôvodného objektu bola rešpektovaná, pôvodný objekt bol nepodstatne zväčšený o nevelký priestor 111, napojený rozšíreným otvorom na miestnosť 112 a o západnú prístavbu čiastočne podpivničeného priestoru 119 pri juhozápadnom nároží. Tento priestor s malými oknami bol zrejme sklodom alebo dielňou.

Na akvareli, ale aj na katastrálnej mape z roku 1894 je zachytená parková úprava pred západnou fasádou kaštieľa, pozostávajúca z centrálne situovaného trávnatého kruhu s mladými stromčekmi a jedným vzrastlejším jedincom, po obvode zrejme s jemným štrkom vysypanými chodníkmi.

Na katastrálnej mape je zachytená vzrastlá zeleň aj západne a severne od kaštieľa, na mieste dnešnej materskej školy. Areál doplňovali hospodárske objekty a byty služobníctva západne od parku a južne od kaštieľa. Dva z nich stoja do súčasnosti.

Takto zachytený stav areálu je z doby, kedy tu už dlhší čas (pravdepodobne od 2. štvrtiny 19. storočia) žila rodina syna významného poľnohospodárskeho experimentátora a správcu rozľahlých majetkov rodu Hunyadyovcov v Mojmirovciach Karola Appela (1773 – 1839). Tento würtensberský rodák, syn krajčíra a panského lokaja, sa stal jednou z najvýznamnejších postáv modernizácie poľnohospodárstva v Uhorsku v 1. tretine 19. storočia a v roku 1823 získal šľachtický titul s prídomkom von Kapocsányi, podľa majetkov v Bihárskej stolici. (Keresteš, P.: Appelovci – hospodárski úradníci aristokracie. In: Pamiatky a múzeá, SNM a PÚ SR, 1/2009, s. 33). Synovia pokračovali v jeho smerovaní, pričom dvaja z nich – Jozef (1801 – 1891) a Karol (1804 – 1899) si za centrum svojho vzorového veľkostatku zvolili kaštieľ Sasinkovo. Druhý z troch synov Karola Appela Jozef (1801 – 1889) sa v



Obloženie okenej niky s okenicami

sasinkovskom kaštieli v polovici 19. storočia usadil natrvalo. Kaštieľ získali Appelovci v podobe, ktorá je zachytená na akvareli z konca 19. storočia a ktorá sa za ich vlastníctva v podstate nemenila.

K výraznej zmene došlo až na prelome 19. a 20. storočia, po smrti Jozefa Appela a zmene majiteľa, ktorým sa stal Anton Pfeiffer. Tu je vidieť výrazný rozdiel v nazeraní na reprezentatívnosť sídla medzi Appelovcami, ktorí sa koncentrovali na modernizáciu poľnohospodárstva krajiny a teda výrazne nad rámec svojich vlastných záujmov a rozširovania majetkov a podobu kaštieľa pokladali za druhoradú, a medzi predstavou nového egocentrického majiteľa, ktorý mal podstatne prízemnejšie záujmy... Bohatý aristokrat sa nemohol uspokojiť so skromným výrazom sasinkovského sídla, ktoré nemohlo prezentovať jeho ambície. A tak pristúpil k jeho prestavbe a modernizácii, pričom prešiel zásadnou premenou aj exteriér kaštieľa. Táto tretia stavebná etapa má dve, tesne po sebe nasledujúce fázy. Prvá a rozhodujúca dala kaštieli súčasnú podobu, druhá už menila iba niektoré detaily.

Podstatnou konštrukčnou zmenou tejto stavebnej etapy bola výmena všetkých stropov



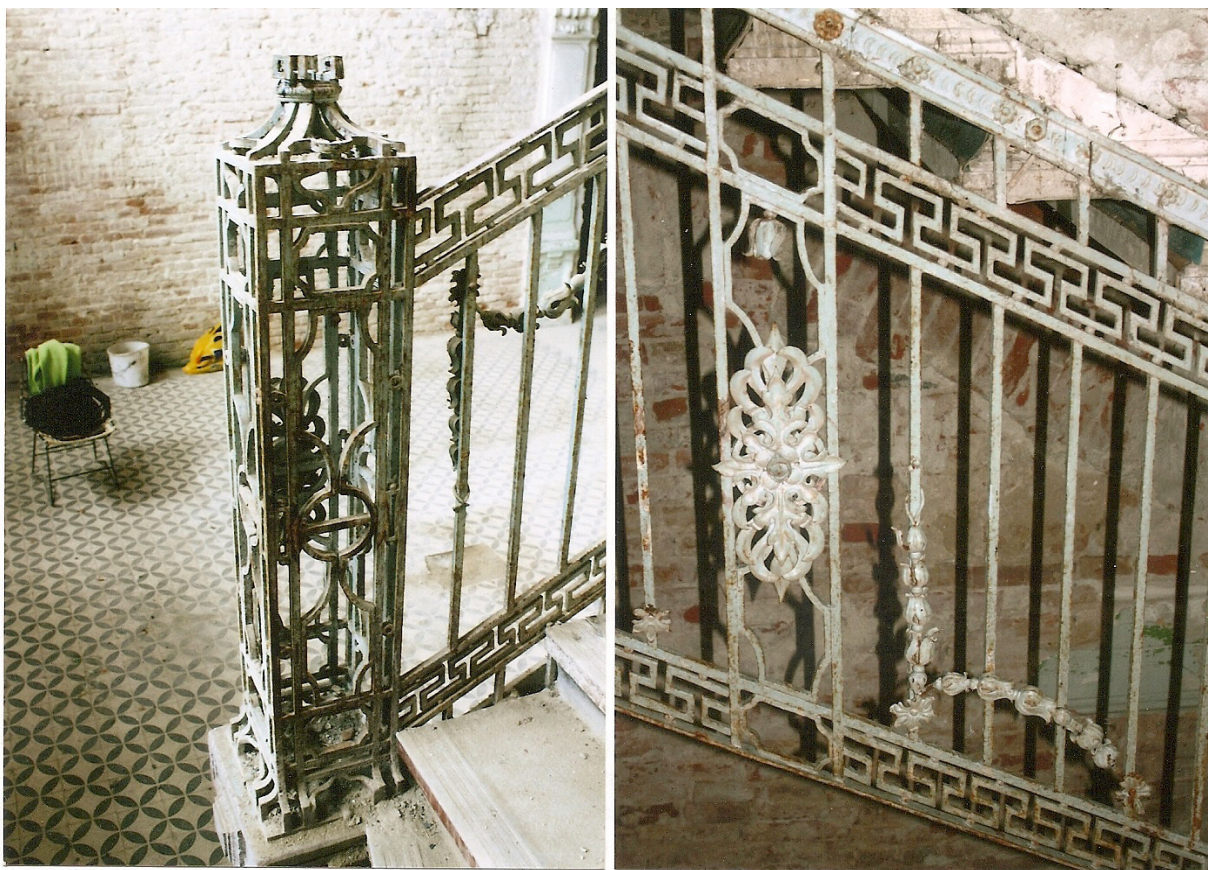
Vstupné dvere a detail rezb

poschodovej časti kaštieľa z trémových na oceľové „I“ profily s plytkými segmentovými klenbičkami murovanými z tehál. V prízemnej, južnej časti budovy však boli pod staré trémové stropy vložené nové drevené trémové stropy s rovným podhľadom. V rámci výmeny stropov došlo aj k výmene podláh, všetky až na miestnosť 110 boli nahradené novými, z ktorých sa však do súčasnosti zachovala iba keramická dlažba tradičných vzorov z prelomu 19. a 20. storočia na chodbách, v kúpeľni a vo vstupnej hale. Nadzákladové murivá z klasicistického obdobia dostali izoláciu proti vlhkosti v podobe smolných náterov a cementového špricu.

Vstupná hala v novom, výrazne predstavujúcom rizalite bola zásadným kompozičným prvkom, ktorý obohatil západnú fasádu kaštieľa a rozohral a vyvážil hmotovú skladbu oboch častí objektu. Vytvorením vstupnej haly sa dosiahol výrazný vnemový efekt, ktorý vychádzal z arkádovo riešeného nástupu do reprezentačných priestorov na prízemí i poschodí východného traktu. Kamenné schodisko s klasicizujúcim liatinovým zábradlím



Plechový vikier



Detaily zábradlia schodiska v hale

dotváralo priestor prestupujúci cez dve podlažia. Výstavba rizalitu a z toho vyplývajúce zaslepenie výstupu zo suterénneho priestoru však vyvolali potrebu predĺženia chodby do suterénu jej zalamovaním po vnútornom obvode základov rizalitu a jej vyústenia až pri vonkajšom južnom múre rizalitu jednoramenným schodiskom.

Ostatné priestory ostali bez podstatnejších zmien, vytvorené boli nové toalety a kúpeľne (108, 207) s veľkými segmentovo zaklenutými, pravdepodobne presklenými vstupmi, ktoré mali zároveň presvetľovať chodby (103, 203). Najväčšou hmotou, ktorá bola v rámci prestavby ku kaštielu pridaná, predstavovali miestnosti na poschodí, vytvorené predĺžením poschodia smerom na juh, nadstavaním zaklenutých miestností pôvodného prízemného južného objektu. Tu vznikli dve miestnosti (v súčasnosti jedna 210) prístupné otvorom na celú šírku stredného chodbového traktu poschodia. Všetky okenné otvory poschodovej časti kaštiela dostali nové segmentové záklenky a novú výplň. Z interiéru boli okenné niky, ktorých rozmer sa nezmenil, obložené dreveným kazetovým obkladom a dostali vnútorné okenice. Kazetové boli aj dverné výplne v celej poschodovej časti kaštiela. Na chodbe poschodia bola

vytvorená zaujímavá vstavaná skriňa, tiež s kazetovými dverami.

Poschodová časť kaštiela dostala nový mohutný manzardový krov, zovretý dvoma neobarokovými štítmí. Plášť krovu prestupovali viaceré nové komínové telesá. Na hrebeň strechy a štíty boli osadené plechové vázy, z východu strechu presvetľovali a prevetrávali dekoratívne plechové vikiere. Pri výmene krovu bola odstránená protipožiarna dlažba z pôjdoviek a tie boli následne použité na plantáž fasád kaštiela. Do krovu bolo vytvorené nové štvoramenné drevené prístupové schodisko. Prízemná časť kaštiela dostala plochú strechu s plechovou krytinou so zaatikovým odtokovým žlabom.

Najzásadnejšími zmenami prešli fasády oboch častí kaštiela. Boli zjednotené eklektickou výzdobou, nesúcou znaky klasicizmu a baroka. Pôvodne hladké fasády dostali členenie v podobe pilastrov, nárožia boli zaoblené, nad korunnú rímsu boli na nárožia a rizalitoch osadené atiky. Prízemie poschodovej časti dostalo pásovú bosáž a bosáž dostali aj nárožia prízemnej časti kaštiela. Okná poschodia dostali omietkové šambrány a podokenné rímsy. Dekoratívna výzdoba bola doplnená o množstvo terakotových článkov na všetkých



Vstupná hala sa schodiskom

fasádach poschodovej a v skromnejšej miere aj prízemnej časti paláca. Omietka dostala okrový náter, ktorý bol v decentnom kontraste k terakotovému článkom. Farebnosť fasád dopĺňal sivý tón náterov okenných výplní a mreží a pôvodne zelený tón výplní na vstupnom rizalite, ktorý bol neskôr nahradený sivým. Kaštieľ týmito úpravami exteriéru a doplnením niektorých hmôt dostal honosnú eklektickú podobu, výrazne odlišnú od výrazu objektu z čias klasicistickej prestavby.



Klenby prízemnej časti kaštieľa

Celková koncepcia riešenia fasády, tvar krova a použité architektonické články umožňujú vysloviť domnienku, že na projektoch pracoval dlhoročný spoločník Ödöna Lechnera, budapešťiansky architekt Gyula Pártos alebo jeho ateliér. Pri porovnaní s budovou Poštového a telegrafného úradu v Bratislave z roku 1912 od rovnakého projektanta je tu zrejme množstvo zhodných kompozičných postupov a uplatnenie identických architektonických a dekoratívnych prvkov. Postavenie a kontakty Antona Pfeiffera nevyklúčujú získanie významného architekta na projektovanie prestavby zdanlivo nezaujímavej vidieckej stavby.

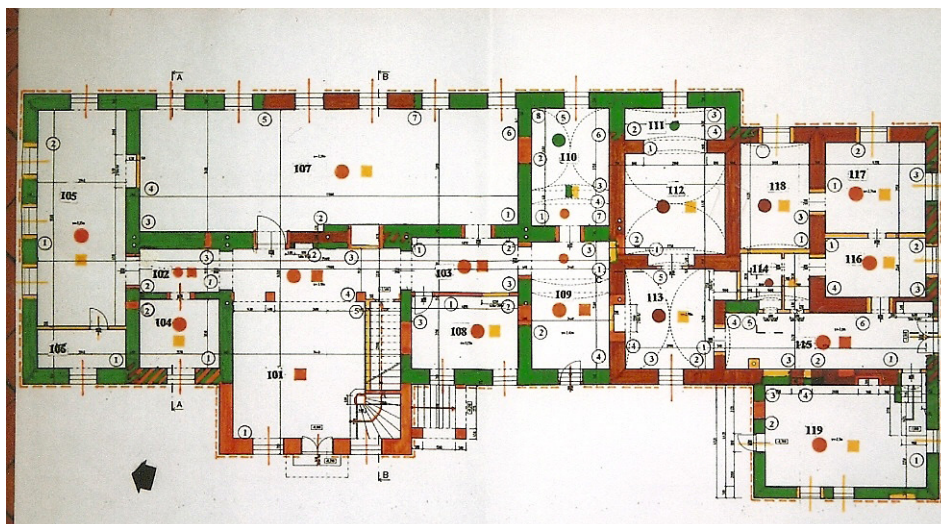
Zrejme krátko po ukončení prestavby sa majiteľ rozhodol urobiť čiastočné zmeny. Zatekaniu do chodby sprístupňujúcej suterén pod poschodovou časťou sa zabránilo vybudovaním prekrytia výústenia schodiska prístavbou s plochou strechou, schovanou za atiku nesenú bosovanými pilastrami. Presvetlenie chodieb cez zasklené steny kúpeľní bolo zrušené a do miestností sa vstupovalo jednodvornými dverami v murovanej priečke, ktorá nahradila presklenú. Podobne bol zúžený prechod z chodby na poschodí do južných miestností (210) vytvorením tehlovej priečky s dverným otvorom. Tieto úpravy zrejme vyplynuli z potrieb prevádzky kaštieľa, ktorej základné členenie na reprezentačno-obytňú a obslužnú časť, zrealizované ešte počas druhej stavebnej etapy, ostalo nezmenené.

V 30. rokoch 20. storočia odchádzajú Pfeifferovci do Maďarska a kaštieľ kupujú Lövyovci, kníhtlačiariska rodina z Hlohovca, ktorí však objekt zakrátko, počas druhej svetovej vojny, strácajú. Kaštieľ sa mení na základnú školu a tejto funkcii slúžil až do 80. rokov 20. storočia.

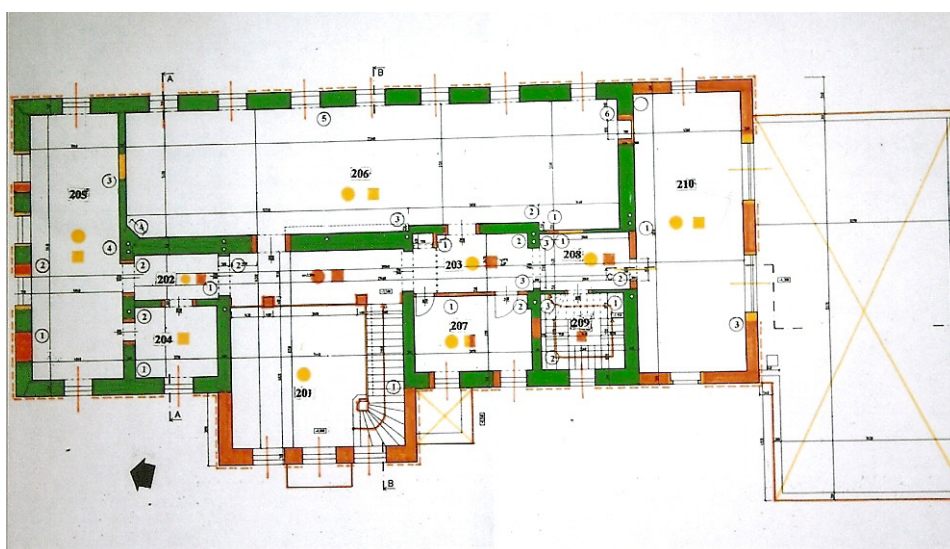
Je prirodzené, že nová funkcia priniesla



Kamenný sokel zábradlia



Pôdorys prízemnia kaštiela



Pôdorys poschodia

zmeny, štvrtú stavebnú etapu, ktoré kaštieľ do určitej miery znehodnotili. Poschodová časť kaštiela sa prevádzkovo odčlenila od prízemnej. V poschodovej časti kaštiela boli zriadené triedy, riaditeľňa a zborovňa. Z reprezentačných miestností vo východnom trakte na oboch podlažiach boli vytvorené triedy vybúraním priečok. V prízemnej časti kaštiela bol zriadený učiteľský byt, ktorý si vyžiadal vytvorenie sociálneho jadra uprostred dispozície v miestnosti 118.

Park sa nahradil v dolnej časti ihriskom s asfaltovým povrchom, jeho zvyšná časť získala charakter náletovej zelene. Záchody pre žiakov boli vybudované vo forme drevených latrín pri juhozápadnom nároží kaštiela. Z objektov služobníctva sa stali samostatné majetkoprávne jednotky, oddelené od kaštiela oplotením.

Po zrušení školskej prevádzky ostal objekt bez využitia a postupne chátral. Snahy o jeho obnovu v 90. rokoch 20. storočia sa skončili výmenou krovu, likvidáciou inžinierskych sietí a odstránením interiérových omietok takmer v plnom rozsahu. Napriek čiastočnej deštrukcii severovýchodného nárožia sa v posledných rokoch začalo s prípravou a serióznou obnovou pamiatky, ktorá by mala opäť dostať svoju pôvodnú reprezentačno-obytnú funkciu.

Kaštieľ v Sasinkove je dokladom historického vývoja obce za viac ako tri storočia. Na jeho architektonickom vývoji sa odráža jej hospodársko-spoločenský rozvoj. Z obce, kde spočiatku stála iba baroková kúria pre správcov majetkov hlohovského panstva, sa postupne stáva obcou prítiažlivou i

pre šľachtu, čo sa odráža vo výstavbe klasicistického kaštieľa. A napokon zaujímavou i pre významných osvietenských reformátorov Uhorska a nastupujúcu podnikateľskú triedu, ktorá sa potrebovala primerane reprezentovať i sídlom. Napriek evidentnému

konzervativizmu výrazu architektúry kaštieľa Pfeifferovcov v čase už nastupujúcej secesie sa sasinkovský kaštieľ svojou výpravnosťou a dispozičným riešením vyrovnal šľachtickým sídlam podstatne väčších lokalít a bohatších rodov.

Resumé

Pôvodne rozľahlý trojkridlový barokový kaštieľ Pálfiuvcov v Kráľovej pri Senci zanikol v priebehu druhej štvrtiny 20. storočia a zostala z Sasinkova je nevelká obec v Nitrianskej pahorkatine, ktorá leží medzi Hlohovcom a Nitrou. Spomína sa už v 1256 ako obec kráľovských rybárov a súčasť hlohovského hradného panstva. No k jej výraznejšiemu rozvoju dochádza až v 18. storočí, kedy pominulo turecké nebezpečenstvo a situácia v krajine sa stabilizovala skončením stavovských povstaní. Do tohto obdobia môžeme zaradiť vznik dvoch pôdorysne atypických objektov pod svahom na severnom konci obce, ktoré pravdepodobne slúžili ako obytno-správne sídlo správcov majetkov hlohovského panstva, ktoré prosperovalo spolu s rozvíjajúcou sa obcou. Pravdepodobne začiatkom 19. storočia došlo k stavebnému prepojeniu oboch objektov, čím vznikol stredne veľký, sčasti podpivničený poschodový kaštieľ s prízemnou južnou časťou. Tento objekt si podobu strohého klasicistického sídla s parkom uchoval približne sto rokov a jeho podoba je zachytená na dobovom akvareli. S kaštieľom v tejto podobe sa spája účinkovanie významnej rodiny Appelovcov – popredných uhorských reformátorov a priekopníkov v oblasti poľnohospodárstva, ktorí si zo Sasinkova vytvorili vzorové hospodárstvo. Na prelome 19. a 20. storočia získal kaštieľ aristokrat Anton Pfeiffer, ktorý ho dal v eklektickom duchu prestavať s najväčšou pravdepodobnosťou budapeštianskemu architektovi Gyulovi Pártosovi. V exteriéroch bol kaštieľ výrazne obohatený plastickou výzdobou vrátane terakotových prvkov a v interiéroch došlo k modernizácii vybavenia. Takúto podobu si kaštieľ udržal do súčasnosti napriek nevhodným zásahom v čase využívania jeho priestorov na školu i následne úplným zanedbaním údržby po jeho vyprázdnení. V súčasnosti prebieha jeho postupná obnova a je snaha vrátiť kaštieľu jeho pôvodné obytno-reprezentačné využitie.

HOTEL LEV V LEVICIACH V HISTORICKÝCH A KULTÚRNYCH SÚVISLOSTIACH



Hotel Lev v Leviciach, exteriér. Foto: A. Réčka, 2004.

Hotel Lev v Leviciach predstavuje jeden z takmer dvadsať secesných objektov na Slovensku, ktoré typologicky zaraďujeme do okruhu spoločenských stavieb hotelového, reštauračného a kaviarskeho typu. V roku 2004 vznikla dizertačná práca zaoberajúca sa touto problematikou, jej školiteľom bol doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc. V roku 2010 sa doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc. dožil významného životného jubilea, preto je tento príspevok venovaný k jeho 80. narodeninám. Nie je bez zaujímavosti, že aj Hotel Lev v Leviciach oslávil v roku 2010 okrúhle, 100. výročie svojej existencie. Spomínané výročia zaiste podporujú aktuálnosť témy.

Hotel Lev v Leviciach v kontexte historického vývoja mesta

Okolie Levíc s bohatou históriou a nálezmi z čias neolitu sa písomne prvýkrát objavuje v listine z roku 1156, ktorá sa zachovala v archíve ostrihomskej kapituly. Dnešné mesto sa v podstate vyvinulo z dvoch sídelných jednotiek. Prvou bola Bratka, spomínaná v súvislosti s vysvätením kostola vo vyššie uvedenej listine, k tejto farnosti boli pričlenené dve osady ako filiálky: Uitk (Vítka) a Leua (Levice). Druhé osídlenie sa vytvorilo v podhradí,¹ roku 1388 mala podhradná obec nielen mýtnu, ale aj jarmočné právo. Na uskutočnenie veľkých jarmokov toto mesto predurčovala aj výhodná



Hotel Lev v Leviciach, detail exteriéru s nárožím. Foto: A. Récka, 2004.

geografická poloha na rozhraní Pohronskej nížiny a výbežkov Štiavnických vrchov. Od roku 1892 sa výročné jarmoky konali až šesťkrát do roka. Staré Levice a Veľké Levice sa dlho presne rozoznávali a splynuli v jeden celok vlastne až v druhej polovici 19. storočia, keď sa Levice formovali na správne a hospodárske centrum Tekova. Mesto bolo známe najmä svojím obchodom s obilím a iným poľnohospodárskym tovarom, ako aj remeselníckou výrobou zameranou na každodenné potreby obyvateľov. Priemysel sa tu rozvíjal veľmi pomaly, jednou z príčin bola skutočnosť, že mesto ležalo mimo hlavnej, tzv. centrálnej železničnej trate Budapešť – Viedeň. Až po roku 1885, keď sa dokončila trať Štúrovo – Čata, bola v roku 1887 vybudovaná aj trasa Čata – Levice. Zmeny v infraštruktúre mali pozitívny vplyv na hospodársky rozvoj mesta. Kým v roku 1870 bolo v Leviciach 745 domov a 5914 obyvateľov, v roku 1910 počet domov vzrástol na 1070 a obyvateľov na 9676.² Plynulý rozvoj mesta zaiste brzdili aj veľké požiare, ktoré v rokoch 1696, 1772, 1822, 1908 zakaždým zdecimovali značnú časť zástavby.

Spoločenský a kultúrny život sa výraznejšie začal aktivizovať v prvej polovici 19. storočia.



Hotel Lev v Leviciach, exteriér, hlavný vstup. Foto: A. Récka, 2004.

V roku 1815 bolo otvorené piaristické gymnázium, roku 1836 bol založený spolok Kasíno, roku 1846 Čitateľský spolok. Roku 1870 tu bol zriadený štátny učiteľský ústav, vznikli kasárne, roku 1880 začal vychádzať spoločensko-politický týždenník Bars (slov. Tekov), v rokoch 1899 – 1900 vychádzal týždenník *Léva és vidéke* (slov. Levice a okolie).³ Mestom so zriadeným magistrátom boli Levice od roku 1873.

Obdobie okolo roku 1900 bolo z aspektu architektonického rozvoja v meste významné. V prvých dvoch decéniách 20. storočia vznikol celý rad novostavieb na rozľahlom hlavnom námestí, trhovom mieste a dejisku frekventovaných jarmokov. Tieto zmeny – zaiste vynútené aj veľkým požiarom roku 1908 – dokladujú dobové pohľadnice a fotografie.

V roku 1902 bola na námestí postavená budova mestskej radnice, ktorej druhé poschodie bolo realizované v roku 1927. Naľavo od radnice (mestského domu) vyrástol v rokoch 1902 – 1903 bankový dom nazývaný *Klainov dom* (tzv. Vežičkový dom),⁴ napravo Kalvínsky dvor pravdepodobne z obdobia okolo roku 1910. Uvedené tri objekty obsahujú historizujúce i secesné tendencie. Prevažne

eklektických prvkov charakterizuje *Klavinov dom* s výškovým akcentom nároží pomocou vežovitých arkierov. Radnica je okrem nárožných arkierov vertikálne zdôraznená v strednej osi štítom, ktorý plynuce vybieha z priečelia nad úroveň korunnej rímsy, zjavne pripomínajúcej lechnerovský variant secesie. V prípade Kalvínskeho dvora absentuje horizontála korunnej rímsy, tá sa mení na atiku s členitou siluetou, kopírujúcou koncepciu priečelia. Nechýbajú polygonálne arkiere prebiehajúce cez dve podlažia, štít v osi so zvlneným obrysom, vyvážený rytmus otvorov rôznych tvarov dopĺňa secesná štuková ornamentika. *Kalvínsky dvor* tiež evokuje rukopis stúpcov lechnerovských tendencií, i keď na priečelí sa objavuje motív venca, ktorý svedčí o vplyve wagnerovskej secesie.

Okolo roku 1910 vznikol aj mestský hotel (Hotel Lev) s redutou. Na mieste dnešného Hotela Lev stál pôvodne hostinec, ktorý existoval od polovice 19. storočia a okrem ubytovacích a reštauračných služieb plnil aj funkciu mestského kultúrneho fóra. Sídlilo tu kasíno, spevokol Dalárda a disponovalo aj divadelným pódium – jediným v meste v tom čase. V roku 1879 hostinec značne poškodil požiar.



Hotel Lev v Leviciach, exteriér, bočný vstup. Foto: A. Récka, 2004.

V roku 1907 sa rozhodlo o asanácii objektu a realizácii novostavby hotela. Hotel Lev bol realizovaný podľa projektov maďarských architektov Józsefa Vasa a Nándora Morbitzera. V levickej pobočke Štátneho archívu v Nitre sa nachádzajú pôvodné stavebné projekty mestského hotela a reduty (pôdorys pivnice, prízemie, I. poschodia, pohľad fasády zo strany tanečnej sály). Projekty sú opečiatkované textom *Vas József és Morbitzer Nándor, építészek, Budapest, IX. Üllői-ut 63. II. 12. Telephon 177-31* (slov. József Vas a Nándor Morbitzer, architekti, Budapešť, IX. Üllői-úlica 63. II. 12. Telefón 177-31), datované sú pôvodne dátumom 18. január 1909 v Budapešti, posledné dvojčísle 09 je preškrtnuté a nad to napísané 10, čiže 1910. Pôdorys pivnice je označený pečiatkou s textom *Törs és Ormai mérnökök, központi fűtési és szellőztetési berendezések gyára, Budapest* (slov. Inžinieri Törs a Ormai, továreň na výrobu zariadení ústredného kúrenia a klimatizácie, Budapešť). Nie je bez zaujímavosti, že súťaž na návrh levického hotela prebehla už v roku 1907, o umiestnení Edeho Földesa, šahanského rodáka na druhom mieste sa dozvedáme z publikácie GERLE J. – KOVÁCS, A. – MAKOVECZ, I.: *A századforduló magyar építészeté*. Békéscsaba : Szépirodalmi Könyvkiadó – Bonex, 1990, s. 52. V tejto súvislosti môžeme uviesť, že menovaný architekt spolu s Miklósom Scheiberom pre Levice navrhol v roku 1908 novú budovu štátneho učiteľského ústavu, ktorá je, i keď sa v rokoch 1909 – 1910 realizovala v širšom centre mesta, vďaka vyvýšenej polohe dobre viditeľná z námestia.⁵ Na protiahlnej strane hotela Lev okolo roku 1910 vznikli ďalšie rozľahlé objekty, *Knappov dom* v secesnom štýle⁶ a zrejme po roku 1914 triezvo a jednoducho pôsobiaci *Jozefčekov dom*. Budova učiteľského ústavu na začiatku 20. storočia, spolu s ďalšími secesnými budovami námestia, tvorila harmonický komplex vyvážených, prevažne striedmo a racionálne poňatých verejno-spoločenských objektov.

Vo vyššie uvedenom archíve sa nachádza dokument z roku 1919, z dňa 24. marca so stručnou informáciou archivovania štyroch projektov hotela mestským inžinierom na návrh primátora, druhá strana listiny obsahuje nedatovaný text, ale iste súvisiaci s aktuálnym osudom hotela. Ide o dohodu medzi mestom Levice, vlastníkom hotela a nájomníkmi Józsefom Fertikóm a jeho manželkou Irén Menczelovou v súvislosti so zrušením nájomnej zmluvy a následným odkúpením pohľadávok voči



Hotel Lev v Leviciach, exteriér, bočný vstup. Foto: A. Récka, 2004.

nájomcom od ich zmluvných partnerov a veriteľov. Konštatuje sa, že po dohode zmluvných partnerov a verejnosti mesta Levice zastúpeného primátorom Lajosom Bódoghom veritelia netrvajú na vyhlásení bankrotu. Text sa odvoláva na rozhodnutie mestského zastupiteľstva č. 4452/1911. Dobové pohľadnice a fotografie zachytávajú hotel z rôznych pohľadov a je k dispozícii aj záber dokumentujúci fungovanie dostavníka, ktorý vozil zákazníkov hotela zo železničnej stanice. Dostavník je označený nápisom *Mestský hotel – J. Denk – Városi hotel*.

Architektonický popis hotela Lev v Leviciach

Hotel Lev je trojpodlažný nárožný objekt v rohu s okosením, s hlavnou fasádou orientovanou do Ul. Československej armády a bočnou fasádou na Námestie hrdinov. Jeho stavebná hmota sa rozprestiera po obode štyroch strán parcely v tvare nepravidelného štvoruholníka, vytvárajúc tak dispozíciu s ústredným nádvorím, ktorého značnú časť zaberá piate krídlo vybiehajúce z hmoty traktu z Ulice Československej armády.

Hlavná fasáda je členená symetricky situovanými rizalitmi a pravidelným rytmom okenných



Hotel Lev v Leviciach, exteriér, detail hlavného vstupu. Foto: A. Récka, 2004.

osí. Základná farba plochy priečelia je svetložltá, architektonické detaily a dekoratívne prvky sú omietnuté na bielo. Strednú os zdôrazňuje značne vystupujúci rizalit s hlavným vstupom vťahnutým do korpusu stavby prostredníctvom výklenku lichobežníkového pôdorysu. Druhé a tretie podlažie rizalitu členia tri okenné osi s pravouhlými otvorami obdĺžnikového tvaru. Okná majú mierne profilovanú šambránu, plochu tejto časti fasády členia zvislé i vodorovné lišty doplnené striedaným geometrickým, resp. štylizovaným rastlinným dekórom, v úrovni tretieho podlažia sú girlandy. V druhom podlaží je balkón spočívajúci na strieške vstupného výklenku. Ústredný rizalit v prízemí dopĺňajú mohutné postranné polpilieri akcentované vertikálnymi reliéfnymi lištami a štvorcovými výrezmi so štukovým doplnkom. Na pilieroch v druhom podlaží spočíva dvojica stĺpov s pätkou, hladkým driekom a hlavickou, naznačenou vertikálnym štukovým dekórom. Stĺpy s abakom nesú pilierový útvar vo výške tretieho podlažia, tieto nižšie postranné piliere sú ukončené plastickým motívom lýry. Štylizovaný motív hudobného nástroja je symbolickým vyjadrením pôvodného zamerania objektu, ktorý bol

okrem funkcie mestského hotela určený aj ako re-
duta. Rizalit je zakončený trojuholníkovým štítom,
za ktorým sa vypína strecha v šírke rizalitu, značne
vyvýšená nad úroveň ostatnej časti krovu. Štít je
zdobený dvomi štukovými vencami, vo vrchole je
doplnený kanelovaným trojuholníkom. Po stra-
nách ústredného rizalitu sú plochy priečelia riešené
takmer zhodne. Ľavú časť s postranným rizalitom v
prízemí členia štyri osi rozmerných okenných otvo-
rov s mierne profilovanou šambránou a nadoken-
ným obdĺžnikovým rámom. Vo výške týchto otvo-
rov je rad štvorcových terčov. Okenné osi druhého
podlažia rešpektujú rytmus otvorov prízemnia tak, že
jednej osi zodpovedá dvojica obdĺžnikových okien
s jednoduchým rámovaním. Pravá časť je zrkadlo-
vým premietnutím tejto koncepcie, tá je však dopl-
nená ďalšou osou na kraji, kde je v prízemí vstup.
Na bočných rizalitoch v úrovni druhého podlažia
je balkón s kamenným zábradlím, ktorého výplň
tvorí rad štvorbokých hladkých stĺpikov. V prípa-
de nárožného rizalitu s okosením je balkón záro-
veň zjednocujúcim prvkom, pretože sa nepretržite
ťahne po celom jeho obvode, a tak opticky spája
hlavnú a bočnú fasádu. Balkón spočíva na štyroch

murovaných krakorcach. Ďalším zjednocujúcim
prvkom je aj nárožná atika, ktorú v okosenej časti
doplňa štuková kartuša s reliéfnym erbom mesta s
motívom leva. Po stranách je atika ukončená troju-
holníkovým štítom.

Fasáda orientovaná do Námestia hrdinov
v podstate kopíruje schému hlavného priečelia, je
však symetrická a markantnejšie rozdiely sú v rie-
šení ústredného rizalitu. Je koncipovaný menej
plasticky, bez postranných polpilierov a stĺpov a na
rozdiel od hlavnej fasády sú tu situované tri vstupy.
V druhom podlaží je balkón spočívajúci na štyroch
krakorcach. V úrovni tretieho podlažia je hmota
rizalitu vytiahnutá vysoko nad úroveň korunnej
rímsoy v podobe atiky, tvorí tak priečelie podkrov-
nej časti objektu. Rizalit je aj tu doplnený motívom
štukových vencov a trojuholníkového štítu.

Dojem vyváženého rytmu architektonic-
kých článkov podporujú i ďalšie výrazové prvky
objektu, okrem uvedených aj štukový vlys pravi-
delne radených štvorcových výrezov, ktorý prebieha
pod korunnou rímsou. Vlys je v strednej osi i po
stranách jednotlivých plôch fasády prerušený štu-
kovým ornamentom. Strecha je doplnená vikiermi
menších rozmerov.

Riešenie interiéru zodpovedá všeobecným
východiskám pri koncipovaní priestorovej skladby
hotelov aktuálnych v dobe vzniku. Vstupná hala so
schodiskom a galériou predstavuje otvorený a veľko-
ryso dimenzovaný ústredný priestor, komunikujúci
na prízemí medzi spoločenské a obslužné priestory,
na poschodí ubytovacie jednotky prostredníctvom
chodieb, prebiehajúcich pozdĺž oboch krídiel s uve-
denou funkciou. Na poschodí sa zachovali pôvodné
interiérové detaily, kovové výplne zábradlia, dreve-
né výplne dverí a stropná vitráž s geometrizujúcimi
prvkami polygonálnych útvarov (motív hviezdy)
vsadená do otvoru kruhového tvaru.

V priestrannej spoločenskej sále, vybavenej
pódiom a galériou, sa zachovala pôvodná štuková
výzdoba. Uplatňujú sa tu klasicizujúce tendencie,
farebne odlíšené ornamentálne štukové lišty členia
priestor na architektonické rámce. Z dekoratívnych
článkov nechýbajú vence so stuhami, girlandy, pal-
metový motív, terče s rozetami, kanelúry, rôzne ob-
meny perlovca, trojuholníkový štít, okřídlená hlava
anjela – typické prvky klasicizmu, resp. luisézu, tu
interpretované v duchu secesie.



Hotel Lev v Leviciach, interiér, detail schodiska so stropnou vitrážou.
Foto: A. Récka, 2004.



Hotel Lev v Leviciach, interiér, detail štukovej výzdoby spoločenskej sály. Foto: A. Récka, 2004.

Interpretácia

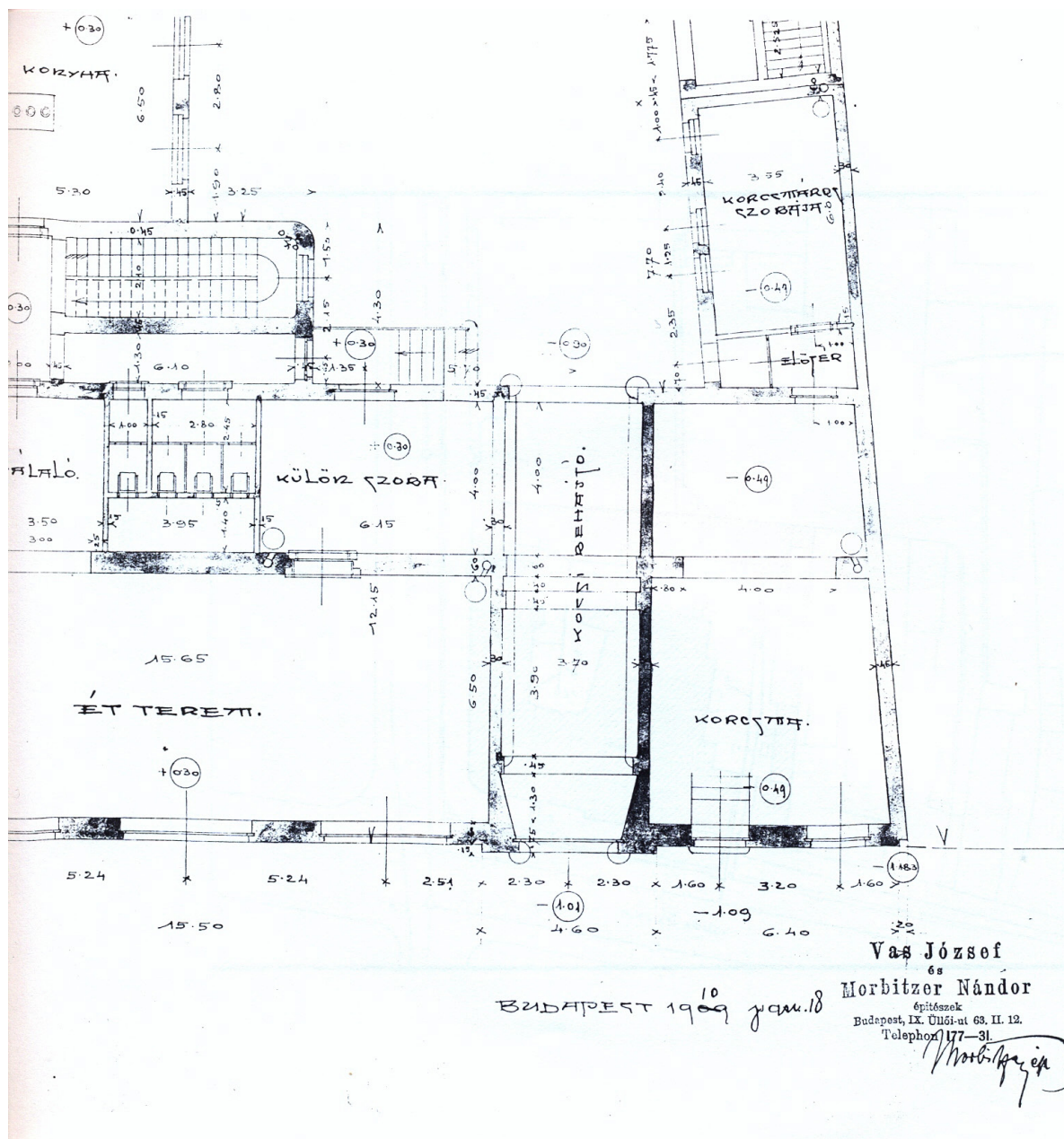
Spoločenské a hospodárske zmeny koncom 19. a začiatkom 20. storočia sa odzrkadlili v mnohých sférach aj na území Slovenska, architektúru nevynímajúc. Nové ekonomické podmienky a vzťahy so sebou priniesli zmeny v doprave, spôsobe života a bývania, v oblasti zdravotníctva, školstva i kultúry. Popri existujúcich architektonických úlohách vznikli predpoklady a nároky na nové, resp. inovované stavebné typy.

Vo väčších mestách (napr. Bratislava) sa uskutočnili významné urbanistické zmeny, pričom sa vytvorili zaujímavé architektonické príležitosti. V menších mestách, resp. regionálnych centrách sa k zásadným urbanistickým zásahom koncom 19. a začiatkom 20. storočia na území Slovenska nepristúpilo, typickým fenoménom bolo skôr prispôbenie jestvujúcich komunikácií novým požiadavkám (napr. Košice). Levice patria do okruhu miest, v ktorých všeobecným javom bolo pretransformovanie pôvodných veľkých trhových námestí na moderné mestské centrá, kde sa popri existujúcich objektoch s verejno-spoločenským zameraním, napr. radnica, vybudovali peňažné ústavy, poštové úrady, školy, hotely, kaviarne, resp. kasína. Urbanistické zásahy a vznik novostavieb okolo roku 1900 na území Slovenska si v mnohých mestách vynútili

požiare, Levice nevynímajúc.

Podľa Nikolausa Pevsnera sa hotely objavili v nemecky hovoriacich krajinách koncom 18. storočia a ako nový stavebný typ, v porovnaní s hostincami s oveľa širším uplatnením a funkčným využitím, sa po celej Európe rozšírili začiatkom 19. storočia.⁷ Markantným rozdielom medzi týmito dvomi stavebnými typmi je skutočnosť, že hotel okrem ubytovacích priestorov a jedálne disponuje ďalšími spoločenskými miestnosťami, ktorými sú: reštaurácia, kaviareň, cukráreň, tanečná sála a salón. Hotely nadobudli v priebehu 19. storočia významné postavenie i v spoločenskom živote, stali sa miestom nadväzovania a pestovania spoločenských vzťahov. V živote vidieckych miest z tohto aspektu zohrávali obzvlášť dôležité miesto, vo veľkomestách totiž túto funkciu plnili najmä reduty a kasína, čiže stavby s primárnym kultúrno-spoločenským zameraním. Z hľadiska vývoja secesnej architektúry je zaujímavé, že keďže pri realizácii redút a kasín ich objednávateľia dbali na reprezentatívny, exkluzívny vzhľad – a tieto predstavy sa v skúmanom období najčastejšie spájali s neorenesančným alebo neobarokovým štýlom (nielen na našom území) – spomínané stavby boli zväčša postavené v historizujúcom, resp. eklektickom duchu. Ako príklad môžeme uviesť eklekticko-historizujúcu budovu bratislavskej *Reduty* s prvkami neobaroka a neorokoka, ktorú navrhla dvojica budapeštianskych architektov Marcell Komor a Dezső Jakab v roku 1906,⁸ k realizácii došlo v rokoch 1913 – 1919. Marcell Komor vo svojich Pamätiach (*Visszaemlékezés*, 1933, I., Park szanatórium) napísal, že „...*mestská rada trvala na tom, aby Reduta bola navrhnutá bezpodmienečne v štýle Márie Terézie...*“.⁹ Z toho vyplýva, že budova nie je „oneskoreným pokusom architektov o oživenie historizujúcich slohov“, ako sa o tom vyjadril Szőnyi (1967, s. 125), jednoducho išlo o konzervatívny vkus objednávateľov. Naopak ako – na našom území skôr netypický – príklad nehistorizujúceho štýlového riešenia reduty si môžeme pripomenúť striedmu secesnú budovu *Reduty* v Brezne z roku 1910 v autorstve Miklósa Führera a Fábiana Wannemachera.

O kultúrno-spoločenskom význame hotelov v menších mestách svedčí aj skutočnosť, že napríklad levický hotel Lev bol popri svojom funkčnom zaradení ako mestský hotel od začiatku plánovaný aj ako mestské divadlo s veľkoryso dimenzovanou sálou okrem iného na organizovanie



Hotel Lev v Leviciach, detail projektu s pôdorysom. Zdroj: Štátny archív v Nitre, pobočka Levice. Foto: A. Récka, 2004.

plesov. Hotel Tatra v Malackách, realizovaný tiež v roku 1910, bol podobne vybavený veľkou spoločenskou sálou, obohatenou z dvoch protihľých strán galériou, prístupnou z hotelového schodišťa. Jedna z galérií (pravdepodobne určená pre hudobníkov) je riešená ako lodžia s ortogonálnym otvorom v strede, nad ktorým sa nachádza štukový motív lýry. Hotel Centrál v Šahách môžeme tiež charakterizovať ako polyfunkčný objekt, centrum mestského kultúrneho života, kde sa stretávali úradníci, miestna inteligencia, obchodníci, remeselníci, ale i ľudia prichádzajúci z vidieka do regionálneho centra z rôznych dôvodov. Svojho času okrem ubytovacích priestorov prevádzkoval reštauráciu, kaviareň, kino,

realizovali sa tu divadelné predstavenia (v objekte bolo pódium) a školy spoločenského tanca, konali sa tu plesy. V kaviarni fungovala redakcia, ktorá vydávala humoristické noviny vo vlastnom vydavateľstve. Významné spoločenské postavenie mestských hotelov a kaviarní sa, prirodzene, premietlo aj do ich urbanistického riešenia. V súvislosti so secesnými objektmi hotelového typu na Slovensku môžeme konštatovať, že všetky boli situované na frekventovanom, exponovanom mieste, zväčša ako samostatne stojace objekty (napr. Piešťany – Slovan, Thermia Palace, tri tatranské grandhotely, Kysucké Nové Mesto – Hotel Mýto – všetko sú to rozľahlé solitéry) alebo náročné budovy (Bratislava – Hotel

Deák, Levice – Hotel Lev, Lučenec – Kaviareň Szűsz, Kaviareň Corso, Piešťany – Hotel Lipa) dispozične riešené tak, aby boli dominantné a dobre viditeľné z rôznych pohľadov.

V súvislosti s interiérom stavieb hotelového typu na území Slovenska môžeme konštatovať, že najviac zachovaných pamiatok z oblasti architektonicko-výtvarných detailov predstavujú štukatérske práce. Štuková výzdoba sa zachovala v reprezentatívnych a schodiskových priestoroch viacerých objektov. V mnohých z nich sa nachádza bohatý repertoár dekoratívnych článkov prevzatých z renesančného, rokokového a klasicistického architektonicko-výtvarného jazyka s uplatnením zlátenia niektorých detailov. Klasicizujúci trend sa uplatňuje aj v štukovej výzdobe veľkoryso dimenzovanej spoločenskej sály levického hotela Lev, v ktorej sa prvky klasicizmu interpretujú v duchu secesie.

Z hľadiska uplatnenia foriem a techník monumentálneho maliarstva môžeme konštatovať, že sa v okruhu stavieb hotelového typu na území Slovenska zachovalo málo pamiatok. Medzi ne možno zaradiť aj farebnú mozaikovitú vitráž s geometrizujúcimi prvkami, ktorá tvorí výplň stropného otvoru v schodiskovom priestore hotela Lev v Leviciach.

Budovu mestského hotela Lev v Leviciach charakterizuje vyvážená syntéza tzv. wagnerovských a maďarských architektonických tendencií. Príbuznosť je okrem iného badateľná vo vertikálne akcentovanej výstavbe hlavného vstupu, i keď autori levického hotela museli projekt nárožného objektu prispôbiť urbanistickým podmienkam mestského prostredia. A tak tu namiesto značne vysunutého portika uplatnili rizalit flankovaný pylónmi, medzi ktorými je vstup vtiahnutý do objemu stavby. Vertikálnu skladbu hmoty po stranách tvorí pylón, dvojica stĺpov, nízky pilier a plastická výzdoba. Optické odľahčenie strohého vzhľadu hranatých pylónov zabezpečuje farebne odlišená úprava omietky v okrovo-bielej kombinácii uplatnením zvislých líšt s rastlinnými prvkami a štukových zrkadiel s motívom lýry, ako aj hladký driek stĺpov s entázou. Klasicizujúce úsilie tvorcov okrem typických štukových prvkov, ako sú vence, girlandy a lúčovité kanelúry, potvrdzuje trojuholníkový štít, ktorý zvierajú pilierové útvary doplnené plastickým motívom lýry. Na objekte síce absentuje značne vysadená wagnerovská korunná rímsa, jej nevýraznú horizontálu na tejto stavbe prerušujú rizality

s atikou i štítmí, a miesto prevýšenia nárožnej časti sa vertikálne zdôraznili ústredné osi bočných krídel, ukončené helmicovou strechou ihlanového tvaru. Pre klasicistickú orientáciu exteriéru i interiéru (najmä spoločenskej sály) a racionálnu skladbu vertikálnych a horizontálnych línií môžeme túto stavbu zaradiť do radu stavieb ovplyvnených najmä viedenskými tendenciami.

Poznámky

1. Najstaršia časť hradu vznikla asi v druhej polovici 13. storočia, hrad v priebehu dejín veľakrát zmenil vzhľad i majiteľov. V časoch tureckého nebezpečenstva sa stal dôležitou súčasťou obranného systému pätnástich pevností na ochranu Pohronia a strategickým bodom v systéme protitureckej obrany severného Uhorska. Pri veľkom požiari mesta v roku 1696 bol aj hrad značne poškodený, renesančné úpravy a prístavby realizované v priebehu 16. a 17. storočia sa čiastočne zachovali. Pozri: Súpis pamiatok na Slovensku, II. zv., K – P. Bratislava : Obzor, 1968, s. 186 – 187.
2. Pozri: Lutovský, L.: CD Levice – História – Zberateľský fotoalbum. HE-LA TOUR, Štúrova 3, 934 01 Levice.
3. Pozri: Kropilák, M. (zost.): Vlastivedný slovník obcí na Slovensku II. 1977, s. 147 – 148.
4. Určenie času vzniku nám umožňujú dobové pohľadnice, ktoré dokumentujú, že v roku 1901 na mieste bankového domu stáli menšie objekty obchodného zamerania, patrili Edmundovi Klainovi. Zábery z obdobia okolo roku 1905 dokumentujú existenciu nového objektu – tzv. Klainovho domu, ktorý bol postavený v rokoch 1902 – 1903. Okrem bytového a obchodného využitia sídlila tu aj banka Barsmegyei Népbank (slov. Tekovská ľudová banka). Budovu pod týmto názvom eviduje publikácia Gerle J. – Kovács, A. – Makovecz, I.: A százdforduló magyar építészet. Békéscsaba : Szépirodalmi Könyvkiadó – Bonex, 1990, s. 256. O objekte podrobne informuje publikácia Tolnai, Cs.: Levice na starých pohľadniach. Bratislava : Dajama, 2006, s. 30, 47.
5. Môžeme poznamenať, že dvojica Földes – Scheiber navrhla v roku 1911 pre mesto Šahy budovu poštového a daňového úradu, podobne ako levický ústav, v duchu racionalistických secesných tendencií. Porovnaj Gerle J. – Kovács, A. – Makovecz, I. 1990, c. d., s. 52 – 53.
6. Objekt uvádza aj publikácia Gerle J. – Kovács, A. – Makovecz, I. 1990, c. d., s. 256, ako Obchodný a obytný dom Dávida Knappa na hlavnom námestí.
7. Myšlienky N. Pevsnera parafrázuje publikácia Németh, L. (zost.): Magyar művészet 1890 – 1919. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1981, s. 67, odvoláva sa pritom na maďarský preklad Pevsnerovej publikácie Az európai építészet története, Budapest, 1972, bez udania strany.
8. Projekty boli uverejnené v časopise Magyar Pályzatok, Budapešť, roč. 1906, č. 9. Ročníky 1903 – 1907 tohto časopisu sú evidované v Országos Széchenyi Könyvtár (Štátna Széchenyiho knižnica) v Budapešti ako muzeálny materiál – bežne neprístupný. Vyššie uvedené informácie



autorka príspevku získala na dokumentačnom oddelení umenovednej výskumnej skupiny pri Maďarskej akadémii vied v Budapešti v roku 1990. Správa o udelení 1. ceny architektom Komorovi a Jakabovi v konkurencii na bratislavskú Redutu bola uverejnená v časopise Vállalkozók Lapja, Budapešť, 1906, roč. XXVII., 29. augusta, s. 10, o prijatí projektu mestskou radou sa dozvedáme tiež z časopisu Vállalkozók Lapja, 1910, roč. XXXI., 12. januára, s. 10.

9. Materiál „Visszaemlékezés, 1933, I., Park szanatórium“ na štúdium autorky príspevku poskytlo dokumentačné oddelenie umenovednej výskumnej skupiny Maďarskej akadémie vied v Budapešti v roku 1990.

Použitá literatúra:

- GERLE, J. – KOVÁCS, A. – MAKOVECZ, I.: A száza-

dforduló magyar építészet. Békéscsaba : Szépirodalmi Könyvkiadó – Bonex, 1990.

- GÜNTHEROVÁ, A. (ed.): Súpis pamiatok na Slovensku, II. zv., K – P. Bratislava : Obzor, 1968.
- KROPILÁK, M. (ed.): Vlastivedný slovník obcí na Slovensku. Zv. II. Bratislava : Veda, 1977.
- LUTOVSKÝ, L.: Levice – História – Zberateľský fotoalbum. HE-LA TOUR, Štúrova 3, 934 01 Levice. CD ROM.
- NÉMETH, L. (ed.): Magyar művészet 1890 – 1919. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1981.
- SZŐNYI, A.: Tak rástla Bratislava. Bratislava : SFVU, 1967.
- TOLNAI, CS.: Levice na starých pohľadniciach. Bratislava : Dajama, 2006.

Summary

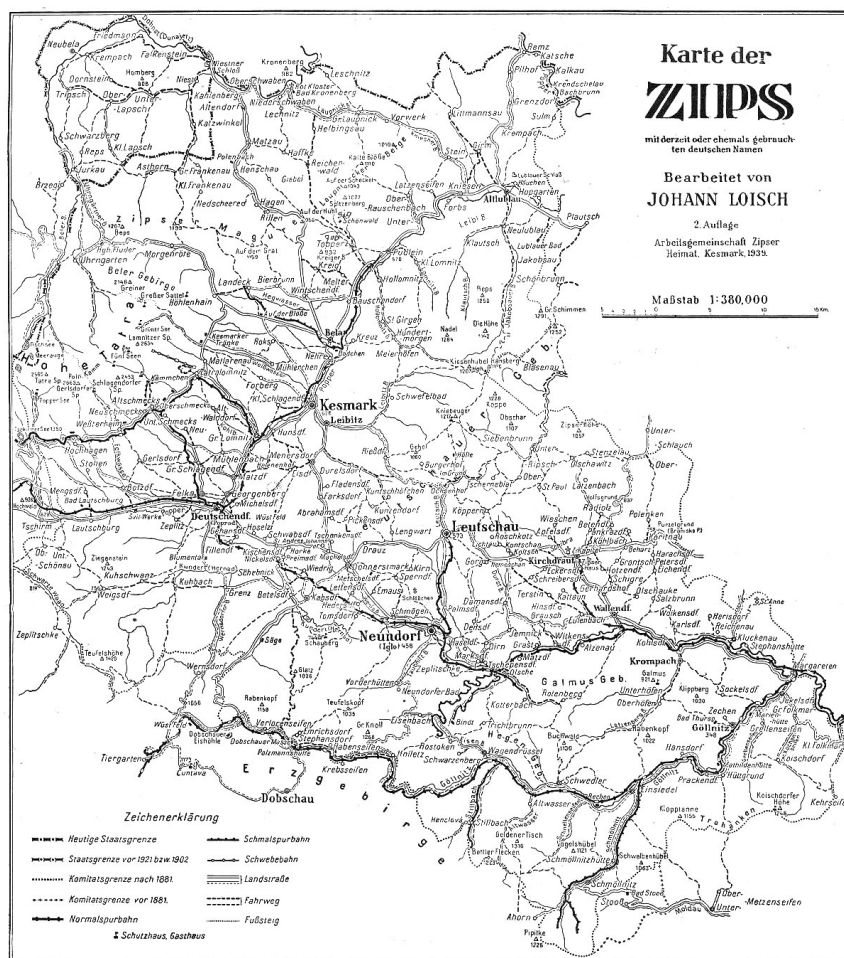
The paper deals with the historical development of building - originally the city hotel with redoubt (currently Hotel Lev) in Levice. The paper analyzes the various secession and historicist tendencies, which are applied in exterior and interior of this building. Hotel Lev was implemented in 1910 according to project of Hungarian architects József Vas and Nándor Morbitzer.

VÝPRAVNÉ BUDOVY ŽELEZNICE V ÚDOLÍ POPRADU

Ubehlo 31 rokov, kým od otvorenia prevádzky prvej železnice na našom území¹ došli cestujúci vlakom aj do podtatranskej oblasti. Prvý vlak do Popradu dorazil 8. decembra 1871, kedy sa otvoril úsek Košicko-bohumínskej železnice (Kaschau-Oderberger Bahn) zo Žiliny do Popradu. Železnica z Bohumína do Košíc sa postupne otvárala po úsekoch od 1. februára 1871 do 12.

marca 1872. Bola to jedna z najvýznamnejších tratí Rakúska-Uhorska a prevádzkovala ju súkromná spoločnosť – *Cisársko-kráľovská privilegovaná Košicko-bohumínska železnica*. Stanica v Poprade bola postavená medzi Popradom a Veľkou a preto sa označovala ako Poprad-Veľká (Popräd-Felka). Trať smerom na Spišskú Novú Ves mala zastávku aj v Spišskej Sobotě, ktorá mala dovtedy oproti

112



Mapa Spiša a železníc v roku 1939. Zdroj: <http://mapyuhorskaslovenska.blogspot.com/>.



Výpravná budova stanice Poprad na začiatku 20. storočia. Archív M. Kožucha.

Popradu ovela významnejšie postavenie. Dá sa povedať, že vďaka napojeniu na železničnú sieť sa začal Poprad rýchlejšie vyvíjať na úkor Spišskej Soboty.

Staničné budovy Košicko-bohumínskej železnice sa stavali podľa projektov štátnej spoločnosti MÁV (*Magyar Királyi államvasutak* – Uhorské kráľovské štátne železnice). Prvá typizácia vznikla v roku 1870, neskôr so stavbou nových uhorských tratí vznikali ďalšie obmeny. Trate boli rozdelené na viaceré kategórie a v rámci nich sa vytvorilo päť veľkostných skupín výpravných budov. Trate prvej kategórie mali budovy 1. – 3. triedy dvojpodlažné, ostatné jednopodlažné, a aj toto delenie malo svoje typové obmeny.

Pôvodnú výpravnú budovu v Poprade tvorila bloková dvojpodlažná stavba ukončená sedlovou strechou. Zo strany koľajiska bola sedemosová, hlavná vstupná fasáda šesťosová s centrálnym rizalitom ukončeným štítom, v ktorého vrchole bol kruhový otvor. Vstupy na hlavnej fasáde boli v 2., 5. a 6. osi a viedli priamo do čakární a bytov zamestnancov na poschodí. Biele plochy fasád členila tmavá kordónová rímsa po obvode budovy, na ktorú dosadali parapety okenných otvorov, rovnaké orámovania okien i dverí a tmavý sokel. Všetky tri štíty mali po obvode pás zuborezu tvorený tehľami. Rovnaký typ výpravnej budovy na Košicko-bohumínskej železnici sa postavil napr. aj v Kraľovanoch, Ružomberku a Krompachoch. Ani jedna z nich neostala zachovaná v pôvodnej podobe dodnes. K budove sa neskôr pristavali bočné jednopodlažné budovy a prístrešok od strany koľajiska. Problém rozšírenia staničnej

budovy sa začal naplno riešiť v roku 1910, kedy sa po postavení elektrickej železnice do Tatier prudko zvyšovala aj návštevnosť popradskej stanice. V roku 1911 sa uskutočnila prekládka trate elektrickej železnice do Tatier, ktorá mala dovtedy nástupište pri Hoteli Tatra oproti výpravnej budove. Prestavba výpravnej budovy sa odložila a jej realizáciu zastavila 1. svetová vojna, aj keď projekty už boli vyhotovené. V roku 1919 sa síce vykonala prestavba interiéru, tá však nevyriešila zásadný problém zväčšenia kapacity a cestujúci sa zvykli sťažovať na absenciu primeranej čakárne. Vzhľad výpravnej budovy sa teda celé desaťročia takmer vôbec nemenil, avšak potrebám rastúceho turizmu v Tatrách neodolal v 80. rokoch 20. storočia. V roku 1982 sa západne od nej postavila nová rozsiahla budova a o rok nato sa pôvodná zbúrала.

Stanica Poprad sa stala významným uzlom po zavedení električky do Tatier a o napojenie na ňu sa snažilo aj mesto Kežmarok. Bolo to vyspelé hospodárske mesto, ktoré už od stredoveku zastávalo významnú pozíciu v rámci Spiša. Koncom 19. storočia tu fungovali viaceré väčšie i menšie fabriky – prvenstvo mal najmä textilný priemysel, ako napr. prvá uhorská mechanická pradiareň a tkáčovňa ľanu, mechanická fabrika na bielenie plátna, tkáčska fabrika na plátno a damask, ale aj veľká fabrika na zemiakový škrob a krúpy. Aj kvôli rozvinutému priemyslu sa žiadalo do mesta doviesť železnicu, ktorá bola v tom čase symbolom pokroku s výraznou možnosťou exportu tovaru. Prvé pokusy sa snažili doviesť železnicu údolím rieky Poprad až



Výrez katastrálnej mapy mesta Kežmarok z konca 19. storočia so sekundárnym dokreslením stanice, šípkou označená nová výpravná budova. Archív GKÚ Bratislava.

do vyše 60 km vzdialeného Orlova, kde by sa napojila na trať do Poľska. Prvá koncesia bola udelená už v roku 1869 a dokonca boli spracované aj projekty na výstavbu. Náročnosť terénu trate viedla nakoniec k realizácii vo viacerých etapách. A tak od prvých snáh o výstavbu až po ukončenie celej trate ubehlo takmer 100 rokov a posledný úsek Podolíneec – Stará Ľubovňa – Orlov bol ako posledný na Slovensku dokončený až v roku 1966. Už v roku 1881 bola udelená koncesia pre stavbu železnice, ktorej projekt vyhotovil belgický inžinier žijúci v Budapešti D. Leon Delhongne.

Ďalšiu koncesiu pre stavbu tzv. železnice v údolí Popradu získali 13. marca 1888 Kežmarčania Dr. Gregor Tátray a Karol Kostenszky. Pre stavbu prvého úseku z Popradu do Kežmarku dlhého takmer 14 km vznikla akciová spoločnosť *Popradsko-kežmarská vicinálna železničná akciová spoločnosť v Kežmarku*. Stále sa však viedli diskusie o trasovaní po ľavom alebo pravom brehu Popradu a spoločnosť mala počiatočné problémy so získaním akcionárov. Administratívna pochôdzka trate so

zastúpením Ministerstva dopravy, Ministerstva vojny, Košicko-bohumínskej železnice, Spišskej župy a výkonného výboru trate sa konala 18. 2. 1889, technicko-polícijná skúška hotovej trate 15. 12. 1889. Pozostávala z prehliadky trate a slávnostne ozdobených staničných objektov v Matejovciach, Veľkej Lomnici, Huncovciach a Kežmarku. Na staničiach vítali komisiu davy nadšených obyvateľov a na záver sa v kežmarskej mestskej kaviarni konal banket pre 250 hostí. Slávnostné otvorenie pre verejnú dopravu sa konalo 18. decembra 1889. Na začiatku tu premávali denne len dva zmiešané vlaky (pre osobnú i nákladnú dopravu). Cesta z Popradu do Kežmarku trvala 41 minút. Prvé hospodárske výsledky boli pozitívne a o polroka sa zvýšil počet vlakov denne na päť. Aj preto sa obyvatelia Spišskej Soboty začali cítiť ukrivdení, že na ich území sa nepostavila veľká výpravná budova slúžiaca aj blízkym Strážam.

Staničné budovy sa stavali na záver, ešte štyri mesiace pred otvorením bola stavebná činnosť v plnom prúde.² V Kežmarku sa v tom čase postavila

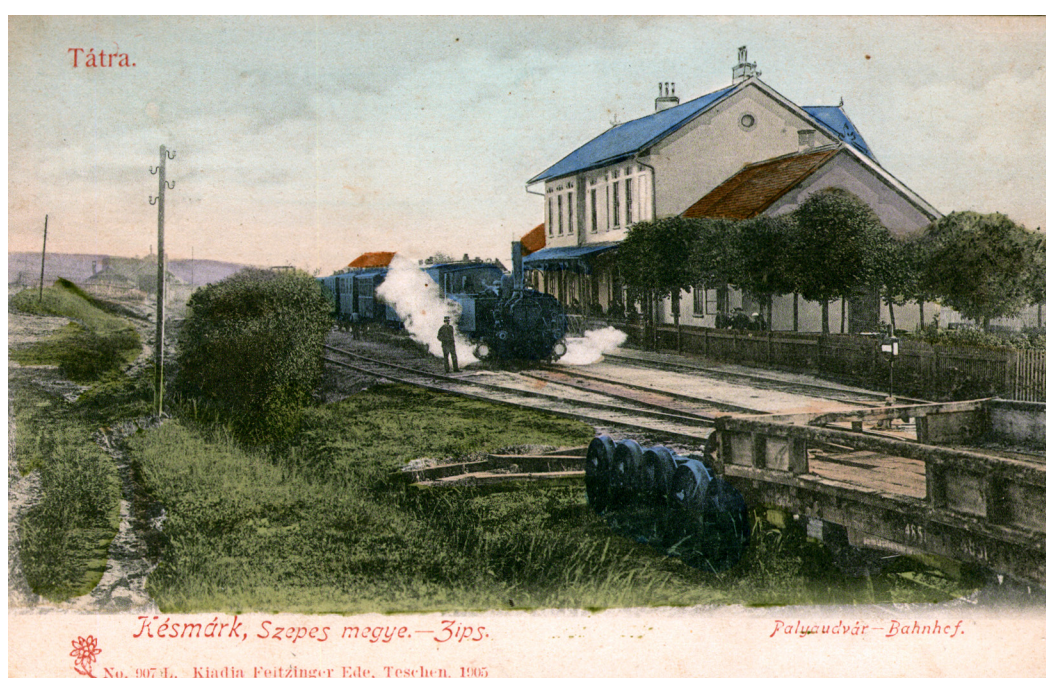


Pôvodná výpravná budova v Kežmarku. Archív Z. Baligu.

koncová stanica pri Michalskom návrší západne nad mestom, kde v minulosti stál stredoveký Kostol sv. Michala. Výpravná budova bola prízemná, sedemosová, s centrálnym trojosovým rizalitom s kruhovým otvorom v štíte. Okná i dvere mali bosované preklady s klenákom. Jediný dekoratívny prvok na fasádach tvoril ornament v tvare ľalie vo vrchole štítu rizalitu a na bokoch hrebeňa strechy. Typovo sa budova postavila podľa noriem lokálnych železníc spoločnosti MÁV z roku 1880. Malá čakáreň

však postupne prestala vyhovovať zvyšujúcemu sa počtu cestujúcich a už o štyri roky, v roku 1893, bola potrebná jej prestavba, ktorá vyvolala vlnu nadšenia aj kvôli novej reštaurácii. „Velkým překvapením a potešením je, že kežmarská diera je konečne stanicou, kde sa už viac netreba obávať, že sa pri okienku rozpučíte alebo v čakárni 2. triedy zhoríte na peci.“³ Frekvencia cestujúcich sa však stále zväčšovala a už o rok sa opäť začali ozývať hlasy žiadajúce jej opätovné zväčšenie. Svojim potrebám pomaly

115



Pôvodná výpravná budova v Kežmarku po prestavbe v roku 1898. Archív Z. Baligu.



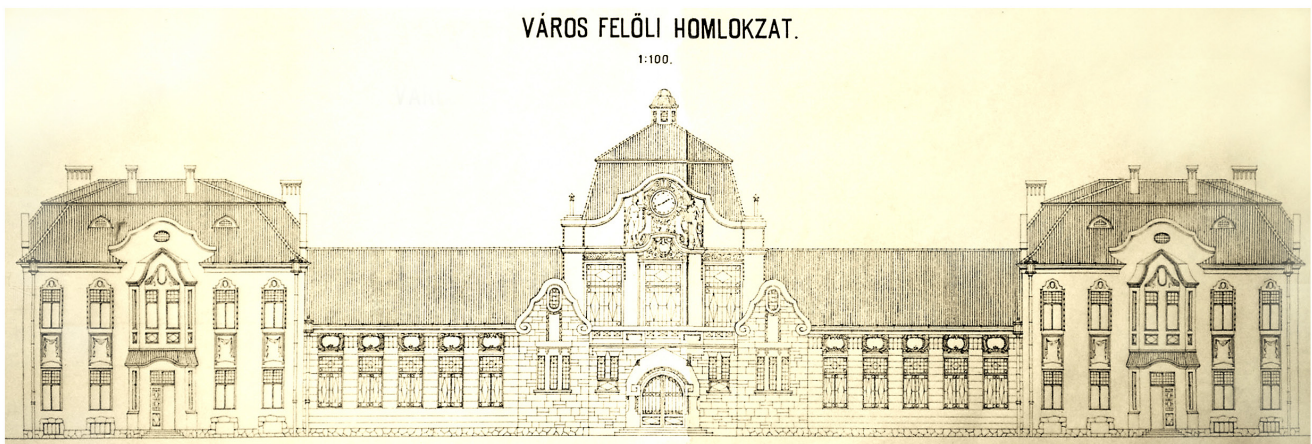
Nová výpravná budova v Kežmarku. Archív Z. Baligu.

116

začínali nevyhovovať aj ďalšie budovy na trati, napr. vo Veľkej Lomnici. V roku 1893 prevzala trať do prevádzky Košicko-bohumínska železnica. Žiadaná prestavba kežmarskej budovy sa realizovala v roku 1898. Výpravná budova sa nadstavala a rozšírila, takže centrálna časť získala osem osí, smerom do mesta sa vytvoril centrálny rizalit ukončený štítom. Na strane koľajiska sa pre zvýšenie pohodlnosti postavil prístrešok. Cestujúci, ktorí na svojich cestách spoznali stanice väčších miest alebo železničných uzlov, však zase prejavovali nespokojnosť najmä s dispozičným usporiadaním čakární a chodieb.

Ďalšia šanca uspokojiť náročných cestujúcich prišla v roku 1911. 28. júna sa konala administratívna a stavebno-technická pochôdzka miesta vybraného pre novú výpravnú budovu, kde sa už predložili aj plány rátajúce s výdavkami vo výške

36 000 K, a už vtedy sa rátalo, že pôvodná budova sa stane nákladnou stanicou. Umiestnili sa do nej kasárne a v roku 1923 prešla rekonštrukciou, ktorá zasiahla aj do dispozície. Pôvodná výpravná budova stojí dodnes a využíva sa pre potreby nákladnej stanice. Na jar roku 1912 spoločnosť Vicinálna železnica v doline Popradu rozhodla o výdavkoch 350 000 K na stavbu novej staničnej budovy. S realizáciou sa začalo v lete po získaní pozemkov kúpou alebo vyvlastnením. Výpravná budova sa postavila severnejšie od pôvodnej, bližšie k mestu a mostu, na mieste ruín domu istého Nováka, k čomu však boli nutné rozsiahle plánovacie práce. Do projektu budovy boli zapracované požiadavky stanovené správnu radou železnice i pripomienky verejnosti, no i tak sa našli nespokojenci. Keďže pôvodný projekt sa musel prepracovať, prekročil sa tým plánovaný



Pôvodný projekt kežmarskej výpravnej budovy. Archív AO ŽSR Spišská Nová Ves.

rozpočet a spoločnosť musela žiadať Uhorské ministerstvo obchodu v Budapešti o schválenie. Predpokladalo sa, že najmä náročné terénne úpravy navíšia sumu na výšku okolo pol milióna korún.

Projekt vyhotovili zrejme miestni architekti Josef Pfinn a Stephan Schöndorfer.⁴ Realizáciu stavby boli koncom leta 1913 poverení kežmarskí stavitelia Alexander Prepeliczay a Georg Kornel Schwarz na základe najnižšej cenovej ponuky. Schwarz & Prepeliczay boli známymi majstrami s mnohými zákazkami. Ich mená sú aj na pôvodných plánoch budovy. Aj keď stavba rýchlo napredovala, úplne ukončená bola až v roku 1916, aj keď využívaná bola už od roku 1914. Výstavbu zabrzдила 1. svetová vojna. Pôvodné zachované plány⁵ dokazujú, že počas realizácie nedošlo takmer k žiadnym zásadným zmenám. Vo vrchole štíta centrálnej budovy bolo plánované osadenie hodín, od ktorého sa upustilo kvôli nedostatku finančných prostriedkov počas vojny. Z toho dôvodu došlo napr. aj k absencii ústredného kúrenia. Okolie budovy sa upravovalo až po vojne, parky po bokoch sa zriadili v roku 1921/22 a oporný múr s historizujúcimi prvkami na strane mesta bol postavený v roku 1922. Navrhol ho Ing. Štefan Czenner.

Pozornosť vzbudzoval najmä honosný exteriér, vďaka ktorému sa budova impozantne vyníma la a vyníma aj v súčasnosti už z diaľky. Dominantou secesnej budovy je centrálny kubus ukončený manzardovou strechou na pôdoryse štvorca, ktorá pôsobí ako kupola s laternou vo vrchole. Zo strany mesta, teda na strane hlavnej vstupnej fasády, je kubus presvetlený trojicou obdĺžnikových okien s farebnými vitrážami. Vitráž je vsadená aj do veľkorozmerného okna na opačnej strane kubusu, smerom na koľajisko. Otvor na šírku celej steny ukončuje poloblúk a delia ho dva úzke vertikálne murované pásy. Vitráže tvorí geometrický raster žltých pásov spájaných v spojoch modrými terčikmi s vpísanými kosoštvorcami. Tento motív sa opakuje na oknách a dverách vedúcich ku koľajisku. Osadenie farebných vitráží do okien staničnej budovy nebolo v tom čase vo svete ničím výnimočným. U nás sa však nevyužívalo, nakoľko stanice sa väčšinou stavali podľa normálií a väčších samostatne projektovaných výpravných budov bolo málo. Pôvodné okenné i vysoké štíhle dverné výplne členené rastrami malých štvorcových, obdĺžnikových i kosoštvorcových tabuliek sú vo veľkej miere zachované. Aj tu vidieť snahu o hľadanie štýlu – hlavná vstupná brána má

mreže, ktoré kombinujú secesnú i klasicistickú ornamentiku.

Centrálny kubus má predstavaný prízemný vestibul s bočnými rizalitmi so štítmi. Hlavný široký vstupný otvor je ukončený poloblúkom s obvodovou profiláciou pripomínajúcou ústupkový portál so štvorcovými volútami v úrovni nábežných ríms. Vstup je navyše pred fasádu predsadený a ukončený päťbokým štítom. V bočných dvojpodlažných kubusoch stavby boli na poschodí byty prednostu stanice a reštaurátéra. Hmoty stavieb sú päťosové, pričom v strednej osi sú rizality so vstupmi ukončené vyvýšenými štítmi. Strechy sú opäť manzardové. Všetky tri kubusy prepájajú jednopodlažné koridory. Budovu zdobia štuky s historizujúcimi motívmi a klasicistickou ornamentikou. V štíte nad hlavným vstupom dominuje hladké kruhové zrkadlo obklopené z oboch strán mužskou a ženskou postavou držiacou festón. Pod kruhom je znak železníc – okridlené koleso. Festóny, vence a medailóny sa objavujú aj v ostatných štítoch a nad oknami poschodí. Prízemie prebralo skôr secesnú ornamentiku v tvare kosoštvorcov v obdĺžnikoch alebo päťboké hladké trojuholníkové frontóny. Reprezentačnej budove nemohol chýbať ani prístrešok zo strany koľajiska inšpirovaný tatranskými vyrezávanými prvkami. Má drevenú konštrukciu delenú radom bránok ukončených päťbokými vyrezávanými štítmi. Na centrálnej bránke nebola pôvodne naprojektovaná secesná ornamentika počas realizácie dodržaná a výsledkom sú rastlinné úponky štylizované do kruhov a volút. Menšie bránky majú v štítoch tri štylizované rastlinné vertikálne pásy.

Interiér mal čakárne pre tri triedy a vysokú centrálnu vstupnú halu. Nechýbala ani jedáleň pre cestujúcich 1. a 2. triedy. Najhonosnejšou je ústredná vstupná hala s rovným stropom zdobeným štyrmi štvorcovými zrkadlami, ktoré sa objavujú v obdĺžnikovej forme aj na bočných múroch v hornej úrovni. V nich boli osadené obrazy.⁶ Interiéry majú v súčasnosti viaceré vrstvy náterov a pôvodná farebnosť je neznáma. Dve úrovne výšky haly oddeľuje priebežná profilovaná rímsa, pod ktorou sa opakujú historizujúce štuky z exteriéru budovy. Súčasťou výpravnej budovy bol aj vodovod a preto mohla mať aj vlastné umyvárne.

Výpravná budova v Kežmarku bola v čase svojho vzniku výnimočnou v rámci nášho územia. Prepájajú sa v nej historizujúce prvky a prvky vienedskej secesie s tradičnou dispozičnou schémou



Nová výpravná budova stanice Kežmarok zo strany koľajiska. Foto: M. Haviarová.

výpravných budov väčších miest, ktorá sa však na Slovensku prejavila len v minimálnej miere. Dispozícia vychádzajúca z troch samostatných kubusov – z centrálnej haly prepojenej koridormi s bočnými pomocnými budovami – bola osvedčenou schémou európskych výpravných budov (na území Slovenska bratislavská hlavná stanica alebo nová leopoldovská výpravná budova). Je zrejmé, že autori sa inšpirovali viacerými prvkami, aby docielili jedinečnú architektúru. Využili historizujúcu klasicistickú ornamentiku, ktorá sa objavuje napr. na výpravnej budove MÁV v maďarskom Szentes ešte aj v roku 1928. Historizujúce a secesné budovy

nachádzame najbližšie na Prešovsko-tarnovskej trati prechádzajúcej cez Orlov, na ktorú sa trať z Popradu plánovala napojiť už od začiatku. Secesné prvky sa naplno prejavili na výpravnej budove v neďalekom poľskom Nowom Sączu v roku 1909 a eklektické i secesné prvky v Tarnowe v rokoch 1906 – 1910,⁷ kde sa využila aj kopulovitá strecha nad centrálnou halou a budova sa považovala za jednu z najkrajších v Poľsku. Kežmarskej výpravnej budove je blízky aj interiér centrálnej haly presvetlený veľkým polkruhovo ukončeným oknom v hornej časti vysokého priestoru predeleného od spodnej časti rímsou. Vzhľadom na to je možné uvažovať o vplyvoch, ktoré kežmarskej stavbe pomohli k impozantnému a ojedinelému výzoru.

Ďalšie zastávky na trati železnice v údolí Popradu mali len malé, jednopodlažné budovy. V čase výstavby tohto úseku sa už vydala ďalšia koncesia na trať do Spišskej Belej, ktorú získali G. von Koromzay, A. Kaltstein, A. Gresch a T. Genersich 11. apríla 1889. Po postupnom získavaní akcií sa trať pomaly začala stavať a jej slávnostné otvorenie bolo 25. júna 1892. V Spišskej Belej končila trať v meste pri cintoríne (stanica sa volala Spišská Belá-Tatranská Kotlina) a po postavení úseku do



Nová výpravná budova stanice Kežmarok zo strany mesta. Foto: M. Haviarová.



Interiér haly novej výpravnej budovy stanice Kežmarok. Foto: M. Haviarová.

Podolínca sa vytvorila nová budova pred mestom, ktorá sa nazývala odbočkou. Vlaky zachádzali aj do mesta a odtiaľ sa vracali na odbočku a pokračovali v trase. Výpravná budova v meste bola jednopodlažná, deväťosová na pôdoryse obdĺžnika. Jej hmota je zachovaná dodnes a slúži ako nákladná stanica. Budova za mestom bola menšia, prízemná, na pôdoryse písmena L, rovnako aj zastávka v Huncovciach. Okenné otvory belianskej budovy lemovali šambrány s vrcholovým klenákom, podstrešný priestor mal kruhové otvory. Zachovala sa do súčasnosti.

Rok po otvorení trate do Spišskej Belej sa už dokončovala trať do Podolínca, ktorej politická pochôdzka sa konala 11. novembra 1891⁸ a koncesiu na ňu získal Vendelín Faykiss a Dr. Karol Csáky. Trať sa otvorila 15. novembra 1893. Výpravná budova v Podolínci je síce zachovaná dodnes, prešla však rozsiahlejšou rekonštrukciou po požiari v roku 1945 a v roku 1987, preto nemá zachované žiadne hodnotné detaily a prvky. Tvorila ju prízemná deväťosová bloková stavba na pôdoryse obdĺžnika. Sedlová strecha bola na strane koľajiska vyťahnutá pred fasádu v tvare štíta a tento podstrešný priestor štíta vyplňalo drevené dekoratívne trámovie.

V roku 1913 sa konštatovalo, že najviac vyťažená a zároveň aj rentabilná je len trať medzi Popradom a Kežmarkom. Úsek Kežmarok – Spišská Belá stagnoval a úsek Spišská Belá – Podolínec bol absolútne nerentabilný. Tieto tri úseky ale pôvodne netvorili jednu spoločnú trať, nakoľko každá vlastnila a spravovala iná spoločnosť. Nakoniec v roku 1893 prevzala prevádzku na trati Košicko-bohumínska železnica.

Na území Slovenska sa zachovalo len veľmi málo pôvodných projektov výpravných budov. Väčšina z nich bola postavená podľa noriem štátnych železníc MÁV alebo StEG (k. k. priv. *Österreichische Staatseisenbahngesellschaft* – Rakúska spoločnosť štátnej železnice), čoho dokladom sú aj budovy na trati Poprad – Podolínec. Len niekoľko málo výpravných budov bolo stavaných podľa samostatných projektov, čoho dokladom je práve Kežmarok.

Pre svoje architektonické a umeleckohistorické hodnoty je kežmarská výpravná budova zapísaná v registri nehnuteľných NKP ako jedna z mála takýchto budov na Slovensku.⁹

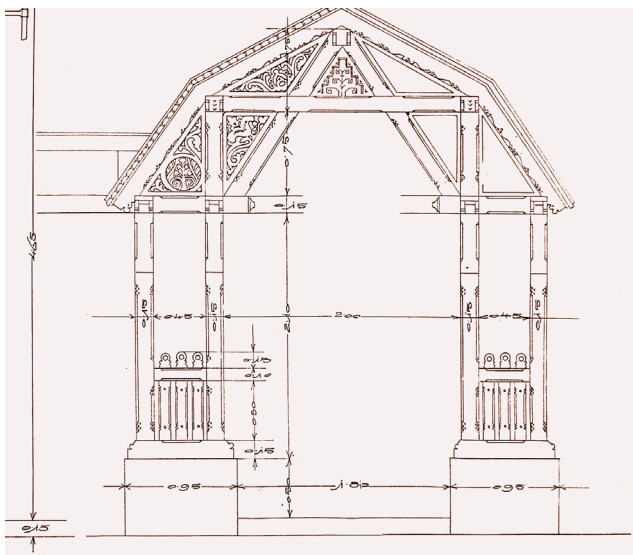


Výrez katastrálnej mapy mesta Spišská Belá z konca 19. storočia so sekundárnym dokreslením stanice, šípkou označená výpravná budova. Archív GKÚ Bratislava.



Výrez katastrálnej mapy mesta Podolíneč z konca 19. storočia so sekundárnym dokreslením stanice, šípkou označená výpravná budova. Archív GKÚ Bratislava.

120 Kežmarok, bránka prístrešku nástupišta. Foto: M. Haviarová.



Kežmarok, pôvodný projekt bránky prístrešku nástupišta. Archív AO ŽSR Spišská Nová Ves.

Literatúra a pramene

- Archív Atrakčného obvodu ŽSR Spišská Nová Ves, obvodné riaditeľstvo Košice.
- Archív Pamiatkového úradu SR. Evidencia hist. obj. žel. dopravy, Stará Ľubovňa. T – 4714; Výber žel. obj. na zdokument. Poprad. T – 4717.
- Karpathen Post. Organ der Tatra – Sektion des Ungaris-

chen Karpathen-Vereins, 1881 – 1942.

- Pamätná kniha stanice Kežmarok. Uschovaná na žst. stanici Kežmarok.
- ŠA Levoča, fond Spišská župa, fond Štátny stavebný úrad Levoča.
- ARGALÁCS, Mikuláš – MICHELKO, Pavol: Kronika tatranskej električky a pozemnej lanovky. Poprad : Veterán klub železníc, 2008.



Podolinec s výpravnou budovou v pôvodnom stave (celok a výrez). Archív M. Kožucha.

- DULLA, Matúš – MORAVČÍKOVÁ, Henrieta: Architektúra Slovenska v 20. storočí. Bratislava : Slovart, 2002.
- KUBÁČEK, Jiří (ed.): Dejiny železníc na území Slovenska. Bratislava : ŽSR, 1999.
- KUBINSZKY, Mihály – GOMBÁR, György: Bahnhöfe in Ungarn 1846 – 1988. Budapest : IPV, 1989.
- STANKIEWICZ, Ryszard – ZAKRZEWSKI, Leszek: „Krynicańska“ : Dieje linii kolejowej nr 96 Tarnów – Lełuchów. Katowice : APLAND, 2010.
- SZOJKA, Ladislav – KUKUČÍK, Rudolf – KUKUČÍK, Pavol: Košicko-bohumínska železnica. Bratislava : ŽSR, 2002.

Poznámky

1. Prvou železnicou na našom území a zároveň aj v Uhorsku bola konská železnica Bratislava-Trnava-Sereď, ktorej prvý úsek z Bratislavy do Sv. Jura sa otvoril v roku 1840, posledný do Sereď v roku 1846.
2. „... stavitelia, tesári, kamenári, stolári, sklári, kolári a iní sú naplno zamestnaní...“ In: Karpathen Post. Organ der Tatra – Sektion des Ungarischen Karpathen-Vereins, 1889 – 1942, roč. 10, č. 35, s. 2.
3. Karpathen Post. Organ der Tatra – Sektion des Ungarischen Karpathen-Vereins, 1893 – 1942, roč. 14, č. 31, s. 3.
4. DULLA, Matúš – MORAVČÍKOVÁ, Henrieta: Architektúra Slovenska v 20. storočí. Bratislava : Slovart, 2002.
5. Archív Atrakčného obvodu ŽSR Spišská Nová Ves,

6. Neznáme obrazy sú údajne deponované na Obvodnom riaditeľstve ŽSR Košice.
7. Autorom projektu bol E. Baudisch z Ministerstva železníc z Viedne a inšpirovala ho výpravná budova v Lvove.
8. ŠA Levoča, ŠSÚ LE, 132/1894.
9. Na Slovensku sú za NKP vyhlásené len nasledovné výpravné budovy: Bratislava-Šancová ulica – sklady (dnes Dopravné múzeum), výpravná budova parostrojnej železnice, Bratislava-Krížna ulica – výpravná budova konskej železnice, Bratislava-Železná Studienka, Leopoldov – stará a nová výpravná budova, Skalité, Svätý Jur, Trenčianske Teplice, Trenčín – pôvodná výpravná budova, Veľká Lomnica-Studený Potok, Štrbské Pleso, Tatranská Lomnica a Kežmarok.

**Die Empfangsgebäude der Popradtaler Eisenbahn
(Zusammenfassung)**

Tatra-Gebiet wurde an das Eisenbahnnetz durch der Bahnhof Poprad (Kaschau-Oderberger Bahn) im Jahre 1871 angebunden. Die Empfangsgebäude an dieser Strecke wurden nach Plänen der Staatsgesellschaft MÁV (Magyar Királyi államvasutak – Ungarische königliche Staatsbahnen) errichtet. Das ursprüngliche Empfangsgebäude in Poprad war zweigeschos, Hauptfassade hatte sechs Achsen mit einem Zentralrisalit und Giebel. Dasselbe Empfangsgebäude waren auch in Kralovany, Ružomberok und in Krompachy. Im Jahre 1982 errichtete man an der Westseite ein neues Gebäude und ursprüngliche Empfangsgebäude wurde abgerissen. Eine hochentwickelte wirtschaftliche Stadt Kežmarok hat an das Eisenbahnnetz erst im Jahr 1889 angebunden. Erste Versuche bemühten sich Eisenbahn nach Orlov führen, wo diese Strecke könnte mit Poland verbinden. Erster Teil der Strecke hat „Poprad-Kesmarker Vicinal-Eisenbahn-Aktiengesellschaft in Kesmark“ gebaut. Das Empfangsgebäude in Kežmarok war anfangs eingeschossig und siebenachsig, durch die Normen der MÁV-Lokaleisenbahnen aus dem Jahr 1880. Im Jahr 1898 wurde dieses Gebäude aufgestockt und erweitert, aber überdies war nicht genügend. Deshalb in den Jahren 1912 – 1916 entstand neues Empfangsgebäude, errichtet im historistischen Baustil und Jugendstil und war einzigartig auf unserem Landgebiet. Die Autoren des Projekts waren wahrscheinlich Lokalarchitekten Josef Pfinn und Stephan Schöndorfer, die Baumeister Alexander Prepeliczay und Georg Kornel Schwarz. Nächste Haltestelle an dieser Strecke waren nur kleine, eingeschossige Gebäude. Die Strecke nach Spišská Belá wurde eröffnet im Jahr 1892, nach Podolíneč im Jahr 1893 und nach Orlov erst im Jahr 1966.

VÝZNAM TOVÁRNE DYNAMIT-NOBEL V BRATISLAVE

Genéza areálu v historicko-urbanistických súvislostiach od vzniku po súčasnosť

Úvod

Bratislavská Dynamitka vznikla, tak ako mnohé podobné továrne v 19. storočí, v súvislosti s rozmachom výroby spôsobeným priemyselnou revolúciou. Rovnako v jej historickom vývoji môžeme nachádzať paralely s inými továrňami a študovať etapy meniace sa s danou historickou, ekonomickou a spoločenskou situáciou. Na problematiku areálu sa dá nahliadať niekoľkými spôsobmi – pohľadom historika skúmajúceho vývoj na pozadí spoločensko-politických zmien, čomu sa v tomto konkrétnom prípade venuje profesor Roman Holec z Katedry slovenských dejín Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, či pohľadom zameriavajúcim sa aj na stavebný vývin samotného priemyselného areálu, tak ako sa tomu venuje historička doktorka Viera Obuchová z Mestského ústavu ochrany pamiatok Bratislava a posledné roky i doktorka Jana Šulcová z Pamiatkového úradu alebo bývalý historik podniku Istrochem, Ján Turinič. Je však rovnako potrebné skúmať meniacu sa urbanistickú pozíciu priemyselnej zóny, ktorá vznikla v Bratislave v 19. storočí a zamerať sa na ďalšie aspekty, nakoľko hodnoty areálu sa môžu nachádzať aj v skutočnostiach presahujúcich jeho fyzické hranice. Zhodnotenie týchto skutočností je dôležité pre hľadanie úspešného zapojenia územia do urbanizmu mesta a pre zužitkovanie hodnôt, ktoré majú potenciál podporiť koncepciu rozvoja tohto územia.

