ANSELM WEISSENHOFER

# LITURGIA A UMENIE

SPOLOK SV. VOJTECHA 1950.

## POŽIADAVKY LITURGIE VOČI UMENIU

V oblasti liturgického umenia sa stretávajú dvojaké záujmy, záujem liturgie a záujem umenia, ktorých správne koordinovanie má vrcholný význam. Nesúlad medzi prvkom liturgickým a umeleckým vzniká tam, kde jeden z nich sa preceňuje alebo podceňuje. Umelec sa neraz stretáva s nepochopením u cirkevných činitelov, ale aj cirkevné kruhy často stoja zoči-voči zjavu, že umelec sa zdráha vžiť do ducha posvätnej liturgie a nerešpektuje jej požiadavky. Nuž tu chceme poukázať na požiadavky liturgie voči umelcovi, najmä ako sa ony vykryštalizovaly v prejavoch posledných pápežov a na prvom mieste chceme oboznámiť našich reprezentantov umenia s normatívnymi zásadami liturgického umenia, vyslovenými sv. Otcom, pápežom Piom XII. v epochálnej liturgickej encyklike s Mediatoní 1 z 20. novembra 1947, ktorá v tomto preloženom diele nemohla sa ešte uplatniť.

1 Encyklika pápeža Pia XII. Mediator Del o posvätnej liturgii, vydalo Verbum v Košiciach r. 1948.

Prameňmi týchto zásad sú vo všeobecnosti: cirkevnoprávny kódex (Codex juris canonici), ktorý zahrnuje smysel a podstatu všetkých rozhodnutí sv. Stolice, vydaných až do r. 1918, potom rozhodnutia posv. Kongregácie Obradov (Decreta authentica Congregationis sacrorum Rituum) od r. 1583 až do r. 1926, najnovšie dekréty, týkajúce sa posv. liturgie (Collectio decretorum ad sacram Liturgiám spectantium ab a. 1927. ad a. 1946.), Osobitne tu uprednostňujeme tri okružné listy posledných pápežov: Motu proprio 2 Pia X. o posvätnej hudbe (r. 1903), apoštolskú konštitúciu Divini cultus 3 Pia XI. o posv. hudbe a o liturgii (r. 1928) a liturgickú encykliku Mediator Pia XII. (r. 1947). Poznamenávame, že pápežské listy Motu proprio a Divini cultus sa liturgického umenia dotýkajú len nepriamo, ale encyklika Mediator už priamo.

Už vopred vyhlasujeme, že tu nám ide len o základné zásady liturgického umenia a prekročili by sme rámec tejto práce a tobôž tohto úvodu, keby sme chceli dávať umelcom podrobné pokyny čo do stavby, výzdoby kostolov, hmoty a formy posvätného náradia alebo rúcha. Zmieňujeme sa výslovne len o umení výtvarnom a stranou ponechávame umenie hudobné a slovesné, ktorých sa táto práca netýka.