Bratislava druhej polovice 19. storočia

Zatiaľ čo v západnej Európe boli vplyvy priemyselnej revolúcie badateľné od začiatku 19. storočia, Rakúsko-Uhorsko v tomto procese mierne zaostávalo. Na území dnešného Slovenska, ktoré

bolo v tom čase súčasťou Uhorska – prevažne poľnohospodárskej oblasti monarchie, začali vznikať továrne až v druhej polovici 19. storočia. Rozmach priemyslu v blízkosti väčších miest ovplyvnil pôvodnú mestskú štruktúru. Aj inde v Európe dochádzalo k odstraňovaniu mestských hradieb a rozširovaniu miest, ale na našom území nedošlo k uceleným veľkolepým urbanistickým projektom podobným rozšíreniu Barcelony podľa Ildefonsa Cerdu,¹ ktorý ako vôbec prvý použil termín urbanizmus v roku 1867 vo svojej knihe Všeobecná teória urbanizácie, alebo podobným transformácii Paríža baróna Haussmanna.²

Autorky publikácie Rozmanité 19. storočie, docentky Lukáčová a Pohaničová spomínajú síce na svoju dobu pokrokový smerný územný plán pre Bratislavu, ktorý vypracoval v rokoch 1909 a 1917 budapeštiansky profesor Antal Palóczy, ten žiaľ nebol nikdy uskutočnený. „*Bol však ojedinelým príkladom dobovej koncepcie komplexne chápaného mesta, a to s ohľadom na zosúladenie jeho jednotlivých funkčných celkov.*“ (Lukáčová – Pohaničová, 2008, s. 102.) Počítal s rastom zástavby smerom na východ, preklenutím Dunaja tromi mostmi, zaoberal sa rozšírením priemyselných zón aj delokalizovaním hlavnej stanice.

Rozvoj priemyselných podnikov v Rakúsko-Uhorsku začal až po revolúcii 1848 a následnom zrušení poddanstva, ale hlavne po Rakúsko-uhorskom vyrovnaní. Prvé bratislavské továrne vznikali v druhej polovici 19. storočia. Najvýznamnejšie boli Tabaková továreň, Kühmayerova továreň, Rothova továreň, Pivovar Stein a ďalšie. Podrobnejšie sa im venuje Viera Obuchová v knihe Priemyselná Bratislava (2009). Obraz mesta sa začína výrazne

meniť, buduje sa železnica a prístav. Rozvoju priemyslu v Bratislave napomáhala výhodná geografická poloha medzi Budapešťou a Viedňou, ako aj dobré dopravné napojenie. Nové továrne sa budovali hlavne popri železničných tratiach smerujúcich von z mesta. Vo veľkom pribúdali rozsiahle továrenské areály, výrobné haly, sklady, vodné veže, vznikali robotnícke kolónie a pôvodnú panorámu mesta narušili vysoké komíny. Výrazne narástol tiež počet obyvateľov, z ktorých až dve tretiny pracovali v priemysle. „Priemyselný rozvoj mesta, najmä od polovice 80. rokov 19. storočia mal taký rozsah, že Bratislava sa krátko pred prvou svetovou vojnou stala po Budapešti druhým najvýznamnejším priemyselným centrom Uhorska.“ (Obuchová, 2009, s. 66.)

História Dynamitky v Bratislave

V období najpriaznivejšom pre rozvoj priemyslu na Slovensku, v roku 1873 založil slávny švédsky vynálezca Alfred Bernhard Nobel ako „účastinársku spoločnosť“ Dynamit-Nobel bratislavskú Dynamitku severne od historického mesta, na území nazývanom Holzworm. (Lukáčová – Pohaničová, 2008, s. 136.) Založená bola len osem rokov po vzniku prvej dynamitky a ako pätnásta v poradí, ako uvádzajú Schück a Sohlman (1928, s. 125). Alfred Nobel, ktorý sa narodil v roku 1833 v Štokholme, inklinoval od mladosti k chemickému odvetviu a začal experimentovať s nitroglycerínom. Bol nielen geniálnym vynálezcom, ale aj skvelým

obchodníkom. Prvú továreň založil v Heleneborgu pri Štokholme, ďalšiu neďaleko Hamburgu. Zmiešaním nitroglycerínu so savou hlinkou sa mu podarilo vytvoriť výbušninu bezpečnú na manipuláciu, využiteľnú v priemysle aj na vojenské účely. Výbušninu nazval dynamit podľa gréckeho dynamos – sila. V roku 1865 založil A. Nobel spoločnosť s hamburským obchodníkom Maxom Filippom pod názvom Alfred Nobel a spol. a staval továrne po celom svete.

Prvú továreň v rakúsko-uhorskej monarchii založil Nobel v Zámkoch neďaleko Prahy. Výroba dynamitu bola podporovaná vojenskými kruhmi, ale používal sa aj pri začínajúcej výstavbe železníc v horskom teréne a v ťažobnom priemysle. Narastal dopyt po zvýšení výroby. Rozhodovalo sa o výstavbe novej továrne a voľba padla na Bratislavu. Výhodou bolo, že sa nachádzala takmer v strede územia monarchie a v blízkosti Viedne. Továreň bola vybudovaná na križovatke železničných tratí smerujúcich zo severu na juh a zo západu na východ Európy. Ďalšou výhodou bol riečny prístav na Dunaji, odkiaľ bolo možné tovar prepravovať do Rakúska, Nemecka, ale aj na Balkán. Dokument, ktorý ako prvý dokladá založenie továrne, je zápis v mestskom magistrátnom protokole z roku 1873, ktorý je uznesením o vydaní stavebného povolenia na stavbu dynamitovej továrne.

Výstavba bola financovaná hlavne rakúskym, nemeckým a francúzskym kapitálom.

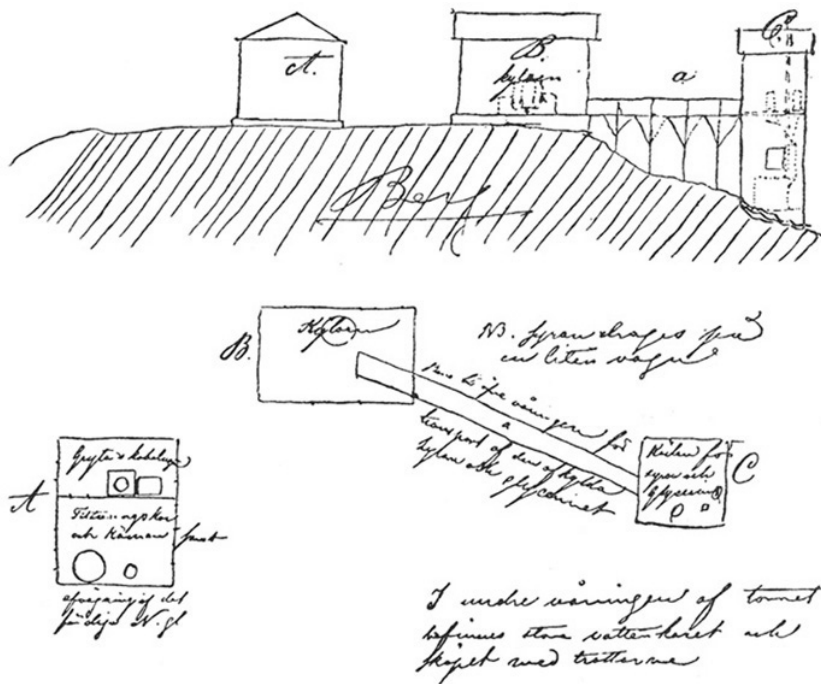
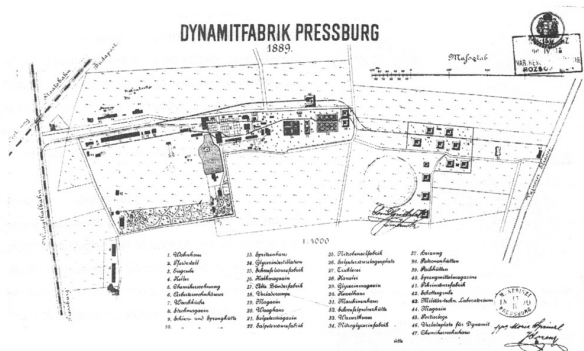


Schéma továrne na nitroglycerín od A. Nobela. Zdroj: SCHÜCK, H. – SOHLMAN, R., 1928, s. 87.



2 Plán areálu továrne Dynamit-Nobel v Bratislave z roku 1889.
Zdroj: TURINIČ, Ján, 2000.

Výnimočné postavenie továrne Dynamit Nobel dokumentuje skutočnosť, že v čase svojho vzniku patrila medzi moderné továrne z celoeurópskeho hľadiska. Spočiatku bola výroba sústredená len na výbušniny, neskôr sa s meniacou spoločensko-politickou situáciou výroba rozširovala na iné odvetvia. „Pôsobenie spoločnosti Alfred Nobel a spol. v Rakúsko-Uhorsku bolo podporované priemyselnými, ale najmä vojenskými kruhmi. (...) Dynamit bol veľmi potrebný aj pri začínajúcej rozsiahlej výstavbe železničných tratí v uhorskom teréne a banskom priemysle.“ (Turinič, 2000.) Na prelome 19. a 20. storočia, ako píše Viera Obuchová (2009, s. 193), bola bratislavská Dynamitka „najväčším podnikom svojho druhu v monarchii“.

Podľa Jána Turiniča bola továreň v Bratislave koncipovaná rovnako ako továreň v Zámkoch pri Prahe. Aj tu Alfred Nobel osobne dohliadal na výstavbu aj začiatok výroby a čoskoro sa stala „jedným z najdôležitejších v jeho viedenskom koncerne“ (Holec, 2003, s. 9 – 11). Samotný projekt realizovala známa bratislavská stavebná firma Feiglerovcov, ako uvádzajú Elena Lukáčová a Jana Pohaničová, keď sa Alfred Nobel obrátil konkrétne „na Ignatza Feiglera ml. s objednávkou na projekt a realizáciu továrne“ (2008, s. 135). Z najvýznamnejších údajov o výstavbe Dynamit Nobel, a. s. treba spomenúť výstavbu výrobné nitrácie nitroglycerínu a miešiarne dynamitu v roku 1874, nasledujúce roky pomocné výrobné a stanicu denitrácie odpadovej kyseliny, pričom v roku 1877 okrem skladísk na výbušniny bola postavená aj budova správy továrne a byty pre zamestnancov. „Všetky obytné budovy týchto kolónii Dynamitky boli koncom 70. a na začiatku 80. rokov zbúrané (s výnimkou jednej).“ (Obuchová, 2009, s. 200.) Ako uvádzajú Elena Lukáčová a Jana



Firemná reklama spoločnosti Dynamit-Nobel v knižnej publikácii:
Bratislava. Berlin : Dari-Verlag, 1928, s.132 – 133.

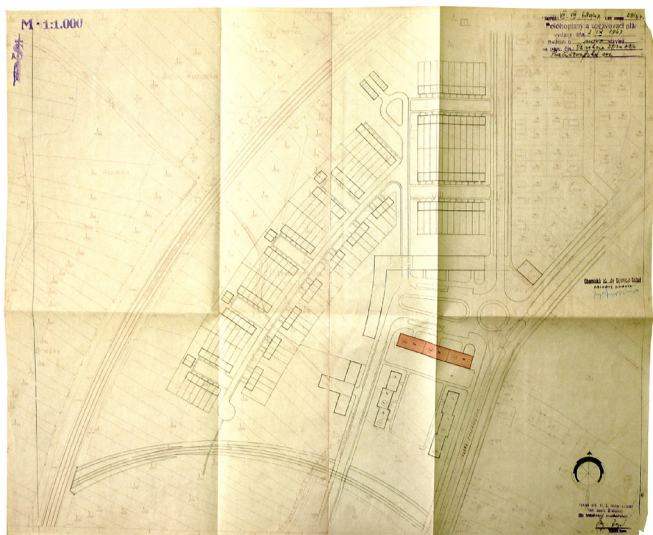
Pohaničová (2008, s. 137) v roku 1890 postavili budovu kasína. V roku 1893 postavili prvú závodnú elektrárňu, v roku 1907 elektrárňu I. V rokoch 1915 – 1917 ďalšiu významnejšiu skupinu objektov a v roku 1924 cukrovar.

Z pôvodných výrobných objektov postavených firmou Feiglerovcov sa dnes už pravdepodobne žiadne nezachovali, plány z konca 19. storočia svedčia o premyslenej koncepcii situovania objektov v rámci areálu v nadväznosti na urbanistickú polohu. Dodnes sa tu nachádza niekoľko významnejších objektov zo začiatku 20. storočia, ktorých hodnota spočíva práve v širších historicko-urbanistických súvislostiach. Po vojne sa továreň stala majetkom štátu a bola premenovaná na Chemické závody Dynamit Nobel. Pribúdali ďalšie závody, medzi iným závod na výrobu umelého hodvábu – Závod Mieru. V tom čase patril medzi najväčšie továrne viskózového hodvábu na svete. Architektom objektov správy závodu z roku 1947 bol Baťov dvorný architekt Vladimír Karfík, ktorý

125



Objekt postavený pôvodne ako cukrovar v r. 1924, po roku 1940
prestaný na závod Vistra vyrábajúci umelé vlákna.
Foto: T. Brbúch, M. Bujna.



Obytná skupina Biely Kríž, typ B. Situácia. Projekt z roku 1947. Architekt: Vladimír Karfík (Obytné domy CHZJD, Typ B. Zdroj: ÚHA, kr. 565).

do Bratislavy prišiel na pozvanie profesora Belluša. V roku 1951 navrhol Obytnú skupinu Biely Kríž v rámci novej výstavby závodu, ktorá nadväzuje na existujúcu kolóniu. Skupina Biely Kríž sa skladá z typových dvojposchodových objektov, podobných tým, ktoré Karfík navrhol v Zlíne. Súčasťou bolo nákupné centrum, jasle, ambulancia lekára a ďalšia vybavenosť. „Kolónia Biely Kríž ako jedna z prvých povojnových realizácií na Slovensku rozvinula aplikáciu štandardizovaných stavebných dielov a typizovaných projektov v obytnej výstavbe.“ (Obytná skupina Biely Kríž. Register Modernej architektúry Slovenska. 2001.)

Súčasná situácia

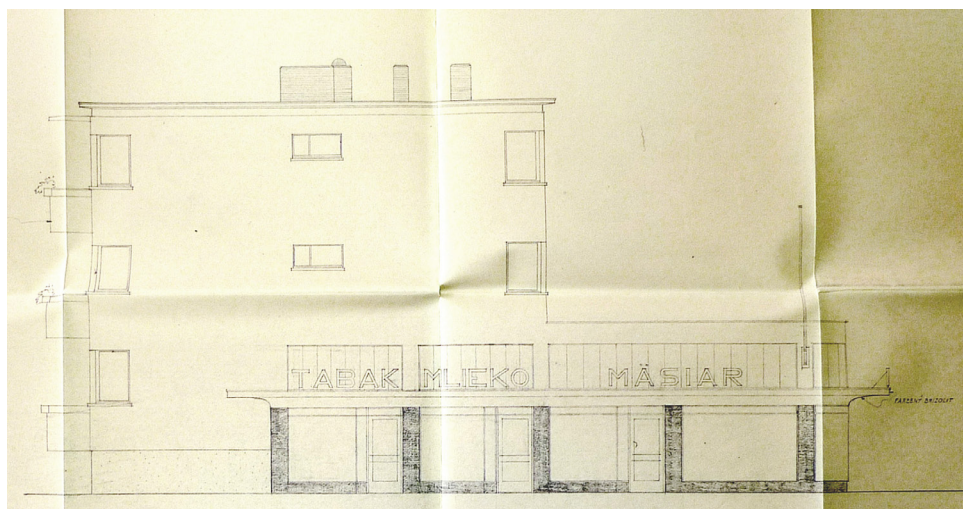
Po revolúcii bola situácia nepriaznivá, mnohé prevádzky sa rušili. Závody sa premenovali na

Istrochem, dnes sú zlúčené so závodom Duslo Šaľa. V posledných rokoch 20. storočia sa tu vyrábali priemyselné trhaviny, prostriedky na ochranu rastlín, gumárenské chemikálie, polypropylénové vlákna a plastové výrobky. Z celkového pohľadu je areál využitý v nedostatočnej miere a veľká časť chátra. Dodnes sa tu však zachovalo niekoľko cenných historických objektov a park zo severozápadnej strany od areálu továrne, ktorý bol „založený s prvými objektmi vedenia areálu fabriky Dynamit – Nobel okolo roku 1875“. (Kusý – Paňák, 2009.)

Dnes existuje niekoľko problematických aspektov, ktoré je potrebné riešiť súčasne s revitalizáciou územia. Predovšetkým treba odstrániť ekologickú záťaž územia a zostatky výroby, ďalej riešiť dopravné napojenie na Vajnorskú ulicu a situáciu v časti kríženia Nobelovej ulice a železnice. Problém predstavuje tiež územie, ktoré v súčasnosti bráni priamemu napojeniu na Vajnorskú ulicu. Čo sa týka hodnotných prvkov, je potrebné zabezpečiť ochranu cenných historických objektov a zón vzrastlej zelene a spôsob ich zapojenia do konceptu budúcej výstavby.

Konverzia vodnej veže na ateliér BKPŠ

Napriek tomu, že ešte neprebehlo na tomto území dostatočné zhodnotenie objektov Pamiatkovým úradom, v roku 2006/07 zrealizoval architektonický ateliér BKPŠ konverziu vodnej veže z roku 1906 na administratívnu budovu. Ide o realizáciu, ktorá si zasluhuje pozornosť nielen z architektonického hľadiska, ale aj čo sa týka prístupu v obnove historickej priemyselnej architektúry. Je to jedna z dvojice takmer identických vodných veží postavených v areáli továrne, pričom



Obytná skupina Biely Kríž, typ B. Pohľad juhovýchodný. Projekt z roku 1947. Architekt: Vladimír Karfík (Obytné domy CHZJD, Typ B. Zdroj: ÚHA, kr. 565).



Dnešná situácia. Pohľad na areál továrne z veže ateliéru BKPŠ.
Foto: autorka.

tá, o ktorej je reč, stojí dnes už mimo hraníc areálu Duslo. „Pravdepodobne ide o typový projekt z obdobia Rakúsko-Uhorska, aké sa stavali bežne v Maďarsku a Rakúsku – podobných vodojemov architekti našli na rôznych lokalitách viac.“ (Jakušová, 2010.)

Stavba, členená na podnož a samotný vodojem, bola pôvodne rozdelená na štyri podlažia. Po rekonštrukcii využíva ateliér BKPŠ, ktorý hral v tomto prípade rolu projektanta aj investora, len hlavu vodojemu a prízemie, pričom ostatné priestory ostávajú k dispozícii pre budúce využitie. Hlava vodojemu, v ktorej sa nachádzajú tri úrovne kancelárskych priestorov ateliéru, má dva plášte. Tu sa odohral aj najvýraznejší zásah do pôvodnej stavby – prerazenie otvorov na prívod prirodzeného osvetlenia, čo bola neľahká stavebná úloha. Medzi plášťami sa nachádza priestor využitý čiastočne na schodisko a na hygienické zariadenie. Na mieste pôvodného schodiska, v strede dispozície je umiestnený výťah, zatiaľ čo únikové schodisko točiace sa okolo obvodu objektu na exteriérovej strane predstavuje subtilný oceľový architektonický prvok v industriálnom duchu.

Spôsob, akým bola rekonštrukcia realizovaná, výber použitých materiálov, ako betón, oceľ a drevo, a spôsob ich spracovania necháva dostatočne vyznieť charakter pôvodnej stavby a predstavuje v rámci realizácií na našom území, čo sa týka konverzií priemyselnej architektúry, veľmi pozitívny príklad. O kvalite architektúry svedčí aj ocenenie projektu cenou časopisu ARCH 2009.

Urbanistická štúdiá ateliéru BKPŠ

Popredný architektonický ateliér BKPŠ, spomenutý v predchádzajúcej časti, vypracoval v roku 2009 tiež urbanistickú štúdiu – Zóna



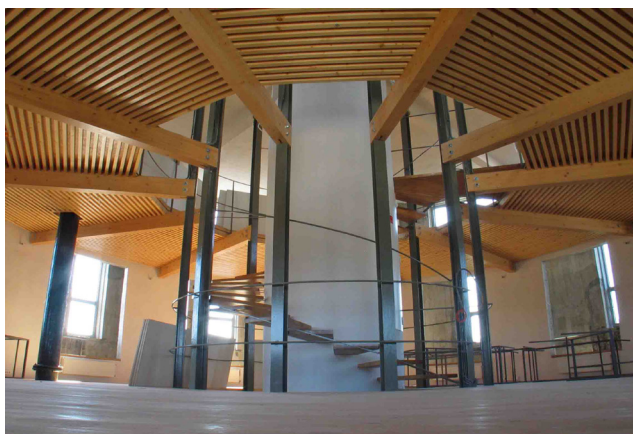
Závod Mieru. Vľavo hala od architekta Vladimíra Karfíka, dnešný stav.
Foto: BKPŠ.

Istrochem, na základe zadania od investora – Istrochem Reality, a. s. (autormi sú architekti M. Kusý, P. Paňák, spoluautorka J. Paňáková). Rieši územie s rozlohou takmer 159 hektárov rozdelené na „Základný závod“ ohraničený zo severu Vajnorskou ulicou, z východu a juhu Elektrárenskou ulicou a zo západu ulicou, ktorú pretína komunikácia tiahnuca sa zo severu na juh na pravú a ľavú časť, a „Závod Mieru“ ohraničený zo severu Vajnorskou ulicou, z východu a juhu Elektrárenskou ulicou a zo západu ulicou Za stanicou. Cieľom riešenia je „vytvorenie novej mestskej štvrte polyfunkčného charakteru s bývaním, pracoviskami, zariadeniami občianskej vybavenosti, kultúry, športu a voľného času“. (Kusý – Paňák, 2009.)

Dosiahnutie tohto cieľa vidia ako postupný niekoľkoročný proces, ktorému musí predchádzať



Konverzia vodnej veže na administratívnu budovu, exteriérový pohľad. Architektonický ateliér BKPŠ. Foto: BKPŠ.



Konverzia vodnej veže na administratívnu budovu, exteriérový pohľad.
Architektonický ateliér BKPS. Foto: Sergej Michalič.



Kompozičná schéma riešeného územia urbanistickej štúdie Zóna Istrochem. Autori: Architektonický ateliér BKPS: M. Kusý, P. Paňák; spoluautorka: J. Paňáková.



Funkčná analýza urbanistickej štúdie Zóna Istrochem. Autori: Architektonický ateliér BKPS: M. Kusý, P. Paňák; spoluautorka: J. Paňáková.



3D model urbanistickej štúdie Zóna Istrochem.
Autori: Architektonický ateliér BKPS: M. Kusý, P. Paňák; spoluautorka: J. Paňáková.

dekontaminácia územia, odstránenie zvyškov výroby a začlenenie tohto územia do rozvoja Bratislavy v rámci dlhodobej stratégie rozvoja mesta. Zvolené funkcie zhodnocujú výbornú polohu miesta v rámci Bratislavy a možnosť dobrého dopravného napojenia. Urbanistická kompozícia vychádza z dvoch východísk. Prvé východisko súvisí s kontextom miesta v urbanistických súvislostiach. Vajnorská ulica ako jediná bratislavská radiála výrazne smerujúca do centra mesta je v mieste pred ohybom pri Závode Mieru opticky predĺžená širokým pásom verejného parku, čím zdôrazňuje vzťah novej zóny k centru. Ide o navrátenie sa k pôvodnej rozvojovej osi Dynamitky založenej Alfredom Nobelom. Na túto výraznú os nadväzujú následne ďalšie.

Druhým východiskom je snaha o harmonické prostredie z pohľadu bývania, čo sa odráža v návrhu nižšej a strednopodlažnej zástavby a veľkorýso navrhnuté zelené priestranstvá, ktoré zabezpečujú dostatočný komfort, ktorý nevychádza z maximálnej využiteľnosti plochy.

Ateliérový projekt študentov Fakulty architektúry STU

Ateliérový projekt vypracovaný študentmi Tomášom Brbúchom a Martinom Bujnom pod vedením doc. Kaliskej na Ústave urbanizmu a územného plánovania Fakulty architektúry STU v zimnom semestri akademického roku 2010/11 rieši menšie územie oproti predchádzajúcemu projektu. Jeho cieľom je rovnako riešiť územie zo širšieho uhlu pohľadu vo vzťahu k celkovému urbanistickému kontextu Bratislavy. Ako študentský projekt disponuje slobodnou voľbou autorov ohľadom funkčného využitia a nie je zväzovaný požiadavkami investora. Projekt vychádza z dôkladnej analýzy územia a prieskumu súčasného stavu existujúcich objektov, keďže autori mali snahu zachovať čo najväčšie množstvo historicky hodnotných stavieb. Keďže návrh na vyhlásenie konkrétnych objektov Pamiatkovým úradom SR nebol dosiaľ spracovaný, vychádzali autori z dostupných informácií.

Navrhovanej funkčnej náplni dominuje kampus s univerzitnými budovami a ubytovacími zariadeniami, pričom smerom k Vajnorskej ulici, významnej dopravnej tepne vstupujúcej do mesta, je navrhnutá administratíva. Funkcia kampusu reflektuje potreby mesta, v ktorom zatiaľ podobne riešené územie chýba. Od Vajnorskej ulice smerom k centru mesta sú navrhnuté bytové domy s



Situácia riešeného územia študentského zadania projektu Istrochem Bratislava od autorov Tomáša Brbúcha a Martina Bujnu z Ústavu urbanizmu a územného plánovania FA STU pod vedením doc. Kaliskej.

prenajímateľnými a štartovacími bytmi. Ako pridanú hodnotu územia vidia autori existujúce nadzemné vedenia rozvodov, ktoré sa rozhodli ponechať a využiť pre zdôraznenie trasovania hlavných peších ťahov v území. Medzi Račianskou a Vajnorskou ulicou je doplnená okrem automobilovej trasy aj trať električky.

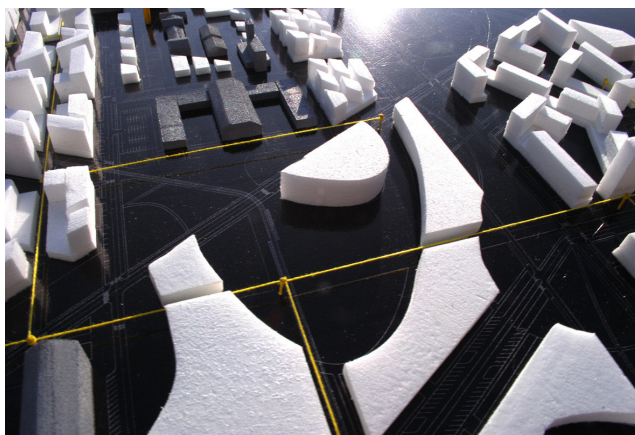
Riešenie problému s vysokou hladinou spodnej vody v území poňali autori veľmi originálne, pod vybrané budovy umiestnili „platformy“ namiesto hĺbenia prvého podzemného podlažia. Tieto zároveň opticky oddeľujú priestor na verejný – uličný a poloverejný, ktorý sa odohráva na platforme. Autori sa snažia čo najviac zdôrazniť historickú hodnotu územia, čo zohľadňujú pri trasovaní ulíc a komponovaní hmôt objektov, kde sa inšpirujú priamo urbanizmom historického areálu a zároveň hľadajú spojitosti s podobným členením inde. Takisto sa snažia do riešeného územia integrovať zeleň, pričom využívajú rozľahlú zelenú plochu

nachádzajúcu sa na juhozápadnej hranici územia, ktorú navrhujú ako mestský park, ďalší park s vyhlídkovou vežou navrhujú v oblasti územia s vodnou plochou. Celé územie členia pásy vysokej zelene. Zachované veľké halové objekty pod vodou navrhujú využiť ako filmové štúdiá. Historické objekty z pohľadového muriva sú navrhované pre funkciu spoločenského (v juhozápadnej časti) a kultúrneho centra (vo východnej časti riešeného územia).

129

Záver

Historický význam bratislavskej Dynamitky je nespochybniteľný, tento fakt však obraz súčasného stavu nijako nepodporuje. Dochované hodnoty sa dnes doslova strácajú v rozľahlom území továrenského areálu, ktorý je až na niekoľko objektov, kde ešte prebieha chemická výroba, ponechaný pozvoľnému úpadku. V súčasnosti prebieha zhodnocovanie prieskumu areálu na pôde Pamiatkového úradu dr. Janou Šulcovou, to by malo vyústiť návrhmi



Fotografie detailu modelu študentského zadania projektu Istrochem Bratislava od autorov Tomáša Brbúcha a Martina Bujnu z Ústavu urbanizmu a územného plánovania FA STU pod vedením doc. Kaliskej.

na vyhlásenie konkrétnych objektov za národnú kultúrnu pamiatku. Nakoľko ide o súkromný areál s kontrolovaným vstupom a záujem majiteľov o zhodnotenie historického významu nie je zjavný, reálna možnosť zakomponovania historických hodnôt do konceptu urbanisticko-architektonického riešenia budúcej revitalizácie závisí od konkrétnych architektov, ktorí budú v budúcnosti riešením areálu poverení, na ich rozhladenosti a uvedomelosti. Aj osvietení architekti však potrebujú dostatočné podklady historického výskumu. Možno práve dnešný problém kontaminácie územia môže byť nakoniec nápomocný v získaní času pre podrobnejší výskum, osvetu a následnú záchranu ostávajúcich hodnôt pred nerozváznymi zásahmi, ako to Bratislava zažila na množstve iných prípadov. Aj široká verejnosť by si mala uvedomiť, že i takéto z vonkajšieho pohľadu neatraktívne územie má vďaka histórii potenciál byť magnetom pre ľudí a patrične zhodnotené podporiť síce pomalší, ale o to udržateľnejší rozvoj územia a následne i zisk pre zainteresované subjekty.

Bibliografia

- Archív hlavného mesta SR Bratislava
- „Articles on Alfred Nobel“. Nobelprize.org. [Online] [cit. 2011-01-05]. Dostupné na internete: http://nobelprize.org/alfred_nobel/biographical/articles/
- Bratislava. Berlin : Dari-Verlag, 1928
- BRBŮCH, Tomáš – BUJNA, Martin: Študentské zadanie projektu Istrochem Bratislava. Ústav urbanizmu a územného plánovania, FA STU pod vedením doc. Kaliskej.

- HOLEC, Roman: Osud jednej stredoeurópskej továrne : Vzostupy a pády bratislavskej Dynamitky. In: História, 2/2003, 3. roč., s. 9 – 11.
- JAKUŠOVÁ, Martina: Sídlo ateliéru BKPŠ. In: ASB, 10/2008. [Online] [cit. 2010-12-18]. Dostupné na internete: <http://www.asb.sk/architektura/realizacie/sidlo-atelieru-bkps-2299.html>
- KUSÝ, Martin – PAŇÁK, Pavol: Architektonický projekt : Urbanistická štúdia zóny Istrochem. Investor: Istrochem Reality, a. s. (rkp.)
- LUKÁČOVÁ, Elena – POHANIČOVÁ, Jana: Rozmanité 19. storočie : Architektúra na Slovensku od Hefeľeho po Jurkoviča. Bratislava : Perfekt, 2008. ISBN 978-80-8046-426-4
- OBUCHOVÁ, Viera: Priemyselná Bratislava. Bratislava : Vydavateľstvo PT, 2009. ISBN 978-80-89218-99-8
- Obytná skupina Biely Kríž : Register Modernej architektúry Slovenska. 2001. [Online]. [cit. 2010-09-17]. Dostupné na internete: http://www.register.ustarch.sav.sk/index.php?option=com_content&view=article&id=593:obytna-skupina-biely-kriz&catid=63:karfikvladimir&Itemid=37&lang=sk
- SCHÜCK, H. – SOHLMAN, R.: Nobel. Dynamit/Petroleum/Pazifismus. Leipzig : Paul List Verlag, 1928.
- TURINIČ, Ján: Dynamit Nobel 1873 – 1951. Bratislava : Istrochem, a. s., 2000.
- ZERVAN, František: Od Dynamitky po Dimitrovku. Bratislava : Obzor, 1973.

Poznámky

1. Ildefonso Cerdà (1815 – 1876) – španielsky inžinier-architekt
2. Georges Eugène Haussmann (1809 – 1891) – prefekt oblasti Seiny za Napoleona III.

Summary

The former Dynamit-Nobel factory in Bratislava, established by the famous inventor of dynamite – Alfred Nobel, in 1873, belonged to a chain of many similar factories in Europe and overseas producing explosives used for mining, construction works and ammunition. The factory in Bratislava was built as the second one in the Austro-Hungarian Empire, after the factory in Zámky near Prague. It was a significant factory by its importance in the country – as one of the most important suppliers of dynamite in the Austro-Hungarian Empire, and also by its size. As such, it comprised not just of factory buildings themselves, but also of workers' dwellings, facilities and infrastructure, all planned in a relation to the historical city. The premises of the dynamite factory and the surrounding area have changed throughout the 20th century, and from a flourishing industrial zone it has come to today's doubtful state. A part from a well known and a positive example of a water tower conversion by BKPŠ, the future of the area, as whole, is still in question, although it has already been a subject of few urban projects – both professional and academic. It must be stated though that the projects lack a support of a profound historical research that could highlight specific buildings and help to include the history into future city planning.

VIDITEĽNÉ STOPY PRIEMYSELNEJ ÉRY Z PRELOMU 19. A 20. STOROČIA V BRATISLAVE

Priemyselné či industriálne dedičstvo sú pojmy, ktoré sa v poslednej dobe často skloňujú v debatách o architektúre a pamäti mesta. Už aj u nás sa udomácnili a venuje sa im veľa pozornosti. Industriálne stopy priemyselného dedičstva sa v posledných rokoch nielen hľadajú a nachádzajú vo väčšine rozvinutých štátov na svete, ale aj cieľne vyhľadávajú za účelom, aby sa zdokumentovali a prípadne adaptovali na hodnotnú súčasť mesta. Bratislava nie je výnimkou.

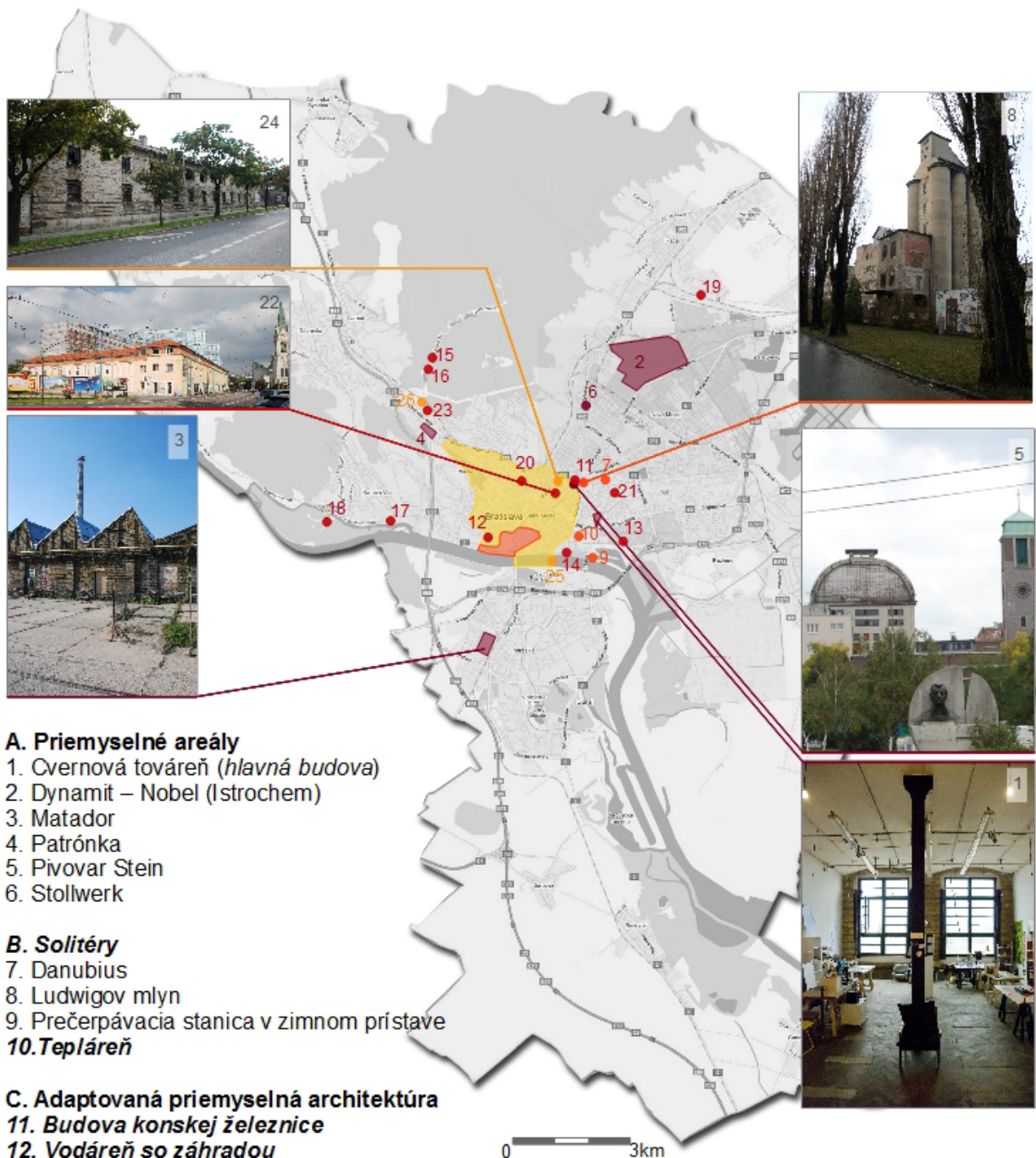
Urbanistický obraz mesta Bratislavy sa formoval dlhé stáročia. Niektoré vrstvy sú v ňom málo čitateľné, a niektoré, naopak, sú veľmi dobre a ľahko vnímateľné. Najvýznamnejšie časti, ako pamiatková rezervácia či hrad, budú navždy pripomínať dejiny mesta pred jeho rozmachom v novoveku. Významnú a nezanedbateľnú stopu tu však vytvorila aj priemyselná éra, ktorá sa začala u nás najmä po roku 1848, kedy sa zrušilo nevoľníctvo a po rakúsko-uhorskom vyrovnaní v roku 1867.

Aj keď v 60. rokoch 19. storočia sa v Bratislave nachádzali už veľké fabriky, akými boli Uhorská tabaková továreň a Mestská plynáreň, najväčší rozmach prišiel až s cieľným budovaním železničnej trate a postavením Starého mosta koncom storočia. Vytvoril sa tak prstenec závodov, nových mestských štvrtí, východne od pôvodného jadra mesta. Jednou z významných lokalít sa stala oblasť medzi Zimným prístavom a Starým mostom (vtedy mostom Františka Jozefa I.), kde podniky ťažili zo strategickej polohy pri Dunaji. Tu vyrástlo Kablo, Klingerova továreň, rafinéria Apollo, Mestská elektráreň a mnohé iné. Druhou významnou lokalitou sa stala os okolo železnice, ktorá sa tiahla od Starého mosta popri stanici Nové mesto (na Mlynských

Nivách) a stanici prvej konskej železnice na Krížnej ulici až k závodu Dynamit-Nobel. Okolo tejto tepny sa sústredili viaceré významné podniky, okrem Dynamitky to boli Siemens Schuckert či Stollwerck. Ďalšími lokalitami sa stali strategické miesta pri hlavných železničných ťahoch smerujúcich na západ, medzi ne môžeme zaradiť Patrónku a Kühmayerovu továreň v blízkosti Červeného mosta či továreň Matador a Westen pri železničnej stanici v Petržalke.

Aká historická stopa priemyselnej architektúry ostala v meste dodnes?

Areály sa pomaly stávali súčasťou širšieho centra. Mnohé z fabriek sa po druhej svetovej vojne už nespamätali z bombových náletov (Apollo) či cieľenej presunu výroby (Patrónka). Tie, čo po vojne pokračovali vo výrobe, tvorili skoro celé 20. storočie činné štvrte mesta a ponúkali tak prácu tisícom ľudí. Ich vzhľad poznačili mnohé prestavby, ktoré sa podriadili modernizácii výroby. Až v posledných rokoch 20. storočia a začiatkom nového tisícročia sa priemysel dostal von z mesta a jeho areály sa stali len opustenými lokalitami bez budúceho využitia. Tieto miesta, v odbornej terminológii nazývané brownfields, predstavovali zrazu veľký potenciál na rozvoj Bratislavy. Napriek tomu, že neboli pamiatkovo chránené (aj keď v roku 1983 bolo po sympóziu o technických pamiatkach Bratislavy zostavený zborník (1985), na konci ktorého sa nachádza zoznam s vytipovanými lokalitami na zápis za národné kultúrne pamiatky), svojimi hodnotami na prvý pohľad dokumentovali svoju výnimočnosť a mohli tak nalákať investorov na zaujímavú konverziu a zachovať tak jedinečnú atmosféru miesta.



A. Priemyselné areály

1. Cvernová továreň (*hlavná budova*)
2. Dynamit – Nobel (Istrochem)
3. Matador
4. Patrónka
5. Pivovar Stein
6. Stollwerk

B. Solitéry

7. Danubius
8. Ludwigov mlyn
9. Prečerpávacía stanica v zimnom prístave
10. **Tepláreň**

C. Adaptovaná priemyselná architektúra

11. *Budova konskej železnice*
12. *Vodáreň so záhradou*
13. *Plynojem s areálom*
14. *Sklad č.7*
15. *9.mlyn*
16. Klepáč
17. *Čerpacia stanica Devínska cesta*
18. *Čerpacia stanica ostrov Sihot'*
19. *Rušňové depo s areálom*
20. *Železničná stanica – bývalá uhorská železnica*
21. Bývalý bitúnok
22. Grünebergova továreň na kefy
23. Kühmajerova továreň

D. TORZÁ

24. Uhorská tabaková továreň
25. Štary most /časť NKPI/
26. Železničná stanica pri červenom moste

MPR
MPZ

Objekt vyznačený hrubo je NKP

Foto: autorka, 2010

Dnes už vieme, že najmä v strategických polohách Bratislavy skôr ako kvalitná architektúra či jedinečný komplex budov a technických zariadení investorov zaujala možnosť nadobudnúť výhodný pozemok asanáciou jeho stavebného fondu. Takto by sme mohli dať pomyslený krížik k viacerým zvučným názvom zaniknutých fabriek.

Našťastie nie všetky industriálne lokality v meste postihol rovnaký osud a tak môžeme stále hovoriť o identifikovateľnej historickej vrstve, ktorú tu zanechali priemyselné areály vybudované v 19. a začiatkom 20. storočia. Tieto „pozostatky“ priemyselnej architektúry v meste môžeme rozdeliť do štyroch skupín :

1. *Priemyselné areály podnikov* – sú tvorené viac či menej uceleným súborom pôvodných výrobných i nevýrobných objektov, ktoré sa zachovali ako kompaktné mestské štvrte v blízkosti centra či ako oblasti väčších rozmerov v jednotlivých štvrtiach mesta. Niektoré si zachovali pôvodnú funkciu, iné sa adaptovali po zániku výroby na novú alebo sú dnes nevyužívané.

2. *Solitéry* – tvoria len jednotlivé dochované časti veľkých priemyselných areálov alebo predstavujú stavby, ktoré boli určené na taký druh priemyselného využitia, ktoré sa odohrávalo len v jednej ucelenej stavebnej jednotke.

3. *Objekty* adaptované na nové využitie – už začiatkom druhej svetovej vojny sa z niektorých priemyselných podnikov z bezpečnostných dôvodov presunula výroba a tak sa postupne adaptovali na nové využitie. Šťastí tento proces pokračuje dodnes, preto adaptácia starých priemyselných objektov predstavuje nezanedbateľnú súčasť vo využívaní opusteného stavebného fondu.

4. *Torzá* – predstavujú pozostatky architektúry po bývalej priemyselnej činnosti.

1. Priemyselné areály

Najväčšiu a najvýznamnejšiu stopu priemyselného dedičstva v urbanizme mesta predstavujú najmä ucelené priemyselné areály. K najväčším patrí Dynamit Nobel, ktorý ako vyplýva aj z názvu bol založený samotným Alfredom Bernhardom Nobelom v roku 1873. Pôvodné budovy patrili do portfólia firmy Feiglerovcov, jednému z najvýznamnejších architektonických rodov v Bratislave. Areál prešiel od čias vzniku viacerými prestavbami, a najmä rozsiahlou dostavbou výrobných hál. Dnes územie bývalého Istrochemu (posledný názov tohto

podniku) a prilahlých častí tvorí nevyužívaný a uzavretý priestor pri železničnej trati, ktorou sa každý deň prepraví niekoľkotisíc osôb.

Okrem typických pamiatkových hodnôt priemyselných areálov, ktorými sú často nadčasová architektúra či zachovanie dôkazov o jedinečnom technologickom procese, majú mnohé z nich aj hodnoty, ktoré sa nezmažú z pôdorysu mesta ani ich hmotným zánikom. Jedným z takýchto výnimočných miest je Rothova továreň na patróny (vznik 1870), podľa ktorej je pomenovaná celá štvrť Patrónka. Dnes tento areál, aj keď v značnej miere prebudovaný, slúži pre telesne postihnutých ľudí s priestormi na hipoterapiu. Adaptácia neprebehla celým areálom, niektoré stavby boli počas vojny zničené a rozobraté, iné výrobné objekty sa dodnes prenajímajú rôznym firmám. V roku 2008 bol podaný návrh na zapísanie areálu Patrónky do zoznamu pamiatkového fondu, ktorý bol síce schválený, ale neskôr sa od vyhlásenia upustilo.

Nemenej významný areál, ktorý je spájaný najmä s názvom obľúbeného športového areálu, je továreň Matador (založenie 1905). Spolu s ostatnými podnikmi je podpísaná pod premenu malej dedinky na pravom brehu Dunaja na prosperujúcu mestskú časť. Je paradoxom, že z celej starej Petržalky, až na pár obytných domov, tvorí historickú stopu tejto mestskej časti práve súbor výrobných objektov tejto továrne. Dnes je podnik využívaný prevažne na prenájom menším firmám, ktoré si prestavujú pôvodné historické budovy z prelomu storočí neadekvátnym spôsobom. Stále je tu však badateľné rozloženie jednotlivých stavieb a ich prepojenie železničnou vlečkou, ktoré vytvárajú ucelený pohľad na areál bývalej továrne. Matador pozostáva z viacerých pričlenených podnikov a tak tu môžeme nájsť aj budovy pôvodnej Westenovej továrne (1896), neskôr Sfinx. Opäť tu bol pokus o vyhlásenie za národnú kultúrnu pamiatku v roku 2010 neúspešný.

Bližšie k centru mesta zaujíma veľmi výhodnú polohu pri autobusovej stanici Mlynské Nivy Cvernovka (založená 1900). Súbor stavieb tvorí kompaktný celok mestskej štruktúry, ktorý je v súčasnosti využívaný pre rôzne oblasti bez komplexného funkčného návrhu. Dnes sa v ňom vytvorila časť, v ktorej sídlia nezávislí umelci, pretvárajúci si priestory podľa svojich finančných a kreatívnych možností. Niektoré objekty sú prázdne, iné využívané len občas či v prenájme. Veľký záujem o túto



Budova mechanickej dielne v areáli továrne na cverny. Zdroj: V. Kvardová, 2010.

134

stavbu, najmä zo strany umelcov z rôznych odvetví, snáď dokáže zabrániť jej devastovaniu a asanácii. Z celého areálu stavieb, ktoré boli navrhnuté do zoznamu kultúrneho dedičstva, sa do neho v roku 2008 dostala len hlavná budova z roku 1904.

Posledným zachovaným historickým areálom, ktorý je dodnes funkčnou zložkou ľahkého priemyslu v meste, je továreň Stollwerck (vznik 1895 – 1896), známa najmä pod menom Figaro. Aj tu sa podieľala na výstavbe niektorých objektov firma Feiglerovcov. V súčasnosti je tento areál

azda jedinou súčasťou industriálneho dedičstva v Bratislave, ktorý si svoju funkciu udržal dodnes. Napriek tomu, že pre priemyselné odvetvie sú charakteristické najmä početné prestavby, ktoré si vyžaduje nová technológia, Stollwerck si svoju historizujúcu súčasť, viditeľnú zo širšieho okolia, zachováva aj naďalej.

Pivovar Stein (vznik 1871 – 1876) je ďalším z priemyselných areálov, tentoraz pripomínajúci významnú éru pivovarníctva v meste. Po niekoľkých prestavbách sa stal moderným podnikom



Budova farbiarne v areáli továrne na cverny. Zdroj: V. Kvardová, 2010.



Budova farbiarne v areáli továrne na cverny. Zdroj: V. Kvardová, 2010.

20. storočia. Po jeho zániku sa namiesto jeho konverzie začala smutná história, ktorá je okrem požiarov poznačená aj mohutnými zásahmi vandalov. V minulosti neoddeliteľná dvojica veží Nového evanjelického kostola od architekta M. M. Harminca a „kupoly“ kvasiarne, ktorých dozelená sfarbená medená strecha vytvárala charakteristický pohľad v mestskej časti, je dnes len smutnou spomienkou pri pohľade na polorozpadnuté budovy, kde pramenil Stein (čo roky tvrdil nápis na fasáde hlavnej budovy).

2. Solitéry

Po rozsiahlej asanácii priemyselných areálov na začiatku 21. storočia sa na mnohých miestach nezachoval už vôbec žiadny stavebný fond z mohutnej výstavby fabriek z prelomu storočí. Na niektorých miestach však stále vidieť samostatne stojace objekty, ktoré sú už len akýmiisi pamätníkmi na zašlú slávu priemyselných areálov. Po asanácii v roku 2008 ostala z fabriky na káble (vznik 1894), založenej Egonom Bondym, stáť už len jedna jej súčasť a to lanáreň, o ktorej osude nie je doteraz rozhodnuté. Aj tu sa pripisuje možné autorstvo Alexandrovi Feiglerovi.

Ďalším „pamätníkom“ na jeden z významných podnikov v Bratislave, ktorý zamestnával niekoľko stoviek žien, je objekt továrne Danubius

(vznik 1907 – 1909). Pradiareň sa ako jediná, možno vďaka svojmu historizujúcemu vzhľadu pripomínajúcemu hrad, zachovala a čaká na začlenenie do novej výstavby v tejto mestskej štvrti. Jej jedinečná hodnota však spočíva aj v tom, že táto stavba predstavuje zaujímavý doklad o pokrokových železobetónových konštrukciách známej bratislavskej firmy Pittel a Brausewetter.

Aj keď areál Ludwigovho mlyna pozostáva až z dvoch ucelených objektov, do povedomia sa dostáva najmä vertikálna dominantnosť mlyna, ktorý je dobre vnímateľný už pri križovatke Krížnej a Legionárskej ulice. Tento orientačný prvok, ktorý je viditeľný zo širšieho okolia, potichu čaká na svoju rekonštrukciu, ktorá by mohla byť konverziou v pravom slova zmysle podľa plánov investora.

Jedna z mála priemyselných architektúr, ktoré boli na území mesta vyhlásené za národné kultúrne pamiatky, je tzv. Jurkovičova tepláreň na Čulenovej ulici. V zozname sa nachádza ako predmet ochrany len kotolňa s turbínovou halou. Preto sa prístavby aj okolie areálu asanovali a tak opäť stojí, skoro na zelenej lúke, len akési memento priemyselnej architektúry.

3. Objekty adaptované na nové využitie

Medzi najčastejšie konverzie industriálnej architektúry na nové využitie patrí vytvorenie



Posledná budova Káblovky na Továrenskej ulici. Zdroj: V. Kvardová, 2010.

múzeí či galérií, ktoré dokumentujú dané priemyselné odvetvie. V Bratislave sa nachádza niekoľko takýchto adaptácií. Medzi ne patrí najmä Dopravné múzeum, ktoré sídli v železničných budovách, čím sa podporuje jedinečná atmosféra prezentácie historických dopravných prostriedkov. Podobne vynikajúci dojem zanecháva aj Železničné múzeum Bratislava-Východ, zriadené v starom rušňovom depe. V roku 2008 bolo vyhlásené za kultúrnu pamiatku s chránenou pamiatkovou zónou, do ktorej patrí aj koľajisko, ktoré tvorí miesto pre exponáty železničných vagónov a lokomotív. Tieto miesta už aj širšia verejnosť vníma ako historické medzníky pamäti mesta a je plne stotožnená s ich pamiatkovou hodnotou. Podobne na muzeálny účel boli adaptované objekty plynárne na ulici Mlynské nivy či čerpacia stanica na Devínskej ceste, kde sídli Vodárenské múzeum BVS.

Medzi dopravné stavby, ktoré sa adaptovali na nové využitie, patrí aj budova Konskej železnice na Krížnej ulici od Ignáca Feiglera mladšieho, ktorá dnes slúži mestskej časti aj ako svadobná sieň, či železničná budova na Šancovej ulici, z ktorej je administratívny objekt.

Azda najznámejšou konverziou priemyselného objektu v rámci mesta je vďaka jej poslaniu

Kúhmayerova továreň (vznik 1868), z ktorej sa stalo sídlo Pamiatkového úradu Slovenskej republiky. V jej areáli sa nachádzajú aj pozostatky siedmeho Vydrického mlyna. Mlyny sú jedny z objektov výroby, ktoré sa úspešne adaptovali na účely turistického ruchu. Pamiatkovo chránený VIII. mlyn a takmer nanovo postavený mlyn Klepáč slúžia dnes širokej verejnosti v oblasti Železnej studničky.

Niektoré adaptácie na iné funkcie prinášajú historickej priemyselnej architektúre jej zánik, najmä zlikvidovaním jej hodnôt a *genia loci* daného miesta. Príkladom takejto „konverzie“ je aj prestavba Grünebergovej továrne na kefy pri Blumentálskom kostole. Našťastie sa v meste nájdu aj pozitívne príklady adaptácie z posledných rokov, avšak v menšej miere, ako je vodárenská veža v areáli Istrochemu, prerobená na architektonický ateliér, či dobre známa *design factory*, ktorá prilákala na výstavu dokonca aj portugalského prezidenta.

4. Torzá priemyselnej architektúry

Označenie torzo sa často spája najmä s architektúrou hradov, ktoré sa vypínajú na strategických miestach v krajine a dokazujú tak stále svoju neoddeliteľnú súčasť s danou lokalitou. Na rozdiel od takýchto druhov torz, ktoré vznikali prevažne



Konverzia veže vodojemu na architektonický ateliér pri areáli podniku Istrochem.
Zdroj: V. Kvardová, 2010.

vypálením či vojnovým zničením, je priemyselná architektúra typom torza, ktoré vzniklo zo zanedbania alebo z úmyselného zničenia. Najhorším prípadom je azda budova bývalej Uhorskej tabakovej továrne (vznik 1853), ktorej najcennejšia stavba, sklad tabaku, bola dokonca vyhlásená za národnú kultúrnu pamiatku aj s oplotením a vilou. V roku 2007 bol však sklad vyňatý z pamiatkového fondu a ostala v ňom len vila. V roku 2010 tvorila továreň ešte kompaktný historický priemyselný areál, no na konci roka začali s jej asanáciou a dnes sa síce usku-točňuje výstavba na jednej z jej častí, ale sklad, napoly asanovaný, stojí dodnes už len v podobe rui-ny. Rovnaký osud postihol aj stavby v Dynamitke, ktoré však zatiaľ nie sú atakované novou výstavbou. Takýchto príkladov priemyselnej architektúry mô-žeme nájsť v meste hneď niekoľko vo viacerých jej častiach, sú medzi nimi aj železničné stanice, mly-ny, sýpky a rôzne drobné stavby, ktoré stratili svoje využitie a čakajú na konverziu či asanáciu.

Historická priemyselná stopa v budúcom urba-nizme mesta

V územnom pláne mesta Bratislavy (schvá- lenom v máji 2007) sú územia, o ktorých tento článok pojednáva, definované rôzne. Areály firiem Dynamit Nobel, Matador a Stein sú zaradené pod výrobné územia, no v regulačnom výkrese úze- mného plánu sa o nich uvažuje ako o budúcich úze- miach s občianskou vybavenosťou celomestského a nadmestského významu. Ostatné zo spomenutých majú priradený charakter občianskej vybavenosti a zmiešaných území, teda rozvojové tendencie ich rastu sú už teraz na samotných investoroch a maji- teloch. Problémom ostáva fakt, že z územného plá- nu, ktorý investori považujú za zákonné usmerne- nie na výstavbu v určitom území, sa nedozvedia, že sa na ich parcelách nachádza stavebný fond, ktorý by bolo vhodné zachovať.

Vyhlasovanie za kultúrne pamiatky sa zdá ako veľmi ťažký a málo úspešný proces, na ktorý je vyvíjaný v dnešnej dobe veľký tlak. Preto nemalá

zodpovednosť padá na plecia investorov či verejnosti, ktorí ako jediní môžu zmeniť trend asanácií industriálnych objektov na trend adaptácie priemyselného dedičstva a tým ich zachrániť pre ďalšie generácie. Vidno, že finančná kríza oddialila výstavbu nových projektov v meste. Otázne stále ostáva, či investori po oživení trhu budú pokračovať v zámeroch, ktoré predstavili začiatkom nového tisícročia, kedy sa industriálne dedičstvo začalo strácať z mapy Bratislavy, alebo si uvedomia jeho hodnoty a nechajú sa inšpirovať zahraničím, kde sa trend konverzií nepovažuje za otázku, ale za neoddeliteľnú súčasť navrhovania v starých industriálnych zónach mesta. Takýmto moderným uvažovaním nad priemyselným dedičstvom by sa zabezpečilo zachovanie stôp jedného z najvýznamnejších období Bratislavy aj pre ďalšie generácie.

Použitá literatúra

1. HUSÁK, V.: Technické pamiatky priemyselnej architektúry. In: Prezentácia architektonického dedičstva II.

- (Zost. J. Gregorová a P. Gregor.) Bratislava : Perfekt, 2008, 191 s. ISBN 978-80-8046-394-6
2. LUKÁČOVÁ, E. – POHANIČOVÁ, J.: Rozmanité 19. storočie : Architektúra na Slovensku od Hefeľeho po Jurkoviča. Bratislava : Perfekt, 2008, 243 s. ISBN 978-80-8046-426-4
3. OBUCHOVÁ, V.: Priemyselná Bratislava. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2009, 311 s. ISBN 978-80-89218-99-8
4. ORTVAY, T.: Ulice a námestia Bratislavy : Mesto Františka Jozefa. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2005, 158 s. (Orig. vyd. 1905.) ISBN 80-88912-78-4
5. POHANIČOVÁ, J.: Tvorba Feiglerovcov v ére rozvoja priemyslu a dopravy – moderná architektúra svojej doby. In: Stopy priemyselného dedičstva na Slovensku. Bratislava : Slovenská technická univerzita, 2010, s. 98. ISBN 978-80-227-3308-3
6. Technické pamiatky Bratislavy : zborník MSPSOP v Bratislave č. 8. (Zost. A. Schwarczová.) Bratislava : Príroda, 1985.

- informácie čerpané z databáz o Ústrednom pamiatkovom fonde, uverejnených na stránke Pamiatkového úradu SR www.pamiatky.sk

- informácie z územného plánu, čerpané z oficiálnej stránky mesta Bratislavy www.bratislava.sk

Visible vestiges of the industrial era from the turn of the 19th and 20th centuries in Bratislava (Summary)

The industrial era has left the significant vestiges in the urban plan of Bratislava. In the 19th century the city began to grow rapidly and new industrial districts started to appear on the outskirts of the city. These vestiges, that have left after them, can be recognised in the urban plan of the city even today and can be divided into four groups: 1. The industrial premises of the factories – they consist of more or less complex sets of the original manufacturing or nonmanufacturing buildings, among which the most remarkable are the premises of Dynamit Nobel, Stollwerck, Roth's Factory of cartridges (Patrónka), Kühmayer factory and Matador. 2. Solitary buildings – are just the parts of the big industrial areas or the buildings designed for the specific industrial use, where only one object was needed. These are mostly the buildings of waterworks, gasworks or railways. 3. The buildings adapted for new purposes – there belongs the conversion of the water reservoir tower to the architectural studio, or placing the modern gallery to the old storage house. 4. Torso – represents the remains of the industrial architecture. The majority of the industrial buildings have not been listed in Central List of Cultural Heritage Fund of Slovakia yet. For this reason its survival and future use is in the hands of the investors.

PETER BUDAY

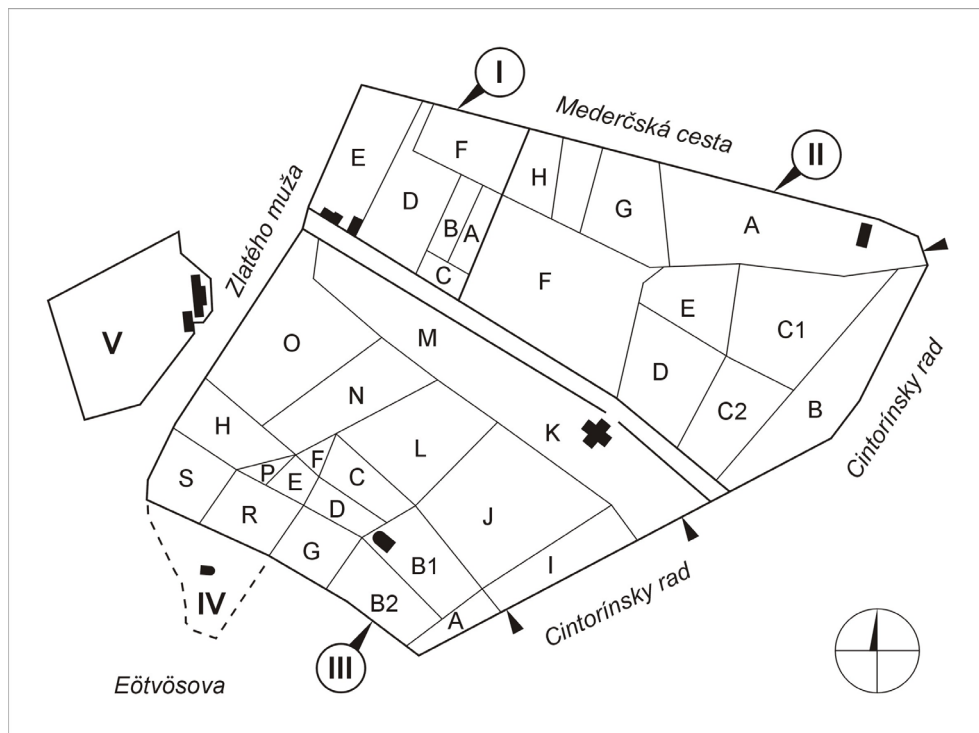
ARCHITEKTONICKÉ A VÝTVARNÉ HODNOTY KOMÁRŇANSKÝCH CINTORÍNŮV

Dynamika premien miest živých nachádza svoju odozvu i v mestách mŕtvych. Aj cintoríny, miesta kumulujúce v sebe pamäť istého spoločenstva, podliehajú nenávratným zmenám, ktoré chápeme ako zákonité. Kým v „našom“ svete dokážeme kolektívne viac-menej pružne reagovať na

nezmyselnú stratu dokladov vlastnej minulosti, zánik umelecky hodnotného kamenného alebo kovového náhrobníku si málokedy všimneme. Jeho metamorfózu na beztvarú, zeleňou pokrytú hmotu vnímame ako prirodzený proces. Podoby jeho medzistupňov a výsledku sa nám dokonca javia ako



Alojz Rigele: Náhrobník Jána Tubu, 1922. Cintorín reformovanej kresťanskej cirkvi v Komárne, sektor E. Foto: Peter Buday



Schematický plán komárňanských cintorínov. I/ evanjelický, II/ kalvínsky, III/ katolícky, IV/ plocha býv. gréckokatolíckeho cintorína, V/ židovský (P. Buday)

nenapodobiteľné dielo v rézii prírody. Oveľa citlivejšie v nás zarezonuje cieľené poškodzovanie pamiatky mŕtvych. Ľudský vandalizmus prejavujúci sa v ničení pohrebísk jednoznačne odsudzujeme, avšak ničenie náhrobníkov prostredníctvom ich prebrusovania, osekávania či druhotného použitia nechávame bez povšimnutia. Bolo by samozrejme omylom hovoriť v poslednom prípade o fenoméne súčasnosti. Tento nie príliš lichotivý jav prináleží však našej neúcte a neporozumeniu predošlým generáciám a ich snahám.

Národnostná a náboženská tolerancia patrili k charakteristikám miest v hraničných lokalitách, v strategicky dôležitých uzlových bodoch. Nebol to len dunajský prístav a vojenská posádka, ktoré Komárno posunuli medzi obzvlášť významné uhorské mestá. Atmosféra „monarchie v malom“ sa odrazila aj vo výnimočnej kultúrnej scéne. Vedľa skladateľa Franza Lehára a spisovateľa Móra Jókaiho si Komárno ako miesto svojho pôvodu uvádzal dlhý rad osobností vedy, techniky a umenia. Ich mená a miesta hrobov však čakal ten istý osud. I náhrobok Jána Tubu na cintoríne reformovanej kresťanskej cirkvi patrí medzi symboly zabudnutia osobnosti a jej životného opusu. Náhrobník poslanca, zakladateľa miestneho periodika, iniciátora stavby dunajského mostu, ktorý „žijúc pre svoje rodné mesto pracoval pre národ“ je dielom Alojza Rigeleho.¹

Historická hodnota miesta v nadväznosti na osobu či rodinu a výtvarno-estetická kvalita sepulkralného objektu: tieto faktory sú najviac ohrozené našou ľahostajnosťou, neznalosťou a nezaujmom. Zmienový problém ilustruje na komárňanskom mestskom cintoríne množstvo príkladov. Prostredníctvom výberu a prezentovania niektorých z nich chceme v nasledujúcom texte upriamiť pozornosť na zanikanie špecifických pamiatkových hodnôt v prostredí jedného funkčného pohrebiska.

Vývoj rozľahlej nekropoly v severozápadnej časti mesta načrtol vo svojej štúdií Michal Mácza. Jeho text publikovaný v zborníku Podunajského múzea ostal základným príspevkom k téme pochovávaní v meste.²

Jadro dnešného areálu tvorí kalvínsky cintorín založený po roku 1711 namiesto staršieho uzavretého po morovej epidémii. Otvorenie katolíckeho cintorína datuje vročeniu na zadnej strane neskorobarokového centrálného kríža do roku 1785.³ Na malej ploche pred južným múrom pohrebiska katolíkov pochovávali veriaci gréckokatolíckej cirkvi. Židovský cintorín sa vyvíjal ako samostatný celok západne od kresťanských. Do vzniku cintorínov na periférii sídla sa v Komárne pochovávalo na vyvýšených, suchých polohách a to aj na území vnútorného mesta, čo napokon potvrdzuje dobové svedectvo staršieho mešťana zaznamenané v čase



Hrobka rodiny Hegedűs na katolíckom cintoríne v Komárne, v sektore G. Foto: Peter Buday

stavby kalvínskeho chrámu.⁴

Cintorín protestantov oddelený od katolíckeho tzv. Cintorínskou ulicou sa členil na menšiu evanjelickú časť v severnom cípe plochy a rozsiahlejšiu kalvínsku. V jeho vlastníctve mali cirkvi rovnaký podiel.⁵ Židovský cintorín bol po roku 1889 a 1923 rozšírený východným smerom. Radikálne zmeny priniesli až 70. roky 20. storočia. Výstavba cesty č. I/63 zredukovala plochu evanjelického a kalvínskeho cintorína o široký pás pozdĺž ich severnej hranice. Prieluku medzi nimi a katolíckym cintorínom uzavreli. Gréckokatolícky musel uvoľniť miesto sídliskovej výstavby, časť židovského

padla za obeť stavbe cesty. V niekoľkých prípadoch sa na naliehanie pozostalých podarilo realizovať prenesenie starších náhrobníkov do vnútra areálu. Horší variant sa žiaľ uplatnil v oveľa širšej miere. Hodnotné barokové náhrobníky z gréckokatolíckeho cintorína sa dostali pred južnú fasádu gréckokatolíckeho kostola.

Opísané pohrebiská sú dodnes využívané.⁶ Intenzívne pochovávanie, prehusťovanie štruktúry a obmedzenie ďalšieho plošného rastu okolitou zástavbou a komunikáciami vedú k riešeniam patriacim do kategórie negatívnych zmien. Najmarkantnejšie sa prejavujú na najväčšom,

141



Géza Schleisz – Ferenc Szabó: Dom smútku na katolíckom cintoríne v Komárne, 1930. Pohľad na juhovýchodnú fasádu. Foto: Peter Buday



Mihály Nagy (staviteľ): Hrobka rodiny Csetke-Nádassy na kalvínskom cintoríne v Komárne, 1910.
Foto: Peter Buday

katolíckom cintoríne. Oveľa vyšší počet typologicky a štýlovo rôznorodých náhrobníkov zachovaných v autentickom stave (vrátane pôvodného nápisu) nájdeme na protestantských cintorínoch. Našu pozornosť však najprv upriamime na architektonické diela – kaplnky, domy smútku a rodinné hrobky.

Najväčší počet architektúr evidujeme na ploche katolíckeho cintorína, kde sa sústreďujú v blízkosti vstupov a v okrajových sektoroch. Z nich ako prvú spomeňme *Kaplnku Božského srdca Ježišovho*. Základný kameň objektu situovaného na vyvýšenom mieste v juhovýchodnej časti cintorína položili v roku 1886.⁷ Jednodožová architektúra s polkruhovou apsidou bola postavená v konvenčnom duchu, s prvkami odvodenými zo stredovekých slohov. Dekorácia fasád je založená na kontraste tehlových plôch a omietkových profilovaných detailov. Z približne rovnakého obdobia pochádza Kaplnka Piety uzatvárajúca dodnes čitateľnú severojužne orientovanú komunikáciu. Vedľa drobnej tehlovej stavby s polkruhovým záverom stoja v súčasnosti už iba skorodované torzá dvoch historizujúcich liatinových kandelábrov. Trojica štíhlych veží podčiarkuje malebnú siluetu *hrobky pedagógov benediktínskeho gymnázia*. Zrejme samotné umiestnenie stavby v pohľadovo exponovanej náročnej polohe bolo podnetom pre romantizujúci návrh. Navonok uzavretá valcová hmota sa do vnútra areálu otvára mohutnou arkádou. *Hrobka rodiny Hegedüs*, ktorá sa nachádza východne od Kaplnky Piety nesie na sebe znaky geometrickej línie secesie. Dvojkřídlová

výplň portálu jej čelnej fasády je hodnotným príkladom umeleckého remesla. V prvej tretine 20. storočia bola postavená *rodinná hrobka* majiteľa známej kaviarne *Otthon (Domov) Rezső Maitza*. Vstupné priečelie vymedzuje po bokoch dvojica valcových stĺpov. Kovovú výplň vstupu člení geometrická sieť, do ktorej sú vsadené tabuľky farebného skla. Strechu korunuje osemboká kupola. Staršou sa javí byť tzv. *Bandika kápolna* situovaná paralelne s hlavným chodníkom. Veža vysunutá na dvojicu konzol vo vrchole štítu západnej steny evokuje v niektorých detailoch gotické tvaroslovie. *Dom smútku* postavený podľa plánov Gejzu Schleisza⁸ je odozvou na nový klasicizmus v architektúre 20. – 30. rokov 20. storočia. Budove na pôdoryse rovnoramenného kríža dominuje centrálna vežová nadstavba s pyramidálnou strechou. Klasicky vyvážené pôsobenie stavby je založené na princípoch symetrie, uzavretosti, redukcie dekoru a pravidelného rytmu opakovania jednotlivých prvkov.

Architektonicky poňaté rodinné hrobky zastupuje na cintoríne reformovanej cirkvi jediný príklad. Formou a dvojicou ležiacich sfíng pred portálom sa *hrobka rodiny Csetke* otvorene hlási k egyptskej inšpirácii. Sepulkrálna ikonografia 19. storočia frekventovane využívala egyptské motívy symbolizujúce nemennosť a stálosť.⁹ Excentrická podoba uvedenej stavby však odráža pravdepodobne osobité nároky objednávateľa na posmrtnú reprezentáciu. Tie uskutočnil miestny staviteľ Michal Nagy, ktorý tak vytvoril v našom prostredí



Dom smútku na evanjelickom cintoríne v Komárne. Foto: Peter Buday

jedinečnú ukážku cintorínskej architektúry.¹⁰

Poslednou stojacou pamiatkou z existencie gréckokatolíckeho cintorína je kaplnka neznámej rodiny, malá klasicistická architektúra s polkruhovým záverom. Jej vonkajší plášť zbavený omietok rytmizovali pilastre s rímsovými hlavicami. Na pruskej klenbe interiéru ešte vidno stopy modrej farby ako podkladu pre hviezdicový vzor.

Pôvodný vstup na evanjelický cintorín vymedzoval dom smútku a dom hrobára. Kým posledne spomenutý objekt bol rozšírený o novodobú prístavbu, neoklasicistický *dom smútku* sa zachoval v autentickom stave. Objekt s rovnakou funkciou postavený oproti bráne kalvínskeho cintorína

radíme medzi pozoruhodné ukážky funkcionalistickej architektúry. Hmota budovy projektovanej Štefanom Csízom¹¹ je delená do dvoch jednotiek: otvorenej terasy pre obrady odohrávajúce sa vonku a uzatvorenej siene. Modernu 30. rokov minulého storočia prezentuje i nový dom smútku na židovskom cintoríne. Podobne ako predchádzajúca stavba vyniká horizontálnym rozložením hmôt – ústrednej obradnej siene a vedľajších priestorov pripájajúcich sa zo severnej a južnej strany. Do siene sa vstupuje z východného priečelia dvomi pravouhlými vstupmi s pôvodnou dvojkrídlovou výplňou. Pri návrhu mreží využil neznámy autor pre ne geometricky štylizovaný motív sedemramenného svietnika.



Kaplnka neznámej rodiny situovaná na ploche zaniknutého gréckokatolíckeho cintorína. Foto: Peter Buday



István Csízy: Dom smútku na cintoríne reformovanej kresťanskej cirkvi v Komárne, 1930. Východné priečelie. Foto: Peter Buday

144

Dobu vzniku tejto stavby, slúžiacej dodnes svojmu pôvodnému účelu, nepoznáme. Miestna židovská obec ani archív neuchováva písomnosti z obdobia jej realizácie. Jediným záchytným bodom tak ostáva údaj o rozšírení cintorína v roku 1923.¹²

V ďalších riadkoch venovaných náhrobníkom sa sústreďíme na kalvínsky a evanjelický cintorín. Prejavy fenoménu sekundárneho použitia alebo iných podôb likvidácie výtvarne a historicky hodnotných pomníkov sa samozrejme nevyhli ani týmto miestam. Postupujúci, viackrát skloňovaný

negatívny jav je teda dôvodom, aby sme sa detailnejšie pozreli na ich (zatiaľ) relatívne početnú a typologicky rozmanitú skupinu.

Najstarší, doskový typ náhrobníkov sa uplatňoval hlboko do 20. storočia. Jeho základná schéma s polkruhovým, segmentovým alebo trojuholníkovým zakončením sa postupne obohacovala o motívy prevzaté z náročnejších, štýlovo vyhranejších diel. Čelná strana s nápisom zaberajúcim neraz celú plochu získala formu vhlbenej edikuly s reliéfnym rámom. Tvarovo ojedinelými dokladmi



Interiér obradnej siene domu smútku na židovskom cintoríne v Komárne, po roku 1923. Foto: Peter Buday



Klasicistický náhrobík srdcovitého tvaru rodiny Kesztlér. Cintorín reformovanej kresťanskej cirkvi v Komárne, sektor C1. Foto: Peter Buday



Klasicistický náhrobík bez bližšieho určenia. Cintorín reformovanej kresťanskej cirkvi v Komárne. Foto: Peter Buday

opisovaného typu sú dva klasicistické náhrobíky.

Kameň v tvare srdca stojaci pôvodne nad hrobom rodiny *Kesztlér* (1834) sa nachádza v blízkosti súboru náhrobíkov rodiny *Trugly* na kalvínskom cintoríne. Medzi zaujímavosti zmieneného súboru patrí aj skutočnosť, že po prenesení na súčasné miesto boli náhrobíky rozostavané približne do pozícií, v akých sa nachádzali pôvodne.¹³ Úcta voči predkom zachránila nielen pomníky patriace členom rodiny, ale aj staršie náhrobíky iných mešťanov – medzi nimi i spomínaných *Kesztlérovcov*. V ohradenom priestore hrobov rodiny *Foghtüy* nájdeme doskový náhrobík s takmer nečitateľným nemeckým nápisom. Trojdielna kompozícia pozostáva z bosovanej základne pre edikulový panel, zavýšený obeliskom s urnou na vrchole. Reliéf na jeho čelnej strane znázorňuje antický typ oltára. Takto charakterizovanú zostavu v menších rozmeroch nachádzame aj na niekoľkých mladších hroboch.

Klasicizmus, kľúčové obdobie z hľadiska typológie náhrobíkov a ikonografie smrti zastupuje skromný počet diel. Do tohto štýlového okruhu patrí okrem vyššie spomínaného náhrobíka členky rodiny *Foghtüy* náhrobík bez textovej tabule vo forme bloku zužujúceho sa smerom nahor,

ukončeného tympanónom s nárožnými akrotériami a urnou. Z repertoára dobovej symboliky smrti pochádzajú motívy urobora prebodnutého šípom v strede tympanónu a reliéfy vázok na akrotériách. Jednoduchší variant opísaného typu predstavuje náhrobík *Susanny Fischer* († 1823), kde štvorhranný blok uzatvorený profilovanou rímsou tvorí vysokú podnož pre urnu. V zmienenom súbore náhrobíkov rodiny *Trugly* nájdeme dva príklady prezentujúce sloh prvých dekád 19. storočia. Kým prvý, bez bližšieho určenia, nadväzuje svojou formou na typ náhrobíku *S. Fischer*, náhrobík *Terézie Szeletzki*, manželky *Jána Truglyho* († 1834?) odzrkadľuje zložitejší, edikulový typ. Tympanón tu nesie dvojica samostatných stĺpov s hladkými driekmi bez pätiiek a prstencovými hlavicami. Subtílne obelisky na hranolových postamentoch s bohato profilovanými rímsami, situované na hranici evanjelického a kalvínskeho cintorína v blízkosti nového severného múru, dokladajú riešenie kontrastujúce s blokovým charakterom predošlých pomníkov.

Z pohľadu typológie neprineslo obdobie raného historizmu zásadne nové riešenia. V prvej polovici 19. storočia preniká do umenia náhrobíkov romantizujúci neogotický prúd, ktorý sa prejavil v aplikovaní stredovekých kamenárskych



Obeliskové náhrobníky pri severnej hranici evanjelického cintorína v Komárne. Foto: Peter Buday



Neogotický náhrobník Antona Hidegiho na katolíckom cintoríne v Komárne. Foto: Peter Buday

detailov a ornamentov. Základný typ náhrobníkov nadobúda prostredníctvom niekoľkých detailov gotizujúci výraz. Motív lomeného oblúka, kružieb, trojlístu či stĺpikov na polygonálnych sokloch sa objavuje na náhrobníku *Teodora* (Tófor) *Truglyho* (*1801 – †1857). Z príkladov na katolíckom cintoríne spomeňme pomníky *Antona Hidegiho* (*1814 – †1869) so stupňovitým štítovým ukončením a náhrobníky rodiny *Heller*. Zvláštnu symbiózu detailov klasicizmu a neogotiky pozorujeme na náhrobníku rodiny *Zimmerman*, s prvkom vimperku a bočnými akrotériami. Na obelisku s krížom v záhlaví hrobu lekárnik *Karola Nagya* sa uplatňujú trojlístové kružby a „gotizujúcu“ profiláciu má i sokeľ náhrobníku.

Druhú polovicu 19. a prelom 19. – 20. storočia charakterizuje nástup produkcie veľkých kamenárskych firiem. Z dielne Gerenday, azda najznámejšej spoločnosti tohto zamerania v Uhorsku, pochádza náhrobník biskupa reformovanej kresťanskej cirkvi *Gabriela Antala*.¹⁴ Z miestnych remeselníkov uvedme Imricha Fertőyho, v ktorého širokom zábere podnikateľskej činnosti nájdeme vedľa stavebných ozdôb, sôch, erbov, stolov Pána, krstiteľníc a kozubov aj stavbu krypt „a monumentálnych náhrobníkov v akomkoľvek tvare a veľkosti, podľa architektonickej kresby, z tuzemského či zahraničného

mramoru alebo žuly“.¹⁵ Neskorší inzerát v miestnych novinách nás informuje o ponuke Eugena Ruzicsku, majiteľa skladu na Klapkovom námestí. Okrem predaja importovaného kameňa sa venoval aj „cenovo dostupnej renovácii náhrobníkov na cintoríne“. Signatúru firmy Komáromi nájdeme tiež na podstavci stĺpu nad hrobkou rodiny Salamon, postavenej Žigmundom Salamonom v roku 1913.

Individuálne riešenia integrujúce v sebe architektonickú a výtvarnú, v našich prípadoch sochársku zložku, dokumentujú náhrobníky rodiny *Kállay* na katolíckom cintoríne a *Sidónie Wiederspan*, rodín *Zwick* a *Korsós* na evanjelickom. V obidvoch prípadoch ide o náhrobníky začlenené do cintorínskeho múru. Kým ústredným motívom kállayovského hrobu je reliéf nesenia kríža, druhému dominuje samostatná socha Krista. Klasicizujúci architektonický rámec tvorí motív brány s tympanónom (rod. Kállay) a portika neseného dvojicou stĺpov (*Wiederspan*, *Zwick* a *Korsós*). Ako samostatné umelecké diela vnímame sochy sfíng pred hrobkou *Csetke*,¹⁶ v úvode spomínaný náhrobník *Jána Tubu*,¹⁷ terakotový portrétny medailón *Andreja Töröka* alebo reliéf kľačiacej ženy na náhrobníku rodiny *Kacz*.

V predposlednom odseku sa dotkneme umeleckoremeselných súčastí náhrobníkov, detailov



Ohrada so secesne štylizovanou mrežou okolo hrobky rodiny Kossár pred múrom deliacim katolícky a kalvínsky cintorín. Foto: Peter Buday

najviac poznačených časom a novodobým „zberateľstvom“. Výberovo spomenieme niekoľko hodnotných ukážok prác z kovu, prevažne z kalvínskeho cintorína. Ide predovšetkým o ohrady okolo rodinných hrobov a hrobiek, kde tvarové bohatstvo remeselného prvku kontrastuje so strohosťou kamenárskeho diela. Ohrada okolo hrobov rodiny *Török*, v blízkosti domu smútku, je výnimočným dielom z hľadiska štýlu a typu. Ornamentika mreže predstavuje symbiózu barokových tvarov a prvkov čerpajúcich z ľudového umenia v jeden organický celok. Nápisová tabuľa situovaná v záhlaví tvorí

jej neoddeliteľnú súčasť. Protikladom tejto formovej náročnosti je secesne štylizovaná ohrada hrobu *Sándora Szűcsa* s motívom naturalisticky stvárnených dubových listov a plodov prelínajúcich sa vo vlnovitom rytme. Dynamické secesné línie charakterizujú aj mreže ohraničujúce hrob rodiny *Kossár* nachádzajúci sa pred múrom deliacim od seba katolícky a kalvínsky cintorín. Opakujúci sa motív kola odkazujúci na povolanie nachádzame v mreži lemujúcej hrobku rodiny *Salamon*.

Imaginárnu prechádzku po komárňanských cintorínoch sme ukončili v blízkosti vstupu



Hrob Sándora Szűcsa so secesnou ohradou na cintoríne reformovanej kresťanskej cirkvi v Komárne, v sektore D. Foto: Peter Buday

do ich najstaršej časti. Samozrejme, táto krátka prehliadka mohla zaznamenať iba zlomok náhrobov a náhrobníkov dokladajúcich vybrané pamiatkové hodnoty. Naším cieľom bolo predstaviť najmä práce typovo a slohovo ojedinelé, resp. zastúpené iba niekoľkými ukázkami. Zachovanie starších sepulkralných diel a ich detailov do budúcnosti si žiada systematickú prácu a širší záujem celého spektra disciplín. Vzhľadom na to, že ide o problém stojaci mimo bežných kategórií, osobitný význam tu získava dokumentácia. Jej dôležitosť sa zvyšuje najmä v prostredí funkčných cintorínov. Samostatnú kapitolu predstavujú umelecko-remeselné prvky, pre ktoré je dokumentačný záznam mnohokrát jediným prostriedkom „záchranu“ pre budúcnosť. Komárno je v tomto smere dobrým východiskom pre cizelovanie jej metodiky.

Príspevok vznikol v rámci grantu VEGA č.1/0741/08 *Historizmus – permanentný fenomén*

Bibliografia

- BOROVSZKY, Samu (ed.): Magyarország vármegyéi és városai. Komárom vármegye és Komárom szabad királyi város. Budapest : OMT, bez uvedenia roku vydania.
- Forma nasleduje funkciu : Funkcionalistická architektúra v Nitrianskom kraji. Katalóg výstavy usporiadanej KPÚ Nitra. Zostavil Imrich TÓTH. Nitra 2009, b. p. ISBN 978-80-970290-3-6
- HERUCOVÁ, Marta: K ikonografii náhrobku fin-de-siècle na Slovensku. In: *Ars*, 1997, č. 1 – 3, s. 65 – 142.
- HERUCOVÁ, Marta: Krédo neoklasicizmu : náhrobky okolo roku 1800 v slovenskom kontexte. In: *Památková péče na Moravě / Monumentorum Moraviae Tutela*, 13, 2007, s. 7 – 18.
- Komáromi Lapok
- LEHEL, Zsolt: Rigele Alajos. Bratislava : Madách, 1977.
- MÁCZA, Mihály: A komáromi temetőkről. In: *Iuxta Danubium, a Dunamenti Múzeum Értésítője*. No. 9, Komárno, 1991, s. 16 – 38.
- RAAB, Ferenc: A komáromi zsidók múltja és jelene. Komárom, 2000.
- na náhrobníku právnika Ludovíta Králika.
- 2. MÁCZA, Mihály: A komáromi temetőkről. In: *Iuxta Danubium, a Dunamenti Múzeum Értésítője*, No. 9, Komárno, 1991, s. 16 – 38.
- 3. Kríž je evidovaný ako národná kultúrna pamiatka s číslom ústredného zoznamu (č. úz) 2160/1-2. Z mestského cintorína v Komárne sú pamiatkovo chránené: spoločný hrob padlých v r. 1919 (č. úz. 10996/0), hrob Ludovíta Šuleka (č. úz. 2143/0), pomník obetiam fašizmu (č. úz. 294/0) a spoločný hrob padlých vojakov maďarskej Červenej armády (č. úz. 293/0). Zdroj: Pamiatkový úrad SR – Ústredný zoznam pamiatkového fondu. Odporúčanie na zápis židovského cintorína do ÚZ je staršieho dáta, pozri: Archív PÚ SR, inv. č. T-5248, Nehnutelné pamiatky židovskej kultúry, okres Komárno. Spracovali: Dobroslava Mrázová, Mária Ondrejčíková, Eva Rosivalová, b. p. Bratislava : NPKC-SÚP, 1998.
- 4. MÁCZA: c. d. (v pozn. č. 2), s. 16.
- 5. Ústredný archív geodézie a kartografie, Bratislava. Inv. č. K 28, Komárno. Parcelný protokol (Komárom község, Birtokrészleti jegyzőkönyv), r. 1899. Zostavili Henrik Kulka a Gyula Niklasz, s. 109, parc. č. 1846.
- 6. Plocha katolíckeho cintorína je delená na 19 sektorov (značených A – R), cintorína reformovanej kresťanskej cirkvi na 9 (A – H), evanjelického na 6 (A – E).
- 7. Štátny archív Ivanka pri Nitre, zbierka novín a časopisov, Komáromi Lapok, 7, príloha k č. 22 z r. 1886, nepag.
- 8. MÁCZA: c. d. (v pozn. č. 2), s. 32.
- 9. K téme bližšie: HERUCOVÁ, Marta: K ikonografii náhrobku fin-de-siècle na Slovensku. In: *Ars*, 1997, č. 1 – 3, s. 113. ISSN 0044-9008; HERUCOVÁ, Marta: Krédo neoklasicizmu : náhrobky okolo roku 1800 v slovenskom kontexte. In: *Památková péče na Moravě / Monumentorum Moraviae Tutela*, 13, 2007, s. 15 – 17.
- 10. Štátny archív Nitra, pobočka Komárno, fond Magistrát mesta Komárno, inv. č. VIII/1839/1910 – žiadosť Bélu Csetke o povolenie na stavbu rodinnej hrobky zo dňa 19. VIII. 1910. Nobilita rod. Csetke bola v komárnanskej stolici vyhlásená v roku 1743. Rodina, ktorej najstarším známym predkom bol Ján (okolo roku 1526), vlastnila majetky na Liptove a v župách Komárno a Fejér. Zdroj: BOROVSZKY, Samu (ed.): Magyarország vármegyéi és városai. Komárom vármegye és Komárom szabad királyi város. Budapest : OMT, bez uvedenia roku vydania, s. 561 – 62.
- 11. Podľa: Forma nasleduje funkciu : Funkcionalistická architektúra v Nitrianskom kraji. Katalóg výstavy usporiadanej KPÚ Nitra. Zostavil Imrich TÓTH. Nitra, 2009, b. p. ISBN 978-80-970290-3-6
- 12. RAAB, Ferenc: A komáromi zsidók múltja és jelene. Komárom, 2000, s. 30, s. 76.
- 13. Podľa informácií Mgr. Norberta Dikácsa, historika Múzea maďarskej kultúry a Podunajska v Komárne.
- 14. Rozsiahly nekrológ a reportáž z pohrebu biskupa Antala uverejnený v *Komáromi Lapok*, 35, 17. januára 1914, s. 1 – 3.
- 15. *Komáromi Lapok*, 5, 18. októbra 1884, s. 5.
- 16. V tomto duchu sa o nich zmieňuje už autor podpísaný ako „Regős“ v článku *Komáromi temetőkertek*. In: *Komáromi lapok. Komárommgyei közlöny*, 44, 1.

Poznámky

1. LEHEL, Zsolt: Rigele Alajos. Bratislava : Madách, 1977, s. 132. Náhrobník datovaný autorom do roku 1922. Jeho predchodcom sa po formálnej stránke javí byť náhrobník Karola Kanku z roku 1912 na Evanjelickom cintoríne pri Kozej bráne v Bratislave. Kankov i Tubov pomník má podobu nahrubo opracovaného bloku evokujúceho prírodnú skalu. Portrétny medailón zosnulého nahradila v prípade Tubovho náhrobníku hlava Krista. Tento detail, ako aj reliéfne majuskulové písmo sa objavujú na ďalšej Rigeleho práci z bratislavského evanjelického cintorína,

Summary

The contribution is devoted to architectural and artistic values presented by selected sepulchral works in cemeteries of Komárno. Vast area of the Municipal cemetery is divided into three burial grounds (Catholic, Lutheran and Calvinist). The Jewish cemetery is a separate area. Greek-Catholic graveyard was also situated beyond borders of necropole. The fact, that cemeteries are still functional is also reflected in the "destiny" of sepulchral objects. Many of them are on the verge of physical extinction.

Architecture in the cemetery is represented by chapels, mortuary houses and family tombs. The Chapel of Divine Heart of Christ (Catholic Cemetery, 1886) is an object in neo-Romanesque style conventional for sacral buildings of 19th century. Mortuary house of Catholic Cemetery projected by Géza Schleisz (1930) reflects the neo-Classicistic tendency in art and architecture of 20's and 30's of 20th century. István Csízy is a author of mortuary house in Calvinist cemetery (1933), remarkable example of functionalism. This stream is illustrated also by mortuary house of Jewish cemetery (after 1923). Details in the tomb of family Hegedüs (Catholic graveyard) are close to geometrical line of Secession. Tomb of family Csetke-Nádassy situated in Calvinist burial ground is a unique structure. Its mass with statues of sphinxes lying before entrance evokes ancient Egyptian architecture. Tomb situated next to the older graves of Csetke family was built in 1910-11 under leadership of local architect Mihály Nagy. Picturesque silhouette of the common tomb of teachers of the Benedictine High school in Komárno highlights the object's position on the eastern corner of the Catholic cemetery. The last monument of existence of Greek-Catholic cemetery is a small Classicistic chapel of unknown family.

The second part of the text focuses on gravestones, mainly located in the Calvinist graveyard. The oldest and the most common type of gravestone has a simple form of flat plate with rounded end. Exceptional illustrations of these basic type are gravestones of family Keszler in form of heart and Foghtüy. Characteristic examples of more complex classicist compositions are subtle obelisks with an urn on top. Small collection of older works is completed by a stele with relief of uroboros as a classic symbol of the circle of life and death. Integral components of the tombstones are metal elements, usually in form of bars. Iron fence around graves of members of the family Török presenting a specific symbiosis of neo-Baroque elements and folk motifs. Fence around grave of Alexander Szücs is characterized by naturalistic realization of floral details.

Sepulchral architecture, tombs, gravestones and details are integral parts of the cultural and historical heritage. In the context of functioning cemeteries specific values of these objects are attacked by dynamic changes. However, question of their preserving is still marginalized. In this regard the documentary work or monitoring has irreplaceable role. Cemeteries in Komárno are a good basis to chiseling the methodology of research in this particular area.

KOMPARÁCIA HISTORICKÝCH CINTORÍNŮV V STREDOSLOVENSKÝCH BANSKÝCH MESTÁCH

150

Na základe spoločného historického i hospodárskeho vývoja stredoslovenských banských miest sme vybrali územie banských miest ako modelové pre overenie a dopracovanie metodiky výskumu kultúrno-historických a prírodných hodnôt cintorínov pre ich komparáciu z hľadiska hodnôt, typológie, vybavenosti, pamiatkovej ochrany, stavebno-technického stavu, identifikácie a miery dokumentácie. Lokalizácia historických cintorínov bola overovaná na základe terénneho výskumu a historických máp v konfrontácii so súčasnými mapovými podkladmi i perspektívou vyplývajúcou z platnej územno-plánovacej dokumentácie a zásad ochrany pamiatkových území.

Vzhľadom na skutočnosť väčšieho počtu cintorínov takmer v každej z posudzovaných lokalít sme sústredili pozornosť na hlavné historické mestské cintoríny, ktoré najviac vystihujú charakter sepulkrálnej činnosti v danom meste. Ku komparácii boli vo všetkých mestách vybrané cintoríny, na ktorých sa naďalej pochováva, teda živé cintoríny. Pre komparáciu boli vybrané lokality: Banská Štiavnica, Banská Bystrica, Kremnica, Nová Baňa, Banská Belá, Pukanec a Ľubietová, mestá ktoré v histórii tvorili Zväz stredoslovenských banských miest.

Zväz stredoslovenských banských miest vznikol v 14. storočí. Presný dátum založenia zväzu nie je z archívnych prameňov známy. No už v roku 1388 sú v mestských knihách Banskej Bystrice a Banskej Štiavnice záznamy o spoločnom riešení banského sporu. Podnetom pre vytvorenie zväzu boli spoločné banské záujmy. Vytvorenie zväzu malo podporu uhorských panovníkov. Ich záujem bol sústredený na ťažbu drahých kovov, neskôr i

železnej rudy. Mestá patrili priamo pod panovníka, ktorý ich i zakladal. Prvým zo založených stredoslovenských kráľovských banských miest bola Banská Štiavnica s dlhou predchádzajúcou výnosnou najprv povrchovou, neskôr hlbinnou banskou činnosťou. Jej prvé privilégia sa v archívnej forme nezachovali, no pri následnom založení Banskej Bystrice v roku 1255 sa jednotné mestské a banské právo odvodzuje od štiavnického. Následne sa ku kráľovským banským mestám v roku 1328 priraduje Kremnica. Tieto tri zaujali dominantné postavenie v stredoslovenskom banskom revíre. Výnos baní a hospodárska prosperita sa prirodzene odzrkadľuje i na stavebnom rozvoji a kultúre banských miest. V prvej polovici 14. storočia – v roku 1345 získala postavenie slobodného kráľovského mesta Nová Baňa, na základe nových objavov zlatonosných žíl. Koncom 14. storočia sa Zväz rozrastá o Ľubietovú, ktorej mestské práva panovník udelil v roku 1379. Ihneď na začiatku 15. storočia sa Zväz rozrástol o Pukanec s privilégiami slobodného kráľovského mesta v roku 1405. Poslednou zo siedmich miest je Banská Belá, ktorá sa v roku 1450 osamostatňuje od Banskej Štiavnice a vstupuje samostatne do Zväzu.

Mestá začali používať aj spoločné označenie *Confoederatio septem civitatum*, *Res publica septem montanarum (civitatum)* a tiež *Libera res publica civitatum confoederatarum*. Po bitke pri Moháči, po roku 1526 i *Inferiores montanae civitates Hungariae*, Die Niederungarische Bergstädte. Roku 1559 si mestá Zväzu vytvorili vlastné evanjelické vierovyznanie, známe pod názvom *Confessio Heptapolitana*. O význame Zväzu svedčí aj tá skutočnosť, že banský poriadok vydaný Maximiliánom I. (1564 – 1576)



Časť cintorína Frauenberg pod Piargskou bránou v Banskej Štiavnici.
Foto: Nina a Dušan Ferienc.

roku 1571 bol pôvodne zostavený pre Zväz stredoslovenských banských miest a neskôr bola jeho platnosť zavedená v celej krajine. Zväz zanikol v súvislosti s novou štátnou, súdnou i hospodárskou organizáciou buržoázneho Uhorska až začiatkom 19. storočia.

Posudzované boli nasledovné cintoríny:

Banská Štiavnica – Areál cintorínov pri Piargskej bráne (Frauenbergský, Evanjelický a katolícky pod Novým zámkom, Evanjelický nad Klopačkou, Lazaret, Panský cintorín) a areál cintorínov na Zvonovom vršku.

Banská Bystrica – Katolícky cintorín pri Farskom kostole, Evanjelický cintorín na Lazovnej ulici.

Kremnica – Mestský cintorín.

Nová Baňa – Cintorín.

Banská Belá – Cintorín.

Pukanec – Nový cintorín.

Lubietová – Evanjelický cintorín.

Pre komplexnosť vyhodnotenia sa vychádzalo z následných kritérií posúdenia:

Z hľadiska veku (stručná história):

Najstaršie kresťanské cintoríny vznikali v okolí kostolov, teda na posvätnnej pôde, kde sa pochovávalo v duchu kresťanských tradícií kostrovým rítom podľa ustálených pohrebných obradov. Vzhľadom na stiesnené pomery stredovekých miest a postupne sa zaplňujúce posvätné územia v okolí kostolov začali sa budovať v blízkosti kostolov karnery, čo slúžili pre pietne umiestnenie kostier zo starých neudržiavaných hrobov, ktoré boli nanovo

151



Panský cintorín nad cestou v Banskej Štiavnici. Foto: Nina a Dušan Ferienc.



Hlavná komunikácia v katolíckom cintoríne v Banskej Bystrici.
Foto: Nina a Dušan Ferienc.



Mestská hrobka na katolíckom cintoríne v Banskej Bystrici.
Foto: Nina a Dušan Ferienc.

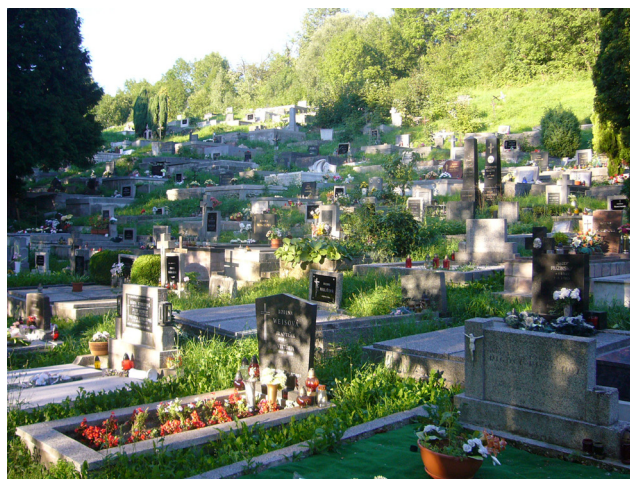
použitie pre nové pochovávanie. Od začiatku 16. storočia pod vplyvom rozvoja miest a nárastu počtu obyvateľstva sa začali pohrebiská z hygienických dôvodov premiestňovať za hranice intravilánov. Avšak až nariadenia cisárovnej Márie Terézie a jej syna Jozefa II. zakázali pochovávanie pri kostoloch v rámci intravilánu mesta. Zákaz nebol dôsledne dodržiavaný a i dnes sa v menších sídlach stretávame s príkostolnými cintorínmi.

Banskú Štiavnicu v dnešnej polohe začali osídľovať až na prelome 12. a 13. storočia v súvislosti s hľadaním nových nálezísk kovov. Povrchová ťažba na výstupoch rudných žíl na Glanzenbergu nad mestom (nazývanom Bana) zrejme prestala byť po príchode skúsených baníkov zo Saska rentabilná. Na vyvýšenom mieste nad rozvíjajúcim sa mestským jadrom si osadníci vystavali farský kostol, trojloďovú románsku baziliku s karnerom, obklopenú cintorínom, ktorého výstavba sa datuje tesne po ustanovení fary v roku 1240.¹ V roku 1255 sa sídlo s mestským právom udeleným Belom IV. prvý raz uvádza ako Schemnyzbana. Približne v rovnakom čase sa oproti dnešnému Kammerhofu usadili na okraji neopevneného mesta dominikáni, ktorí v roku 1236 odišli, no do rozrastajúceho mesta sa v roku 1270 vrátili a postavili si Kaplnku sv. Mikuláša, ku ktorej neskôr pristavali kláštor. Budova kláštora ostala mestu slúžiť aj po ich ďalšom odchode v roku 1536 ako mestský chudobinec. Tento bol po prevzatí kláštora premiestnený do mestského špitálu pri Kostole sv. Alžbety postaveného v 14. storočí južne mimo mesta. Neexistujú priame dôkazy o pochovávaní v areáli kláštora napriek realizovanému čiastočnému archeologickému výskumu, ale všeobecne mali kláštorne areály svoje vyhradené miesto

pre pochovávanie svojich rehoľníkov. Podobná situácia je i pri Kostole sv. Alžbety, dnes už iba jeho torza – Kaplnky sv. Alžbety. Koncom 15. storočia, vzhľadom na rozrastajúci sa počet obyvateľstva a jeho národnú diferenciáciu, vznikla potreba ďalších kostolov. V rokoch 1488 – 1491 bol postavený Kostol sv. Kataríny zvaný Slovenský, ktorý v roku 1555 prevzal úlohu farského kostola. Stiesnená poloha na námestí a križovaní ulíc nedala predpoklad pre založenie cintorína. V kostole sa však nachádza krypta s viacerými tumbami. Veľká priestorná krypta sa nachádza aj v bývalom kláštorne Kostole sv. Mikuláša, zvanom Nemecký, ktorý je dnešným farským kostolom Nanebovstúpenia Panny Márie. V Banskej Štiavnici svedčí o premiestnení cintorína už v 15. storočí mimo zastavaného územia existencia pohrebnej kaplnky datovanej do rokov 1450 – 1480 lokalizovanej na novom cintoríne, mimo mestskej zástavby pri Piargskej bráne, kde sa začalo pochovávať po naplnení kapacity okolo pôvodného farského Kostola Panny Márie, dnešného Starého zámku. Od roku 1526 po prestavbe Kostola Panny Márie na protitureckú pevnosť sa už v areáli zámku nepochovávalo. Funkciu mestského cintorína pri kostole odvtedy prevzal Kostol Panny Márie Snežnej, zvaný Frauenberg, pri ceste vedúcej do Štiavnických Baní. Iniciátorom a jedným z finančných sponzorov sa stal významný štiavnický waldbürger – komorský gróf Erazmus Rössl. Postavili ho v roku 1512. Tento je doteraz od 16. storočia hlavným funkčným cintorínom Banskej Štiavnice spolu s ďalšími postupne otvorenými samostatnými cintorínmi, evanjelickým a katolíckym pod Novým zámkom, Evanjelickým nad Klopačkou, Lazaretom i Panským cintorínom. Z hľadiska



Bývalá márnica na mestskom cintoríne v Kremnici.
Foto: Nina a Dušan Ferienc.



Pohľad na časť kremnického cintorína.
Foto: Nina a Dušan Ferienc.

slohového ide o najstaršie sepulkrálné doklady vo forme renesančných epitafov v kostole i v exteriéri, ako i krásneho renesančného vstupného portálu na cintorín. Pochovávanie v ďalších lokalitách pri dominikánskom kláštore oproti Kamerhofu, ako i v okolí Kostola sv. Alžbety, neskôr v rámci proti tureckej obrany prebudovaného na Antolskú bránu, po zrušení kláštora a kostola zaniklo. Na juhovýchodnom svahu boli neskôr otvorené oddelené cintoríny pre katolícku a evanjelickú cirkev na takzvanom Zvonovom vršku. Ich činnosť bola násilne prerušená v 70. rokoch 20. storočia, z titulu plánovaného dopravného obchvatu. Najmladší cintorín v Banskej Štiavnici je Židovský cintorín. Bol založený koncom 19. storočia na svahu pod Novým zámkom. Na cintoríne sa taktiež od druhej svetovej vojny v dôsledku holokaustu nepochováva.

Mestský cintorín v *Banskej Bystrici* je situovaný v priamej nadväznosti na Mestský hrad na príľahlom severnom svahu za jeho hradbami. Najstarším objektom hradného areálu je farský Kostol Panny Márie, ktorého počiatky siahajú ešte do predmestského obdobia. V jeho bezprostrednom okolí je odôvodnené predpokladať i počiatky kresťanského pochovávaní v Bystrici. Postupne bol komplex dobudovaný o Slovenský kostol, radnicu a tzv. Matejov dom, ako i ukončenie náhrady valov a palisád o kamenné opevnenie s baštami a vstupnou bránou s barbakanom v roku 1512. Súčasný katolícky cintorín za hradbami na Námestí Štefana Moysesa založili až v prvej polovici 19. storočia. Najstarší identifikovateľný evidovaný hrob pochádza z roku 1841. Pochovaný v ňom je priekopník moderného lesného hospodárstva Jozef Dekret-Matejov (1774 – 1841).² V areáli cintorína sa

nachádza veľký počet sepulkrálnej architektúry a výtvarných plastík významných mestských rodín prevažne v klasicistickom slohu, ako i neoslohov 19. storočia. Vrámci protireformácie vznikol samostatný evanjelický cintorín, taktiež za hradbami v lokalite Lazovnej ulice, kde stál od roku 1690 drevený artikulárny kostol, neskôr v roku 1803 nahradený empírovo-klasicistickým kostolom. Počiatky pochovávaní v tejto lokalite sú datované na začiatok 18. storočia. Najviac známych osobností je pochovaných na tomto Evanjelickom cintoríne, ktorý sa ich počtom zaraďuje medzi najvýznamnejšie aj z celoslovenského hľadiska. Od polovice 19. storočia pribudol v Bystrici i židovský cintorín, po založení neologickej židovskej náboženskej obce v roku 1862 i výstavbe synagógy v roku 1867. V dnešnej Banskej Bystrici je funkčných 16 pohrebísk. Z toho sú najväčšie: Urnový háj, Centrálné pohrebisko Kremnička a Rímskokatolícky cintorín pri Moyzesovom námestí, ktorý je prakticky však už zaplnený.

Najstarším cintorínom v *Kremnici* bol obdobne ako v Štiavnici a Bystrici cintorín pri farskom kostole v areáli mestského hradu. Najstaršou stavbou komplexu je kruhový dvojjetážový karner s románskymi prvkami, ktorého počiatky kladieme do druhej polovice 13. storočia. Sem boli pochovávané zámožné osoby nemeckého pôvodu, ktoré žili vo vnútri opevneného mesta. Najvýznamnejší meštania sa pochovávali priamo v hradnom Kostole sv. Kataríny. Pri kostole, v areáli hradu sa od konca 17. storočia do konca 19. storočia pochovávali najvýznamnejšie osobnosti mesta. Cintorín začiatkom 20. storočia zanikol. Dokumentuje ho len niekoľko náhrobných kameňov osadených na vonkajších



Pohrebná kaplnka na cintoríne v Novej Bani. Foto: Nina a Dušan Ferienc.

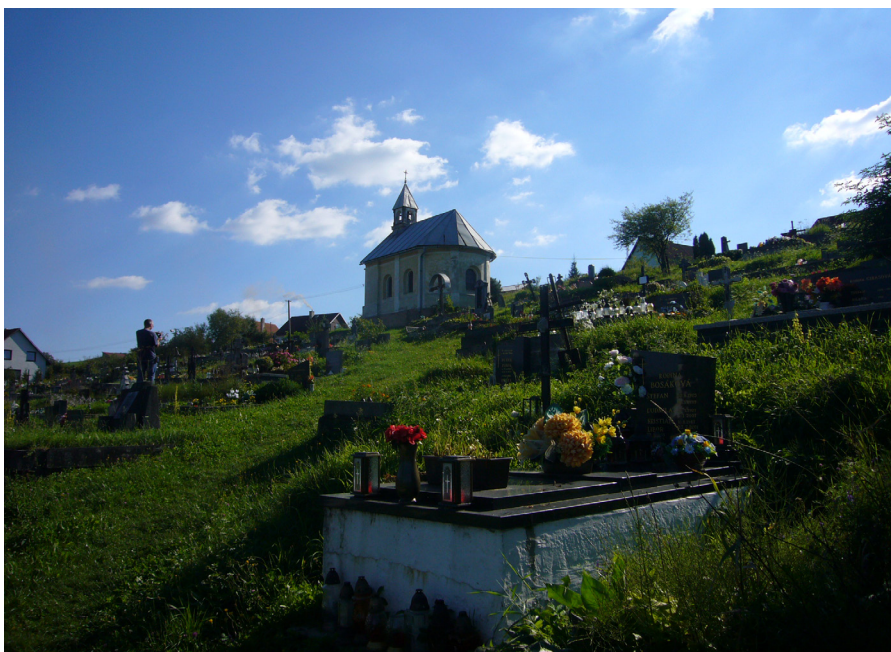
154

múroch kostola. Slovenskí obyvatelia sa pochovávali na dolnom cintoríne pod špitálskym Kostolom sv. Alžbety.³ Aj františkáni z kremnického kláštora si založili v r. 1628 svoj cintorín v tzv. Špitálskej záhrade, ležiacej nad Kostolom sv. Alžbety. Tento však zanikol už v 17. storočí. V roku 1687 bol založený samostatný evanjelický cintorín. Pri cintorínoch si



Historický brečtan na cintoríne v Novej Bani. Foto: Nina a Dušan Ferienc.

evanjelici zriadili Bethaus, na mieste ktorého neskôr postavili kostol. Vydaním vládneho nariadenia uhorského miestodržiteľstva o zákaze pochovávaní medzi obytnými domami došlo k zániku cintorína. Posledný pohreb bol evidovaný v roku 1780. Pri kostole je dodnes zachovaná stavba márnice, pri ktorej sú tri náhrobné kamene z pieskovca a dva kovové kríže s tabuľkou a nápismi. Cintorín bol premenený na dnešnú farskú záhradu. Koncom 18. storočia bol na Remíze nad Zechenterovou záhradou založený druhý evanjelický cintorín. Tento sa s prerušovaním využíval až do 30. rokov 20. storočia. Mesto si v roku 1780 zriadilo nový katolícky cintorín Klementis mimo zástavby, smerom na Žiar nad Hronom. Keďže horný evanjelický cintorín bol preplnený, bol zriadený dolný evanjelický cintorín vedľa cintorína Klementis. Oba boli pri výstavbe bytoviek v roku 1962 zlikvidované. V Kremnici sa v súčasnosti od roku 1932 pochováva na cintorínoch na Dolnej ulici, kde sú vedľa seba situované Katolícky i Evanjelický cintorín. Po roku 1950 bol cintorín rozšírený z južnej strany o Špitálsku lúku a cintorín sa prestal deliť na evanjelickú a katolícku časť. Pri likvidácii cintorínov Klementis a priláhlého evanjelického cintorína boli do nového cintorína prenesené na požiadanie pozostatky zosnulých alebo niektorých významných osobností i s náhrobnými kameňmi. V roku 1972 bol cintorín rozšírený zo severnej strany o ďalší pozemok. Z južnej strany sa k cintorínu pripojil pozemok židovského cintorína, ktorý sa časom zlikvidoval, a na



Zádušná kaplnka v Banskej Belej. Foto: Nina a Dušan Ferienc.

jeho mieste sa vybudoval v roku 1990 súčasný Dom smútku. Medzi Domom smútku a cintorínom sa realizoval Urnový háj a kolumbárium. Na časti plochy pôvodného cintorína bol zriadený symbolický židovský cintorín. Ku kremnickým cintorínom sa radí i takzvaný Veternický cintorín.

Najstarším miestom kresťanského pochovávaní v *Novej Bani*, tak ako bolo pravidlom na našom území, bolo okolie Farského kostola Narodenia Panny Márie, pôvodne gotickej stavby z 2. polovice 14. storočia. Kostol bol pri obsadení mesta Turkami v roku 1664 takmer úplne zničený a znovu postavený až v roku 1725. Ďalšou historickou cintorínskou lokalitou zrejme bolo i okolie Kostola sv. Alžbety, nazývaného aj Špitálsky kostolík, ktorý bol postavený po roku 1391 súčasne s dnes už nejestvujúcou nemocnicou a chudobincom. Pripomienkou sepulkralnej činnosti v okolí farského kostola sú dva epitafy na južnom priečelí kostola z rokov 1769 a 1790. Na základe tereziánskych nariadení sa aj v Novej Bani cintorínska činnosť premiestnila mimo zastavané územie. V priebehu 19. storočia sa už pochovávanie v plnej miere konalo na novom cintoríne, ktorý je funkčný doteraz. Najstaršie identifikovateľné hroby významných predstaviteľov mesta boli zaradené medzi pamätihodnosti. Evanjelici si otvorili svoj vlastný cintorín zvaný „Pod sekvojou“, ktorý je v súčasnosti už nefunkčný. Pripomína ho niekoľko náhrobníkov v prebujnej náletovej zeleni a krásny chránený solitér sekvoje (*Sequoia giganteum*).

Stopy po prvotnom kresťanskom pochovávaní v Banskej Belej nachádzame vo forme nevelkého počtu náhrobníkov osadených pri ohradnom múre a centrálnom kríži v exteriéri rímskokatolíckeho Farského kostola sv. Jána apoštola a evanjelistu, najvýznamnejšej historickej pamiatky obce. Bol nad obcou vybudovaný už v 13. storočí v neskororománskom slohu, neskôr goticko-renesančne prestavaný. Najstaršia zachovaná písomná zmienka o obci je z roku 1228, v súvislosti s baňami na striebro. Vďaka prosperujúcemu baníctvu boli Banskej Belej udelené mestské práva Belom IV. a neskôr v roku 1453 obnovené kráľom Ladislavom V. Na základe toho sa stala v roku 1455 plnoprávnym členom v Zväze stredoslovenských banských miest až do roku 1788. Prosperita baní na striebro

155



Pohľad z cintorína na centrum v Banskej Belej. Foto: Nina a Dušan Ferienc



Nový cintorín v Pukanci. Foto: Nina a Dušan Ferienc.

zvýšila počet obyvateľstva natoľko, že priestor cintorína pri ohradenom kostole nestačil kryť potrebu pochovávaní a pomerne skoro bola pre pochovávanie vyhradená nová lokalita mimo zastavanej obce. Na cintoríne lokalizovanom juhovýchodne od kostola sa nachádza pekná klasicistická zádušná kaplnka. Veľkosť cintorínskej plochy a stav hrobov jasne preukazuje stále a dlhodobé využívanie. Pričom nedochádza k rušeniu a novému osadzovaniu hrobov, ale sa otvárajú pre pochovávanie nové hrobové miesta na rozsiahlom svahu nad obcou.

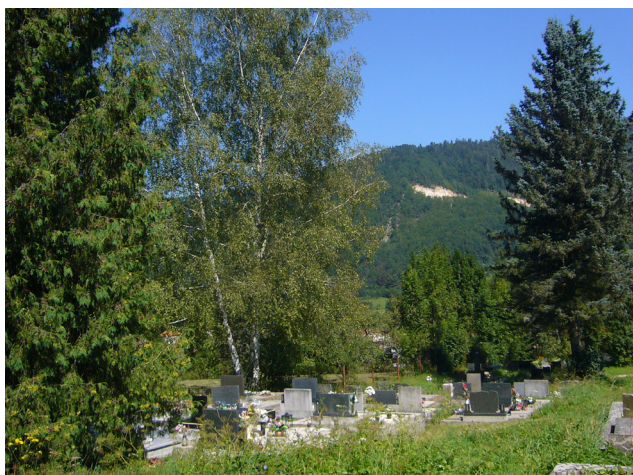
Osídlenie *Pukanca* je z historických prameňov známe už z 11. storočia, a to ako hraničného bodu opátskych majetkov hronskobeňadického opátstva pod názvom Villa Baka. Kráľ Karol Róbert udelil sídlu právo mestských výsad v roku 1323. Z tohto obdobia sa zachovala aj najstaršia sepulkrálna pamiatka, náhrobný kameň z roku 1320 pravdepodobne pukanského richtára Alberta. Nadpis *CSEPULT ALBERT DORM ANN. DO. MCCCXX* – „Pochovaný Albert odpočívá v pánu 1320“ v rímskokatolíckom Farskom kostole sv. Mikuláša, ktorý stojí na mieste románskeho kostola z 13. storočia. Jeho veľkorysá románsko-gotická prestavba súvisí so získaním mestských práv v 14. storočí. Pochovávanie v okolí kostola bolo premiestnené mimo mestskú zástavbu k ceste vedúcej do Levíc. Tu boli postupne otvorené dve cintorínske lokality oddelené cestou pravdepodobne už koncom 18. storočia, najneskôr však začiatkom 19. storočia, o čom svedčia historické náhrobníky na opustenom cintoríne. V súčasnosti je využívaná iba lokalita s pôvodnou márniceou, kde v nedávnej minulosti pribudol novodobý Dom obradov.

Napriek tomu, že v historických listinách,



Nefunkčný starý cintorín v Pukanci. Foto: Nina a Dušan Ferienc.

až do udelenia mestských výsad kráľom Ľudovítom Veľkým v roku 1379 nenachádzame o Ľubietovej žiadne údaje, je zrejme, že toto oddávna osídlené územie, o čom svedčia archeologické nálezy, sa rozvíjalo v prosperujúce mesto vzhľadom na bohatstvo rúd a unikátne náleziska minerálov. Z ústnej tradície sa zachovala spomienka na tatárske plienenie v roku 1241, ktoré územie zasiahlo v plnom rozsahu. Teda v priebehu nasledujúcich 140 rokov tu popri banskej činnosti vyrástlo mesto so všetkými atribútmi spĺňajúcimi predpoklady pre udelenie výsad slobodného kráľovského mesta a následne i prijatia do Zväzu stredoslovenských banských miest. Prosperita mesta bola však znovu narušená výpravou husitov v roku 1433, pričom Ľubietová, ako i jej banská činnosť, zanikla takmer na 40 rokov. Z hľadiska kresťanského pochovávaní, tak ako i v iných mestách, tu bol zrejme príkostolný cintorín, ktorého lokalizácia nie je známa, ale môžeme predpokladať, že dnešný rímskokatolícky gotický Kostol sv. Márie Magdalény, postavený v 15. storočí, stojí na mieste pôvodnej stavby a s ním súvisela i cintorínska činnosť. Evanjelický kostol augsburského vyznania bol postavený až v roku 1805 – 1807, v čase keď na základe nariadení platil zákaz pochovávaní pri



Evanjelický cintorín v Lúbtetovej, s rozptýleným pochovávaním. Foto: Nina a Dušan Ferienc.

kostoloch. Vznik dnešného cintorína mimo pôvodne zastavané územie mesta môžeme jednoznačne spájať s reformáciou a novou tradíciou pochovávaní. Lúbtetová, kde bolo obyvateľstvo prevažne nemeckého pôvodu, sa prvá z banských miest prihlásila oficiálne v roku 1559 k podpísaniu *Confessio Heptopolitana Montana* – Vyznaniu viery siedmich banských miest. Evanjelický cintorín až do súčasnosti ostáva hlavným cintorínom obce.⁴ Na evanjelickom cintoríne vnikol na konci 20. storočia nový Dom obradov. Pri kostole so zachovanou ohradou na východnom svahu obce sa zachovali pozostatky historického cintorína. Nad kostolom sa nachádza neutržiavaný maloplošný katolícky cintorín.

Porovnanie: Zo stručného prehľadu vývoja cintorínov v stredoslovenských mestách jednoznačne vyplýva historická hodnota všetkých posudzovaných cintorínov i napriek tomu, že časový horizont ich vzniku je rozdielny. Kým na dnešnom štiavnickom frauenbergskom cintoríne sa začalo pochovávať už koncom 15. storočia, na kremnickom cintoríne, ktorý tu môžeme považovať za najmladší, sa začalo pochovávať až v roku 1932, po predchádzajúcom postupnom zániku viacerých cintorínov. Založenie ostatných sledovaných cintorínov súviselo s reformáciou a protireformáciou, a jednoznačne nie sú mladšie ako z konca 18., resp. zo začiatku 19. storočia.

Z hľadiska konfesie:

Z hľadiska vierovyznania je pre banské mestá určujúcou skutočnosť, že od počiatku 16. storočia sa stali baštami reformácie na našom území. Nositeľmi reformačných myšlienok boli najmä študenti z banských miest, ktorí študovali na nemeckých



Historické náhrobníky v ohrade kostola – Lúbtetová. Foto: Nina a Dušan Ferienc.

univerzitách. Tí, čoskoro po Lutherovom vystúpení, prinášali ideu reformácie do banských miest, ktorých obyvatelia boli prevažne nemeckého pôvodu. Stredoslovenské banské mestá podpísali spoločne *Confessio Heptopolitana Montana* – Vyznanie viery siedmich banských miest, kde sa jednoznačne prihlásili k Lutherovým ideám. Reformácia sa rozšírila i do iných miest s prevažne nemeckým obyvateľstvom. Takže koncom 16. storočia bolo viac ako 90% Horného Uhorska evanjelických. Rýchlosť rozšírenia reformačných myšlienok umožnilo i zdokonalenie kníhtlače. Počet evanjelikov začal všeobecne klesať za protireformácie, predovšetkým na základe aktivít Spoločnosti Ježišovej, založenej Ignácom z Loyoly v roku 1540. Za rekatolizáciu sa angažoval i panovnícky rod Habsburgovcov. Vyvrcholením úsilia o protireformáciu bolo víťazstvo jezuitov na Tridentskom koncile v rokoch 1545 až 1563. Slovensko sa postupne premenilo opäť na katolícke územie. Zaberanie protestantských kostolov prebiehalo počas celej prvej polovice 18. storočia. V roku 1736 zostalo z pôvodných 2000 evanjelických kostolov len 205. Odpor proti protireformácii bol jedným z hlavných príčin stavovských povstaní na Slovensku. V roku 1681 sa v Šoproni konal snem, ktorý síce obnovil starú zásadu stavov, že v uhorskom kráľovstve platí náboženská sloboda, uznesenia snemu boli však také obmedzujúce, že pod vplyvom katolíckych duchovných, ktorí pôsobili bez obmedzenia, sa postupne menila i duchovná atmosféra miest. Kým v čase Šopronského snemu vo všetkých našich mestách prevažovali protestanti, o sto rokov neskôr v čase vydania tolerančného patentu bol už pomer obrátený. Protestanti si zachovali väčšinu len v Banskej Bystrici, Brezne,

Krupine, Kežmarku, Ľubietovej, Modre a vo Zvolene. Rekatolizácia zasiahla predovšetkým väčšie mestá. S nami sledovaných to boli predovšetkým Banská Štiavnica, Banská Belá a Nová Baňa. Židovské obyvateľstvo v slobodných kráľovských mestách malo od začiatku 16. storočia zakázané bývanie a do banských miest nesmeli vôbec chodiť. Ich počet vzrástol až na konci vlády Márie Terézie príchodom židov z Haliče. Rekatolizácia v Uhorsku sa skončila vydaním Tolerančného patentu Jozefom II., synom Márie Terézie, v roku 1781. Na základe neho vzniklo na Slovensku množstvo nových evanjelických farností a s tým nastala i výstavba nových kostolov. Do miest sa sťahovalo i židovské obyvateľstvo, ktoré si budovalo synagógy i vlastné samostatné cintoríny. Zo sledovaných miest je to Banská Štiavnica, Banská Bystrica a Kremnica.

Stručný dejinný prehľad nám umožňuje pochopiť i vývoj pochovávaní v sledovaných mestách a delenie ich cintorínov z hľadiska konfesie. Do začiatku 16. storočia kresťanské obyvateľstvo bolo jednoliate rímskokatolícke a pochovávanie do posvätenej pôdy sa realizovalo pri kostole v duchu tradícií. Na začiatku 16. storočia nastupuje takmer celoplošne v stredoslovenských banských mestách reformácia a dovtedajšie cintoríny sú naďalej využívané pre protestantské obyvateľstvo pri kostoloch, ktoré sú taktiež v rukách reformovanej cirkvi. Na základe protireformácie dochádza k zakladaniu nových evanjelických cintorínov v nových lokalitách. Neskôr sú zakladané i nové katolícke cintoríny z hygienických dôvodov a nariadení o rušení cintorínov v zastavanej časti mesta. Na základe priebehu rekatolizácie v jednotlivých mestách sa vyvíjal i stav cintorínov. Keďže v Banskej Bystrici a Ľubietovej si protestanti udržali väčšinu, sú tu zachované evanjelické historické cintoríny s veľkým počtom hrobových miest, ktoré sú doteraz aj funkčné. Tak napríklad o parite katolíkov a evanjelikov v roku 1778 v Banskej Bystrici svedčí evidenčný záznam: 2497 katolíkov a 2522 nekatolíkov. Takto sa rovnocenne vyvíjali i dva hlavné bystrické cintoríny, t. j. katolícky pri hradbách Mestského zámku a evanjelický pri Evanjelickom kostole na Lazovnej ulici. V Ľubietovej je doteraz hlavným cintorínom evanjelický cintorín. V Banskej Štiavnici boli evanjelici najprv vysunutí od Frauenbergského kostola do lokality pod Novým zámkom, a neskôr si otvorili nový samostatný cintorín Nad Klopačkou. V lokalite areálu Zvonový vršok sú cintoríny vzájomne

oddelené terénnou vlnou, so samostatnými zvoniacami a oplotením. Aj Kremnica mala v rámci rekatolizácie oddelené cintoríny. I pri otvorení súčasného cintorínu v roku 1932 bol cintorín zásadne rozdelený na katolícku a evanjelickú časť. Ako sme uviedli vyššie, Nová Baňa prebehla radikálnou rekatolizáciou. Dnešný cintorín, pôvodne katolícky, slúži pre všetkých obyvateľov. Evanjelický cintorín „Pod sekvojou“ je dlhodobo nevyužívaný. V Pukanci sú oba cintoríny v okrajovej polohe mesta rozdelené na evanjelickú a katolícku časť. Deliacu čiaru medzi nimi tvorí stredový chodník s ústredným cintorínskym krížom, na novom cintoríne stará márnica. Zmenenou situáciou v živote banských miest v 19. storočí a nástupom maďarizácie s príchodom úradníctva maďarskej národnosti sa zväčšuje počet konfesií o kalvinistov. Týka sa to predovšetkým Banskej Štiavnice s hrobmi na Evanjelickom cintoríne Nad Klopačkou a Panskom cintoríne. Židovské cintoríny boli otvorené v Banskej Bystrici, Banskej Štiavnici a Kremnici až po vydaní Tolerančného patentu, kedy bol aj zrušený zákaz prisťahovania sa židov do kráľovských miest. V Kremnici je židovský cintorín udržiavaný ako symbolický vrámci mestského cintorína. Ojedinelé pochovávanie príslušníkov iných konfesií na cintorínoch v stredoslovenských banských mestách si vyžaduje podrobnú pasportizáciu hrobov, ktorá doposiaľ okrem areálu cintorínov na Zvonovo vršku v Banskej Štiavnici nebola realizovaná. V súčasnosti sa na všetkých živých cintorínoch pochováva bez rozdielu konfesií.

Z hľadiska polohy:

Banská Štiavnica – Areál cintorínov pri Piargskej bráne sa rozkladá juhozápadne od kryštalizačného centra mesta, obojstranne lemujúc cestu do Štiavnických Baní. Postupným nárastom mesta sa dostal do polohy okrajovej polohy širšieho centra sídla.

Banská Bystrica – Katolícky cintorín pri Moyzesovom námestí sa nachádza v historickom jadre mesta. Samostatný evanjelický cintorín sa nachádza v severozápadnej časti historického jadra mesta. Židovský cintorín sa nachádza v širšom centre sídla. Ďalšie cintoríny sa nachádzajú v bývalých samostatných obciach ako cintoríny bývalých obcí. Nový veľkoplošný ústredný cintorín sa nachádza mimo intravilán sídla v katastrálnom území Kremnička.

Kremnica – Nový cintorín sa nachádza v okrajovej polohe intravilánu nad štátnou cestou vedúcou do

Žiaru nad Hronom. Všetky ostatné historické cintoríny v širšom centre Kremnice ako sídla boli postupne likvidované.

Nová Baňa – Cintorín sa nachádza v okrajovej polohe intravilánu juhozápadne od mestskej zástavby. Pôvodný nefunkčný evanjelický cintorín „Pod sekvojou“ sa nachádza v severnej časti intravilánu.

Banská Belá – Cintorín v okrajovej polohe intravilánu zaberá rozsiahly svah v západnej časti bansko-belianskeho chotára.

Pukanec – Starý i nový cintorín sa nachádza pri výpadovej ceste do Levíc, v okrajovej polohe intravilánu.

Lubietová – Evanjelický cintorín sa nachádza mimo intravilánu sídla na západnom svahu nad centrom obce. Ďalší malý katolícky cintorín sa nachádza na opačnej východnej strane.

Z hľadiska spolupôsobenia s krajinným obrazom sídla:

Banská Štiavnica – Banskoštiavnické cintoríny pri Piargskej bráne sa výrazne zapisujú do krajinoobrazu sídla. V južnej časti mesta v polohe bývalej tabakovej továrne sa v minulosti na holých pahorkoch týčili dve zvonice. Pomerne drobné stavby, ale v akcentujúcej polohe dotvárali výrazne krajinoobraz mesta. Je to lokalita takzvaného Zvonového vršku nazvaného podľa typického zvonenia pri príležitosti úmrtia.

Banská Bystrica – Cintoríny sa výrazne uplatňujú predovšetkým vo vnútornom obraze sídla, vzhľadom na ich bezprostrednú väzbu na historické jadro.

Kremnica – Pôsobenie cintorína v prístupovej polohe mesta od Žiaru nad Hronom je menej výrazné, vzhľadom na konfiguráciu terénu a bariérovú stromovú alej.

Nová Baňa – Cintorín sa v krajinoobraze mesta vzhľadom na svoju údolnú polohu a rovinný terén výrazne neuplatňuje. Z evanjelického cintorína v severnej časti mesta sa však výrazne uplatňuje mohutná sekvoja.

Banská Belá – Rozľahlý cintorín v svahu nad obcou sa výrazne uplatňuje v krajinoobraze obce. Jeho vyvrcholením je pohrebná kaplnka, ktorá je situovaná na temene terénnej vlny. Cintorín s pomerne malou vegetáciou romanticky dopĺňa kolorit historickej obce.

Pukanec – Spolupôsobenie oboch cintorínov vzhľadom na odstupnú vzdialenosť a nížinnú polohu je v

krajinoobraze v podstate nevýrazné.

Lubietová – Uplatnenie rozsiahleho evanjelického cintorína na svahu nad obcou s prístupovou alejou mohutných stromov sa v krajinoobraze sídla výrazne uplatňuje.

Vizuálny kontakt s historickým sídlom:

Banská Štiavnica – Cintoríny pri Piargskej bráne majú vizuálny kontakt s nástupnou časťou historického jadra. Židovský cintorín má bezprostredný kontakt s mestom. Areál cintorínov na Zvonovom vršku v súčasnosti zarastený náletovou zeleňou môže po navrhovaných krajinárskych úpravách opäť získať bezprostredný vizuálny kontakt s historickým jadrom.

Banská Bystrica – Katolícky cintorín je priamo napojený na Mestský hrad. Je z neho vnímateľné mestské opevnenie, ako i celý komplex hradu so svojimi dominantami. Evanjelický cintorín je v optickom kontakte iba s okrajovou časťou historického jadra.

Kremnica – Vizuálny kontakt kremnického cintorína s historickým mestom je čiastočný od vstupnej severnej brány.

Nová Baňa – Cintorín vzhľadom na polohu za priemyselnou novšou časťou mesta nemá vizuálny kontakt s historickým jadrom.

Banská Belá – Z cintorína je otvorený panoramatický pohľad na celú obec.

Pukanec – Situovanie cintorínov neumožňuje vizuálne prepojenie s urbanistickou štruktúrou historického jadra.

Lubietová – Z cintorína situovaného na západnom návrší nad obcou sa otvárajú pohľady na sídlo i okolité prírodné prostredie.

Z hľadiska uplatnenia dominant v obraze sídla:

Banská Štiavnica – Samotný areál cintorínov pri Piargskej bráne v obraze sídla nezaberá dominantné postavenie. Celku však výrazne od mesta dominuje Nový zámok, ktorý je jedným z najvýraznejších akcentov mesta. Pod ním, južným smerom, je akcentom neveliká stavba obradnej miestnosti nad židovským cintorínom, ktorá upúta svojou nezvyklou orientálnou architektúrou. Ako bolo uvedené vyššie, v minulosti v južnej časti mesta dotvárali krajinoobraz zvonice v areáli Zvonového vršku, a to nielen svojou vizuálnou, ale i audio stránkou.

Banská Bystrica – Vlastný areál katolíckeho cintorína nemá výraznú dominantu. Dominantou evanjelického cintorína je kostol v jeho nástupnom

priestore.

Kremnica – Kremnický cintorín sa v obraze mesta prostredníctvom dominant neuplatňuje.

Nová Baňa – Cintorín sa v obraze mesta dominantne neuplatňuje.

Banská Belá – Výraznou dominantou cintorína je nevelká pohrebná kaplnka, ktorá však svojou lokalizáciou na vrchole terénnej vlny umocňuje vzájomný krajinársky kontext prírodného cintorína s okolitou prírodnou scenériou.

Pukanec – Oba cintoríny sa v obraze sídla neuplatňujú žiadnou dominantou.

Lubietová – V obraze sídla sa dominantne neuplatňuje.

Z hľadiska pamiatkovej ochrany:

Banská Štiavnica – Cintoríny v Banskej Štiavnici sú súčasťou zápisu do Zoznamu svetového kultúrneho a prírodného dedičstva UNESCO, pod názvom „Banská Štiavnica a technické pamiatky v jej okolí“. Súčasne sa nachádzajú na území vyhlásenej mestskej pamiatkovej rezervácie. Iba Zadný katolícky cintorín na Zvonovom vršku sa nachádza v ochrannom pásme rezervácie. Žiaden z cintorínov nie je zapísaný osobitne v Ústrednom zozname (ÚZPF) ako národná kultúrna pamiatka. Podnet na celoplošný zápis do ÚZPF bol daný pre Evanjelický cintorín Nad Klopačkou a klasicistickú zvonnicu na Katolíckom prednom cintoríne na Zvonovom vršku. Predmetom ochrany zapísaným v ústrednom zozname je Frauenbergský kostol a vstupná brána na cintorín. Na jednotlivých cintorínoch sa nachádzajú hroby významných osobností chránené v zmysle zákona ako pamätihodnosti.

Banská Bystrica – Katolícky cintorín je súčasťou mestskej pamiatkovej rezervácie. Evanjelický cintorín na Lazovnej ulici sa nachádza v tesnom kontakte s pamiatkovou rezerváciou, v jej ochrannom pásme. Cintoríny ako súbor pamiatok nie sú zapísané v ÚZPF. Jednotlivé pohrebné kaplnky a hroby významných osobností sú chránené v zmysle zákona ako pamätihodnosti.

Kremnica – Cintorín sa nachádza v ochrannom pásme mestskej pamiatkovej rezervácie. Cintorín ako súbor pamiatok nie je zapísaný v ÚZPF. Jednotlivé hroby významných osobností sú chránené v zmysle zákona ako pamätihodnosti.

Nová Baňa – Historické jadro mesta bolo navrhnuté na ochranu ako pamiatková zóna. Postupnou stratou integrity historickej štruktúry a na základe

nevhodných zásahov do historického prostredia bola plošná ochrana zrušená a pamiatkovo hodnotné objekty sú chránené formou zápisu v ÚZPF. Cintorín ako súbor nie je chránený ako kultúrna pamiatka. Predmetom zápisu medzi pamätihodnosti mesta je niekoľko hrobov významných osobností a pamätný brečtan vysadený v rokoch „meruôsmych“, teda z polovice 19. storočia. Medzi pamätihodnosti bola zaradená i sekvoja na bývalom evanjelickom cintoríne.

Banská Belá – Cintorín v Banskej Belej je súčasťou zápisu do Zoznamu svetového kultúrneho a prírodného dedičstva pod názvom „Banská Štiavnica a technické pamiatky v jej okolí“. Vlastný cintorín ani jednotlivé hroby neboli doposiaľ vyhlásené za pamätihodnosti obce.

Pukanec – Cintorín ani jednotlivé hroby neboli doposiaľ vyhlásené za pamätihodnosti obce.

Lubietová – Cintorín ani jednotlivé hroby neboli doposiaľ vyhlásené za pamätihodnosti obce.

Z hľadiska historického (osobnosti, udalosti, pamätihodnosti):

Banská Štiavnica – Banskoštiavnické cintoríny, predovšetkým Frauenbergský, Evanjelický nad Klopačkou, Panský cintorín,⁵ ako preukázal najnovší náš realizovaný výskum v areáli cintorínov na Zvonovom vršku,⁶ sú miestom posledného odpočinku mnohých významných osobností⁷ pôsobiacich v oblasti banskej činnosti, školstva i cirkevných hodnostárov.⁸ Význam banskoštiavnického školstva i vedných prvenstiev bol ocenený v rámci zápisu Banskej Štiavnice do Zoznamu svetového kultúrneho a prírodného dedičstva. Hroby pochovaných významných štiavnických dejateľov sú evidované a chránené formou pamätihodnosti mesta.⁹

Banská Bystrica – Ako bolo vyjadrené v časti o histórii cintorínov, na oboch historických cintorínoch bolo pochovaných mnoho významných banskobystrických meštianskych i šľachtických rodín. Pričom evanjelický cintorín je hodnotený z tohto hľadiska ako cintorín s najväčším počtom historických pamätihodností na Slovensku, venovaných významným literátom a osobnosťami z radov evanjelickej inteligencie.¹⁰

Kremnica – Napriek likvidácii všetkých historických cintorínov v historickom jadre mesta je, na základe prenesenia pozostatkov významných osobností na súčasný cintorín, identifikácia osobností spojených s rozvojom a významom mesta

zo všetkých sledovaných lokalít v rámci komparácie najlepšie prezentovaná. Pamätné hroby sú vyznačené na informačnej tabuli hneď pri vstupe na cintorín. Mesto Kremnica má vzorovo spracovaný zoznam pamätihodností s podrobnou databázou a dokumentáciou.¹¹

Nová Baňa – Cintorín s menším výskytom hrobov osobností. Sú tu prenesené – sústredené náhrobné kríže novobanských duchovných, po likvidácii hrobových miest na vytvorenie nástupného priestoru pred Domom smútku.

Banská Belá – Cintorín s menším výskytom hrobov osobností. Bez identifikácie v teréne.

Pukanec – Cintorín s menším výskytom hrobov osobností. Na starom neudržiavanom cintoríne viaceré hrobov s priamym označením osobností v náhrobnom texte, avšak bez zrejme podchytenia v pamätihodnostiach mesta. Vzhľadom na plánovanú likvidáciu cintorína hrozí strata týchto historických dokumentov.

Lubietová – Cintorín s menším výskytom hrobov osobností. Bez identifikácie v teréne.

Z hľadiska kvality architektonických prejavov:

Bohatstvo a produkcia nálezísk v jednotlivých banských mestách a ich ekonomická situácia i historické osudy sa odrazili nielen vo výstavnosti mesta, ale i vo forme sepulkrálnej architektúry ich cintorínov. V prípadoch priamej väzby cintorínov na sakrálne stavby, majú tieto stavby dominantné postavenie. Takýmto je predovšetkým Kostol Panny Márie Snežnej – Frauenbergský v Banskej Štiavnici s renesančnou vstupnou bránou. V Banskej Bystrici je to súbor stavieb Mestského hradu s jeho sakrálnymi stavbami, z nádvorja ktorého je hlavný nástup do cintorína. Obdobne i evanjelický banskobystrický cintorín je viazaný na klasicistický Evanjelický kostol, za ktorým sa rozprestiera severným smerom v rovinatej konfigurácii. Ostatné sledované cintoríny sú bez priamej väzby na sakrálnu architektúru. Túto všeobecne nahrádza centrálny cintorínsky kríž. Utilitárne sprievodné stavby cintorínov predstavujú menej náročné architektonické riešenia márníc a stavieb pre údržbu. Náročnejšie architektonické riešenia sa zachovali v architektúre jednotlivých historických rodinných hrobiek a v architektúre náhrobníkov Banskej Štiavnice, Banskej Bystrice, Kremnice a ojedinele v Novej Bani. Rodinné hrobky vo forme nadzemnej architektúry sa vyskytujú predovšetkým na oboch banskobystrických

cintorínoch. Takými to sú napríklad neorenesančná hrobka rodiny Herritz v severozápadnej časti bystrického katolíckeho cintorína a neoklasicistická hrobka z architektonickej produkcie Augustína Peierbergera z prvej tretiny 20. storočia. Súčasťou katolíckeho cintorína je i mestská hrobka pre miestnu honoráciu. Autorom tejto sa stal miestny majiteľ kamenárskej dielne, sochár Karol Horn na základe vypísanej súťaže. Bola realizovaná v rokoch 1912 – 1914 v štýle tzv. „bausteinstyl“ s monumentálnym neorománskym priečelím.¹² Výnimočné postavenie má i zádušná kaplnka nad cintorínom v Banskej Belej. Historické zvonice vo forme samostatných stavieb sa nachádzajú v areáli Zvonového vršku v Banskej Štiavnici. Z hľadiska novodobej architektúry sú to nové Domy smútku z poslednej štvrtiny 20. storočia, realizované na cintorínoch v Kremnici, Novej Bani, Pukanci, Banskej Belej i Lubietovej bez výrazných architektonických hodnôt. V poslednom období sú cintoríny dopĺňané o urnové polia a kolumbária bez ohľadu na vierovyznanie. Z prvkov malej architektúry sú tu informačné systémy skôr utilitárneho charakteru oznamovacích panelov, bez architektonických hodnôt. Oddychové lavičky na cintorínoch absentujú. Oplotenie cintorínov je bez výrazných architektonických hodnôt.

Z hľadiska kvality výtvarných prejavov:

Z hľadiska kvality výtvarnej produkcie je možné hodnotiť iba cintoríny v Banskej Bystrici na vysokej úrovni.¹³ Sú to predovšetkým produkty romantizmu a secesie. Čiastočne kvalitná sochárska produkcia je i na cintoríne v Kremnici. Banská Štiavnica je charakteristická malým podielom výtvarnej produkcie na miestnych cintorínoch.¹⁴ V meste nepôsobila žiadna sochárska osobnosť, napriek na druhej strane reprezentatívne maliarskemu zastúpeniu (Gwerk, Kollár, Pituk, Augusta). Títo sa však sepulkrálnej tvorbe nevenovali. Mladšia povojnová generácia zanechala v meste a okolí prevažne pamätníkovu tvorbu pripomínajúcu obeť vojny a Slovenského národného povstania. Z hľadiska kvality je potrebné v Štiavnici oceniť produkciu kováčskej dielne Karola Fízelyho (1844 – 1933), ktorá má vynikajúce parametre umelecko-remeselného charakteru a je na štiavnických cintorínoch bohato zastúpená. Pri hodnotení výtvarných prejavov cintorínov banských miest je potrebné poukázať najmä na skutočnosť veľkého podielu evanjelického obyvateľstva, ktorých sepulkrálna

tvorba vychádzala prevažne z architektonických archetypov – vertikálne komponovaných dosiek, stél a obeliskov s duchovným nábojom v rámci náhrobníkovej poézie, žalmov a poučení. Zo sledovaných cintorínov je viacerými kvalitnými secesnými výtvarnými prejavmi prezentovaný cintorín v Novej Bani. Na všetkých cintorínoch však prevažuje bežná unifikovaná produkcia. Vzájomný vplyv cintorínskej kultúry medzi sledovanými mestami je zrejmý i z opakovanej unifikovanej produkcie (hlava Krista s trňovou korunou, mariánske medailóny, anjelici a podobne). Táto v poslednom období prechádza v náročnejšiu materiálovú i individualizujúcu sa produkciu kamenárskych dielní, avšak bez náležitých výtvarných hodnôt. Ďalšie hodnotenie jednotlivých cintorínov:

Z hľadiska využívania:

Banská Štiavnica – Na cintorínoch v okolí Piargskej brány sa pochováva na nové hrobové miesta. Všetky cintoríny majú dostatok voľných miest. Iba cintoríny v areáli Zvonový vršok majú od 70. rokov minulého storočia zastavenú činnosť a dochádza iba k výnimočnému uloženiu urny do hrobu príbuzného. Perspektívne sa uvažuje o premene areálu na relaxačný a meditačný lesopark.

Banská Bystrica – Plocha Evanjelického cintorína sa východným a severným smerom rozširuje o nové sektory, kde sa pochováva do nového hrobového miesta. Historický katolícky cintorín je preplnený. Bystrica má novú lokalitu centrálného pohrebiska v Kremničke

Kremnica – Ako bolo konštatované v historickom prehľade, v historickom jadre zanikli všetky historické cintoríny. Na novom cintoríne sa pochováva do zeme na nové hrobové miesta, pričom sa cintorín rozširuje južným smerom. Je tu realizované aj kolumbárium a symbolický židovský cintorín.

Nová Baňa – Pochovávanie do zeme do nových hrobových miest v juhovýchodnom novo otvorenom sektore. Cintorín má dostatok voľnej plochy pre ďalší rozvoj.

Banská Belá – Pochovávanie do zeme do nových hrobových miest v juhovýchodnom novo otvorenom sektore. Cintorín má dostatok voľnej plochy pre ďalší rozvoj. V polohe pri Dome smútku je časť s pravidelnými urnovými hrobmi

Pukanec – Pochovávanie do zeme do nových hrobových miest v juhovýchodnom novo otvorenom sektore. Cintorín má dostatok voľnej plochy pre ďalší

rozvoj. Na starom cintoríne, ktorý sa neudržiava, sa dlhodobo nepochováva.

Eubietová – Pochovávanie do zeme do nových hrobových miest v juhovýchodnom novo otvorenom sektore. Cintorín má dostatok voľnej plochy pre ďalší rozvoj.

Z hľadiska pochovávania:

Všetky cintoríny stredoslovenských banských miest boli historicky využívané tradičným spôsobom pochovávania do zeme vo forme jednohrobov alebo dvojhrobov, do ktorých sa postupne pridávali ďalší rodinní príslušníci. Najstaršie sú identifikovateľné ako zemité v záhlaví vybavené dreveným alebo kovovým krížom. Majetnejší mešťania si budovali hrobky pod zemou prekryté trvácim materiálom predovšetkým prírodným kameňom. Tento bol v čase ekonomického úpadku banských miest nahradený lacnejším umelým kameňom, ale i prostým betónom v základe. Výstavnejšie hroby boli dopĺňované náhrobníkom v tvare dosky s nápisom, prípadne ďalšími plastickými výtvarnými prejavmi s kresťanskou symbolikou. Najvýznamnejšie osobnosti boli pochovávané v kryptách pod kostolom alebo vo vlastných hrobkách so zádušnou kaplnkou vo forme nadzemnej architektúry so slohovým prejavom príslušného obdobia – prevažne neoslohov. Z predmetných cintorínov sú to predovšetkým hrobky banskobystrických cintorínov z 19. storočia a začiatku 20. storočia. V Kremnici sú zachované katakomby pod kostolom a kláštorom na námestí. Ku koncu 20. storočia sa k historickým cintorínom pridružujú urnové háje a kolumbária.

Z hľadiska typológie:

Banská Štiavnica – Cintoríny v Štiavnici je možné zaradiť z typologického hľadiska medzi zmiešané s pravidelnou i nepravidelnou schémou. Cintoríny na Zvonovom vršku sú prírodného charakteru, predovšetkým evanjelický cintorín. Predný katolícky cintorín má pravidelné založené riadkovanie, ktoré je v hornej polohe rozvoľnené.

Banská Bystrica – Oba cintoríny sú mestského typu s parkovou úpravou a pravidelne založenou schémou. Evanjelický cintorín má pravidelné riadkovanie na hlavnú os vedenú z juhu na sever. Katolícky sa prispôsobuje svahovitej konfigurácii terénu. Riadkovanie zohľadňuje vrstvenie terénu. Na kopci sú v rade umiestnené architektúry rodových hrobiek.

Kremnica – Je mestským založeným cintorínom vo svahu. Pravidelné riadkovanie kopíruje konfiguráciu terénu. Jednotlivé sektory sú rozdelené prudko stúpajúcimi schodiskami kolmými na údolnú hlavnú komunikáciu. V hornej polohe cintorína prechádza cintorín do rozvoľnenejšej schémy pôvodného veterníckeho cintorína, prerasteného prírodnou zeleňou. V južnej časti cintorína je realizované novodobé kolumbárium a nepravidelný symbolický židovský cintorín.

Nová Baňa – Mestský cintorín je s pravidelne riadkovou založenou schémou v časti svahu sledujúcou konfiguráciu terénu. Nový sektor na rovine je kolmý na hlavnú komunikáciu cintorína.

Banská Belá – Prírodný vidiecky cintorín prevažne s nepravidelnou schémou je podriadený konfigurácii terénu. V nástupnej polohe pri novom Dome smútku je časť s urnovým pochovávaním v ohradení s pravidelnou geometrickou schémou.

Pukanec – Starý cintorín bol založený s pravidelným riadkovaním súbežným s hlavnou osou cintorína, vedenou zo západu na východ, ktorá ho delila na katolícku a evanjelickú časť. Nový cintorín má pravidelné riadkovanie s opačnou orientáciou ako starý cintorín. Predel medzi katolíckym a evanjelickým cintorínom v minulosti tvorila márnica a k nej vedúca hlavná cintorínska cesta.

Lubietová – Prírodný evanjelický cintorín má zmiešanú schému s pravidelným riadkovaním v ústrednej časti, viažucej sa na hlavnú cintorínsku komunikáciu. Riadkovanie sleduje konfiguráciu terénu. V okrajových polohách je cintorín rozvoľnený a prechádza vo voľnú lúčnu krajinu s hniezdami prírodnej vegetácie.

Z hľadiska vybavenosti služieb:

Banská Štiavnica – V súčasnosti sú všetky cintoríny pri Piargskej bráne napojené na obradnú sieň – Dom smútku, ktorého funkciu prevzal bývalý Frauenbergský Kostol Panny Márie Snežnej, využívaný bez rozdielu vierovyznania. V blízkosti je i správa cintorína, ktorú zabezpečuje Mestský úrad.

Banská Bystrica – Oba historické banskobystrické cintoríny sú viazané na historické kostoly v ich bezprostrednom okolí.

Kremnica – Cintorín okrem historickej márnice má novodobý Dom smútku s doplnkovými službami. Správa cintorína sa nachádza v centre mesta.

Nová Baňa – Cintorín má novodobý Dom smútku, pri ktorom je i kancelária správy cintorína.

Banská Belá – Cintorín má novodobý Dom smútku pri vstupe do cintorína, ale i historickú zádušnú kaplnku.

Pukanec – Cintorín má novodobý Dom smútku. Správa cintorína sa nachádza v centre mesta mimo cintorína.

Lubietová – Cintorín má novodobý Dom smútku.

Z hľadiska technickej infraštruktúry :

Technická infraštruktúra v rámci cintorínov všeobecne nie je vybudovaná. Napojenie na verejnú sieť – elektrina, voda, kanalizácia – majú novovybudované Domy smútku. Žiaden zo sledovaných cintorínov nemá vnútroareálové osvetlenie okrem Kremnice pri hlavnej cintorínskej komunikácii. Čiastočne osvetlené sú vstupy do cintorínov z prilahlých uličných stĺpových svietidiel mestského verejného osvetlenia. Napojenie na vodovodnú sieť, resp. vlastné studne sú minimálne. Rozvody vody v rámci cintorínov absentujú.

Z hľadiska napojenia na dopravu:

Banská Štiavnica – Areál cintorínov pri Piargskej bráne je napojený na hlavnú komunikačnú tepnu – spojnicu medzi Banskou Štiavnicou a Štiavnickými Baňami. K židovskému cintorínu vedie peší chodník. Areál Zvonového víšku je dostupný z mestskej dopravnej siete

Banská Bystrica – Oba cintoríny sú prístupné z mestskej dopravnej siete.

Kremnica – Mestský cintorín je napojený na štátnu cestu.

Nová Baňa – Dopravne je cintorín napojený na miestnu komunikačnú sieť.

Banská Belá – Dostupnosť pešia i individuálnou dopravou v polohe nového Domu smútku z miestnej komunikácie.

Pukanec – Prístup k obojm cintorínom z miestnej komunikačnej siete, ktorá ich vzájomne oddeľuje.

Lubietová – Prístup pre peších i individuálnu dopravu z miestnej komunikačnej siete.

Z hľadiska parkovacích podmienok:

Pri všetkých sledovaných cintorínoch je potrebné konštatovať nedostatočnosť parkovacích kapacít. Táto sa prejavuje v čase pohrebov a sviatkov venovaných spomienke zomrelých. Samostatné parkoviská pri cintorínoch absentujú. Na parkovanie sú využívané miestne komunikácie, resp. vyhradené parkovacie miesta pre návštevníkov centra, v

blízkosti cintorínov.

Z hľadiska morfológie terénu:

Komparácia nevelkej vzorky cintorínov v rámci výskumu jednoznačne preukazuje neopodstatnenosť dosiaľ zaužívanej teórie lokalizácie historických cintorínov vo svahu na ťažko obhospodarovanej pôde. Popri tejto obvyklej konfigurácii boli cintoríny zakladané i v rovinatom teréne. Podmienkou pre založenie cintorína bolo vlastníctvo. Cintoríny sa zakladali na obecnej pôde, kde sa dlhodobo nepredpokladali iné aktivity. Zo skúmania písomných a grafických prameňov je známe, že mestské cintoríny zriaďovalo vždy mesto či obec pod svojím patronátom a na svojich pozemkoch, prípadne na pozemkoch vyčlenených z obecného vlastníctva pre konkrétnu cirkev.¹⁵ Z posudzovaných cintorínov sa na rovine nachádzajú cintoríny v Novej Bani a Pukanci.

Z hľadiska orientácie a oslnenia:

Svažitosť cintorína v každom prípade určuje i riadkovanie, ktoré sleduje morfológiu terénu, a teda i orientáciu vlastných hrobov. Umiestnenie náhrobníkov je vždy v najvyššom mieste, teda vo svahu, bez ohľadu na svetové strany.

Z hľadiska pôdy, podľa typu zeminy:

Pôdy sledovaných cintorín sú všeobecne stredne ťažké. Bližšia špecifikácia podľa Morfogenetického klasifikačného systému pôd Slovenska (Bratislava : VÚPOP, 2000) patria medzi kambizeme a rendziny.¹⁶

Z hľadiska zelene:

Zeleň cintorínov sa dá všeobecne rozdeliť na kompozičnú zeleň so zámernou výsadbou, ktorú predstavujú predovšetkým výsadby alejí a solitéry pri sepulkrálnej architektúre – sadovnícku zeleň, individuálnu výsadbou pri jednotlivých hroboch realizovanú pozostalými, pôvodnú vegetáciu a náletovú zeleň. Z pôvodnej zelene v sledovaných lokalitách ide o zmiešané lesy s prevahou listnatých drevín: buk lesný (*Fagus sylvatica* L.), druhy rodu dub (*Quercus* L.), dub cerový (*Quercus cerris* L.), hrab obyčajný (*Carpinus betulus* L.), s menším podielom druhov jelša (*Alnus* Mill), topoľ (*Populus* L.), breza (*Betula* L.), jarabina (*Sorbus* L.), jaseň (*Fraxinus* L.), javor (*Acer* L.); z ihličnanov sú to borovica (*Pinus*) a smrek obyčajný (*Picea abies*).

Zo sadovníckej výsadby sú to predovšetkým lipa (*Tilia*) a javor (*Acer*), z ihličnanov smrek a cyprusček (*Chamaecyparis Lawsoniana*), rôzne druhy tují (*Thuja occidentalis*, *Thuja plicata*, *Thuja orientalis*), tis obyčajný (*Taxus baccata*) a krušpán stálozelený (*buxus sempervirens*). Častým doplnkom individuálnych hrobov sú pokryvné dreviny typu brečtanov (*Hedera helix*) a zimozelene (*Vinca minor*). Z náletových sú to hloh (*Crateagus monogyna*), baza čierna (*Sambucus nigra*), jaseň (*Fraxinus excelsior*), agát (*Robinia pseudoacacia*), javor poľný (*Acer campestre*).

Z hľadiska hustoty zelene:

Pri výbere lokality pre založenie cintorína sa uplatňovali lúčne parcely bez poľnohospodárskeho využitia s dobrou dopravnou prístupnosťou a väzbou na sakrálny objekt, a bez výrazných drevitých porastov. Výnimku tvoria lesné cintoríny, ktoré sa viažu na konkrétne dejinné udalosti. Zámerná výsadba mestských cintorínov formou alejí i solitérov umocňuje pietnosť a vytvára intimitu prostredia. Individualitu jednotlivých hrobov dopĺňa výsadba solitérnej zelene, pokryvných drevín i sezónnych kvetov. U všetkých cintorínov prevažuje solitérna vegetácia. Cintoríny v Ľubietovej a Banskej Belej majú vidiecky charakter s malopočetnou výsadbou solitérov. Prevláda lúčnobylinný pokryv zeme a pôvodná solitérna vegetácia.

Z hľadiska vnútro areálových komunikácií:

Na sledovaných cintorínoch prevládajú komunikácie vo forme vyšliapaných prírodných, resp. trávnatých komunikácií. Spevnené komunikácie sa vyskytujú v novších cintorínoch, a to ako hlavné cintorínske cesty a chodníky v Banskej Bystrici, Kremnici, Novej Bani a Pukanci. Cintoríny vo svahu bývajú doplnené kamennými terénnymi schodmi. Tieto sú výrazné predovšetkým v Kremnici a na Prednom katolíckom cintoríne v Banskej Štiavnici. Veľkoplošné spevnené plochy sú pred domami smútku v Kremnici, Novej Bani a Pukanci.

Z hľadiska hustoty hrobov:

Banská Štiavnica – Na banskoštiavnických cintorínoch sa nachádzajú všetky tri formy hustoty. Je to pravidelná schéma v okolí Frauenbergskeho kostola, ako i všetkých cintorínov nad cestou. Cintoríny pod Novým zámkom majú zmiešaný a v mnohých prípadoch rozvoľnený charakter. Taktiež cintoríny v areáli Zvonového vršku majú zmiešaný charakter.

Ekonomická schéma je uplatnená najmä v spodnej časti Katolíckeho predného cintorína, ktorá bola k mestu najbližšie a najlepšie prístupná. Ekonomickú hustotu má i severná časť Zadného katolíckeho cintorína. Jej južná časť je však rozvoľnená a v prípade potreby mesta má dostatočnú kapacitu na ďalšie pochovávanie.

Banská Bystrica – Oba sledované cintoríny majú pravidelnú schému s ekonomickým radením jednotlivých hrobových miest. Z nich katolícky je maximálne prehustený s nedostatočnými odstupnými vzdialenosťami medzi jednotlivými radmi i hrobmi. Evanjelický cintorín má pravidelné riadkovanie s dostatočnými medziriadkovými uličkami.

Kremnica – Cintorín má pravidelné ekonomické riadkovanie s malými riadkovými uličkami, v hornej časti je rozvoľnené.

Nová Baňa – Cintorín má pravidelné ekonomické riadkovanie s malými riadkovými uličkami.

Banská Belá – Hustota hrobov je zmiešaná až rozvoľnená.

Pukanec – Cintorín má pravidelné ekonomické riadkovanie s malými riadkovými uličkami.

Lubietová – Hustota hrobových miest je z časti v riadkoch, ale väčšinou rozvoľnená.

Z hľadiska perspektívy ďalšieho využívania podľa platnej územno-plánovacej dokumentácie:

Sledované cintoríny podľa platnej územno-plánovacej dokumentácie sú perspektívne určené na zachovanie ich sepulkralnej činnosti, mimo areálu Zvonový vršok a starého cintorína v Pukanci.

Banská Štiavnica – Všetky cintoríny pri Piargskej bráne sú živé a počíta sa s nimi i pre ďalšie využitie. Z nich Evanjelický nad Klopačkou a cintorín zvaný Lazaret nie sú perspektívne pre ďalšie pochovávanie, vzhľadom na súčasťnú hustotu hrobov. Ich zachovanie a údržba je potrebná z dôvodu zachovania ich kultúrno-historických a prírodných hodnôt. Židovský cintorín, na ktorom sa dlhodobo nepochováva, bol navrhnutý na vyhlásenie za národnú kultúrnu pamiatku ako pietne miesto a historický dokument holokaustu pred vojnou tu žijúcich občanov židovského vierovyznania. Zvonový vršok, po prieskume jeho hodnôt, sa navrhuje za relaxačný a meditačný priestor v rekreačno-športovej zóne mesta. Vzhľadom na jeho krajinárske a historické hodnoty sa navrhuje jeho zaradenie do náučného chodníka lokality Svetového dedičstva.

Banská Bystrica – bystrické cintoríny: Katolícky

cintorín pri Mestskom hrade, ako i Evanjelický cintorín na Lazovnej bude naďalej slúžiť ako kultúrno-historická pamätihodnosť historického jadra. Bohatstvo ich sepulkralnej architektúry, náročnej plastickej náhrobníkovej tvorby i hroby významných dejateľov zaručujú návštevnosť nielen pozostalými, ale i v rámci turistického ruchu. Cintoríny vzhľadom na ich kultúrno-historické i prírodné hodnoty sú neoddeliteľnou súčasťou kultúrneho dedičstva a ako také si zasluhujú zvýšenú ochranu. Nové pochovávanie na Katolíckom cintoríne vzhľadom na naplnený stav nie je perspektívne. Evanjelický cintorín má dostatočné možnosti otvárania nových sektorov.

Kremnica – Cintorín má perspektívu rozvoja južným smerom, s ktorou sa počíta i v územno-plánovacej dokumentácii.

Nová Baňa – Cintorín v rámci svojho oploteného areálu má perspektívu ďalšieho rozvoja. Nové sektory vo východnej časti už boli otvorené.

Banská Belá – Rozsiahla plocha cintorína je perspektívna pre dlhodobé pochovávanie do nových hrobových miest.

Pukanec – Nový cintorín v rámci svojho oploteného areálu má perspektívu ďalšieho rozvoja na plochách pri ceste, ktoré doposiaľ neboli využívané. Kapacita je dlhodobo perspektívna. Starý cintorín bol podľa informácie Správy cintorínov určený na likvidáciu. Po obhliadkovom výskume odporúčame cintorín ako pietne miesto zachovať. Cenné historické náhrobníky ošetriť, odstrániť náletovú zeleň a lokalitu využiť obdobne ako Zvonový vršok v Banskej Štiavnici.

Lubietová – Rozsiahla plocha cintorína je perspektívna pre dlhodobé pochovávanie do nových hrobových miest.

Zvolená vzorka výskumu preukázala značnú rôznorodosť historických cintorínov, ako i mieru ich kultúrnohistorických a prírodných hodnôt. Každý z cintorínov je jedinečný a neporovnateľný, sú súčasťou nášho kultúrneho dedičstva na celonárodnej alebo aspoň na miestnej úrovni. Ich nevyhodnotenie, zanedbanie údržby a nezáujem vedú k nenávratným stratám identity našich historických sídiel i národného povedomia. Identifikácia hodnôt cintorínov prináša veľa zabudnutých historických súvislostí architektonických i výtvarných prejavov, pripomína historické osobnosti, odhaľuje krásu vzájomného prepojenia sídla a jeho krajinného

prostredia. Z tohto dôvodu je potrebné historické cintoríny chrániť formou pamätihodností, resp. v odôvodnených prípadoch formou vyhlásenia za národné kultúrne pamiatky. K celoplošnému poznaniu hodnôt cintorínov smeruje i metodika hodnotenia cintorínov spracovaná naším kolektívom v rámci výskumných úloh VEGA Ministerstva školstva SR.

Poznámky

1. URBANOVÁ Norma: Urbanisticko-historický výskum Banskej Štiavnice s upriamením na štiavnické cintoríny. In: Metodika výskumu, hodnotenie a zásady prezentácie hodnôt nekropolnej architektúry. Projekt VEGA MŠ, FA STU 2008 – 2010. NĚMETHY, Ludovicus: Series parochiarum et parochorum archidioecesis Strigoniensis. Strigonii, 1894, s. 258 – uvádza prvého farára „Gerardus, plebanus de Banya, Can. Strig.“ V 15. stor. kostol s cintorínom opevnili a v rokoch 1497 – 1515 prestavali na halový kostol. Po prestavbe na protitureckú pevnosť v rokoch 1546 – 1559 sa v kanonických vizitáciách neobjavuje, ale údaje o ňom sa pravdepodobne poplietli s údajmi o kostole dominikánov, ktorý až neskôr prevzal úlohu farského kostola.
2. <http://www.sme.sk/c/3565656/na-miestnych-cintorinoch-v-banskej-bystrici-su-pochovane-zname-osobnosti.html#ixzz1MuLFoTa9>
3. RYBANSKÝ a kolektív Komisie pre pamätihodnosti pri MÚ Kremnica: Súpis pamätihodností mesta Kremnice, 2009, doplnený 2010.
4. GÖLLNEROVÁ, A.: Počátky reformace v Banskej Bystrici. In: Bratislava : Časopis učené společnosti Šafaříkovy. Roč. 4, Bratislava, 1930, s. 580 – 612; ŽABKOVÁ, Soňa: Protireformácia na Slovensku. In: Logos 9/2007.
5. KINKA, Štefan: Hroby významných dejateľov : Sprievodca po banskoštiavnických cintorínoch. Žiar nad Hronom : Aprint, 2002, s. 92. ISBN 80-968795-5-3
6. CSÜTÖRTÖKIOVÁ, Dita: Vznik a genéza cintorínov „Zvonový vŕšok“ v Banskej Štiavnici. In: Cintoríny v kontexte kultúrneho dedičstva. Zborník medzinárodnej vedeckej konferencie konanej 25. – 26. decembra 2009 v Banskej Štiavnici. (Zostavila: GRESSNEROVÁ, Laura.) Bratislava : Slovenská technická univerzita Bratislava, 2010, s. 92 – 99. ISBN 978-80-227-3350-2
7. HERČKO, Ivan: Osobnosti Banskej Štiavnice a okolia. Banská Štiavnica : Slovenské Banské múzeum, 1996; LICHNER, Marián: Osobnosti Banskej Štiavnice. Banská Bystrica : Štúdio Harmony, 2006.
8. NOVÁK, Ján: Kultúrno-historické hodnoty banskoštiavnických cintorínov. In: Cintoríny v kontexte kultúrneho dedičstva. Zborník medzinárodnej vedeckej konferencie konanej 25. – 26. decembra 2009 v Banskej Štiavnici. (Zostavila: GRESSNEROVÁ, Laura.) Bratislava : Slovenská technická univerzita Bratislava, 2010, s. 10. ISBN 978-80-227-3350-2
9. Uznesenia Mestskej rady v Banskej Štiavnici v zmysle

Zákona o ochrane pamiatkového fondu č. 49/2002 Zb. z. SNR.

10. BEDNÁRIK, Rudolf: Cintoríny na Slovensku. Bratislava : SAV, 1972.
11. RYBANSKÝ a kolektív Komisie pre pamätihodnosti pri MÚ Kremnica: Súpis pamätihodností mesta Kremnice, 2009, doplnený 2010.
12. BUDAJ, Peter: Neorománska hrobka od Karola Horna na mestskom cintoríne v Banskej Bystrici. In: Cintoríny v kontexte kultúrneho dedičstva. Zborník medzinárodnej vedeckej konferencie konanej 25. – 26. decembra 2009 v Banskej Štiavnici. (Zostavila: GRESSNEROVÁ, Laura.) Bratislava : Slovenská technická univerzita Bratislava, 2010, s. 143 – 144. ISBN 978-80-227-3350-2
13. HERUCOVÁ, Marta: Náhrobky a hrobky 19. storočia na Slovensku. Dizertačná práca. Olomouc : Katedra dějin umění FF UP, 2010.
14. BACHRATÝ, Bohumír: Projekt ochrany a rehabilitácie historických cintorínov v Banskej Štiavnici. In: Cintoríny v kontexte kultúrneho dedičstva. Zborník medzinárodnej vedeckej konferencie konanej 25. – 26. decembra 2009 v Banskej Štiavnici. (Zostavila: GRESSNEROVÁ, Laura.) Bratislava : Slovenská technická univerzita Bratislava, 2010, s. 101 – 111. ISBN 978-80-227-3350-2
15. URBANOVÁ Norma: Urbanisticko-historický výskum Banskej Štiavnice s upriamením na štiavnické cintoríny. In: Metodika výskumu, hodnotenie a zásady prezentácie hodnôt nekropolnej architektúry. Projekt VEGA MŠ, FA STU 2008 – 2010.
16. ATLAS KRAJINY SLOVENSKEJ REPUBLIKY / Landscape Atlas of the Slovak Republic. MŽP SR – Esprit, spol. s.r.o., 2002. ISBN 80-88833-27-2



Summary

The contribution based on terrain research of cemeteries of seven Central-Slovak mining towns – Banská Štiavnica, Kremnica, Nová Baňa, Pukanec, Banská Bystrica, Lubietová, Banská Belá – as a model territory for verification and completion of the methodology of research on cultural-historical and natural values of cemeteries, brings a comparison of individual cemeteries from the view of their values, typology, equipment, memorial protection, construction and technical state, identification and degree of documentation. The result of comparison is the finding that despite the chosen model group in almost the same environment, it is, anyway, a unique, incompatible, cultural heritage each with its specificities and “genius loci” deserving an increased attention and monumental protection.

HISTORICKÉ CINTORÍNY V KONTEXTE KULTÚRNEHO DEDIČSTVA, ICH OCHRANA A REHABILITÁCIA NA PRÍKLADE CINTORÍNOV „ZVONOVÝ VRŠOK“ V BANSKEJ ŠTIAVNICI

Projekt Historické cintoríny v kontexte kultúrneho dedičstva, ich ochrana a rehabilitácia na príklade cintorínov „Zvonový vršok“ v Banskej Štiavnici sa uskutočnil s finančnou podporou Kultúrnej a edukačnej grantovej agentúry Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky. Začiatok realizácie projektu – marec 2008, ukončenie projektu – november 2010 (číslo projektu: KEGA MŠ SR 3/6269/08).

Voľba témy

Rok 2008 bol Európskym rokom

medzikultúrneho dialógu, v ktorom sa Európska únia venovala téme multikulturalizmu, jeho vplyvu na ďalší rozvoj európskej spoločnosti a hľadaniu spôsobov, ako predísť negatívnym javom, ktoré ho často sprevádzajú. Fenomén multikulturalizmu bol a je predmetom diskusií na rôznych úrovniach v jednotlivých členských krajinách, nevynímajúc Slovensko. Slovensko v minulosti nebolo a ani nie je monokultúrne. Kultúru na našom území formovali a v súčasnosti aj formujú mnohé sociálne skupiny, etniká, národy.¹

Cintoríny sú miestom, kde odpočívajú



Pohľad na Banskú Štiavnicu so Starým zámkom. Foto: L. Gressnerová.

vedľa seba obyvatelia miest, obcí, bez ohľadu na ich bývalý stav, spoločenské postavenie, odlišné názory, konfesiu, význam či úspech v živote. Predstavujú špecifický model spoločenstva obyvateľov miest, obcí, multikultúrnych vzťahov, etických a estetických prejavov miestnej komunity. Využitie tohto kultúrno-historického dedičstva v súčasnej spoločnosti je jednou z principiálnych požiadaviek modernej pamiatkovej starostlivosti formulovaných aj na medzinárodnej úrovni. V teórii a v praxi pamiatkovej starostlivosti sa týmto pamätihodnostiam nevenuje dostatočná pozornosť.

Cintoríny sú:

- dokladom etnickej, konfesnej, profesijnej a demografickej skladby obyvateľstva mesta, obce v istom historickom období,
- dokladom spolužitia kultúr, v ktorom vzájomné prenikanie nebolo dielom náhody, ale malo výrazný vplyv na viaceré aspekty života spoločnosti, vrátane ekonomických a sociálnych,
- miestom stretnutia s históriou národa, mesta, obce, rodiny, stretnutia s umením, ale aj samých so sebou,
- obrazom kultúrnosti a vzťahu súčasných generácií, ich záujmu o tieto miesta, často, žiaľ, negatívnym.

Prostredníctvom historických cintorínov sme sa

rozhodli:

- experimentálne overiť možnosti sprostredkovania historickej výpovede o živote predošlých generácií v historických mestách v multikultúrnom prostredí,
- formulovať a overiť metodiku pasportizácie pamiatok cintorínov, ich kultúrno-historických hodnôt,
- navrhnúť na rehabilitáciu a využitie historické cintoríny ako súčasť aktuálnych programov kultúrneho a sociálneho rozvoja regiónov.

Výber lokality

Jedným z významných historických miest Slovenska je Banská Štiavnica, mesto, ktoré má svoje veľké dejiny a súčasnosť. Mesto, zapísané v roku 1993 na Listinu svetového kultúrneho dedičstva UNESCO, poskytuje inšpiráciu históriou, prírodou, architektúrou, kultúrou, umením a baníctvom. História tohto mesta od počiatku tvorili Slováci, Nemci, Maďari, menšina židovská a i ďalšie, a tiež ho formovali predovšetkým dve veľké kresťanské konfesie.

Ochrana tejto lokality sa väčšinou sústreďuje na historické jadro mesta, bezprostredne naviazané okolie však zostáva často mimo pozornosti a sem patrili aj cintoríny na Zvonovom vršku v Banskej Štiavnici.



Mapa cintorínov, autori M. Bajtala, Š. Sokol, J. Ježko.



Turistická mapa Banskej Štiavnice. Foto: D. Csütörtökiová.



Náhrobok s plastikou, katolícky cintorín „Predný“. Foto: L. Gressnerová.

Na Zvonovom vršku (Katzenhügel),² ktorý sa nachádzajúca v juhovýchodnej časti, oproti bývalej tabakovej továrni, sú tri cintoríny: A – katolícky cintorín „Predný“, B – evanjelický cintorín „Brána pokoja“ (z oboch cintorínov je výhľad na mesto) a C – katolícky cintorín „Zadný“ (s výhľadom na Banskoštiavnickú kalváriu). Zvonový vršok bol práve aj pre tolerantné viackonfesionálne a viacjazyčné spolužitie vybranou lokalitou na realizáciu projektu. Ani jeden z cintorínov nebol v minulosti predmetom kultúrno-historického skúmania, nebol zmapovaný rozsah poškodenia, neexistoval prehľad o kultúrno-historických hodnotách.

Cintoríny na Zvonovom vršku sú vďaka svojej polohe spojnicou medzi historickou a novodobou zástavbou. Významná je aj umelecko-historická stránka lokality (pamiatky nekropolnej architektúry, architektúry dvoch zvoníc a dendrologické hodnoty). Cintoríny sú miestom posledného odpočinku viacerých významných osobností mesta a známych štiavnických rodín.

Cintoríny na Zvonovom vršku sú aj dokladom interkultúrnych vzťahov v minulosti (nápisy na náhrobkoch v slovenskom, nemeckom, maďarskom, českom jazyku) a spolužitia obyvateľov mesta bez rozdielu konfesii, povolania a postavenia (kráľovský notár, kráľovský dozorca baní, hlavný veliteľ hasičov, profesor na katolíckom gymnáziu, učiteľka na meštianskej škole, profesor na evanjelickom lýceu, policajný kapitán, rezbár, starí, mladí, deti...). Nekropolná architektúra, ktorá zahŕňa predovšetkým náhrobky, je mimoriadne rozmanitá. Nájdu sa tu pozoruhodné kovové kríže, hodnotné kamenné náhrobky, množstvo anjelov na hroboch detí a ďalšie náhrobky s výtvarnými prejavmi a kresťanskou symbolikou.

Úchvatnými prvkami sú dve zvonice, jedna na katolíckom cintoríne „Prednom“, klasicistická, poškodená a devastovaná vandalmi s torzom zhorého krovu.

Na evanjelickom cintoríne „Brána pokoja“ je zvonica bez tvaroslovnej dekorácie, pomerne zachovaná (pravdepodobne preto, že bola zarastená krovím a neprístupná) vo vnútri s dvoma zvonmi (pôvodne boli tri).

V 70. rokoch 20. storočia sa na Zvonovom vršku prestalo pochovávať, cintorínom hrozil zánik v dôsledku výstavby estakády. S takýmto riešením sa počítalo v územnom pláne do roku 1989, a i keď sa od výstavby upustilo, pochovávanie na cintorínoch sa neobnovilo. Cintoríny na Zvonovom vršku sa stali príkladom bezprizorného opustenia, ničenia náhrobných kameňov, poškodzovania architektúry zvoníc, vytvárania živelných skládok a nezájmu, necitlivosti obyvateľov k tejto lokalite. Boli miestom neošetrenej, prerastenej hodnotnej zelene;

170



Kovové kríže a anjeli na katolíckom cintoríne „Prednom“. Foto: L. Gressnerová.

Kamenné náhrobky na cintorínoch na Zvonovom vršku. Foto: K. Vošková.



Pohľad na zvonicu na katolíckom cintoríne „Prednom“ pred odstránením náletových drevín.
Foto: L. Gressnerová.



Detail okna. Foto: L. Gressnerová.

narušenia bezpečnosti; vyhľadávaným, devastovaným a často aj obývaným asociálnymi živlami.

Opustené cintoríny na Zvonovom vršku chátrali zarastené krovím, miesto večného odpočinku sa spojilo v objatí s okolitou prírodou. Všade prítomný pokoj a intímne prostredie vyvolávajúce pocit pokoja, harmónie a vnútornej rovnováhy. Súhra a symbióza života v prírode a smrti v hrobových miestach boli v silnom kontraste s opustenosťou a zabudnutím.

Projekt mal niekoľko cieľov:

Prispieť k poznaniu, zdokumentovaniu, prezentácii historických fenoménov multikultúrneho prostredia mesta ako charakteristického znaku Banskej Štiavnice v minulosti:

- vypracovať osnovu systémového pasportu kultúrnych hodnôt cintorínov, vrátane jednotného pasportizačného formuláru pre jednotlivé

objekty cintorínov;

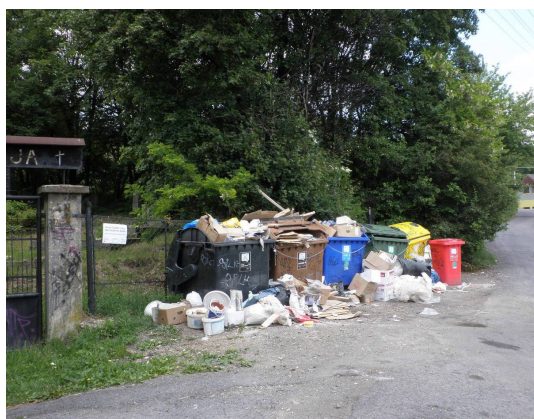
- zdokumentovať súčasný stav nekropolnej architektúry (hrobov a náhrobkov), ostatných architektonických objektov, flóry cintorínov;
- identifikovať a formulovať kultúrno-historické, výtvarno-umelecké, architektonické a prírodné hodnoty, ktoré areál cintorínov predstavuje.

Vytvoriť podmienky na účinnú ochranu kultúrneho dedičstva predstavovaného historickými cintorínmi na Zvonovom vršku:

- formulovať návrhy a odporúčania na ďalšie využitie lokality z hľadiska historického a etnologického, z hľadiska architektúry, urbanizmu, dizajnu, krajinárskych a parkových úprav;
- vypracovať urbanisticko-architektonickú a krajinársku štúdiu na technickú a kultúrnu rehabilitáciu cintorína a návrh náučného chodníka;
- vypracovať katalóg významných objektov cintorína ako nástroja poznávania kultúrnych a



Katolícky cintorín „Predný“ – pohľad na zvonicu po odstránení náletových drevín.
Foto: L. Gressnerová.



Stav cintorínov pred začatím realizácie projektu. Foto: L. Gressnerová.

prírodných pamätihodností mesta.

Prehĺbiť a zintenzívniť odbornú prípravu študentov relevantných vedných disciplín:

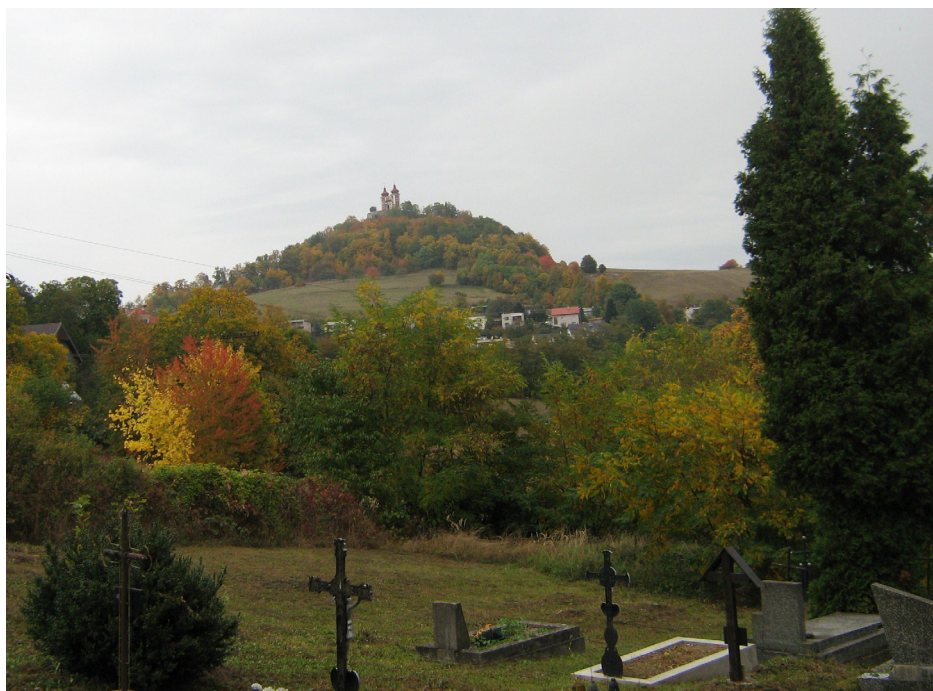
- zapojením do procesu identifikácie a valorizácie hodnôt kultúrneho dedičstva;
- získavaním špecifických vedomostí a adekvátnych zručností pre tento špecifický (nie bežný) druh ich budúceho profesionálneho pôsobenia;
- rozširovaním a prehľbovaním interdisciplinárnych pracovných kontaktov.

Široko koncipovaný záber riešenia problematiky projektu dokumentácia zanikajúcich cintorínov si vyžadoval multidisciplinárne zastúpenie, výmenu skúseností a spoluprácu riešiteľského tímu z rôznych oblastí – architektov, urbanistov, krajinnotvorcov, etnografov, dizajnérov, historikov, archivárov a dendrológov za spoluúčasti študentov zúčastnených riešiteľských pracovísk jednotlivých fakúlt:

- Ústav dejín a teórie architektúry a obnovy pamiatok FA STU – vedúci riešiteľ projektu;
- Ústav krajinnej architektúry a krajinného plánovania, FA STU;
- Ústav krajinnej architektúry a krajinného plánovania, FA STU;
- Ústav dizajnu, FA STU;
- Katedra etnológie a kultúrnej antropológie, Filozofická fakulta UK;
- Katedra geodézie, SvF STU;
- Ústav inžinierskych štúdií STU, Slovenská technická univerzita – koordinátor projektu;
- Mestský úrad Banská Štiavnica.

Realizácia projektu prebiehala na základe „Harmonogramu postupu prác projektu“ s presným určením termínov, kontrolou výstupov, produktov a zodpovednosti jednotlivých riešiteľov. Výsledkom aktívneho zapojenia multidisciplinárneho tímu riešiteľov projektu v spolupráci s organizačnými zložkami partnerského mesta Banská Štiavnica, uskutočnenie koordinačných kolokvií k metodike postupu prác a realizovanie výskumnodokumentačných a tvorivých pracovných seminárov malo tieto výsledky:

- vyčistenie, odstránenie náletových drevín a sprístupnenie pilotného priestoru historických cintorínov „Zvonový výšok“ v Banskej Štiavnici, poskytnutie nových, doteraz neznámych pohľadov na mesto;
- inštalácia bezpečnostného kamerového systému, ktorý zvyšuje bezpečnosť lokality a zamedzuje jej znečisťovaniu a devastácii (účasť



Pohľad na Banskoštiavnickú kalváriu z katolíckeho cintorína „Zadného“. Foto: L. Gressnerová.