2 Slovenský preklad Motu propria Pia X. viď v Svetle r. III. (1542) č. 2. str. 46-55.

3 Slovenský preklad Divini cultus Pia XI. viď v Svetle r. III. (1942) č. 4. str. 129-137.

Za najhlavnejšiu vec pokladáme ustáliť už vopred, v akom pomere je umenie k liturgii. Spomínanými pápežskými listami je jednoznačne kodifikovaná zásada: »ars ancilla liturgiae«, umenie je služobníčkou liturgie. Teda nie naopak; ako keby liturgia bola len akousi príležitosťou pre uplatnenie umenia. Liturgia je cieľom, ale umenie je len prostriedok k cieľu. Túto zásadu ustálil pre posvätnú hudbu Pius X. v cirkevnoprávnom kódexe liturgickej hudby, — takto pomenoval svoje Motu proprio, — formulujúc ju doslovne takto: »Ako ťažké zneužívanie nech je odsúdený náhľad, ako by pri posvätných úkonoch pripadala liturgii úloha podradná, takže ona by bola v službách hudby; práve opačne, hudba je len čiastkou a pokornou slúžkou liturgie.« Pius XI. podstatne potvrdzuje to isté: »Preveľa záleží na tom, aby sa všetko, čo tvorí okrasu liturgie, riadilo jasnými cirkevnými normami a predpismi. Aby skutočné umenie, táto najušľachtilejšia služobníčka Božia, dôstojne sa poddala liturgii Pánovej.« Títo dvaja pápeži sa vlastne zmieňujú len o umení hudobnom, no analogicky a nepriamo sa to vzťahuje aj na iné umenia, najmä výtvarné. Napokon Pius XII. shrnuje ešte výraznejšie a ustaľuje tento správny pochop o celom umení a myslí tu predovšetkým na umenie výtvarné. Len prameňmi nadprirodzenými oživované umenie, »ako by dané shora, zaskveje sa žiarivým svetlom, v najsvätejšej miere ovplyvní ľudskú civilizáciu a prispeje k sláve Božej a ku spáse duší. Lebo len vtedy slobodné umenie bude v súlade s náboženstvom, keď ako vznešená služobníčka bude slúžiť Božiemu kultu.« Teda taká tvorba, ktorá nevyrastá z tohoto základného princípu, je a priori pomýlená a stráca nárok byť umením liturgickým.

Tento prvý princíp správnej liturgicko-umeleckej tvorby zdá sa nám trocha kategorickým a nekompromisným. Ale to jasne vyplýva z poslania liturgie a z poslania i cieľa umenia sakrálneho a tobôž ešte liturgického. Liturgia svojou podstatou má za cieľ slávu Božiu a spásu nesmrteľných duší. Lenže umenie, ktoré je nie podstatnou složkou liturgie, ale len pomôckou, vo sfére sakrálnosti má opodstatnenie len v pomere ku kultu; jeho opodstatnenosť je úplne závislá na kulte, na liturgii. Avšak liturgia dáva umeleckému tvoreniu veľmi rozsiahle pole. Liturgia popri svojej sakrálnosti a univerzálnosti (katolicite) rozhodne má byť umelecká »Vo všetkom, čo je liturgické, — hovorí sv. Otec v okružnom liste „Mediator", — musia sa skvieť najmä tieto tri ozdoby, o ktorých hovorí náš predchodca Pius X., a to: svätosť, ktorá sa stráni každého svetského ducha novôt, vznešenosť obrazov a tvarov, o ktoré sa usiluje a ktorým slúži pravé a najvlastnejšie umenie a napokon ráz všeobecnosti, ktorý — pri zachovávaní oprávnených svojrázností a zvyklostí jednotlivých krajov — prezrádza jednotu Cirkvi katolíckej«. (Medator). Predmety a ozdoby, ktoré liturgia pojíma do svojho kruhu, majú byť cenné a umelecky hodnotné »či už v posvätných stavbách, rúchach, liturgickom náradí, aj keď sa to neskveje prílišným bohatstvom, nech je čisté a súce\*. (Tamtiež.) Nie je súce („apta") to, čo je nie aspoň do určitej miery umelecké.

V sakrálnom umení ďalej má sa zachovávať tradičnosť foriem a všeobecné zákony, ako sa ony vykryštalizovaly postupom dejín kresťanského umenia (kán. 1164.). Liturgické umenie má svoje tradície a tie nemožno jednoducho obísť. Ako princíp gregoriánsky je nemeniteľnou a trvalé platnou zásadou v liturgickej hudbe, podobne aj výtvarné umenie má svoje základné tvary a formy. Hudobné a slovesné umenie má v liturgii dosť pevné piliere, ktoré sa podobajú vecnej pravdivosti, harmonickosti a nadosobnosti katolíckych dogiem. Je potrebné, aby sakrálne výtvarné umenia vyjadrily tiež niečo z tohto ducha Cirkvi. Ideálom sakrálneho umenia je to, keď jediný pohľad na chrám, v shluku profánnych stavieb a v shone ulice presvedčí o večnom trvaní, ktoré realizuje Cirkev Kristova. Umenia v službe Cirkvi budú nevyhnutne tradičné. Tento tradičný duch Cirkvi je podstatnou známkou katolíckej liturgie, ktorej idey má zvýrazniť sakrálne umenie.