Mestského úradu a technických služieb mesta Banská Štiavnica);

- návrh nového modelu výskumu a hodnotenia historických cintorínov (spracúvanie formuláru zberných dát pre výskum v teréne vrátane odbornej terminológie a metodického usmernenia);
- vyhotovenie geodetického zamerania pilotných cintorínov „Zvonový vršok“ (mapy + register údajov, polohopis a výškopis plochy a 850 hrobov);
- zameranie zvoníc, vypracovanie technickej a fotografickej dokumentácie;
- spracovanie druhovej a kvalitatívnej pasportizácie zelene v dotknutom území areálu (spolu vyše 200 vzrastlých stromov);
- návrhy krajinárskeho riešenia cintorínov „Zvonový vršok“;
- identifikácia a dokumentácia hrobov (850 zberných hárkov, identifikačných dát, spolu 30 dát ku každému hrobu, vrátane dokumentačnej fotodokumentácie);
- archívny výskum historickej dokumentácie týkajúcej sa dotknutého územia (rozpracovaný);
- etnografický výskum a dokumentácia zvykov a okolností pochovávaní vrátane jeho vyhodnotenia;
- architektonické štúdie;
- emocionálne hodnoty architektúry a krajiny

(tvorivý pracovný seminár (kreslenie) študentov Fakulty architektúry STU;

- prieskumy a výskumy realizované v teréne a v archívoch študentmi Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave;
- výtvarné dielo v prírodnom prostredí, tvorivý návrhový pracovný seminár študentov Fakulty architektúry Slovenskej technickej univerzity v Bratislave;
- návrh dizajnu vstupnej brány, oplotenia a centrálného symbolu cintorínov.

Produkty projektu

DATA BÁZA VYBRANÝCH ÚDAJOV CITORÍNŇOV ZVONOVÝV VRŠOK:

Register pochovaných,

Hodnotenie hrobových miest – štatistika,

Rozpis hodnotenia podľa jednotlivých hrobových miest.

IDENTIFIKAČNÉ KARTY HROBOVÝCH MIEST A ICH LOKALIZÁCIA V PLÁNE CINTORÍNŇOV ZVONOVÝ VRŠOK V BANSKEJ ŠTIAVNICI (380 identifikačných kariet):

A – katolícky cintorín Predný,

B – evanjelický cintorín Brána pokoja,

C – katolícky cintorín Zadný.

KATALÓG ARCHITEKTONICKY A VÝTVARNE HODNOTNÝCH HROBOV V AREÁLI CINTORÍNŇOV ZVONOVÝ VRŠOK V BAN-



Pohľad na mesto z katolíckeho cintorína „Predného“.
Foto: L. Gressnerová.

174 SKEJ ŠTIAVNICI.

METODIKA

hodnotenia cintorínov;

Spracovania identifikačných kariet.

DENDROLOGICKÝ VÝSKUM.

GEODETICKÉ ZAMERANIE CINTORÍNŮV.

ETNOGRAFICKÝ A SOCIOLOGICKÝ
PRIESKUM:

Texty, náhrobníkový folklór ako odraz jazykovej,
resp. etnickej diferenciacie obyvateľov mesta,

Postoje obyvateľov k svojmu mestu ako UNESCO
pamiatke,

Obraz cintorína „Zvonový vršok“ v Banskej
Štiavnici v rozprávaniach miestnych obyvateľov.

Vznik a genéza cintorínov Zvonový vršok.

PUBLIKÁCIA HISTORICKEJ CINTORÍNY V
KONTEXTE KULTÚRNEHO DEDIČSTVA.

Grafické prílohy

ZAMERANIE ZVONÍC;

NÁVRH NA REVITALIZÁCIU CINTORÍNŮV

– URBANISTICKO-ARCHITEKTONICKÉ

ŠTÚDIE;

KRAJINÁRSKE ŠTÚDIE; VÝTVARNÝ PLENÉR
S NÁMETOM CINTORÍNŮV ZVONOVÝ VŘŠOK
V BANSKEJ ŠTIAVNICI;

DIZAJN PRVKOV MALEJ ARCHITEKTÚRY –
Návrhy pre cintoríny na Zvonovom vršku v Ban-
skej Štiavnici.

Výsledkom projektu je experimentálne ove-
renie postupu a revitalizácie historických cintorínov
spracovaním komplexného návrhu kultúrnej a tech-
nickej rehabilitácie cintorínov na Zvonovom vršku.
Vyhodnotenie, zdokumentovanie, odporúčania a
návrhy na využitie v oblasti kultúrno-prírodných
pamätihodností a návrh aktívnej ochrany pamia-
tok historických cintorínov ako súčasť národného
a kultúrneho dedičstva, dokladu multikultúrnych
vzťahov a súčasť kultúrno-prírodných pamätihod-
ností mesta. Komplexnosť poznania a spracovania
výskumov je základom návrhu budúceho využitia
územia areálu Zvonového vršku.

Za ťažiskovú považujeme novú metodiku pre zber
údajov kultúrno-historických hodnôt sepulkár-
nej architektúry. Na rozdiel od doterajších meto-
dík uplatňovaných v rámci legislatívne chránených
pamiatok je metodika zameraná na komplexné
zhodnotenie všetkých aspektov podieľajúcich sa
na kultúrno-historických a prírodných hodnotách
lokality.

Nemenej významné sú i nové panoramatické
pohľady do krajiny zo stanoviska od obidvoch
zvoníc, poskytujúce úchvatný pohľad na Nový zá-
mok, historické jadro s Trojičným námestím, rad-
nicou i Kostolom svätej Kataríny, Starý zámok i
malebné rozloženie banického osídlenia na prilah-
lých svahoch. Z odvrátenej strany, z katolíckeho
„Zadného“ cintorína sa zasa ponúka pohľad i na
Kalváriu.

K areálu cintorínov na Zvonovom vršku je
nevyhnutné pristupovať komplexne, citlivo, s pie-
tou a úctou. Je dôležité zachovať odkaz, že kedysi
toto miesto žilo vlastným spôsobom a v súčasnosti
je potrebné dať mu nový rozmer. Pripomína nám
to aj nápis na jednom zo zachovaných zvonov vo
zvonici na evanjelickom cintoríne „Brána pokoja“:
„Dnes uslišíte li hlas jeho, nezatvrdzujte srdce své-
ho.“ (Žalm 95)

Zdroj

Projekt „Historické cintoríny v kontexte kultúrneho de-
dičstva, ich ochrana a rehabilitácia na príklade cintorínov
Zvonový vršok v Banskej Štiavnici“, číslo: KEGA MŠ SR
3/6269/08.

Poznámky

1. Slováci dnes tvoria 86% obyvateľov Slovenskej republiky. Populáciu krajiny tvoria aj príslušníci menších tradične žijúcich na spoločnom území – Maďari, Rómovia, Česi, Nemci, Rusíni, Ukrajinci, Poliaci, Židia, Bulhari,

Chorváti a aj tzv. nové menšiny – Vietnamci, Čiňania, Afganci, Arabi a mnohé iné skupiny. Zdroj: Štatistický úrad SR.

2. Na historických mapách z 18. a 19. storočia sa táto lokalita nazývala Katzenhügel (Mačací vršok), názov Zvonový vršok je známy až z 20. storočia.

Summary

The cemeteries represent a specific community model of the municipal population, multicultural relations, ethic and aesthetic manifestations of local community. The use of this cultural and historical heritage in the contemporary society is one of the principal requirements of modern monument care also formulated at the international level. In the theory and practice of monument care the monuments have not been paid sufficient attention. The project aims to provide incentives and encouragement for cultural and social rehabilitation of the cemetery, their involvement in the current of social and cultural development of settlements. Further, to work out a complex proposal of cultural and technical rehabilitation of the historical cemeteries „Bell Hillock“ in Banská Štiavnica, to provide instructions for their reconstruction to government officials and experts of diverse orientations; to deepen and intensify the training of students of relevant scientific disciplines through their incorporation in identification and valorisation of cultural heritage values.

The project „Historical cemeteries in the context of cultural heritage, their protection and rehabilitation on the example of „Zvonový vršok“ cemeteries in Banská Štiavnica“ has been carried out with the financial support of the Cultural and Educational Grant Agency of the Ministry of Education, Science, Research and Sport of the Slovak Republic.

Start of the project: March 2008.

Completion of the project: November 2010.

Number of project: KEGA ME SR No. 3/6269/08.

PRÍSPEVOK K UTOPISTICKEJ ARCHITEKTÚRE 18. A 19. STOROČIA

Vízie a ideálne mestá v kontexte s dobovou sociálnou otázkou

V predloženom príspevku budeme pojednávať o utopistickej architektúre, ktorá nie je vedecká ani teoreticky inžinierska. O architektúre imaginácie a predstáv, ktorá nie je ani tak vedou či inžinierskou záležitosťou, ale stáva sa umením poznačeným ideami utopistických koncepcií. Práve v období 18. a 19. storočia sa takéto imaginárne plány myslenej architektonickej tvorivosti dostávajú na svetlo v kontexte so súdobou sociálnou otázkou.

Snahou daného referátu je priblížiť osobnosti, ku ktorým tieto teórie a koncepcie neodmysliteľne patria. Doménou samozrejme nie je zaoberať sa podrobnými životopismi autorov, ale práve naopak, priblížiť ich tvorbu poznačenú fascinujúco kreatívnymi, ba niekedy až fantastickými architektonickými víziami, ich názory na architektúru ako odvetvie, ktoré neodmysliteľne patrí do kompozita dejín umenia. Príspevok má poslúžiť ako rámcový prehľad vymedzenej tematiky, ako podnet na zamyslenie sa nad ideotvornými architektonickými návrhmi, iluzórnymi víziami v úzkom spojení so spoločenskou otázkou. Ide samozrejme aj o to, aby si čitateľ príspevku vytvoril celistvejší a jasnejší pohľad, ako aj predstavu, o čom vlastne utópia je a čo v architektúre ako taká v kontexte sociálnej otázky hľadá, akými koncepciami k nej prispela.

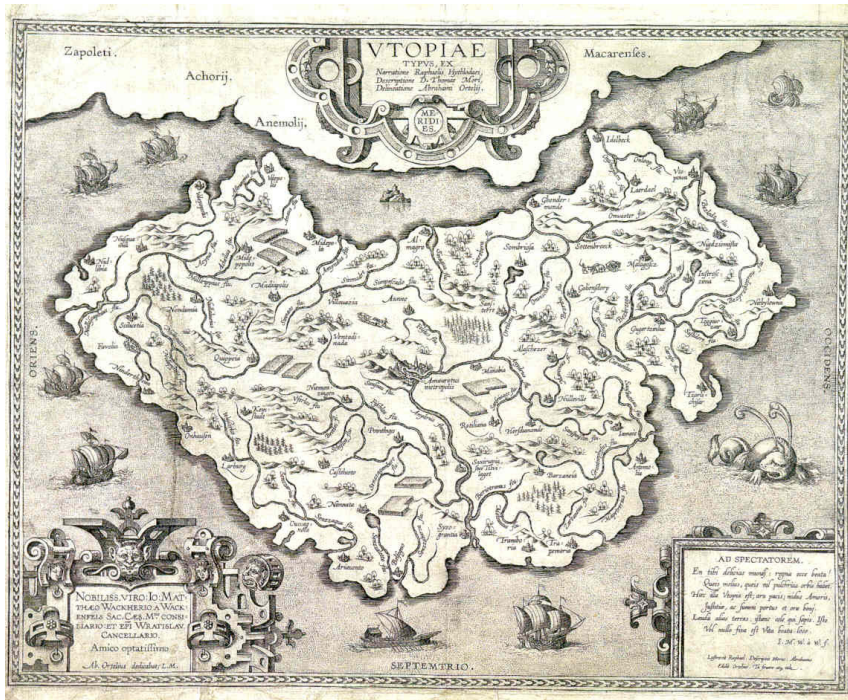
Preto si treba najprv ujasniť etymologický rozmer pojmu *utópia* a zaradiť ho do časového kontextu architektonickej dobovej scény a odraziť sa práve odtiaľ. Potom môžeme hovoriť ucelene a synkreticky, to znamená spájať pojem *utópie* s architektúrou a venovať sa tomu, o čom hovorí aj samotný názov príspevku. Pripomením ešte, že svoju pozornosť zameriavam na utopistické koncepcie týkajúce sa najmä štyroch autorov – Étienne-Louisa

Boulléeho, Claude-Nicolasa Ledoux; Charlesa Fouriera a Roberta Owena. Ich projekty si aj vizuálne priblížime v reprodukciách, ktoré tvoria súčasť príspevku.

Utópia¹ ako pojem a sociálna otázka

Definujme si teda najskôr *utópiu* ako pojem z etymologického a významového hľadiska. Slovo pochádza z gréčtiny (gr. *u* – nie, *ne-*; *topos* – miesto, doslovne „miesto, ktoré nejestvuje“) a označuje vymyslenú spoločnosť ako realizáciu umelo vykonštruovaného a často statického spoločenského ideálu.² Hovoriť a uvažovať môžeme o viacerých druhoch a formách utópie. Utopizmus ako taký nie je len hlásaním ideálu. Spočíva v aplikácii tohto ideálu na všetky stránky spoločenského života, čo má často za následok revolučnú reorganizáciu spoločnosti. Utopizmus je jedinečný spôsob uvažovania o politike a spoločnosti, ktorý hľadá najdokonalejšiu, najlepšiu či najšťastnejšiu formu spoločnosti, ktorá nie je viazaná na existujúce inštitúcie.³ Pre praktickú neuskutočniteľnosť takéhoto ideálu sa pojem utópie stal metafyzickým pojmom a synonymom každého vedecky nepodloženého projektu (sociálneho, technického, architektonického a pod.). Zároveň termín utópia obsahuje priamu či nepriamu kritiku jestvujúcej spoločnosti, snahu odstrániť jej nedostatky realizáciou iných sociálno-politických ideálov. Až do polovice 19. storočia sa v rámci utópie vyvíja aj socialistický štát (t. j. utopický socializmus definovaný ako istá predstava predvedeckej etapy vývoja učenia o spoločnosti založenej na spoločnom majetku, práci povinnej pre všetkých a rozdeľovaní hodnôt podľa zásady rovnosti).⁴

Pojem je odvodený od názvu hlavného



Thomas More – Ostrov Utópia; <http://themixtapemonster.files.wordpress.com/2009/04/utopia.jpg>.

diela T. Mora *Utópia* (1516), románu o štáte, ktorý podobne ako ďalšie slávne renesančné utópie (Campanellov *Snečný štát* či Baconova *Nová Atlantída*) vykresľuje obraz historicky a geograficky nesituovaného štátu, kde ľudia môžu realizovať „dobrý život“. Thomas More ho použil ako označenie ideálnej spoločnosti (nazval tak fiktívny ostrov, na ktorom bola vytvorená ideálna spoločnosť).⁵ Dokonca so svojím vlastným charakteristickým

jazykom.

Estetický postup v takýchto románoch, to znamená protikladnosť medzi utopickým obrazom a jestvujúcou historickou situáciou, tvorí základ utopických románov aj v osvietenstve (Morelli, Rétif de la Brétonne a i.). Táto podoba argumentácie sa však nachádza ešte aj v koncepciách raných socialistov (Fourier, Saint-Simon, Proudhon a i.).⁶

Pojem utópia nadobúda systematický

177



Thomas More – Ostrov Utópia a vzor utopistickej abecedy;

http://images.google.sk/imgres?imgurl=http://www.accd.edu/sac/English/BAILEY/utopia1.jpg&imgrefurl=http://www.accd.edu/sac/English/BAILEY/utopia.htm&usq=CvokuejNacqPNReCxlqPpkDZB4=&ch=857&cw=600&csz=241&chl=sk&start=2&sig2=5PREnvD4UubE8saG08x9sA&um=1&tbnid=I-26TO4BG_tPPwM:&tbnh=145&tbnw=102&prev=/images%3Fq%3Dthomas%2Bmore%2Butopia%26hl%3Dsk%26sa%3DG%26um%3D1&ei=XrxZS8aXfD0J_AbAhpT9BA

význam pomerne neskoro: prvý vysvetľuje tento pojem G. Landauer vo svojom diele *Revolúcia* (1907), potom ho preberá Karl Mannheim a vymedzuje ho vzhľadom k ideológii (dielo *Ideologie a utopie*, 1924). Termín utópia tu znamená želanie – zameranie sa na možný lepší život.

V tomto zmysle sa myšlienka utopického stavu stáva hlavnou myšlienkou filozofie E. Blocha; prvýkrát ju rozvíja vo svojom diele *Duch Utópie* (1918).⁷ Utopistické dielo je podľa neho jadrom ľudského ducha ako takého. Je prítomné vo všetkých životných prejavoch človeka: v snívaní, mladíckych túžbach, v obdobiach spoločenských prevratov, v literatúre, v umení a hudbe, v „utopických krajinách“ lekárov, architektov, geografov, v myšlienkových konštrukciách filozofov, učiteľov prirodzeného práva a v obrazoch nádeje, ktoré vytvárajú náboženstvá.⁸

Utopistické predstavy sprevádzajú celé dejiny spoločenského myslenia, cez starovek (napr. Hesiodos, Platónova sociálna koncepcia ideálneho štátu), stredovek, až k renesancii (Thomas More, Tommaso Campanella, Francis Bacon, Bartolomeo del Bene) a neabsentujú ani v dobe osvietenstva, priemyselných revolúcií, nehovoriac o kapitalizme.

Termín sa začal používať pri charakterizovaní fiktívnych, neuskutočniteľných spoločenských poriadkov. Kritizujúc existujúce zriadenie založené na súkromnom vlastníctve, zobrazujúc budúce ideálne zriadenie a usilujúc sa teoreticky zdôvodniť nevyhnutnosť spoločného vlastníctva vyslovili utopický socialisti nemalo geniálnych myšlienok a hypotéz. Odsúdenie súkromného vlastníctva a vyzdvihovanie spoločného majetku bolo prirodzenou reakciou na nerovnosť a vykorisťovanie človeka človekom v antagonistických spoločnostiach. Systematický rozvoj utopického socializmu nastáva v období vzniku kapitalizmu, za renesancie a reformácie.

K ďalšiemu rozvoju prišlo v období buržoázných revolúcií v Európe. Najväčší rozvoj dosiahol utopický socializmus v období búrlivého rozvoja kapitalizmu, keď sa ilúzie ideológov buržoázných revolúcií rozplynuli a protiklady kapitalistickej spoločnosti boli čoraz zjavnejšie. Plány novej spoločnosti boli často spojené i s predstavou urbanistických koncepcií, do ktorých by mohli vložiť nový kontext svojej imaginárnej sociálnej spoločnosti.

Sú to práve utopické zeme, ostrovy, miesta, kde sa väčšinou po prvýkrát objavili predstavy, ktoré

často v zložitej nadväznosti najskôr po niekoľkých desaťročiach i storočiach prechádzali do urbanistických projektov a návrhov sídelných sústav.

Zamerajme však teraz našu pozornosť na vymedzenú oblasť a vyššie spomenuté osobnosti „architektonickej utópie“, v návrhoch ktorých sa odzrkadľujú podobne koncipované návrhy nasledované myšlienkami sociálneho utopizmu. Pravdaže u každého v inej miere a „inej utópii“.

Etienne-Louis Boullée

Narodil sa roku 1728 v Paríži. Rozhodol sa splniť otcovo želanie stať sa architektom. Keďže vtedy patrilo k „remeslu“ architekta kresliarske umenie, začal si ho osvojovať u jedného maliara. Z tej doby pochádza Boulléeho láska k maliarstvu, do ktorej neskôr myšlienkovite inkorporoval aj svoju teóriu architektúry.

Architektúra pre neho bola umením alebo poéziou, nie vedou a už vôbec nie dielom inžinierov.⁹ Proti svojej vôli šiel na slávnu školu architekta Jacquesa-Françoise Blondela, ktorého žiakom bol aj Ledoux.

Už ako 19-ročný pôsobil Boullée ako učiteľ. Neskôr učil na Kráľovskej akadémii, kde v päťdesiatich rokoch zanechal svoje praktické stavebné činnosti a venoval sa iba svojim teoretickým štúdiám a architektonickým víziám. Jeho „imaginárne múzeum architektúry“ malo pre neho väčší význam než realita stavieb samotných. V roku 1795 sa stal členom novej organizácie nazvanej *Institut de France* a získal profesúru na *Ecoles centrales*, kde vyučoval až do svojej smrti v roku 1799.¹⁰

Jeho dielo – esej *Architecture, Essai sur l'Art* (1781 – 1793) – objavené Emilom Kaufmannom o 140 rokov po Boulléeho smrti v kabinete medirytín v Národnej knižnici v Paríži, nie je žiadne vedecké a ani príliš rozsiahle pojednanie – bolo však revolučné.¹¹ Jeho myšlienky a vizionárske architektonické „obrazy“ odrážajú dobové idey Isaaca Newtona, Jeana Jacquesa Rousseaua, Denisa Diderota, Johanna Heinricha Pestalozziho, Giovanniho Battistu Piranesiho (a ďalších) a oslobodzujú architektúru od záväzku účelnosti a dodávajú jej autonómiu.¹² V tomto diele Boullée odmieta hneď v úvode Vitruvia: „Čo je architektúra? Mám ju s Vitruviom definovať ako umenie stavať? Nie. V tejto definícii tkvie veľký omyl. Vitruvius zamieňa účinok a príčinu. Je treba mať najprv predstavu, než je možné prejsť k prevedeniu. I naši predkovia si stavali svoje



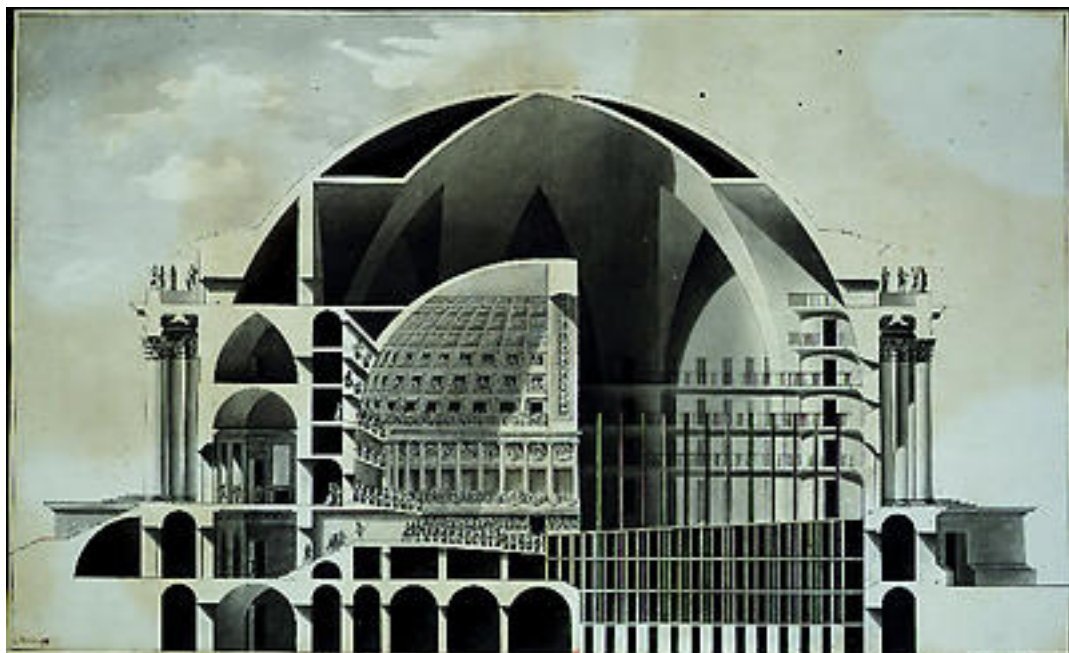
Boullée – Opéra au Carrousel', 1781; <http://www.spamula.net/blog/archives/000555.html>.

*chatrče až vtedy, keď mali ich obraz. Je to táto činnosť ducha, tento tvoriaci akt, ktorý vytvára architektúru, ktorú potom môžeme označiť ako umenie vystavať akúkoľvek budovu a doviest' stavbu do konca. Umenie stavať je teda sekundárne umenie, ktoré, ako sa nám zdá, možno označiť ako vedeckú časť architektúry. Presne povedané: existuje umenie a veda. To by sme mali v architektúre rozlišovať.*¹³

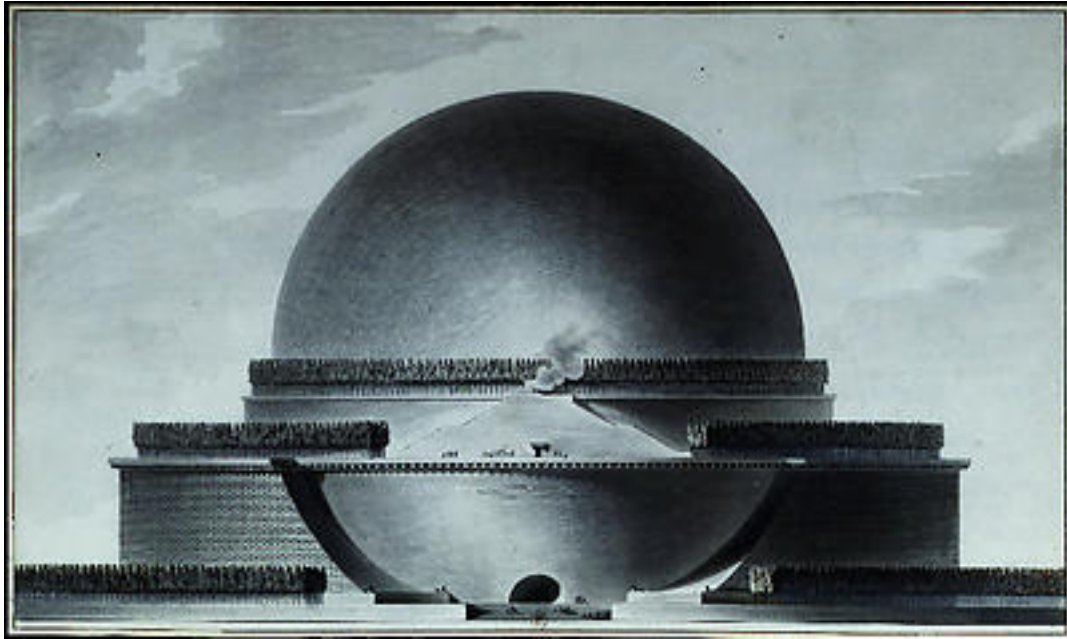
V kapitole Náuky, ktoré sa pokúšajú vysvetliť, aké dôležité je pre architektúru štúdium prírody, Boullée znovu vytyka Vitruviovi, že hovorí ako remeselník, nie ako umelec, a vidí len technickú

stránku architektúry: „*Obrazy architektúry môžu byť vytvorené len na základe hlbokého poznania prírody. Sú to práve tie účinky, ktoré vytvára poézia prírody. Iba prostredníctvom nej vzniká architektúra ako umenie.*“¹⁴

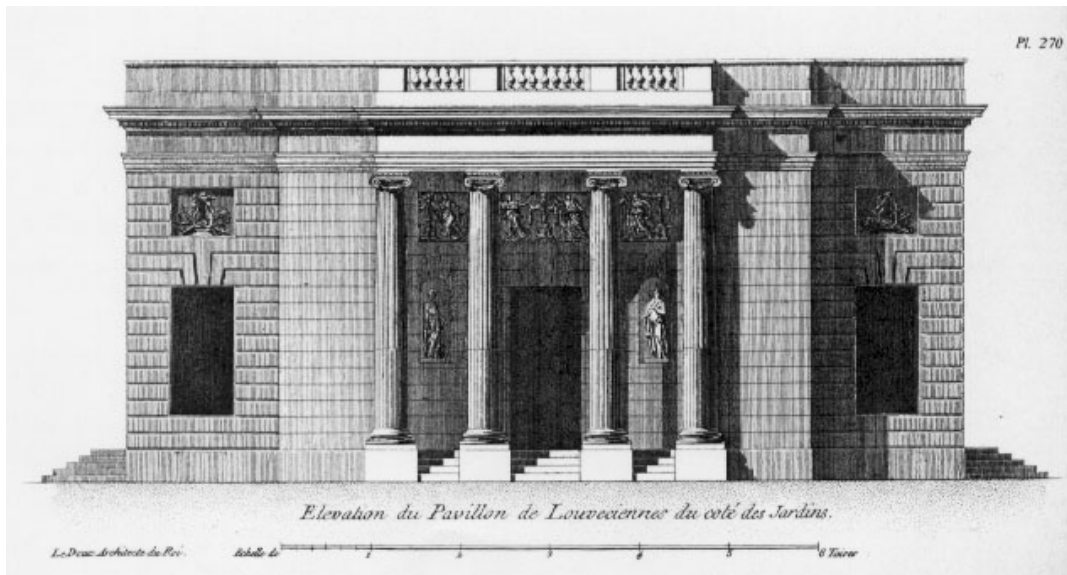
Po teórii sa Boullée púšťa do vysvetľovania svojich vizionárskych návrhov. Nasledujú ich opisy, ktoré majú takéto názvy: baziliky, divadlo, palác panovníka, justičný palác, verejný palác, koloseum, verejná knižnica, náhrobné monumenty alebo kenotafy, vojenská architektúra, mestské brány, mestské hradby, brány pre opevnené mestá, mosty.



Boullée – Opéra au Carrousel', 1781, rez; <http://www.spamula.net/blog/archives/000555.html>.



Boullée – Návrh Newtonovho kenotafu z roku 1784;
http://en.wikipedia.org/wiki/File:%C3%89tienne-Louis_Boull%C3%A9_Memorial_Newton_Night.jpg.



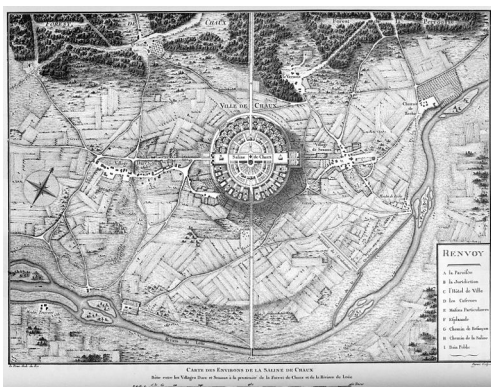
Ledoux – Pavilón Louveciennes; <http://world.std.com/~hmfh/dubelev.jpg>.

Nepochybne najznámejší a najmonumentálnejší bol návrh Newtonovho kenotafu.¹⁵ Boullée si nesmierne vážil Newtona a vyzdvihoval jeho osobnosť i zásluhy: „Ó, Newton! Ty si dokázal osvietenosťou a vznešenosťou svojho génia určiť obraz Zeme a ja som skoncipoval myšlienku zahaliť Ťa do Tvojho objavu.“¹⁶

Boulléemu bola občas vyčítaná megalománia. Ak na jeho návrhy použijeme „rozumné“ meradlo, zistíme, že (dobovo) sú skutočne gigantické a pre svoju veľkosť – niektoré dosahujú stovky metrov – nerealizovateľné. No jemu nešlo o realizovateľnosť. Mohutné objemy a ich vzájomné usporiadanie malo sprostredkovať pocit „grandeur“

– veľkosti – a prepožičať tak budovám jedinečný charakter. Nárok veľkosti je u Boulléeho jednoznačne kozmologický, alebo presnejšie vyjadrené – odôvodnený astronómiou a prírodnými vedami. Je to obraz vývoja moderných prírodných vied a nemá nič spoločného s politickou veľkosťou.

Boulléeho snahy podieľať sa na veľkých verejných stavebných zákazkách vždy stroskotali. Získal síce dve ceny za svoje návrhy na Kráľovskú mincovňu, zámok Versailles a Kráľovskú knižnicu, ktorú by bol obzvlášť rád realizoval, ale zákazku nedostal.



Ledoux – Mapa mesta Chaux a okolia;
<http://etsavega.net/dibex/Ledoux-Chaux-e.htm>.

Claude-Nicolas Ledoux

Ak porovnáваме úspech počtom realizovaných stavieb, bol Ledoux úspešnejší než Boullée. Avšak podobne ako Boullée pocítil na konci života sklamanie, pretože „*nikdy nemohol zrealizovať to, o čo usiloval*“. Narodil sa v roku 1736 v Domans. V Paríži získal vzdelanie medirytca. Architektúru študoval u rovnakého učiteľa ako Boullée a rovnako ako pre Boullého aj pre Ledouxa bol dôležitý umelecký základ, ktorý sa prejavuje v jeho neskorších radách žiakom: „*Vý, ktorí chcete byť architektmi, začnite tým, že sa stanete maliarmi*.“¹⁷

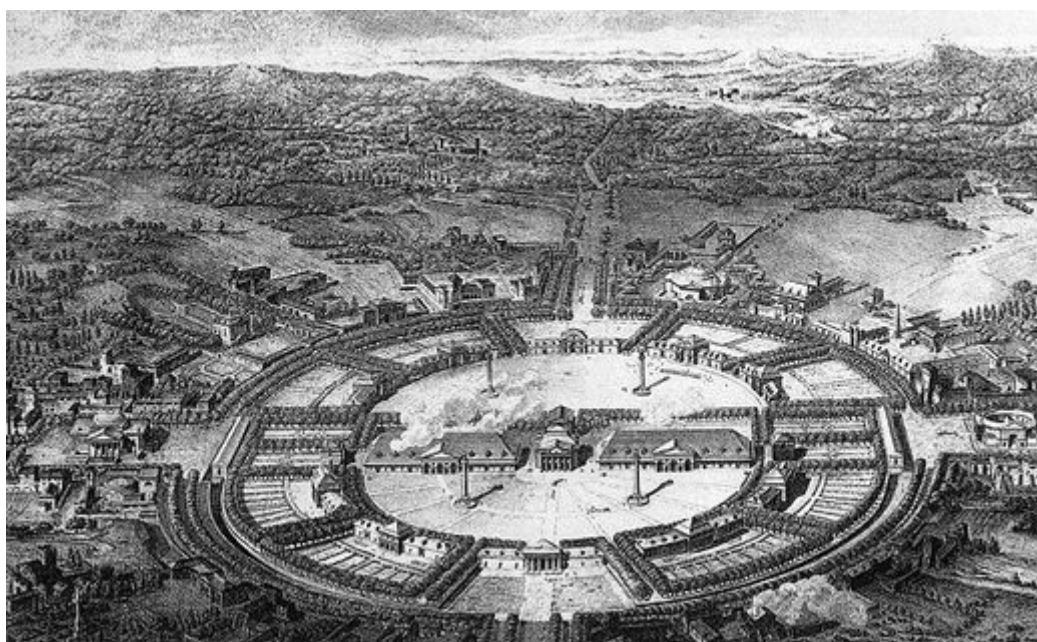
V roku 1765 získal svoje prvé zákazky – najprv to boli reštauračné a rekonštrukčné práce. Neskôr sa stal obľúbeným a uctievaným architektom francúzskej aristokracie, pre ktorú vybudoval radu palácov, mestských víl a pavilónov. Pre madam Dubarryovú, ktorá ho podporovala, navrhol

tri paláce v Paríži a vo Versailles, z ktorých najväčší úspech slávil pavilón v Louveciennes.¹⁸ Postavil divadlo v Besançone, ktoré bolo otvorené v roku 1784 a vychválené v tlači.

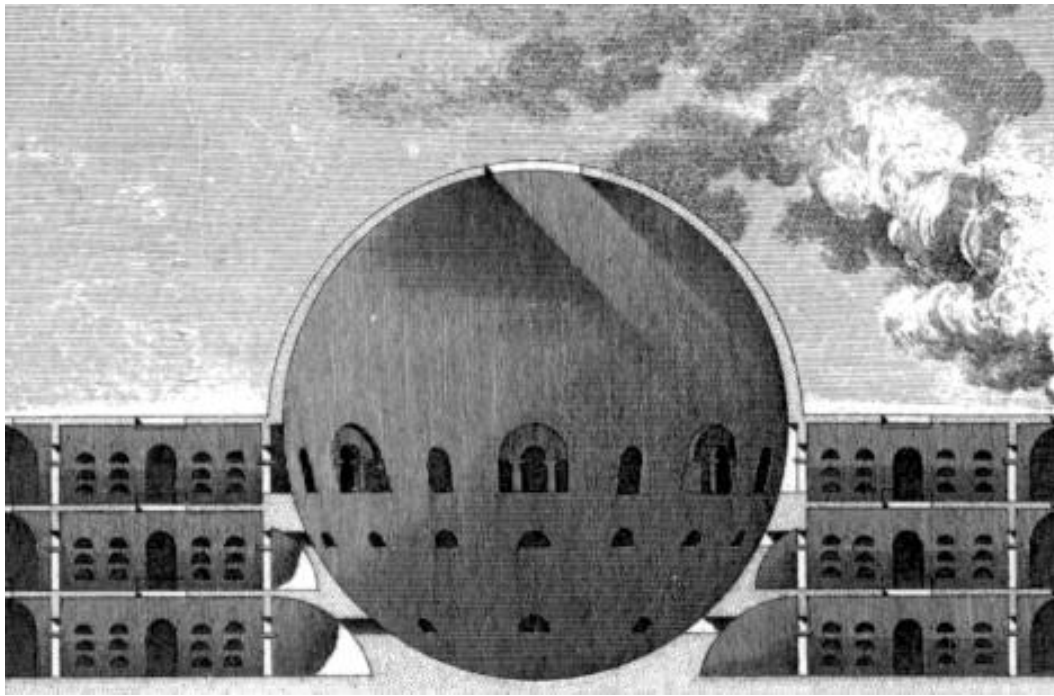
V roku 1773 sa stal Ledoux členom Kráľovskej stavebnej akadémie a tým aj kráľovským architektom. Jeho menovanie do funkcie inšpektora štátnych solivarov vo Franche-Comté (v roku 1771) ho priviedlo k zrejme najvýznamnejšiemu dielu: k návrhu Kráľovskej soľnice v Arc et Senans, ktorú pomenoval podľa vedľajšieho lesa Chaux.¹⁹ Išlo o naplánované mesto: boli tu továrenské haly, správne budovy, komunálne zariadenia a domy pre pracujúcich.

Ledoux vytvoril tri plány, ktoré sa dočkali zavrhnutia a výsmechu, čo ho hlboko zranilo. Schválený bol až štvrtý plán (Ľudovítom XV.), no aj z toho boli realizované iba budovy solivaru. Plán má tvar elipsy zodpovedajúcej dráhe Slnka. V strede stojí správa a byt riaditeľa, po stranách solivary. Okolo veľkého, stromami lemovaného námestia, sú zaradené domy pracovníkov. Do tej doby nebolo zvykom, aby sa architekt zaoberal návrhom robotníckych domov; v jeho práci išlo vždy iba o veľké reprezentatívne návrhy. Je zreteľné, ako bol Ledoux zasiahnutý myšlienkovými prúdmi predrevolučnej doby, keď píše: „*Po prvýkrát bola veľkoleposť robotníckej chatrče a paláca uznaná za rovnocennú*.“²⁰

Ledoux prisudzoval architektovi miesto v spoločnosti a sociálnu zodpovednosť, ktorá ďaleko presahuje dovtedajšiu predstavu o jeho úlohe.



Ledoux – Blížší pohľad na Solivar v Chaux;
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Projet_pour_la_ville_de_Chaux_-_Ledoux.jpg.



Ledoux – Návrh cintorínu v meste Chaux; <http://www.flickr.com/photos/quadralectics/4339788021/>.

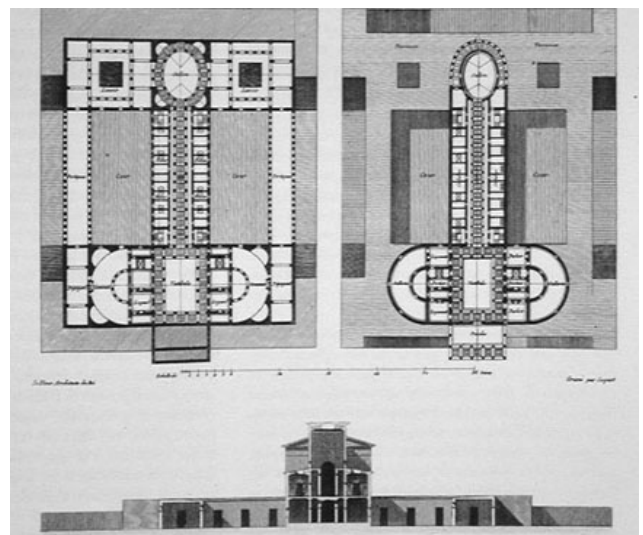
Jeho zámerom bolo vybudovať domy robotníkov tak, aby slúžili k ich zdraviu a boli pohodlné. Ku každému domu patrila ovocná a zeleninová záhrada; tým Ledoux predchádzal myšlienku záhradných miest a zároveň reagoval na sociálne utopické idey Fouriera, Owena, Pembertonu či Howarda. Ak si odmyslíme jeho myšlienkové premisy, je svojou redukciou architektúry na základné geometrické formy a ďalekosiahlym odmietaním ornamentu formálne predchodcom Loosa a Le Corbusiera.²¹

Vo vlastnom projekte mesta *Chaux* sa počíta teda s nízkymi obytnými domami v zeleni a vlastnými záhradami. Jednoznačne zaujímavým v tomto meste je návrh cintorína. Medzi jeho projektmi však nájdeme aj *Oikemu* (jeden z mnohých nerealizovaných projektov navrhnutý v rokoch 1773 – 1779), chrám lásky. *Oikema* je nevestinec s výchovnou funkciou. Vykonávanie neresti a pohľad na ne vzbudzujú podľa Ledouxovho názoru pocit ľudského poníženia a privádzajú späť na cestu cnosti. Funkcia týchto budov, ktoré zvonka nemajú okná a pôsobia svojím portikom ako chrámy umiestnené v krásnom krajinnom prostredí, sa však dá poznať podľa ich falického pôdorysu.

„Dom radosti“ má takmer cez štvrt kilometra dlhú stranu s rozsiahlym nádvorím a kruhovou stavbou uprostred. Prítomný je aj stupňovitý kubus „školy morálky“ avšak zároveň i pôdorys „chrámu lásky“. Súčasťou týchto stavebných súborov

situovaných v prírodnom prostredí je i rad ďalších stavieb, z ktorých si pripomeňme „dom riaditeľa rieky Loux“,²² ktorý je riešený ako valec, z ktorého vyteká vodopád, v čom nemožno nevidieť predobraz vily nad vodopádom, ktorú postavil v 20. storočí americký architekt Frank Lloyd Wright.²³ Aj keď Ledouxovo mesto bolo ideálne, nebola to utópia, pretože plán bol vytvorený pre konkrétne miesto a k praktickému účelu. Solivar ako taký slúžil až do konca 19. storočia a v roku 1926, už čiastočne schátralý, sa stal chránenou pamiatkou.

Najrozsiahlejšiu zákazku dostal Ledoux v



Ledoux – *Oikema*, návrh na chrám zasvätený láske (Dom radosti); <http://www.flickr.com/photos/41468145@N00/3688872616/>.

roku 1784: *Ferme générale* mala v úmysle postaviť colnice na všetkých cestách vedúcich do Paríža. Colníc bolo takmer 60.²⁴

Budovám, z ktorých bolo v priebehu troch rokov postavených 50, dal Ledoux poetické meno – *Parížske propyleje*. Tvorili akýsi prstenec okolo Paríža. Plán sa nedokončil a počas revolúcie bola väčšina týchto budov zničená. Dnes existujú už iba tri alebo štyri a ich stav je oproti pôvodnému nerozoznateľný.

Revolúciou Ledouxova stavebná činnosť končí. V rokoch 1793 – 1795 bol dokonca väznený. Honoráre, na ktoré čakal dlhé roky, mu nikto nikdy nevyplatil. „*Prenasledovaný protivenstvami, nemohol som nikdy zrealizovať to, o čo som usiloval.*“²⁵

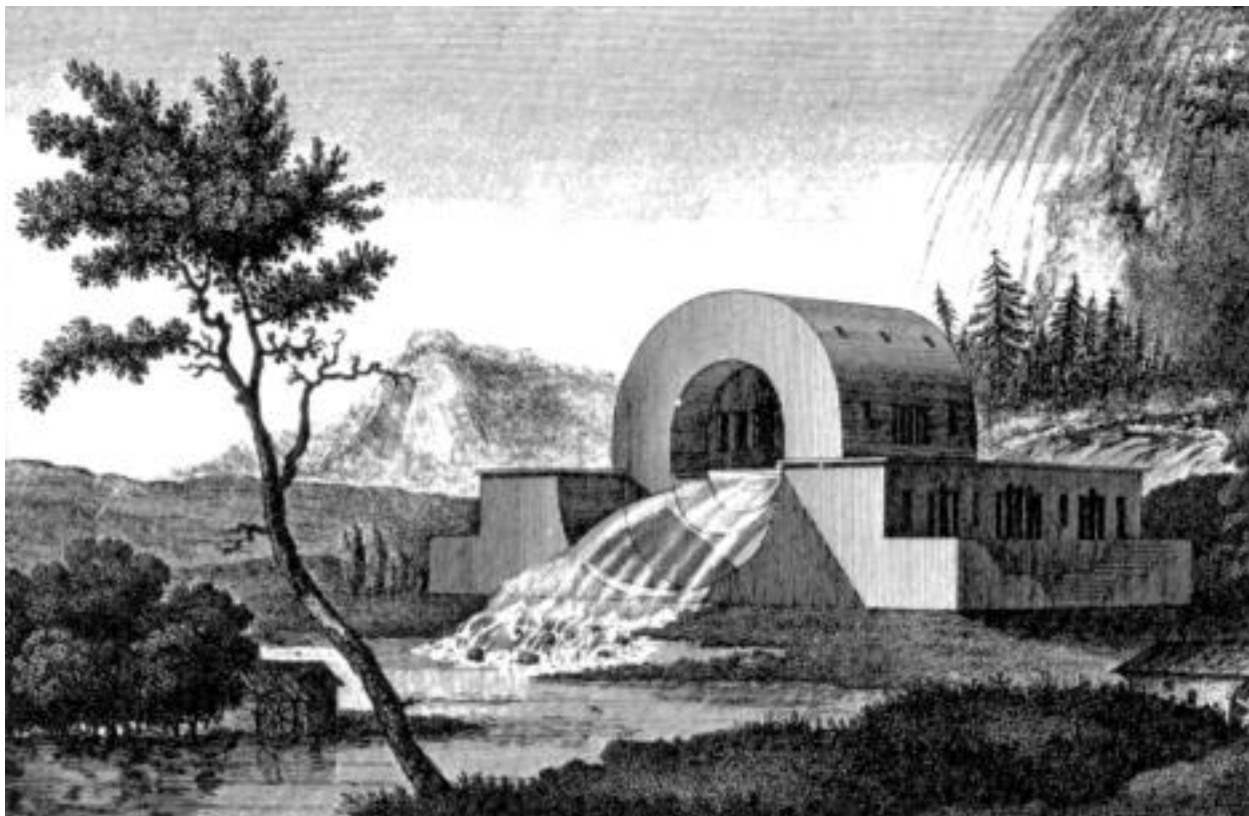
Po tomto všetkom sa venoval už iba svojej teórii, chcel vydať päťväzkové dielo. Podarilo sa mu však zverejniť iba jeden zväzok, ktorý vyšiel v roku 1804, dva roky pred jeho smrťou. Ledoux nemal v úmysle vydať nejaké vedecké dielo, skôr vytvoril akúsi koláž myšlienok, pocitov a zásadných výpovedí o úlohe architektúry a architekta v novo sa rysujúcom spoločenskom ráde. Titul knihy odráža jeho krédo a uvádza architektúru do úplne nových súvislostí: *Pohľad na architektúru s ohľadom na vzťah k umeniu, mravom a zákonodarstvu.*²⁶

Teoretický úvod je relatívne krátky;

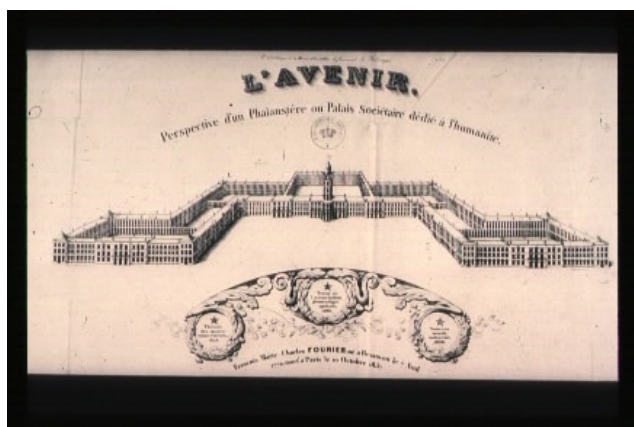
najväčšiu časť zaberá popis jeho stavieb a návrhy zobrazené na 125 medirytinách s podrobnými komentármi. Dielo, ktoré podpísal ako Le Doux, venoval cárovi Alexandrovi I. a skutočne malo veľký vplyv na ruskú architektúru 19. storočia. Text knihy obsahuje romantické, patetické a občas ťažko pochopiteľné pasáže. Všimnime si, aké bolo jeho myslenie o architektúre: „... často odbáčam k veciam, ktoré nemajú k architektúre zdanlivo žiadny vzťah. Ale čo to hovorím? Či existuje niečo, čo by jej bolo cudzie? Nie je toto umenie, ktoré zhrňuje všetky poznatky, prepojené jemnými silami so správou, politikou, verejnými mravmi a predovšetkým s vedami, literatúrou, hospodárstvom, obchodom? Existuje niečo, čo by mohol architekt ignorovať, on, ktorý sa zrodil v rovnakej chvíli ako Slnko; on, ktorý je synom Zeme, on, ktorý je taký starý ako pôda, ktorú obýva?“

Architekt skúma budúcnosť a chce nájsť pravdu; usiluje vždy o dobro, o zlepšenie sociálneho systému; premieta toto úsilie do budov, ktoré navrhuje; nie je iba majstrom remesla; je nástrojom Stvoriteľa; génius a sám tvorca.“²⁷

Ledoux hovorí o symbolickom význame rôznych základných architektonických foriem, ako je pyramída, guľa alebo kváder, ktorý považuje za výraz stability a nemennosti. Zdôrazňuje taktiež, že „je to kruh a štvorec, ktoré tvoria základnú abecedu,



Ledoux – Návrh domu pre správcu rieky Loux; http://en.wikipedia.org/wiki/File:Chaux_-_Maison_de_surveillants_de_la_source_de_la_Loue.jpg.



Fourier – Falangstéria; <http://www.arch.mcgill.ca/prof/schoenauer/arch529/lecture09/slide01.jpg>.

použitú tvorcom najlepších diel“. Iba v utopických ideálnych mestách a krajoch možno nájsť a navštíviť chrám cnosti, priateľstva a lásky. Z uvedených príkladov môžeme teda priradiť Ledouxa k prúdu utopistických mysliteľov, hľadajúcich pre ľudstvo nielen lepšie spoločenské usporiadanie, ale i nové životné prostredie, v ktorom by sa tento ideál mohol uskutočniť.

184 François Marie Charles Fourier

Jedným z ďalších popredných sociálnych utopistov bol François Marie Charles Fourier. Narodil sa v roku 1772 v Besançone. Najviac a najpodnetnejšie zo všetkých utopistov sa zaoberal osídlením, mestami, životným prostredím a architektúrou.²⁸ Po skončení školy ho rodičia donútili pracovať v obchode a v tomto povolání, ktorému už v mladosti „prisahal večnú nenávisť“, strávil celý život v úlohe podradného zamestnanca. Bol korešpondent, účtovník a obchodný cestujúci a ako agent precestoval Francúzsko, Švajčiarsko, Holandsko, Nemecko a dostal sa až do Ruska. Celý svoj samotárske život venoval spisovateľskej činnosti. Písal po nociach, vyčerpaný 12 – 14-hodinovou prácou. Zomrel opustený a okolím považovaný za čudáka v roku 1837.²⁹

Jeho prenikavé úvahy o ľudských vášňach a o celkovom usporiadaní spoločnosti sú aspoň také zaujímavé a podnetné ako práve dnes aktuálne námety na vytvorenie piatich umelých satelitov zeme, odsolovanie morskej vody alebo ovplyvňovania podnebia a prírodných podmienok vôbec. Navrhoval rozsiahle verejné práce vykonávané „pracovnými armádami“ ako zúrodnenie Sahary, prieplyv v Suez a Paname pre námorné plavidlá a vytvorenie moderných, rýchlych dopravných prostriedkov.³⁰

Kritika vravela, že Fourier si tvorí svoj vlastný estetický ideál. Sám odsudzoval šachovnicový pôdorys (Petrohrad, Filadelfia, Amsterdam, nové časti Londýna, Nancy, Turína...) a monotónne stavby nových miest. Radšej dával prednosť „barbarským mestám“ (Frankfurt, Štrasburg), ktoré nemajú, ako sám hovoril, nič pravidelného a sú príjemnejšie ako Nancy a Manheim s ich smutnými šachovnicami a holými štítovými stenami.

Fourier sa nechcel zaoberať iba úžitkom (v zmysle funkčnosti) architektúry. Tvrdil, že ak sa zaoberáme iba úžitkom, nedosiahneme ani užitočnosť, ani príjemnosť. V súlade s prírodou je treba kombinovať užitočnosť a príjemnosť. Buď dosiahneme oboje, alebo nič.³¹

Fourier si želal jednotnú architektúru (*architecture unitaire*), v ktorej sa mala odohrať spoločenská harmónia.³² Jeho meno je najčastejšie spájané s predstavou tzv. *spoločenských faláng* (*Phalangstère*) – ide o palácovo riešené kolektívne domy pre 1620 obyvateľov, ktoré sú kombinované s pracoviskami,³³ do ktorých sa ľudia združujú tak, aby v každej z nich bolo zastúpených 810 rôznych ľudských charakterov, čo pri požiadavke dvoch predstaviteľov pre každý charakter, vedie k presnému počtu 1620 obyvateľov v každej falangstérii. Takéto osídlenie má existovať vo vrcholnej fáze spoločenského vývoja – v „harmónii“, pričom ak by prišlo k založeniu prvej *falangstérie* v roku 1823, bude už o päť rokov neskôr žiť vo falangstériách celé ľudstvo a spomínaná harmónia sa stane skutočnosťou. Pre takúto realizáciu architektonického priestoru pre 1620 osôb nebude možné použiť žiadnu existujúcu budovu, ani taký veľký palác, ako je Versailles, ani taký veľký kláštor, ako je Escorial. Fourier predpokladal hlavné priečelie ústrednej budovy s dĺžkou takmer 1200 m.

Avšak dospel k názoru, že vývoj ľudstva nejde až tak rýchlo a že musí prejsť určitým prechodným obdobím, tzv. „garantizmom“, kedy vznikne dvanásť základných práv človeka a to predovšetkým právo na prácu. Garantizmom a problémom mesta v tomto období sa Fourier zaoberal vo svojom najrozsiahlejšom a najobjemnejšom diele s názvom *Téoria všeobecnej jednoty*.³⁴ Písal tu o robotníckych mestách a o zmenách potrebných v architektúre miest a, pravdaže, o už spomenutých falangstériách.³⁵ V podrobnom popise celej falangstérie, spoločenských a obytných miestností, hlavného objektu hospodárskych a pomocných stavieb, polí

a záhrad, venoval Fourier zvláštnu pozornosť vnútorným, krytým komunikačným galériám.

Počítal so všetkým; so stotisíc návštevníkmi, ktorí budú prvú falangstériu obdivovať, „rátať zisky“ z týchto poplatkov, porovnával tieto počty s počtom zisku návštevníkov Paríža a takisto odstupňoval poplatky podľa majetnosti. Z týchto prostriedkov mali byť zas stavané ďalšie a ďalšie falangstérie. Predstava o prvej Furiérovej pokusnej falangstérii vyzerala asi takto: pozemkom mala pretekať pekná riečka, krajina mala byť kopcovitá, vhodná pre rôzne poľnohospodárske kultúry; v blízkosti mal byť les; nesmela sa nachádzať ďaleko od veľkého mesta, ale ani príliš blízko, aby sa uchránila pred dotieravcami.³⁶

Furier hľadal a špekuloval o špeciálnom kopcovitom mieste. Rozmýšľal o Lausanne, o prostredí, aké je v bruselskom údolí Halu, alebo o kraji medzi Poissy a Conflansom, blízko Paríža, alebo medzi Poissy a Meulanom. Potom sa malo zhromaždiť 1500 – 1600 osôb s nerovnakým majetkom, nerovnakým vekom, povahou, praktickými a teoretickými znalosťami; v tejto skupine ľudí mala byť čo najväčšia pestrosť vo všetkom. Monumentálna falanga a jej centrum malo byť vyhradené tichému zamestnaniu; mali tam byť jedálne, burza (nie na obchodovanie, ale na dojednávanie pracovných a zábavných schôdzok), poradne, knižnice, študovne, atď. Centrum mal tvoriť chrám, strážna veža, optický telegraf, poštové holuby, zvonica pre obrady, hvezdáreň a zimná záhrada s ihličnatými stromami a kríkmi, ktorá mala byť umiestnená na zadnej strane dvora.³⁷

V jednom krídle sa mali sústrediť všetky hlučné dielne, ako tesárske, kovácke a dielne kovospracujúcich remesiel; tiež tam mali byť všetky pracovné združenia detí, lebo deti sú obvykle veľmi hlučné pri svojom zamestnaní a dokonca i pri hudbe.³⁸

V druhom krídle mali byť slávnostné sály; tanečné sály a sály pre styky s cudzincami, aby neprekážali v centre paláca a nenarúšali domáci poriadok falangy.

Pohľad na ulice – chodby, ktoré spájajú palác s vnútornými časťami, by sám priviedol ľudí k tomu, aby pohľadali palácami a krásnymi mestami civilizácie. Každý, kto uvidí kryté ulice vo falangách, mal považovať najkrajšie paláce civilizácie za miesto vyhnanstva, za žalár hlupákov, ktorí sa ešte za tritisíc rokov štúdia architektúry nenaučili zdravo

a pohodlne bývať.³⁹ Jednoducho, všetko má byť kryté.

Fourier kládol veľký dôraz na architektúru a na jej význam v rámci životného prostredia človeka. Priaznivé pôsobenie architektúry na ľudské zmysly považoval dokonca za jedno zo základných práv človeka, ktoré mu bude musieť byť zaručené už v období garantizmu. Pre toto obdobie vytvoril Fourier presný stavebný rád: predpisy o maximálnej hustote zástavby, minimálnych šírkach ulíc a odstupoch budov.⁴⁰ Mimoriadne ho taktiež zaujímali hygienické pomery a preto zdôrazňoval nevyhnutnosť zelených izolačných pásov.

Fourier povedal, že „keby nejaký architekt dokázal vyriešiť podľa týchto zásad mesto ..., spoločnosť by sa pozdvihla z etapy civilizácie (jej súčasného stavu) do vyššej, šiestej vývojovej etapy garantizmu už len týmto vplyvom novej výstavby. Takýto architekt by sa mohol stať spasiteľom celej spoločnosti“.

A práve v takejto Furierovej civilizovanej spoločnosti bol duch vlastníctva tou najsilnejšou pákou, akou môžeme povzbudiť občanov. Preto ako prvý problém politickej ekonómie chcel Fourier riešiť otázku, ako premeniť všetkých zamestnancov na spoluvlastníkov so spoločnými záujmami, t. j. na spoločníkov. Jednou z najmocnejších pohnútok k zmiereniu bohatých a chudobných je duch *societárneho*, čiže zloženého, vlastníctva. Chudobný, hoci by v Harmónii nevlastnil viac než jednu akciu, jednu dvadsiatinu akcie, bol by vlastníkom celého kraja ako *účastinár*; bude môcť teda hovoriť: „naše pozemky, náš palác, naše zámky, naše lesy, naše továrne, naše dielne“. Všetko malo byť jeho vlastníctvom, aby mal záujem na všetkom hnutelnom i nehnuteľnom;⁴¹ V Harmónii sa všetky záujmy prelínajú a každý je spoločníkom; každý si praje stály rozkvet kraja; každý trpí škodou, ktorá by postihla hociktorú najmenšiu čiastku pozemku. Takto sú osobným záujmom na všeobecnom blahobyte spojení všetci spoločníci – už preto, že nie sú zamestnanci, ale spoluzájemcovia; vedia, že každé zmenšenie spoločenského zisku poškodí i tých, ktorí nemajú ani vlastný majetok, ani akcie a dostávajú svoj podiel len z pracovnej dividendy, ktorá je viazaná na tri druhy podielov: päť dvanástin na prácu, štyri dvanástiny na kapitál a tri dvanástiny na schopnosť.⁴²

Práve v návrhu falangstérií vidieť, ako veľmi sa prikláňal k „spájaniu protikladov“, ako chcel skoncovať so sociálnou segregáciou a vytvoriť akési



Jean-Baptiste André Godin – Familistérie, centrálné nádvorie;
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Familist%C3%A8re_Central_Guise_Int%C3%A9rieur.jpg.

186

utopistické centrum, kde by si boli všetci rovní. Avšak až po Fourierovej smrti priemyselník Jean-Baptiste André Godin (1817 – 1888) začal v roku 1859 v severofrancúzskom meste Guise k realizovať Familistériu,⁴³ tzv. sociálny palác (*Familistère*) – zahrňujúcu bytové jednotky, sociálnu vybavenosť a fabrické jednotky, čím sa čoskoro preslávil.⁴⁴ Práve v tejto kapitole máme možnosť najpriamejšie vidieť prepojenosť a spätosť architektúry, ktorá riešila sociálny problém v období 18. a 19. storočia a priamo na ňom participovala.

Robert Owen

Poslednou osobnosťou, ktorej patrí miesto v tomto príspevku, je Robert Owen. Patrí medzi najvýznamnejších anglických utopistov. Svoje nové sociálne opatrenia, ako bola napríklad skrátená pracovná doba, budovanie jasli, škôlok, škôl a pod., uplatňoval vo svojej továrni v New Lanarku, neďaleko Glasgova. Svoje sociálne idey po prvý raz formuloval v knihe *A New View of Society* (1813). V ťažkých podmienkach hospodárskej krízy a sociálnych búrok prvých desaťročí 19. storočia vystúpil v roku 1817 v Anglicku s návrhom na odstránenie biedy a nezamestnanosti.⁴⁵ Tu po prvýkrát formuloval predstavu osád pre nezamestnaných.

V roku 1817 až 1820 bola už v zásade definitívne sformovaná jeho predstava o novej organizácii spoločnosti a výrobných komún. Oplyvnil ho spis podobného charakteru od Johna Bellersa z roku 1695. Owenova predstava je zrejماً z jeho správy výboru združenia pre pomoc priemyselnej a hospodárskej chudobe z roku 1817, kde náčrt zobrazuje vpredu závod s vedľajšími budovami a pozemkami vhodného rozsahu; v patričných vzdialenostiach sú od seba iné osady podobného druhu.⁴⁶ Sú tu zakreslené do štvorca postavené budovy; dostatočne veľké, aby obsiahli asi 1200 osôb; sú obklopené pozemkami v rozsahu 1000 – 1500 akrov. Vo štvorcoch sú verejné budovy, ktoré ich rozdeľujú na paralelogramy.⁴⁷

Podobne ako Fourier aj Owen predpokladá vo svojej osade rozsiahle vybavenie. V jednej zo svojich úvah Owen porovnával bývanie a život chudoby a remeselníkov vo vtedajších priemyslových mestách a nových sídliskách. Toto porovnanie nakoniec ukončil vyhlásením, že „priemyselné mestá sú sídlom chudoby, nerestí, zločinu a biedy; navrhované osady budú vždy sídlom nadbytku, činného rozumu, slušného chovania a šťastia“.⁴⁸

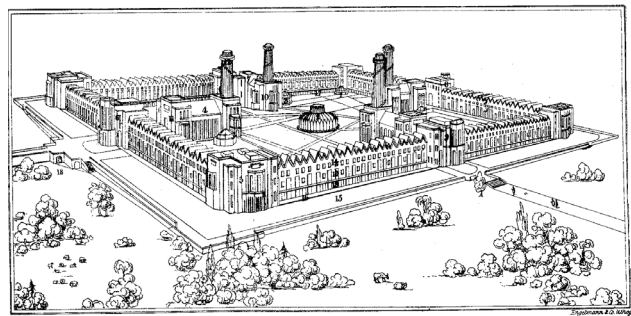
Tieto osady nemajú ešte takmer žiadne rysy utopizmu; avšak v období po roku 1820 si už



Robert Owen – New Harmony, plán – šachovnicové zobrazenie;
<http://www.nexusgrid.net/New-Harmony-1824-map2.jpg>.

Owen predstavoval celé sústavy takýchto asociácií, ktoré mali navzájom kooperovať a dopĺňať sa. Pre toto nové spoločenské usporiadanie vypracoval celú sústavu zákonov v Knihe o Novom morálnom svete, ktorá obsahovala racionálnu spoločenskú sústavu, spočívajúcu na skutočnostiach objasňujúcich Ústavu a Zákony ľudskej prirodzenosti a spoločnosti. Súborný spis, venovaný myšlienke nových sídlisk, vyšiel v roku 1841.⁴⁹ V ňom sa stretávame s pozmenením pôvodnej architektonickej predstavy v tom zmysle, že stred celého rozsiahleho štvorcového námestia so stranou 500 m bol ponechaný iba pre zeleň a stavba bola navyše obklopená poľnohospodárskymi plochami s rozlohou 1200 hektárov. Rovnako obohatené bolo aj riešenie stavby; boli tu terasy, kryté ochodze a pavilóny, jej vybavenie bolo doplnené o klubovne, koncertné siene, múzeá, laboratória, umelecké ateliéry, telocvične i kryté bazény a celá budova bola ústredne vykurovaná a klimatizovaná.

Nad týmto súborom⁵⁰ sa týčilo päť 80 m vysokých veží, ktoré maskujú komíny a zároveň slúžia ako astronomické a meteorologické observatória.⁵¹ A toto už zďaleka nebol systém pomoci



DESIGN
for a Community of 2000 Persons founded upon a principle
Commended by Plato, Lord Bacon and Sir Thomas More

EXPLANATION OF THE PARTS NUMBERED ON THE PLATE

- 1 Gymnasiums or Covered Places for Exercise, attached to the Schools and Infirmary.
- 2 Conservatory, in the midst of Gardens botanically arranged.
- 3 Baths, warm and cold, of which there are four for the Males, and four for the Females.
- 4 Dining Halls, with Kitchens, &c. beneath them.
- 5 Angle Buildings, occupied by the Schools for Infants, Children, and Youths, and the Infirmary; on the ground floors are Conversation-rooms for Adults.
- 6 Library, Detached Reading Rooms, Bookbindery, Printing Office, &c.
- 7 Ballroom and Music rooms.
- 8 Theatre for Lectures, Exhibitions, Discussions, &c. with Laboratory, Small Library, &c.
- 9 Museum, with Library of Description and Reference, Rooms for preparing Specimens, &c.
- 10 The Brew-houses, Bakehouses, Wash-houses, Laundries, &c. arranged round the Bases of the Towers.
- 11 The Refectories for the infants and children are on each side of the Vestibules of the Dining halls.
- 12 The Illuminators of the Establishment, Clock-towers, and Observatories, and from the elevated summits of which all the smoke and vitiated air of the buildings is discharged into the atmosphere.
- 13 Suites of adult sitting rooms and chambers.
- 14 Suites of Chambers, which may be easily and quickly made of any dimensions required; Dormitories for the Unmarried and Children.
- 15 Esplanade one hundred feet wide, about twelve feet above the natural surface.
- 16 Paved Footpath.
- 17 The Arcade and its Terrace, giving both a covered and an open communication with every part of the building.
- 18 Sub-way leading to the Kitchens, &c. and along which meat, vegetables, coals, &c. are conveyed to the Stores, and dust and refuse brought out.

Robert Owen – New Harmony, projekt s popisom jednotlivých budov v objekte, 1824; <http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/whitwell.htm>.

nezamestnanej chudobe, ale celkový popis toho, čo môžeme oprávnene nazvať skvelým palácom, ktorý sám pôsobí ako metropola. Vylučuje všetky nevýhody a leží uprostred krásneho parku o rozlohe 2000 – 3000 akrov.

Owen v roku 1825 získal od sekty rappistov v USA (založil ich v roku 1814 J. G. Rapp) osídlené územie Harmony v štáte Indiana a v ďalších rokoch tam spolu so spolužiakom Johna Soana, architektom Thomasom Stedmanom Whitwellom (asi 1770 – 1840) realizoval osadu New Harmony. Od Whitwella pochádza popis ideálneho návrhu New Harmony (jeho model bol vystavený aj v Bielom dome vo Washingtone). Tvaroslovne gotizujúci plán charakterizuje v centre ústredná kupolová stavba „konzervatória“ a najmä štyri zvýraznené, dovnútra obrátené rizality, v ktorých sú umiestnené spoločné kuchyne a jedálne. Veľmi zvláštne sú štyri kanelované veže so špirálovitými stuhami, ktoré majú osvetľovaciu a vetraciu funkciu; ich ikonologická tradícia je však veľmi dlhá. (Vo Whitwellových vysvetlivkách pozorujeme prístupnosť moderným technológiám a zdôraznenie plánovacích kritérií pre osvetlenie a vetranie.)⁵²

Celý tento Owenov systém sa javil oveľa bohatší ako všetko naokolo. Celý utopistický architektonický organizmus so všetkými výhodami (nebolo možné hovoriť tu o nevýhodách alebo nedokonalostiach) bol centrom prepychu. Takto koncipovaný Owenov návrh však nikto nepodporil. Konceptie *New Harmony* sa zriekol už sám Owen, idea však mala obrovský vplyv na ďalšie projekty sídlisk v USA.

Nikto nepodporil myšlienku, že by za 5 rokov po výstavbe prvej takejto kolónie bol nový spoločenský rád zavedený v Európe a v Amerike a za 10 rokov na celom svete. Rovnako aj Owenov vlastný pokus o založenie kolónie *Nová Harmónia* v Spojených štátoch a neskôr v Mexiku viedol k neúspechu. Avšak rovnako ako Fourier mal aj Owen celú radu žiakov a nasledovníkov.

Slovo na záver

V príspevku sme predstavili pár výnimočných projektov spojených s osobnosťami, ktoré mali dočinenia s architektonickým utopizmom. Na vymedzenom priestore tejto krátkej „sumarizácie“ sme mohli sledovať koncepcie a návrhy, ktoré boli a jednoznačne aj ostanú v historiografii architektúry poznamenané a memorované ako výnimočné, a to práve z hľadiska utópie, ako súčasti architektonických návrhov, túžby po lepšom a ideálnejšom spoľužití society, sledovania sociálneho zriadenia a

participácie architektúry na týchto snových víziách. Bola to predsa len revolučná architektúra vo svojom zmysle slova a význame, ktorý si tvoril svoj vlastný ideál zriadenia, či dokonca riadenia novej spoločnosti. Novej spoločnosti, ako aj nového priestoru.

Je viac než samozrejmosťou, že keby sme porovnávali utopistické koncepcie (trebárs po formálnej stránke) v architektúre 18. a 19. storočia, našli by sme odchýlky; avšak tie sú zanedbateľné. O to nám v príspevku ani nešlo; nechceli sme primárne sledovať, ba ani vyvolať dojem smerovania k tomu, kto bol väčší či menší sociálny utopista, viac či menej ponorený vkladať svoje architektonické idey do „dokonalého“ či, lepšie povedané, utopisticky nerealizovateľného spoločenského súžitia istej „krajiny-nekrajiny“. Nešlo ani o komparáciu a hľadanie lepších či podobných foriem realizácie (napr. že Fourier odmietal pravouhlé rastrové plánovanie Roberta Owena a šiel svojím smerom, či sledovať to, že Ledoux redukoval základné geometrické formy a ďalekosiahlym odmietaním ornamentu sa formálne stal istým predchodcom Loosa či Le Corbusiera v 20. storočí, alebo zamýšľať sa nad Ledouxovým predobrazom vily nad vodopádom, ktorú v 20. storočí postavil americký architekt Frank Lloyd Wright).

Príspevok je úvahou o utopistickej architektúre, ktorú možno kontemplovať, premýšľať o nej a vidieť ju ako jedinečný medzník v dejinách



Robert Owen – New Harmony; <http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/whitwell.htm>.

architektúry, záhadný a tajomný, no zároveň otvorený a netajaci sa túžbou po lepšej spoločenskej situácii, ktorá je primárne v každom jednom z nás. Nekončí sa, je tu stále a plynie.

Napokon je na uváženie, či túto *architektúru*, alebo lepšie povedané, tieto architektonické vízie a obrazy nazveme utopistické, relativistické či revolučné. Vo všetkých troch prípadoch týchto adjektív je niečo, čo obsiahnutá a vymedzená téma a dobová architektonická atmosféra 18. a 19. storočia obsahuje. V uvedených plánoch, úvahách a koncepciách sa preplietajú sociálne idey, túžby a sny s utopisticky neuskutočiteľným snovým ideálom. A myslíme si, že spomenuté zložky sú tripartitne obsiahnuté, pravda každá vo svojskom pomere, v predstavených projektoch, ako aj v mnohých ďalších, na ktoré už priestor vymedzený tomuto príspevku nepostačoval.

Ku koncu použijem ešte slová z Kruftových *Dejín teórie architektúry, kde píše: „Architektúra sa stáva pantomímou, ktorá celebruje samu seba. Preto je pochopiteľné, že nik sa ani neusiloval tieto návrhy realizovať. Realizácia by bola vyvrátila ideu a zmysel; a zmysel spočíval práve v dôslednosti tejto idey, ktorá sa stala obrazom, ale nikdy nie architektúrou.“*⁵³

Poznámky

1. Utopický i utopistický – tento adjektívny (ekvivalentný) derivát z podstatného mena utópia sa používa ako dvojtvar. V uvedenom príspevku uprednostňujeme termín utopistický/á pred termínom utopický/á.
2. Filozofický slovník, s. 484.
3. HORŇÁČEKOVÁ, M.: Predstavy a spoločnosti v novovekom sociálnom myslení, s. 23 – 24.
4. Filozofický slovník, s. 485.
5. V období renesancie sa vyvíjali prvé významné sociálne utópie podnietené Platónovými úvahami o ideálnom štáte. THOMAS MORUS (1478 – 1535) v spise *Utópia* a neskôr TOMMASO CAMPANELLA (1568 – 1639) v spise *O slnečnom štáte* sa usilovali zdôvodniť víziu ideálneho štátu založeného na myšlienke zrušenia súkromného vlastníctva a často veľmi široko rozvinutých a v detailoch až fantastických inštitúciách a metódach, ktorých úlohou malo byť zabezpečenie sociálnej rovnosti a spokojnosti všetkých príslušníkov vysnívanej utopickej spoločnosti. In: KICZKO, L. – MARCELLI, M. – WALDSCHÜTZ, E. – ZIGO, M. (eds.): *Dejiny filozofie*: Bratislava : SPN, 4. vydanie, 2001, s. 60.
6. DELFOVÁ, H. – GEORG-LAUEROVÁ, J. (eds.): *Lexikón filozofie*. Bratislava : Obzor, 1993, s. 364.
7. Tamtiež, s. 364.
8. Tamtiež, s. 365.
9. UNGERSOVÁ, L.: *O architektach : Životy, díla, teorie*, s. 82.

10. Tamtiež.
11. Ak chceme pochopiť takzvanú revolučnú architektúru, musíme poznať myšlienkové predpoklady, ktoré sa konštituovali od začiatku 18. storočia. Prehnaný záujem 20. storočia o tento fenomén viedol k izolácii javu a prispel k chybnéj historickej interpretácii, ktorá chcela v „revolučnej architektúre“ vidieť rozchod s tradíciou a niečo také ako začiatok novej modernej architektúry. K tomu prispelo aj nešťastné vytvorenie pojmu „revolučná architektúra“, hoci treba pripomenúť, že tieto idey architektúry nie sú výrazom francúzskej revolúcie z roku 1789, že ich nevymysleli nositelia revolúcie, ale vznikli dávno predtým. Sú dielom rojalistov, ktorí po vypuknutí revolúcie už nenašli pole pôsobnosti a museli sa obávať o svoj život. „Revolučnosť“ spočívala nanajvýš v postoji vyhrocovať dobové idey do extrému s maximálnou formálnou dôslednosťou, nie v politickom prevrate. Preto je dôležité poznať rozličné prúdy v architektonicko-teoretickej diskusii 18. storočia, na ktorých je revolučná architektúra postavená a ktoré štáti preberá a stupňuje. „Objaviteľom“ revolučnej architektúry a človekom, ktorý jej dal meno, bol Emil Kaufmann; v rade príspevkov uverejňovaných od roku 1920 upriamil pozornosť na tento fenomén počínajúc Ledouxom. Znovuobjavenie Boulléeho kresieb a jeho traktátu, ako aj ich výstava, resp. zverejnenie, malo po druhej svetovej vojne veľký vplyv. In: KRUF, Hanno-Walter: *Dejiny teórie architektúry*, s. 167 – 168.
12. Tamtiež.
13. ROSENAU, H.: *Boullée et Visionary Architecture*, Londýn/New York, 1976. In: UNGERSOVÁ, L., s. 87.
14. Tamtiež, s. 88.
15. Pozri v obrazovej prílohe.
16. ROSENAU, H.: *Boullée et Visionary Architecture*, Londýn/New York, 1976. In: UNGERSOVÁ, L., s. 89.
17. UNGERSOVÁ, L.: *O architektach : Životy, díla, teorie*, s. 90.
18. Pozri v obrazovej prílohe.
19. Pozri v obrazovej prílohe.
20. LEDOUX, C. N.: *L'Architecture*, Princeton, 1983. In: UNGERSOVÁ, L., s. 94.
21. KRUF, Hanno-Walter: *Dejiny teórie architektúry*, s. 176.
22. Pozri v obrazovej prílohe.
23. HRŮZA, J.: *Města utopistů*. Praha : Československý spisovatel, 1967, s. 70.
24. Pozri v obrazovej prílohe.
25. LEDOUX, C. N.: *L'Architecture*, Princeton, 1983. In: UNGERSOVÁ, L., s. 95.
26. Ilustrácie pochádzajúce z pôvodného Ledouxovho diela z roku 1804, pozri obrazovú prílohu.
27. LEDOUX, C. N.: *L'Architecture*, Princeton, 1983. In: UNGERSOVÁ, L., s. 96.
28. HRŮZA, J.: *Slovník soudobého urbanizmu*. Praha : ODEON, 1977, s. 103.
29. ZAMAROVSKÝ, V.: *Utopisti*. Bratislava, 1961, s. 287.
30. HRŮZA, J.: *Města utopistů*. Praha : Československý spisovatel, 1967, s. 77.
31. Tamtiež.

32. KRUF, Hanno-Walter: Dejiny teórie architektúry, s. 315.
33. HRŮZA, J.: Slovník soudobého urbanizmu. Praha : ODEON, 1977, s. 103.
34. HRŮZA, J.: Města utopistů. Praha : Československý spisovatel, 1967, s. 78.
35. Tamtiež. s. 77.
36. ZAMAROVSKÝ, V.: Utopisti. Bratislava, 1961. s. 276.
37. Tamtiež, s. 277.
38. Tamtiež.
39. Tamtiež, s. 279.
40. Okrem spomenutého spisu od Fouriera na tému výstavby a prestavby miest, bolo napísané obrovské množstvo materiálu s podobnou tematikou a zaslúžili by si samostatnú štúdiu.
41. Tamtiež.
42. Tamtiež.
43. Viac o projekte Familistérie a jeho realizácii a využití pozri na stránke: http://www.familistere.com/site/english/utopia/prog_utopia.php
44. KRUF, Hanno-Walter: Dejiny teórie architektúry, s. 316.
45. HRŮZA, J.: Města utopistů. Praha : Československý spisovatel, 1967, s. 85.
46. Tamtiež. s. 86.
47. Tamtiež.
48. Tamtiež, s. 87.
49. Tamtiež.
50. Pozri v obrazovej prílohe.
51. HRŮZA, J.: Města utopistů. Praha : Československý spisovatel, 1967, s. 87.
52. KRUF Hanno-Walter: Dejiny teórie architektúry, s. 354. Viac k celkovému architektonickému modelu, ako aj popisu jeho jednotlivých objektov pozri na stránke: <http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/whitwell.htm>
53. KRUF, Hanno-Walter: Dejiny teórie architektúry, s. 176.
- HRŮZA, Jiří: Města utopistů. Praha : Československý spisovatel, 1967.
- JÁGER, Branislav: Revolúcia ako fenomén utópie. Diplomová práca. Trnava : Trnavská univerzita v Trnave, Filozofická fakulta, 2004, 70 s.
- KICZKO, Ladislav – MARCELLI, Miroslav – WALDSCHÜTZ, Erwin – ZIGO, Milan (eds.): Dejiny filozofie. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 4. vydanie, 2001.
- KRUF, Hanno-Walter: Dejiny teórie architektúry : Od antiky po súčasnosť. Bratislava : Pallas, 1993.
- MANNHEIM, Karl: Ideologie a Utopie. Bratislava : Archa, 1. vydanie, 1991.
- STÖRIG, Hans-Joachim: Malé dějiny filozofie. Praha : Zvon, 3. vydanie, 1993.
- ŠALING, Samo – ŠALINGOVÁ-IVANOVÁ, Mária – MANÍKOVÁ, Zuzana: Velký slovník cudzích slov. Bratislava – Prešov : Vydavateľstvo SAMO, 3. rev. a doplnené vydanie, 2003.
- ŠALINGOVÁ-IVANOVÁ, Mária: Vreckový slovník cudzích slov. Bratislava : Vydavateľstvo Kniha-spoločník, 1993.
- UNGERSOVÁ, Liselotte: O architektech. Praha : Nakladatelství Slovart, s. r. o., 2004.
- ZAMAROVSKÝ, Vojtech: Utopisti. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo politickej literatúry, 1961.

Zoznam použitých zdrojov a literatúry

- Antológia z diel filozofov : zv. 4. Humanizmus a renesancia. Bratislava : Vydavateľstvo politickej literatúry, 1966, 627 s.
- Blackwellova encyklopedie politického myšlení. Brno : Proglas. Centrum pro studium demokracie a kultury, 1995.
- BLUNT, Anthony: Art and architecture in France 1500 to 1700. London – Melbourne – Baltimore : Penguin Books, 1st publ., 1953, 312 s.
- DELFOVÁ, Hana; GEORG-LAUEROVÁ, Jutta (eds.): Lexikón filozofie. Bratislava : Obzor, 1993, s. 364.
- Filozofický slovník. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1982.
- HORŇÁČEKOVÁ, Miroslava: Predstavy a spoločnosti v novovekom sociálnom myslení. Diplomová práca. Trnava : Trnavská univerzita v Trnave, Filozofická fakulta, 2005, 85 s.
- HRŮZA, Jiří: Slovník soudobého urbanizmu. Praha : ODEON, 1977.



Summary

In this paper I deal with problems and situation of utopian Architecture in eighteenth and nineteenth century with intention to point out on a visions and an ideal constructs of town, cities or communities in this period. The topic is closely related with a context of social questions and social problems and thinking about „extreme idealistic social urbanism“ - like a some new place for better life and better social establishment; how we will see, sometimes too fantastical and unreal in many role models and illustrations.

Like an Introduction we start with etymologically explanation of the word „utopia“ and text then continue about little historical contexts of the conception the word „utopia“ from renaissance period up to the present.

The extent of the text is delimit both time and persons; we are interesting about four persons especially, who represents some specific utopian position in this contribution: Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux, François Marie Charles Fourier and Robert Owen in final.

Our intention is refer to conjunction with visionary architecture and social question in concrete period of time. The paper is ended the short conclusion about specify theme. There are also visual reproductions put it into the text.

PURISTICKÉ TENDENCIE V REŠTAURÁTORSKÝCH PROJEKTOCH F. STORNA

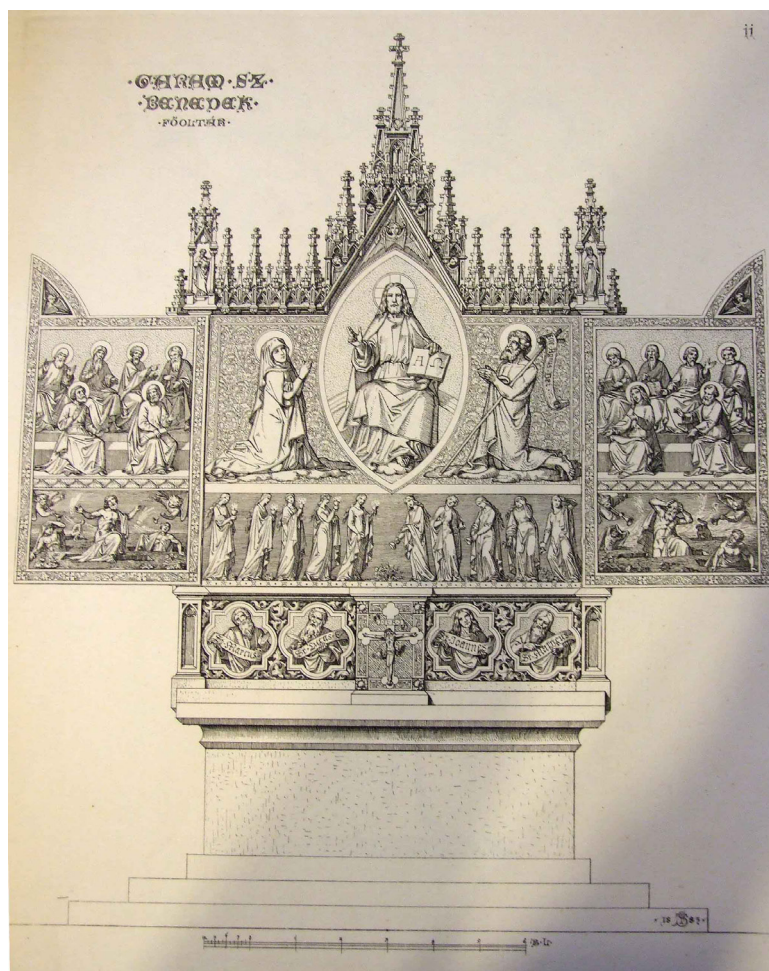
Reštaurátor Franz Storno starší sa svojimi návrhmi i realizáciami podieľal na obnove množstva stredovekých sakrálnych i profánnych stavieb nielen na území dnešného Slovenska. K najvýznamnejším patria realizácie v Spišskej Kapitule, Hronskom Beňadiku, Kremnici, Spišskom Štvrtku či Banskej Bystrici. V chronológii jednotlivých projektov sa prejavil Stornov posun od výtvarníka so zánietením pre stredovekú architektúru k reštaurátorovi-puristovi, ktorý pretváral stavbu vlastnými neoslohovými zásahmi.

Pamiatková obnova rozvíjajúca sa v druhej polovici 19. storočia bola výrazne ovplyvnená spoločenskými, politickými a národnými pohnútkami. Hlavným prúdom v architektúre i jej obnove bol tzv. „*historický romantizmus*“. Dôkazom sú rozsiahle rekonštrukcie vo Francúzku, Nemecku i Anglicku. Zánietenie najmä pre stredovekú – gotickú architektúru a jej idealizácia sa premietlo do formulovania zásad pamiatkovej obnovy tvorených počas samotných realizácií. Pri tvorbe konkrétnych praktických princípov sa reštaurátori nezriedka opierali o históriu, filozofiu a estetiku. Vo Francúzsku to boli napríklad myšlienky Viollet-le-Duca, ktoré pohli odborným i laickým povedomím a rozpúťali diskusiu okolo výroku: „*Pojem reštaurovanie aj jeho obsah sú moderné. Reštaurovať budovu neznamená chrániť, opraviť alebo prestavať, ale znovu ju uviesť do stavu kompletnosti, v akom možno nikdy neexistovala.*“¹

Vymenovať všetky ďalšie tézy princípov pamiatkovej obnovy by bolo zdĺhavé. Známe mená verejného života ako P. Mérimée, G. G. Scott, J. Ruskin a mnohé ďalšie dokazujú význam týchto polemík pre vtedajšiu spoločnosť. Za spoločného

menovateľa možno považovať presvedčenie, že objekt má byť obnovený do slohovo čistej a jednotnej podoby. Nutná je preto podrobná znalosť stavebného vývoja stavby a výskum dobového tvaroslovía s ohľadom na regionálnu oblasť. Teoretické princípy, formulované vyššie spomínanými osobnosťami, plne rešpektovali autenticitu pôvodnej pamiatky, pričom ona sama bola vnímaná ako hmatateľný dokument minulosti. Romantický náhľad na ňu, ako i samotná prax dovedli tieto myšlienky k zmene a názoru, že vzhľad pamiatky musí presne zodpovedať dobe svojho vzniku. Do popredia sa tak dostal pojem „*purizmus*“ ako idea reštaurovania do podoby čistého slohu.²

Neskoršie zriadenie oficiálnych inštitúcií už poskytlo reštaurátorom nielen ideové mantinely, ale zároveň i oficiálnu záštitu. Na území rakúsko-uhorskej monarchie prežíva pamiatková obnova svoj rozmach najmä v druhej polovici 19. storočia. Prvou inštitúciou, ktorá zastrelila archeologický a umenovedný výskum, súpis pamiatok čireštaurátorské projekty bola Cisársko-kráľovská centrálna komisia na ochranu a obnovu stavebných pamiatok.³ Jej prínosom bola najmä snaha vytvoriť odborné umelecko-historické povedomie o hodnote hnutelných i nehnuteľných pamiatok. Keďže však nemala právnu moc, práca jej členov sa zväčša obmedzovala na dokumentáciu a poradenstvo. V roku 1872 bol pamiatkový orgán pod názvom Uhorská dočasná pamiatková komisia zriadený aj na území Uhorska. Jej úlohou bolo vytvoriť súpis pamiatok, ich dokumentácia a údržba. Významnou tézou Uhorskej dočasnej pamiatkovej komory bolo nariadenie z roku 1881 proklamujúce, že pamiatka má byť obnovená do podoby, v akej bola pôvodne vystavaná, pričom



Návrh neogotického oltára – Hronský Beňadik.

Foto: Anna Paulinyová. Majetok Museum Sopron – Storno house.

dôraz sa mal klásť na pamiatky monumentálneho charakteru.⁴ Práve toto tvrdenie možno považovať za otvorenie priestoru pre rozmach puristického prístupu v pamiatkovej obnove na území Uhorska.

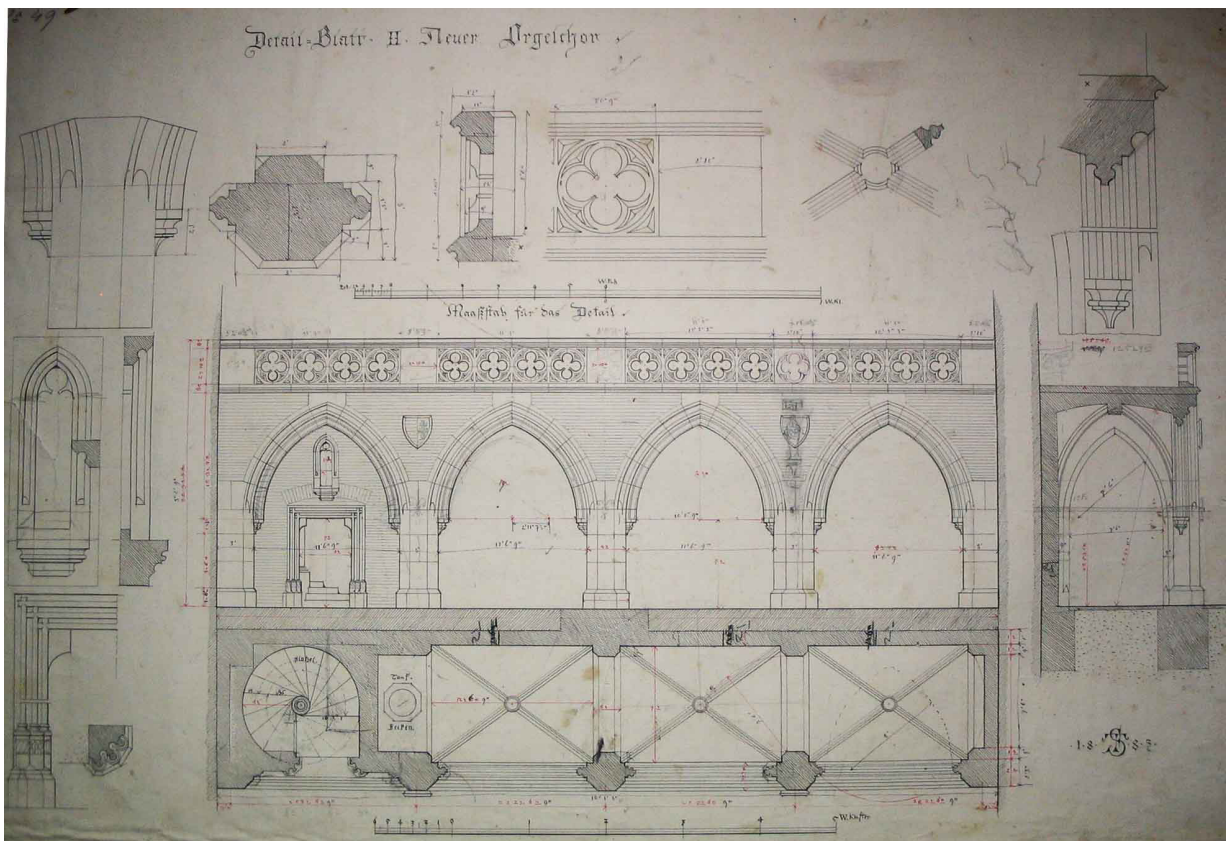
Franz Storno starší nepochádzal z intelektuálneho ani výtvarného prostredia, no napriek tomu sa vďaka svojej systematickej iniciatíve prepracoval k projektu, ktoré jeho meno zaradili medzi významných rakúsko-uhorských reštaurátorov druhej polovice 19. storočia. Práve v tomto období sa formovanie pamiatkovej obnovy prelínalo s národnými, politickými a cirkevnými mantinelmi.

Príčiny inklinácie F. Storna k stredovekému umeniu a následne k tvorbe v duchu historizmu možno hľadať práve v súvekej atmosfére romantického pohľadu na minulosť. Hrubú formu jeho metodike obnovy určilo okrem skúseností aj stretnutie s viacerými osobnosťami dejín umenia. Významný vplyv na formovanie tvorby F. Storna mal jeho priateľ Hans Petsching, ktorý okrem funkcie tzv. „Bauadjunkta“ v Šoproni participoval aj na návrhoch Votivkirche vo Viedni. Keďže rovnaké

nadšenie pre stredoveké štýly zdieľal i F. Storno, k realizácii kreslených plánov interiéru kostola bol prizvaný ako Petschingov spolupracovník. Druhým priateľom, prostredníctvom ktorého sa zoznámil s viedenskými odborníkmi na stredovekú architektúru, bol maliar Friedrich Amerling. Akademické rozhovory o stredovekom umení viedol napr. s Karolom Weisom či Rudolfom Eitelbergerom. Spoločné, najmä kresliarske projekty realizoval aj s Ivánom Pauérom, známym archeológom s orientáciou na stredovek.⁵

Kresliarske umenie F. Storna nezostalo nepovšimnuté a od 50. rokov 19. storočia bol na príhovor menovaných osobností zamestnávaný ako kresliar, dokumentátor zachytávajúci hnutelné i nehnuteľné pamiatky na takmer celom území Rakúska-Uhorska. Okrem objednanej dokumentácie si Storno precízne zaznamenával detaily jednotlivých tvarosloví do skicárov, ktoré sa zachovali v archíve Stornovej pozostalosti v Šoproni.

Kariéru projektanta začal drobnými stavbami v duchu historizmu. Treba podotknúť, že F.



Návrh neogotickej empy pre Kostol sv. Kataríny v Kremnici. Foto: Anna Paulinyová. Majetok Museum Sopron – Storno house.

Storno sa v počiatkoch neorientoval striktno len na stredovekú architektúru. V zachovaných autobiografických zápiskoch sa zachovala výpoveď samotného autora: „Ktorý stavebný štýl je najvhodnejší pre sakrálnu stavbu? Ranokresťanská bazilika, románsky a gotický štýl. Tým však nechcem povedať, že iný štýl nie je dovolený – každá štýlová snaha priniesla niečo, čo si zaslúži úctu. Vďaka mojim dlhoročným a mnohostranným aktivitám sa mi otvorila možnosť, aby som si vyskúšal prakticky všetky štýly a môžem s istotou povedať, že si vlastne všetky možno obľúbiť.“⁶

F. Storno reštauroval i dostavoval niekoľko profánnych stavieb v renesančnom i barokovom štýle, pričom stavby doplnil o vnútorné zariadenie v duchu príslušného neoslohu. Jeho ambícia podieľať sa na obnove sakrálnych stavieb stredoveku však zostávala v jeho kariére na prvom mieste. Spolupráca na neogotických projektoch však mala pravdepodobne za následok zromantizovanie predstáv o stredovekej architektúre, čo sa neskôr prejavilo zväčšujúcou sa inklináciou k puristickej obnove.

V odbornej literatúre je Stornova projekcia zväčša popisovaná ako prechod medzi historizmom a purizmom. Pri tomto tvrdení vyvstáva viacero otázok:

– Bola umiernenosť F. Storna v prvotných

projektoch spôsobená osobným presvedčením, nedostatkom skúseností či obmedzením zadávateľa?

– Je Stornova metodológia obnovy postavená aj na teoretickom, či len empirickom princípe?

– Možno hodnotiť radikálnejšie projekty ako stožtožnenie sa s tézami purizmu, alebo ide o praktický podnikateľský zámer zväčšenia objednávky?

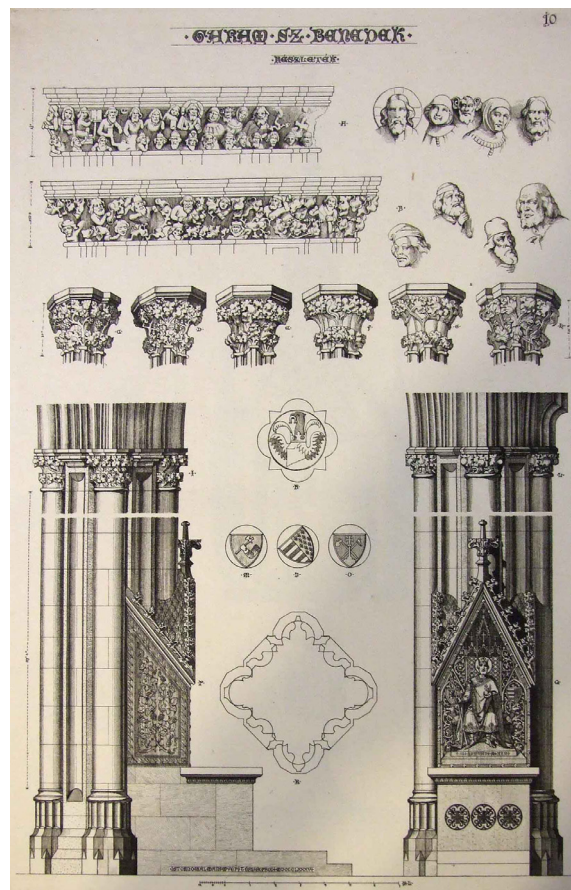
Prvotiny reštaurátorských prác sakrálnych stavieb sa týkali najmä nástenných malieb, okených vitráží a mobiliáru sakrálnych stavieb. Tieto prvky zostali kľúčovými pri všetkých reštaurátorských realizáciách F. Storna. Za reštaurovanie nástenných malieb v Tullne, Kremži a Levoči získal vyznamenanie rytierskeho rádu Františka Jozefa.

Prvým samostatným reštaurátorským projektom obnovy sakrálnej stavby bol Kostol sv. Michala v Šoproni, po ktorom nasledovalo mnoho čiastkových i celkových rekonštrukcií kostolov, medzi ktoré patria i projekty na území dnešného Slovenska.

Napriek absentujúcemu akademickému vzdelaniu sa F. Storno pomerne dôkladne oboznamoval s princípmi pamiatkovej obnovy sformulovanými vo Francúzsku či Anglicku. Dokazuje to i výrokom: „Podľa mojich poznatkov reštaurovanie pozostáva z toho, že zo stavby sa čo možno najviac



Regotizačný návrh dominantného priečelia – Hronský Beňadik.
Foto: Anna Paulinyová. Majetok Museum Sopron – Storno house.



Návrh reliéfnej a kameňosochárskej výzdoby – Hronský Beňadik.
Foto: Anna Paulinyová. Majetok Museum Sopron – Storno house.

prvkov prinavráti do takeého stavu, ako si to predstavoval prvý stavebný majster. K tomu, aby sa to mohlo všetko uskutočniť, je potrebná predovšetkým presná dokumentácia stavby, aby následne mohol vzniknúť prehľadný a správny stavebný plán, v ktorom sa obzvlášť presne ukáže každá chýbajúca časť a každý datočný doplnok.⁴⁷

Spoločnými menovateľmi jednotlivých projektov boli v prvom rade stabilizácia stavby, následné odstránenie prvkov z neskorších etáp, reštaurovanie zachovaných stredovekých prvkov a konečné dotvorenie stavby pomocou architektonických i výtvarných novotvarov. Kým pri prvotných prácach F. Storna zväčša na profánnych stavbách ešte možno hovoriť o sympatii k historizmu a teda ku všetkým stavebným etapám, pri obnove sakrálnych stavieb sa autor zreteľne priklonil k idei „čistého slohu“. Ako sa dozvedáme v jednom zo zápisov, za najvhodnejší stavebný sloh pre sakrálnu stavbu považoval ranokresťanský, románsky a gotický,⁸ čo jasne naznačuje, že vo všetkých kostoloch boli dôsledne odstránené renesančné či barokové oltáre, lavice, v menších priestoroch ako sakristia

aj kameňosochárske články či dokonca odstránené klenby z neskorších období. Zaujímavosťou je, že ako zberateľ starožitností si niektoré kusy presunul do svojej osobnej zbierky, ako napríklad barokové lavice z Kostola sv. Kataríny v Kremnici.

Už počas 19. storočia pokladali kritici purizmu za výrazné negatívum nečitateľnosť rozdielov medzi autentickým prvkom a novodobým zásahom. Reštaurátorské projekty F. Storna na území dnešného Slovenska vykazujú všetky prvky puristickej obnovy ako prestavbu (zamurovanie), odkrytie zamurovaných prvkov a ich následné reštaurovanie, vsadenie neogotických prvkov, freskovú výmalbu, doplnenie okenných výplní, analogickú rekonštrukciu kameňosochárskej výzdoby formou kópie (napríklad doplnenie konzol, sôch a baldachýnov, chriličov). Prvou takouto zákazkou bola obnova Kostola sv. Martina v Spišskej Kapitule v rokoch 1773 až 1889. V roku 1776 nasledovala rekonštrukcia Kaplnky sv. Barbory v Banskej Bystrici. Oba projekty už predznačovali Stornov príklon k vytvoreniu tzv. čistého slohu. Dotvorenie fasád v Spišskej Kapitule, dostavby dvoch priestorov k



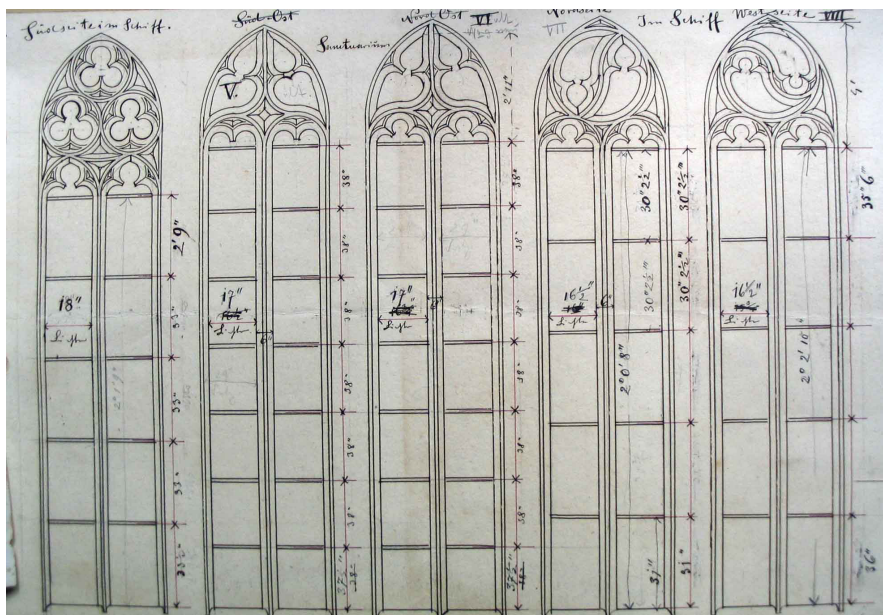
Návrh kružieb a vitráží – Hronský Beňadik.

Foto: Anna Paulinyová. Majetok Museum Sopron – Storno house.

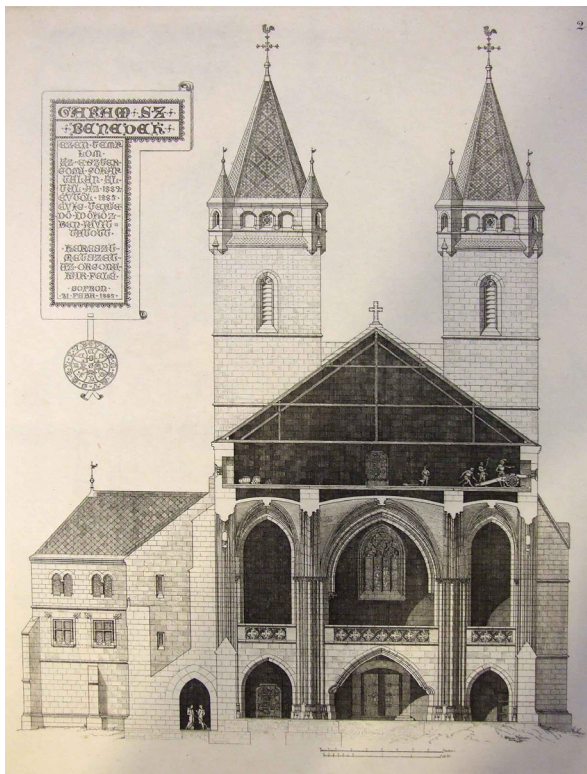
južnej strane kostola sa dostáva do rozporu s vyššie uvedenými ideami priekopníkov historizmu a pamiatkovej obnovy. Viollet-le-Duc, mylne pokladaný za otca purizmu, zdôrazňoval tézu, že pamiatka má byť reštaurovaná v svojom vlastnom štýle, avšak autor návrhu musí byť oboznámený s regionálnymi obmenami jednotlivých slohov a súdobými architektonickými školami. Bol tiež zástancom „metódy bossa“, ktorá vyžadovala zreteľné odlíšenie

doplnkov, kópií a nových úprav od pôvodných častí.⁹

Reštaurátorské projekty F. Storna týmto princípom nezodpovedajú. Stavba sa po jeho úpravách stáva členom univerzálneho slohu s jednotným tvaroslovím. V. Mencl sa k Stornovej práci vyjadril mimoriadne nelichotivo: „V jeho rukách sa živé stavby, ktoré prečkali históriu a boli výrečnými svedkami dávnych dôb, premieňali na nadčasové



Návrh kružieb a vitráží – Kremnica. Foto: Anna Paulinyová. Majetok Museum Sopron – Storno house.



Rez kostola – Hronský Beňadik.

Foto: Anna Paulinyová. Majetok Museum Sopron – Storno house.



Bočná fasáda kostola – Kremnica, autor kresby – Koloman (Kálmán)

Storno. Foto: Anna Paulinyová. Majetok Museum Sopron – Storno house.

*abstraktné modely s presnými hranami a hladkými povrchmi.*¹⁰ Je nutné podotknúť, že v prípade komplexných projektov obnovy na území dnešného Slovenska ide o pamiatky, ktoré si do značnej miery zachovali stredoveký charakter, čo mohlo byť príčinou rešpektovania pôvodnej dispozície.

Medzi popredné osobnosti puristickej pamiatkovej obnovy patril architekt a výskumník Friedrich von Schmidt. Franz Storno sa s ideami tohto Viedenchana zoznámil prostredníctvom syna Kolomana Storna, ktorý bol jeho žiakom. Keďže jeho učiteľ bol horlivým zástancom „čistého slohu“, je možné, že prispel k vytvoreniu opakujúceho sa jednotného repertoáru kameňosochárskych článkov na reštaurovaných objektoch. Počas spolupráce v spoločnej reštaurátorskej a kameňosochárskej dielni pracoval Koloman najmä ako kresliar a autor menšej časti návrhov kameňosochárskych prvkov a okenných vitráží.

Ďalším žiakom viedenskej školy F. von Schmidta bol aj Imre Steindl, jeden z dominantných reštaurátorov Uhorskej dočasnej pamiatkovej komory. V prípade opátstva v Hronskom Beňadiku a Kostola sv. Kataríny v Kremnici bol aj autorom prvotného návrhu rekonštrukcie. Napriek faktu, že zákazku prevzal F. Storno, je pravdepodobné, že Steindlove podnety museli byť v jeho projekte

aspoň čiastočne zohľadnené.

Na základe súdobých reštaurátorských tendencií, ako aj subjektívnych činiteľov a porovnaní jednotlivých pamiatkarských realizácií je možné konštatovať, že hoci Franz Storno starší nenaplnil puristický princíp čistého slohu radikálnym zásahom do pôvodného konceptu stavby, jednoznačne môže byť zaradený medzi puristov. Bezohľadné odstránenie zachovaných artefaktov z neskorších období či unifikácia kamenárskych článkov (konzol, kružieb, profilácie) a v neposlednom rade jeho neogotické návrhy, dotvárajúce priestor, ozrejmujú jeho ideovú aj formálnu inklináciu. Naproti tomu možno ako pozitívum hodnotiť Stornovu veľkú snahu o štúdium charakteristík stredovekej architektúry. Svoje poznatky však evidentne kompiloval do obrazu slohu všeobecne zhodného pre všetky stredo európske regióny, čím nedodrжал vyššie spomínanú tézu Viollet-le-Duca o nutnosti poznávať regionálne špecifiká.

Zoznam použitej literatúry

- CIULISOVÁ, I.: Historizmus a moderna v pamiatkovej ochrane. Bratislava : Veda, 2000.
- GREGOR, P.: Dobrodružstvo pamiatok. Bratislava : Perfekt, 2008.
- GRASL, B.: O reštaurátorských prácach Franza Storna

staršieho. In: Reštaurátor Franz Storno starší (1821 – 1907). Bratislava : SNG, 2008.

- POHANIČOVÁ, J. – LUKÁČOVÁ, E.: Rozmanité 19. storočie. Bratislava : Perfekt, 2008.
- MENCL, V.: Sto rokov starostlivosti o stavebné pamiatky na Slovensku. In: Pamiatky a múzeá, V., 1956, č. 4.

Poznámky

1. VIOLLET-LE-DUC: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, VIII volume. Paris, 1866: preklad In: GREGOR, P.: Dobrodružstvo pamiatok. Bratislava : Perfekt, 2008, s. 64.
2. GREGOR, P.: Ibidem, s. 58.
3. Kaiserliche und königliche Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, vznikla 1850 a tvorilo ju sedem reštaurátorov-konzervátorov a päť

korešpondentov. POHANIČOVÁ, J. – LUKÁČOVÁ, E.: Rozmanité 19. storočie. Bratislava : Perfekt, 2008, s. 66.

4. Magyarországi műemlékek ideiglenes bizottsága – CIULISOVÁ, I.: Historizmus a moderna v pamiatkovej ochrane. Bratislava : Veda, 2000.
5. GRASL, B.: O reštaurátorských prácach Franza Storna staršieho. In: Reštaurátor Franz Storno starší (1821 – 1907). Bratislava : SNG, 2008, s. 22 – 24.
6. Tamže, s. 19 – 20.
7. Tamže, s. 22 – 24.
8. Tamže, s. 22 – 24.
9. GREGOR, P.: Dobrodružstvo pamiatok. Bratislava : Perfekt, 2008, s. 64.
10. MENCL, V.: Sto rokov starostlivosti o stavebné pamiatky na Slovensku. In: Pamiatky a múzeá, V., 1956, č. 4, s. 166.

Summary

Franz Storno belongs to most significant renovators of architectural heritage in territory Austria-Hungarian monarchy in second half of 19th century. His work on monument restoration was influenced notably by purism, which was dominate architectural style in numerous european regions. His work is frequently marked as a connecting link between romantic historicism and purism.



Bočná fasáda kostola – Hronský Beňadik, autor kresby – Koloman (Kálmán) Storno.

Foto: Anna Paulinyová. Majetok Museum Sopron – Storno house

URBANISTICKÉ SÚBORY SOCIALISTICKÉHO REALIZMU NA SLOVENSKU

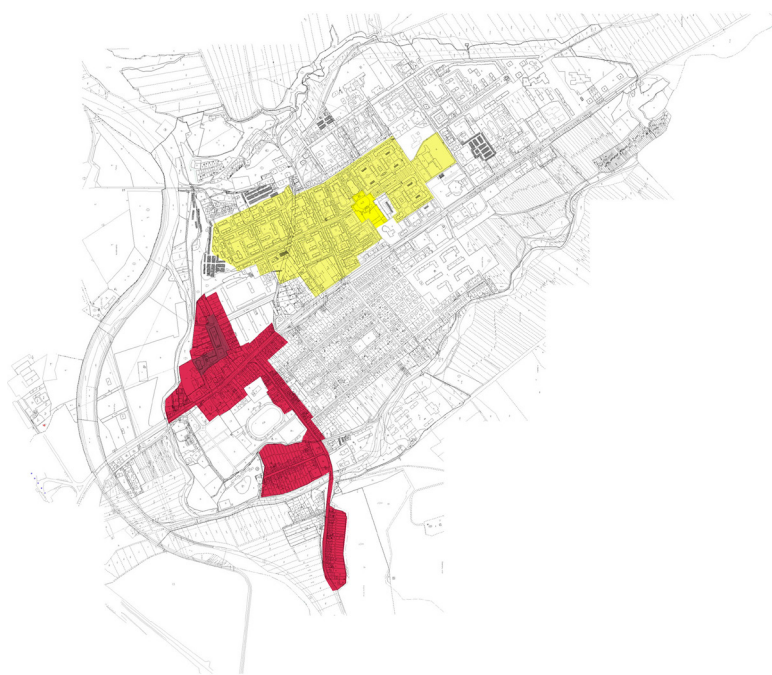
Dnešný obraz preverený polstoročím ich fungovania – Žiar nad Hronom

Vývoj udalostí po druhej svetovej vojne v našej krajine začal aj rozsiahlu výstavbu miest. Obce, ktoré sa počas svojho niekoľkostoročného postupného rastúceho vývoja pomaly zväčšovali a utvárali svoju plynulú štruktúru, sa obrovským tempom rozrástli. Zrazu – za pol storočia, sa zmenila mierka miest – z fakticky poľnohospodárskych obcí sa stali priemyselné, ktoré sa rýchlo rozrástli vo svojich rozmeroch a úmerne aj počtu obyvateľov. Život v týchto mestách sa však ani po vyčerpávajúcom období etáp výstavby nezastavil. Práve naopak, teraz po päťdesiatich rokoch sa môžeme pokúsiť

zhodnotiť ich dnešný obraz a fungovanie.

Príkladom mesta s prudkým rozvojom priemyslu a obyvateľov je Žiar nad Hronom. Po druhej svetovej vojne bolo toto dnes priemyselné mesto s 19 300 obyvateľmi roľníckou obcou s ani nie 1500 obyvateľmi. Pôvodná obec, ktorá dnes tvorí malú časť na juhovýchode mesta, niesla ešte v roku 1945 názov Svätý Kríž nad Hronom. Jedinými zachovanými pamiatkami v meste sú renesančno-barokový kaštieľ, postavený na staršom stredovekom základe a klasicistický dvojvežový kostol zo začiatku 19. storočia, ktorý stojí na mieste staršieho, možno

199



pôvodná obec sv. Kríž nad Hronom
50-te roky



Pohľad na hlavnú ulicu – <http://www.ziar.sk>.

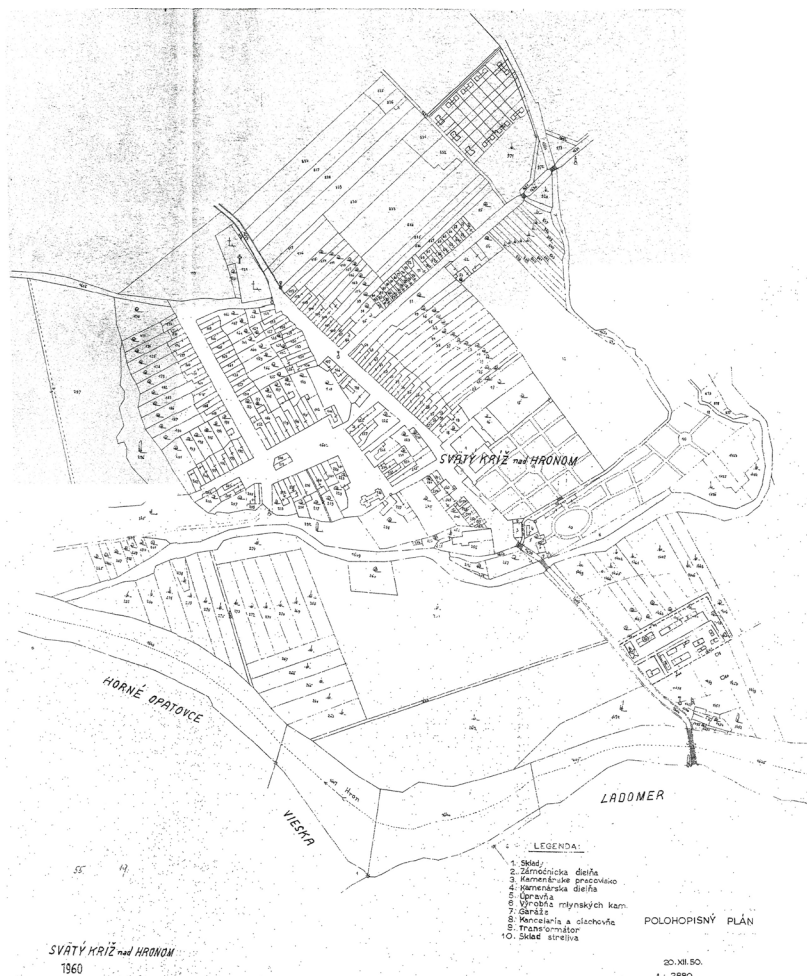
románskeho chrámu.

Obraz mesta zmenilo najmä rozhodnutie o výstavbe hlinikárne, o ktorej budovaní sa začalo uvažovať už v roku 1950. Koncom marca 1951 dalo Ministerstvo ťažkého priemyslu vypracovať Československým hutám v Prahe projektovú úlohu na hlinikáreň. Ešte v tom istom roku sa podnikové riaditeľstvo Stavebných závodov Hron, ktoré bolo poverené ako generálny dodávateľ stavby a montážnych prác, ubytovalo v kaštieli. Boli vystavané

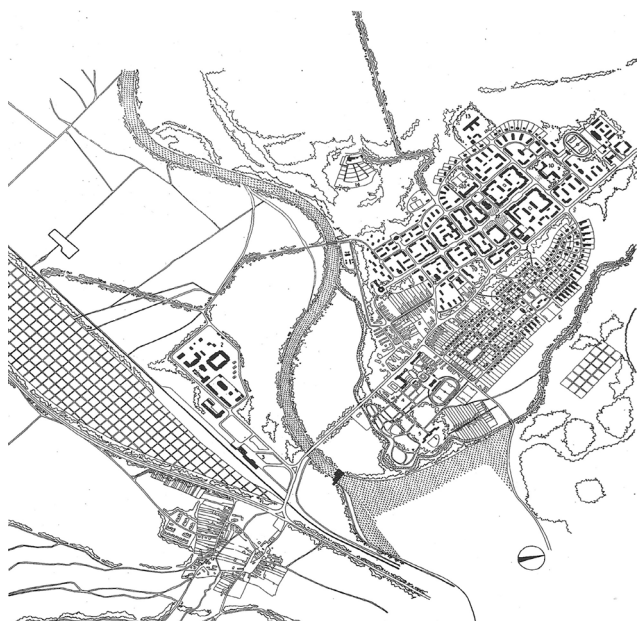
sociálne a administratívne objekty a 24. novembra 1951 sa začalo s výstavbou závodu Kovohuty Hron, n. p. vo Svätom Kríži nad Hronom. Už v auguste 1953 sa začalo s výrobou. Postupne sa dobudovávali ďalšie prevádzky. Hlinikáreň bola neskôr v roku 1954 premenovaná na Závod Slovenského národného povstania, avšak už v Žiari nad Hronom.¹

V roku 1950, keď sa začala v myšlienkach pretvárať celá koncepcia dovedajšieho osídlenia Svätého Kríža nad Hronom, mala táto obec 1449 obyvateľov a 276 domov, v ktorých sa nachádzalo 374 bytov. So začiatkom výstavby hlinikárne bolo potrebné budovať nové ubytovacie kapacity. Najskôr pre ľudí pracujúcich na stavbe závodu, neskôr pre pracovníkov hlinikárne. Ako uvádza Ratkoš: „Generálny projekt na výstavbu mesta vyhotovil Štátny projektový ústav miest a dedín v Prahe. Začiatok výstavby bol určený na rok 1951.“² V tomto roku sa naozaj začalo stavať.

Výstavba vo Svätom Kríži nad Hronom však nemala od začiatku jasné smerovanie. Prvé



Polohopisný plán obce Svätý Kríž nad Hronom 1950. Štátny okresný archív v Žiari nad Hronom so sídlom v Kremnici, fond MsNV ZH, šk. 55.



Zastavovací plán Žiaru nad Hronom. In: BELLUŠ, E.: Industrializácia povstaleckého Pohronia. Architektúra ČSR XVIII, 1959, s. 446.



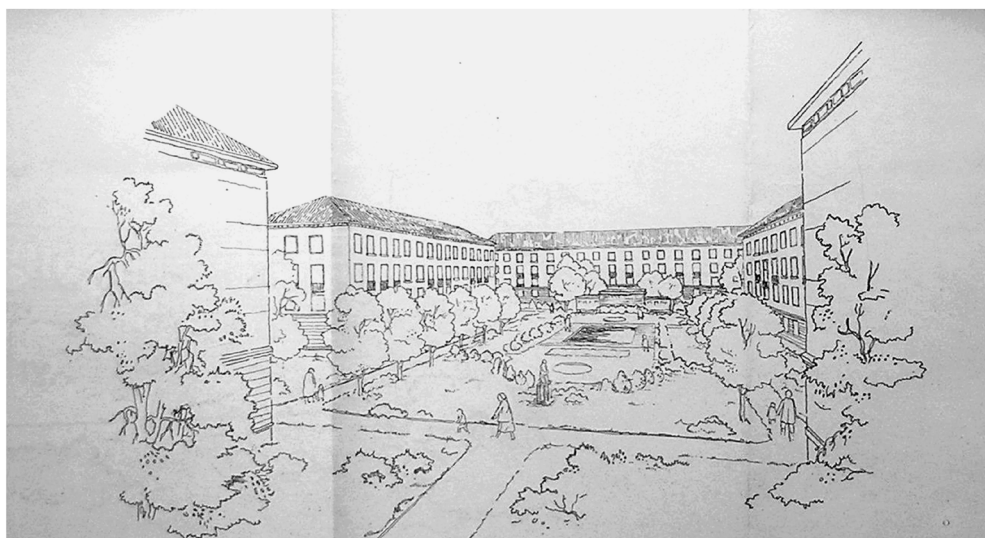
50-te roky
neskôr realizované

Súčasný stav – realizovaná výstavba 50. rokov (okrem cintorína a nemocničného areálu)

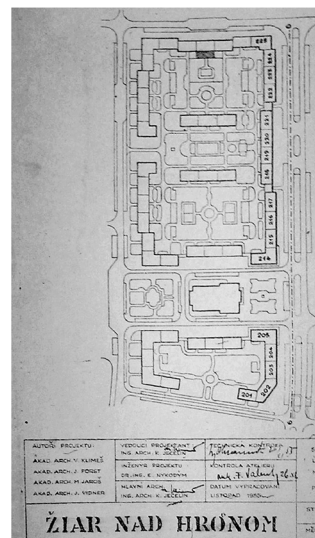
objekty na juhu novej zástavby boli postavené bez vopred pripraveného územného plánu iba na základe čiastkového plánovacieho podkladu – zastavovacieho plánu, vypracovaného Krajským projektovým ústavom (KPÚ) vo Zvolene. Dokumentácia bola vytvorená pre zástavbu so 600 bytovými jednotkami, boli z nej však realizované len dve tretiny.

Prvý smerný územný plán pre rozrastajúce sa sídlo bol vypracovaný až o dva roky neskôr, v roku 1953. Vypracoval ho KPÚ v Bratislave. Sídlo bolo navrhnuté pre 11 000 obyvateľov, kde zástavba bola situovaná do severovýchodnej polohy, nadväzujúc na pôvodnú štruktúru mestečka. Návrh bol následne prehodnotený pre nevyhovujúce geologické podmienky a v nasledujúcom roku bol vypracovaný nový smerný územný plán. Tentokrát však už skôr spomínaným KPÚ v Prahe v kolektíve architekta Růžičku. Ten navrhoval zástavbu v severozápadnom smere, ako je tomu dnes. Práve táto územnoplánovacia dokumentácia najviac poznačila centrálnu mestskú zónu Žiaru nad Hronom. Následne v roku 1955 bol vytvorený podrobný územný plán pre celú navrhovanú zástavbu, ktorý nasledovali ďalšie funkčno-prevádzkové zmeny v podobe zastavovacích plánov. Celkovo bola bytová výstavba 50. rokov v Žiari nad Hronom realizovaná v štyroch etapách. Boli použité typizované bytové domy T 12, T 13, T 16, T 20 a T 08. Spolu bolo vybudovaných 112 bytových domov s 2162 bytmi pre 7800 obyvateľov.³

Predmetný obytný súbor z obdobia 50. rokov sa rozprestiera severozápadne od pôvodného Svätého Kríža nad Hronom. Predstavuje centrálnu



Úvodný projekt etapa 1956, autori: V. Klimeš, J. Forst, M. Jaroš, J. Vidner. Štátny okresný archív v Žiari nad Hronom so sídlom v Kremnici, fond MsNV ZH, šk. 92.





Nám. Matice Slovenskej 29. Foto: Štěpán Mosler.



Fontána, Ulica Alexeja Dubčeka 23. Foto: Štěpán Mosler.

mestskú zónu Žiaru nad Hronom. Vymedzuje ho z juhu Ulica hutníkov, z juhozápadu zástavba na Ulici Dukelských hrdinov, zo severovýchodu Cesta Slovenského národného povstania a zo severozápadu Základná škola na Ulici dr. Jánskeho. Územie má rozlohu 37 ha.

Hlavnou kompozičnou osou je JV – SZ orientovaná Ulica Štefana Moyzesa, ktorá má charakter mestskej triedy.⁴ Uprostred je pretatá námestím, ktorého koncepcia bola pretváraná v neskorších obdobiach. Pohľadovo je os na severozápade ukončená budovou základnej školy v duchu socialistického realizmu.⁵ Na juhovýchode mal Ulicu Štefana Moyzesa uzatvárať pamätník SNP, ktorý však nebol realizovaný. Typizované objekty bytových domov

sú symetricky komponované vzhľadom na hlavnú kompozičnú os, ktorá je mierne prelomená, čo dodáva kompozícii istú mieru nepravidelnosti a dynamiky. Vedľajšia kompozičná os je tvorená Ulicou Alexeja Dubčeka.⁶

Jasnú geometriu urbanistickej štruktúry narušajú voľne komponované objekty T 12 na juhu, ktoré celú zástavbu rozvoľňujú do krajiny. Tieto typové domy, strohé vo výraze fasád, pôvodne bez ozdôb, ešte nezapadajú do priestorového riešenia socialistického realizmu.⁷ Práve skupinou deviatich typizovaných objektov T 12, charakteristických pre obdobie holotypov začiatku 50. rokov, sa začala prestavba Žiaru nad Hronom.⁸ Z hmotovo-priestorovej analýzy južného konca obytného súboru je



Fontána, Ulica Alexeja Dubčeka 23. Foto: Štěpán Mosler.



Správna budova, Nám. Matice Slovenskej. Foto: Štěpán Mosler.

možné predpokladať, že domy boli postavené na základe inej plánovacej dokumentácie ako zvyšok súboru. Smerom na sever, ako pribúdala neskoršia zástavba, sú bloky čoraz viac uzatvárané. Samostatnú pravidelnú osovo súmernú mikrokompozíciu tvoria na juhozápade objekty slobodární T 20, ktoré sú vyčlenené z centrálnej symetrie.

Architektúra je členená prvkami stĺporadií vo forme podlubií, rímsami, soklami s bosážou, ozdobnými vlysmi, umiestnenými pod strešnou rímsou. Na schodiskách domov sa objavujú nepravé sgrafítá s ľudovými motívami. Portály sú charakteristické domovými znameniami, ktoré sú tvorené plastikami detí, ľudovými, zvieracími a rastlinnými motívami. Na niektorých miestach zostali ešte

zachované fontány a sochy pred vstupmi do domov. Pred domom na Ulici Alexeja Dubčeka 23 sa stále nachádza fontána v tvare orechovej škrupiny a na voľnom priestranstve na Ulici Štefana Moyzesa 39 socha dievčaťa.

Občianska vybavenosť je sústredená predovšetkým v parteri, v podlubiach bytových domov ústrednej Ulice Štefana Moyzesa a na ňu kolmej Ulici Alexeja Dubčeka. Vyššia vybavenosť sa nachádza v objektoch ohraničujúcich Námestie Matice Slovenskej.⁹ Mestský úrad, Obvodný úrad, Okresný súd sú umiestnené v objekte od architekta Cajthamla, realizovanom v rokoch 1961 – 1967. Mestská knižnica funguje v pôvodnom trojpodlažnom objekte Závodného klubu Partizán ROH

| | plocha územia | koefficient zastavanosti Kz | koefficient zelene Kp | index podlažných plôch lpp | hustota obyvateľov na ha Ho |
|----------------------|---------------|--------------------------------|--------------------------|-------------------------------|--------------------------------|
| Žiar nad Hronom | 37 ha | 0,19 | 0,44 | 0,80 | 210 |
| Petržalka city | 27 ha | 0,16 | 0,46 | 1,20 | 78 |
| Parkcity, Triblavina | 105 ha | 0,70 | - | 4,20 | 270 |

Porovnanie intenzity využitia územia.

klasicizujúceho výrazu, ktorý bol otvorený v decembri 1961. Na severovýchodnom konci námestia je umiestnený hotel, ktorého polohu určil už zastavovací plán centra sídliska kolektívu architekta Klimeša, avšak bol realizovaný omnoho neskôr podľa inej projektovej dokumentácie, nie podľa jeho pôvodných návrhov. Zastavovací plán ďalej počítal s výstavbou polyfunkčného objektu, v ktorom by bol umiestnený poštový úrad, banka a sporiteľňa. Táto časť návrhu bola taktiež realizovaná v pozmenenej forme. Dnes na jeho mieste stojí obytný dom s polyfunkciou v parteri, na pôdoryse pôvodne navrhovaného objektu, pred ktorým je umiestnená administratívna budova poznačená postmodernistickou prestavbou. Viac-menej rovnorodý charakter obdĺžnikového námestia sa tak počas polstoročia zmenil na zmes štýlov s nejasnou koncepciou.

Zastavovací plán ďalej určil lokalitu pre umiestnenie cintorína, ktorý bol realizovaný v rokoch 1956 – 1969, nemocnicu, školské zariadenia, ktoré boli postavené či už v pôvodnej, alebo pozmenenej forme. Pre športovo-rekreačné účely bol vybudovaný areál v okolí kláštora.

Pre porovnanie intenzity využitia územia predmetnej zóny boli na základe analógie funkčnej skladby, rozlohy a charakteru nadväznosti na jestvujúcu štruktúru vybrané dva súčasne pripravované projekty. A to obytný súbor „Petržalka City“ v Bratislave a zóna U48 „Park City“ projektu Chorvátsky Grob – Čierna Voda „Triblavina“. Z uvedených obytných štruktúr „Petržalka City“ je príbuzná svojou rozlohou a polyfunkčnou skladbou územia.¹⁰ Naproti tomu „Park City“, teda jedna z troch lokalít developerského projektu Čierna Voda „Triblavina“, tvorí centrálnu zónu pomerne rozsiahlej obytnej štruktúry, vznikajúcej na okraji obce Chorvátsky Grob. Ide o zmiešané územie bývania v bytových domoch a občianskej vybavenosti s prevahou bytových domov mestského typu v blokovej zástavbe.¹¹

Porovnanie je zobrazené v nasledujúcej tabuľke prostredníctvom urbanistických ukazovateľov.

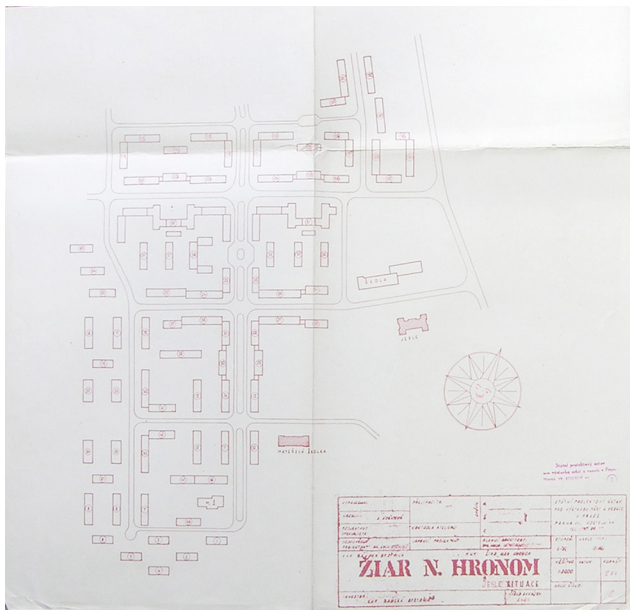
Problémy dnešného sídliska

Ako už bolo vyššie načrtnuté, jedným z hlavných problémov, najviac ovplyvňujúcich urbanistické riešenie, je samotný zásah do verejného priestoru jeho kompozičným pretvorením. V prípade Žiaru nad Hronom ide o preformovanie Námestia Matice Slovenskej, ktoré zastrešuje centrálny, administratívno-kultúrno-obchodný priestor mesta. Dom kultúry – mestská knižnica ustúpila dominantnejšej vežovej forme správnej budovy architekta Cajthamla. Koncept obdĺžnikového námestia bol následne porušený vyčlenením hotela z priestoru námestia, ktoré bolo premenené na parkovú úpravu. Námestie tak bolo skrátené a viac zodpovedá mierke Domu kultúry. Cudzorodým elementom sa však stala kruhová forma, ktorá nenadväzuje na klasické princípy v duchu socialistického realizmu.

Dnešné snahy o revitalizáciu námestia sa pokúšajú o hľadanie mestotvornosti priestoru. Námestie je čiastočne predelené novými jednopodlažnými objektmi obchodnej pasáže, ktoré nadväzujú na kruhovú kompozíciu dlažby. Zdá sa však, že iba vnášajú ďalší zmatok do celej, aj tak nejasnej kompozície.

So stále sa zvyšujúcim stupňom motorizácie neustále stúpajú nároky na statickú dopravu. V čase plánovania sídliska sa projektanti riadili podľa platných urbanistických smerníc, ktoré na jeden obytný obvod pre 7000 – 8000 obyvateľov udávali garáže so 120 parkovacími miestami a dvoje ústredné garáže s počtom 20 parkovacích boxov. Parkovacích plôch v teréne by v tomto prípade postačovalo 35. Dnes pri tých istých parametroch sídliska si situácia vyžaduje asi 16,5-krát viac odstavných plôch. Už v 60. rokoch, vo výskume J. Zemka, sa prejavila kritika nedostatku garážových priestorov a parkovacích miest, ale aj nedostatočnej úpravy a údržby zelene a celkového dotvorenia vnútroblokových priestorov.

Dnes v okolí zóny jestvuje niekoľko objektov garáží, problémom však zostáva pribúdajúci počet áut, parkovanie na zelených plochách, ich devastácia. Najväčším problémom je parkovanie v



Situácia pre projekt jaslí a MŠ, Růžička, 1956. Štátny okresný archív v Žiari nad Hronom so sídlom v Kremnici, fond MsNV ZH, šk. 91.

tesnom priestore námestia, ktoré je cez deň vyťažené pre potreby administratívnych a správnych budov a večer pre obyvateľov okolitých bytov.

Poloprívátne a prívátne priestory vnútroblokov, ktoré predstavujú jedno z pozitív tohto obytného súboru, sú však rovnako, ako tomu bolo hneď po dokončení výstavby, málo udržiavané.

Demografický vývoj v meste sa odráža na klesajúcich kapacitných nárokoch na budovy škôl, materských škôl, jaslí. Častým javom je ich integrácia do menšieho počtu budov, prenajímanie priestorov pre prevádzky služieb a ich zmena na polyfunkčné objekty. Iné budovy zostávajú naopak prázdne a vyžadujú kompletnú adaptáciu na inú

funkciu. Jedným z chátrajúcich objektov sú pôvodné jasle, projektované pre 55 detí, od architekta Růžičku (*Krajský projektový ústav pro výstavbu měst a vesnic v Prahe*) z roku 1956.¹² Posledným užívateľom objektu bolo Stredisko služieb škole. Dnes je objekt ponúkaný na prenájom.

Ďalším dôvodom zmeny funkčnej náplne objektov je dnes už nepostačujúci priestorový štandard niektorých typových domov, no najmä strata potreby typologického druhu, akým sú ubytovne pre slobodných – slobodárne. Typizované objekty T 20 sú charakteristické trojtraktovou dispozíciou, tvorenou jedným typom ubytovacej bunky s jedinou obytnou miestnosťou s veľkosťou 12,8 m². V súčasnosti sa uprednostňuje rôznorodá bytová skladba, ktorá ponúka premiešanie užívateľov. V Žiari nad Hronom bola skupina slobodární adaptovaná na prechodné ubytovanie – penzión.

Dnes, v čase, keď sa volá po úspore energií, stojíme pred problémom pretvárania architektúry 20. storočia. Snahy o zlepšenie energetickej efektívnosti, hygienických požiadaviek a mnohokrát zanedbanie bežných opráv, takisto ako zmenené požiadavky na celkový obytný štandard, vedú k zásadným zmenám vo výraze ich fasád a hmotových štruktúr. Využívanie štandardných postupov veľakrát zakryje všetko, čo tvorilo charakteristický architektonický jazyk. Urbanistické súbory socialistického realizmu sa tak zo súrodých štruktúr jednotného tvaroslovia menia na heterogénne kamufláže svojich fasád. Mení sa tektonika fasády, stráca sa charakteristická ozdobnosť. Mení sa členenie okenných a dverných výplní, veľakrát nekontrolovateľne, každý majiteľ



Jasle, arch. Růžička, 1956. Foto: M. Vanková.



Objekt v havarijnom stave, vypadnuté sgraffito. Foto: M. Vanková.

bytu podľa vlastného vkusu. Vedľa seba môžeme badať sekcie, tvoriace jeden celok, každú po inej premene. Bilancia vizuálnej premeny v Žiari nad Hronom je takmer 50% objektov po zásahu, či už ide „iba“ o zmenu farebnosti alebo komplexné zateplenie fasády a výmenu okenných a dverných výplní.

Použitá literatúra a archívne pramene

- KUSÝ, M.: Architektúra na Slovensku 1945 – 1975. Bratislava : Pallas, 1976, 286 s.
- PINČÍKOVÁ, L.: Spoločenská situácia na Slovensku v období 1945 – 1960 vo vzťahu k architektonickej tvorbe a stavebníctvu. In: Monumentorum tutela : Ochrana pamiatok 20. Bratislava : Pamiatkový úrad Slovenskej republiky, 2009, s. 9 – 24. ISBN 978-80-89175-30-7
- RATKOŠ, P.: Dejiny Žiaru nad Hronom. Martin : Vydavateľstvo Osveta, 1978, 345 s.
- STERNOVÁ, Z.: Obnova bytových domov : Hromadná bytová výstavba do roku 1970. Bratislava : Jaga, 2001, 294 s. ISBN 80-88905-53-2
- ZEMKO, J.: Urbanistické problémy. Bratislava : SAV, 1965, 211 s.
- ZEMAN, J. – JANKOVICH, I. – LICHNER, J.: Bytová výstavba na Slovensku. Bratislava : Alfa, 1990, 300 s.
- BELLUŠ, E.: Industrializácia povstaleckého Pohronia. In: Architektura ČSR, XVIII, 1959, s. 433 – 447.
- STN 73 4301 (Budovy na bývanie)
- Štátny okresný archív v Žiari nad Hronom so sídlom v Kremnici, fond MsNV ZH, šk. 1, 55, 91, 92
- Výzkumný ústav ČSSZ – Skupina pro územní plánování: Urbanistické směrnice. Zařízení sídliště do 10 000 obyvatel. Brno : Výzkumný ústav ČSSZ, 1951.
- Výzkumný ústav ČSSZ – Skupina pro územní plánování: Urbanistické směrnice. Plánování sídliště do 10 000

obyvatel. Obyvatelstvo a plochy. Brno : Výzkumný ústav ČSSZ, 1951.

Internetové zdroje

- <http://www.ziar.sk/sekcie/kategoria/samosprava/uzemny-plan-mesta/>
- <http://www.petrzalkacity.sk/>
- <http://ciernavoda.info/forum/triblavina/triblavina-vizual-jednotilive-casti>

Poznámky

1. K výstavbe hlinikárne bližšie: RATKOŠ, P.: Dejiny Žiaru nad Hronom. Martin : Vydavateľstvo Osveta, 1978, s. 216.
2. Tamže, s. 227.
3. ZEMKO, J.: Urbanistické problémy. Bratislava : SAV, 1965, s. 114.
4. Pôvodný názov bol Ulica Československej armády.
5. Začiatok výstavby 1952.
6. Pôvodne Ulica Obrancov mieru.
7. Dnes už sú objekty zateplené a farebné riešenie a členenie ich fasád nezodpovedá pôvodnému výrazu.
8. Už v roku 1952 sa do prvých bytov sťahovali ich obyvatelia.
9. Pôvodne sa námestie volalo Námestie V. I. Lenina.
10. O projekte viac na <http://www.petrzalkacity.sk/>
11. O projekte viac na <http://ciernavoda.info/forum/triblavina/triblavina-vizual-jednotilive-casti>
12. Spolu s jasľami bol realizovaný aj projekt materskej školy pre 120 detí (Krajský projektový ústav pro výstavbu měst a vesnic v Prahe, akad. arch. Růžička), pre jasle bola navrhnutá socha dieťaťa od akad. sochára M. Zeta, Štátny okresný archív v Žiari nad Hronom so sídlom v Kremnici, fond MsNV ZH, šk. 91.



52% pôvodné
48% zásahov

Bilancia zásahov do pôvodného vzhľadu objektov

*Residential complexes of the socialist realist era in Slovakia.
The present image after fifty years of its existence. Žiar nad Hronom
(Summary)*

The new political situation in Slovakia after the second world war brought a large-scale change of the urban structures of the country. The mainly agricultural villages, growing up slowly during the centuries, multiplied their built-up areas rapidly in last fifty years. The paper is devoted to Žiar nad Hronom. In 1945 the primal rural village, now representing a small part on the southeast of the town, had only 1449 inhabitants. Today it is the industrial town of 19 300 citizens. The residential complex, built in social realist style in 1950s, has formed a new cultural-administrative centre of the town. Nowadays the demands of the architecture and urban areas has changed. People use more car traffic. It leads to the lack of parking spaces and destroying the green areas. The neglected maintenance of the common property, but also energy efficiency requirements and higher living standards have the impact on the decorative facades and the original form of the residential complexes.

PROBLEMATICKÉ ASPEKTY V SLOVENSKEJ ARCHITEKTONICKEJ SPISBE: PRÍKLAD ORGANICKEJ ARCHITEKTÚRY

Písanie o architektúre je na Slovensku pomerne mladé, ostatne ako všetko slovenské. Azda práve pre svoju nezrelosť sa neustále stretáva s množstvom problémov. Snahou tohto príspevku rozhodne nie je zmapovať všetky tieto problémy, jeho cieľom bude skôr poukázať na niektoré aspekty, problematizujúce samotný objekt architektonického písania. Keďže širokému spektru diskutabilných stránok slovenskej architektonickej spisby by mohla byť venovaná samostatná, nepochybne rozsiahla štúdia, pre potreby vytýčeného cieľa bude vhodné orientovať sa na konkrétnu, užšie vymedzenú tému – organickú architektúru.

Organická architektúra je sama osebe pojem problémový – so stúpajúcou frekvenciou výskytu v architektonických textoch sa paradoxne nevyjasňuje, ale naopak zahmlieva a bez zjavných vnútorných rozporov sa nedá presnejšie identifikovať, čo to vlastne organická architektúra je. Ako inak, odpoveď na túto hádanku sa prirodzene hľadá práve štúdiom odbornej literatúry. Na počudovanie však, hoci sa v slovenskej architektonickej spisbe s organickou architektúrou stretáme, ťažko povedať, ktoré z ponúknutých riešení je to správne. Prečo si teda domáce texty neplnia svoju sprostredkovateľsko-poučnú úlohu? Ktoré momenty architektonickej spisby prispievajú k tomuto neporozumeniu?

Skôr, ako sa pustíme do pátrania po problematických aspektoch, treba si najprv zadefinovať dve zásadné pozície, na ktorých sa organická architektúra v slovenskej architektonickej spisbe pohybuje. Prvým, menej častým významom slovného

spojenia organická architektúra na Slovensku je všeobecne interpretácia pojmu v slovenských textoch. Táto interpretácia sa pritom nemusí viazať k tvorbe slovenských architektov. Druhá pozícia organickej architektúry je s domácou produkciou spätá naopak výsostne, pričom sa identifikuje s tvorbou úzkeho okruhu architektov východného Slovenska, pre ktorý sa vžilo pomenovanie Živá architektúra. Tento okruh sa sformoval na rovnomennej výstave z roku 1994 a do vzťahu s prívlastkom organický vstúpil celkom otvorene naznačením, že ide o slovenský variant, či skôr o príklady organickej architektúry na našom území. Pokračovanie výstavy preto nieslo názov Živá architektúra – organická architektúra na Slovensku. Táto pozícia organickej architektúry je v slovenskej architektonickej spisbe zastúpená silnejšie, no ako sa ukáže, v konečnom dôsledku sa zdá, že obe pozície splyvajú do jednej, keď produkcia ovplyvňuje domácu interpretáciu organickej architektúry vôbec.

Zatiaľ sa zdá, že je všetko v poriadku – je úplne prirodzený recipročný vzťah medzi produkciou a (jej) interpretáciou. Nezasvätený divák môže byť nanajvýš spokojný, malo by stačiť preskúmať tvorbu istých autorov a rozpoznanie, a teda aj porozumenie organickej architektúre, sa dostaví jej analýzou. Problém však nastane, ak sa divák s pojmom organická architektúra už stretol pri celkom odlišných *ukážkach* tvorby. *Myslienka* organickej architektúry je totiž staršia ako spomínané príklady slovenskej produkcie. Zrodila sa koncom 19. storočia a pomerne jasne formulovaná bola v textoch

amerického architekta Franka Lloyd Wrighta. Aj pri letmom porovnaní tvorby Wrightovej a príkladov toho, čo je za organickú architektúru označované v našich domácich textoch, každý spozoruje. Čosi nie je v poriadku. Wrightova organická architektúra nemá so slovenskou verziou, a to na ktorejkoľvek z oboch spomínaných pozícií, na prvý pohľad nič spoločné. Prvotné nadšenie sa stráca a odpoveď na otázku organickej architektúry treba hľadať za praktickou tvorbou, minimálne v jej interpretáciách.

Táto oblasť bádania má však pripravené ďalšie nástrahy, podobne vyplývajúce aj z porovnania Wrightovej a slovenskej verzie organickej architektúry. Prvým zásadným, do očí bijúcim rozdielom, je časový odstup týchto dvoch „verzií“, ktorý má za následok aj odstup architektonicko-kultúrny. Kým Wrightova *teória* organickej architektúry sa rodí spolu so zárodkami modernizmu, slovenské *predstavy* zažívajú svoj rozmach s nástupom postmoderny. Táto dištancia nastoľuje potom paradoxné postulovanie organickej architektúry do pozície odporcu modernistických zásad (v duchu postmoderny), otvárajúc tak samotnú problematiku jej interpretácie. Zdanlivo zložitý problém však slovenská architektonická spisba vyriešila veľmi jednoducho – Wrightovým myšlienkam (týkajúcim sa organickej architektúry) sa nevenuje, zdá sa, akoby ani nejestvovali, hoci určité náznaky registrovania tohto amerického architekta v súvislosti s organickou architektúrou sa občas vyskytnú.¹ Úplnou výnimkou je preklad článku dvoch ruských historikov architektúry, uverejnený v časopise Projekt v roku 1959,² teda len niekoľko rokov po publikovaní zásadných teoretických textov tejto problematiky³ a podstatne skôr, ako sa u nás debata o organickej architektúre rozvinula. Okrem tohto textu treba upozorniť aj na ojedinelý postoj Dany Bořutovej, ktorá, naopak, považuje organickú architektúru za prejav moderny, pretože „reprezentuje funkcionálny model myslenia, ktorého charakteristickým znakom je otvorenosť a flexibilita“,“⁴ vystupujúce aj vo Wrightovej teórii. Je teda na mieste položiť si otázku: prečo nie je idea, ktorá stála na počiatku organickej architektúry, na Slovensku takmer vôbec reflektovaná? Ako to, že pojem organická architektúra tu pokrýva určité prejavy architektonickej tvorby bez konfrontácie s touto ideou?

Prizrime sa tejto hádanke bližšie! Ak je v našich textoch zmienená konfrontácia zanedbávaná,

potom je vhodné sa ňou v krátkosti zaoberať práve teraz. Rýchly exkurz do histórie pojmu organickej architektúry predstavuje ako otca tejto myšlienky spomínaného Franka Lloyd Wrighta, ktorý ju teoreticky rozvinul v niekoľkých, pre túto problematiku významných textoch. Pre jej priblíženie veľmi dobre poslúžili už slová Dany Bořutovej, pritom treba podotknúť, že otvorenosť ani flexibilita v súvislosti s organickou architektúrou už u nás nikto nevyzdvihuje. Okrem toho sa vo Wrightovej teórii stretne s dôrazom kladeným na človeka a jeho fyzické aj psychické potreby, na prostredie, v ktorom architektúra vyrastá, a čo je dôležité, na samotný architektonický priestor. Pravdaže, charakteristika Wrightovskej organickej architektúry je zložitejšia, no tieto momenty výrazne vystupujú pri stretnutí so slovenským variantom, odkiaľ sa, ako sa zdá, kamsi vytratil. Čím sa teda, naopak, zaoberajú naše texty, venujúce sa tejto téme – čo vlastne znamená organická architektúra na Slovensku?

Problém organickej architektúry v odbornej slovenskej spisbe začína byť diskutovaný v 80. rokoch minulého storočia.⁵ Na jednej strane ako všeobecný pojem, registrovaný v súvislosti s určitou potrebou zapisovať premeny architektúry do *slobových* kategórií, na druhej strane ako nutnosť prihlásiť sa k určitému *smierovaniu* architektonickej tvorby. Pokiaľ ide o pojem – štýl, začlenený do všeobecných dejín architektúry, ktorých bolo u nás publikovaných pomenej – jednoznačne sa dá organická architektúra stotožniť s architektúrou organických, rozumej nepravidelných, tvarov. Takáto interpretácia je napokon značne jednoduchá a doslovná a nekladie na diváka nároky presahujúce schopnosti jeho empirického vnímania. V takom prípade prívlastok organický vytvára akúsi nadmnožinu skulpturálneho a expresívneho. Napríklad tvorba nemeckého architekta Otta Freia sa zo skulpturálneho chápania vymyká výrazným uplatňovaním konštrukcie, no ťažko o nej hovoriť aj ako o expresívnej, hoci je nepochybne stelesneným vyjadrením pôsobenia síl. Ako teda nazvať štýl jeho tvorby? Ponúkaná možnosť spojiť ho s organickou architektúrou je veľmi lákavá, napokon význam takéhoto pomenovania nie je presne definovaný a priestor pre voľnú interpretáciu sa vždy nájde. Okrem iného, uplatnenie membrány je nepochybne inšpirované práve organickou prírodou.

A tu sa nám naskytuje hneď niekoľko ďalších atribútov organickej architektúry: príroda ako

vzor, expresivita foriem, umožňujúca vyrozprávanie príbehu a ich spoločný menovateľ – spojenie s prostredím. Treba však upozorniť, že táto rozšírená charakteristika už presúva ťažisko záujmu na organickú tvorbu na Slovensku. Teda všeobecne dejinný záber sa zužuje na historiografiu slovenskej architektúry, no rozširuje sa o zmenu žánru – monografické, tematicky zamerané texty a štúdie orientované takmer výlučne na spomínaný okruh Živej architektúry. Preto by azda bolo vhodné bližšie predstaviť túto tvorbu a predovšetkým jej interpretácie.

Už pri prvom kontakte pomenovanie Živá architektúra evokuje synonymum k prívlastku organický, čo sa môže zdať ako postačujúci dôvod na interpretáciu tejto tvorby ako „slovenský variant“. No hádam pádnejším argumentom je prevzatie tohto slovného spojenia od maďarského architekta Imreho Makovcza,⁶ ktorý takto nazýval svoju tvorbu, podobne ako Wright nazval svoju architektúru organickou. Jeho tvorba je všeobecne prijímaná ako organická architektúra, do veľkej miery práve preto, že ju za takú sám označuje. A keďže z hľadiska písania spomedzi tvorcov „slovenskej organickej architektúry“ najviac činný Peter Pásztor, mimochodom iniciátor pomenovania Živá architektúra v našom kontexte, skôr viac ako menej preberá od Makovcza nielen názov, ale aj prevažnú časť myšlienok, paradoxne je slovenská verzia vlastne maďarská. Práve toto epigónstvo bez akýchkoľvek národnostných predsudkov je trňom v oku niektorých kritikov a historikov architektúry na čele s Jánom Bahnom a Matúšom Dullom.⁷ Napokon, počiatkové nadšenie alebo minimálne záujem o pásztorovský prístup k tvorbe vystriedal akýsi negativistický podtón postoja voči tejto architektúre.

Živá, a teda organická architektúra je v domácich textoch výrazne spájaná s regionálnosťou⁸ podobne zahmleným a nevyjasneným pojmom. Aspoň čo sa slovenského kontextu týka. Pri prvom kontakte s pomenovaním architektúry regionálnou sa totiž okamžite núka teória, či skôr kritika regionalizmu, zosobnená americkým historikom a teoretikom architektúry Kennethom Framptonom. V jeho prípade je však veľmi dôležitý práve prívlastok kritický, ktorý s regionalizmom spája. Kým táto forma regionalizmu by sa dala charakterizovať ako cieľené vyzdvihovanie až budovanie regionálnych špecifik, v súvislosti so slovenskou verziou organickej architektúry regionálnosť skôr prirodzene reflektuje danosti prostredia⁹ a je viac-menej synonymom

periférnosti. Čo len nahráva na smeč spomínanému negativistickému postoj. Na tomto mieste by azda bolo vhodné načrtnúť dva odlišné póly domácej spisby, venovanej živej architektúre – na jednej strane texty tvorcov (prevažne zastúpené Petrom Pásztorom) a na druhej strane texty kritikov a historikov architektúry. Bipolarita totiž pomerne výrazne vystupuje práve vzťahom k regiónu. Zmienaná periférnosť sa dá bez dlhšieho uvažovania okamžite prisúdiť kritickému pólu. Ako sa potom k tomuto regiónu stavajú samotní tvorcovia? Zrejme poteší odpoveď, kladúca dôraz na konkrétne prostredie – región, v ktorom sa stavba nachádza, pretože s podobným myslením sme sa stretli u Wrighta. No kým Wrightovi šlo skôr o plynulé prepojenie vnútorného priestoru s vonkajším, Pásztorovci hľadajú korene architektúry v krajine a kultúre daného regiónu.¹⁰

S ohľadom na tento vzťah k regiónu je potom pre Živú architektúru dôležité prerozprávanie príbehu *genia loci*. Čo, mimochodom, pomerne hlučne zaznieva nielen v tvorbe, ale aj v teórii Imre Makovcza.¹¹ A tak sa komunikatívna organická architektúra v našom kontexte stáva naratívnu. Zatiaľ čo modernistický prístup si zakladal na komunikácii architektúry a prostredia, respektíve architektúry a človeka, ten „regionalistický“ síce komunikuje s človekom, ale o prostredí. Inými slovami, prostredie už v tomto dialógu nie je subjektom, ale stáva sa objektom. A jeho príbeh, príbeh *genia loci*, je tlmočený prostredníctvom architektonickej formy. Výpovedný (expresívny) potenciál samotnej stavby sa potom celkom prirodzene zvyšuje vzdálovaním sa od strohých, bezobsažných foriem moderny. Zrejme to je jeden z dôvodov vnímania expresívneho výrazu ako organického a postmoderného.

Zdá sa teda, že formálne hľadisko je v slovenských predstavách to určujúce. Práve forma je svojím tvarom „organická“, naratívna a vytvára kontakt s konkrétnym prostredím. Napriek tomu sa tvorcovia Živej architektúry oháňajú *filozofiou* tvorby. V prípade Petra Pásztor a jeho okruhu sa objavujú snahy podmieniť architektúru akémusi duchovnému pozadiu. Toto pozadie sa často orientuje práve na už spomínaného ducha miesta, kde do popredia vystupuje najmä kultúrne zázemie daného regiónu či konkrétneho miesta alebo stavby. Asi najvhodnejším príkladom by mohol byť kostol v Lovinobani, v prostredí spojenom s banskou históriou. Preto vstupné priečelie pripomína vstup do

bane. A opäť sme zastali pri formalizme, tentokrát so symbolickým významom. Avšak to, čo Pásztor považuje pri tomto konkrétnom prípade za veľmi dôležité a prisudzuje to práve prejavom organickej architektúry, je spôsob, akým stavba vznikla.

Podieľala sa na nej veľká väčšina miestnych obyvateľov (budúcich užívateľov) Lovinobane. Finančne, ale aj prakticky pomáhali pri výstavbe a svojím spôsobom ovplyvnili aj samotnú formu.¹² Zdá sa teda, že sa interpretácia organickej architektúry posúva smerom k architektúre vernakulárnej, čo sa dá napokon pozorovať nielen v slovenskej, ale aj v zahraničnej literatúre.¹³ Tomu prispieva aj pomerne častá aplikácia domácich tradičných stavebných techník spojených s vysokým uplatnením dreva najmä pri konštrukciách, čo je v istom rozpore s Wrightovým romantickým racionalizmom, kde sa na materiál kladú v prvom rade funkčné požiadavky, až potom tie psychologické a estetické. Neadekvátne presadzovanie napríklad dreva na úkor materiálu k danému účelu vhodnejšiemu totiž architektúru skôr umŕtvuje kdesi v histórii, ako organicky prispôbuje človeku a jeho potrebám. Pásztor využíva najmä expresívny potenciál dreva a jeho konštrukcií. A hoci tvrdí, že klient je alfou a omegou, práve takéto upnutie sa na konkrétneho obyvateľa architektúru takpovediac zabíja, čoho dôkazom sú pre nových užívateľov nevyhovujúce stavby v Košiciach-Barci a v maďarskom Bakonszegu.

Pásztorova filozofia tvorby je možno neodškriepiteľná, avšak nedostatočne rozvinutá, z veľkej časti ovplyvnená Makovcovou tvorbou a najmä nedôsledne dodržiavaná. Organicnosť jeho architektúry, ku ktorej nepochybné aj podľa jeho vlastných slov¹⁴ patrí variabilita či flexibilita, sa pri prehľade diel akosi stráca vo formálnej schematickosti. Zdá sa teda, že v domácom kontexte interpretácia organickej architektúry nadobudla úplne nové významy. Otázkou však zostáva, prečo sa táto zmena v slovenskej architektonickej teórii nereflektuje? Je práve absencia takejto reflexie katalyzátorom tejto zmeny? Možnože odpoveď spočíva v otázke, aká je architektonická teória na Slovensku. Možno sa dá nájsť v analyzovaní domácej architektonickej spisby vôbec.

Čiastočne sa o analýzu slovenskej architektonickej spisby a jej problémov zaslúžil časopis *Projekt*, konkrétne šieste číslo z roku 1998 a diskusia *Písanie o architektúre* okolo jeho okrúhleho stola, v tomto čísle aj publikovaná. Diskusia tu bola

rozdelená do štyroch blokov – druhov tohto písania: na históriu, teóriu, kritiku a publicistiku. Na úvod bloku teoretického Marian Zervan, jeden z mála za teoretika architektúry u nás aj označovaný, poukazuje na nedostatok, respektíve neucelenosť domácej teórie architektúry.¹⁵ Na tomto mieste sa hodí priblížiť význam pojmu teória v súvislosti s architektúrou. Azda najrozvinutejšou interpretáciou teórie je jej vymedzenie sa voči praxi, pochádzajúce už od Aristotela. Celkom pochopiteľne je tu architektonická tvorba rozdelená na teoretickú a praktickú. Teóriou by potom mohol byť takmer každý text o architektúre a teoretikom každý architekt, ktorý práve netvorí, ale o tvorbe píše. Takáto je zväčša predstava o architektonickej teórii u nás. Zrejme preto, že na domácej scéne absentujú komplexné teoretické diela, stretávame sa skôr s teoretickými štúdiami a úvahami, zameranými na čiastkový problém architektúry. Najlepšie sa teória dokázala presadiť na rôznych konferenciách a sprievodných zborníkoch, konkrétnym problematikám venovaných. Avšak s teoretickými žánrami ako sú programy či manifesty, prípadne antológie teoretických (aspoň prekladov zahraničných) textov sa u nás prakticky nestretávame. Za zmienku hádam stojí skriptum Mariana Zervana *K premenám priestorovej teórie architektúry druhej polovice 20. storočia* ako jedinečný príklad teoretickej monografie. Takisto treba v tomto ohľade vyzdvihnúť časopis *Architektúra a urbanizmus*, v ktorom je pomerne veľký priestor venovaný práve jednotlivým teoretickým štúdiám. A v posledných rokoch podobné ambície prejavuje aj časopis *Projekt*. Jestvuje však u nás čo len najmenší náznak teórie organickej architektúry?

Podľa Kruftovej predstavy o architektonickej teórii by stačilo, aby architekti – predstavitelia organickej architektúry na Slovensku – o nej aj písali. A to aj robia. S nadšením zisťujeme, že dokonca u nás jestvuje aj antológia textov venovaných tejto problematike (*Čítanka organickej architektúry*, ktorú editovali Pásztor s Drahovským). Aké je však sklamanie, keď sa po preštudovaní týchto textov nedozvieme, čo to vlastne tá organická architektúra je. Ku cti autorom slúži, že toto do druhov architektonického písania ťažko zaraditeľné dielo príznačne nazvali čítankou a hneď v úvode upozorňujú na neobjasnenie problematiky. Už bolo povedané, že Peter Pásztor je spomedzi predstaviteľov Živej/organickej architektúry pisateľsky najviac činný. Túto časť jeho tvorby by sme však mohli nazvať skôr filozofiou v

zmysle často používaného slovného spojenia filozofie tvorby. Teda akéhosi objasnenia, prečo tvorí tak a tak. Okrem zjavného Makovczovho vplyvu, ku ktorému sa opäť celkom úprimne priznáva, sa v jeho textoch stretne s čímsi, čo zdanlivo s architektúrou nesúvisí. Je to akási kombinácia kresťanskej tolerancie a úcty k tradícii, ktoré v niektorých prípadoch presahujú až do ekologických ambícií.¹⁶ Spomedzi všetkých jeho publikovaných úvah však treba špeciálne spomenúť Výňatky z prednášky, nesúce názny manifestu Živej architektúry.

Ak teda nenachádzame teóriu organickej architektúry u jej tvorcov, je načas sa po nej poobzerať u teoretikov, či skôr tých, ktorí o architektúre píšú nie z autorskej pozície. A tu sa dostávame do úzkych z už naznačených dôvodov nedostatku domácej teórie architektúry ako takej. Tej organickej sa teoreticky nevenuje nik. Najočividnejšou charakteristikou slovenskej architektonickej spisby je totiž prevaha historiografie a kritiky, pričom písanie dejín má u nás asi najdlhšiu tradíciu. Práve v dejinných prehľadoch rôznych architektonických štýlov v priebehu 20. storočia sa napokon objaví aj ten organický. Upozorňujem najmä na pojem štýl, v tejto súvislosti použitý zámerne. Dejiny umenia, a rovnako aj architektúry, u nás z veľkej časti nadväzujú na odkaz Aloisa Riegla a sú potom podávané ako dejiny štýlu. Štýl, odvodený z gréckeho *stylos* – písadlo, navádza písanie o architektúre na jej popisovanie, teda hľadanie akýchsi základných vizuálnych znakov – foriem a odlišností. Napokon, zrejme to je dôvodom, prečo je v tejto literatúre aj organická architektúra spájaná s organickými, skulpturálnymi, expresívnymi, regionálnymi či postmodernými tvarmi. No možno omnoho viac k tomu prispieva domáca kritika, hoci sa o organickú architektúru príliš nezaujíma. Jej zastúpenie v slovenskej architektonickej spisbe je však výrazné – zaplňa prevažnú časť stránok dvoch architektonických periodík *Projekt a ARCH*. A hoci by architektonická kritika mala hodnotiť dielo zo všetkých hľadísk a aspektov, v konečnom dôsledku sa najčastejšie stretávame len s hodnotením toho vizuálneho. Slovanmi Moniky Mitášovej: „Vznikajú predovšetkým kritiky afirmatívne, potvrdzujúce a etablojúce dielo ako také.“¹⁷ Napriek tomu, že 20. storočie obohatilo vizuálne vnímanie architektúry o ďalšie zmysly a začalo sa zaoberať problematikou komplexného vnímania architektonického priestoru, v slovenskej odbornej literatúre je, zdá sa, problematika priestoru až na

niekoľko málo výnimiek zväčša zanedbávaná. A takým pre Wrighta je priestor jedným zo základných pilierov jeho teórie organickej architektúry, slovenská verzia sa kľže po povrchu architektúry, reflektujúc to, čo je predmetom kritiky – vizuálny dojem. Prečo by sa aj mala zaoberať nejakým priestorom, keď na domácej scéne akosi nikoho z kritikov či historikov nezaujíma? Prečo nikoho netrápi, ako sa organická architektúra stavia k problematike priestoru? A ona naozaj určité stanovisko zaujíma. Ak už predstavitelia Živej architektúry o nej aj píšú, prekvapivo v týchto textoch, najčastejšie úvahách nachádzame akýsi náznak fenomenologického prístupu k architektonickému priestoru. Ostatne, na to, hoc bez bližšieho vysvetlenia, upozornila už Henrieta Moravčková.¹⁸ S podobnou „skúpostou“ na slovo sa však organická architektúra u nás stretáva pravidelne. Ospravedlňuje ju práve reflexia tohto problému v dejinných prehľadoch, kde na hlbšie skúmanie určitého javu ani nie je priestor. Ak sa organická architektúra u nás zvykne charakterizovať, či skôr obkolesiť pojmi, ktoré vyžadujú špecifikáciu či rozpracovanie, a toho sa im nedostáva, potom niet divu, že sa nedá presnejšie definovať. A tak ani spomenutý vzťah k priestoru nie je celkom jasný. Fenomenologickým prístupom sa možno nazvať nedá, no isté je, že minimálne Peter Pásztor reflektuje Christiana Norberga-Schulza, a to nie len častým oháňaním sa pojmom *genius loci*, ale aj skúmaním toho, ako človek architektonický priestor *obýva*. Práve z onej norberg-schulzovskej potreby človeka zakusovať svoje prostredie ako významuplné¹⁹ zrejme pramení naratívna charakteristika Živej architektúry. A tak sa dá na organické, respektíve expresívne tvary Živej architektúry dívať aj z iného ako čisto formalistického hľadiska, kde ich prínosom je zmena oproti modernistickému „obdobiu sucha“. Prečo sa to však nerobí?

Dana Bořutová apeluje na nevyhnutnosť analýzy a interpretácie pri písaní dejín architektúry.²⁰ Radomíra Sedláková zasa varuje pred sklznutím architektonickej kritiky k suchému popisu vonkajších znakov.²¹ No akoby si obe tieto disciplíny na Slovensku hovelí práve v onom formalizme. Prečo aj nie, veď vizuálny vnem je pre súčasnú kultúru nanajvýš podstatný. Napokon architektúra vie o tom svoje. Veľká časť stavebnej tvorby uspeje pri výbere stavebníkom práve vďaka svojmu vizuálnemu pôsobeniu. Aj zmena prezentácie architektúry, popularita vizualizácií svedčí o monopole vizuálneho

vnemu. Podobne je aj realizované dielo zväčša prezentované takýmto spôsobom. Dejiny architektúry sú plné ilustrácií zmeny štýlu a v ARCHoch je viac obrazovej dokumentácie ako kritického textu. A dopyt nakoniec ovplyvní aj ponuku. Možno preto sa aj Živá architektúra snaží byť vizuálne pôsobivá, aj keby si to jej tvorcovia nepripúšťali.

Poznámky

1. ŠLACHTA, Š.: Návrat poézie. In: Fórum architektúry. 1994, č. 3, s. 5.
2. KACNELSON, R. – FEDOROV, M. Od „racionalizmu“ k „organickej“ architektúre. In: Projekt. 1959, č. 3, s. 30 – 37.
3. Napríklad WRIGHT, F. L.: The Future of Architecture. New York : Horizon Press, 1953 s kapitolou The Language of Organic Architecture, alebo ZEVI, B.: Towards an organic architecture. London : Faber and Faber, 1952.
4. BOŘUTOVÁ, D.: Niekoľko myšlienok na okraj sympózia Recidíva modernity. In: Fórum architektúry. 1991, č. 12. s. 12 – 13.
5. V tomto období sa začínajú organizovať spišskokapitulské stretnutia, na ktorých predstavitelia Živej architektúry predstavujú svoju tvorbu a jej filozofiu architektonickej obci. Výnimočne skôr je spomínaná Wrightova teória a rôzne formalistické príklady organickej architektúry v historiografických publikáciách Felixa Haasa Moderná svetová architektúra (1968) a Architektura 20. stololetí (1972), v ktorých je organická architektúra viac-menej spájaná s naturálnymi inšpiráciami.
6. PÁSZTOR, P.: Živá architektúra. Výňatky z prednášky. In: Projekt. 2004, č. 3, s. 65.
7. BAHNA, J.: Poznámky k Pásztorovmu očareniu architektúrou. 2001, s. 10 – 11; DULLA, M.: Dejiny architektúry 20. storočia. 1999, s. 99.
8. Pozri napríklad DULLA, M. – MORAVČÍKOVÁ, H.: K smerovaniu a dielam architektúry na Slovensku po roku 1989. In: Architektúra a urbanizmus. 1995, č. 3 – 4 s. 5 – 11; KUBIČKOVÁ, K.: Regionalizmus v architektúre južného a východného Slovenska. In: Projekt. 1995, č. 6, s. 29; PÁSZTOR, P. Mój regionalizmus. In: Projekt. 1995, č. 6. s. 51.
9. K tomu pozri ACHLEITNER, F.: Architektúra v regióne. In: Architektúra a urbanizmus. 1994, č. 3 – 4, s. 13 – 20.
10. PÁSZTOR, P.: (cit. v pozn. č. 9).
11. K tomu pozri GERLE, J. – MAKOVECZ, I. – EKLER, D.: Architecture as Philosophy: The work of Imre Makovecz. London – Stuttgart : Edition Axel Menges, 2005.
12. Viac k tomu pozri napríklad PÁSZTOR, P.: Organický prístup k najnovšej sakrálnej architektúre na Slovensku. (Habilitačná práca.) Košice : FA STU, 1994.
13. O tom svedčí časté spájanie organickej architektúry s dielom Bernarda Rudofského Architecture without Architects (1987) napríklad v GANS, D. – KUZ, Z. (eds.): The Organic Approach to Architecture. Wiley :

Academy, 2003.

14. PÁSZTOR, P.: (cit. v pozn. č. 9).
15. ZERVAN, M.: Písanie teórie. In: Projekt. 1998, č. 6, nestr.
16. PÁSZTOR, P.: (cit. v pozn. č. 7).
17. MITÁŠOVÁ, M.: Písanie kritiky. In: Projekt. 1998, č. 6, nestr.
18. MORAVČÍKOVÁ, H.: Architektonická scéna deväťdesiatych rokov : narácie, abstrakcie a stratégie. In: Architektúra a urbanizmus. 2000, č. 3 – 4, s. 114.
19. NORBERG-SCHULZ, CH.: Genius loci : K fenomenológii architektúry. Praha : Odeon, 1994, s. 5.
20. BOŘUTOVÁ, D.: Písanie dejín. In: Projekt. 1998, č. 6, nestr.
21. SEDLÁKOVÁ, R.: K architektonickej kritice. In: Architektúra a urbanizmus. 2005, č. 1 – 2, s. 18.

***Some problematical aspects of Slovak architectural bibliography:
an example of organic architecture
(Summary)***

The thesis presents integrated view of the organic architecture and 'Living architecture' within the frame of its representation in Slovakia. It deals with theoretical point of view of organic architect Frank Lloyd Wright and it tries to look for such points of view in the practice of creators of 'Living architecture'. Considering Frank Lloyd Wright to be the founder of the theory of organic architecture some important moments arise: the connection between architecture, surroundings and a man is considered to be the most important and the emphasis is given to spiritual and philosophical dimension, not on the form of style. The communicativeness of architecture and its theory is emphasized within the frame of this. But today there are so many explanations of the notion organic architecture that the most popular and often the only sufficient is the connection to the nature most frequently in formal sense. To understand a surrounding and influences at 'Living architecture' the theory of Imre Makovecz's organic architecture must be respected also. His work is strongly connected to the region and everything related to it (such as tradition, material etc.) and this aspect is noticeable in Slovak 'Living architecture' consequently presented by its expressive form leading to inorganic schematics. So organic architecture in Slovak publications remains an architecture of organic forms.

But the topic of the thesis is to find out the influence of writings about not only organic architecture in Slovakia. The biggest problem is absence of architectural theory. Architectural history is mostly based on the tradition of Alois Riegl which talks about history of styles. And the style is expressed in form. Also a Slovak architectural critique is merely focused in formalism. And when the only sense evaluated is the visual, the architectural practice tends to be visually, or formally attractive.

NUTNOSŤ INTENZÍVNEHO PREŽÍVANIA

(Poznámky k akčnému umeniu v mestskom priestore na Slovensku v 70. rokoch 20. storočia)

Spoločensko-politický kontext

Témou príspevku budú akcie, realizované (či koncipované) v mestskom priestore, v politicky, spoločensky i umelecky náročnom a mnohými represívnymi opatreniami poznačenom období 70. rokov. Plne si uvedomujeme, že takto vymedzený chronologický rámec je v podstate násilne vytvorený konštrukt, ktorý z hľadiska širších spoločenských konotácií nemá oprávnenie. „Sedemdesiate roky“ ako pojem, reprezentujúci normalizačné dusno, sa totiž pozvoľne preliali do dekády nasledujúcej a až od polovice rokov osemdesiatych nastáva výraznejšia spoločenská i kultúrna zmena (perestrojka, XVII. zjazd KSČ, v oblasti umenia: nástup mladej generácia výtvarníkov a i.).¹ Rovnako samotné 70. roky (perióda 1970 – 1979) nie sú úplne homogénnym celkom, ale je možné v ich časovom rámci vysledovať niekoľko fáz. Obdobie do XIV. zjazdu KSČ (1971) bolo ešte poznačené ovzduším rokov šesťdesiatych a v oblasti umeleckých aktivít boli v tomto čase zrealizované viaceré významné umelecké prehliadky (*Polymúzický priestor /1970/, Festival snehu /1970/, Otvorený ateliér /1970/*), happeniny a kolektívne akcie (A. Mlynarčík: *Juniáles – Sviatočné hody /1970/, Deň radosti – Keby všetky vlaky sveta... /1971/, Memoriál Edgara Degasa /1971/, Evina svadba /1972/*, J. Želibská: *Snúbenie jari /1970/* a i.). Nasledujú roky, ktoré boli dobovou terminológiou vyhodnotené ako „dejinné poučenie“, „obdobie konsolidácie“ a revízie podstaty tzv. „socialistickej demokracie“, sa v konečnom dôsledku stali periódou reštriktívnych opatrení, cenzorských zásahov a kádovo-politických čistiek.² Pre oblasť umeleckej činnosti bol zásadný II. novembrový zjazd ZSVU (1972), ktorý verejne odsúdil progresívnych

umelcov a kritikov predošlej dekády z formalizmu a vedomej dezorientácie výtvarnej obce a ustanovil „metódu socialistického realizmu ako jedinú tvorivú metódu socialistického umenia“, čo prirodzene oslabilo motiváciu k progresívnejším umeleckým aktivitám.³ Akékoľvek tendencie smerujúce k vzniku spontánnych umeleckých aktivít, akcií, happenin- gov či performance boli prísne sledované, zakazované či rušené. Mnoho autorov sa stiahlo do úzadia, zanevrelo na umeleckú tvorbu, prípadne realizovalo svoje aktivity v prírode (land-art) či domácom, bytovom prostredí (konceptuálne polohy umenia), mimo spoločenský dozor a dosah. V závere 70. rokov je represívna sila vystupňovaná aj v súvislosti so vznikom občianskych iniciatív; predovšetkým Charty '77 (ktorej vznik rezonoval najmä v českom prostredí). Napriek tlaku však silnie i letargia a apatia, spôsobená postokupačným obdobím a z neznesiteľnosti dobovej inercie sa rodí až existenciálna potreba tvorivej, komunitnej aktivity, potreba komunikácie a kontaktu. Disperzné „ostrovčeky pozitívnej deviácie“ (S. Szomolányiová) sa spod zatuchnutých vôd ideovo-spoločenského marazmu vynárajú aj v oblasti umenia a kultúry („Lietajúca univerzita“, komunita na Gorazdovej ulici, ateliér R. Sikoru na Têhelnej, byt D. Tótha na Moskovskej ulici v Bratislave a i.). Josef Alan danú situáciu výstižne charakterizoval: „*Oficiální hodnotový systém se vyprázdnil, proměnil se v pouhou účelovou fasádu a jeho implementace do chování nesla všechny rysy povinnosti formálně ho respektovat – a současně se z něj nějak vyľhat. Následující dvacetiletí bylo poznamenáno paraetikou každodennosti (M. Petrušek), která spolu s represivním chováním režimu stála u zrodu alternativní kultury.*“⁴

Umelecký kontext

Obdobie „zlatých šesťdesiatych“ sa tak v našom geopolitickom kontexte ukončilo inváziou vojsk Varšavskej zmluvy v auguste roku 1968, resp. v roku 1971 legitimizáciou tvrdých normalizačných opatrení. Širšie pole umeleckého vývoja nebolo prirodzene závislé na daných zlomových okamihoch. Napriek tomu i tu, vo sfére prevažujúcej tendencie umeleckého vyjadrenia, nastáva koncom 60. a začiatkom 70. rokov výrazná premena. Paradigmatický zlom (v zmysle metodologického postupu, prevažujúceho v danej disciplíne v určitom čase /T. S. Kuhn/) anticipovali už významné výstavy konca 60. rokov: postminimalistická výstava: *When Attitude Become Form* („Keď sa postoje stanú formou“, kurátor: H. Szeemann) v Berne (Kunsthalle) a Londýne (Institute of Contemporary Art) či prehliadka zameraná na procesuálne aktivity: *Anti-illusio: Procedures/Materials* („Anti-ilúzia: Procedúry/materiály“, kurátor: M. Tucker, J. Monte Whitney Museum, New York). Na začiatku 70. rokov došlo k plnému rozmachu aktivít, ktorých základným východiskom sa stala stratégia, plán, model – koncept. *Documenta 5* v Kasseli (gen. kurátor: H. Szeemann) zabezpečila inštitucionálnu „kodikáciu“ konceptuálneho umenia, zatiaľ čo s jeho sumárnym zhodnotením prišla o rok neskôr Lucy R. Lippard vo svojej publikácii: *Six Years: The Dematerialization of the Art Objects* (1973). Stratégia konceptualizácie, dematerializácie, akcentovanie elementárnosti či efemérnosti poznačili i priebeh a vývin akčných umeleckých aktivít.⁵ V našom prostredí je proces „stíšenia“, uchopovania a transformovania banálneho, ako aj procesuality (často bežnej činnosti) nazeraný cez prizmu prirodzených dobových determinantov, ale zároveň korešponduje so širšími umeleckými tendenciami.

Druhým, pre našu tému relevantným prúdom, je body-artová alebo tzv. „enduračná performance“ 70. rokov, reprezentovaná Ch. Burdenom, T. Foxom alebo V. Aconccim. Radikalita gesta tohto typu nenašla v slovenskom prostredí priamych nasledovníkov (v Čechách sa body-artovou performance zaoberala trojica P. Štembera, K. Miler, J. Mlčoch), ich ozvenu však nachádzame v situáciách provokujúcich ku kontaktu či konfliktu (J. Budaj a DSIP: *Týždeň pouličného divadla* /1978/) alebo v hľadaní definície vzťahu samého k sebe, precítenia limitov vlastných dimenzií (J. Budaj: neefektívny beh až do úplného vyčerpania).

Performance 70. rokov mala ešte v predošlej dekáde niekoľko výrazných inšpiračných zdrojov. Jedným z nich je divadelná či galerijná performance založená na rozličných modeloch improvizácie (Y. Rainer), introspekčnej (J. Beuys) či ritualizačnej (C. Schneemann) praxi. Druhým môže byť spektakulárna, často politicky či spoločensky zaangažovaná performance s priamou sociálnou interakciou vo verejnom priestore (W. Vostell, J.-J. Lebel). Ako tretí „model“ sme vymedzili hravú, konceptuálnu performance či event „fluxového“ typu. Ani jedna z načrtnutých typov akcie sa v „čistej“ forme neetablovala v našom prostredí, avšak možno vysledovať reflexiu postupov a tematizáciu analogických mechanizmov. V príspevku budeme sledovať dve vymedzené línie: 1. akcie, ktorých idea je založená na koncepte a nerobí si nárok na priamu sociálnu interakciu (ale nevylučuje participáciu), 2. akcie založené na spätnej väzbe, vyvolávajúce bezprostrednú reakciu. Navyše si v oboch líniách kladieme „prekážku“ topologického obmedzenia. Mestský priestor so svojimi špecifikami sa stane spolučiniteľom prezentovaných akcií.

Priestorový kontext

Vzhľadom k téme sa zameriame na mestský priestor a akcie, pre ktoré nie je mesto iba kulisou, ale je dôležitým, signifikantným územím. Mestský intravilán poskytuje špecifické podmienky (sociálne, urbanistické, architektonické, situačné, normatívne a pod.), ktoré majú schopnosť interpretačne posúvať významové súvislosti akcií. Zároveň je tento priestor vysoko kontaktným, naplneným potenciou sémantických prenosov vo vzťahu umelec – divák, účinkujúci – prostredie. Ak sa máme pokúsiť zdefinovať si topologický priestor, stretávame sa v slovenskom prostredí s historickými, miestnymi i sociálnymi špecifikami, ktoré proces komplikujú. Predovšetkým je to absencia veľkomestského prostredia, jeho charakteristických štruktúr (urbánnych, vzdelanostných, multikulturálnych, sociálno-diferenciačných a i.), zakorenenie skôr v prostredí rurálnom, ktoré si v sebe nesie vzťah ku krajine, k jej mýtickým a symbolickým funkciám. Bratislava, kde sa realizovala väčšina spomínaných akcií, zaznamenala v 70. rokoch prudký nárast obyvateľstva, spôsobený predovšetkým výstavbou sídlisk, pripojením okolitých dedín, rovnako aj umelým prisťahovalectvom.⁶ Radikálne sa menil výzor a urbanizmus mesta, ktorý v novej podobe suburbánnych

MANIFEST „HAPPSOC“

ČO JE TO HAPPSOC?

Je akcia nabádajúca k vnímaniu skutočnosti vymedzenej zo stereotypu svojej existencie. Táto nájdená realita, vymedzená v čase a priestore, pôsobí silou svojich vzťahov a napätí.

Zverejnenie tejto skutočnosti, ako nového pojmu, navodzuje aktivitu uvedomenia si nesmiernej šírky existujúcich súvislostí.

Je to nenásilná všeobecná angažovanosť.

Je procesom, v ktorom je objektívne použité k navodeniu subjektívnych stanovísk, ktoré ho povyšujú do novej polohy.

Je teda všeobecne platným a životným spôsobom artefaktualizácie nájdenej skutočnosti a získava takto schopnosť aktivizácie v absolútnej šírke.

Počíta s možnosťou umocnenia zvolenej skutočnosti nadreálnom. Je teda novou realitou, obohatenou sebe vlastným poetickým nábojom.

Je syntetickým prejavom spoločenskej existencie vôbec, a tým teda nutne aj spoločným majetkom.

Nadväzuje na celý rad počinov happeningu, šokuje svojou holou existenciou. Na rozdiel od happeningu je však jeho výrazom samotná neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená priamym zásahom.

Účastníkovi sa stáva objektom nielen jeho bezprostredné okolie, ale aj vzťahy a súvislosti vyplývajúce z vnímaného.

Jeho uskutočnenie nie je náhodné, ale uvedomé a apelujúce.

A. Mlynarčík, S. Filko, Z. Kostrová - HAPPSOC, 1965 In: GERŽOVÁ, Jana – TATAI, Erzsébet (eds.): Konceptuálne umenie na zlome tisícročí. Budapest – Bratislava : AICA, 2002, s. 24.

217

konglomerátov väčšmi korešpondoval s ideou unifikácie.⁷ Chýbalo širšie intelektuálnejšie a kultúrnejšie zázemie, ktoré by zabezpečovalo reflexívne a teoretické zhodnocovanie umeleckých aktivít. Prirodzene, existovali viaceré individuality, no nikdy nevznikla rozsiahlejšia skupina či hnutie usilujúce sa preklenúť limit „dočasnosti.“ Rovnako je to zvolený časový horizont, prekrývajúci sa s dobou „neslobody“, perzekúcie, absencie možnosti voľného pohybu a myšlienok. Verejný priestor mesta bol miestom revízie, „panoptikom“ stáleho dozoru. A v neposlednom rade (a práve z tohto motívu umelecká akcia azda najviac čerpá) je to skôr sociologický problém apatie a „sídliškovej“ bezperspektívnosti. Motív rezignácie, ako aj až „autistickej“ potreby repetitívnosti úkonov, automaticky a bez rozmyslu vykonávaných, zabezpečuje pocit istoty a teda relatívnej spokojnosti. Každá nezrovnalosť, „inakosť“, (umelecké dielo, objekt, akcia) je narušením a teda aj nežiaducim znepokojením. Mestským motívom 70. rokov v období „reálneho socializmu“ je uniformita. Kontext daných akcií tak treba chápať cez prizmu spomenutých konotácií.