Ale dobre rozumejme tejto požiadavke kánona. Cirkevná tradícia v umení nijako neznamená opakovať staré slohové formy. O tom nás poúča sama história cirkevného umenia. Každá epocha bola svojrázne tvorivá a pre nové formy opustila staré. Každý nový štýl znamenal revolúciu. »Tradičný duch« teda nie je skleróza, ustrnutie na jednom časovom slohovom bode. V sakrálnom umení ani jeden štýl nie je cirkevnejší ako druhý. Cirkev má síce spev, ktorý vyhlásila za svoj vlastný, ktorý vyrástol z podstaty liturgie, — ním je gregoriánsky chorál, — ale nijako nemá vlastný stavebný štýl. V kánone sa prízvukuje duch tradície bez akýchkoľvek konkrétnych foriem.

Cirkev prízvukuje tradíciu nie pre hotové formy, ale oproti subjektívnej a individuálnej bezuzdnosti moderného umenia, aby sa ona nedostala do kostola. Duch a prax Cirkvi sú také, že nepodľahnú hneď novej móde, ale počkajú, kým sa nový smer dostatočne vykryštalizuje a osvedčí. V liturgii dáva domovské právo niečomu len po zrelom uvážení. Umeleckú tvorbu podrobuje normám liturgie, keďže liturgické umenie musí byť výrazom liturgie, musí tvoriť s ňou spolu jediný smyslový znak, ako zvýraznenie neviditeľného viditeľným. Nuž toto odkazuje našim umelcom aj najvyššia autorita Cirkvi: »Čo sme povedali o hudbe, — hovorí encyklika Mediator, — temer to isté treba povedať o ostatných vznešených umeniach a najmä o staviteľstve, sochárstve a maliarstve. Nemožno všeobecne a z predpojatosti podceňovať a zamietať novšie tvary a obrazy, ktoré sú primeranejšie dnes používanému materiálu. Keď sa správne a nestranne spoja smery, ktoré sa nebudú usilovať s jednej strany len o jednoduché napodobňovanie vecí, s druhej strany o prílišný „symbolizmus" a keď sa bude brať zreteľ skôr na potreby kresťanskej pospolitosti ako na zvláštny osobný vkus a vlohy umelcov, je vonkoncom nevyhnutné, aby umenie našich čias malo celkom voľné pole a žeby s náležitou úctou a vážnosťou slúžilo posvätným budovám a posvätným obradom, a to tak, aby aj ono pripojilo svoj hlas k podivuhodnému spevu slávy, ktorý katolíckej viere spievali géniovia v minulých storočiach.« Z tohoto je jasné, že norma tradičnosti vôbec neprekáža slobode umelca pri tvorení v oblasti posvätnej liturgie.

Ale Cirkev živelne odmieta každé umenie, ktoré by sa vzoprelo sakrálnosti a liturgičnosti. »Nemôžeme sa zdržať, — hovorí ďalej sv. Otec, — aby sme, z povinnosti nášho svedomia, nežialili a nezavrhli také obrazy a tvary, čo poniektorí nedávno zaviedli, ktoré sa však zdajú byť deformovaním a zohyzdením ozajstného umenia, a ktoré sa neraz priamo protivia kresťanskej slušnosti, skromnosti a zbožnosti a biedne urážajú opravdivý náboženský cit; také musia sa bez výhrady odstrániť a vyhodiť z našich kostolov, ako vôbec všetko, čo je neslučiteľné s posvätnosťou miesta (porovnaj kán. 1178).«