Akcia v konceptuálnom poli

Výrazný vplyv na ponímanie akcie, resp. skutočnosti ako akcie, mal manifest **HAPPSOC**, ktorý 1. mája 1965 vydali **Alexander Mlynarčík**, **Stanislav Filko** a teoretička **Zita Kostrová**. V jeho texte rezonuje prisvojovanie si reálií mesta v snahe navodenia aktivity nového uvedomenia si existujúcich súvislostí, vnímania skutočnosti ako neštylizovaného objektu, neovplyvneného priamym zásahom.⁸ Príklon k „novorealistickej“ poetike je zrejmý z akcií **Alexa Mlynarčíka** s **Róbertom Cyprichom**: *Zábrady rozjímania* (pocta k 10. výročiu Nového realizmu), v ktorej sa 27. 10. 1970 prihlásili do Technických služieb mesta Bratislavy a celú noc zametali ulice. Súčasťou akcie bola pozvánka, ktorou vyzývali k spolupodieľaniu sa na činnosti. Naplno sa tak demonštruje stratégia, o ktorej Pierre Restany píše: „*Umenie avantgardy už nie je umením revolty, ale umením participácie.*“⁹ V podobnom duchu sa niesol event čistenia ulíc pred hotelom Platza v New Yorku v roku 1967 Georga Maciunasa (na ktorý upozorňuje Rusinová) či neskoršie „*Zametanie*“ Josepha Beuysa na Karl-Marx-Platz v Berlíne



Juraj Bartusz - Úradné potvrdenie, 1971. In: GERŽOVÁ, Jana – TATAI, Erzsébet (eds.): *Konceptuálne umenie na zlome tisícročí*. Budapest – Bratislava : AICA, 2002, s. 36.

(1972) so sociálno-politickým podtextom.

Raná akcia **Juraja Bartusza** *Úradné potvrdenie* (1971) je akousi dobovo podmienenou ritualizáciou každodennosti či skôr byrokratickou legitimizáciou banálnej činnosti. Fotodokumentácia z akcie fixuje a zviditeľňuje rutinné činnosti (vstávanie, raňajky, odchod do práce, kúpa novín, odomykanie a pod.), ktorým notárske potvrdenie zabezpečuje status dôležitej a reálne uskutočnenej činnosti. Akcia tak osciluje na hranici medzi kritikou „kafkovej“ úradníckej spoločnosti a sebaironizáciou, ktorá sa v čase normalizácie stáva ochranným mechanizmom vlastnej schopnosti prežitia.

Komplikovanou umeleckou osobnosťou, ktorej hlavným výrazovým prostriedkom sa stali konceptuálne aktivity, antihappeningy či hravé mystifikácie bol **Július Koller**. Hoci primárnym zámerom jeho anti-happeningov nikdy nebola priama konfrontácia s nezainteresovaným publikom, viaceré akcie boli realizované v mestskom priestore. Už v roku 1969 si osvojil vlastný vizuálny znak: „?“ – otáznik večnej dilemy, permanentného zneistenia, prítomnosti stále rezonujúcej otázky „*Quo vadis?*“, hľadania odpovedí, ktoré je samo osebe podstatou. V akcii *Kontakt* (1969) natiahol koberec

cez navozené uhlie. Inštalácia či intervencia tak vyvoláva napätie medzi prírodným a civilizačným produktom. Rozprestretím látky nabáda k prechodu, ktorý je však napriek dôstojnému a reprezentatívne podkladu koberca zbytočnou komplikáciou. Vo Florencii na námestí namaloval na prázdny billboard otáznik (*Otáznik*, 1969) ako „*subjektívny symbol spoločenských, humanistických, filozofických, prírodno-vedeckých, kultúrno-politických, civilizačných otázok*“.¹⁰ V akcii *Okyselenie* (1969) priamo na Námestí sv. Petra v Ríme vykvapkáva citrónovú šťavu do tvaru otáznika ako polemiky nad skutočným naplnením kresťanských hodnôt. V roku 1970 realizoval viaceré „U.F.O situácie“, v ktorých sa objavuje v štylizovanej pozícii akejsi „živej plastiky“ s často neumeleckými (športovými, pracovnými) rekvizitami (*Univerzálna Fyzikálna Operácia*, 1970).

Dezider Tóth vytvoril a zrealizoval v uliciach Bratislavy (spolu so Svetozárom Mydlom) komponovanú akciu *Konceptaranžmá* (1971). Podľa stručného scenára pred výkladmi holičstva a kadečníctva na Námestí SNP, Kúpeľnej a Štúrovej ulici za prítomnosti kamarátov a známych čítali parodický manifest aranžérskeho umenia, v ktorom priamo reagovali na výklad, ktorého podobu sami pripravili. Ako upozorňuje Rusinová, akcia verejného čítania spôsobila v ovzduší začínajúcej totality šok a výklady museli byť na nátlak verejnosti odstránené.¹¹ V akcii sa tak spája konceptuálny postup (manifest, výber výkladu) s inštaláciou a s neočakávanou, rozhorčenou reakciou publika. Analógiou môže byť staršia akcia Petra Bartoša a Júliusa Kollera z roku 1968, v ktorej obaja maliari vystavili v jednej z mestských pasáží obrazy. Keď sa k nim pozvaní hostia i náhodní okoloidúci priblížili, nevšimli si, že šliapu po čerstvých kvetoch, roztrúsených po zemi.¹²

Bartoš koncom 60. rokov realizoval viaceré akcie v mestskom priestore. Ich zámerom však bol vždy skôr výskum procesualnosti (*Rozptyl čierneho rastra v snehu*, 1969) alebo premien a transformácie transparentného materiálu (*Zabalenie živej koncentrácie*, 1968). Na hrane galerijnej a verejnej performance balansovala akcia *Vypúšťanie holubov na slobodu* (1978) v rámci festivalu akčného umenia I AM, organizovaného Galeriou Remont vo Varšave. Akcia bola záverom jeho strategického a koncepčného prístupu k samotnému šľachteniu holubov, ako i nadviazaním na rituálny akt vypustenia vtáka na slobodu ako znak spoločnej



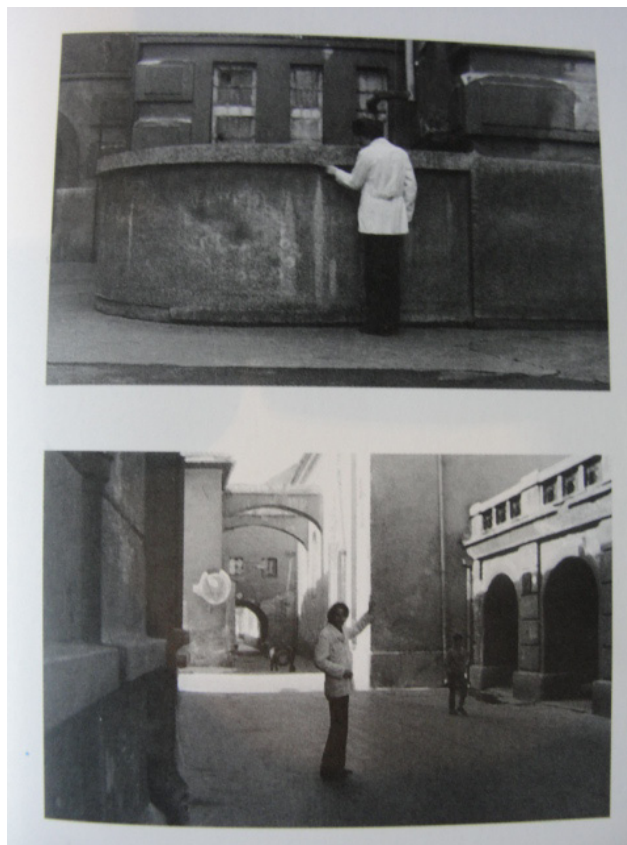
Peter Bartoš - Rozptyl čierneho rastra v snehu, 1969. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): 20. storočie : Dejiny slovenského výtvarného umenia. Bratislava : SNG, 2000, obr. 240.

komunikácie a do-/po-rozumenia.

Na území medzi konceptuálnym umením, akciou a fotografiou (príp. filmom) sa pohybuje tvorba Ľubomíra Ďurčeka. V akcii **Geometrický priestor** z roku 1975 vidíme v sérii fotografií postavu kráčajúcu po chodníku, ktorá je však v každej svojej fáze prechodu prekrytá dopravnou značkou. Postavu tak vidíme a zároveň nevidíme, keďže nastavenie uhla pohľadu fotoaparátu a postavenia značky spôsobuje, že je permanentne zakrytá. Ďurček tak akoby dekonštruuje Baumanov text o prechádzke, v ktorom hovorí: „Prechádzka mestom je prehliadkou expozícií povrchov, v ktorej ten, kto sa prechádza, je sám exponátom. Predvádzaním sa obnažuje pôvab exponátu, ale súčasne sa nič nesľubuje, nikto sa k ničomu nezaväzuje. Tým sa ale chodec (ktorý sa súčasne díva i je vidенý) vystavuje nesmiernemu riziku.”¹³ V inej fotoakcii, ktorá prebieha v Košiciach: **Dotýkanie – ukazovanie** (1975) sa v minimalistickom geste, avšak s maximálnym psychickým i fyzickým vypätím, dotýka komponentov urbánneho prostredia – domov, múrov, fasád. V efemérnom akte dotyku obnovuje postupne sa vytrácajúci záujem o primárny kontakt. S podobným chápaním elementárneho gesta, koncentrácie a dotyku ako akumulovania energie sa stretávame v 70. rokoch v rôznych kontextoch. V českej tvorbe u Karla Milera (*Dotyk*, 1975), Jiřího Kovandu, J. H. Kocmana (*Touch Activity*, 1971) či Mariana Pallu. V zahraničnom prostredí napríklad v niektorých akciách Valie Export v rámci cyklu *Körperkonfigurationen*

(*Einordnung*, 1976). V privatej akcii **Mechanické pohľady** (1980) vytvára autentický záznam z osláv 1. mája tým, že si k ruke upevnil fotoaparát a v nepravidelných intervaloch (medzi desiatou a jedenástou. hodinou) ju vystieral a stlačal spúšť. Zámerom bolo odosobniť sa od politického kontextu, vytvoriť

219



Ľubomír Ďurček - Dotýkanie-ukazovanie, 1975. In: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985, Bratislava : SNG, 2002, s. 203.



Ján Budaj a DSIP - Letecká doprava je najlacnejšia, 1978. [http://workingmemory.sk/budaj_dsip/akcie/letecka%20doprava/DSIP_Letecka-doprava_4.jpg.php].

podvedomý, neangažovaný a spontánny záznam, ktorý by zachytil udalosť v perspektíve, ktorú nie je možné priamo vnímať. Ďurček tak reaguje na politickú manipuláciu spôsobom vizuálne antiangažovanej tvorby a zároveň experimentuje s technickým obrazom metódou, anticípujúcou neskoršie



DSIP - plagát na film I. Bergmana *Bolesť*. [http://workingmemory.sk/budaj_dsip/akcie/fiktiv/DSIP_Tyzden-fiktiv-kult_3.jpg.php].

mediálne a intermediálne výtvarné postupy.

Ďalším významným predstaviteľom alternatívnej akčnej tvorby, ktorá sa realizovala predovšetkým v prostredí mesta, bol **Ján Budaj**. Spolu s okruhom umelcov, divadelníkov, aktivistov vytvoril koncom 70. rokov zoskupenie **Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania** (DSIP).¹⁴ V júni roku 1978 sa zrealizovala akcia „*Letecká doprava je najlacnejšia*“. Na frekventovanej bratislavskej križovatke – Centrálnom trhovisku bol vyvesený veľký červený transparent so spomenutým nápisom. V tom čase takýto slogan korešpondoval s vedomou mystifikáciou, zámerne iritoval a zavádzal diváka. Prostredníctvom verejného „vyhlásenia“ klamstva tak úderne reagoval na spôsoby dobového mediálneho mechanizmu a politickej manipulácie. V podobnom duchu sa v júnových dňoch toho istého roku zrealizovala akcia vylepovania plagátov (*Simulácie*, 16. – 18. júna 1978), ktoré na sebe niesli obraz identického objektu ako podklad, na ktorom viseli (napr. odpadkový kôš, dlažba, zábradlie). Vytvárala sa tak fotorealita, „mimikry“ obrazu, maskujúceho objekt. V intenciách mediálnej manipulácie tak opätovne možno akciu interpretovať ako zahmlievanie skutočnosti v prospech vykonštruovanej podoby reality. V podstate sa tak vytvára motív simulácie či simulakra, pri ktorom recipient stráca záujem o skutočnosť, keďže mu ho nahrádza jej obraz.

Plné rozvinutie motívov fikcie a situačnej manipulácie sa prejavilo v akcii **Týždeň fiktívnej kultúry** (22. 1. – 3. 2. 1979). Vytvorenie piatich fiktívnych udalostí vždy rôznym spôsobom narúša a zasahuje do života mesta. Prvou propozíciou bol plagát na neexistujúci film Ingmara Bergmana: *Bolesť* (s podtitulom: *Problémy homosexuality v modernej spoločnosti*), druhou pútač na výstavu Salvadora Dalího v Slovenskej národnej galérii. Tretím mystifikačným textom bola pozvánka na divadelnú hru Eugena Ionesca *Okno do neexistujúceho štúdia novej tvorby* v Bratislave, ďalším plagát informujúci o výstave Reného Magritta na Námestí SNP a poslednou (divácky „najúspešnejšou“) udalosťou transparent oznamujúci koncert Boba Dylana a skupiny ABBA v bratislavskom PKO. Každý z plagátov teda pozýval na istú udalosť, ktorá sa nikdy neuskutočnila (prípadne sa ani nemohla uskutočniť, keďže neexistovala, alebo jej realizácia bola v dobovo vymedzených amplitúdach nemysliteľná). Vytvára sa fiktívny svet, ktorý si ďalej



Alex Mlynárčik - Evina svadba, 1972. In: RESTANY, Pierre: Inde : Alex Mlynárčik. Bratislava : SNG, 1995, s. 137.

v konaní divákov-účinkujúcich udržuje svoju životaschopnosť.¹⁵ V *Týždni fiktívnej kultúry* bol podnet voľne ponechaný na spracovanie recipientom. V jeho osobnom premýšľaní, rozhodnutí sa a procese navštívenia (neskutočnej) akcie nachádza fiktívna idea plnohodnotné uplatnenie.

Významnou a monumentálne koncipovanou akciou mala byť „slávnosť“ **3 slnečných dní** (3SD) v máji roku 1980. Zrealizovať sa mala v Medickej záhrade, avšak niekoľko dní pred jej uskutočnením bola zakázaná. Akcia 3SD nadväzovala na predchádzajúce akcie DSIP z rokov 1978 a 1979 a zároveň časovo korešpondovala s májovými udalosťami etaticko-ideologického charakteru (Sviatok práce, Oslobodenie). Na akciu sa pripravovali mnohé koncepty, akcie, výstavy obrazov, ale aj občianske a ekologické aktivity. Ich partitúru mapuje obsiahly samizdatový zborník, ktorý k akcii vyšiel.¹⁶ Zrušenie akcie malo širokú dohru: zničenie celého nákladu zborníka 3SD, zákaz činnosti divadla *Labyrint*, zákaz činnosti bratislavského V-klubu a prepustenie jeho profesionálnych zamestnancov.

Akcia ako situácia kontaktu

Výber akcií akcentujúcich sociálny kontakt, situačnú provokáciu a priamu intervenciu do verejného prostredia je podmienený ich charakterom otvorenej konfrontácie. Do roku 1972 si ešte

mnohé akcie uchovávaly charakter hry či slávnosti, tak ako tomu bolo v prípade **Evinej svadby Alexa Mlynárčika** (1972). Tá vo svojich (na slovenské pomery) monumentálnych rozmeroch akoby korešpondovala s atmosférou predchádzajúcej dekády. Podoba, i keď v komornejšej a privátnejšej „svadobnej“ performance **Dezidera Tótha** a jeho priateľov (J. Dorica, O. Laubert, I. Minárik): **Sláčiky pre Petra Ondrejčku** (1971), ešte rezonuje spontánna hravosť, ktorá korešpondovala so sviatočným dňom a vítaním novej životnej etapy mladomanželov. Pri hlbšom časovom prieniku do 70. rokov sa vytrácali ludistické elementy a spontánna „karnevalová“ radosť. Motivácia k akcii bola skôr vyvolaná pocitom kontestácie a zároveň silnou potrebou aktualizovania a umocňovania citlivosti.

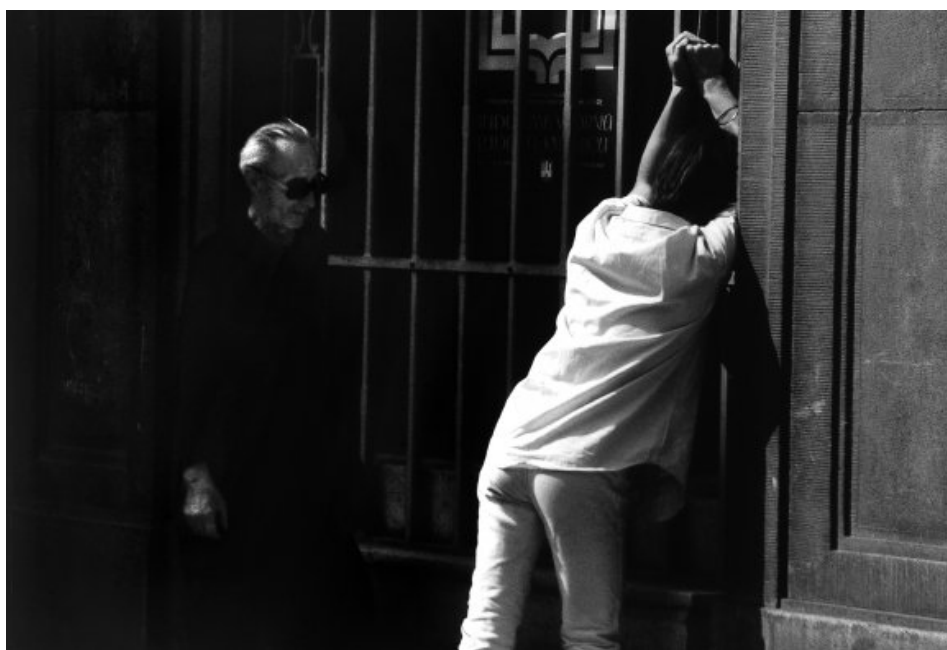
Jednou z najvýraznejších a najrozsiahlejších akcií druhej polovice 70. rokov bol súbor divadelno-performačných aktivít: *Týždeň pouličného divadla* (máj 1979) v organizačnej koncepcii **Jána Budaja** a **DSIP**. Na akcii participovali členovia divadiel *Labyrint*, *Faust*, *Pegasník* či združenia *Pomimo*.¹⁷ V akcii *Dialógy* sa niekoľko aktérov, omotaných bielym papierom, voľne pohybovalo frekventovanými ulicami. Vytvárali afektované či statické pózy, napodobňovali chôdzu a činnosti okoloidúcich. Nalíčení divadelníci predvádzali pouličnú pantomimu. Akcia bola sprevádzaná zámerom „mapovania“

prostredia (rozhovor s náhodnými divákmi), snahou po sociologickom prieskume. K priamočiarejšej reakcii dochádzalo pri stretnutí s poviazaným mužom, ležiacim bezbranne na trávniku, či v akcii **Vladimíra Archleba** pripútaného ku kovovej mreži priamo v centre Bratislavy. Fotografie z akcie zachytávajú prekvapené pohľady mestského „publika“, znepokojeného a vytrhnutého z ničím nerušenej prechádzky. Tieto udalosti sú príkladom minimalizovaného, avšak svojou iritujúcou silou pomerne odvážneho vystúpenia v mestskom prostredí.

Zahatanie úzkej uličky, prepájajúcej Námestie 4. apríla (dnes Hlavné) s Primaciálnym námestím skupinou ležiacich účastníkov akcie, vyvolávalo rovnako konfrontačnú situáciu. Mnoho chodcov sa obávalo ulicou prejsť, ostali prekvapene stáť pred ležiacimi postavami. Tomáš Štraus k situácii píše: „*Účelom týchto akčných etúd však nebol iba sociologický prieskum správania pomerne ešte nesporne mladého obyvateľstva, pochádzajúceho prevažne z dedinského prostredia v prvej či druhej generácii. Bezprostredným podnetom kontestácie pre účastníkov sa stali predovšetkým pocity a zážitky človeka, ktorý leží bezvládne na ulici. V tejto zvláštnej a vypätej situácii šlo o pochopenie seba, svojich možností a vzťahov k iným ľuďom. Sebaobetovanie ako poznanie a sebapoznanie.*“¹⁸ Akcia bola ukončená príslušníkmi VB, ktorých privolali nespokojní a pobúrení občania. Určujúcim faktorom Budajových akcií sa stávalo vytváranie podnetu, impulzu, ktorý vytrhával

realitu z jej zažitých konvencií. Preberal a aktualizoval tak situacionistickú myšlienku neustálej potreby fluktuácie a vytvárania podnetov.¹⁹ Nevenoval zvýšenú pozornosť iba samotným spoločenským javom, ale aj štruktúre, na základe ktorej sa formujú.

Na *Týždni divadla na ulici* participoval aj **Lubomír Ďurček** svojím konceptom: *Prosím, obráťte ma správnym smerom* (1979). Štyri postavy zabalené v krabiciach, ktorých vonkajšie steny sú namaľované farbou ľudskej pokožky a vnútorné vytapetované novinami, sa pohybujú v pešej zóne, odkázané na pomoc v orientácii od okoloidúcich. Tento návod (akcia zostala v podobe libreta) v sebe implikuje niekoľko určujúcich dobových príznakov: masovú mediálnu manipuláciu, stratu či neschopnosť orientácie, dehumanizáciu, nevyhnutnosť medzilidského kontaktu ako určujúceho faktoru komunikácie. Tesný priestor krabice je alúziou na pocit hermetizmu.²⁰ Apelatívne vyznievajúce slovo „prosím“ v názve scenára je dovolávaním sa pomoci v čase laxnosti, blízkosti v priestore odcudzenia. V *Rezonanciách* (1979) sa na báze pouličného divadla organizoval väčšia skupina, ktorá na ulici vytvárala svojimi telami geometrické obrazce, do ktorých včleňovali náhodných chodcov. K akcii existuje presná schéma (rozdávaná vo forme xeroxu zúčastneným „spoluhráčom“) možných variácií útvarov, ktoré sú podľa svojho vzhľadu a kinetickej potencie diferencované na statické („Monument“, „Pevnina“, „Besiedka“ a i.) a



Vladimír Archleb a DSIP - Mreža, 1979. [http://workingmemory.sk/budaj_dsip/akcie/divadlo/situacne-happenin-gy/mreza2.jpg.php].



DSIP - Zahatanie, 1979. [http://workingmemory.sk/budaj_dsip/akcie/divadlo/ulicka/ulicka3.jpg.php].

dynamické („Aureola“, „Uzol“, „Chumelica“ a i.). Jednotlivé zoskupenia tak variujú motív stotožnenia či vyčlenenia, čím vytvárali psychosociálny podnet k nonverbálnej komunikácii. Akcia, pri ktorej mal byť striktné vylúčený fyzický dotyk, je tak skôr výskumom v oblasti proxemiky ako interpersonálnej priestorovej dištancie v sociálnej interakcii. V pouličnom evente „*Horizontálny a vertikálny pohyb – Transfigurácia*“ (1979) kľádol prekážku sám sebe. Stojac na vlastných rukách sa snažil uprostred rušnej ulice vstať a vykročiť. Poloha „nemohúcnosti“ sa stáva metaforou pozície jedinca v spoločnosti, pre ktorého je najväčšou prekážkou neschopnosť prispôbiť sa. Táto neschopnosť je však zabezpečením limitovanej slobody v rámci centrálne riadeného „sociálneho tela“. Analogické konotácie daných situácií možno vysledovať v akciách Jiřího Kovandu (*Kontakt* /1977/, *Akcia na eskalátore* /1977/).

V dvojke *Obed I, II* (1978, 1979) komponuje Ján Budaj bežnú aktivitu do neprirodzeného a jej neprislúchajúceho kontextu. Prestretý nedeľný stôl na námestí (Námestie 4. apríla – dnes



Lubomír Ďurček - Prosím, obráťte ma správnym smerom, 1979. [http://workingmemory.sk/budaj_dsip/akcie/divadlo/durcek/smer/smer.jpg.php].

Hlavné, 12. november 1978) či na chodníku panelového sídliska (Sídliisko Kútiky-Karlova Ves, 16. december 1979) vytvára žiadanú, absurdne vyznievajúcu „živú“ inštaláciu. Zaujímavou sa pre účinkujúcich stala spätná väzba, keď sa zaskočení obyvatelia pristavovali pri stole alebo pozorovali z okna svojej bytovky obed, ktorý sa zmenil z rodinnej udalosti na verejnú prezentáciu. Ich vlastný obed vyrušuje (či doslova prehlušuje) cinganie lyžíc, štrnganie pohárov a obligátny rozhovor, ktoré sú z akcie reprodukované prostredníctvom mikrofónu a zosilňovačov do okolia. Naskytá sa tak možnosť interpretácie v duchu reakcie na stratu súkromia, absencie privátnej zóny. „Panoptikálny“ dozor je tentoraz konfrontovaný s udalosťou, ktorá je v revízne založenej spoločnosti osviežujúcou alternatívou. Východiskom a inšpiračným zdrojom akcií Jána Budaja môžu byť provokatívne happenings Milana Knížáka zo 60. rokov (*Manifestácia jedného* /1964/, *Prechádzka Prahou* /1965/, *Hry* /1965/).²¹

V okruhu Jána Budaja a DSIP sa pohyboval aj básnik-karikaturista (a jeden z mála slovenských



Ján Budaj a DSIP- Obed I., 1978. [http://workingmemory.sk/budaj_dsip/akcie/obedy/obedy1/ObedyII-Jan-Budaj-a-DSIP_OBEDI1_1978_15.jpg.php].

3. Napr.: „Negatívnu úlohu inšpirátora a samozvaného vodcu mladých zohral tu najmä R. Matuščík (ktorý v päťdesiatych rokoch predstavoval najkrajnejšiu dogmaticko-sektársku úchylku) spolu s výtvarníkmi E. Spitzom, M. Čunderlíkom, J. Jankovičom, D. Valockým, A. Rudavským a ďalšími.“ Bližšie pozri: *Za socialistické umenie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974, s. 219 – 251. cit. s. 230.
4. ALAN, Josef: *Alternatívna kultúra jako sociologické téma*. In: ALAN, Josef (ed.): *Alternatívna kultúra : Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha : Lidové noviny, s. 244. ISBN 80-7108-449-1
5. „Tendence post-minimalismu a konceptuálního umění posloužili jako 'skluzavka k nové performanci'. První z nich obrátí umělce pozornost k 'základním' materiálům, prostoru, času, zemi, kamenům, jednoduchosti i k lidskému tělu.“ KONTOVÁ, Helena: *Umělci nové performance*. In: *Artes Visuales*. Mexico : Mayo, 1980, num. 24. Cit. z: *Performance, samizdatový zborník, nepag*.
6. Kým na začiatku 70. rokov mala Bratislava 285 581 obyvateľov (údaj z roku 1971), ku koncu ich počet rapidne narástol na: 381 186 (údaj z roku 1980). Zdroj: <http://sk.wikipedia.org/wiki/Bratislava> [24.10. 2010]
7. Tomáš Štraus vo svojej knihe spomienok píše: „Bratislava v sedemdesiatych rokoch, podobne ako vari celá Európa predtým v päťdesiatych a šesťdesiatych, zmenila svoj výzor. Ak charakter miest udávali dovtedy odvsadiaľ viditeľné kostolné veže a katedrály, hrady a kaštiele, ako i výrazné kamenné stavby bohatého meštianstva, zmenil priemyselne vyrábaný betón výraz a funkciu domov a sídlisk bez vlastného profilu. Beztvará architektúra anonymity má pritom nevyhnutne i svoje sociálno-psychologické dôsledky. V maximálne úsporne plánovaných stenách, lepšie povedané tenkých priečkach medzi bytmi vymiera rozšafná intimita a profilujúca rôznosť...“ ŠTRAUS, Tomáš: *Tri otázky*. Bratislava : Pallas, 1993, s. 199 – 200. ISBN 80-7095-018-8
8. HAPPSOC I. a II. sa „uskutočnili“ v Bratislave počas mohutného nástupu happeningov vo svete. HAPPSOC I. (1965): Bratislava 2. – 8. 5. 1965 ukázal Bratislavu ako ready-made, prisvojil si všetky jej skutočnosti v rozmedzí medzi dvoma najvýznamnejšími socialistickými sviatkami. HAPPSOC II. – „Sedem dní stvorenia“ (1965) 25. – 31. 12. 1965 – tvorivé prežívanie skutočnosti na stanici, s konkrétnymi vymedzenými stretnutiami. Bližšie porov.: RESTANY, Pierre: *Inde : Alex Mlynarčík*. Bratislava : SNG, 1995, s. 22 – 23. ISBN 80-85188-08-2
9. RESTANY, Pierre: *Superlund. Un panorama du présent. Une philosophie du futur*. Lund : Lunds Konsthall, 1967. Cit. in: MATUŠČÍK, Radislav: *...predtým : Prekročenie hraníc 1964 – 1971*. Žilina : Považská galéria umenia v Žiline, 1994, s. 171. ISBN 80-88730-08-2
10. Libreto k akcii. Porov.: HANÁKOVÁ, Petra – HRABUŠICKÝ, Aurel: *Július Koller : Vedecko-fantastická retrospektíva*. Bratislava : SNG, 2010, s. 156. ISBN 978-80-8059-148-9
11. Porov.: RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965 – 1989*. Bratislava : SNG, 2001, s. 105. ISBN 80-8059-054-0
12. O akcii sa zmieňuje Tomáš Štraus a interpretuje ju: „Umenie ako umelo pestovaný a impotentný život. Estetika ako neschopnosť prirodzene vnímať živú, obklopujúcu nás krásu. Umenie ako výsmech estetiky a prírody.“ ŠTRAUS, Tomáš: *Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier*. In: *Slovenský variant moderny*. Bratislava : Pallas, 1992, s. 107. ISBN 80-7095-013-7
13. BAUMAN, Zygmunt: *Úvahy o postmoderní době*. Praha : Sociologické nakladatelství Slon, 1995, s. 107. ISBN 80-85850-12-5
14. Na aktivitách DSIP sa okrem Jána Budaja podieľali aj viacerí umelci, priaznivci a priatelia: Ľubomír Ďurček, Vladimír (Ráchel) Archleb, Jozef (Pepo) Schöttl, Tomáš Petřivý, Igor Kalný, Gabriel Ariel Levický, Vladimír Havrilla či Róbert Cyprich. Kritikom, ktorý reflektoval a hodnotil akcie DSIP, bol Tomáš Štraus. Mapovaním aktivít Jána Budaja a DSIP fotodokumentáciou, publikačnou činnosťou či inými činnosťami sa zaoberá internetová stránka: workingmemory.sk Porov.: [<http://workingmemory.sk/>]
15. „Účastníci tejto neskutočnosti sa skutočne čohosi zúčastnili. Vykonali preto istú námahu – nie cestou do galérie, ale na iné miesto, boli vovedení do reálnej situácie, do istého konfliktu.“ Z listu Jána Budaja Tomášovi Štrausovi. In: ŠTRAUS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava : Pallas, 1992, s. 202. ISBN 80-7095-013-7
16. Porov.: BUDAJ, Ján (ed.): *3SD*. Bratislava : 1988, samizdat. nepag. Prvé vydanie zborníka bolo publikované v roku 1981. So zrušením akcie bol jeho náklad skartovaný.

Rozšírené a rozmnožené vydanie sa objavilo až o sedem rokov neskôr.

17. Fenomén pouličného divadla odkazuje i k aktivite Wolfa Vostella Das Theater ist auf der Strasse z roku 1958, v ktorej v prvej časti vyzval okoloidúcich krátkymi heslami-partitúrami k intenzívnemu napodobňovaniu textových, plagátových útržkov, voľne rozmiestnených v uliciach. (Porov.: RUSINOVÁ, Zora: Umenie akcie. Bratislava : SNG, 2001, s. 150. ISBN 80-8059-054-0) Rovnako možno upozorniť na súvislosť s aktivitami súboru Living Theatre, ktorý v sociálne i politicky zaangažovaných vystúpeniach – predstaveniach využíval nonverbálne techniky, apelatívnu, komunikatívnu, konfrontačnú či participatívnu metódu.
18. ŠTRAUS, Tomáš: Umenie kontestácie a kontestácia umenia. In: Výtvarný život, roč. 35, 1990, č. 9, s. 21.
19. Ladislav Snopko v štúdiu Situacionizmus na Slovensku – kapitola z dejín apelatívneho umenia zahŕňa do danej tendencie (okrem Mlynarčkových aktivít) predovšetkým činnosť Jána Budaja a DSIP: „Situacionizmus nemotivuje a ani nechce motivovať výlučne pozitívne reakcie (...) jeho metódou je skôr obnažovať problémy, ktoré spoločnosť obalila svojou všednosťou bez toho, aby ich nejako riešila.“ SNOPKO, Ladislav: Situacionizmus na Slovensku – kapitoly z dejín apelatívneho umenia. In: BARTOŠOVÁ, Zuzana (ed.): Očami X. : Desiat autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Bratislava : Orman, s. 204. ISBN 80-967545-2-1
20. Motív krabice, cely, väzenia sa v slovenskom umení 70. rokov vyskytuje často ako reakcia na sociopolitické i medziludské vzťahy. Objavuje sa napríklad u Jozefa Jankoviča (Projekt konsolidačného priestoru, 1972), dvojice Laky – Zavorský (Súkromie, 1972) Juraja Meliša (Idea, 1979) alebo Vladimíra Havrillu (Nikodémova otázka, 1979), a i.
21. Budaj v čase svojho aktívneho umeleckého pôsobenia pozorne sledoval Knížákovu aktivitu (viacnásobne sa stretli a boli informovaní aj cez osobnosť Tomáša Štrausa) a poznal jeho akcie zo 60. rokov. Viaceré akcie boli priamo podnietené výzvami a konceptom Knížákových prác. Ako reprezentatívny príklad možno spomenúť scenár, ktorý uvádza Pavlína Morganová: „Pred domom, v ktorom bývaš, prestri stôl a obeduj. Pozvi okoloidúcich.“ (MORGANOVÁ, Pavlína: Akční umění. Olomouc : Votobia, 1999, s. 33. ISBN 80-7198-351-9), ktorý Budaj realizuje o niekoľko rokov neskôr v akciách Obed I, II.
22. Porov.: ARCHLEBOVÁ, Tamara: Podzemná univerzita v Bratislave. In: Kultúrny život, roč. 2, 2001, č. 14 (4. 4. 2001), s. 4 – 5.
23. Porov.: PETŘIVÝ, Tomáš: Hra o všetko. Bratislava : F.R.&G., 2005, 155 s. ISBN 80-85508-5. Marta Frišová spomína na jeden z jeho happeningov na námestí, pri ktorom nakreslil okolo seba bielou kriedou kruh. „Okoloidúci ho obchádzali alebo doň drgali, a on tam stál. Pýtala som sa ho, čo iné tam s ním mohli tí ľudia robiť, než že ho viac alebo menej ohladuplne obchádzali. 'Nikto sa ku mne nepostavil,' povedal.“ (Tamže, s. 56).
24. KNÍŽÁK, Milan: Performens jako vývoj i jako degenerace. In: Sborník památce Jiřího Padrty. Praha, 1985, s. 60.
25. REZEK, Petr: Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Praha : Jazzpetit, 1982, s. 44.

Summary

This text: Necessity of intensive experience (Slovakia action art in urban space in 1970s) would to elaborate generally this specific form of art in social and political context. Basis of this form of public art is a particular working practice often with implications of site specificity.

The period I handle in my work (1970s) is very complicated for its political and social situation. Public places were a sphere of strong repressions and control, it was a domain of heightened surveillance. All artistic activities were controlled and censored. The social situation and conditions for the development of alternative forms of art changed radically due to the so-called normalisation after 1972. Besides the home studio actions and performances in nature, taking into account a smaller circle of participating artists and their friends, the so-called street action became an important phenomenon. Artists in street actions integrated themselves into common everyday situations individually (P. Bartoš, D. Tóth, L. Ďurček, T. Petřivý) or as a collective intervention (Mlynarčík's or Budaj's action). Reflections of social problems and reacting to the endangered essential values of life on the part of society were the main reasons for these activities.

I define in this paper a two main "line" of action: 1) conceptual action – Action in conceptual "field" (Happsoc, J. Bartusz, J. Koller, P. Bartoš); 2) Action as a contact situation and participation (Budaj and DSIP; L. Ďurček, T. Petřivý). The aim of text is to clarify the sociopolitical situation, context, meaning and implications of the performances.

SVETLO V UMENÍ

(Zoltán Palugyay: Golgota / Ladislav Čarný: Salvator Mundi)

Fenomén SVETLA – nielen ako téma, ale aj ako sprievodný a fundamentálny jav nášho života – človeka od pradávna fascinoval, a preto mu pripisoval základnú, ale aj zázračnú a duchovnú moc. Vizualne stvárnenie svetla sa od praveku vyznačovalo snahou zachytiť tento úžasný zážitok, uchovať pocit úžasu a zachovať tento moment pre večnosť. Záblesk svetla, ktorého trvanie nezávisí na čase, nám dokáže ukázať hĺbku a zmysel existencie. Zážitok vnútorného svetla sa u človeka bez výnimky spája s pocitom šťastia alebo s hlbším poznaním. Tento jav, vonkajší a vnútorný zážitok prežívania svetla, patrí vo všetkých civilizáciách, náboženstvách, mytológiách i osobných mýtoch k najvýznamnejším a zároveň najosobnejším a naj dôvernejším skúsenostiam v ľudskom živote.

Umelec sa s nami vo svojich dielach delí o tento svoj najintímnejší duchovný alebo duševný zážitok, pričom pochopenie a prijatie odkazu určuje divákova schopnosť percepcie a miera citlivosti. Umelec neustále pracuje so svetlom. Najjednoduchším spôsobom je využívanie svetla ako *prostriedku* pri vytváraní umeleckých diel, kde sa zameriava na diela pracujúce so svetlom ako s tvarom alebo farbou, a poukazuje na náladotvorné prvky svetla v umeleckom diele (prirodzené svetlo, slnečné svetlo, tónovanie a pod.).

SVETLO je prítomné v každom výtvarnom diele a je nepredstaviteľné, že by vzniklo dielo bez jeho prítomnosti. Svetlo na elementárnej úrovni obsahuje každé dielo, a to vo forme prostriedku: je tvarované a modelované pomocou svetla a tieňa. Významným prvkom vo výtvarnom umení je osvetlenie, ktoré vytvára skôr emocionálny základ konkrétnych diel. Svetlo však obsahuje množstvo iných

kvalitatívnych hodnôt, vďaka ktorým diela získavajú na bezprostrednej vnímateľnosti a pôsobivosti.

V rôznych kultúrach sa božstvo objavuje vo forme svetla, v metaforických alebo symbolických formách slnka a kozmického svetla vôbec, teda jasu. Aj v našich kultúrnych tradíciách je kresťanský Boh spájaný s fenoménom svetla, a to v rôznych podobách, od najjasnejšieho žiarivého slnka po blikajúce svetielko nádeje v sviečke. Mystika duchovného svetla patrí k najväčším tajomstvám ľudskej existencie. Veľkosť a výnimočnosť umelca sa skrýva v jeho schopnosti prežiť toto svetlo a sprostredkovať ho vo vnímateľnej podobe.

K týmto umelcom na Slovensku rozhodne patrí Zoltán Palugyay a Ladislav Čarný a k dielam, ktoré sú schopné nám zdieľať mystiku duchovného svetla, maľby Golgota a Salvator Mundi.

V začiatkoch svojej tvorby Zoltán Palugyay (1898, Bodice – 1935, Dumbier)¹ skúšal rôzne maliarske prejavy v polohe expresívnej maľby s podnetmi raz secesno-symbolického, inokedy impresionistického charakteru. Jeho vrcholná tvorba po roku 1925 je charakterizovaná najmä záujmom o zobrazenie hlbších, zvnútornených zážitkov a filozoficko-psychologických momentov v živote človeka. Symbolisticko-expresívny výtvarný prejav sprevádzaný psychologicky pôsobivou a svojbytnou farebnosťou ako nositeľom obsahu sa stal maliarovou jedinečnou charakteristikou. Od roku 1929 sa venoval námetu slovenských dedín a slovenského ľudu. Vytvoril desiatky malieb motivicky podobných obrazom Bazovského a Alexyho, ale svojou podstatou posunutých do oblasti mimo reality, kde začal vedome narábať so symbolikou. Táto



Zoltán Palugyay: *Golgota*. 1926 – 1928, olej, plátno, 45 x 44,5 cm, neznačené. Zo zbierok Galérie mesta Bratislavy, inv. č. A 3948.
Foto: Archív GMB.

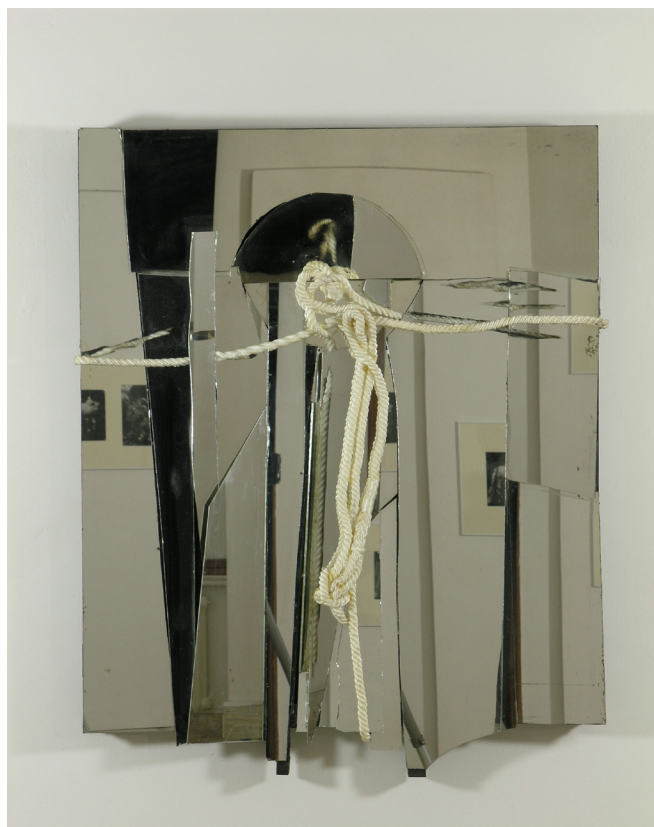
tendencia sa uňho prehĺbila po parížskom pobyte v roku 1930 a zvýraznila sa tvarovo ozvláštneným fauvistickým žiarivým koloritom väčších plôch. V tom istom období začal pracovať s grafickou technikou monotypie a vytvoril sériu prác, ktoré organicky zapadajú do posledného štádia maliarovej tvorby. Svojou náročnosťou a originalitou zároveň znamenajú významný prínos pre výtvarné umenie Slovenska.

*Malba Golgota*² patrí do počtom menej rozsiahlej série malieb s rovnakou tematikou vytvorenej v rokoch 1926 – 1928. Túto verziu môžeme jednoznačne označiť za vrcholný variant, na ktorom dominuje farebno-svetelný kontrast žiarivého kríža so siluetou Ukrižovaného a okolím zahaleným do takmer úplnej tmy. Vďaka silnému jasú pôsobí Kristus na kríži ako zjavenie, ako samotný jas. Podľa *Kréda* je Ježiš Kristus ako druhá božská Osoba v kresťanskej viere „Bohom z Boha a Svetlom zo Svetla“.

Svetlo a tma sa oveľa intenzívnejšie vníma pri absencii niektorého z nich. Vzájomne sa môžu dopĺňať a priťahovať, ale aj pohlcovať a negovať. Slová svetlo a tma sú nabité onomatopoickým významom, ktorý sa celé tisícročia vytváral nielen v

našej kultúre. Kým slovo svetlo sugeruje hodnoty pozitívne, slovo tma zas negatívne. Svetlo a všetko, čo sa s ním spájalo, sa približovalo k najdokonalejšej bytosti, k Bohu, zatiaľ čo tma sa približovala k zemi, k niečomu pozemskému. Tento dualistický princíp svetla a tmy sa rozšíril na takmer všetky oblasti života. Svetlo a tma ako obrazové archetypy našej histórie i súčasnosti majú silu projektovať aj do umeleckých diel vnútorné psychické stavy a slúžia na vytváranie autorových, resp. kolektívnych emocionálnych máp, s ktorými sa môže väčšina ľudí stotožniť a prečítať ich význam. Aj s ich pomocou sa vytvárajú všeobecne platné polaritné dvojice so symbolickou hodnotou. Protiklady svetla a tmy sa najjednoduchšie vyjadrujú pomocou modelácie bielou a čiernou, avšak ich uplatnenie na majstrovej úrovni je tu výnimočné a mimoriadne pôsobivé. Maliarova strhujúca interpretácia ukrižovania otvára cestu k ďalším preduchovneným, mysterióznym obrazom odhaľujúcim tajomstvo zázračného a nadpozemského v neskoršej tvorbe. Maliarova transcendentálna predstava a záujem o zobrazovanie nadprirodzeného boli stálym sprievodným javom Palugyaovej tvorby.³

V našej európskej kresťanskej kultúre sa



Ladislav Čarný: *Salvator Mundi*. 1990, komb. technika, 118 x 90 cm, neznačené. Zo zbierok Galérie mesta Bratislavy, inv. č. B 1687. Foto: Archív GMB.

duchovné svetlo spája predovšetkým so zjavením Boha a toto zjavenie sa vo vizuálnej kultúre zobrazuje zväčša prostredníctvom symbolov alebo metafor. Ich sprievodným javom je často svetlo v rôznej forme. V duchu iluminizmu, svetelnej metafyziky, je jediným zdrojom všetkých typov svetla Boh.

Prejavy vnútorného svetla poznáme najmä prostredníctvom mystiky v rôznych formách náboženstva, filozofie, snov, poézie a ďalších zážitkov, ktoré sa môžu individuálne líšiť. Tieto skúsenosti, ktoré prežívame v súvislosti s vnútorným a duchovným svetlom, sú nevyhnutné pre naše najhlbšie a najucelenejšie poznanie, ktoré formuje aj naše vedomie. Aby sme však uvideli a spoznali vnútorné svetlo, musíme mať spojitost s vonkajším svetlom. Podľa najnovších teórií v oblasti fyziky, filozofie a interpretácie nastal po dlhej odluke čas zjednotiť cesty vnútorného a vonkajšieho svetla (podľa teórie Marca Bischofa),⁴ v ktorej prírodovedecké poznatky neodporujú vnímaniu duchovného svetla. Táto jednota je rozhodne vnímateľná v celej tvorbe Ladislava Čarného.

Ladislav Čarný (1949, Žilina)⁵ sa fenoménu svetla venoval systematicky v celej svojej tvorbe. Skúmal ho z rôznych aspektov a často sa stalo

samotnou podstatou diel. Svetlo ako základný prostriedok v umení, aj ako vnímateľný jav sprevádza Čarného dielo od samého začiatku až dodnes. V 70. rokoch 20. storočia sa jeho záujem obrátil na analytickú maľbu a na konceptuálne problémy obrazu a jazyka maľby. Pracoval s technikou iluzívnej maľby a jej možnými, aj psychologickými, dôsledkami. Jeho záujem sa postupne presunul na fenomén zrkadla, ktoré využíval vo svojich dielach zostavených z fragmentov a predmetov zastupujúcich časť reality. Východiskom týchto prác je zámena plátna za zrkadlo, do ktorého zasahoval a rôznym spôsobom vstupoval do jeho integrity: deštrukciou, škrabávaním, leptaním alebo obohacovaním cudzími prvkami ako špagát, lano, drôt, okenný rám. Začal pracovať s nájdennými predmetmi, z čoho organicky vyrastajú inštalácie a interaktívne umelecké diela svetelného a procesuálneho umenia. Do svojich diel vytvorených v postkonceptuálnom duchu postupne programovo začleňuje nové médiá, čím rozširuje oblasť pôsobnosti. Rôzne podoby svetla – od reálneho, slnečného, až po svetlo umelo vznikajúce pomocou videa a filmu, alebo fungujúce vďaka novým materiálom – majú v jeho tvorbe svoje stále miesto.

V diele Ladislava Čarného *Salvator Mundi*⁶

z roku 1990 postačí ako hutný náznak na uchopenie podstaty náčrt figúry bielym povrazom, pričom v skrinkovom oltári uvidíme vďaka rozbitým zrkadlám aj sami seba a musíme sa vyrovnáť s vlastným odrazom a vlastnou podobou rozkúskovaného, zložitého sveta. Tento oltár doslovne odzrkadľuje len naše svetlo, resp. svetlo, ktoré prichádza z našej strany, z vonka, od nás, avšak to vďaka zázraku, zázračnému princípu znásobí. Vnímať náznak svetla s reflexiou sa tu stáva nositeľom dôležitého významu.⁷ Do objektu vstupuje osoba diváka, čím autor necháva voľný priestor pre dotváranie objektu a ponecháva tak otvorenosť a variabilitu samotnému dielu – podobne aj v celej tvorbe zastáva názor permanentného pohybu a neustálej zmeny v interakcii s impulzmi života. Autentickosť diela potvrdzuje až samotný divák a s každým sa rodí nová realita, samozrejme aj duchovná. Dielo Čarného vychádza z fyzikálneho svetla, autor s ním pracuje, počíta s ním, ale svetlo sa navrstvuje pri percepcii. „Svetlo chápem ako primárnu energiu,“ hovorí autor. „Umožňuje vnímať svet a tým je determinujúcim fenoménom výtvarného umenia. Tento význam vlastne len funkčne priznávam a reagujem naň.“ Význam však dielo nadobúda pri získavaní schopnosti vidieť svetlo a pochopiť jeho posolstvo. Aj toto dielo má korene v prvých zrkadlových objektoch, a to v dvoch dielach z roku 1984 s názvom Tváre, v ktorých pracoval so zrkadlom, ale diváková tvár sa miešala s obrazom cudzej, namaľovanej tváre. Tieto potom vyústili v roku 1990 do série Masky. Princíp tvorby ostáva aj v diele *Salvator Mundi*, kde divák, pozorovateľ, je spoluautorom umeleckého aktu a diváková osobná prítomnosť a zainteresovanosť je do značnej miery nutná. Zosobnenie bolesti, symbolizovanej povrazom, odraz alebo žiara vlastného svetla dodávajú objektu zmysel. Tento osobný čin odlišuje dielo *Salvator Mundi* od vysoko duchovných diel.

Poznámky

1. V roku 1919 krátky čas študoval na VŠVU v Budapešti (prof. E. Balló) a od roku 1920 na AVU v Krakove (prof. W. Jarocki, secesný symbolista). Absolvoval študijné pobyty v Berlíne a Hamburgu (1921 – 1922), nasledovali dva roky v Budapešti, Sedmohradsku a v centre maďarského symbolizmu a secesie, v maliarskej kolónii v Gödöllő. Zoznámil sa s maďarským maliarom a grafikom Alexandrom Kubínym, pôsobiacim v Mníchove, ktorému vďačil za výučbu v grafických technikách. Po rokoch strávených na súkromnej maliarskej škole Hansa

- Hofmanna v Mníchove (1924 – 1926) sa usadil v rodiných Bodiciach. Spolupracoval s M. Bazovským (v roku 1930 absolvovali spoločnú študijnú cestu do Paríža) a J. Alexym, s ktorým maľovali na strednom Slovensku. V roku 1935 tragicky zahynul pod Ďumbierom.
2. *Golgota* (1926 – 1928), GMB, inv. č. A 3948, olej, plátno, 45 x 44,5 cm, neznačené. Provenienca: Dielo sa dostalo do zbierok GMB v roku 1972 nákupom zo súkromného majetku. Maľbu reštaurovala akad. mal. Katarína Schnitzerová v roku 1998.
3. Pozri odbornú literatúru: BACHRATÝ, Bohumír: *Zolo Palugyay*. (Katalóg.) Liptovský Mikuláš : Galéria Petra M. Bohúňa, 1998; HUBOVÁ, Katarína: *Zolo Palugyay : Kresby a pastely*. (Katalóg.) Bratislava : SNG, 1979; PETRÁNSKY, Ludo: *Zolo Palugyay*. Bratislava, 1974; PETRÁNSKY, Ludo: *Zolo Palugyay 1898 – 1935 : Súborné dielo*. (Katalóg.) Banská Bystrica : Oblastná galéria Banská Bystrica, 1972; PETRÁNSKY, Ludovít: *Zolo Palugyay*. Q-EX, 2008.
4. BISCHOF, Marco: *Vnitřní a vnější světlo : Souvislosti mezi světlem, životem a vědomím*. In: ZEMÁNEK, Jiří: *Ejhle světlo*. Brno : KANT a Moravská galerie, 2003, s. 23 – 33. (Pôvodne in: BISCHOF, Marco: *Das innere und das äussere Licht : Zusammenhänge zwischen Licht, Leben und Bewusstsein im Spannungsfeld zwischen Mystik und Naturwissenschaft*. In: HEIKO, Lassek (ed.): *Wissenschaft vom Lebendigen*. Berlin : Ulrich Leutner Verlag, 1999, s. 53 – 110.)
5. V rokoch 1968 – 1974 študoval na VŠVU v Bratislave (prof. P. Matejka). Teoreticky i prakticky sa venuje výchove umením a umeleckej výchove. V roku 1992 sa podieľal na znovuzriadení oddelenia výtvarnej pedagogiky na VŠVU. Podieľal sa aj na príprave koncepcie Katedry dejín umenia a kultúry FF Trnavskej univerzity, kde aj externe prednášal. V roku 2007 bol vymenovaný za profesora.
6. *Salvator Mundi* (1990), GMB, inv. č. B 1687, kombinovaná technika, 118 x 90 cm, neznačené. Provenienca: Dielo sa dostalo do zbierok GMB v roku 1990 nákupom od autora.
7. Pozri odbornú literatúru: GERŽOVÁ, J.: *Ladislav Čarný : Obrazy, objekty, inštalácie*. [Kat. výst.] Žilina : PGU, 1995; BAUMANOVÁ-HAVLÍČKOVÁ, I. – GERŽOVÁ, J.: *Brigitte Kordina. Ladislav Čarný*. [Kat. výst.] Bratislava : GMB, 1991; GERŽOVÁ, J.: *Ladislav Čarný : Zrkadlové objekty*. [Kat. výst.] Marianka, 1990; DORICOVÁ, D.: *Ladislav Čarný : Maľby*. [Kat. výst.] Horný Smokovec : Tatranská galéria, 1978.

LIGHT in the art
(Summary)

People have always been fascinated by LIGHT as both the topic and the elementary phenomenon of our life. Therefore they attributed magical and spiritual powers to it. From the prehistory, a visual representation of light has been characterised by the effort to capture this amazing experience, keep the feeling of amazement and preserve the moment forever. In all civilisations, religions, mythologies and personal myths, the external and internal experience of light belongs to the most significant, most personal and most intimate experience in human life. In their works, artists share the most intimate spiritual or mental experience with us, with the understanding and acceptance of the message being determined by a viewer's ability of perception and the level of sensibility.

The author presents two very valuable works in the Slovak fine art dealing with the topic of spiritual, inner light. Zoltán Palugyay and Ladislav Čarný created their works black-and-white with the impressive effect of depicting spiritual light that has become their artistic credo.

Janka Jurečková

ANALÝZA VYBRANÝCH DIEL DOROTY SADOVSKEJ

Úvod

Dorota Sadovská je nepochybne jednou z najvýraznejších osobností súčasného umenia na Slovensku. Na scénu vstúpila v polovici 90. rokov 20. storočia a odvtedy takmer nepretržite vzbudzuje pozornosť svojím originálnym autorským programom. Vo svojej tvorbe sa veľmi plynule presúva od tradičného média maľby cez fotografiu, inštaláciu, až po koncept; pritom však jej dielo zostáva koherentné.

Hlavná téma, ktorá sa vinie naprieč celou Sadovskej tvorbou, je ľudské telo a telesnosť. Umelkyňa to sama priznáva v rozhovore s Janou Geržovou, keď hovorí, že „telo, z ktorého sa človek nemôže vyzliecť a cez ktoré zmyslami vníma svet, je ... to najprírodzenejšie a najsýtejšie“.¹ Vo svojich prácach sa nevyhýba ani negatívnym aspektom telesnosti, ako je starnutie či bolesť. Jednotlivé jej diela však na seba tak prirodzene a úzko nadväzujú, že nie je ľahké určiť, ktorým dielom sa určitá problematika končí a ďalšia začína. Navyše tieto témy spracúva vo veľmi rôznorodých polohách, ktoré sú občas takmer protichodné. Zora Rusinová vyznačuje v tvorbe Doroty Sadovskej a v jej prístupe k telu dve paralelné línie: prvú časť spája „s religioznymi motívami, kde sa prostredníctvom ikonografie tematizujú symbolické a kultúrne významy tela“;² druhú líniu tvorby potom charakterizuje sústredenie sa na „existenciálne danosti (tela), ukotvené v jeho biologických, genderových a sociálnych súvislostiach“.³ Z citovaných úryvkov vyplýva, že toto Rusinovej členenie sa vzťahuje predovšetkým na obsahovú stránku Sadovskej prác.

Vzhľadom na našu tému, ktorou sú negatívne aspekty telesnosti, by sme radi navrhli

alternatívne členenie na iné dve výrazné (a zároveň takmer protikladné) polohy: v prvej (chronologicky staršej) Sadovská telo zduchovňuje, odhmotňuje a idealizuje; v tej opačnej ho naopak pripútava pevne k zemi a k plynutiu času, zdôrazňujúc viac jeho nedokonalosť a procesualnosť. Ako vyplynie z nasledujúceho textu, nami navrhnuté členenie vychádza vo väčšej miere (avšak nie výlučne) z formálnych aspektov jednotlivých prác. Na vysvetlenie načrtnutej teórie sme potom vybrali dve modelové diela (resp. cykly). Ako to už vyplýva z celkového charakteru autorkinej tvorby, na vybrané príklady viac či menej voľne tematicky nadväzujú ďalšie práce, ktoré v niektorých prípadoch aspoň okrajovo spomenieme.

Svätí

Ako príklad prvej polohy treba uviesť predovšetkým sériu Svätí. Ide o cyklus olejomalieb, na ktorom autorka pracuje od polovice 90. rokov. Sadovská pri zobrazovaní svätcov (konkrétne mučeníkov) síce vychádza z tradičnej kresťanskej ikonografie, spracúva ju však úplne novým spôsobom. Na obrazoch vidíme nahé postavy takmer zbavené individuálnych telesných znakov, zobrazené v radikálnej perspektívnej skratke. Subtílné postavy bez vlasov, namaľované žiarivou žltou farbou, pôsobia takmer androgynne. Sadovská minimalizuje a zjednodušuje ich typické atribúty, a odkazy na ich fyzické utrpenie odstraňuje úplne. Dívame sa tak na obrazy, v ktorých je prítomný zvláštny paradox: na jednej strane sú svätci zbavení šatstva zredukovaní na svoju telesnú podstatu, na strane druhej však práve tieto telá pôsobia takmer nehmotne, preduchovnene. Ich telá nenáležia tomuto pozemskému svetu, kde vládne pomínutelnosť, ale Bohu.

Autorka v jednom rozhovore uvádza, že tieto obrazy vyvolali u ľudí silné, často protikladné reakcie: „Časť ma obviňovala z prílišnej liberalizácie zobrazovaného námetu (ved' sú nahí), no ďalší z priveľmi ortodoxného pohľadu (pre odkazy rešpektujúce tradičnú ikonografiu).“⁴

Presvedčenie, že fyzické telá svätcov sú čím-si viac než telá ostatných ľudí, má dlhú tradíciu, na ktorú autorka týmto maliarskym cyklom vlastne nadväzuje. Ešte v ranom novoveku ľudia verili, že svätci po smrti nepodliehajú rozkladu, ale naopak – že z ich pozostatkov sa šíri nádherná vôňa, prípadne vyteká nejaká liečivá substancia. Tí, ktorí za života svoje telo týrajú hladom, fyzickou bolesťou či krajným nepohodlím, budú po smrti užívať najsladšie rozkoše (to sa týka nielen ich duše, ktorá sa dostane do raja, ale ako vidíme, dokonca aj ich telesných pozostatkov); naopak ľudia, ktorí nepamätajú na smrť a rozmaznávajú svoje zmysly jedlom, vínom, luxusným odevom či sexuálnymi pôžitkami, po smrti podľahnú hnilobe, smradu a rozkladu. Ba čo viac, hnilobné procesy nie sú len doménou smrti, ale môžu vo vnútri organizmu prebiehať už zaživa. „Hnitie nebolo chápané ako posmrtný proces, ale ako čosi, čo bolo súbežné s priebehom ľudského života, bolo od neho neoddeliteľné, nachádzalo sa v jeho samom strede, pretože život nebol nič iné než rozklad a smrad, len prestrojený a skráslený.“⁵ Jeden zo spôsobov, ako tomuto odpudivému osudu uniknúť, bola práve askéza, teda umŕtvovanie tela.

Zdalo by sa, že sme našli akýsi styčný bod medzi dávnejšou tradíciou a Sadovskej poňatím svätcov. Veď v predstavách ľudí v minulosti, rovnako ako na Dorotíných maľbách, disponujú telesné schránky svätcov istou zvláštnou kvalitou, nedostupnou pre ostatných ľudí. Podobnosť sa však na tejto všeobecnej rovine končí. Stredoveký, či ranonovoveký prístup k mučeníkom sa totiž ani zďaleka nevyznačuje odťažitosťou a úctou, ktorou sú naplnené obrazy Doroty Sadovskej. Kvôli túžbe po relikviách boli telá svätcov vykopávané z hrobov, rozrezávané na kúsky či inak zneucťované. Zdá sa, že vzťah veriacich k ich pozostatkom bol skôr materiálny než duchovný, veď zázračná liečivá sila svätcov bola najsilnejšia v miestach, kde boli pochovaní (teda fyzicky prítomní), a aj spomínaná výnimočnosť ich pozostatkov bola vyjadrená vo výrazných telesných obrazoch: mŕtvoly mohli vylučovať sladkú vôňu či tekutinu, ktoré dráždili predovšetkým zmysly veriacich. Rovnako odmena, ktorá sa mala

svätcom dostať, sa kvalitatívne oveľa líšila od pôžitkov dostupných už v tomto živote; až na to, že v raji mohli vyvolení všetko zakúšať s nesmiernou intenzitou. Gotické znázornenia svätcov na oltároch nám ukazujú krásnych ľudí, oblečených v bohatom luxusnom odevu, aký v tom čase nosili šľachtici a panovníci. Pri stvárňovaní martýria sa stredovekí umelci neštítali naturalistického zobrazovania fyzického mučenia, odseknutých údov, striekajúcej krvi a pod. To všetko nás presvedča o tom, že svätci, ich telá aj posmrtná existencia boli po celé stáročia chápané cez kategórie telesnosti, materiálnosti.

Sadovská naproti tomu zobrazuje svojich svätých tak, ako by sa programovo snažila o maximálne odhmotnenie a minimalizovanie možných styčných bodov medzi telami na obrazoch a vlastnými telami divákov. Tomuto konceptu je podriadená nielen monochrómna farebnosť, ale aj netradičná perspektíva či odstránenie vlasov a ďalších individuálnych znakov postáv.

Zora Rusinová hodnotí práve perspektívu použitú v týchto maľbách ako prvok, ktorý odkazuje na umenie baroka alebo manierizmu (SADO 1, s. 59). Zároveň však možno celý cyklus Svätí považovať za výrazný odklon, ba priam protiklad stredovekého či barokového chápania tejto témy. Sadovská síce maľuje mučeníkov aj so svojimi atribútmi, telesnosti sa však paradoxne vyhýba. Naopak – jej postavy sú viac symbolmi duše, než skutočnými telami. Takto posúva tradičný námet k modernému chápaniu viery, ktoré kladie väčší dôraz na vnútorný rast človeka, než na vonkajšie prejavy kultu.

Odkazy zrkadlu

O to viac prekvapuje diváka druhá poloha Sadovskej tvorby, ktorú sme v úvode charakterizovali príklonom k „zemi“, k fyzickej determinácii ľudského tela. Modelovým príkladom tejto časti autorkinho diela by mohol byť Cyklus *Odkazy zrkadlu*, ktorý má so Svätými spoločný inšpiračný základ v starom európskom umení. Podľa slov samotnej umelkyne ide o variácie na rôzne dekoratívne girlandy, ktorými sa zdobili napríklad časti architektúry alebo nábytku. V *Odkazoch zrkadlu* je táto „girlanda“ vytvorená pomocou zmnosených fotografických záberov stlačenej ľudskej kože na bruchu. Ide spravidla o časť kože, ktorá je na (ženskom) tele „navyše“, a k odstráneniu ktorej nás nabádajú rôzne reklamy na zoštíhľujúce prípravky,

články v lifestylových magazínoch a pod. Z tohto dôvodu *Odkazy zrkadlu* zvädzajú k feministickému interpretácii, kedy sa zdôrazňuje Sadovskej kritický pohľad na ideál ženskej krásy prezentovaný masovými médiami.

Dielo však pripúšťa aj iné spôsoby čítania. Jednotlivé časti tohto fotografického cyklu môžeme dekódovať aj ako typickú ukážku *groteskného tela*.

Asi najslávnejšiu definíciu groteskna nájdeme v knihe *Francois Rabelais a ľudová kultúra stredoveku a renesancie*⁶ od Michajla Michajloviča Bachtina. Autor tu podrobne analyzuje Rabelaisovo dielo *Gargantua a Pantagruel*, ktoré bolo od svojho vzniku okolo roku 1530 mnohokrát vydávané a interpretované. Bachtinova interpretácia sa však od predchádzajúcich líši, pretože v tejto knihe nevidí satiru na súdobú spoločnosť (ako väčšina predchádzajúcich kritikov a interpretov), ale zhmotnenie základných princípov ľudovej kultúry stredoveku, ktorá bola aj v období renesancie stále živá. Groteskno podľa neho tvorí základ ľudovej kultúry, a pochopením groteskného sa môžeme priblížiť k pochopeniu tejto kultúry vôbec. „*Groteskní tělo ... je tělo ve stavu vznikání. Není nikdy hotové a završené: stále se buduje a tvoří a samo buduje a tvoří jiné tělo; toto tělo stále pohlcuje svět a samo je světem pohlcováno ... Umělecká logika groteskního obrazu tak ignoruje uzavřenou, rovnou a jalovou plochu (povrch těla) a fixuje toliko jeho vypukliny – výrůstky, pupeny – a otvory, tedy jen to, co vystupuje za hranice těla, a to, co uvádí do tělesných hlubin.*“⁷ Groteskné telo je teda telo v pohybe, lepšie povedané v neustálom procese a v maximálnom kontakte so svetom. Vystupuje zo seba samého smerom k svetu, a naopak, cez rôzne otvory a priehlbiny vpúšťa svet do svojho vnútra. Mení svoju formu, žitie a hnieť sa v ňom prelínajú.

Jedným zo znakov groteskného tela je teda zvyrazňovanie telesných výstupkov, výrastkov, a dutín (teda bodov, v ktorých dochádza ku kontaktu medzi telom a svetom). V Sadovskej *Odkazoch zrkadlu* môžeme tento znak vidieť práve v akte stláčania pokožky, ktorá tu vystupuje z hladkého povrchu brucha do priestoru, a naznačuje tak nový útvar na ploche tela.

Ďalším znakom grotesknej telesnosti je premenlivosť. Groteskné karnevalové telo je v neustálej metamorfóze, premene z jednej formy do inej. Počas karnevalu sa táto procesualnosť oslavovala ako obrodzujúci princíp kolobehu života, v kultúre však mala miesto aj jej temnejšia interpretácia. Išlo

o všadeprítomný (už spomínaný) strach z hniloby. Rozkladné procesy, ktoré údajne prebiehali v tele už zaživa, zosobňovali rôzne drobné živočíchy, predovšetkým červy. Červy či iné parazity žijúce vo vnútri organizmu boli považované za príčinu alebo následok mnohých chorôb.⁸ Existovala dokonca predstava o monštruózne-grotesknom spôsobe rozmnožovania niektorých živočíšnych druhov, ktorí sa údajne rodili zo zhnitého mäsa väčších zvierat. Práve procesualnosť tela sa tak stáva predmetom najväčšieho strachu; ide o „*obavu z bytí, jež nedokáže zafixovat ..., tedy udržet pohromadě jednotlivé komponenty, pocházející z bytí předešlého a umožňující bytí nové.*“⁹

Sadovskej prístup k premenlivosti ľudského tela však nie je negatívny, ale skôr ambivalentný, podobne ako tomu bolo v grotesknej karnevalovej kultúre. V *Odkazoch zrkadlu* prebytočná koža na bruchu evokuje predstavu akéhosi nového neznámeho živočicha, ktorý symbolicky „parazituje“ na stene galérie. Premena, ktorej sa telo v tomto prípade podrobuje, je dobrovoľná, ba dokonca veselá. Na podobnom princípe „veselej grotesknosti“ funguje aj Sadovskej projekt Parazity, kde autorka vytvorila zoomorfne novotvary z vlastných prepletených prstov rúk a nôh, ktoré následne lepila na stropy, steny či do rohov výstavných priestorov. Sadovská tak obávaný proces metamorfózy kompaktného ľudského tela na drobné *parazity* pretavuje do ironickej, až humornej polohy.

Spomenutá historická hrôza z hniloby a rozkladu pochopiteľne súvisela s vtedajšou úrovňou medicíny, nedostatočnými spôsobmi konzervovania potravín a podobne. Tento strach však ani dnes nevymizol celkom, len trochu pozmenil svoj objekt – namiesto hnieť sa v ňom je proces starnutia. Iste, aj v minulosti existoval strach z fyzického úpadku, avšak fungoval skôr ako prostriedok, ktorým sa ľuďom pripomínala dočasnosť a malichernosť pozemského bytia, aby sa ich pozornosť obrátila k duši a posmrtnému životu. Neustále pripomínanie pomínutelnosti sa dialo v súlade s vierou v protiklad duše a tela.

Dnes má strach zo starnutia úplne odlišnú motiváciu. Polarita medzi telom a dušou stratila svoj minulý význam, „*tělo začalo být stotožňováno s člověkem jako subjektem, s jeho osobou. Tělo už neznamena nic zavrženého ani pouhý stroj, nýbrž je znakem naší nejhlubší identity.*“¹⁰ O svoje telo sa teda musíme starať a bojovať proti jeho starnutiu,

lebo je to vlastne všetko, čo máme. Médiá nám predkladajú obrazy krásnych a mladých tiel, v dôsledku čoho náš strach zo starnutia nadobúda podobné rozmery a intenzitu, aké mal v stredoveku či ranom novoveku strach z hniloby. Inými slovami – v ľuďoch je vždy v nejakej podobe prítomný strach z procesualnosti vlastných tiel.

To, čo zobrazuje Dorota Sadovská v cykle *Odkazy zrkadlu*, sú práve telá starnúce, meniace sa. Pribúdajú im vrásky, koža na nich je čoraz ochabnutejšia, strácajú pevný a uzavretý tvar. Etienne Cornevin o Sadovskej píše, že jej tvorba je možným liekom na súčasnú nezdravú posadnutosť krásou, pretože ukazuje krásu ako čosi monštruózne, groteskné.¹¹ V interpretácii niektorých *Odkazov zrkadlu* však možno ísť ešte ďalej, pretože tento cyklus nemusí nutne pojednávať o škaredosti či kráse. Premennivosť tu zobrazovaných tiel je totiž v Sadovskej poňatí ambivalentná, vyviazaná zo zajatia polarita krásy/škaredosti.

Tretím znakom groteskného tela je jeho previazanosť s kozmom, s prírodou. Tvary, ktoré sa objavujú na Sadovskej fotografiách, skutočne môžu evokovať krajinu, rôzne prírodné útvary ako zvlnené kopce či údolia. Tak autorka ľudskému telu prinavracia komplexnosť, ktorej sa mu v klasickom poňatí nedostáva – usúvzťažňuje ho s okolitým svetom, narúša jeho uzavretosť a statickosť, priznáva mu právo na autonómiu.

Záver (paralely so zahraničnými umelcami).

To, čím *Svätí* súvisia s našou témou, je hraničná telesná situácia – moment bolestivej smrti, ktorá je kľúčová pre vznik všetkých legiend o mučeníkoch. Túto azda najdramatickejšiu možnú skúsenosť však Dorota Sadovská podáva odťažitém, čistým výtvarným jazykom. Moment, kedy je fyzické utrpenie najintenzívnejšie (napr. v prípade sv. Sebastiana prepichnutého šípami), v nás nevyvoláva žiadnu „telesnú“ odozvu; naopak nabáda k tichej kontemplácii. Telá svätcov, na ktoré sa ako diváci pozeráme, nepodliehajú bolesti ani starnutiu, zdajú sa byť vyviazané z kolobehu života a smrti, pretože to vlastne ani nie sú telá v pravom slova zmysle, ale skôr symboly či idey. Svojou chladnou krásou sa takmer blížia ku klasickému ideálu tela, ktorý sa vyznačuje jednotou, súdržnosťou, harmonickým usporiadaním jednotlivých častí. Na rozdiel od groteskného tela, ktorému sme sa venovali vyššie, klasické telo nepodlieha rozkladným procesom, je

takpovediac uzavreté pred svetom do svojej dokonalej formy.

Naproti tomu diela ako *Odkazy zrkadlu* alebo *Parazity* pracujú s grotesknou telesnosťou, čím sa zaraďujú do kontextu tvorby takých autorov (fotografů), ako je John Coplans alebo Rafael Minkkinen, ktorí taktiež zdôrazňujú na vlastnom tele procesy starnutia (Coplans), jeho premeny na iné, nečakané formy, jeho vzťah s krajinou a vôbec prírodou (Minkkinen). Už zosnulý John Coplans fotografoval svoje starnúce telo, pričom jeho práca s telesnými tvarmi v mnohom pripomína práve *Odkazy zrkadlu*, keďže podobne ako Sadovská, aj Coplans obraz svojho vlastného tela fragmentarizuje a zámerne znejasňuje, pričom buď zdôrazňuje znaky staroby, alebo „modeluje“ celkom nové a nečakané figúry. „Premieňanie tela“ je tiež hlavným tvorivým princípom Minkkinenovho fotografického diela. Rovnako ako v Coplansovom prípade ide o autoportréty, na ktorých vidíme telo umelca v nečakaných a mäťúcich pozíciách, ktoré divákovi zneľahčujú rýchle a jednoduché „prečítanie“ zobrazeného výjavu. Na rozdiel od Sadovskej a Coplansa je však v Minkkinenových prácach významnejší prvok akcie, samotný proces vzniku jednotlivých záberov (keďže niektoré jeho fotografie „testujú limity toho, čo je ľudské telo schopné alebo ochotné zniesť“),¹² a tiež moment splnutia s prírodou, lepšie povedané konkrétnej krajinou. Telo sa stáva jej súčasťou, dotvára ju a ona spätne determinuje umelcovu telo. Práve Minkkinenova tvorba azda najdôslednejšie spĺňa tretiu Bachtinovu podmienku groteskného tela, ktorou je previazanosť s krajinou, svetom, celým vesmírom.

Termín „groteskné telo“ použili na označenie istého prístupu k telu v súčasnom umení aj autori publikácie *Themes of Contemporary Art J. Robertson a D. McCraig*. Vo svojej definícii groteskného tela v súčasnom umení však narábajú s týmto pojmom podstatne voľnejšie, bez pevnejšej väzby na Bachtina alebo inú literárnu tradíciu. Za najvýraznejšiu črtu groteskného tela autori považujú to, že je „*poznačené časom a životnými udalosťami*“.¹³ Zobrazovaniu groteskného tela v umení navyše priznávajú dôležitú spoločenskú funkciu: zvyrazňovaním „nepatričných“ prvkov na ľudskom tele (vrásky, chýbajúce končatiny apod.) takéto umelecké diela podrývajú spoločenský systém, ktorý smeruje k potlačaniu odlišnosti a individuálnej slobody.¹⁴ Toto tvrdenie by sme mohli pokojne

vztiahnuť aj na tvorbu Doroty Sadovskej, prisúdiť mu len túto funkciu by však nebolo úplné. Pod povrchom mnohých jej diel je totiž okrem kritického akcentu prítomný aj humor, radosť a veselosť. Jej Parazity, *Odkazy zrkadlu* a mnohé ďalšie práce nám tak hovoria, aby sme sa dokázali tešiť z našich tiel, z ich funkčnosti, komplexnosti a krásy; nabádajú nás, aby sme sa napriek tlaku masmédií a reklamy vrátili späť k svojim telám a vytvorili si k nim pozitívny vzťah. A to je azda jedna z najzaujímavejších kvalít Sadovskej tvorby.

Použitá literatúra

- BACHTIN, M. M.: Francois Rabelais a lidová kultura stredoveku a renesance. Praha : Argo, 2007, 489 s. ISBN 978-80-7203-776-6
- CAMPORESI, P.: The incorruptible flesh: Bodily mutation and mortification in religion and folklore. Cambridge : Cambridge university press, 2009, 286 s. ISBN 978-0-521-10882-9
- CORBIN, A.: Narcis a miazma. Praha : Argo, 2004, 290 s. ISBN 80-7203-529-0
- GERŽOVÁ, J.: Rozhovory o malbe : Pohľad na slovenskú malbu prostredníctvom orálnej histórie. Bratislava : Slovart, 2009, 398 s. ISBN 978-80-8085-939-8
- HARRISON, Ch. – WOOD, P. (Eds.): Art in theory 1900 – 2000 : An anthology of changing ideas. Oxford : Blackwell publishing, 2002, 1288 s. ISBN 978-0-631-22708-3
- ISIDOR ZE SEVILLY: Etymologiae XI : Etymologie XI. Praha : Oikoymenh, 2009, 225 s. ISBN 978-80-7298-409-1
- LIPOVETSKY, G.: Éra prázdnoty : Úvahy o súčasnom individualismu. Praha : Prostor, 2008, 360 s. ISBN 978-80-7260-190-5

- ROBERTSON, J. – MACCRAIG, D.: Themes of contemporary art : Visual art after 1980. New York : Oxford university press, 2005, 255 s. ISBN 978-0-1953-6757-7
- SADOVSKÁ, D. (Ed.): Sado : Príloha časopisu Umělec. Praha, 2005, 95 s. ISSN 1336-6319
- SADOVSKÁ, D. (Ed.): Sado. Bratislava, 2007, 93 s. ISSN 1336-6319
- www.arno-rafael.minkkinen.com

Poznámky

1. GERŽOVÁ, Jana: Rozhovory o malbe..., 2009, s. 344.
2. RUSINOVÁ, Zora: V zajatí abecedy tela. In: Sado 2. Bratislava, 2007, s. 59.
3. Ibidem.
4. LENDELOVÁ, Lucia: Ani stopy po váhaní či bezbrannosti. In: Sado 1. Bratislava, 2005, s. 81 – 82.
5. CAMPORESI, Pietro: The incorruptible flesh..., 2009, s. 78.
6. BACHTIN, Michajl Michajlovič: Francois Rabelais a lidová kultura..., 2007.
7. Ibidem, s. 300.
8. CAMPORESI, Pietro: The incorruptible flesh : Bodily mutation and mortification in religion and folklore. Cambridge : Cambridge university press, 2009, s. 90 a nasl.
9. CORBIN, Alain: Narcis a miazma. Praha : Argo, 2004, s. 26.
10. LIPOVETSKY, Gilles: Éra prázdnoty : Úvahy o súčasnom individualismu. Praha : Prostor, 2002, s. 97.
11. CORNEVIN, Étienne: O užitočnosti krásnych monštier. In: Sado 2. Bratislava, 2007, s. 47 – 48.
12. <http://www.arno-rafael-minkkinen.com/intro.html>
13. ROBERTSON, Jean – MACCRAIG, David: Themes of contemporary art : Visual art after 1980. New York : Oxford university press, 2005, s. 141.
14. Ibidem.

Summary

The text deals with work of one of the most interesting Slovak artists Dorota Sadovska. Sadovska creates her work within various media, such as painting, photography, video or installation, in which she focuses primarily on the human body. In the text, we outline two different aspects of her artistic approach towards the body. In one of them, Sadovska represents the body as classical, closed, spiritual. On the other hand, in the second group of her artworks, the body she depicts is processual, open, fluid and changing, and therefore (as we argue) grotesque.

ŠKAREDÉ V SÚČASNEJ SLOVENSKEJ MAĽBE

Časové obdobie, do ktorého by sme mohli zahrnúť súčasnosť ako prítomný stav, môže byť do značnej miery diskutabilné. Dokonca celkové znenie „súčasná slovenská maľba“ by bolo pred pätnástimi rokmi vyslovene prázdny spojením slov. Deväťdesiate roky boli na Slovensku obdobím, v ktorom maľba nezastávala takmer žiadnu relevantnú pozíciu v slovenskom umení. Múzeá a galérie sa s oneskorením vrhali na akýkoľvek konceptualizmus či staronové nové média. Maliari si len postupne vytvárali svoje pozície a prenikali do povedomia. Táto generácia, do ktorej spadajú umelci narodení na prelome 60. a 70. rokov, ako Dorota Sadovská, Róbert Bielik, Bohdan Hostiňák, Martin Gerboc, Jana Farmanová a Cyril Blažo sú dnes etablovaní a majú majoritné postavenie. Boli predvojom pred rozmachom maľby, pre ktorú je dnes samozrejmosťou vpustiť do svojich kruhov autorov končiacich vysokoškolské štúdiá a niektorých už počas nich.

Slovné spojenie „súčasná slovenská maľba“ bude pre nás znamenať autorov už ďalšej generácie, autorov narodených o desať rokov neskôr, teda na prelome 70. a 80. rokov. Tu dominujú mená ako Erik Šille, Boris Sirka, Matúš Lányi, Martin Kudla, Lucia Dovičáková, Jarmila Džuppová, Michal Černušák, Ján Vasilko, Juraj Púchovský, Alena Adamíková a ďalší.

Aby sme si stanovili priestor príspevku, dotkneme sa aj estetiky ako takej. Bazálna estetická kategória, v ktorej sa budeme pohybovať, je škaredé, a pre tento prípad ho abstrahujeme od jeho väzieb na ostatné estetické kategórie krásneho, vznešeného, tragického a komického. Škaredé ako estetická kategória nezahŕňa úpadkovú hodnotu, s ktorou sa môžeme stretnúť v umení a kultúre. Pri

vytváraní estetických súdov zväčša prevažuje pozitívne hodnotenie, aj keď sa v súčasnom umení pravdepodobne viac stretávame s negatívne vymedzeným postojom. Do estetickej kategórie škaredého spadajú aj diela s umeleckou hodnotou, teda diela ktoré sú umeleckými dielami a tým pádom obsahujú aj estetickú hodnotu.

V 60. rokoch 20. storočia sa ukázalo, že estetika umenia „*nie je podmienená kategóriami krásy či vznešenosti, ako sa mnohí domnievali. Hoci s ťažkosťami, predsa len prežila odluku umenia od krásy*“.¹ Kým vo svetovom umení nájdeme mnoho umelcov, ktorých diela v maľbe, objekte, fotografii (Bacon, Freud, Hirst, McCarthy, Araki, Mapplethorpe, bratia Chapmanovci a ďalší) spadajú pod škaredé, na Slovensku je ich menej, avšak prevažujú v maľbe. Zo slovenských maliarov je pre kategóriu škaredého charakteristická tvorba najmä Juraja Púchovského, Lucie Dovičákovvej a Borisa Sirku. Aj keď každý z nich pristupuje k námetu, technickej stránke, prevedeniu a v podstate celkovému charakteru svojej tvorby odlišne, prvky škaredého sú príznačne zastúpené v ich diele.

Boris Sirka (1981)

V súčasnosti asi jeden z najznámejších maliarov dnešnej slovenskej výtvarnej scény programovo posúva svoju obrazovú výpoveď k uzavretejšej farebnej a kompozičnej matrici, reagujúcej na aktuálny kultúrny a mediálny priestor, v ktorom sa pohybuje mladý človek. Sirkov výtvarný jazyk, inšpirovaný aj japonskou komerčnou kultúrou, je pretvorený jedinečným spôsobom, v ktorom si vyberá práve tie znaky, ktoré sa bezprostredne viažu k ľudskému telu ako takému. Vlasy, nechty, koža,



Boris Sirka – Abigail and Brittany Hensel, 2008. Foto: archív autora.



Lucia Dovičáková – Sisters, 2008.
Foto: archív autorky.

sexualita a istý stupeň deformácie odkazujú k „poetike“ škaredého. Predovšetkým konečná kompatibilita v uzavretom Sirkovom diele dáva vyniknúť skrytému charakteru jeho výpovede. Farebnosť obrazov predstavovaná v nemiešaných farebných plochách a v prepletaných vlásočnicových linkách vyjadruje tragiku ženskej sexuality. Priam hmatateľná obnaženosť bez-kožného tela evokuje pocit, že sa pri dotyku stiahne samo do seba ako odhalený nerv. Sirkove obrazy balansujú medzi hrovou provokáciou nechutného a citlivou obranou mladého človeka pred valiacou sa masovou (s)potrebou. S precíznosťou chirurga rysuje Sirka svoje modely do nekonkrétnych priestorov, aby nám ponúkol možnosť vypitvať si vlastný estetický zážitok.

Lucia Dovičáková (1981)

Mladá Košičanka tematizuje vo svojich obrazoch ženu a pohráva sa s feminizmom ako dvojsečnou zbraňou. Surový charakter jej maliieb miestami vedie až k plánovanému naivnému zobrazeniu jej myšlienok a prístupov. Svoje postavy necháva



Juraj Púchovský – Z našej kuchyne, 2007. Zdroj: <http://www.galeriam-plusplus.sk/ondrus-puchovsky.php>.

prehovárať gestami a postojom. Na jej obrazoch nie je priama deformácia tvaru; jej obrazy sú spirituálne pokrivené zrkadlá, ktoré odrážajú aktuálne konflikty ženy nielen samej so sebou, ale aj so svetom a svojím okolím, neraz sledujú dejinnú líniu špirálovito sa vinúcu okolo pojmu slobody. Násilie prezentuje v nemožnosti výpovede. Veľakrát provokuje vnímateľa bezbrannosťou postáv, čo môže byť klamlivé; jej „hrdinky“ žijú bežný život a Dovičáková pracuje s momentmi ich nemohúcnosti vykonať zmenu práve v okamihu ich odhalenia na plátne. Metafory jej výtvarného jazyka odkazujú k maliarke Fride Kahlo či fotografke Diane Arbusovej.

Juraj Púchovský (1978)

Púchovský nasleduje líniu klasickej maľby. Avšak jeho figurálna maľba sa nestráca v dnešnej námetovo konzumnej produkcii. Telo a telesnosť sú vystavené, aby diváka vtiahli do sveta násilia a nebezpečenstva, ktoré ponúka nahliadanie do podvedomia. Autor dodáva: „*Moje obrazy nie sú len zaplavovaním plátna vlastnými depresiami a chrlením bahna z môjho vnútra. Väčšinou sa však hlásia k zaznamenananiu skôr neradostných vecí. Na rozdiel od šťastia, ktorého chvíle chcem prežiť, horšie duševné stavy potrebujem zo seba dostať.*“²

Charakter Púchovského maliieb sa nachádza niekde medzi figuratívnosťou Francisa Bacona a temnými krajinami poľského maliara Zdzisława Beksinského. Napriek týmto možným ohraničeniam je autorský prístup a originalita viac než zjavná. Autor pracuje prevažne s nekonkrétnym priestorom. Jeho figúry a portréty obsahujú duševný stav lineárne premietnutý do telesnosti. Priamou



deformáciou tela autor necháva percipienta preniknúť k nemu samému, objaviť zhodu či podobnosť vo vnútornom svete. Divák musí pracovať s negatívnym estetickým zážitkom, aby objavil novú hodnotu, ktorú mu ponúka interakcia s týmto typom umeleckého diela.

Traja prezentovaní umelci sú kvalitatívnym posunom súčasnej slovenskej maľby. Podobne ako na konci 90. rokov 20. storočia ohlasovali Stuckisti návrat k maľbe a dnes sú najrozšírenejším umeleckým hnutím, môžeme aj na Slovensku veriť hlavne v nasledujúcich generáciách vo vzostup záujmu o tento fenomén konfrontujúci autora a percipienta

v umeleckom zážitku.

Poznámky

1. CSERES, J. – MURIN, M.: Nové pohľady na nové umenia. In: CSERES, J. – MURIN, M. (eds.): Od analógového k digitálnemu... : Nové pohľady na nové umenia v audiovizuálnom veku. Banská Bystrica : FVUAU, 2010, s. 8.
2. http://koktail.pravda.sk/maluje-strach-samotu-a-ohrozenie-d42-/sk-kkultura.asp?c=A070122_100740_sk-kkultura_p20

Ugliness in Slovak contemporary painting (Summary)

The study is aim to aesthetic category of ugliness for his main state of contemporary art. Ugliness is different view of art (and life) which is going during periods of modern art, postmodern art and contemporary art. Can be seen in art of many famous artists like Francis Bacon, Lucian Freud or Damien Hirst.

Ugliness is presented in paintings of Slovak young generation which contains paintings of Boris Sirka, Lucia Dovičáková and Juraj Púchovský. Themes of their paintings are presented ugliness as main part or characteristic feature. Sometimes can it be seen in different contexts.

Ugliness became a tool for expression of many inconsistent ideas but it moves horizon of art forward. And art sphere is still growing and morphing at least.

MAĽBA A MULTIMÉDIÁ, SÚČASNÁ KOŠICKÁ VÝTVARNÁ SCÉNA

Jednou zo závažných zmien, ktorá sa odohrala v 20. storočí je aj informačná explózia, ktorá sa v 2. polovici 20. storočia ešte viac zrýchlila. Informačná explózia úzko súvisela s technologickým pokrokom. V rámci informačnej explózie sa po prvej svetovej vojne „masovo rozšíril film, rozhlas, telefón. Na prelome 40. a 50. rokov masovo nastúpila televízia, ktorá mala ešte aj druhú vlnu, spojenú s rozvojom káblovej a satelitnej televízie. Okrem toho v uplynulom storočí zmasovali aj iné technológie a prístroje uchovávajúce, rozmnožujúce, či prenášajúce informácie v ich najrôznejšej podobe: zvuk (magnetofón, gramofón, CD, Mp3 prehrávač), obraz (fotoaparát, fax, tlačiareň, kopírka), či obe (kamera, počítač, video).“ (Rankov, 2005, s. 15.) Tieto vynálezy a nové technológie mali a majú vplyv na spôsob nášho každodenného života a svoje využitie našli i v umeleckej tvorbe. Nové technické prístroje tak nielenže začali vplývať na náš spôsob videnia sveta a chápania reality, ale vytvorili akoby nové prostredie, novú realitu, ktorú nazývame (ne)reálnou. Domnievame sa teda, že nové technológie a (ne)reálny svet rekonfigurovali nielen našu každodennú, ale aj estetickú skúsenosť a následne aj naše

estetické i každodenné vnímanie. Môžeme preto súhlasiť s McLuhanom, ak tvrdí, že „všetchna média, od fonetické abecedy k počítači, jsou extenzemi člověka, způsobují v něm hluboké a trvalé změny a přeměňují jeho prostředí.“ (McLuhan, 2000, s. 217.)

Televízne obrazovky a virtuálne počítačové siete sa pre nás stávajú novým „domovom“, novým prirodzeným prostredím s doteraz nevídaným usporiadaním, rovnako ako sa pred časom stalo našim novým domovom a prirodzeným prostredím mesto. A takisto, ako sa rastúce mesto so svojim urbánym riešením zúčastňovalo na utváraní našich životov a skúseností, pomáhajúc kreovať a utvárať svetonázorovú paradigmu – vzťahovú štruktúru sveta, tak aj rozhlas, televízia, internet, celé spektrum virtuálno-mediálne-multimediálneho (ne)reálneho sveta kreuje a s ďalekosiahlymi následkami transformuje náš svet.

Svet i naša každodenná skúsenosť sa zrýchľuje a transformuje. Kvantum informácií, ktoré denne prijímame, nemá v dejinách obdobu, „jedno číslo New York Times obsahuje väčšie množstvo informácií, než s akým sa stretol priemerný Angličan 17. storočia počas celého života. Nedelne vydanie to



Matúš Lányi: Rozmnožovanie chleba. Foto: archív autora.