Tradičnosť sa má zachovávať aj v ozdobovaní a ilustrovaní najmä v oblasti maliarstva a plastiky. Umelec pri tvorení obrazov a sôch má rešpektovať nariadenie posv. Kongregácie Ofícia »o zákaze zavádzať nové formy kultu a pobožnosti« z 26. mája 1937. V podstate to hovoria aj kánony cirkevnoprávneho kódexu 1279—1280. Nemožno tvoriť obrazy, ktoré sa protivia vieroučným článkom Cirkvi (imagines falsi dogmatis) a také, ktoré urážajú slušnosť alebo zvádzajú k omylu. Obrazom, s hľadiska viery a mravov síce bezchybným, ale nového ponímania, má dať biskup svoje schválenie, aby sa mohly vyložiť na verejné uctievanie.

Keďže sakrálne umenie sa skladá z dvojitého prvku liturgie a umenia, obidve fóra sa majú vzájomne dopĺňať. Duchovenstvo má byť odborne vzdelané aj na poli umenia a pospolitosť umelcov má zasa poznať tajomstvá liturgie. Duchovní a umelci majú pracovať ruka v ruke, vzájomne sa napomáhať, oznamovať si odborné znalosti, dávať si rady a všestranne sa dopĺňať. Právom upozorňuje sv. Otec biskupov: »Pridržiavajúc sa pápežských ustanovení a nariadení, ctihodní bratia, svedomite sa starajte o to, aby ste osvetľovali a riadili myseľ a ducha umelcov, ktorým dnes sverujete úlohu opraviť alebo znovu vystaviť toľké kostoly, ktoré boly násilnosťou vojny poškodené alebo úplne zničené« (Mediator).

Napokon najpodstatnejším prameňom invencie na poli liturgického umenia pre umelca bude jeho osobný asketický, ba dokonca liturgický duchovný život. Pre nedostatok tohto života je nekatolík jednoducho neschopný vytvoriť pravé hodnotné dielo pre liturgiu, ale aj umelec- katolík si musí uvedomiť potreby, že vo sfére liturgie má byť doma a že musí mať naporúdzi duchovný kapitál, z ktorého bude môcť načierať. Aj tu platí staré, ale aj pre nás platné porekadlo: »Nemo dat, quod non habet«, nik nemôže dať to, čo sám nemá. Štúdium a prežívanie liturgických úkonov stvorí v duši umelcovej ovzdušie, z ktorého sa zrodia diela, aké dychtivo očakávame.

Hlava Cirkvi si vrúcne želá, aby »mohli a chceli« naši umelci »zo svätého náboženstva čerpať motívy a námety, ktoré by lepšie a dôstojnejšie zodpovedaly bohoslužobným potrebám« (Mediator).

Smernice a zásady, ktoré nám sprostredkuje tento preklad diela odborníka na poli posvätného umenia, urobia dobrú službu umelcom, kňazom i vzdelaným laikom.

Ján Jalovecký.

## PREDHOVOR AUTORA

Tieto úvahy shrnujú rezultáty autorových prednášok so svetelnými obrazmi na viedenskej Akadémii výtvarných umení v lete 1946, o ktoré ho požiadal Sväz výtvarných umelcov. V knižnom vydaní bolo treba vypustiť početné ilustrácie a to si prirodzene vyžiadalo, že z príkladov vtedy uvedených sa uvádzajú len tie, ktoré nebolo možno obísť. To však umožnilo dôkladnejšie rozvinul základné myšlienky. A toto vari autora aj oprávnilo, aby predložil svoje myšlienky ako podnet aj mimo okruh výtvarných umelcov, širším vrstvám pospolitosti, ktoré sa zaujímajú o problémy najnovšieho cirkevného umenia, teda katolíckemu kléru a uvedomelým laikom, ktorí majú smysel pre umenie. Autorovi nejde o to, aby si u čitateľa vynútil súhlas so všetkými jeho dôvodmi a vysvetleniami. To, čo sa tu predkladá, je skromný príspevok, ktorý chce tézy o dôležitých otázkach súčasného náboženského umenia objasnil, napomôcť a udržal v zdravom pohybe. Obrovské úlohy, ktoré vyrástly tým, že mnoho cirkevných umeleckých pamiatok bolo zničených, vyžadujú si nástojčivo, aby umelecké sily boly primerane zapojené a správne usmernené, žeby sa pri najväčšom šetrení prostriedkov čo najrýchlejšie a najradikálnejšie zacelily otvorené rany a podnietily sľubné nábehy k rozkvetu krestanského umenia. A pritom sa nemožno obísť bez dôvernej a rozumnej spolupráce medzi umelcom a zákazníkom.

## ÚVOD DO LITURGIE PRE UMELCOV

Vyznať sa v základných otázkach liturgie nie je vecou, ktorá sa týka iba teologov. Patrí to do duchovnej výzbroje i každého vzdelaného človeka, ktorý sa pohybuje v okruhu kresťanského svetonáhľadu, a tobôž teoretika umenia a nábožensky tvoriaceho umelca. Kým však odosobnená objektívnosť bádateľa sakrálneho umenia smeruje predovšetkým k smyslu a rozvoju liturgicko-ikonografických tém, tvorivý umelec sa musí svojou stvárňujúcou fantáziou a zameraním svojej bytosti odovzdávať úlohe, ktorú mu predkladajú, alebo ktorú si sám predkladá. Aby sa jeho talent stal plodným, musí sa vedieť s takou horlivosťou vnoriť do svojej úlohy, že sa bude môcť pustiť do roboty s elánom, ktorý prežaruje láska. Milovať však možno len to, čo chápeme ako hodnotu a čo si vieme ceniť.

Nestačí teda, keď si umelec, ktorý chce príležitostne stvárniť nejakú liturgickú tému, zbežne prezrie pár kníh, ktoré mu poskytnú suché vysvetlenie, alebo keď porovná niekoľko už hotových príkladov. Chladnosť reflexie, ktorá v takýchto produktoch nevyhnutne väzí a celkom badateľne sa aj zvýrazní, prenesie sa aj na vnímavejšieho pozorovateľa. Týmto dielam, hoci by ich umelecké kvality boly akokoľvek vysoké, chýba strhujúca presvedčivosť. Takú majú len výkony, ktoré vyvrely z najvnútornejších hĺbok umelcovej prirodzenosti. A preto umelec, tvoriaci v kresťanskom duchu, nemôže mať zásadu, že sa až pri danej úlohe zaučí do podstaty a cieľa liturgického umenia, ale bude sa musieť doň aj vžiť.

Pohnútka a cieľ nášho úvodu do liturgického umenia pre umelcov smeruje práve k tomuto. Podstata a vlastný smysel nášho podujatia sa bezprostredne a priliehavo odhalí, keď si ozrejmíme pôvodný význam slova „liturgia". Všetky slová, ktoré upotrebúvame, vznikly za celkom konkrétnych predpokladov a maly plnú silu záväznej skutočnosti. Tento ranný dar epochy, v ktorej sa zrodily, častým používaním sa ošúcha, spájaním s novými myšlienkovými obsahmi sa rozlieva a bledne, takže napokon máme nejasný pochop, ktorý poukazuje skôr už len letmo na svoj obsah. Jadro tohto obsahu len nezreteľne rozoznávame a jeho kontúry miznú v pološere svojho významu.