Ján Vasilko: Bez názvu. Foto: archív autora.



Jana Tkáčiková: Face. Foto: archív autora.

vysoko presahuje“ . (Rankov, 2005, s. 118.) (Ne)reálny mediálny a multimediálny svet, ktorý vytvárajú nové médiá, počnúc fotoaparátom cez televízne obrazovky až po počítače s *highdefinition* monitormi, je (ne)reálnym, neviditeľným svetom, zhmotňujúcim sa a pôsobiacim cez médiá. Svetom, ktorý multiplikuje ľudí, osudy, udalosti, realitu, recykluje staré legendy, mýty a štruktúry a vytvára jemu vlastné mytologické univerzum.

Univerzum, ktoré nás na jednej strane obkolesuje a viac-menej ovplyvňuje náš každodenný život, meniac naše myslenie, svetonázorovú paradigmu i perspektívu vnímania. Na strane druhej náš svet rozširuje a ponúka nám v rôznej miere

možnosť spoluzúčastňovať sa na jeho vytváraní, rešpektíve na kreovaní tohto (ne)reálneho univerza či vyplňaní vytvorených štruktúr a foriem, tvoriac ich obsah. Z vývoja televízneho vysielania i internetu môžeme dekódovať, že „*nové médiá nejsou jen mechanickými triky k vytváření iluzivních světů, ale novými jazyky s novými a originálními výrazovými možnostmi*“ . (McLuhan, 2000, s. 252) Nie je preto zarážajúce, že nové médiá vo veľkej miere nielen ovplyvnili umenie, ale že stáli aj pri vzniku alebo boli príčinou nových umeleckých druhov.

(Ne)reálne nielenže transformuje našu realitu, ale vytvára aj nové svety a najmä nové prostredie, tak ako svojho času vytvorilo nové prostredie voči prírode mesto, čo malo ďalekosiahly vplyv na utváranie civilizácie. Elektronické a digitálne médiá sa stali súčasťou nášho prostredia, či dokonca prostredím samotným, a žiadne z týchto médií „*nerozšířilo funkci jen jedného smyslu, jak to udělala stará média (...) nýbrž tvaruje celý náš centrální nervový systém, a tím transformuje všechny stránky naší sociální psychické existence*“ . (McLuhan, 2000, s. 245.)

Súčasný západný svet, ako píše Baudrillard, netrpí nedostatkom reality, ale jej prebytkom, bujnením, nekonečným radom zmnožených obrazov, zvukov, situácií, príbehov. Realita je klonovaná, virtualizovaná a v modifikovanej verzii spätne navracaná. Mediálna, virtuálna, teda (ne)reálna realita vytvára dvojníka reality, rešpektíve fraktálovým spôsobom imploduje, rozširuje realitu na množstvo rovnocenných svetov. (Ne)reálne bujnie, stierajúc a rozmazávajúc hranice, ktoré ho vymedzovali voči reálnemu. (Ne)reálne vplyva na reálne tak, že



Boris Sirka: *Infants*. Foto: archív autora.

reálne sa postupne virtualizuje a vstupuje do sféry (ne)reálneho a na druhej strane (ne)reálne prekračuje svoj vlastný priestor a pôsobí v hmotnej realite. Prenikanie (ne)reálneho do reálneho nie je ničím novým ani v rámci umenia, dokonca by sme mohli povedať, že práve v umení sa dali badať prvé známky tohto vzájomného miešania. Úplné prekryvanie reálneho a (ne)reálneho využíva i najnovší žáner v rámci videoartu – mapping, respektíve monumentálny videoart. Mapping alebo monumentálny videoart sa zameriava najmä na veľkoformátové videoprojekcie na vonkajšie fasády budov, meniac ich vzhľad, vytvárajúc plastické trojrozmerné hyperrealistické ilúzie, ktoré priamo menia urbánny priestor. Recipientovi je tak predkladaná ilúzia, v rámci ktorej len ťažko rozpoznáva, čo je na danej budove reálne a čo je len projekciou (ne)reálneho a musí zo súboru svojej doterajšej skúsenosti vyvolávať spomienky na reálny objekt, stavbu. Takéto veľkoformátové videoprojekcie narúšajú stereotypné vnímanie verejného priestoru a nútia nás prehodnotiť náš vzťah k nemu. (Ne)reálne sa tak stáva súčasťou reálneho na základe obojstranného prenikania a vzájomnej výmeny.

Nazdávame sa, že práve „bujnenie“ (ne)



Maroš Obšivan: *City*. Foto: archív autora.

reálneho a stieranie hraníc medzi reálnym a (ne)reálnym je aj jedným z dôvodov veľkého rozšírenia tvorby pomocou apropriácie a postprodukcie, o ktorej Bourriaud píše: „... tento spôsob tvorby nevytvára novú formu zo surového materiálu, ale pracuje s objektmi, ktoré už obiehajú na kultúrnom trhu, t. j. nesú informácie, ktoré do nich vložili iní ľudia (...) umelci si už nekladú otázku, čo nové urobiť, ale čo s tým urobiť. Inak povedané, ako vytvoriť zmysel z chaotickej masy predmetov, vlastných mien a odkazov, ktoré predstavuje náš každodenný život? Pohybujú sa v prostredí predávaných výrobkov, v prostredí už existujúcich foriem.“ (Bourriaud, 2004, s. 3.) (Ne)reálne sa stalo neoddeliteľnou súčasťou nášho sveta, respektíve sa stalo naším novým prostredím. Je teda samozrejmé, že umelci sa týmto (ne)reálnym svetom nielen inšpirujú, ale že využívajú materiál, ktorý poskytuje. Ak teda bola počiatočná fáza postprodukcie v umení v prvej polovici 20. storočia spojená najmä s využívaním nájdených či kúpených hmotných objektov – výrobkov, jej ďalšia fáza sa vyznačovala už využívaním a narábaním so sociálnym rámcom, v rámci ktorého sa pohybujeme, reflektujúc ekonomický trend prudkého rozvoja služieb. Tento spôsob tvorby sa začal neskôr vyznačovať aj



Maroš Obšivan: Afrika. Foto: archív autora.



Lucia Dovičáková: Don't lick 2. Foto: archív autora.

využívaním nekonečnej databázy (ne)reálnych obrazov, zvukov, príbehov nachádzajúcich sa v (ne) reálnom svete mediálnej kultúry a kybernetického priestoru internetovej siete. „Klasická“ postprodukčná tvoba, narábajúca s reálnymi hmotnými objektmi, však neprestala existovať.

Postprodukčným spôsobom tvorby sa vyznačuje aj tvorba mnohých slovenských umelcov, ako napríklad Otisa Lauberta, Stanislava Filka, Juraja Meliša, Petra Kalmusa či Dezidera Tótha atď. V rámci košickej výtvarnej scény môžeme z mladšej generácie² uviesť napríklad umeleckú skupinu KassaBoys, ktorá miništruje na omši, slúženej za výtvarné umenie na východnom Slovensku alebo preberá vo svojej videoartovej tvorbe vizuál spravodajskej stanice TA3 a ironickým spôsobom

reflektuje problémy lokálpatriotizmu, centralizmu atď. S vizuálnym jazykom siekt, mocenskými praktikami a manipuláciou sa v svojich lightboxoch, silne pripomínajúcich svietiace reklamné plochy, pohráva Tomáš Makara. Matúš Lányi zas vo svojich maľbách využíva grafický dizajn – ikony operačného systému Windows, aby do neho prekladal pasáže z Nového zákona. Na zapretie Ježiša Krista Petrom stačí „jednoduché“ kliknutie na tlačidlo OK a vyhánanie kupcov z chrámu je znázornené ako defragmentácia harddisku. Ján Vasilko si privlastňuje umelecké i športové symboly, vytvárajúc až akési metafyzické maľby, organicky prepájajúc geometrizmus so surrealizmom a jeho maľby veľakrát svojou kompozíciou odkazujú až k renesančnému umeniu.

Maroš Obšivan pre svoje diela využíva voľne šíriteľný program Google Earth a do obrazov prenáša celé časti miest, ale aj vizuálne zaujímavé časti krajiny, v ktorých sa snaží hľadať konflikt medzi organickou, pôvodnou krajinou a geometrickými štruktúrami krajiny, do ktorej už zasiahol človek. Radovan Čerevka využíva na internete dostupné grafické spracovania rozličných udalostí agentúrou Reuters, aby vo svojich inštaláciách pomocou irónie a určitého odľahčenia upozornil, okrem iného, na mocenské praktiky médií so snahou o demaskovanie ich stratégií pri šírení informácií o závažných svetových udalostiach. Boris Sirka sa zas inšpiruje „béčkovými“ hororami, pornografiou, japonským komiksom, ale aj slovanskou mytológiu a špecifickým vizuálnym štýlom na rozmedzí grafiky a maľby nám predostiera jedinečný svet, obývaný bizarnými bytosťami, čím akoby vyťahoval na povrch naše skryté vášne, túžby a nastavoval zrkadlo temnej časti nášho podvedomia. Časť tvorby Lucie Dovičákovej je založená pre zmenu na spracovávaní fotografií, na ktorých je sama zachytená a ich premaľovaním do média maľby. Pomocou maľby posúva ich význam do dvojzmyselnej roviny, kladúc napríklad aj otázky týkajúce sa sexuality, pravidiel, tabu atď.

Všetkých týchto mladých umelcov spája tvorba využívajúca apropiáciu, ktorá narába s už hotovými obrazmi, znakmi a kódmi, obiehajúcimi v (ne)reálnom svete. Nové technológie však nevstupujú do klasického média maľby iba pomocou využívania apropiácie ako zaujímavej a výhodnej umeleckej stratégie, ktorá používa (ne)reálny svet, ale spoluzúčastňujú sa aj pri samotnom procese tvorby. Tam, kde renesanční umelci využívali *Camera*



Lucia Dovičáková: *Don't lick*. Foto: archív autora.



Martin Kudla: *Bez názvu*; Lucia Dovičáková, *Don't lick*. Foto: archív autora.

Obscuro, si súčasní umelci „nasvecujú“ obrazy pomocou počítača s dataprojektorom a miesto skicára a prípravných kresieb veľakrát využívajú grafické softwarové programy, ktoré im ponúkajú nekonečné možnosti skúšania, upravovania, retušovania atď., čo sa odráža aj v štruktúre a estetike ich diel. Takýto prístup badať napríklad u Jany Tkáčikovej, najmä v časti jej tvorby, v ktorej sa zaoberala problematikou avatara, kyberpriestoru a ich vzťahu k reálnemu životu a prežívaniu. Marko Blažo zas pomocou počítača upravuje svoje kresby a následne ich výstup realizuje ako tlač. Martin Kudla, ktorý sa zaoberá sa vo svojej tvorbe identitou, individualitou a vlastným rodom, využíva grafické softwarové programy, aby pomocou nich manipuloval a dotváral

fotografie samého seba a v ďalšom kroku tvorby ich prenášal pomocou dataprojektoru na plátno a následne dopravoval.

Nové médiá a technológie sa tak spolupodieľajú na transformovaní malby a ich (ne)reálny svet, ktorý vytvárajú, je bohatým inšpiračným zdrojom, z ktorého môže umenie ťažiť. Zdá sa, že spôsob tvorby pomocou apropriácie a postprodukcie je výhodnou a účinnou umeleckou stratégiou, ktorá dokáže rekonfigurovať vzťahy medzi zaužívanými stereotypmi vo vnímaní reálneho i (ne)reálneho sveta.



Použitá literatúra

- BOURRIAUD, N: Postprodukce. Praha : Tranzit, 2004. ISBN 80-903452-0-4
- McLUHAN, M: Člověk, media a elektronická kultura. Brno : Jota, 2000. ISBN 80-7217-28-6
- RANKOV, P: Informačná spoločnosť. Levice : LCA, 2005. ISBN 80-89129-91-9

Linky

- Radovan Čerevka: <http://www.cerevka.com>
- Lucia Dovičáková: <http://www.dovicakova.com/>
- Kassaboys: <http://www.kassaboys.euweb.cz/>
- Martin Kudla: <http://sagagallery.com/>
- Matúš Lányi: <http://www.lanyi.euweb.cz/>
- Tomáš Makara: <http://tomasmakara.com/>

- Maroš Obšivan: http://yaxcreativeshop.sk/index.php?route=product/category&path=18_123
- Rado Repický: <http://www.luckyrado.com/omne>
- Jana Tkáčiková: http://yaxcreativeshop.sk/index.php?route=product/category&path=18_114
- Boris Sirka: <http://www.borissirka.com/>

Poznámky

1. (Ne)reálnym myslíme taký jav, predmet, osobu, udalosť atď., u ktorých nie je dôležitá ich reálna existencia, ale fakt, že na nás dokážu reálne pôsobiť. (Ne)reálnymi osobami pre nás sú napríklad: Mickey Mouse, Homer Simpson, Lara Craft atď.
2. Ktorá si privlastňuje a pracuje najmä s mediálnymi obrazmi, sociálnou štruktúrou a virtuálnym priestorom.

Paintwork and Multimedia, Contemporary Visual Art Scene in Košice (Summary)

The article deals especially with the influence of multimedia on paintwork in the context of contemporary art scene in Košice. The (un)real world the new multimedia technologies create reconfigures not only the experience of an individual but also his/her aesthetic experience and aesthetic and everyday perception.

If we focus on the area of art we cannot miss the abovementioned transformation of the aesthetic perception and aesthetic experience, the growing number of artworks based on postproduction and appropriation, gradual penetration of themes from this (un)real world into artistic production, or the impact of these technologies on the creation technique itself within „classic“ art types.

VÝZNAM VÝTVARNEJ INTERPRETÁCIE V 21. STOROČÍ

Vo svojom príspevku som sa rozhodla bližšie analyzovať problematiku interpretácie výtvarného diela výtvarným dielom alebo aj inak povedané, reflexie umenia umením. Vzhľadom k širokému významu pojmu interpretácia sa nebudem venovať interpretácii v zmysle výkladu významu diela, ale tým ako konkrétne dielo ovplyvnilo, inšpirovalo, zaujalo iného výtvarníka.

246

Pri otázke vplyvu určitého diela na konkrétneho umelca sa stretávame najmä v súvislosti s umením západu s pojmom *appropriácie* (privlastnenia), ktorý má širší význam ako v slovenskom výtvarnom prostredí udomácnený pojem výtvarnej interpretácie, ktorý zahŕňa viaceré prístupy výtvarníkov k ich dielam (ide napríklad o alúziu, citáciu, parafrázu, persifláž, premalbu atď.), no nezachádza až do adaptovania prvkov napr. z kultúry, ako je to v prípade pojmu *appropriácia*.

Reflexia umenia umením existuje už od dávnej minulosti. Záujem o túto tému narástol s variabilitou jej využívania, čo môžeme pozorovať s nástupom moderny a postmoderny. V priebehu a najmä koncom 60. rokov minulého storočia postupne narastal aj počet diel inšpirujúcich sa výtvarným umením, pričom táto tendencia pretrváva dodnes, čoho dôkazom sú práce súčasných autorov, ktorých diela nesú odkaz na diela iných autorov minulosti, ale aj súčasnosti.

Tak ako sme mohli čakať zlom vo výtvarnom umení na prelome 19. a 20. storočia, mali sme určité očakávania príchodu niečoho nového aj na prelome 20. a 21. storočia. Presne tak, ako v minulosti nenastal výrazný zlom len príchodom nového storočia, sa to neudialo ani teraz. Kontinuita historických súvislostí, ktorá vo výtvarnom umení bola,

sa len prirodzene preniesla do nového tisícročia bez výrazných radikálnych zmien. Premeny, ktoré nastali a nastávajú sú skôr menšieho charakteru a súvisia s novými prístupmi k výtvarnému vyjadreniu a hlavne s využívaním nových technológií.

Úvahy o tom, kedy sa začala v slovenskom výtvarnom umení využívať stratégia založená na reagovaní na už vytvorené výtvarné diela, nie sú jednotné.¹ Bez ohľadu na prvenstvo, k najvýznamnejším autorom, ktorí sa v slovenskom výtvarnom umení programovo venovali výtvarnej interpretácii, nepochybne patrí Rudolf Fila (1932).

Výtvarník Rudolf Fila rozvinul svoje úvodné informelové obdobie do fascinácie históriou umenia. Už od študentských čias koketoval s dielami starých majstrov. Jeho záujem si získali viac-menej okrajové a podceňované kapitoly dejín umenia, ako napríklad manierizmus a autori, ktorým bol pripísaný význam až po väčšom časovom odstupe. Inšpirovali ho výtvarníci, ktorí nie sú širokej verejnosti až takí známi. Obdobia a autori, ktorí možno nemali v dejinách výtvarného umenia prvenstvo, boli pre neho o to záhadnejšie a významnejšie. Práve v nich videl budúcnosť a perspektívu. Rudolfa Filu vždy zaujímala skrytá hodnota diela a jeho autora, ktorú bol nútený hľadať, lepšie povedané odhaľovať. Jednoznačná priama cesta mu nebola blízka. Pre neho bolo dôležitejšie hlbavé skúmanie, analyzovanie, ku ktorému sa postupne dopracúval krok po kroku. To všetko možno badať aj v jeho tvorbe. Filova analytická maľba skrýva a odkrýva to, čo považuje za nepodstatné alebo naopak dôležité. A aj istý náznak, tušenie malo v jeho tvorbe svoje opodstatnenie.

Rudolf Fila sa témou citácie a interpretácie



REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN / Selbstbildnis mit Saskia

Gal.-Nr. 1559

129

Rudolf Fila: *Analýza Rembrandta, Autoportrét so Saskiou, analýza na reprodukciu v kat. dráždanskej galérie, 1957.* In: Geržová, J.: *Slovník světového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia.* Bratislava : Profil, 1999, s. 30.



Rudolf Fila: *Pokračovanie zlata, 1965, olej, lepenka 110 x 70cm* In: Mojžiš, J: *Rudolf Fila, Bratislava : Slovart, 1997, s. 36.*

umeleckého diela zaoberá už od vysokoškolských štúdií koncom 50. rokov, kedy kresbe analyzoval diela európskeho maliarstva, napr. v práci, v ktorej

výtvarne komentoval katalóg zbierok dráždanskej galérie. Z toho vyplynul aj Filov záujem o prácu s obrazovou predlohou vo forme kníh, kalendárov, až maliarskych kópií.

O svojej koncepcii a koncentrácii práce práve s prevzatou reprodukciami alebo priemyselne vyrábanou reprodukciami – „prefabrikátom“, sa Fila svedčí z akéhosi „strachu z prázdnoty“, kedy nerád „porušuje belosť plátna alebo papiera“. Ako uviedol v rozhovore s Janou Geržovou v roku 1992: „*Likvidujem horor vacui prevzatím čohosi, s čím už ľahšie komunikujem, čo ma istým spôsobom osloví.*“

Špecifickú líniu, resp. sériu Filových obrazov (najmä z 21. storočia) zastupuje spolupráca s reštaurátorkou a manželkou Dorotou Filovou, kde Filová vytvára reštaurátorským rukopisom kópie – najčastejšie historických, „staromajstrovských“ diel, do ktorých následne zasahuje Rudolf Fila. V 21. storočí ho inšpirovali okrem manieristov aj El Greco, Cézanne, Braque, no najmä secesný maliar Gustav Klimt (1862 – 1918). Už obraz *Pokračovanie zlata* z roku 1965 predznamenal rad prác, ktorými Rudolf Fila vzdal hold Gustavovi Klimtovi. Predobraz pocty nezobrazuje ani nepoukazuje na žiadne z Klimtových diel. Je to skôr zlatá farba, technika a štruktúra maľby, ktorá bola pre secesného maliara typická. Istý náznak dáva vnímateľovi tušiť hlbší význam skrytý na plátne. So sériou inšpirovanou Klimtom začal autor v 90. rokoch 20. storočia a naplno ich rozvíjal v prvom desaťročí 21. storočia. V súvislosti s radom diel, v ktorých výtvarne interpretoval diela G. Klimta, boli zaujímavé aj názvy Filových diel, ktorými vtipne až ironicky dopovedal namaľované (napr. obrazy *Doklimtované*, *Schilený* atď.). Dlhoročné zaujatie tým istým motívom potvrdzuje sústredenosť a vytrvalosť, nasadenie, s akým dokáže Fila pracovať na svojich dielach. To potvrdzuje jeho slová, že „*dielo je dialógom, ktorý zostáva neuzavretý*“.² R. Fila počas celej svojej tvorby vedie nedokončené dialógy, ku ktorým sa príležitostne vracia.

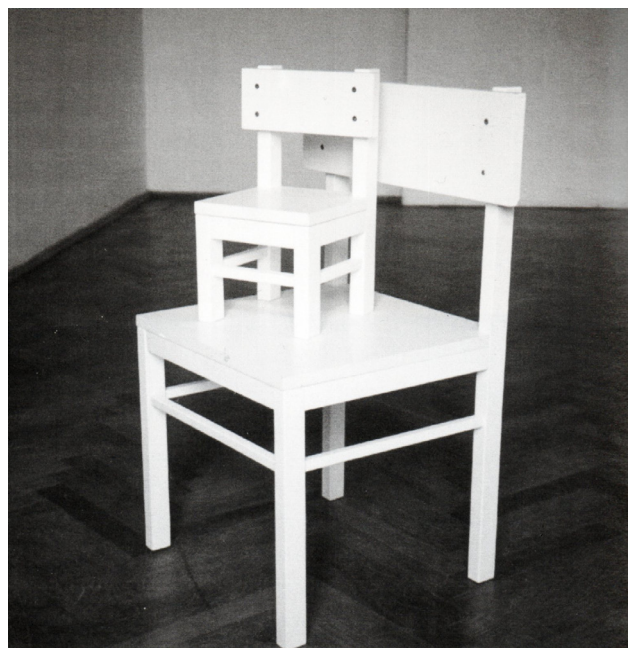
Odlíšnym spôsobom ako Rudolf Fila pristupuje k výtvarnej interpretácii **Stano Masár** (1971), ktorého tvorba pracuje napr. s odkazom a readymade Marcela Duchampa.

Ranná tvorba Stana Masára posúva význam readymade z privlastneného diela do roviny nielen nanovo vytvoreného objektu, ale aj prevzatého diela, ktoré nie je prebraté v doslovnom zmysle.

Stano Masár sa dlhodobo zaujíma o

vytváranie inverzných či paradoxných situácií, kde vznikajú unikátne biele objekty z bežných predmetov (stoly, schody, dvere, nákupné košíky a pod.) Hľadá vo svojom okolí archetypy, objekty bez bližšej identifikácie, bez poznávacích znakov, ktoré by dielo ohraňovali, zaradovali. Unifikované objekty sú pozbavené akéhokoľvek identifikačného znaku. Nemôžeme predmety štýlovo, historicky či inak zaradiť. Prostredníctvom readymade chce autor interpretovať bežnú realitu, ktorú má možnosť dennodenne zažívať. Jednoduché predmety majú o to väčší účinok, o čo menej si ich v bežnej realite uvedomujeme. Ide o veci pozbavené reality, oslobodené od jej nánosov, ktoré máme možnosť postupne odkrývať. V súvislosti s výtvarnou interpretáciou zaujme humorne ladený objekt *Dve stoličky* (2001), ktorý bol vystavený na výstave *Madona v slovenskom výtvarnom umení* v Nitrianskej galérii (2002). Vtipný poukaz na motív Madony s dieťaťom je posunutý na úroveň bežného predmetu. Dve rôzne veľké stoličky sú spojené do kompozície matky držiacej svoje dieťa v náručí.

Celá tvorba mladého výtvarníka viac menej nadväzuje na odkaz Marcela Duchampa. Vidieť



Stano Masár: *Dve stoličky*, 2001. In: www.stanomasar.com

to na prvých prácach *After Duchamp* – či už ide o maľbu husí (1996), ktoré poukazujú na Akt zostupujúci zo schodov alebo na objekt matriošky MUTT-R-IOSHKA (2000) vytvorenú z odpadkových košov, či plastové sedadlá (2004), s ktorými sa môže človek bežne stretnúť v mestskej hromadnej doprave.

Autor si uvedomil, že readymade môže byť aj dielo slávneho autora z dejín umenia, pričom ho nepreberá v klasickom ponímaní (doslovnom prebratí). Na základe tohto prístupu vznikajú práce, v ktorých autor interpretuje výtvarné diela starých, ale aj súčasných autorov.

Séria *Global History of Art* (2004) je nadviazaním na sériu *Running* (1999), v ktorej sa plastové tabuľky „Únikový východ“, bežne viditeľné na verejných priestranstvách, dostávajú do sféry umenia. Ostáva zachovaná forma s postavou, ktorá je doplnená o text ako Money, Sex, Love, Freedom, Glory, Rule. Predmet z bežnej reality nadobúda nový význam aj napriek tomu, že nie je umiestnený na piedestál v galérii, ale je súčasťou stien výstavných priestorov, tak ako odkaz upozorňujúci kam ísť v prípade nebezpečenstva.

Jednoduchá forma piktogramu, obrázku, predstavujúceho určitú myšlienku, ktorý je zrozumiteľný aj bez znalosti jazyka, presne zodpovedala autorovmu zámeru upozorniť na akt zjednodušovania, ktorý je signifikantný pre našu dobu, z čoho vyplýva zjednodušovanie formy, ktoré má funkčné opodstatnenie, vypúšťanie „nepodstatných“



Rudolf Fila: *Doklimtované I*, 2001, akryl na ofsete, 80 x 60cm, In: Michalovič, P. – Petříček, M.: Rudolf Fila – Dorota Filová – Premeny : Kópie, citácie, premalby. Bratislava, 2005.



Stano Masár: *Global History of Art*, plastic slates, 15 x 15cm each, 54 pieces, 2004. In: www.stanomassar.com

detailov, unifikácia tvarov a farebnosti.

*Global History of Art*³ predstavuje sériu, kde na zelenom podklade sú do piktogramov prepísané slávne obrazy z dejín umenia. Autor vystihuje podstatu z diel autorov ako Botticelli, Mantegna, Michelangelo, Giorgione, Fragonard, Velazquez, Goya, Rembrandt, J. L. David, Duchamp, Picasso, Degas, Manet, Monet, Magritt, Dalí, Mondrian, Rothko, Warhol, Beuys, Kosuth, Andree, Smithson, de Maria, Christo, Hirst a ďalší. Pojem Global v názve má svoj hlboký význam a odkaz. Upozorňuje na model narábania s realitou charakteristický pre globalizáciu.

Autor si zámerne vyberal notoricky známych výtvarníkov, ktorých diela sú v každej známej príručke o dejinách umenia. Chcel tým reagovať na konzumný spôsob života a povrchnosť, keď ľudia pre uľahčenie si života prijímajú „predžuté“ informácie, ktoré už niekto pred nimi zhrnul do encyklopédie. Človek sa mylne domnieva, že ak bude poznať zhruba 1000 obrazov,⁴ bude poznať celé dejiny umenia. Neuvedomuje si, že určitým zjednodušením sa oberá a dôležité súvislosti, ktoré mu len zhrnuté informácie neumožnia pochopiť.

Dôležitú úlohu zohráva aj spôsob inštalácie jednotlivých tabuliek. Výtvarník uprednostňuje miesta, kde prirodzene očakávame bežné piktogramy. Zaujímavý priestor inšpiruje autora pri jeho tvorbe, keďže ide aj o polohu, kde sa výtvarné dielo ocitá na hrane medzi umením a ne-umením. Najlepšie to bolo vidieť na výstave v Ríme v roku 2007, kedy séria *Global History of Art* bola voľne rozmiestnená po galérii. Interpretácia Duchampovho Aktu zostupujúceho zo schodov



Stano Masár: *Slovak Visual Art of XX. Century*, plastic slates, 15 x 15cm each, 58 pieces, 2005. In: www.stanomassar.com

našla miesto pri schodisku, zákutie s občerstvením dotváral Oldenburgov Hamburger, Warholove Cambelove plechovky, Leonardova Posledná večera či Manetove Raňajky v tráve. Pri pohovke mohol divák vidieť napríklad interpretácie Oblečenej a Nahej Maji od F. Goyu, Giorgioneho Venušu, Whistlerovu Matku či Kosuthovu stoličku.

O rok neskôr umelec vytvoril *Christmas Edition*, čím rozšíril sériu o interpretácie diel A. Dürera, S. Botticelliho, Raffaela, El Greca a Rembrandta. V súvislosti s Vianocami išlo o kresťanskú ikonografiu a témy Svätej Rodiny, Madony, Mystického narodenia, Klaňania troch kráľov a pastierov, ktoré boli naposledy vystavené v rámci Bratislavských misií na výstave *11 ZASTAVENÍ – Sakrálna ako téma v súčasnom umení*.⁵

V podobnom duchu sa niesla aj séria *Top 10 Auctions* (2005), ktorú tvorili interpretácie desiatich najlepšie vydražených diel, medzi ktorými nechýbali diela autorov ako Picasso, Van Gogh, A. Renoir, P. P. Rubens, P. Cézanne.

Paralelu k svetovému umeniu (*Global History of Art*) tvorí *Slovak Visual Art of 20. Century*⁶ (2005), kde autor ukázal, že na Slovensku nevzniklo o nič menej slávnych diel ako vo svete. Interpretoval autorov počnúc od L. Medňanského, M. Benku, M.A. Bazovského, Ľ. Fullu, M. Galandu, P. Matejku, M. Láluhu cez A. Mlynarčíka, J. Kollera, P. Bartoša, V. Popoviča, J. Želibskú, M. Bartuszovú, J. Bartusza až po Artprospekt P.O.P, I. Németh, L. Terena, I. Csudaia, D. Sadovskú a ďalších.

K vizuálnej stránke piktogramu sa autor príležitostne vracia a vytvára stále nové prepisy slávnych diel. V roku 2007 vzniká séria *Contemporary*

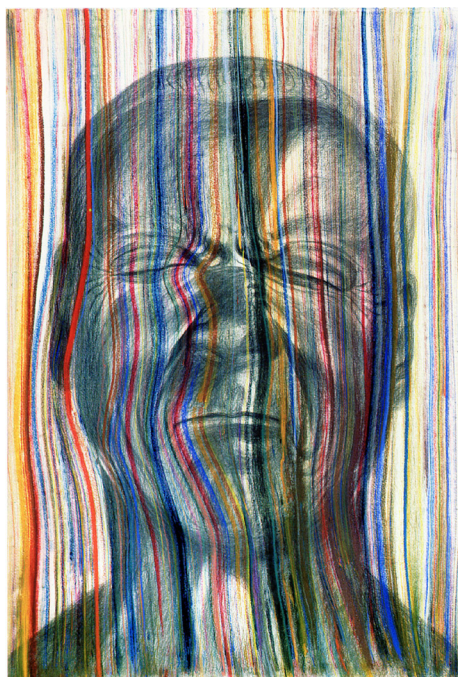
Art, ktorá nadobudla na výstave v roku 2008 podobu podlahy a šachovnicového stolíka. Aj tu nachádzame súvislosť s osobou už spomínaného Marcela Duchampa, pre ktorého mal šach veľký význam. Veľmi exponovanou osobou v rámci výtvarnej interpretácie je barokový umelec F. X. Messerschmidt, ktorému okrem slovenských výtvarníkov ako R. Fila, L. Čarný, M. Mudroch, V. Kordoš, P. Rónai venovali pozornosť aj rakúsky maliar A. Rainer či anglický sochár T. Cragg. Jednu zo slávnych charakterových hláv si vypožičal aj Stano Masár pri návrhu pozvánky na *Crazycurators Biennale* v roku 2006.

Zaujímavý posun tvoria interpretácie vrámci svetelných objektov, ako je napríklad *After Goya* (2006), kde sa grafiky Hrôzy vojny ocitajú na mieste loga operátora na mobilných telefónoch, či séria *After Michelangelo* (2007), ktorú tvorí Pieta, zobrazená na svetelnom objekte. Završením je séria *After Renaissance* (2007), kde svetelné objekty nadobúdajú konkrétny tvar reálneho semafora, pričom červená a zelená figúrka predstavuje niektorú z hlavných postáv renesančných obrazov od Leonarda, Michelangela a Giorgioneho.

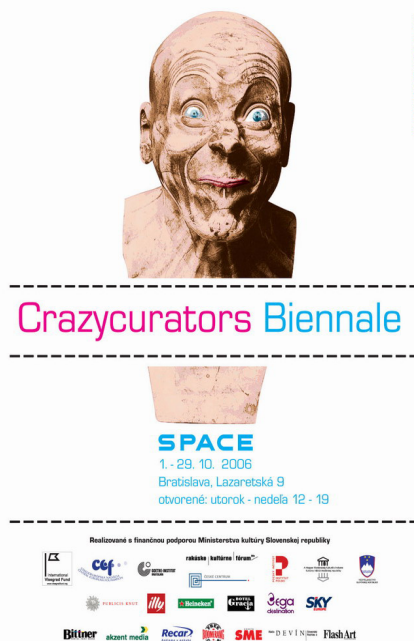
Objekt zohráva významnú úlohu v tvorbe Stana Masára. Spojenie vtipu a hravosti ponúka autor v sérii *Lego Farm* (2007), kde na interpretáciu autorov ako Damien Hirst, Marc Chagall, Janko

Alexy, Martin Benka, Mikuláš Galanda a Edmund Gwerk využíva obal stavebnice Lego.

Ako poslednú spomeniem sériu *Just* (2007-8), kde autor upúšťa od znakovosti a zjednodušenia. Jasné citácie z dejín umenia nemajú podobu unifikovaného obrazu, ale sú jasným odkazom na dielo slávneho majstra. Kým pri piktogramoch nemusel menej zainteresovaný divák rozpoznať autora a dielo, ktorého Stano Masár interpretoval, v sérii *Just* sa diela svojou formou priamo odvolávajú na svoj pôvod. Zaujímavosťou je, že autor v každom obraze vynecháva preňho podstatnú či nepodstatnú vec. Práve tu môžeme nájsť spojitosť s tvorbou Rudolfa Filu. Aj keď sa nám môže zdať v súčasnosti využitie tejto už známej stratégie vymazávania viac neproduktívne ako inovatívne, Masár predsa len dokáže upozorniť na „nové“ zaujímavé súvislosti. Napríklad obraz *Just Jesus* predstavuje osamoteného Krista za stolom, akoby autor naznačoval osamotenosť osoby ako takej. *Just Others* cituje Isenheimský oltár (1513-15) od Matthiasa Grünewalda, kde po zmiznutí Kristovho tela ostávajú sv. Ján s Pannou Máriou, Máriou Magdalénou a Jánom Krstiteľom opustení. Stráca sa ústredná postava ukrižovaného Krista, ktorá po sebe zanecháva metaforické prázdno na svete. Citácia Vermeerovho obrazu *Geograf* znázorňuje, tak ako to názov hovorí, len pozadie *Just Background*. Stráca sa tu hlavná postava presne



Rudolf Fila: Pocta F. X. Messerschmidtovi IV, 1993, pastel 104 x 70 cm, In: Michalovič, P. – Petříček, M.: Rudolf Fila – Dorota Filová – Premeny : Kópie, citácie, premalby. Bratislava, 2005.



Stano Masár: Crazycurators Biennale – pozvánka, 2006. In: www.stanomasar.com

tak, ako na citácii Mauricia Cattelanioho *Deviata hodina* (1999), kde mizne pápež, na ktorého dopadol meteorit a ostáva len podlaha s rozbitým sklom. Na Leonardovej *Poslednej večeri* je zobrazený len Kristus, Na Manetových *Raňajkách v tráve* (1863) môžeme vidieť len ženy. Tu už hlavná hrdinka neostáva sama po absencii dvoch mužských postáv. Spoločnosť jej robí dievčina v pozadí. V prípade diel Marcela Duchampa *L.H.O.O.Q.* a *Fontány* sa strácajú znaky, ktorými Duchamp autorizoval a privlastnil si objekt, či už ide o reprodukciu Mony Lisy alebo o pisoár. Podobne sa zachoval aj Duchamp v roku 1965, keď zbavil reprodukciu Giocondy ním pridaných znakov – briadky a fúzov a premenil ju tak na Rasée (oholenú L.H.O.O.Q.). Podobným princípom je aj citované dielo Josepha Kosutha *Jedna a tri stoličky* (1965), kde ostáva len jedna reálna stolička. Stráca sa tak Kosuthov konceptuálny zámer a na tlačenej reprodukcii ostáva len čistý materiálny objekt.

V minulosti reagovali umelci na dobu, v ktorej žili, a nie je tomu inak ani v súčasnosti. Autori, aj keď si zoberú výtvarné dielo z minulosti, ktoré výtvarne interpretujú, snažia sa ním reagovať na svet, ktorý ich obklopuje, komentujú problémy dnešného človeka a súčasné životné pocity.

Kým v minulosti sa riešili predlohy v zmysle istého kanónu, preberali sa určité námety, v 20. a 21. storočí výtvarníci pri dielach inšpirovaných prácami z minulosti, resp. súčasnosti, využívajú väčšiu voľnosť vo výtvarnom spracovaní, napríklad si dovoľia zvolené dielo ironizovať, persiflovať atď.

Tak ako v minulosti mali význam diela, ktoré využitím iného umenia zaujali svoj postoj, názor, či už k autorovi, samotnému dielu či obdobiu, tak

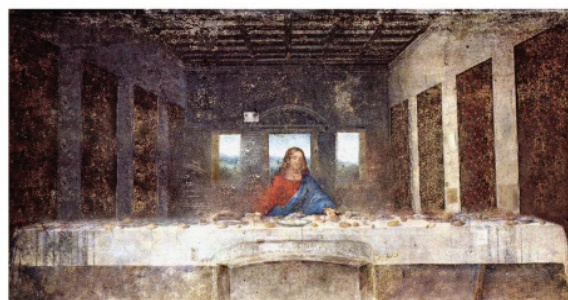
aj v súčasnej dobe má reflexia výtvarného diela výtvarným dielom svoj význam, práve pre vyjadrenie sa autora dnešnej doby a pretlmočenie iného diela do aktuálneho výtvarného jazyka. Navyše posun diela do novej roviny, na inú úroveň poukazuje na meniacu sa dobu, zmeny nielen v umení, ale aj v kultúre.

Zoznam použitej literatúry

- FILA, R. Cestou. Bratislava : Petrus, 2003.
- GERŽOVÁ, J.: Citácia v slovenskej malbe I., II. In: Výtvarný život. 1989, roč. 34, č. 2, č. 6.
- GERŽOVÁ, J.: Interpretácie a reinterpretácie. (Katalóg výstavy.) Bratislava : Slovenský rozhlas, 1990.
- GERŽOVÁ, J. a kol.: Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Bratislava : Profil, 1999.
- GERŽOVÁ, J.: Citácia, interpretácia a aproprácia v súvislostiach analýzy médií. In: Rusinová, Z. a kol.: Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie. Bratislava : SNG, 2000, s. 178 – 185.
- GERŽOVÁ, J. Rozhovory o malbe : Pohľad na slovenskú malbu prostredníctvom orálnej histórie. Bratislava : VŠVU – Slovart, 2009.
- JANČÁR, I.: Figurálne tendencie v malbe 1965 – 1985. In: Rusinová, Z. a kol.: Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. storočia. Bratislava : SNG, 2000, s. 86 – 87.
- MICHALOVIČ, P. – PETŘÍČEK, M.: Rudolf Fila – Dorota Filová – Premeny : Kópie, citácie, premalby. Bratislava : Petrus Publishers, 2005.
- MICHALOVIČ, P.: Rudolf Fila – Premalby. Bratislava : ARTPEX, 2006.
- MICHALOVIČ, P.: Fila, Klimt : Interpretatio. Bratislava : Slovart, 2007.
- MOJŽIŠ, J. Rudolf Fila. Bratislava : Slovart, 1997.
- MOJŽIŠ, J.: Rudolf Fila – Arnulf Rainer – Pocta Messerschmidtovi. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 1999.
- VANČO, M.: Grafík, inšpirácia, múza a život : Albín Brunovský a jeho škola. Bratislava : Artotéka, 2003.



Stano Masár: Series After – After Goya, object, traffic lights, 2007. In: www.stanomasar.com



Stano Masár: Just – Just Jesus, print, 2007. In: www.stanomasar.com

Zoznam internetových zdrojov

- www.stanomasar.com

Poznámky

1. J. Geržová pokladá R. Filu (1932) za prvého autora, ktorý pracuje s citovaním cudzieho artefaktu. Pozri: Citácia v slovenskej maľbe I. In: Výtvarný život, 2/34, 1989, s. 11. V Slovníku svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia J. Geržová v hesle Citát, citácia píše: „Od 60. r. sa objavuje u Alexa Mlynárčika (1934) v kontexte jeho výtvarných interpretácií (manifest z r. 1969).“ (S. 60.) Martin Vančo v publikácii Grafík, inšpirácia, múza a život : Albín Brunovský a jeho škola z roku 2003 píše, že Brunovský sa „citačnému umeniu venoval na Slovensku skôr ako Bohuslav Zábaj Kulhavý a skôr ako Rudolf Fila, ktorého práce Pocta Goyovi (1973) alebo Maľuje Rembrandt (1977) boli podľa neho len maliarsky dotvorené reprodukcie diel z kníh a časopisov“. Tu sa nám ponúka otázka, ako definuje M. Vančo citačné umenie, nakoľko prvenstvo A. Brunovského dokladá jeho grafikou Portrét Arcimbolda z roku 1965, ktorý nemá v sebe okrem názvu žiadny iný odkaz na dielo spomínaného autora. V tomto smere je

potrebné si ešte uvedomiť, že v 60. rokoch sa s citáciou v zmysle použitia celého alebo časti obrazu iného autora vo vlastnej tvorbe stretávame u Miloša Urbáška v diele Pocta Kupeckému (1965).

2. Mojžiš, J.: Rudolf Fila. Bratislava : Slovart, 1997. s. 20.
3. Predstavuje kolekciu 54 plastových tabuliek, pričom každá má rozmer 15 x 15 cm.
4. Napr: Kol. autorov: 999 uměleckých děl, které musíte znát; Farthing, S.: 1000 obrazů které musíte vidět; Graham-Dixon, A.: Umění. Velký obrazový průvodce; Kol. autorov: 20. století - Obrazová encyklopedie umění a jiné obrazové encyklopedie umění.
5. Výstava 11 zastavení predstavila diela šiestich autoriek a piatich mladej a strednej generácie autorov (Marko Blažo, Zuzana Boteková, Andrea Čepiššáková, Katarína Horváthová-Pripková, Matúš Lányi, Lucia Lizáková, Stano Masár, Štefan Papčo, Dorota Sadovská, Eva Ševčáková, Martin Špirec), ktorí pracujú v rôznych médiách a využívajú rôzne stratégie tvorby. Na výstave ich spojil fakt, že ich diela v sebe nesú sakrálny odkaz. Autori ho svojou tvorbou reflektujú z rôznych uhlov pohľadu od realistických polôh po rovinu symbolu či metafory. Ich diela nevznikli ako súčasť sakrálnych priestorov, inštalovaním v ktorých sa dostávajú do nových súvislostí.
6. Slovenské vizuálne umenie 20. storočia.

(Summary)

Reflection of one piece of art by another has taken part not only in the past. In contemporary art are artists influenced by many impulses. Approach to the piece of art based on drawing from history in the sense of stimulative development of previous devises was wife - spreaded from the second part of the sixties and primarily in the eighties of the 20th century.

One of the first artists on Slovakia, who reflected the history of art in his production, was Rudolf Fila, whose inexhaustible production has a lot to offer also in the 21st century. The beginning of new century was enriched in new ideas composed into the piece of art thanks to Stano Masár, who (similarly to his predecessors) used piece of arts by such artists as Leonardo, Michelangelo, Goya, Duchamp, Manet and so on.

The centre of the article will be standing on the production of Rudolf Fila as the older representative of commentaries regarding pieces of art and Stano Masár, the younger artist, who intensively elaborates the line of creative interpretation. I would like to point out a meaning of creative interpretation with this presentation of selected artists.

DRÔTENÉ ŠPERKY A ÚŽITKOVÉ PREDMETY V TVORBE VÝTVARNÍKOV

Pôvodné remeselné techniky koexistujú v modernom slovenskom výtvarnom umení nepretržite od 60. rokov 20. storočia. Aj v súčasnosti s nimi sympatizujú mnohí výtvarníci, ktorí ich uplatňujú v sochách, plastikách i pri tvorbe objektov z dreva, hlíny, kovaného železa, textilných nití či drôtu. Výtvarné možnosti tradičných remeselných techník a postupov práce kreujú, čoho výsledkom je nový výtvarný jazyk. Prírodné materiály nahrádzajú syntetickými alebo ich s nimi kombinujú. Východiská tradičných remesiel sa stávajú nositeľom nadčasových i dobovo aktuálnych myšlienok, výrazov, rozmanito koncipovaných umeleckých konceptov. V ostatných dvoch desaťročiach sa tradičné umelecko-remeselné techniky stali predmetom výučby na mnohých umeleckých školách, na ktorých vznikli aj nové druhy dizajnerských špecializácií, čo smeruje nielen k ich uchovaniu, ale predovšetkým k ďalšiemu kreatívnemu aplikovaniu do súčasnej voľnej výtvarnej, dizajnerskej i úžitkovo-výtvarnej tvorby. V rámci týchto disciplín, resp. niekde na ich hranici, sa odvíja tvorba šperkov a úžitkových predmetov z drôtu.

Viacerí výtvarníci a výtvarníčky sa popri voľnej tvorbe (sôch, objektov, plastik, obrazov), ktorá je zväčša najčastejšie propagovaná a tým odbornerej i laickej verejnosti najviac známa, venujú aj tvorbe úžitkových predmetov a šperkov z drôtu. Zvyčajne sa odkláňajú od výstavných galerijných diel a splňajú podmienku praktického použitia. Popri svojom úžitkovom charaktere sú miniatúrnymi svojbytnými dielami s originálnym rukopisom. Výtvarne, výrazovo, myšlienково, kompozične i technologicky zvyčajne korešpondujú s voľnou tvorbou každého z autorov. Vyplýva to z vlastností drôtu –

tvárneho i trvácneho materiálu, s ktorým možno voľne experimentovať a uplatňovať ho v rôznych výtvarných disciplínach aj v dielach miniatúrnych i monumentálnych rozmerov. Pre svoju variabilitu je vhodný aj pre tvorbu úžitkových predmetov, v ktorých sú jeho vlastnosti vhodné pre dosiahnutie funkčnosti. A to nielen pri využití overených tradičných techník, prvkov a konštrukčných riešení čerpaných z pôvodného drotárskeho remesla, v minulosti známych predovšetkým z predmetov úžitkového charakteru, ale aj pri ostatných autormi kreovaných postupoch. Nad pôvodnými drotárskymi technikami majú v súčasnej výtvarnej tvorbe početnú prevahu najmä autorské techniky viazania drôtu a techniky vychádzajúce zo spracovania textilu. Drôt podobný textilnému vláknu je však nielen tvárny, ale na rozdiel od neho má schopnosť zachovať požadovaný trojrozmerný tvar, preto sa prihovára textilným výtvarníckam a dizajnerkam. Práca s drôtom býva tiež inšpirovaná technikami viazania rôznych prírodných pletacích materiálov, či vo väčších hrúbkach aj kováčstvu príbuzným tvarovaním za tepla. Na rozdiel od iných kompaktných materiálov sú diela z drôtu akoby nehmotné až iluzórne, no predsa majú svoj tvar ohraničený líniou či sieťou. Sú transparentné a dovoľujú okolitému priestoru i svetlu nimi prenikať.¹ Vyznačujú sa otvorenou kompozíciou, čo poskytuje umelcovi možnosti narábať s vnútorným a vonkajším priestorom diela – napríklad otvárať pohľady naň zvonku i znútra alebo vytvárať ich zdanlivé i reálne prieniky. Priehľadnosť drôtu tiež umožňuje vrstviť viacero tvarov či objektov súčasne nad sebou. Existujú svojbytné i včlenené do vzájomných súvislostí.

Drôt si vyžaduje veľa ručnej práce, preto



Blanka Šperková: Zvončeky, kolorovaný drôt, 2007. Foto: Anna Kucharčíková.

umelec svoj rukopis zanecháva v spôsobe tvarovania a spleťania. Diela z neho svojou subtilnosťou navodzujú pocit originality a intimity, osobný i osobnostný prvok žiaduci pre šperky či drobné úžitkové interiérové doplnky. Tieto vlastnosti drôtu obohacujú v poslednom polstoročí paletu slovenského šperku i výtvarno-úžitkovej tvorby.

Pri pohľade do minulosti nájdeme drôtené šperky azda prvýkrát v tvorbe výtvarníka – sochára **Alexandra Caldera**. Drôt využíval od konca 20. rokov 20. storočia vo voľných objektoch a v kinetických sochách – mobiloch. Neskôr, v 40. rokoch minulého storočia vytvoril kolekciu ručne viazaných šperkov z medeného drôtu poskladaných zo sofistikovane tvarovaných drobných drôtených prvkov. Tak šperky pri nosení, ako aj kinetické objekty evokovali prírodný pohyb (napríklad morskej vlny či vánku).

V slovenskom šperku sa vlastnosti drôtu, akými sú tvárnosť, kresba, priehľadnosť či pevnosť, objavili začiatkom 70. rokov 20. storočia, v období, keď bol autorský šperk v slovenskej tvorbe etablovaný už ako svojbytné výtvarné dielo. K prvým autorkám, ktoré experimentovali s drôtom technikou jeho ručného viazania i voľného tvarovania, čím nahradili klasické šperkárské materiály, patrili výtvarníčka Remigia Biskupská a dizajnérka UĽUV-u Jana Menkynová. Hoci začali tvoriť v rovnakom čase, rozvinuli dve osobité názorovo-výtvarné línie. **Jana Menkynová**² (nar. 1946, Brezno) sa obracala pre inšpirácie k ľudovému šperku. Opasky, spony a

náhrdelníky, ktoré navrhla, sa vyznačujú jednoduchými nadčasovými tvarmi. Často v nich využíva tradičné drotárske výplety a obľubuje tiež princíp reťazového radenia ozdobne tvarovaného očka. Maliarka a šperkárka **Remigia Biskupská**³ (nar. 1927, Ružomberok) sa v počiatkoch svojej tvorby taktiež obracala do histórie, konkrétne k veľkomoravskému šperku, z ktorého si osvojila prvok špirály. Rôzne ho modifikovala a radila do pôsobivých ornamentálnych skladieb. Neskôr dospela k abstraktnému výrazu, pri ktorom zotrvala dodnes. Drôt považuje za líniu, ktorou kreslí svoje pocity do dynamických kompozícií.

V druhej polovici 70. rokov minulého storočia začala z drôtu tvoriť **Blanka Šperková**⁴ (nar. 1948, Banská Bystrica). Popri voľných drôtených objektoch a plastikách sa pomerne intenzívne venuje aj šperkom, pričom obidve zložky jej tvorby sa vyznačujú vzájomnými presahmi tak v rovine námetu, ako aj výrazu i výtvarného jazyka. Šperky, podobne ako jej voľná tvorba, sa zvyčajne viažu ku konkrétnemu literárnemu textu, čo iste ovplyvnila tretia oblasť autorkinej výtvarnej tvorby – animovaný film. Základným a nezameniteľným výrazovo-výstavbovým prvkom jej voľnej a šperkárskej tvorby je transparentná drôtená sieť podobná pleteniu ihlicami.⁵ Často pracuje s postriebreným drôtom, ktorý príležitostne kombinuje s pozláteným a kolorovaným.

Šperky majú vždy pôsobivý tvar rozvinutý do priestoru, či ide o miniatúrne figurálne plastiky,



Silvia Fedorová: Náhrdelník, lyko, medený a mosadzný drôt, silon, 2010. Foto: Anna Kucharčíková.

alebo o abstraktné viacvrstvé objekty. Drôtenú pleteninu v nich rôzne vrství, pričom dosahuje zaujímavé, často spleťité štruktúry – pomyselné klobká dimenzií, časových rovín, vzájomných súvislostí. Raz sú jej diela vtipné, inokedy groteskné alebo tajomné – vďaka prevrstvovaniu pletenín vytvárajú prieniky do ľudských či prírodných a vesmírnych mikrosvetov i makrosvetov. V abstraktných náhrdelníkoch efektne tvarovaných na ženské telo sú obrysové línie jednoduché, jasne vytýčené, príležitostne tiež zvýraznené drôtom inej farebnosti, majú elegantný, čistý, pôsobivý organický či geometrický tvar. Príležitostne vkladá do diel drobné komponenty – často priesvitné, s postriebreným drôtom i autorkiným výrazom azda najviac korešpondujúce krištále, alebo tiež priehľadné sklíčka, farebné koráliky, drobné zvončeky.

Do šperkov, popri abstraktných organických i geometrických kompozíciách, vnáša tiež reálne prvky – ľudské telá a prírodné motívy, ktoré nápadito štylizuje. Vo figurálnych šperkoch ľudské telá a ich časti navzájom spleťá, čím vtipne a s recesiou vyjadruje rôzne životné situácie. V miniaturizovanej forme šperku rozpráva reálne i imaginárne príbehy (napríklad rozprávkový príbeh Ako dedko a babka ťahali repku).

V šperkoch inšpirovaných prírodou výtvarníčka tiež početne využíva drôty rôznych farebností. V Lamom náhrdelníku radila vedľa seba viackrát rovnaký prvok – pôsobivo štylizovanej lamy tónovanej podľa farebnej stupnice od hnedej až po čer-

venú. Florálne náhrdelníky s motívmi černíc, kvetov či listov sú plné iskrivej vitality, živosti a energie – sú personifikáciami ročných období.

Koncom 80. rokov 20. storočia začala s drôtom pracovať textilná výtvarníčka **Silvia Fedorová**⁶ (nar. 1945, Banská Bystrica). Umelkyňa, ktorá svojho času pôsobila ako vysokoškolská pedagógica a v súčasnosti je galeristkou, sa zaslúžila o vznik modernej slovenskej tapisérie. Na prelome tisícročí reagovala na rastúce ekologické problémy a začala vo svojich dielach recyklovať plastové vrecia. Tento „symbol“ konzumnej spoločnosti uplatňuje vo voľných objektoch, odevných doplnkoch i šperkoch. Plastové prúžky tvarovo stabilizuje medeným drôtom – druhotne použitým materiálom z cievok elektrických zariadení. Spomínané materiály viaže autorskou technikou prenesenou z paličkovanej čipky alebo tkania. Najčastejšie vzniká hutná nepriehľadná pletenina, ktorej minimalistická farebnosť korešponduje s jednoduchým geometrickým tvarom šperku. Ten autorka ozvláštni vizuálne zaujímavým prvkom prislúchajúcim práci s textilom – jemne prelamaným okrajom, zvýraznením spájajúceho švíku či zmenou šírky pleteniny. V náhrdelníkoch i náramkoch tiež pleteninu tvaruje točením, vrstvením, prekladaním či zošívaním. Výsledkom sú nekomplikovaná šperky plné elegancie, ktorých plastickú štruktúru rafinovane rozohrá dopadajúce svetlo.

Výtvarníčke je blízky tiež mäkký organický tvar. V brošiach a náhrdelníkoch (tiež v odevných



Alžbeta Burianová: Špirála – šperk na hlavu, mosadzný drôt, bavlna, 1999. Foto: Anna Kucharčíková.



Lubica Poncik: Kolekcia šperkov, bavlna, drôt, perličky, 2005 – 2007. Foto: Anna Kucharčíková.

doplnkoch – boách) pleteninu tvaruje do podoby lievikov a viacnásobne radí vedľa seba i za sebou, simulujúc pritom prvok reťaze. Tento symbol okov, zviazanosti, či nútenej príťaž, v autorkinej tvorbe vzhľadom na použitý materiál reaguje nielen na mikrosvet ľudskej duše, ale ako ekologický akcent apeľuje aj na hrozbu katastrof i degradáciu morálnych a etických hodnôt – nástrah konzumnej spoločnosti.

V inom type šperkov dáva prednosť vzdušným transparentným výpletom z textilnej nite,

silonového vlákna a drôtu, čím dielo nadobúda vplyvom svetla a svojou premenlivosťou zaujímavú farebnosť. Podobne kombinuje drôty rôznych farebností a silon v náhrdelníkoch i náramkoch, v ktorých hru svetla s materiálom rozihrá viacnásobným vrstvením a točením.

Minimalistickú farebnosť nájdeme aj v tvorbe textilnej výtvarníčky **Alžbety Burianovej**⁷ (nar. 1973, Uherské Hradiště), ktorá sa príležitostne venuje tvorbe šperkov hraničiacich s objektmi či odevnými doplnkami. Šperk na hlavu má presahy s jej voľnou tvorbou – využíva rovnaké materiály (čiernu bavlnenú priadzu a mosadzný drôt), technikou práce vyjadruje úctu k tradičným remeslám (tkanie, paličkovanie, šitá čipka), ktoré nájdeme aj v jej monumentálnom objekte s názvom Hudba. Presahy šperkárskej a voľnej tvorby nájdeme aj v minimalistickom výtvarnom jazyku, ktorý má však svoje charakteristické výrazové znaky. Odvíjajú sa vo viacerých rovinách – kontrastnej farebnosti (zlatistá a čierna), v technike spracovania dvoch charakterom rozličných materiálov (mäkká priadza, nepoddajný drôt), odlišnom svetelnom účinku (matná priadza a lesklý drôt) i v pokojnom poetickom akcente. Šperk na hlavu je meditatívny, svojim špirálovitým tvarom navodzuje úvahy o plynutí času, prelínaní priestorov a hľadani harmónie, ktorými sa Alžbeta Burianová vo svojej voľnej tvorbe často zaoberá.

Inšpirácie z tradičnej textilnej kultúry tvorivo zhodnocuje tiež textilná dizajnérka **Lubica Poncik**⁸ (nar. 1980, Martin). V tvorbe odevov a šperkov využíva moderné technológie, akými je napríklad sublimačná tlač, a popri tom ovláda a využíva rôzne tradičné techniky spracovania textilu – šitie, paličkovanú a írsku čipku. Spája podnety z minulosti so súčasnými v rovine významovej, technickej, technologickej i materiálovej. Popri odevoch a textilných šperkoch tvorí príležitostne šperky z farebnej dúhovej bavlnenej priadze, do ktorej vpletá drôt. Ten jej dovoľuje úplet vrstviť, riasiť či skrúcať do plastických organických štruktúr a dosahovať pôsobivé farebné účinky znásobené dopadom svetla. Šperky autorky, podobne ako aj odevy, sa vyznačujú silným vizuálnym účinkom.⁹

Aj výtvarníčka **Andrea Lachová**¹⁰ (nar. 1975, Žilina) pracuje so štruktúrou vrstvenej siete vychádzajúcej z pletenia na stroji. Popri tvorbe objektov, odevných súčastí a doplnkov tvorí tiež misy, podnosy a tašky. Pracuje s nerezovým a medeným drôtom, vlnou i metrážou, z ktorých autorskými



Andrea Lachová: Misa, drôt, sklo, 2007. Foto: Anna Kucharčíková.



Mária Machatová: Prívesok, strieborný drôt, koráliky, 2000.
Foto: Igor Válek.

technikami viaže zvyčajne homogénny výplet. Využíva danosti materiálu – transparentnosť drôtenej pleteniny, čo jej umožňuje odlíšiť vnútorné úžitkové priestory diela drôtom inej farebnosti od vonkajších. Jej diela majú geometricky jednoduchý, avšak organicky cítený tvar, ktorého plasticnosť dosahuje vrstvením drôteneho výpletu. Osobitú líniu jej

úžitkovej tvorby predstavujú objekty – misy s rastrovým dekórom, v ktorých je drôtový výplet zaliaty priehľadnou bezfarebnou masou skla. Vytvorila v nich priestor pre experiment s farebnosťou drôtu a jeho rôznych štruktúr dosiahnutých výpletmi s rozdielnou veľkosťou ôk. Zatiaľ čo v niektorých misách uplatnila princíp kruhu vejárovitým vrstvením, v iných experimentovala kombinovaním tvaru kruhu so štvorcom.

Inšpirácie slovenskou ľudovou kultúrou do moderných šperkov tvorivo vniesla tiež výtvarníčka, predovšetkým maliarka **Mária Machatová**¹¹ (nar. 1972, Nitra). Tak ako námety pre svoje obrazy čerpá z všedných každodenných situácií, inšpiráciu pre šperky našla aj v predmete každodennej potreby – v ľudovom odevu. Zaujala ju najmä ľudová geometrická výšivka a jej umiestnenie na krojoch – okolo okraja rukávov a výstrihu ženských košiel. Pravidelnosť radenia rovnakých motívov i symetriu ľudovej výšivky, ako aj logiku jej umiestnenia na odevu preniesla do súčasných šperkov. Viaže ich zo strieborného drôtu technikou obtáčania. Tvorí najmä náramky v tvare pásov či ploché prívesky na dlhších ozdobných retiazkach. Z farebných korálikov na nich vytvára pravidelné geometrické obrazce. Výsledkom sú pokojné, harmonické diela typické súladom čistoty tvaru a racionálneho dekóru. Pre tradičný prejav ľudovej zručnosti autorka našla novú pôsobivú vizuálnu podobu vo výtvarnej kultúre súčasného šperku.

Ekologický akcent nájdeme aj v tvorbe stredoškolskej pedagógičky **Ivety Mihálikovej**¹²



Iveta Miháliková: Objekt – Košík, medený drôt, koráliky, 2005.
Foto: archív autorky.



Lenka Čisáriková: Náhrdelník, achát, drôt, 2008. Foto: Anna Kucharčíková.

(nar. 1962, Bratislava). Jej úžitkové predmety a šperky, tak ako dominantná zložka tvorby – objekty, vyžarujú ženskú emocionalitu a jemný erotický podtext. V obidvoch umeleckých druhoch pracuje s rovnakými materiálmi – medeným drôtom viazaným technikou šitej čipky, korálikmi a príležitostne s plastom. V kolekcii objektov hraničiacich s experimentálnym šperkom a voľne chápaným nástenným objektom sa inšpirovala dámskou spodnou bielizňou. Relativizovala v nich výtvarnú kvalitu súčasnej odevnej konfekcie. Prvky dámskej bielizne našli odraz tiež v kolekcii úžitkových predmetov – košíkov, v ktorých vhodne spojila zmysel pre použité materiály, techniku a tvar.¹³ Drôtený výplet v nich rôzne vrstvi a spája, pričom hravo a nenútene modifikuje najmä základné geometrické tvary – kruh, valec, kužeľ. Korálikmi farebnosti podobnej medenému drôtu zdôrazňuje tektoniku objektov – nádob. Potreba stability týchto predmetov ju priviedla k zaujímavému technicko-výtvarno-estetickému riešeniu v podobe dvojvrstvého gombíka, ktorými nádoby stabilizuje, alebo ich vkladá do ich stien. Zvyčajne nie sú symetrické, no ich oblúkové línie dodávajú dielam ladnosť a decentnosť blízku secesným predmetom. Secesné inšpirácie spolu s jemným erotickým podtextom nájdeme aj vo voľnej tvorbe autorky – v už spomínaných experimentálnych šperkoch.

V autorkinej tvorbe nájdeme aj netradičné šperky visiace na gombíku. Vychádzajú z tvaru kruhu, s ktorým autorka voľne narába – najčastejšie ho rozvíja do polguľovitého tvaru alebo vejárovito rozkladá drôtené polkruhy do priestoru. Ich okraj zvýrazňuje farebnými korálikmi, čím diela získavajú zaujímavý plastický účinok. Pri pohybe nositeľa

šperku sa efektne rozhybe aj šperk, čím získa premenlivý výraz. Šperky i úžitkové predmety Ivety Mihálikovej prostredníctvom ženskej emocionality – témy, ktorá je silným motívom v autorkinej tvorbe, odkrývajú povahy, charaktery, skryté zákutia a intimitu ženského sveta.

Textilnú techniku šitej čipky vo svojej tvorbe využíva tiež výtvarníčka **Lenka Čisáriková**¹⁴ (nar. 1980, Bratislava). S drôteným výpletom narába ako s tvárnym materiálom – textíliou, ktorú rôzne riasi a tvaruje na ploche polodrahokamu i okolo neho.

Textilná výtvarníčka a sochárka **Mária Rudavská**¹⁵ (nar. 1941, Čierna Hora, Poľsko) rozvíja vo svojej tvorbe líniu usilujúcu sa o hľadanie archetypu ochrancov strážiacich bránu čistého detského sveta.¹⁶ Masívnejšie pôsobiace hlinené plastiky, ktoré príležitostne kombinuje s drôtom viazaným textilnými technikami, sú svojím výrazom veľmi subtílné, chlácholivé a zhmotňujúce nehu. V ochrancovi – svietniku, archaicky odkazujúcom práve na osobitý a vzácny detský pohľad na svet a potrebu jeho ochrany, svetlo zdôrazňuje výplet z drôtov rôznych farebností. Svetlo sviečky, ktoré sa odráža v drôte, významovo monumentalizuje die-
lo.¹⁷

Viac ako dve desaťročia sa venuje tvorbe šperkov výtvarníčka **Zuzana Rudavská**¹⁸ (nar. 1962, Bratislava). Skúsenosti z tvorby šperkov inšpirovali vznik kolekcie vzdušných trojrozmerných kryštálových objektov. V obidvoch výtvarných druhoch využíva rovnaké výstavbovo-výtvarné princípy a stavia na rovnakých myšlienkových východiskách. Zatiaľ čo objekty tvorí z medeného drôtu a polodrahokamov, náhrdelníky a brošne vytvára zo vzácných materiálov – zlata, striebra a kombinuje s tahitskými i riečnymi perlami a polodrahokamami. Jednoduchý rám šperku geometrickej formy, zhotovený klenotníckou technikou, ohraničuje vzdušnú nepravidelnú sieť pletenú z drôtu. Príležitostne tiež drôtikom spája polodrahokamy a perly, zoradené vedľa seba tak, aby sa svojou farebnosťou a charakterom priblížili prírodným mikro i makro štruktúram. V iných šperkoch viacnásobne vrstvi jemné siete rôznych hustôt z drôtov rôznych druhov a farebností. Aj vtedy, ak pracuje bez rámu a zachováva geometrickú formu diela. Objekty i šperky Zuzany Rudavskej, tvarovo jednoduché a príjemne meditatívne, inšpiruje príroda. Podľa vlastných slov sa autorka usiluje prostredníctvom svojich diel obrazne vrátiť človeku jeho niekdajšiu spätosť s ňou.

Tvárnosť drôtu umožňuje nielen voľné experimentovanie s tvarom diela, ale tiež s jeho významom či funkčnosťou. Dôkazom toho sú napríklad náramky dizajnerky **Júlie Kunovskej**¹⁹ (nar. 1959, Košice), ktoré umožňujú rôzne farebné i tvarové modifikácie. Hladkým líniam drôtu ponecháva až sochársku voľnosť, nezáväzuje ho, len tvaruje do zväzkov opakujúcich rovnaký geometrický tvar (elipsu, trojuholník, štvorec, štvrtkruh). Svojimi hranami pôsobia provokujúco vzhľadom k ženskej ruke, no napriek tomu tvarom rešpektujú jej jemnosť. Náramky svojou filozofiou stoja na hranici šperku a výtvarného objektu.

Výrazné masívne šperky z cínu a postriebreného drôtu tvorí **Zuzana Flimelová**²⁰ (nar. 1976, Martin). V provokatívnych náhrdelníkoch vychádza zo starého princípu reťaze, do ktorej spája oká rôznych tvarov a veľkostí – okrúhle, elipsovité, kosoštvorcové, alebo obopínajúce úlomky skla, či polodrahokamy. Každý z týchto článkov je originál – línie drôtu spája cínom, čo spôsobuje odlišnosti ich tvaru i veľkosti. V niektorých drôt poprie, zatiaľ čo v iných jeho línie voľne rozloží po kamene či skle vloženom v oku. Robustnosť šperkov znásobuje veľkosťou ôk i tým, že niektoré kamene ponechávajú



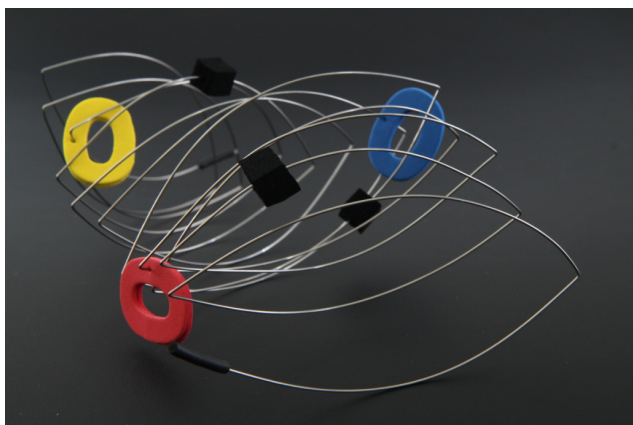
Mária Rudavská: Svietnik Ochranca, metalizovaná terakota, strieborný a medený drôt, 1995. Foto: archív autorky.

hranaté v zámernom kontraste s jemnosťou ženskej pokožky, čím vzbudzuje expresívny dojem. Iný pól jej šperkárskej tvorby predstavujú subtilne retiazky pletené z jemných drôtikov, na ktorých visia cínové medailóny, originálne kombinované s korálikmi i polodrahokamami.

V 90. rokoch 20. storočia s drôtom príležitostne pracoval šperkár **Ján Sajkala**²¹ (nar. 1967, Bruntál, Česká republika). Z medeného drôtu vytváral hutné výplety principiálne vychádzajúce z techniky pletenia historických drôtených košiel, čím vniesol tradičný mužský prvok bojovej výbavy



Zuzana Rudavská: Náhrdelník, zlatý drôt, čierne perly, striebro, 2000. Foto: Anna Kucharčíková.



Júlia Kunovská: Náramok, nerezový drôt, plastová guma, 2010. Foto: Anna Kucharčíková.

do ženského šperku. Výplet s hustou štruktúrou vizuálne sa meniacou vplyvom svetla a pohybu kontrastuje v jeho šperkoch s hladkým plechom jednoduchého geometrického tvaru, ktorý sa s výpletom strieda v pravidelnom rytme.

Okrem textilných a autorských techník či voľného ohýbania drôtu pestrosť výrazov v súčasnom šperku dotvárajú aj diela autorov, ktorí využívajú tradičné drotárske prvky a výplety.²² Patrí k nim aj **Štefan Mlich**²³ (nar. 1936, Nesluša), ktorý popri objektoch a plastikách tvorí náhrdelníky. Rozohráva v nich minimalistickú hru, nakoľko drôtom kreslí na kameň v zmysle prírodného dizajnu tak, aby farebnosť a štruktúra prírodniny zostala dominantná. Jeho diela sú prejavom úcty k tradične chápaným hodnotám – drotárskemu remeslu i prírode.

Zriedkavé spojenie klenotníckych pracovných postupov s tradičnými drotárskymi výpletmi (slučkový) obsiahli vo svojich dielach študenti Stredného odborného učilišťa pre telesne postihnutú mládež v Bratislave. Šperky, ktoré vznikli pod vedením **Evy Oriekovej** a **Iny Bernadičovej**, zaujmu inovatívnymi nápadmi a výtvarnou i technologickou čistotou prevedenia. Spomedzi študentským prác si zasluhuje pozornosť aj brošňa **Dominiky Garajovej** zo Spojenej školy v Žiline. Vytvorila ju z medeného plechu príjemného organického tvaru doplneného rovnými líniami drôtu. Brošňu zhotovila roku 2008 pod odborným vedením **Daniely Mládenkovej** a **Michaely Jamborovej**.

Variáciami na tému mužského a ženského šperku, vizuálne hraničiacimi s odevom, sa roku 2004 zaoberala vo svojej diplomovej práci **Jana Danešová**, študentka Katedry výtvarnej výchovy Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave pod odborným vedením akad. soch. Alojza



Zuzana Flimelová: Náhrdelník, postriebrený drôt, cín, kamene, sklo, 2007. Foto: Anna Kucharčíková.

Drahoša. Autorka kombinovala drôt s plastom a z menších opakujúcich komponentov vytvorila rytmickú mozaiku.

Širokú škálu šperkov a úžitkových predmetov nájdeme popri plastikách, objektoch i reliéfoch v tvorbe architektky – výtvarníčky **Márie Krajčovej**²⁴ (nar. 1964, Púchov). Najčastejšie sa objavujú medzi nimi misky, košíky, príležitostne i tienidlá na lampy. Tvorí ich z hrubého pozinkovaného drôtu a využíva pritom tradičné drotárske pracovné postu-



Ján Sajkala: Kolekcia šperkov (náramok a náhrdelník), medený drôt a plech, 1998. Foto: Anna Kucharčíková.



Náhrdelník (polodrahokam, striebro) vytvorený študentmi Stredného odborného učilišťa pre telesne postihnutú mládež v Bratislave vznikol pod odborným vedením Evy Oriškovej a Iny Bernadičovej. Foto: Anna Kucharčíková.

py (priväzuje výplet o kostru), výplety (špiralový, lineárny, slučkový) a inovatívne obmieňa pôvodné dekoratívne prvky. Drôt kombinuje zriedkavo s drevom, no najčastejšie s kúskami plechu a drobnými riečnymi kameňmi vždy začlenenými v drôtenom dekoratívnom orámovaní. Z týchto prvkov vytvára v úžitkových dielach zaujímavé mozaiky, ktoré sú charakteristickým znakom tiež jej voľnej tvorby. Tradičné drotárske dekoratívne prvky (špirála, pružina, kvietok) sa v zdynamizovaných formách objavujú aj v autorkinej šperkárskej tvorbe. V jej strieborný a nerezový drôt kombinuje s polodrahokamami, drevom, kožou, kožušinou či rohovinou. Osobitú kapitolu v autorkinej úžitkovej tvorbe predstavujú svietniky. Zdroj svetla v nich na drôtených líniách najlepšie rozpúta pôsobivú hru. V autorkinej tvorbe sú vždy spojené so sakrálnou tematikou, ktorá je naznačená drobným symbolom. Cítiť v nich zmysel pre priestor, pre vlastnosti drôtu a ich prirodzené uplatnenie vo výtvarnom diele spojené v dokonalom súlade s námetom, technikou tvarovania a viazania drôtu prevzatou z pôvodného drotárskeho remesla.

Najrozšírenejšiu činnosť vandrovných drotárov – opletanie nádob drôtom – prenáša do svojich úžitkových diel sochárka **Elena Kárová**²⁵ (nar. 1955, Praha). Aplikuje ho na hlinené nádoby vychádzajúce z tvaru hranola, ktorý autorka modifikuje v jemných detailoch. Poťahuje ich masívnou drôtenou sieťou, ktorej tvar ôk prispôsobí podobe nádob. Tradične chápanou sieťou prenáša do súčasného úžitkového umenia pôvodnú filozofiu práce drotárov, pričom zachováva aj pôvodný praktický



Mária Krajčová: Sen (náhrdelník – detail), strieborný drôt, ametyst, 2003. Foto: Anna Kucharčíková.

zámer, na ktorý slúžila – na ochranu nádoby pred rozbitím.

Výtvarník-sochár **Ján Kondáč**²⁶ (nar. 1959, Bratislava), pôvodne umelecký kováč, súbežne rozvíja voľnú i úžitkovú tvorbu. Obidve sa navzájom ovplyvňujú napríklad prenášaním skúseností z nových objavov z experimentov s povrchovou úpravou. Popri kovaných monumentálnych riešeniach pre architektúru sa venuje aj komornej plastike a úžitkovým predmetom, ktoré sa svojím výrazom, materiálom, technikou i povrchovou úpravou často navzájom prelínajú. Tvorí ťažidlá v podobe kovaných plastiek, v ktorých kombinuje kované železo s drôtom. Figurálne námety (ľudská postava, vták) voľne tvaruje z hladkých, ľahko plynúcich línií kovaného železa a drôtu.

Kategória drôteného šperku a úžitkového predmetu oslovuje nielen umelcov venujúcich sa plastike a objektu, ktorým je najbližšia, ale tiež tým, ktorí svoju voľnú tvorbu naplňajú v iných materiáloch i celkom odlišných umeleckých žánroch (napríklad v maľbe). Tvorba úžitkových predmetov a nositeľných šperkov, spojených s požiadavkou funkčnosti, núti výtvarníkov hľadať nové konštrukčno-technické i kompozičné riešenia. Po-

prítom do týchto zväčša komorných diel vnášajú prvky zo svojej voľnej tvorby (zo sochárstva, textilného dizajnu, objektov). Kategórie tvorby, ktorým som sa v tomto príspevku venovala, tiež svedčia o stále živom vzťahu k tradičnej kultúre ako zdroju nových podnetov a inšpirácií (odevná kultúra, tradičné remeslá). V šperkoch sa objavujú rozmanité materiály, niektoré svojou povahou až antiestetické, ktoré v kombinácii s drôtom popierajú svoj pôvodný charakter. V tvorbe šperkov z drôtu sa klenotnícke techniky objavujú len príležitostne a prevažujú nad nimi experimentálne postupy. Zároveň o tom, že kategória šperku je otvorenou pre experiment, svedčí nielen rozmanitosť ich tvarov, tém a inšpiračných východísk, ale aj rozrastajúca sa škála šperkov na rôzne časti tela.²⁷ Pribúdajú nové riešenia ich zapínania či spôsoby uchytania na odeve. To všetko súčasným šperkom dáva náboj originality.

Poznámky

1. BARTOŠOVÁ, Zuzana: Rezonancie '98. Bratislava : Kultúrne zariadenia Petržalky pre Slovenskú sekciu AICA, 2001.
2. Jana Menkynová študovala na Škole umeleckého priemyslu v Bratislave.
3. Remigia Biskupská začala študovať výtvarnú výchovu na Pedagogickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, štúdium z rodinných dôvodov nedokončila.
4. Blanka Šperková študovala na Divadelnej akadémii múzických umení v Prahe – odbor bábkové výtvarníctvo a na Vysokej škole umeleckého priemyslu v Prahe – ateliér kresleného a bábkového filmu (prof. A. Hoffmeister).
5. ŠKVARNOVÁ, M.: Šperky a drôtené objekty Blanky Šperkovej. In: Remeslo, umenie, dizajn, 2002, č. 2, s. 12 – 13.
6. Silvia Fedorová študovala na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe u prof. Antonína Kybala.
7. Alžbeta Burianová študovala na Vysokej škole umeleckého priemyslu v Prahe – ateliér textilnej tvorby u prof. Bohdana Mrázka a doc. Renáty Rozsivalovej.
8. Lubica Pončík študovala a na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave – odbor textilný dizajn u akad. mal. Jozefa Bajusa, akad. mal. Silvie Fedorovej a Mgr. art. Sone Sadílkovej.
9. PEKÁROVÁ, A.: Lubica Pončík. In: Remeslo, umenie, dizajn, 2009, č. 2, s. 16 – 18.
10. Andrea Lachová študovala na Hochschule der Künste v Berlíne a na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave – odbor textilný dizajn u akad. mal. Jozefa Bajusa a akad. mal. Silvie Fedorovej.
11. Mária Machatová študovala na Vysokej škole výtvarných umení – ateliér maľby u prof. Bergera.
12. Iveta Miháliková študovala na Vysokej škole výtvarných umení – voľnú tvorbu a textilný dizajn.
13. ŠKVARNOVÁ, M.: Objekty Ivety Mihálikovej. In:

- Remeslo, umenie, dizajn, 2005, č. 2, s. 4 – 6.
14. Lenka Čisáriková študovala výtvarnú výchovu na Pedagogickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave u K. Ondreičku a J. Terpáča.
 15. Mária Rudavská študovala na Strednej škole umeleckého priemyslu v Bratislave – odbor textil u prof. O. Štepaníkovej.
 16. POLÁČKOVÁ, D.: Mytológie Márie Rudavskej. In: Remeslo, umenie, dizajn, 2003, č. 3, s. 4 – 6.
 17. Drôt a jeho hra so svetlom a sklom oslovila v 90. rokoch 20. storočia aj Zuzanu Rudavskú. Príležitostne tvorí hlinené svietniky kombinované s drôtom tiež Daniela Krajčová.
 18. Zuzana Rudavská študovala na Vysokej škole umeleckého priemyslu v Prahe – ateliér textilného výtvarníctva u prof. B. Felcmana a doc. M. Kachynkovej-Vankovej.
 19. Júlia Kunovská študovala na Fakulte architektúry Slovenskej vysokej školy technickej v Bratislave.
 20. Zuzana Flimelová študovala maľbu na Vysokej škole výtvarných umení u prof. Vladimíra Popoviča.
 21. Ján Sajkala študoval na Vysokej škole výtvarných umení – odbor kov, šperk, sochárstvo u doc. Karola Weisslechnera a doc. Antona Čierneho.
 22. V poslednom období uplatňuje tradičné drotárske techniky a prvky v šperkoch mnoho umeleckých remeselníkov – napríklad Rozália Ďurčatová, Blažena Kriváková, otec a syn Jurovatovci. Voľnú kresbu drôtom do šperkov vnášajú Marta Koleková, Jana Tóthová, Viktória Javorová, Oľga Brunnerová, Hana Kráľová, Natália Strenková, Barbora Chabroňová a iní. Obľúbenú techniku šitej čipky využívajú šperkárky Marta Filová (aj tkanie), Blažena Kriváková, Mária Porubčanská (aj drotárske prvky), Lucia Čertíková, Soňa Stupňánková, Marta Kožuchová, Ján Pecuch. Techniku paličkovanej čipky do šperkov aplikujú najmä Erika Majerská a Katarína Búranová. Škálu šperkov vlastnými autorskými technikami viazania drôtu obohatili Andrea Pašteková, Oľga Obertová, Tamara Maceková.
 23. Štefan Mlich sa vzdelával súkromne u viacerých výtvarníkov.
 24. Mária Krajčová študovala na Fakulte architektúry na Slovenskej vysokej škole technickej v Bratislave.
 25. Elena Kárová študovala na Vysokej škole umelecko-priemyselnej v Prahe.
 26. Ján Kondač študoval na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave – odbor sochárstvo u prof. Jána Kulicha, prof. Juraja Bartusza a prof. Vladimíra Havrilu.
 27. Vyplýva to aj z menej početnej skupiny umelcov pracujúcich s drôtom, ktorým bola venovaná táto štúdia.

Wire jewellery and objects of daily use in work of artists
Summary

Wire as an artistic medium possessing creative aspects such as flexible shape, grain flow, transparency and strength entered the Slovak jewellery in the early 1970s. The jewellery art gained its independent position at the same time. Among pioneering artists who exchanged traditional jewellery materials for wire were Remigia Biskupska a Jana Menkynova. Blanka Šperkova joined the wire trend in 1970s and has designed small plastic art jewellery.

Further artists redirected their attention to wire in the end of 1980 and in the 1990s. They have modified traditional tinkering and textile techniques to fit modern art forms. Some artist combine traditional wire weaves and elements with semi-precious stones and glass, point lace and semi-precious stones and pearls, others prefer bobbin-lace technique. Contemporary jewellery artists often use the traditional chain principle, wire draving, plastic weave and wire-and-sheet combination. Flexibility of wire encourages artists to seek new forms, explore new techniques (such as Zuzana Rudavská, Zuzana Flimelová) and experimenting with shapes, meanings and functions (Júlia Kunovská, Ján Kondač). Artists produce new visual and haptic structural effects and discover new aesthetic qualites (Silvia Fedorová, Eubica Poncik, Andrea Lachová, Iveta Miháliková, Alžbeta Burianová and others).

IKONOGRAFIA V KULTE JOVA OPTIMA MAXIMA DOLICHÉNSKEHO

Okrem kultu pôvodných domácich božstiev a oficiálnych kultov Rímskej ríše boli na území Rímskej ríše doložené rôzne orientálne kulty. Tie v rámci Rímskej ríše šírili najmä obchodníci a vojaci pochádzajúci z východnej časti impéria. Oblúbeným bol napríklad kult boha Mithru, egyptskej Isidy a Sarapida či maloázijskej Kybelé.

So šírením orientálnych kultov v rámci helenistického sveta a neskôr aj v rámci Rímskej ríše súvisí fenomén nazývaný *interpretatio romana*, v helenistickom období *interpretatio graeca*. Vo východnej časti impéria môžeme tento jav pozorovať vo

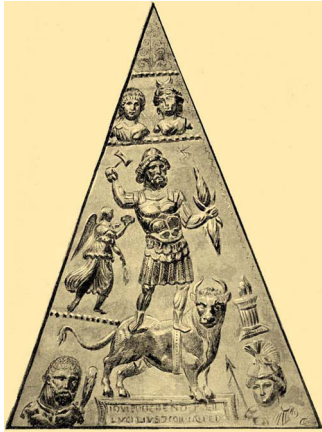
viacerých prípadoch, kedy bolo pôvodne lokálne semitské božstvo stotožnené s gréckym a neskôr rímskym božstvom s rovnakými kompetenciami. To sa zväčša ďalej šírilo pod menom gréckeho či rímskeho božstva s epitetom označujúcim mesto či oblasť, odkiaľ daný kult pochádzal. Išlo prevažne o miestnych baalov (baal = pán), ktorí boli stotožňovaní s najvyšším gréckym bohom – Diom, a neskôr, po pričlenení územia, z ktorého daný kult pochádzal, k Rímskej ríši, boli stotožnení s rímskym Jovom. Ako už bolo spomenuté, šíriteľmi týchto kultov sa stali ľudia pochádzajúci z týchto oblastí, ktorí migrovali v záujme obchodu alebo v rámci vojenskej služby do západných provincií Rímskej ríše. Na území Rímskej ríše sa tak stretávame napríklad s kultom Jova Heliopolitana či Jova Dolichénskeho.

Kult Jova Optima Maxima Dolichénskeho¹ vznikol v meste *Doliché* v kraji *Kommagéné*.² Súdiac podľa dvoch chetitských reliéfov objavených v roku 1928 v Tell-Ahmar, vzdialeného približne 75 kilometrov od mesta *Doliché*, išlo pôvodne o churritského boha počasia Tešuba. Jeho chetitské meno mohlo znieť Wašawa. Neskôr bol tento churritsko-chetitský boh stotožnený so semitským Hadadom, bohom blesku a vojny. Ten bol – rovnako ako Tešuba – zobrazovaný s býkom, sekerou a bleskom. Hadad, *Baal z Doliché*, bol spočiatku iba lokálnym božstvom s obmedzenými kompetenciami, rovnako ako iní sýrski baalovia. Ale pod vplyvom chaldejskej kozmológie, ktorá získavala čoraz väčší vplyv na tomto území, sa oblasť jeho právomoci rozšírila a stal sa pánom nebies (Baal Šammin).³

Na niektorých dolichénskych kamenných pamiatkach môžeme vidieť bohyňu stojacu na



Stéla zobrazujúca boha Tešuba objavená v Tell-Ahmar.
<<http://cache2.artprintimages.com/p/LRG/13/1348/TYCS000Z/art-print/stela-of-teshub-syrian-storm-god-from-tell-ahmar-syria-basalt.jpg>>



Bronzový votívny trojuholník z lokality Kömlöd. <http://mek.niif.hu/00800/00893/html/img/nagy/1715.jpg>

zvierati, spoločníčku dolichénskeho Baala, s ktorou sa neskôr stretávame pod menom Juno Regina. A. H. Kan⁴ vyslovuje názor, že táto postava pôvodne predstavovala churritskú bohyňu Chepit. Postupom času sa z churritskej Chepit stala semitská Baalat (= pani) z *Doliché*. Ďalej A. H. Kan tvrdí, že túto Baalat môžeme takmer s istotou identifikovať s Atargatis, ktorej kult sa prostredníctvom sýrskych žoldnierov šírila v Rímskej ríši. Medzi Rimanmi bola Atargatis známa pod menom *Dea Syria*.⁵

Anexia Kommagénskeho kráľovstva Rómom za vlády cisára Vespasiána otvorila kultu Baala z *Doliché*, ktorý po pričlenení tohto územia k Rímskej ríši synkretizoval s najvyšším rímskym bohom, cestu do západných provincií. Avšak s prenikaním kultu do západných provincií Rímskej ríše sa stretávame až v období cisára Hadriána. Momentálny stav bádania nedovoľuje rekonštruovať spôsob, akým sa kult Jova Dolichénskeho šírila v rámci Rímskej ríše.

Kult tohto orientálneho božstva mimo miesta jeho vzniku nachádzame najprv v troch lokalitách, ktoré boli od seba značne vzdialené. Prvou z nich je *Lambaesis* v severnej Afrike. Druhou lokalitou je *Carnuntum*, ktoré sa nachádzalo v provincii *Pannonia Superior*. Počiatky kultu sú tu datované do obdobia vlády Hadriána. Odtiaľto sa kult zrejme rozšíril do všetkých podunajských a porýnskych provincií. Tretím centrom kultu v západných provinciách Rímskej ríše bolo samotné hlavné mesto ríše – Rím. Najstaršie nápisy z Ríma sú datované do roku 138 po Kr.

Rímske pamiatky najčastejšie zobrazujú Jova Dolichénskeho stojaceho na býkovi. Jupiter

je oblečený vo vojenskom odevu, v jednej ruke – zväčša v pravej – drží dvojité sekeru, prípadne meč a v druhej zväzok bleskov. V niektorých prípadoch je zväzok bleskov nahradený žezlom. Odetú má krátku tuniku, na ktorej nosí anatomický pancier a na hlave má nasadenú prilbu, tiaru alebo frýgickú čiapku. Odev božstva môže byť doplnený plášťom – *paludamentom*.

Toto typické ikonografické zobrazenie vychádza zo starších lokálnych tradícií a môžeme ho vystopovať až do chetitského obdobia. Vzhľadom na to, čo sme uviedli o pôvode a prvotných kompetenciách božstva, môžeme s istotou konštatovať, že blesk, prípadne zväzok bleskov, je atribútom boha blesku, ale aj počasia všeobecne.

Dvojité sekeru – bipennis by sme mohli na prvý pohľad interpretovať ako atribút boha vojny. Avšak A. H. Kan upozorňuje na fakt, že chetitskí bojovníci a lovci bývajú zobrazovaní so sekerou, ktorá má ostrie len na jednej strane. Ďalej naznačuje, že dvojité sekeru v prípade chetitsko-churritského boha Tešuba mohla mať charakter kultový, podobne ako labrys na Kréte alebo v Kárii.⁶



Kamenná stéla s reliéfom Jova Dolichénskeho objavená v Brigetiu. http://www.ubi-erat-lupa.org/site/datenblatt/image.asp?nr=4726&pix=D4726_G1.jpg%3BD4726_I1.jpg&bildna=50%3B50&bildnadet=&bildnu=0



Socha Jova Dolichénskeho oblečeného v perzskom odevu objavená v Brigetiu. RATIMORSKÁ, P. – MINAROVIECH, J.: Roman Sanctuary of Jupiter Dolichenus in Brigetio and its Hypothetical Reconstruction. In: NOVOTNÁ, M. et al. (eds.): Anodos 9/2009. Studies of the Ancient World. Trnava : Trnavská univerzita v Trnave, Filozofická fakulta, s. 121, Fig. 6.

Podobne aj *lorica musculata* býval často považovaná za znak vojenského božstva. Naproti tomu M. Speidel uvádza: „... the Greek anatomical cuirass, adopted in the Near East in Hellenistic times as the state costume of gods and rulers, was simply one of the standard features employed by Greek art to represent oriental gods.“⁷ Brnenie v ikonografii Jova Dolichénskeho sa teda nemusí nutne vysvetľovať ako znak vojenského charakteru náboženstva alebo nemusí naznačovať kompetencie božstva v oblasti vojenstva. Často sa tiež stretávame so zobrazením tohto božstva, na ktorom Jupiter Dolichénsky drží v ruke meč miesto dvojitej sekery. Je veľmi pravdepodobné, že meč je tu zobrazený ako odznak moci, takže plní podobnú úlohu ako *lorica musculata*. Jupiter Dolichénsky navyše nebýva zobrazený ako rímsky vojak v plnej zbroji, ale skôr ako *imperator* či vládca. Pancier v niekoľkých prípadoch nahrádza typický orientálny odev, prípadne odev rímsky.

F. Láng konštatuje, že perzský odev je prejavom fanatizmu a jeho úlohou je prezentovať orientálny pôvod božstva.⁸ Avšak v prípade sochy Jova



Rímska stéla z Doliché zobrazujúca Jova Dolichénskeho a Junónu Reginu. <http://www.doliche.de/grabung/religion-und-politik/iuno-dolichena/>

Dolichénskeho odetého v orientálnom odevu, ktorá pochádza z Brigetia, ide skôr o vplyv mithraizmu na kult Jova Dolichénskeho a jeho ikonografiu. Navyše meno donátora v tomto prípade vôbec neznačuje jeho sýrsky či orientálny pôvod.