Slovo liturgia je jazykový útvar gréckeho ducha. Jeho najprvší význam označoval službu, ktorú mal plnoprávny občan Atén preukázať verejnosti, mestu, alebo — ako sa to ešte v stredovekom mestskom práve volalo —, čo mal mešťan pre svoje spoločenstvo „podstúpiť". Katolícka cirkev prebrala popri mnohých iných slovách aj toto do svojho slovného pokladu, pravda, jeho sociálny význam zduchovnila v kultický. Dnes liturgiou v užšom smysle rozumieme súhrn všetkých úkonov, gest, slov, ktoré kňaz ako zástupca náboženského spoločenstva vykonáva v mene Krista a z jeho príkazu ako i jeho ustanovizne, Cirkvi. Vlastným liturgom je teda len kňaz, keď prináša obetu a vysluhuje sviatosti. Pretože pri výkone svojho úradu potrebuje kultické piedmety, ktorých veľký význam pre bohoslužbu vyžaduje aj primerané umelecké stvárnenie, v širšom význame sa zaraďuje do oblasti liturgie aj tvorba kresťanského umelca a podlieha zákonom, ktoré vyplývajú z tejto aplikácie.

Výraz liturgické predpisy má však pre mnohých súčasných umelcov znepokojujúci zvuk. Pred ich krehkou fantáziou mimovoľne vyrastá obraz vulgárnej ohrady, do ktorej má byť vtesnaná ich slobodná a tvorivá sila: vidia v nich nedôstojné hatenie svojej umeleckej slobody a tento reflexný pohyb je taký všeobecný, že ho vonkoncom nemožno vysvetliť len náladou jednotlivcov. V mnohých prípadoch, hlavne u mladých umelcov, má korene skôr v istom školení, ktoré sa riadilo viac- menej metódami umenia ľart pour 1 art, teda takým ponímaním umenia, ktoré v prítomnosti vo svojom základnom postoji je už prekonané, lenže v účinkoch žije ešte ďalej. Majstri predošlých období nemali takéto škrupule. Dürera v novších časoch často ľutovali, že svoje grafické práce dal do služieb cisára Maximiliána. On sám však ani jediným riadkom neoprávňuje nás na takéto ponímanie. A ak niekto, tak práve on by bol mal na to dosť pohnútok, lebo cisárove objednávky boly vskutku preťažené teoretickými a historicko-genealogickými úvahami. Oslavovaný Rubens pristal ochotne a skoro bezvýhradne na želania svojich zákazníkov a bol hrdý na to, že dokončil svoje obrazy s ich „vzácnym uspokojením". Prehľad programov barokových kostolných a palácových fresiek dostatočne dokazuje, že zákazníci predkladali umelcovi nielen všeobecné podnety, ale často aj presné predpisy, a to až do najmenších podrobností, a maliari tejto žiarivej periódy sa pritom necítili vo svojej tvorbe nadmieru ovplyvňovaní. Ba aj taký svojvoľný majster ako Michelangelo, ktorého pamiatku mnohí trochári radi vychycujú ako vzor pre svoje správanie, prijal po začiatočnom odpore aj také ponuky, ktoré sa jeho umeleckému naturelu celkom iste protivily, ako napríklad vymalovanie Sixtínskej povaly. Napokon ich však vypracoval geniálne a celkom iste nie na škodu svojej umeleckej slávy. Našiel si v nich najpriaznivejšie podmienky, ktoré umožnily, že sa jeho prekypujúca a plasticky obdarená tvorivá sila vybúrila omnoho viac v maľovaných figúrach ako v kameni cez celý jeho život. Len Boh je bytosť, ktorá je samostatným celkom. Len on sám si je dokonale samostačným. Všetko stvorené je iba časťou organizmu. Činnosť stvorenej bytosti nemá nikdy cieľ sama v sebe. Priliehavý obraz, ktorý podáva svätý Pavol o ľudskom tele (1 Kor 12, 26: keď trpí jeden úd, trpia všetky ostatné údy), má všeobecnú platnosť v celej oblasti mimobožského jestvovania. A osobitne všetko ľudské je osudovo spojené na život a na smrť.