Býk, na ktorom Jupiter Dolichénsky stojí, je podľa A. H. Kana atribútom boha blesku a počas kvôli hromovému bučaniu a plodivej sile tohto zvierata: „Der Stier, damals das mächtigste Tier, eignete wohl besonders dem obersten Wettergott, weil sein Brüllen dem Donner, und seine Zeugungskraft der befruchtenden Wirkung der Gewitterregen gleich.“⁹ Následne pridáva ďalšiu možnú interpretáciu tohto atribútu, ktorá je vo vzťahu k pohoriu Taurus. Pomenovanie pohoria sa totiž dá odvodiť od indoeurópskeho slova označujúceho toto zviera (lat. taurus, gr. ὁ ταῦρος, slovenské tur). V takom prípade by býk v kulte Jova Dolichénskeho symbolizoval pohorie Taurus, na úpätí ktorého sa nachádza dolichénska svätyňa.¹⁰

Juno Regina – tiež nazývaná Juno Sancta – je vždy zobrazená na chrbte zvierata obráteného doľava, a to aj v prípade, že je zobrazená sama. No spravidla sa s jej zobrazením stretávame v rámci širších kompozícií, kde je znázornená spolu s Jovom, prípadne aj s inými bohmi dolichénskeho panteónu. V takomto prípade je Juno umiestnená na pravej strane výjavu. Posvätným zvieratom Junóny Reginy je laň alebo jeleň, i keď v mnohých prípadoch nám kvalita, v akej je zobrazenie vypracované,



Stéla z Doliché zobrazujúca Jova Dolichénskeho a Junónu Reginu vyhotovená v orientálnej tradícii. <http://www.dolichen.de/grabung/iupiter-dolichenus/die-stele-von-doliche/>



Busta Sola. http://farm4.static.flickr.com/3072/2654883693_9d4cb31bfb.jpg

nedovolí s istotou identifikovať druh zvieráťa, na ktorom bohyňa stojí. V niektorých prípadoch stojí Juno Regina na býkovi, rovnako ako jej božský partner.

Na mnohých zobrazeniach drží Juno v pravej ruke pozdvihnuté zrkadlo. V ľavej ruke môže Juno Regina držať žezlo. Tento tradičný atribút Junóny Dolichénskej vychádza azda zo staršej, chetitskej tradície. Bohyňa môže byť zobrazená so žezlom v pravej ruke, prípadne v nej drží granátové jablko, ako to môžeme vidieť na stéle pochádzajúcej z rímskeho obdobia, ktorá bola objavená v Doliché. Scéna býva doplnená zobrazením oltára s horiacim ohňom, ktorý oddeľuje božský pár. Tento ikonografický prvok v niektorých prípadoch nahrádza vavrínový veniec v hornej časti výjavu alebo aj zobrazenie štylizovaného stromu života.¹¹

Ako zaujímavý príklad tohto typu vyobrazenia, na ktorom nachádzame Jova Dolichénskeho spolu s Junónou Reginou, by sme mohli uviesť stélu z *Doliché*, objavenú v Dolichénskej svätyni v roku 2009. Ide o reliéf vytesaný z bazaltu, rozdelený do dvoch obrazových polí. V hornej časti reliéfu je zobrazená božská dvojica, v dolnom, užšom páse sú zobrazení dvaja ľudia prinášajúci obeť na oltári. Postavy, ktoré prinášajú obeť, sú znázornené s vysokými špicatými čiapkami a v ľavých rukách držia

vetvy, čo je typické zobrazenie kňazstva v starovekej Sýrii. Jupiter – Baal stojí na býkovi, odedý je v tunike, ktorá mu siaha po kolena a na spodnom okraji je lemovaná strapcami, na širokom opasku má po svojom pravom boku zavesený meč. Zobrazovaný je s dlhou špicatou bradou, na hlave má vysokú čiapku s malými rohmi, v pravej ruke drží zväzok bleskov, v ľavej *bipennis*. Bohyňa stojí na lani (?), oblečenie ju zahaľuje až po členky, na bedrách je prepásaná širokým opaskom, cez ľavé plece má prehodený plášť, na hlave má *polos* a vlasy jej voľne padajú dozadu. V pravej pozdvihutej ruke drží zrkadlo, v ľavej ruke má granátové jablko. Oba atribúty sú symbolmi plodnosti. Medzi božstvami je štylizovaný strom života a v hornej časti strapec viniča, ktorý symbolizuje úrodnosť. Hoci je táto stéla zobrazená v starej tradícii, siahajúcej až do 9. stor. pred Kr.,¹² zobrazenie pochádza až z helenistického, prípadne rímskeho obdobia, čo dokazuje forma oltára v spodnom poli výjavu.¹³

Svoje poznatky o dolichénskom panteóne môžeme čerpať najmä z kamenných votívnych reliéfov pochádzajúcich zo svätyně, ktorá prislúchala k táboru jednotky Equites singulares Augusti, sídliacej v Ríme na Aventíne. Okrem toho môžeme božstvá spojené s kultom Jova Dolichénskeho a

ikonografiu týchto božstiev skúmať bližšie vďaka bronzovým votívnym trojuholníkom, ktoré pochádzajú prevažne z oblasti dunajského limitu a z Dácie. Zopár predmetov tohto druhu sa našlo na území rímskej provincie Germánia a jeden exemplár pochádza dokonca z územia rímskej provincie Británia.

Svoje pevné miesto v panteóne mali Sol a Luna. Zobrazení sú na kamenných pamiatkach z *Dolocena* na Aventíne, ale aj na spomínaných trojuholníkových tabuľkách. Majú formu busty, väčšinou umiestnenej na okraji výjavu, pričom slnko je zvyčajne zobrazované na ľavej strane, mesiac na pravej. Atribútom Sola je koruna tvorená lúčmi svetla, ktorá mu lemuje hlavu, prípadne pochodeň v ruke, pre Lunu je charakteristický diadém s polmesiacom vo vlasoch. Na bronzových votívnych trojuholníkoch bývajú zobrazovaní v druhom registri, hneď pod orlom.¹⁴ Početné sú tiež drobné bronzové plastiky vo forme busty.

Podľa jednej interpretácie jednota slnka a mesiaca, ktorá prezentuje sled dňa a noci, vyjadruje večnosť. Druhá teória hovorí, že orol, Sol a Luna tvoria trojicu a cieľom tejto triády je naznačovať nebeský a kozmický aspekt božstva. Táto druhá interpretácia sa odvoláva na okrídlené disky známe z chetitských zobrazení boha Tešuba.¹⁵ Spoločné zobrazenie Sola, Luny a orla by teda bolo akýmsi sémantickým prekladom pôvodného motívu, ktorý nachádzame na chetitských pamiatkach.¹⁶

Iný názor na úlohu tejto dvojice v kultu Jova Dolichénskeho vyjadruje M. Speidel. Tvrdí, že Sol

a Luna boli v kultu Jova Dolichénskeho uctievaní ako samostatní bohovia. Poukazuje pritom na votívny reliéf Marca Ulpia Chrésima, kde je zobrazený Sol Invictus (neporaziteľné Slnko) formou busty. Reliéf nie je venovaný Jovovi, ale priamo neporaziteľnému Slnku. Že nejde o votívny dar patriaci Mithrovi, usudzuje M. Speidel z toho, že na reliéfe je zobrazená aj Luna, hoci je menšia. Takisto podľa neho nejde o synkretizmus Jova a neporaziteľného Slnka, aký môžeme pozorovať v mithraizme, pretože na votívnych nápisoach je Sol Invictus zmieňovaný vždy oddelene od Jova Dolichénskeho, pričom Jupiter je menovaný na prvom mieste.¹⁷

Okrem toho sa stretávame so zobrazením iných bohov, menovite so Sarapidom a Isidou, s Kastorom a Polydeukom (v latinčine *Castor, -is a Pollux, -lucis*), s Martom, Herculom a Minervou. Dioskurovia sú na niektorých ikonografických pamiatkach tohto kultu zobrazení ako ľudské postavy, na jednom reliéfe z aventínskeho *Dolocena* vedú svoje kone. No na votívnych trojuholníkoch sa často stretávame s Castormi v podobe pololuďských-polozvieracích figúr. Význam tohto zobrazenia nám nie je známy.

Otázny je vzťah ďalšej božskej dvojice – Apollóna a Diany – s kultom Jova Dolichénskeho. Význam týchto dvoch bohov pre kult Jova Dolichénskeho obhajuje opäť M. Speidel. Úloha spomenutých božstiev v tomto kulte nie je istá. No na základe votívnych nápisov vieme, že viacerí prívrženci Jova Dolichénskeho nosili mená dioskurov, Apollóna alebo Artemidy, prípadne mená od nich



Stéla z Aventína so zobrazením panteónu kultu Jova Dolichénskeho. KUŞSEVEN, Pinar: The cult of Jupiter Dolichenus : Origins and Iconography. Ankara : Bilkent University, s. 130, Fig. C.26.



Bronzový votívny trojuholník z lokality Iasen. <http://www.lessing-photo.com/p2/100402/10040269.jpg>

odvodené.¹⁸

V kulte Jova Dolichénskeho sa často stretávame so zobrazením Viktórie. Tieto zobrazenia sú buď súčasťou kompozície, alebo ide o samostatné plastiky.¹⁹ Viktória je na pamiatkach spojených s týmto kultom zobrazená podľa rímskej tradície. Oblečenú má dlhú priliehavú tuniku, zobrazená je s krídlami, v ruke drží spravidla vavrínový veniec, ktorým v rámci zobrazenia často ovenčuje Jova Dolichénskeho. Hoci Viktória pôvodne symbolizovala vojenský triumf, neskôr sa stala personifikáciou víťazstva v oveľa širšom význame. Viktória v kulte Jova Dolichénskeho by mohla zosobňovať tak víťazstvo na bojovom poli, ako aj vládu Jova nad kozmom, ktorú možno všade pozorovať.²⁰

Okrem božstiev patriacich do tohto pantheonu si zaslúžia našu pozornosť aj symboly, ktoré možno nájsť na pamiatkach spojených s kultom Jova Dolichénskeho. Nebudem sa venovať objektom, ktoré sa v ikonografii týchto pamiatok vyskytujú iba výnimočne, ale zameriam sa len na niekoľko najdôležitejších predmetov. Dôležité sú najmä symboly: orol, horiaci oltár a veniec.

So zobrazením orla sa v tomto kulte stretávame vo viacerých formách. Jedno špecifické zobrazenie orla – vo vrchnom registri trojuholníkových votívnych tabuliek – a jeho význam sa spomínal vyššie, v súvislosti so zobrazením Sola a Luny. Špecifické je tiež zobrazenie orla, ktorý podopiera brucho býka, prípadne orla sediaceho na hlave býka. Rovnako ako jeho umiestnenie na anatomicom pancieri môže toto zobrazenie naznačovať priame prepojenie medzi orlom a bohom. V takomto prípade by azda mohlo ísť priamo o atribút Jova Optima Maxima. Možno ešte spomenúť dva spôsoby zobrazenia tohto zvieraťa. Na jednom reliéfe z aventínskeho *Dolocena* sa napríklad stretáme s orlom zobrazeným nad oltárom s horiacim ohňom, pričom v pazúroch drží zväzok bleskov. Orla môžeme nájsť aj v tympanóne rímskej stély z *Doliché*.²¹

Vo všeobecnosti nie je možné súhlasiť s interpretáciou orla ako tradičného rímskeho atribútu Jova Optima Maxima, ani s jeho stotožnením s orlom na signách légii. A. H. Kan sa pridáva názoru, ktorý pred ním vyslovil už F. Cumont,²² že sa tu stretávame s posvätným zvieraťom semitského Baala. V týchto intenciách býva orol interpretovaný, ako píše A. H. Kan: „... als *Sonnenvogel die Seelen der Verstorbenen dem ewigen Licht zuführen*.“²³



Plastika Viktórie objavená v Brigetiu.
RATIMORSKÁ, P. – MINAROVIECH, J.: Roman Sanctuary of Jupiter Dolichenus in Brigetio and its Hypothetical Reconstruction. In: NOVOTNÁ, M. et al. (eds.): *Anodos 9/2009. Studies of the Ancient World*. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, Filozofická fakulta, s. 121, Fig. 3.

269

Na záver môžeme dodať, že orol mal dôležité miesto v kulte Jova Dolichénskeho súdiac podľa mien viacerých kňazov Jova Dolichénskeho, odvodených od rímskeho slova *aquila*.²⁴

Veľmi častým symbolom v ikonografii Jova Dolichénskeho je oltár, na ktorom horí oheň. Zväčša ho môžeme vidieť medzi Jovom a Junónou, na ich úrovni.²⁵ Oheň horiaci na tomto oltári sa dá interpretovať aj ako symbol neuhasiteľného nebeského ohňa, ktorého viditeľnými prejavmi sú slnko, mesiac a hviezdy. Tento nebeský oheň dáva použitiu ohňa v náboženských rituáloch hlbší zmysel. Nepretržite horiaci oheň by mohol byť tiež znak stálosti moci nebeského božstva.²⁶

Na pamiatkach kultu Jova Dolichénskeho je často zobrazený vavrínový veniec. Spravidla sa nachádza medzi Jovom a Junónou,²⁷ alebo v rukách Viktórie, ktorá ním korunuje Jova. Veniec môže symbolizovať jednak úctu prejavovanú obom božstvám, ich víťaznú moc, alebo môže byť spájaný s vojenským prostredím, ako v prípade zobrazenia

Kult Jova Dolichénskeho v Rímskej ríši bol súčasťou fenoménu nazývaného *interpretatio romana*. Tá sa však neprejavila len na mene božstva, ale aj v ikonografii. Jednotlivé prvky zobrazenia ako postoj božstva, atribúty a symboly boli doslovne preložené do rímskeho myslenia a prezentované pomocou výrazových prostriedkov rímskeho umenia. Orientálny odev božstva a typickú vysokú čiapku s rohmi vystriedal v helenistickom a rímskom období anatomický pancier a frýgická čiapka. Podobne aj zobrazenie orla, Sola a Luny môže byť prekladom okrídleného kotúča.

Avšak po rozšírení kultu do západných provincií rímskej ríše neostalo len pri transformovaní starších prvkov zobrazenia, ale môžeme pozorovať aj prijímanie nových symbolov (oltár na stéle z *Doliché*, ktorý bol vypracovaný v staršej orientálnej tradícii), prípadne aj prenikanie vplyvov z iných orientálnych kultov (perzský odev Jova Dolichénskeho na stéle z Brigetia pravdepodobne prebraný z ikonografie mithraizmu).

Dalo by sa teda povedať, že ikonografia Jova Dolichénskeho na rímskych pamiatkach je výsledkom rímskej interpretácie na jednej strane a vyváženej kombinácie konzervatívnych a inovatívnych tendencií na strane druhej.

Bibliografia

- CUMONT, Franz V. M. 1917. *Études Syriennes*. Paris : A. Picard, 379 p.
- HÖRIG, M. – SCHWERTHEIM, E. 1987. *Corpus Cultus Iovis Dolicheni*. Leiden : Brill, 422 s. ISBN 9004076654
- KAN, Albert H. 1943. *Juppiter Dolichenus : Sammlung der Inschriften und Bildwerke*. Leiden : Brill, 155 s.
- KUŞSEVEN, Pinar 2007. *The cult of Iupiter Dolichenus : Origins and Iconography*. Ankara : Bilkent University.
- LÁNG, F. 1941. *Das Dolichenum von Brigetio*. In: *Laureae Aquincenses II. : Memoriae Valentini Kuzsinszky dicatae*. In: *Dissertationes Pannonicae. Ser II., No. 11*. Budapest, s. 165 – 181.
- SPEIDEL, M. P. 1978. *The Religion of Iuppiter Dolichenus in the Roman Army*. Leiden : Brill. 92 p. ISBN 9004053980

Poznámky

1. V nápisocho sa stretávame s viacerými modifikáciami tohto mena: Doloc(h)enus, Dolychenus, Dolicenus, Dolc(h)enus, Dulicenus, Dulc(h)enus, Dolec(h)

enus, Dolochinus, Dolichinus, Dolochenius, Dolocenis, Dolocenis(?).

2. Δολίχη, dnešný Dülük v juhovýchodnom Turecku, na úpätí pohoria Taurus. Tamojší chrám Baala Dolichénskeho, v helenizme stotožneného s Diom a v rímskom období s Jovom, sa nachádza na vrchu Dülük Baba.
3. KAN 1943, s. 5 – 6.
4. KAN 1943, s. 9.
5. Ibidem.
6. KAN 1943, s. 4.
7. SPEIDEL 1978, s. 39.
8. LÁNG 1941, s. 170 f.
9. KAN 1943, s. 5.
10. KAN, s. 5.
11. Ibidem, s. 24.
12. Staršia orientálna tradícia je obzvlášť badateľná v zobrazení božstva so špicatou čiapkou a rohmi, veľkých očiach zobrazených en face, zatiaľ čo tvár je zobrazená z profilu, alebo na oblečení kňazov v dolnom obrazovom páse.
13. <<http://www.doliche.de/grabung/iupiter-dolichenus/die-stele-von-doliche/>>
14. Pozri obr. 2.
15. Pozri obr. 1.
16. KAN 1943, s. 27; KUŞSEVEN 2007, s. 52.
17. SPEIDEL 1978, s. 25 – 32.
18. Ibidem, s. 21 – 24; v súvislosti s úctou Castorov v kulte Jova Dolichénskeho môže byť zaujímavý sarkofág pochádzajúci z Brigetia s nápisom: D(is) M(anibus) // M(arco) Aur(elio) Polideuco dec(urioni) / mun(icipii) Brig(etionis) ex region(e) / Dulca vico Calan(?) q(u) i / vix(it) an(nos) XXXXV M(arcus) Aur(elius) / [-----] rit. Zosnulý teda pochádzal z okolia mesta Doliché, jeho rodina získala občianstvo za vlády Marca Aurelia, možno počas Markomanských vojen. Ďalej o ňom vieme, že bol členom mestskej rady v Brigetiu, čo môže naznačovať, že občania sýrskeho pôvodu tvorili vplyvnú zložku obyvateľstva tohto municipia. Podľa jeho príménia (cognomen) a azda aj na základe jeho pôvodu sa môžeme domnievať, že išlo o ctiteľa Jova Dolichénskeho. Sarkofág je na základe nápisu datovaný do prvej polovice 3. stor. po Kr. Porovnaj: <<http://www.ubi-erat-lupa.org/site/datenblatt/datenblatt.asp?Nr=3440>>
19. Hoci niektoré bronzové plastiky bohyně Viktórie boli objavené samostatne, mohlo ísť o súčasť votívnych bronzových trojuholníkov. Postava Viktórie v takomto prípade bola pripevnená k vrcholu bronzového trojuholníka.
20. KUŞSEVEN 2007, s. 59.
21. Ibidem, s. 59 – 60; pozri obr. 5.
22. CUMONT, F. 1917. *Études Syriennes*. Paris.
23. KAN 1943, s. 27.
24. KAN 1943, s. 27.
25. Pozri obr. 5.
26. KUŞSEVEN 2007, s. 63.
27. Pozri obr. 5.
28. KUŞSEVEN 2007, s. 64.



Summary

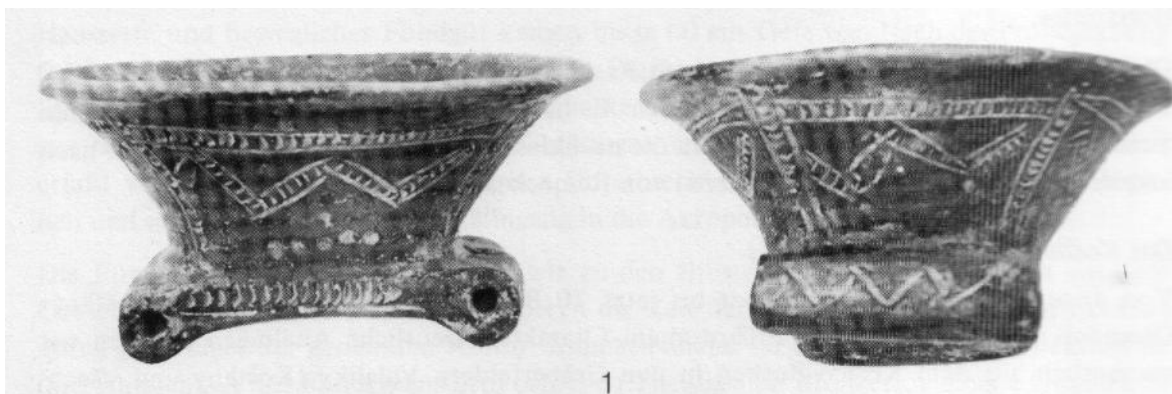
This paper deals with the iconographic elements on the monuments of the cult of Iuppiter Dolichenus. The cult of the god with the Syrian origin spread in the western provinces of the Roman Empire in the period of the emperor Hadrian and remained here up to the year 253 AD. There were found numerous stone monuments, altars and bronze reliefs within the territory of the provinces Pannonia and Noricum as well as in the other western provinces of the Roman Empire. These artifacts give us information about this oriental god and his cult. This paper mentions the essential iconographic elements and their possible interpretations. We have to know that iconography of the Iuppiter Dolichenus along with the epigraphic monuments represents irreplaceable source of information about this cult since we have no historical sources about it.

K POČIATKOM VÝTVARNÉHO UMENIA VII.

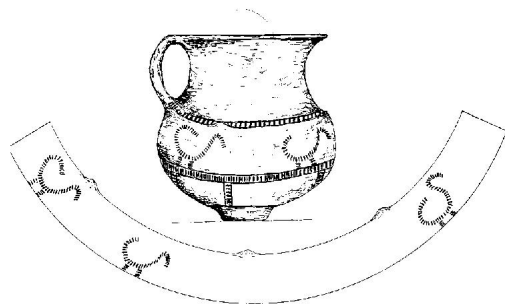
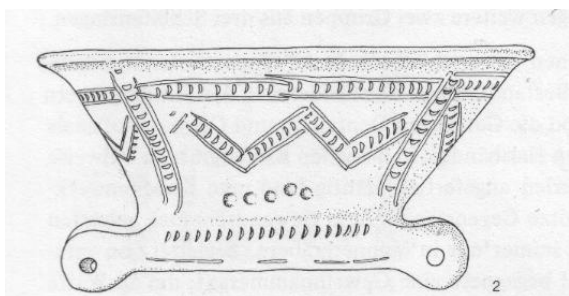
Mladší úsek staršej a počiatok strednej doby bronzovej

Mladší úsek staršej doby bronzovej na Slovensku vyplňujú viaceré kultúry, medzi ktorými najvýznamnejšie postavenie patrí maďarovskej na juhozápade a otomansko-füzesabonyskej na východe nášho územia. Už únětická kultúra, ktorá plne využívala legovaný kov – bronz, priniesla výrazné zmeny v technológii výroby kovových predmetov s praktickým využitím (pracovné náradie, zbrane) v šperkárstve, ale aj pri tvorbe predmetov, určených potrebám kultu. Očakávaný ďalší rozvoj civilizácie staršej doby bronzovej, položený na našom území predovšetkým práve spomenutým ľuďom únětickej kultúry, sa v jednotlivých kultúrnych oblastiach a spoločenstvách, ktoré za ňou nasledovali, neprejavil rovnakým spôsobom. Určité rozdiely možno čiastočne pripísať aj tomu, že išlo o kultúry, ktoré sa viac okrajovo dotkli nášho územia a ktorých hlavné ťažisko ležalo na území dnešného Maďarska. Takou je aj hatvanská kultúra, ktorá sa na východe objavila už v prvej fáze staršej doby bronzovej. V Košickej kotline sa neskôr dostala do kontaktu so starším úsekom otomansko-füzesabonyskej kultúry u nás, a na Poiplí a Pohroní do susedstva s únětickou kultúrou. Úmerne územnému rozsahu ani počet nálezísk nie je príliš veľký. Popri niekoľkých žiarových pohrebiskách a ojedinelých hrobách sa výrazne vynímajú opevnené sídliská (Malé Kosihy, Vráble, Santovka, Veľké Turovce). Do sídliskovej štruktúry hatvanskej kultúry sa radia aj nové geofyzikálne preskúmané kruhové, priekopami ohradené objekty (Leľa s dvomi vchodmi). V tejto kultúre na území Maďarska sú početnejšie nálezy, ktoré poskytujú informácie o estetickom cítení tohto ľudu a o jeho umeleckej tvorbe. Najpočetnejšie zastúpené sú keramické nádoby s typmi, ktoré sú

známe zo sídlisk aj z pohrebísk. K nim patria nezdobené aj zdobené džbánky s pásikovým uchom, veľké amfory s drobnými uškami pod hrdlom alebo so širokými uchami na najväčšej vydutine, ktorá je zvýraznená zdrsnením povrchu slamovaním či tzv. drobnými voštinami, pripomínajúcimi textilný vzor. Veľmi charakteristické sú vyššie misovité nádoby s prehnutým okrajom, výrazne odsadeným od baňatého tela. Výzdoba pokrýva celú nádobu, prípadne sa sústreďuje na jej hrdlo. Na hrdle ide o plastické lišty a barbotino, ktoré niekedy prechádza aj na telo. Iným výzdobným prvkom sú hlboké žliabky. Osobitne na jemnej keramike sa uplatňujú ryté viacnásobné cikcakovité línie a šrafované trojuholníky. Dno misovitých nádob zdobia zriedkavejšie z viacnásobných línií zostavené viacčipe hviezdičky. Pozoruhodným keramickým tvarom je neúplne zachovaná askosovitá nádoba s naznačeným vtáčím chvostom a nádoba v podobe vtáka, svojím charakterom a výzdobou pripomínajúca plastiku z Vučedolu. Zrejme nejde o náhodu, nakoľko sa hatvanská kultúra na začiatku svojho vývoja nepochybne dostala do kontaktu s predchádzajúcim osídlením kultúry Nyírség a skupiny Kosihy-Čaka, ako tomu bolo aj na sídlisku v Malých Kosihách. Medzi drobnejšími hlinenými výrobkami sa vyskytujú, i keď zriedkavejšie, značne štylizované ploché idoly i miniatúrne napodobeniny kamenných sekeriek. Pečatidlá s malým držadlom majú jednoduchý vzor zostavený z vpichov alebo rytých línií (sieťovaný vzor). Medzi nálezmi hatvanskej kultúry na Slovensku vyniká hlinený model štvorkolesového vozíka z Nižnej Myšle.¹ Našiel sa v hrobe dievčaťa, v ktorom bola aj miniatúrna amfora tej istej kultúry a ďalšie keramické a kovové prídavky. Od doteraz



Model hlineného vozíka z Nižnej Myšle (podľa L. Olexu).

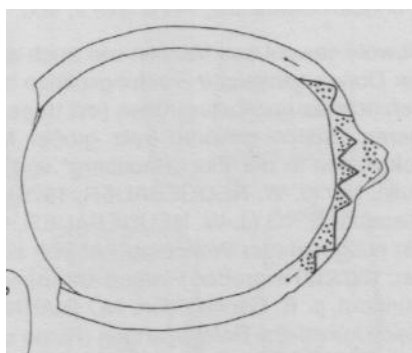
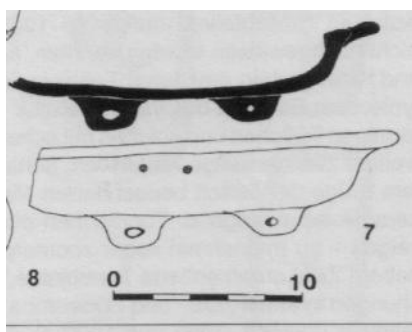


Vodné vtáky na nádobe z Nižnej Myšle (podľa L. Olexu).

známych vozíkov sa odlišuje celkovým výzorom, ktorý má tvar roztvoreného hrdla nádoby a nie hranaté obrysy skrine voza. Výzdobný štýl vozíka zodpovedá námetom známym aj z iných keramických výrobkov hatvanskej kultúry. Ide o husté rady vrypov, ohraničené z obidvoch strán rytými ryhami vo vodorovných, zvislých i cikcakovitých líniách. Vcelku pôsobivá výzdoba, zdôraznená pôvodne azda bielou inkrustáciou, sa vyznačuje radom nedokonalostí a priam „učňovských“ chýb, ktorých sa tvorca dopustil. Vidno, že ťažkosti mu spôsobovalo dosiahnutie súvislej rovnej línie i vzájomné napojenie vrcholov cikcakov, čím bola narušená súmernosť výzdobného poľa. Možno povedať, že hrnčiarsky dobre zvládnutá forma, i keď pripomínajúca skôr hrdlo nádoby než vozík, je v protiklade k nedokonalostiam vo výzdobe. Je na mieste otázka, či išlo o tú istú ruku alebo sa na zhotovení konečnej

podoby podieľal aj niekto iný. Zdá sa, že podstatnejšími boli funkcia a význam miniatúrneho povozu než jeho umelecké dotvorenie. V danom prípade sa L. Olexa domnieva, že išlo o detskú hračku a nie kultový predmet,² čo sa aj s ohľadom na miniatúrnú amforu, ktorá ho v hrobe sprevádzala, nedá celkom vylúčiť, ale ani bezvýhradne akceptovať. V ideálnom zmysle môže výzdoba, okrem vlnovky aj v podobe cikcakovitých línií, symbolizovať vodu, čo na vozíku pôsobí prekvapujúco.

Ďalšie vozíky, resp. ich zlomky a početné kolieska z Nižnej Myšle, sú zatiaľ v literatúre spomenuté len všeobecne.³ Z vyobrazenia jedného z nich však vieme, že išlo o celkom iný typ vaňovitého tvaru, zjavne bez výzdoby. Spoločným s predchádzajúcim vozíkom je spôsob zhotovenia „nápravy“ na pripojenie koliesok. Podľa tvaru baňatého džbánku a časti výzdoby sa dá usudzovať o vzťahu k hatvansko-otomansko-füzesabonyskému horizontu aj pri ďalšom zaujímavom náleze z tej istej lokality. Celkom nezvyčajné v zaužívanom spektre výzdobných prvkov sa objavuje zobrazenie kráčajúcich vodných vtákov v rade na najväčšej vydutine nádoby. Ich vzhľad na nádobe z Nižnej Myšle sa od iných podobných zobrazení z doby bronzovej odlišuje aj tým, že nejde o sediace, ale o stojace, azda kráčajúce vtáky. Podoba značne štylizovaného vtáka sa dosiahla esovitou líniou jednoduchých vrypov. Spojenie vodného vtáka s vozom či s kolesom patrí v dobe bronzovej k charakteristickým prejavom s kultovo-magickým významom. Vták – a osobitne vodný – sa považuje za ochrancu zosnulého, spája sa so smrťou a pohrebnými obetami. V prednom Oriente vták sediaci na voze sprevádzal zosnulého už v ranodynastickej dobe, na Cypre sa uvádza okolo 2200 – 2000 pred Kr. rovnako v ochrannnej funkcii zosnulých, ležiacich na márach.⁴ Jeho zobrazenie je mnohoraké – objavuje sa v plastickej, rytej i maľovanej podobe, je liaty či tepaný v kove, príp. sa



Kultový vozík z Böheimkirchenu (podľa J.-W. Neugebauera a M. Montag).

objavuje len jeho protóm, najmä v spojení s vozom alebo slnečnou bárkou. Doteraz je jeho najstaršie zobrazenie v stredoeurópskom prostredí známe z počiatku strednej doby bronzovej, to znamená, že v Nižnej Myšli ide o jeden z prvých, ak nie o jeho najstarší obraz. Jeden zo známych protómov vodného vtáka pochádza z nádoby – nepochybne tiež modelu vozíka – z Böheimkirchen vo východnom Rakúsku (patrí böheimkirchenskej skupine veľetrovsko-maďarovského okruhu).⁵ Je potom zrejmé, že zobrazenie z Nižnej Myšle je s týmto nálezom prinajmenšom súčasné, príp. mu ešte predchádza. Pri ornamentike vtáka v južnom Nemecku sa usilovala M. Montag dať do vzájomného vzťahu stredoeurópske nálezy so zobrazeniami vtáka v mykénskej kultúre obdobia šachtových hrobov (konkrétne ide

o nálezy z okruhu A v Mykénach, neskoroheladská I.). Odvoláva sa na známu zlatú platničku z hrobu 3, ktorej sa všeobecne pripisuje celkom iný symbolický význam.⁶ Vtáky v spojení s kultovou stavbou na platničke z Mykén poukazujú na vzťah k epifánii, v ktorej sa božstvo zjavuje v podobe vtáka (azda holuba).

Naproti tomu vodný vták v egejskom priestore, ako ho poznáme z umiestnenia na okraji bronzovej šálky z Tirynsu alebo z fragmentu maľby na kráteri, rovnako z Tirynsu, sú opätovne voči nášmu nálezu mladšie (LH III C1). Symbióza vodného vtáka s vozíkom, známa z Böheimkirchen, sa javí ako nový symbolický znak a fenomén doby bronzovej, ktorý sa v strednej Európe plne rozvinul v mladšej dobe bronzovej najmä vo forme tzv. slnečnej bárky, porovnávanéj so slnečným vozom Apolóna, brázdiacim nebeskú oblohu. Voz, vodný vták i bárka sa tak stávajú námetmi, evokujúcimi pohyb, ktorého umelecké vyjadrenie dospelo k jednému zo svojich vrcholov v období otomansko-füzesabonskej a maďarovskej kultúry.

Po hiáte na začiatku staršej doby bronzovej sa najstaršia trojrozmerná plastika, modelovaná z hlíny, objavuje práve v prostredí hatvanskej kultúry. Prekvapuje pritom, že ide o rovnaký spôsob ich zobrazenia, s akým sme sa mali možnosť stretávať už v badenskej kultúre stredného eneolitu. Preto sa aj niektoré ojedinelé nálezy zo sídlisk doby bronzovej nepovažovali za časovo jednoznačne preukázateľné. Až výskum opevneného sídliska vo Včelinciach potvrdil pokračovanie tradície aj v období hatvanskej kultúry. Z Maďarska sú známe z celého trvania tejto kultúry, vo Včelinciach ide o tzv. hatvansko-otomanskú fázu. Predstavujú v prvom rade domáce zvieratá, rožný statok, ovcu, ošípanú a koňa, čo plne zodpovedá sortimentu chovaných domácich zvierat.⁷ Všetky sošky zvierat sú poškodené, prípadne z nich zostalo iba torzo. Súčasný výskum uprednostňuje názor, že ide o zámerné poškodenie či zničenie pri akte obetovania, nahrádzajúc tak reálne zviera. Pokiaľ sa s takouto predstavou kultu s náhradnou obetou stotožníme, môžeme ho sledovať hlboko do minulosti aj do mladších dôb. Nahradenie živého zvieraťa jeho symbolom, ale aj krvavej ľudskej obety zvieracomu, sa tiahne dlhými dejinami ľudstva a stretávame sa s ním tak v pravekých, ako aj antických spoločnostiach. Nepochybne najznámejším príkladom je biblické obetovanie, pri ktorom Abrahám namiesto svojho syna Izáka obetoval barana.⁸ Azda

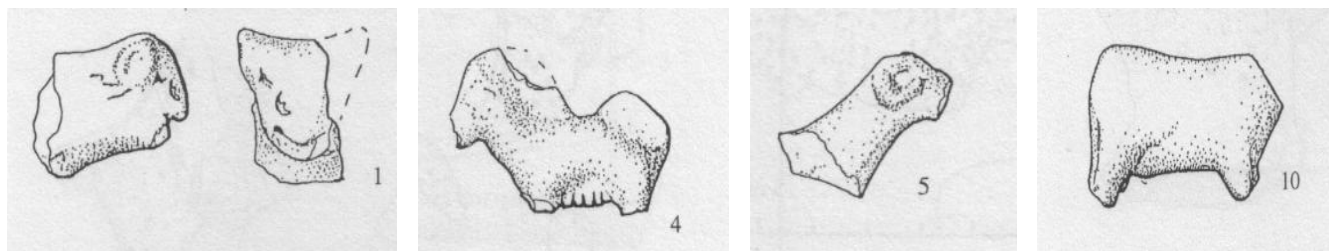
aj preto pri hlinených soškách zvierat išlo o čo najvernejšie zachytenie podoby konkrétneho druhu s charakteristickými znakmi (napr. zatočené rohy barana či naznačené vemená na krave na soškách z Včelíniec). Samotné modelovanie naznačuje, že tvorca hlinenej plastiky bol zžitý s prostredím a mal dobre odpozorovaný výzor zvierat, zachytený v pokoji, pričom nepotreboval zaznamenať ďalšie detaily (napr. srst a jej farbu).

V záverečnom období hatvanskej kultúry prichádzajú noví kolonisti z juhu, ktorí osídľujú najvýhodnejšie polohy Košickej kotliny. Ide o nositeľov otomansko-füzesabonskej kultúry, s ktorými postupne splývajú aj priľahlé roľnícke a pastierske usadlosti. Nie náhodou sa v uzavretých celkoch, ku ktorým patria aj hroby, objavujú pamiatky, patriace tak hatvanskej, ako aj novo prichádzajúcej kultúre (hovorí sa o hatvansko-otomansko-füzesabonskom horizonte). Zo staršieho základu preberá keramická tvorba aj niektoré jednoduché výzdobné prvky, medzi ktorými na prvom mieste možno spomenúť slamovanie povrchu úžitkovej keramiky. V konečnom dôsledku má zdrsnenie povrchu viac praktický (zabezpečiť lepšie uchopenie nádoby) než estetický význam.

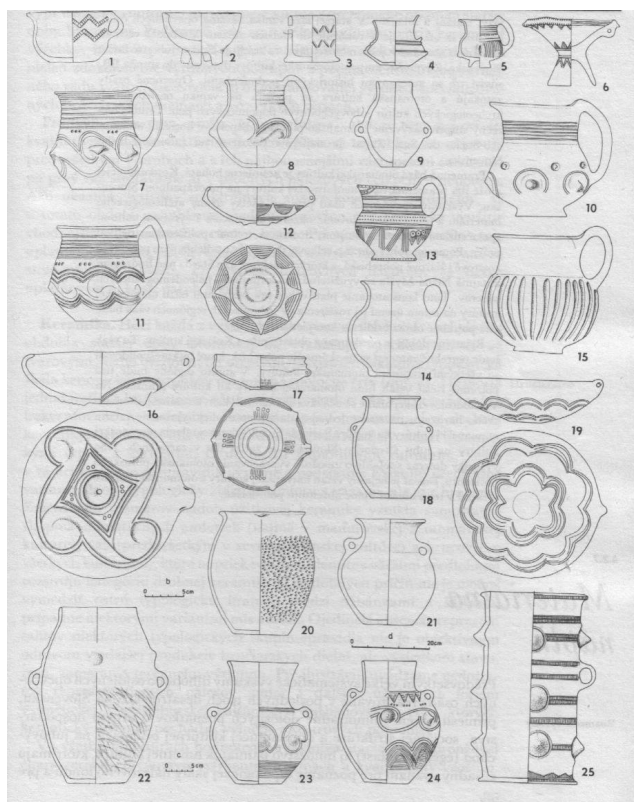
Novo etablované spoločenstvo na východnom, juhovýchodnom (Gemér) a severnom (Spiš) Slovensku, ktoré vyplnilo celý mladší úsek staršej a začiatok strednej doby bronzovej, prináša viaceré zmeny vo výrobnej sfére, predovšetkým v kovovýrobe, ale aj obohatenie umeleckej tvorby. Výrazným spôsobom sa uvedené skutočnosti v plnom rozsahu premietajú v tvorbe z hliny, stojacej sčasti na rozhraní medzi remeslom a umeleckým remeslom, v prácach z kovu, predovšetkým z bronzu, menej zo zlata, a nechýbajú ani na výrobkoch z kosti a parohu. Zároveň ide o dobu, ktorá vo výtvarnom nazeraní znamenala výrazný obrat, zreteľný na prvý pohľad. Dovtedy prevládajúci geometrizmus nahradili motívy vyjadrujúce princíp večného pohybu. Predstavuje sa v podobe bežiacej špirály, strmej vlnovky, úponkov, víru ako výrazu univerzálneho

princípu rotácie a plynutia či koncentrického kruhu, symbolu slnečného kotúča. Znamená aj návrat k zobrazovaniu ľudskej postavy, i keď v značne štylizovanej podobe. V umeleckom remesle do popredia vystupuje tvorba kovovýrobcov, bronziarov a zlatníkov, ktorí pre potreby vyššej vrstvy spoločnosti vyrábali tak osobný šperk a ozdoby, ako aj zbrane skôr symbolického než praktického významu. Podľa zachovaných zvyškov ich sídliskovej štruktúry a pamiatok sa dá usudzovať o už pomerne vyspelej spoločnosti so znakmi sociálnej a spoločenskej diferenciacie. Neraz sa civilizačný vzostup otomansko-füzesabonskej (a maďarovskej) kultúry v prácach slovenských a poľských archeológov spája so silným pôsobením juhovýchodného vplyvu, osobitne z mykénskej civilizácie. I keď niektoré prvky uplatnené vo výzdobe v jednom i druhom prostredí sú si vzájomne podobné, sotva sa dajú pripísať pôsobnosti egejského sveta, v ktorom boli rovnako nové a dovtedy neznáme. Súčasné archeologické bádanie neprinieslo žiadne svedectvá o priamych kontaktoch.⁹ Novšie sa uvažuje aj o Kaukaze, príp. ešte východnejšie ležiacich územiach ako sprostredkovateľoch prenosu novej ideológie s odzrkadlením v námetoch umeleckej tvorby.¹⁰

Najpočetnejšími nálezmi z opevnených i neopevnených sídlisk a pohrebísk je keramika. Napriek tomu, že archeologickými výskumami po druhej svetovej vojne bolo odkrytých už niekoľko lokalít tejto kultúry, väčšina z nich nie je v dostatočnom rozsahu zverejnená. V tomto smere je výnimkou v poslednej dobe spracovaný keramický inventár zo sídliska v Košiciach-Barci I.¹¹ Zhoda s nálezmi z územia dnešného Maďarska dáva možnosť využiť poznatky z tamojšieho prostredia. Vyhodnotenie materiálu umožnilo vyčleniť niekoľko vývojových fáz, založených na vývoji tvarov a výzdoby keramických nádob aj s pokusom o ich pričlenenie k určitej výrobnej dielni. E. Schalk samostatne hodnotí pestrosť tvarov a oddelene sa venuje výzdobe. Všíma si povrchovú úpravu nádob (hladenie, leštenie, zdrsnenie, slamovanie) a rozčleňuje výzdobné

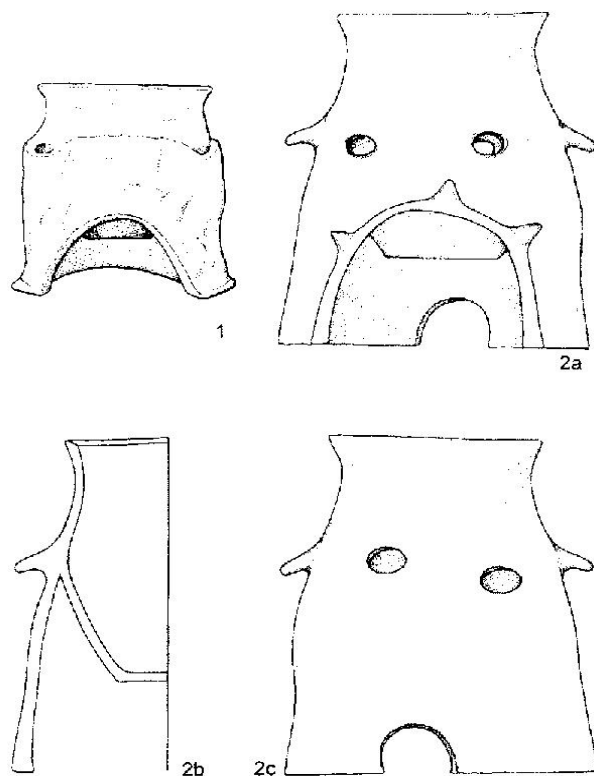


Hlinené sošky zvierat z Včelíniec (podľa K. Markovej).



Výber keramických nádob otomansko-füzesabonskej kultúry (podľa V. Furmánka, L. Veliáčika, J. Vladára).

prvky aj podľa technického vyhotovenia (rytie, plastická výzdoba).¹² Pre poznanie staršieho vývoja otomansko-füzesabonskej kultúry je prínosom štúdia I. Szathmárieovej, ktorá upozornila na pretrvávajúce výzdobných námetov z hatvanskej kultúry (kanelúry, plastické výčnelky lemované oblúkovými žliabkami) i niektorých morfológických znakov.¹³ V zriedkavom výskyte jednoducho profilovaných bohato zdobených mís na sídliskách vidí nálezy vyrábané predovšetkým pre funerálne ciele. Situácia na opevnenom sídlisku otomansko-füzesabonskej kultúry v Košiciach-Barci I. umožnila rozlíšiť v zásade tri hlavné vývojové fázy otomansko-füzesabonskej kultúry, čo zodpovedá aj situácii na iných lokalitách. K charakteristickým tvarom staršieho obdobia patria šálky, džbány a misy, sčasti zachovávané tvarovú a výzdobnú schému hatvanskej kultúry. Okrem vyššie spomenutých výzdobných prvkov sú to šrafované trojuholníky a cikcakovitý vzor, s ktorým sme sa stretli už na kultovom vozíku z Nižnej Myšle. Na profilovaných misách sa aj v kombinácii so šrafovanými trojuholníkmi a žliabkovanou výzdobou objavuje už aj bežiacia špirála a na vonkajšej strane pologuľovitých mís (niekedy aj na nôžkach) tiež motív mnohocipej hviezdice alebo hrotité výčnelky ohraničené žliabkom, ktoré sú



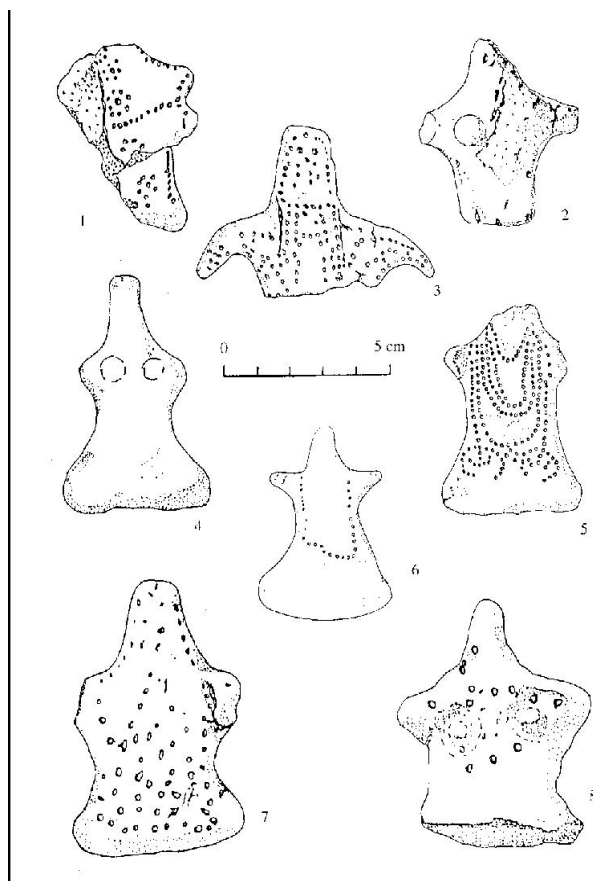
Prenosné piecky z Košíc-Barce I. a z Túrkeve (podľa P. Romsauera).

jedným z typických výzdobných prvkov tejto keramiky v neskoršom období.

Prevládajúcimi tvarmi aj v ďalšom vývoji otomansko-füzesabonskej kultúry boli naďalej džbány, misy, amfory a hrncovité nádoby. Umenie hrnčiarov sa prejavilo v nápaditosti a kombinácii výzdobných motívov, s prevládajúcou dynamickou špirálou. V plastickej podobe, reliéfne vystupujúcej z tela nádoby, je zdôraznený pohyb, ktorý v najmladšom vývojovom stupni opäť čiastočne ustupuje geometrizmu, ktorý je vyjadrený rôznou kombináciou zväzkov rýh, prípadne doplnených plastickými výčnelkami. Častejším je aj výrazné odsadenie dna, prechádzajúce do nôžky (na džbánoch a na misách). Zručnosť hrnčiara prezrádajú aj veľké vázy s vysokým hrdlom a široko roztvoreným ústím. Hrdlo zdobí vodorovné žliabkovanie, plecica a najväčšiu vydutinu kónické výčnelky ohraničené špirálou, rytými i žliabkovanými oblúkmi. Medzi menej frekventované keramické tvary patria valcovité šálky, napodobňujúce nádoby z brezovej kôry, aké sa zachovali v obsahu studne v Gánovciach a tzv. prenosné piecky (*pyrauny*). Ide o keramické zariadenia, používané pri varení. Prenosná piecka bola alebo pevne spojená s varnou nádobou alebo mala rošt, na ktorý sa mohla nádoba položiť. Pri ich

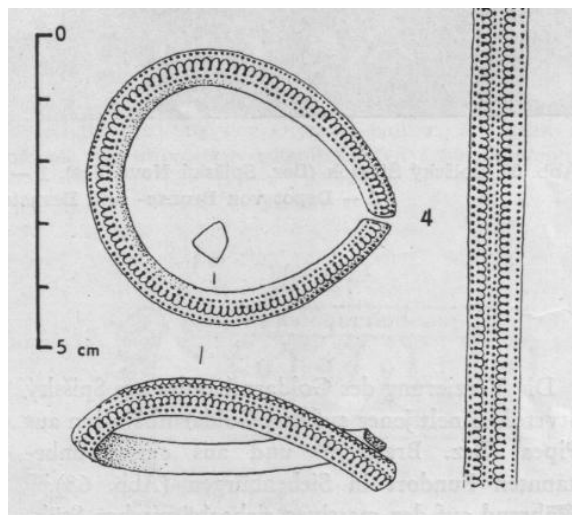
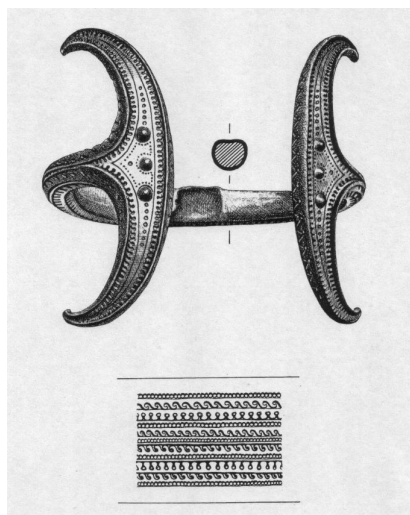
výrobe, aj s ohľadom na praktické použitie, hlavný dôraz nebol položený na ich estetický vzhľad, ale na technicko-konštrukčnú stránku. Napriek tomu sa stretáme aj s exemplármi, ktoré vykazujú umelecké dotvorenie – napr. otvor plasticky domodelovaný do podoby vstupnej brány (alebo zdobeného otvoru pece). Väčší počet prenosných piecok je známy zo sídlisk u nás (Košice-Barca I., Spišský Štvrtok) či z Maďarska (Túrkeve, Jászdózsa-Kápolnahalom a i.).¹⁴

Umenie hrnčiarov otomansko-füzesabonyskej kultúry vnieslo nový dynamický prvok do výzdoby nádob a preukázalo vysoký zmysel pre skĺbenie tvaru a výzdoby do harmonickej jednoty. Bohatstvo námetov a variabilita výzdoby, zostavovaná z nevelkého počtu prvkov, dovoľuje v tejto keramike vidieť najkrajšie výtvyry pravekého hrnčiarskeho umenia v strednej Európe. Týmto princípom stojí v protiklade jedna kategória tvorby v hline, ktorou je figurálna plastika, predovšetkým ženy. Ide o značne štylizované ploché idoly, neraz bez symetrie a nedokonalnej modelácie. Hlavu zastupuje iba výčnelok, rovnako ako paže či ruky. Na nezdobených exemplároch bývajú plasticky naznačené prsia. Pri zdobených exemplároch (vpichy, ryhy, vrypy) ide predovšetkým o zobrazenie šperkov v podobe viacnásobných radov perál, príp. ukončených srdcovitými záveskami. Ťažšie vysvetliteľný význam má výzdoba vpichmi či vrypami, nesúmerne rozložená po celom povrchu idolu, príp. sústredená v oblasti hrudníka. O určitom usporiadaní tohto druhu výzdoby do radov možno hovoriť pri plastike zo Spišského Štvrtka, ktorá sa, žiaľ, zachovala len v torze. Ťažko rozhodnúť, či išlo o zobrazenie textilného vzoru – a teda odevu, ktorý by v podobe akéhosi závoja pokrýval aj hlavu, príp. najmä pokiaľ ide o vpichy sústredené okolo prs, znázorňuje tetovanie, ktoré v tej dobe nebolo celkom neznáme. Pri plastike z Barce súvislé pásy zárezov v hornej časti, vrátane výčnelku hlavy, môžu naznačovať vlasy, siahajúce takmer po pás. Iba s nadsadením možno na jednom z idolov z Košíc-Barca I. vidieť v nesúmerne usporiadaných vpichoch prednej strany zobrazenie tváre a šiat.¹⁵ Tieto značne schematizované idoly, nachádzané v zvyškoch obydli, nedávajú žiadnu predstavu o ich význame a používaní. Ich vzťah ku kultu je síce pravdepodobný, no bez možnosti posúdiť ich konkrétne miesto a úlohu pri prípadných obradoch. Zastupovali bežné obyvateľky osady, pannie domu alebo kňažky?



Štylizované plastiky žien z Košíc-Barca I., Nižnej Myšle, Spišského Štvrtka a Rozhanoviec (podľa K. Markovej).

Vyvrcholenie tohto štýlového okruhu, v popredí s námetmi znamenajúcimi večný pohyb, sa odzrkadľuje v tvorbe šperkárov a kovovýrobcov vôbec. Našiel odozvu aj na výrobkoch z menej hodnotného materiálu, akým bola kosť a paroh. Kolekcie ozdobných predmetov a šperkov spoznáваме z tzv. „rodinných pokladov“, ktoré zostali v náhle opustených domoch postihnutých katastrofou (v prvom rade požiar), i v samostatných depotoch, kde spolu s ozdobami vystupujú aj iné druhy bronzových výrobkov. Medzi tzv. rodinnými šperkami sa vyníma súbor z tzv. zlatej chaty v Košiciach-Barci I. Pozostáva z väčšieho počtu tzv. sibinských a dutých loďkovitých záušníc, zdobiacich pôvodne vlasy majiteľky, špirálovitých trubičiek a dvojkónických perál a z nákrčníka z dvojitého točeného drôtu, na ktorom boli prevlečené tri špirálovité prstene s koncovými ružicami. Nemenej cennými v rodinných pokladoch sú perly z jantáru, časť z nich udivujúca svojou veľkosťou. Nechýbajú ani ihlice slúžiace na spínanie odevu. Rovnaké i podobné súpravy šperkov sú dnes známe aj z výbavy hrobov v Nižnej Myšli. Aj medzi nimi sú náhrdelníky zostavené z jantárových perál, bronzových

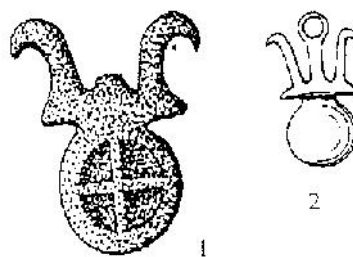


Zlaté náramky z Bijle (Rumunsko) a zo Spišského Štvrtka (podľa A. Mozsolics a J. Vladára).

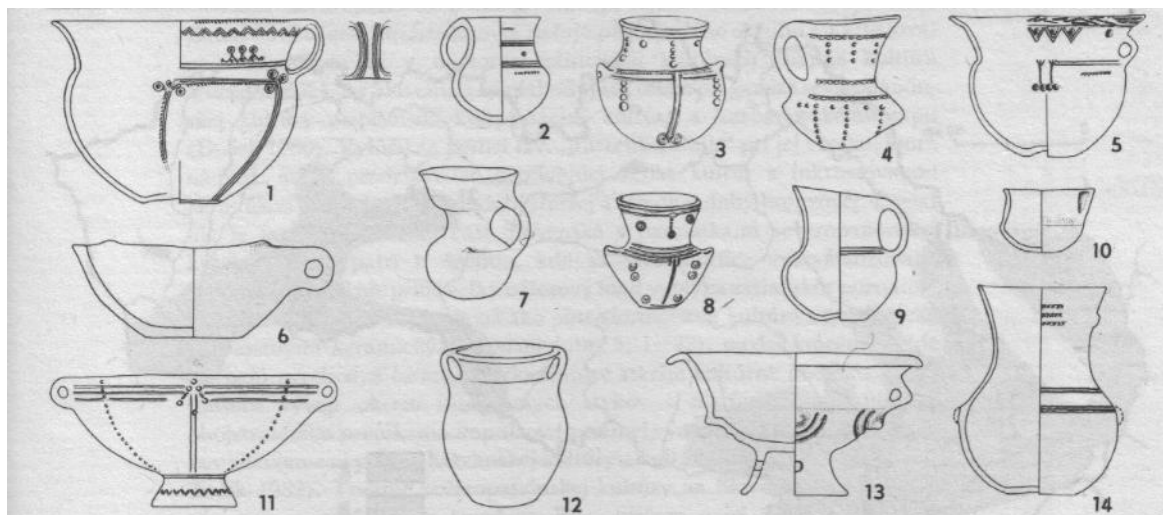
špirálok i fajansových korálikov.

Typická tzv. mykénsko-anatólska, nazývaná aj karpatsko-východomediteránna ornamentika sa súčasne objavila na rôznych druhoch výrobkov Karpatskej kotliny ako prejav vzostupu kultúrnych a obchodných kontaktov. Okrem otomansko-füzesabonskej kultúry zasiahla ďalšie: Vaty v Maďarsku, Vatin v Srbsku, Wietenberg v Sedmohradsku. Na juhozápadnom Slovensku dosiahla maďarovskú kultúru a čiastočne kultúru s inkrustovanou keramikou severného a južného Zadunajska. Zdobí zbrane obradného charakteru či odznaky moci (sekeromlaty s kotúčovitým typom, čepele dýk, hroty oštepov), ako aj šperky. Výzdoba, v uvedenom štýle kombinovaná s geometrickými vzormi (najmä so šrafovanými trojuholníkmi), pokrýva väčšinu krátkych mečov nazývaných typom Apa a Hajdúsámson. Sú prvými európskymi mečmi s plnou liatou rukoväťou, ktoré technikou výroby predchádzali mečom mykénskej civilizácie. Ich vznik a výroba sa oprávnenne hľadá na území dnešného východného Maďarska a západného Sedmohradska. Na území vyššie menovaných kultúr sa v ich záverečnom období, ktoré patrí už začiatku strednej doby bronzovej, stali typické depoty bronzov nazývané kosziderským typom. V početne zastúpených šperkoch sa vyskytujú liate a plechové závesky viacerých typov zdobené plastiky, tepaním a rytím (terčovité, srdcovité, kotvovité, v tvare rohov), nášivné pukličky a ihlice, neraz doplnované inými druhmi pamiatok. Bizarnosťou výzdoby a tvaru hýri niekoľko zlatých náramkov zo Sedmohradska,¹⁶ pre ktoré by sme sotva hľadali cudzie vzory. Jedinou paralelou zo Slovenska

je poškodený náramok (s odlomenými koncami) zo sídliska otomansko-füzesabonskej kultúry v Spišskom Štvrtku.¹⁷ Mediteránny vplyv pri vzniku a osvojení si tohto druhu výzdoby, pokiaľ sa vôbec v stredoeurópskom prostredí uplatnil, mal nepochybne obmedzený význam. Vidno to na výbere pamiatok tamojšiemu prostrediu cudzích, i na zmenách vo výzdobe. O. i. rozeta bežná v Stredomorí je v karpatskom priestore nahradená koncentrickými krúžkami a aj samotná špirálová ornamentika je často kombinovaná s cikcakovitým vzorom a geometrickou výzdobou vôbec, najmä s oblúbeným trojuholníkom. V domácej tradícii možno hľadať aj motív vodného vtáka. Prekvapujúco sa vodný vták objavuje spolu s kolesom na záveskoch kosziderského horizontu. Jeden je z depotu z Včelínec, ďalšie tri sú z depotu z Kölesd-Nagyhangos v Maďarsku.¹⁸ Vysoký stupeň štylizácie protómov vtáka na záveskoch môže odzrkadľovať aj úroveň výrobcu, ktorému však zmysel obidvoch symbolov nebol neznámy. Krížovo delený (Včelince) alebo plný terč (Nagyhangos) na záveskoch môže symbolizovať slnko alebo koleso voza. V každom prípade vyjadruje večný pohyb slnečného kotúča alebo



Závesky z Včelínec a Nagyhangosu (podľa M. Novotnej).



Výber severopanónskej inkrustovanej keramiky (podľa V. Furmánka, L. Veličika, J. Vladára).

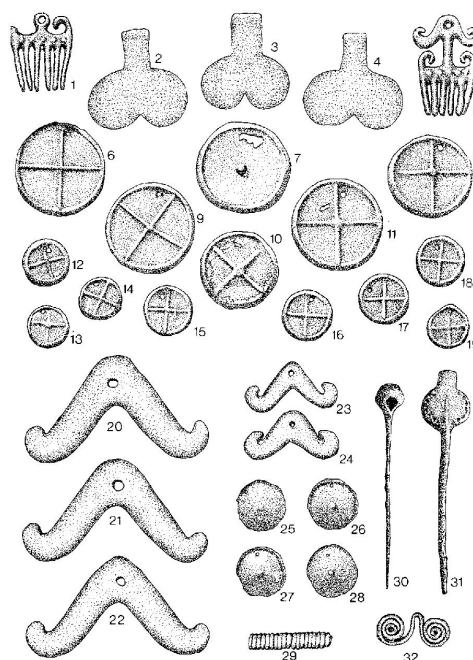
dočasný pohyb kola. Zviera, ktoré ťahalo voz neskorej doby kamennej, nahradil vták s jeho kultovo-magickým poslaním. Jednotlivé symboly mohli mať viac významov, najmä ak sa objavujú v novom spojení. Je preto možné, že zmienený typ závesku, pokiaľ ho otočíme o stoosemdesiat stupňov, môže zobrazovať bárku, vždy spojenú s vtákom, ktorý sprevádzal člny v blízkosti pobrežia a spoľahlivo ich viedol do prístavu. Aj symbióza vtáka a člnu je v egejskej oblasti doložená podstatne neskôr než tomu v Karpatskej kotline.¹⁹

Súčasný stav bádania nás presvedča o tom, že rozvoj duchovnej kultúry a umenia v tomto okruhu bol v prvom rade výsledkom domáceho snaženia a vzopätia umeleckej tvorby bez výraznejšieho cudzieho pričinenia a vplyvu. Silu tohto prostredia vidieť aj vo vyžarovaní západným smerom a teda aj na juhozápadné Slovensko.

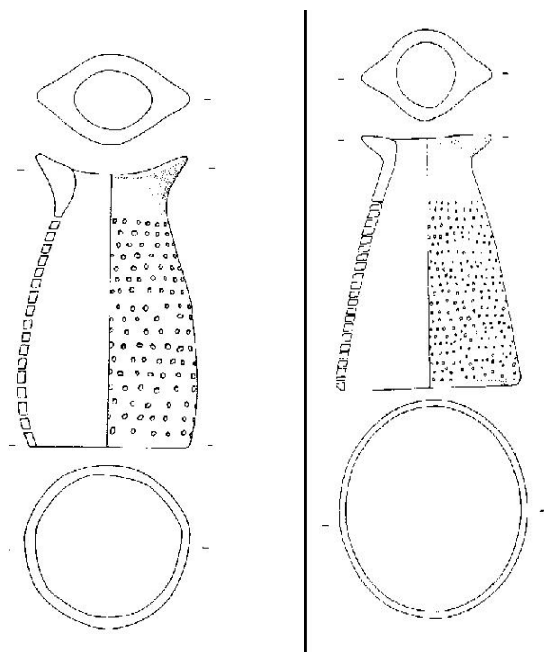
Mladší úsek staršej a počiatok strednej doby bronzovej na tomto území vyplňuje čiastočne severopanónska kultúra s inkrustovanou keramikou a maďarovská kultúra. Zatiaľ čo prvá z nich sa len svojím okrajom dotkla nášho územia (jadro osídlenia je v Zadunajsku), kultúra maďarovská vyplňuje podstatnú časť tohto územia. Na Slovensku sa severopanónska kultúra v oblasti dolnej Žitavy, Hrona a Ipľa dostávala do styku s maďarovskou kultúrou. Sídlišká sú málo preskúmané, viac sú známe menšie pohrebiská (do 50 hrobov) s výlučne žiarovým pochovávaním. Prídavky v hrobách pozostávajú prevažne z keramiky, ktorej počet v niektorých prípadoch je až prekvapujúco vysoký (až do 50 nádob – Patince, Iža).²⁰ V tvarovej náplni sú dominantnými šálky, džbánky, misky, amfory a vázy.

Charakteristické sú tiež závesné nádoby s pokrievkami a valcovité šálky. Kvalita hlíny a pôsobivá, v podstate jednoduchá výzdoba, zvýraznená bielou inkrustáciou, sú hlavnými znakmi tejto keramiky. Dôraz je položený na kontrast bielo inkrustovaného ornamentu s tmavým povrchom. Základom výzdoby je vodorovná ryha, vtláčené jamky, krúžky, visiace strapce, trojuholník i šrafovaný vzor, vyplnené bielou farbou. Na miniatúrnych miskách s uškom na zavesenie sa objavujú zväzky bielo inkrustovaných rýh, členiacich povrch na štyri, resp. tri časti, medzi ktorými sú rozetky alebo kruhové jamky, rovnako zvýraznené bielou inkrustáciou. Či ide o naznačenie kola voza alebo symbol slnka, bolo

279



Závesky a šperky typu Tolnanémédi (podľa G. Bándiho).

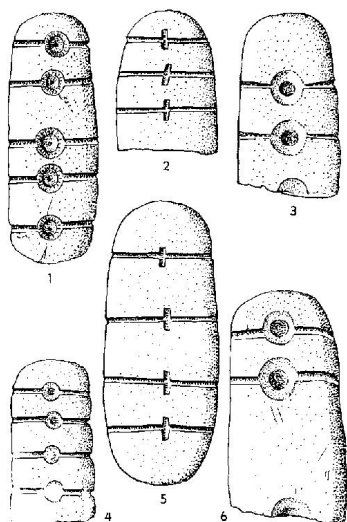


Vykurovadlá zo Spišského Štvrtka (podľa V. Furmánka).

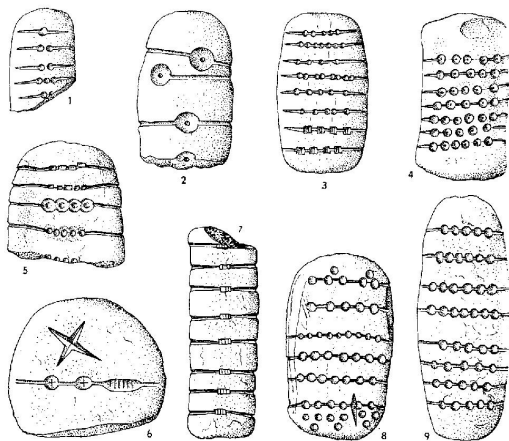
by ťažko odpovedať. Cikcakovitou líniou rozdelené dno na štyri časti majú i tri valcovité šálky (z hrobu v Malej nad Hronom). Výzdoba ich tela, ktorá má rovnako podobu cikcakovitého vzoru, zrejme napodobňuje zošívanie známe na nádobkách z brezovej kôry.²¹ Mimoriadnym je nález z jedného z hrobov v Patinciach – pravdepodobne slúžil ako malý prenosný oltár na štyroch nôžkach. Motív kola sa objavuje aj na bronzových záveskoch z depotov nazvaných typom Tolnanémedi.²² Do náplne týchto depotov patria aj ďalšie typy plechových a liatych záveskov – srdcovité, polmesiacovité v podobe rohov býka, ale aj hrebeňa. Predpokladáme, že tieto závesky mali v prvom rade význam amuletov a talizmanov a až na druhom mieste plnili úlohu ozdoby odevu či závesku na náhrdelníku alebo opasku. Chránili pred zlými duchmi a ako talizmany mali prinášať šťastie. Podoba deleného terča – kola sa najčastejšie spája so znakom slnka. Menej častý je tvar hrebeňa, ktorý sa na území severo- a juhopanónskej kultúry s inkrustovanou keramikou objavuje nielen vo forme kovového závesku, ale aj ako výzdobný motív na keramike. O miestnej výrobe vypovedá odlievacia forma na hrebeňovitý závesok zo sídliska s inkrustovanou keramikou v Lengyeli.²³ V spojení s vlasmi sa hrebeň počas dlhých období praveku pripisovala magická sila. V podobe blízkej typu, v akom ho poznáme zo Zadunajska, sa objavuje aj ďaleko od tohto územia, napr. v únětickej kultúre v Čechách, alebo na druhej strane v

mladšom prostredí kultúry Dubovac-Cirna na dolnom Dunaji a to na nádobách a soškách.²⁴ Medzi keramickými výrobkami severopanónskej inkrustovanej keramiky sa stretne aj s nádobou v podobe vtáka (Királyszentistván).

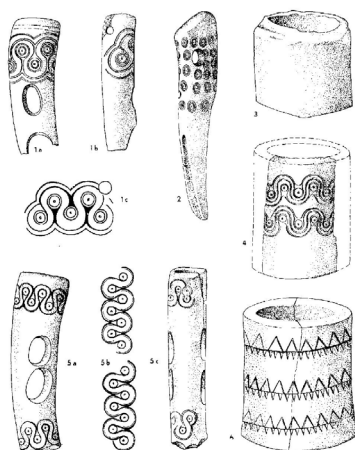
Vývoj na juhozápadnom Slovensku na počiatku strednej doby bronzovej završuje maďarovská kultúra. Jej vznik na domácom podloží sprevádzali styky so susedstvom a vtlačili jej niektoré regionálne odlišnosti. Umožnili vyčleniť jej východnú, strednú a západnú zónu.²⁵ Proti veľkým aj opevneným sídliskám, svedčiacim o náraste populácie, sú počtom skromnejšie doteraz známe pohrebiská. Podľa vyhľadávaných polôh pre osídlenie a zanechaných stôp v materiáli sa možno domnievať, že nositelia tejto kultúry boli v prvom rade roľníkmi a chovateľmi domácich zvierat, i keď nechýbajú ani svedectvá o iných výrobných činnostiach. V množstve pamiatok, ktoré po nich zostali, prevláda keramika. Jej množstvo dovoľuje hovoriť o masovej produkcii skúsených hrnčiarov. Proti výzdobe, ktorá je menej častá a skromnejšia, uprednostňovali kvalitu položenú na dokonalé zvládnutie požadovaného tvaru, vonkajšiu úpravu povrchu (hladením a leštením), ktorou sa azda chceli priblížiť k lesku kovu (ktorého mali asi menej než ich súčasníci na východnom Slovensku) a dobré vypálenie. K základným tvarom patria džbánky, šálky, amfory, misy, hrnce a veľké zásobnice. Zvlášť charakteristické s ľahko rozpoznateľnou príslušnosťou k tejto kultúre sú džbánky s vyšším, lievikovito roztvoreným hrdlom, výrazne odsadeným od baňatého tela. V záverečnom období sa telo znižuje v prospech hrdla a je viac alebo menej stlačené a stojí na troch lalokovitých nôžkach. Medzi úžitkovou keramikou častejšie sú nádoby s dierkovanými stenami, nepochybne slúžiace ako cedidlá používané v mliečnom hospodárstve. Dierkovaný plášť majú aj tvary bez dna, ktorých účel bol v celkom inej oblasti života. Považujú sa za vykurovadlá, používané pri kultových obradoch. Sídliská, často situované v blízkosti vodného toku (napr. Nitriansky Hrádok pri Cítenke), boli v letných mesiacoch viac vystavené lietajúcemu hmyzu. Navodzujú myšlienku, či vykurovadlá, pod ktorými tleli vysušené, možno cielene vybrané byliny, nepoužívali skôr ako ochranu pred uštipnutím, ktoré mohlo prenášať maláriu (v tej dobe sa dá predpokladať), než aby slúžili kultu. Aj tento druh hrnčiny poukazuje na remeselnú zručnosť a zmysel pre tvorbu esteticky vyváženej formy. Z bežnej produkcie sa



Hlinené bochníkové predmety zo Šurian – Nitrianskeho Hrádku (podľa A. Točíka).



Hlinené bochníky zo severného Talianska (podľa L. Fasani).



Kostená a parohová industria mađarovskej kultúry (podľa A. Točíka a J. Vladára).

vyníma nádoba na pleciach s ďalšími štyrmi malými nádobkami, nazývaná aj pseudokernosom (Šurany, Nitriansky Hrádok), azda pripravené na nasypenie obetí. Výzdoba v podobe trojnásobnej plastickej

širokej vlnovky na hornej časti tela nádoby umožňuje jej vznik položiť do záverečného obdobia mađarovskej kultúry s novými cudzími prvkami. Zriedkavé sú dózy na dutej nôžke, miskovité pokrievky s uchom a pod. Neistú funkciu majú početnejšie hlinené predmety v tvare plochého oválneho resp. obdĺžnikového bochníka, označované ako bochníkovité idoly, novšie s uprednostnením názvu „zdobené hlinené objekty“. Zdobia ich vtláčené vzory v podobe koncentrických krúžkov, rozetiek, ale aj skutočných či napodobnených odtlačkov obilia a pod. Súčasný stav bádania naznačuje, že najstaršie pochádzajú zo severného Talianska (kultúra Polada a možno už aj zvoncovité poháre) a najmladšie z dolného Dunaja (oblasť okolo Železných vrát v Rumunsku).²⁶ Na našom území, ktoré predstavuje jednu z ich troch koncentrácií, patria najmä mađarovskej kultúre. Sprostredkujúca úloha pri ich šírení pripadla v prvom rade Dunaju. Ich zmysel a využitie nie sú doteraz jasné. Vzdialená podoba s nálezmi z Malej Ázie viedla k ich možnému používaniu na pečatenie tovaru (prevažne sú zdobené len na jednej strane), výnimočne aj so zvyškami červenej farby (Banatska Polanka v Srbsku), čomu odporuje vo viacerých prípadoch veľmi plytko vhlbený vzor. Vo funkcii „pintadery“ mohli slúžiť na zdobenie tela alebo ako predkresba tetovania.²⁷ V literatúre sa spomínajú aj hlinené zdobené a nezdobené hrkálky v podobe vtáka, kužela a pod., ktoré nevyklúčujú svoj pôvod v severopanónskej kultúre s inkrustovanou keramikou. Mađarovskej kultúre patria aj hlinené kolieska kultových vozíkov. Z nich sú dve pozoruhodné svojou veľkosťou, výzdobou a kruhovými otvormi naznačujúce špice kolesa. Jeden z nich zdobia dva rady do kríža zostavených vpichov a obežné vpichy okolo otvorov. Druhé koliesko okrem vpichov lemujúcich otvory je opticky rozčlenené na štyri časti oddelenými cikcakovitými líniami, blízky výzdobe vozíka z Nižnej Myšle. Ide o zobrazenie blesku alebo o už naznačený symbol a znak vody?

Karpatsko-východomediterránna či mykénsko-anatolská výzdoba v mađarovskej kultúre našla uplatnenie na výrobkoch z kosti a parohu. Je známa z bočnic zubadiel (Nitriansky Hrádok, Malé Kosihy), dutých prstencov (Nitriansky Hrádok) neznámeho účelu či gombíka s motívom víru.

Etnické a kultúre presuny na začiatku strednej doby bronzovej sa najprv dotkli východnej zóny mađarovskej kultúry, najviac vystavenej

juhovýchodnému vplyvu prenikajúcemu proti prúdu Dunaja. Na zmenenú situáciu reagoval aj pohrebný rítus, ktorý sa v poslednom stupni mení na birituálny.

Pohľad na pamiatky maďarovskej kultúry, medzi ktorými celkom chýba ľudská postava modelovaná v hline či ináč zobrazená i nedostatok výzdobných prvkov symbolického významu, nedovoľuje utvoriť si bližšiu predstavu o duchovnej kultúre tohto ľudu ani o jeho náboženstve a pestovaných kultoch. Roztrúsené nálezy z niektorých sídlisk poukazujú na miestnu kovovýrobu bez toho, aby sme poznali konkrétne výrobky. To isté sa týka aj textilnej tvorby. Najväčší rozvoj zaznamenalo hrnčiarstvo, ktoré vysoko kvalifikovaní majstri dovedli na úroveň umeleckého remesla. Vyniklo nie výzdobou, ale dokonalosťou tvaru s citom pre zladenie praktickej a estetickej stránky výrobku.

Poznámky

- OLEXA, L.: Siedlungen und Gräberfelder aus der Bronzezeit von Nižná Myšľa in der Ostslowakei. In: Südosteuropa zwischen 1600 und 1000 v. Chr. Berlin, 1982, s. 391, Abb. 1.1, Abb. 2.
- Tamže.
- OLEXA, L.: Nižná Myšľa. Osada a pohrebisko z doby bronzovej. Košice, 2003, s. 86. Sídlisko ani pohrebisko nie sú doteraz súborne publikované.
- SCHAUER, P.: Der vierrädrige Wagen in Zeremonialgeschehen und Bestattungsbrauch der orientlich-ägäischen Hochkulturen und ihrer Randgebiete. In: Vierrädrige Wagen der Hallstattzeit. Mainz, 1987, s. 1 – 23.
- NEUGEBAUER, J.-W.: Bronzezeit in Ostösterreich. St. Pölten-Wien, 1994, Abb. 64, 6, 7.
- MONTAG, M.: Das Problem der süddeutschen Spiral und Vogelornamentik. In: Mykene Nürnberg Stonehenge. Handel und Austausch in der Bronzezeit. Nürnberg, 2000, s. 105 – 108.
- MARKOVÁ, K.: Die Plastik in der älteren Bronzezeit in der Slowakei. In: Sztuka epoki brazu i wczesnej epoki zelaza w Europie srodkowej. Wrocław-Biskupin, 2001, s. 353, 358, Abb. 2, s. 1 – 11.
- „A Abrahám pozdvihol svoje oči a videl a hľa, baran bol za ním chytený v kroví za rohy. A Abrahám pošiel, vzal barana a obetoval ho v zápalnú obeť miesto svojho syna.“ Gen 22, 13.
- NOVOTNÁ, M.: Zum Stand der Forschung über Kontakte zwischen dem Karpatenbecken und dem ägäischen Raum. V tlači pre zborník A. Tirpana, Konya, Turecko. Za láskavé sprístupnenie rukopisu ďakujem autorke.
- LICHARDUS, J. – VLADÁR, J.: Karpatenbecken – Sintaša – Mykene. Ein Beitrag zur Definition der Bronzezeit als historischer Epoche. In: Slov. archeol.

XLIV, 1996, s. 25 – 93.

- STEINER, P.: Keramický inventár otomansko-füzesabony-nyského kultúrneho komplexu vo svetle náleзов z Barce I. Nitra, 2007, nepublikovaná dizertačná práca.
- SCHALK, E.: Das Gräberfeld von Hernádkak. In: Studien zum Beginn der Frühbronzezeit im nordöstlichen Karpatenbecken. UPA 9, 1992.
- SZATHMÁRI, I.: Das Gräberfeld der bronzezeitlichen Füzesabony Kultur in Füzesabony-Kettöshalom. In: Communicationes archaeologicae Hungariae, 1997, s. 51 – 74.
- ROMSAUER, P.: Pyraunoi. Prenosné piecky a podstavce z doby bronzovej a doby železnej. Nitra, 2003.
- FURMÁNEK, V.: Zlatý vek v Karpatoch : Keramika a kov doby bronzovej na Slovensku (2300 – 800 pred n. l.). Nitra, 2004, s. 81, obr. kat. č. 120.
- MOZSOLICS, A.: Goldfunde des Depotfundhorizontes von Hajdúsámson. 46. – 47. Bericht RGK 1965 – 1966 (1968), 23ff., 38 ff., Tab. 22.1, Tab. 23.1.
- VLADÁR, J.: Osteuropäische und mediterrane Einflüsse im Gebiet der Slowakei während der Bronzezeit. In: Slov. arch. 21, 1973, 311ff., obr. 64.4, obr. 66.
- NOVOTNÁ, M.: Symbole vom Rad und Sonne in der Kunst der Bronzezeit. In: Sztuka epoki brazu i wczesnej epoki zelaza w Europie srodkowej. Wrocław-Biskupin, 2001, s. 365 – 375, obr. 1.1, 2.
- Ide o malbu na fragmente kratéra z Tirynsu, fázy LH IIIC I. NOVOTNÁ, M.: Tamže. H. Matthäus zrejme správne vidí v zobrazení skupiny troch polkruhov vzduté lodné plachty a nie slnečný kotúč (MATTHÄUS, H.: Mykenische Vogelbarken antithätische Tierprotomen in der Kunst des östlichen Mittelmeerraumes. In: Archäol. Korrespondenzblatt 10, s. 319 – 330, Abb. 1.), čo podporuje názor o vzniku slnečného voza či bárky v Karpatskej kotline. Najstarší výskyt protómu vtáka uvádza na hline nej šálke z LH 2A z pohrebiska z Mykén (s. 322, Abb. 3).
- DUŠEK, M.: Patince – Pohrebisko severopanónskej kultúry. In: CHROPOVSKÝ, B. – DUŠEK, M. – POLLA, B.: Pohrebiská zo staršej doby bronzovej na Slovensku I. Bratislava, 1960, s. 139 – 235, Tab. 1-58; DUŠEK, M.: Bronzezeitliche Gräberfelder in der Südwestslowakei. Bratislava, 1969, s. 35 – 49.
- FURMÁNEK, V. – KUJOVSKÝ, R.: Slovacchia crocevia delle civiltà europee. Firenze, 2006, s. 90, č. kat. 74.
- Depot z Nagyhangosu so symbolom kola a vodného vtáka je z územia menovanej kultúry. HONTI, Sz. – KISS, V.: Neuere Angaben zur Bewertung der Hortfunde vom Typ Tolnanémedi. AAH 51, 2000, s. 71 – 96.
- Tamže, s. 86.
- Tamže, s. 86.
- NOVOTNÁ, M. – NOVOTNÝ, B.: Die Maďarovec-Kultur. In: TASIC, N. (Hrsg.): Kulturen der Frühbronzezeit des Karpatenbeckens und Nordbalkans. Beograd, 1984, s. 323.
- DAUM, M.: Salz und andere wichtige Handelsgüter der Bronzezeit. In: Mykene Nürnberg Stonehenge. Handel und Austausch in der Bronzezeit. Nürnberg, 2000, s. 119 – 132.
- Tamže, s. 119 – 132.

**Zu den Anfängen der bildenden Kunst VII.
Jüngerer Abschnitt der älteren und Anfang der mittleren Bronzezeit
(Zusammenfassung)**

Der vorgelegte Beitrag widmet sich dem künstlerischen Schaffen des jüngeren Abschnitts der älteren und dem Anfang der mittleren Bronzezeit auf dem Gebiet der Slowakei. Er wird von mehreren Kulturen erfüllt: der Hatvan-, Nordpannonischinkrustierten-, Otomani-Füzesabony- und der Madarovce-Kultur.

Bei der Erforschung des künstlerischen Nachlasses der ältesten von ihnen, der Hatvan-Kultur (bzw. des Hatvan-Otomani-Füzesabony-Horizontes), kommt in den Vordergrund im Spektrum der Zierelementen auf den Tongefäßen die Darstellung der Wasservögel, die hintereinander schreiten, aus Nižná Myšľa. Die Verbindung eines Wasservogels mit einem Wagen oder einem Rad, bzw. einer Barke hatte eine kultisch-magische Bedeutung. Der Vogel war Beschützer des Verstorbenen, den er auf seinem letzten Weg begleitet hatte. Seine bisher älteste Darstellung in Mitteleuropa ist von einem Gefäß bekannt, wahrscheinlich eines Wagenmodells aus Böheimkirchen in östlichem Österreich (die Gruppe Böheimkirchen). Es ist also klar, dass die Abbildungen aus Nižná Myšľa mit diesem Fund zeitgleich, wenn nicht älter sind. Bei der Ornamentik des Vogels wird gewöhnlich auf die Beziehung zur mykenischen Zivilisation, vor allem auf die Goldplatte aus dem Grab 3 (Umkreis A in Mykene – LH I) hingewiesen. Es handelt sich hier jedoch um eine ganz andere Art des Vogels, auch mit einer ganz anderen Bedeutung. In Verbindung mit einem Kultbau deutet er auf eine Beziehung zur Epiphanie, in der die Gottheit in Form von einem Vogel erscheint, hin. Der Hatvan-Kultur gehört auch das tönernerne Wagenmodell aus Nižná Myšľa. Auf die ältere Tradition knüpfen die Tonplastiken der Haustiere, die die Art treu ergreifen, an. Die Otomani-Füzesabony-Kultur bedeutete eine Bereicherung des künstlerischen Schaffens und die Erhöhung des Niveaus des Kunsthandwerks im Ton, Metall, Knochen und Geweih. Bis daher den vorherrschenden Geometrismus ersetzen das Prinzip der ewigen Bewegung ausdrückende Motive. Im Vordergrund ist die laufende Spirale, steile Wellenlinie, Ranken, Spiralwirbel als Ausdruck eines universalen Prinzips der Rotation und Dahinfließens oder als Symbol der Sonnenscheibe. Dies bedeutet auch die Rückkehr zur Darstellung der menschlichen Gestalt in stark stilisierter Form. Die Arbeit der Töpfer erlaubt in ihrem keramischen Schaffen die schönsten Schöpfungen der Töpferkunst zu sehen. Die typische sog. mykenisch-anatolische oder karpatenbecken-ostmediterrane Ornamentik hat sich voll in der Metallproduktion offenbart: auf den Waffen von Zeremonialcharakter und Zeichen der Macht und auf den Ziergegenständen und Schmuck. Für den Anfang der mittleren Bronzezeit sind Depots vom Koszider-Typ charakteristisch.

In der nordpannonischen Kultur mit der inkrustierten Keramik, die nur teilweise die Gebiete der niederen Ipel, Gran und Žitava berührte, kommt in den Vordergrund große Zahl von keramischen Erzeugnissen. In ihrer Verzierung wird der Kontrast des weiß inkrustierten Ornaments auf dunkler Unterlage betont. In der Verzierung der Hängetassen in Form von geteilten konzentrischen Kreisen kann vielleicht an das Symbol der Sonne nachgedacht werden. Das Motiv einer mit Kreuz geteilten Scheibe ist häufig auch auf bronzenen Anhängern, die zusammen mit anderen Typen von gegossenen und Blechamuletten und Talismanen auch in Depots vom Typ Tolnanémedi zu finden sind.

Unter den Denkmälern der Madarovce-Kultur dominante Stelle nimmt Keramik. Ihre Zahl ermöglicht über eine Massenproduktion der erfahrenen Töpfer zu sprechen. Gegenüber der Verzierung, die weniger oft vorkommt und auch bescheidener ist, haben sie eine perfekte Bewältigung der gewünschten Form, die Bearbeitung der Oberfläche, durch die sie sich wahrscheinlich dem Glanz des Metalls (von dem sie wahrscheinlich wenig hatten) annähern wollten, und gutes Ausbrennen bevorzugt. Die karpatenländisch-ostmediterrane oder mykenisch-anatolische Verzierung wurde vor allem auf Erzeugnissen aus Knochen und Geweih (sie verziert Pferdetrensen, Knöpfe u. a.) verwendet. In der Madarovce-Kultur fehlt die in Ton modellierte menschliche Gestalt. (Aus dem Slowakischen vom Autor übertragen)

ZOZNAM AUTOROV

Bartošová Nina
Ústav dejín a teórie architektúry a obnovy pamiatok
Fakulta architektúry STU
Námestie Slobody 19, 812 45 Bratislava 1
ninabartosova@gmail.com

Buday Peter
Ústav dejín a teórie architektúry a obnovy pamiatok
Fakulta architektúry STU
Námestie Slobody 19, 812 45 Bratislava 1
budaypet@gmail.com

Ferianc Dušan ml.
Fakulta architektúry STU
Námestie Slobody 19, 812 45 Bratislava 1
dusanferianc@centrum.sk

Gojdič Ivan
Katedra dejín a teórie umenia
FF, Trnavská univerzita v Trnave
Hornopotočná 23, 918 43 Trnava
igojdic@gmail.com

Gressnerová Laura
Ústav inžinierskych štúdií STU
Vazovova 5, 812 43 Bratislava
laura.gressnerova@stuba.sk

Haviarová Michaela
Katedra dejín a teórie umenia
FF, Trnavská univerzita v Trnave
Hornopotočná 23, 918 43 Trnava
michaela.haviarova@gmail.com

Jánošíková Zuzana
Katedra teórie a dejín výtvarného umenia,
Akadémia umení Banská Bystrica
Katedra dejín umění,
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
janosikova.zuzana@gmail.com

Jaššová Miroslava
Katedra dejín a teórie umenia
FF, Trnavská univerzita v Trnave
Hornopotočná 23, 918 43 Trnava
miruska.jassova@gmail.com

Kiss-Szemán Zsófia
Galéria mesta Bratislavy
Františkánske nám. 11, 815 35 Bratislava
zofia@gmb.sk

Klimáčková Silvia
Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave
Hviezdoslavovo nám. 18, 814 37 Bratislava
klimackovas@gmail.com

Kralovič Ján
Katedra dejín a teórie umenia
FF, Trnavská univerzita v Trnave
Hornopotočná 23, 918 43 Trnava
krallovic@gmail.com

Križanová Eva
privátna bádatelka
Inovecká 6, 811 01 Bratislava
ev.krizanova@gmail.com

Kubo Martin
Ústav archeologie a muzeologie
Filozofická fakulta Masarykovy univerzity
Arne Nováka 1, 602 00 Brno
martin.kubo@mail.muni.cz

Kvardová Veronika
Ústav dejín a teórie architektúry a obnovy pamiatok
Fakulta architektúry STU
Námestie Slobody 19, 812 45 Bratislava 1
kvardovav@orangemail.sk

Lalková Jarmila
Ústav dejín a teórie architektúry a obnovy pamiatok
Fakulta architektúry STU
Námestie Slobody 19, 812 45 Bratislava 1
lalkova@fa.stuba.sk

Lauro Andrej
Katedra dejín a teórie umenia
FF, Trnavská univerzita v Trnave
Hornopotočná 23, 918 43 Trnava
hometown.andrew@gmail.com

Novotný Lubomír
Katedra dejín a teórie umenia
FF, Trnavská univerzita v Trnave
Hornopotočná 23, 918 43 Trnava
lubomir.novotny@pobox.sk

Paulinyová Anna
Fakulta architektúry STU
Námestie Slobody 19, 812 45 Bratislava 1
anna.pauliny@gmail.com

Pohaničová Jana
Ústav dejín a teórie architektúry a obnovy pamiatok
Fakulta architektúry STU
Námestie Slobody 19, 812 45 Bratislava 1
pohanicova@fa.stuba.sk

Récka Adriana
Katedra výtvarnej tvorby a výchovy
PF, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
arecka@ukf.sk

Smoláková Mária
Katedra dejín výtvarného umenia
FF Univerzita Komenského
Gondova 2, Bratislava
smolakova@gmail.com

Synčáková Patrícia
Galéria mesta Bratislavy
Mírbachov palác,
Františkánske nám. 11, 815 35 Bratislava
syncakova@gmb.sk

Šeregi Marek
Ústav dejín a teórie architektúry a obnovy pamiatok
Fakulta architektúry STU
Námestie Slobody 19, 812 45 Bratislava 1
m.seregi@gmail.com

Takáč Peter
Katedra estetiky, Inštitút estetiky,
vied o umení a kulturológie
Prešovská univerzita v Prešove
petertakae@yahoo.co.uk

Tamášová Alexandra
Katedra dejín a teórie umenia
FF, Trnavská univerzita v Trnave
Hornopotočná 23, 918 43 Trnava
alexandra.tamasova@gmail.com

Tomáš Oliver
Fakulta umení, Technická univerzita v Košiciach
Inštitút estetiky, vied o umení a kulturológie,
FF, Prešovská univerzita v Prešove
oliver.tomas77@gmail.com

Tribula Martin
Seminár dejín umění
Filozofická fakulta Masarykovej univerzity
tribulaa@zoznam.sk

Tribulová Barbora
Katedra teórie a dejín umenia
Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave
b.lucenicova@gmail.com

Váleková Monika
Považské múzeum v Žiline
Topoľová 1, 010 03 Žilina
valekova@pmza.sk

Vanková Mária
Fakulta architektúry STU
Námestie Slobody 19, 812 45 Bratislava 1
mariavankova@yahoo..com

Žažová Henrieta
Pamiatkový úrad SR
Cesta na Červený most 6, 814 06 Bratislava
henrieta.zazova@pamiatky.gov.sk

Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2010

Zborník príspevkov z vedeckej konferencie konanej v Trnave 27. a 28. októbra 2010

Art in Slovakia in historical and cultural context 2010

The papers from academic conference, which took place in Trnava on October 27th and 28th, 2010

© Vydavateľ / Editor
Vydavateľstvo Milan Uličný - BEN

1. vydanie / 1st edition
Tlač / Printed by
Tlačiareň BEN, Turčianske Teplice

Náklad / Number of copies
200 ks / 200 pieces

Príloha / Appendix
CD s farebnou verziou zborníka / CD with colour version of this publication

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

Všetky práva vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť reprodukováaná alebo prenášaná akýmkoľvek spôsobom bez predchádzajúceho písomného súhlasu autora, resp. vydavateľa. / All rights reserved. This publication may not be reproduced or transmitted in any form without the prior permission of the copyright owner.

ISBN 978-80-968382-6-4



ISBN: 978-80-968382-6-4