Všetky životné prejavy sú navzájom organicky pospájané a všetko môže nájsť svoje naplnenie len v inom. Preto aj umelecká tvorba je vždy akousi službou. Ak ňou nechce byť, tak sa nevyhnutne zrieka toho, aby bola životným prvkom tuzemského jestvovania, a stáva sa napokon jalovou hrou umelca v úzkom okruhu odbornej techničnosti. Z toho potom prirodzene vyplýva, že pospolitosť sa od neho inštinktívne odvracia a zaujíma sa oňho len sudcovsky-arogantné publikum kritikov a takzvaných „znalcov". Skúsenosť posledných desaťročí má otriasajúce do klady pre túto tragickú situáciu, do ktorej sa umenie dostalo. — Pritom však neslobodno jednotlivých umelcov robiť zodpovedných za to, čo bolo prirodzeným, ba priam nevyhnutným priebehom istého vývinu. Tento vývin musel viesť od často a príliš zdôrazňovanej obsahovej stránky do druhého extrému, do preceňovania formálnej stránky, k zásadnému impresionizmu, aby potom znovu prešiel do tak isto extrémne vystupňovaného subjektivizmu, nazvaného expresionizmom. Dnes, keď už aj zjavy skostnatenosti, ktoré ešte zaťažovaly prvé stretania tvaru a obsahu v tzv. „novej vecnosti", musely ustúpiť určitej spokojnejšej vyrovnanosti, môžeme vecnejšie posúdiť a uznať veľké výdobytky, ktoré toto hnutie posledných desaťročí prinieslo aj popri všetkých vykoľajeniach. Vždy viac mizne aj pochopiteľná nedôvera, s ktorou sa klérus díval na výplody moderného umenia. Táto nedôvera, odhliadnuc od zákona zotrvačnosti, platného aj v duchovnej oblasti, bola odôvodnená tým, že nová mentalita a reč formy boly zrejme odvodené z oblasti vývodiaceho profánneho umenia s jeho silne prízvukovanou technickosťou a že hlavní predstavitelia tohto smeru boli v krážoch takého svetonáhľadu, ktorý podľa ich vlastných priznaní bol veľmi ďaleko od zásad vskutku kresťanského života. Vždy viac preniká náhľad, že náboženské umenie muselo byť predstihnuté preto, lebo jeho prívrženci, okrem niekoľkých slávnych výnimiek, príliš pohodlne sa uspokojovali s tým, že žili z úrokov nezmerného kapitálu, ktoré nashromaždily predošlé stáročia. Namiesto toho mali hľadať nové pramene obohatenia, ako to robilo profánne umenie, ktoré s jednej strany bolo postavené pred úlohy, aké naši predkovia vôbec nepoznali (dopravné a priemyselné stavby, film a pod.), s druhej strany nové stavebné hmoty a možnosti ich použitia ho dráždily, ba nútily, aby hľadalo doteraz neznáme metódy. Vo všetkých žiarivých obdobiach umenia to bolo doteraz, pravda, naopak. Náboženský život bol taký hlboký, že všetky priekopnícke činy boly najprv presadené v oblasti kultovej stavby a tam vyvážené problémy boly až potom pozvoľna prenášané na profánne stavby, prirodzene s patričnou obmenou. Keď tak dnes ešte nie je, nezdar nie je ani tak v dobrej vôli a postoji umelcov, ako skôr v nedostatku náboženského života našej doby, ktorej deťmi a obeťou sú práve tak výtvarníci ako aj zákazníci a široká pospolitosť ich súčasníkov. Medzi jednotlivými umeleckými osobnosťami, ktoré sa od nástupu expresionizmu potešiteľne vždy vo väčšom množstve vracaly k náboženským problémom, treba celkom iste prísne rozlišovať. No nemali by sme pravdu, keby sme chceli umelcom dnešných dní uprieť akékoľvek porozumenie a akúkoľvek schopnosť stvoriť náboženské a kultické diela. Toto pesimistické tvrdenie neobstojí ani preto, lebo máme veľa prác, ktoré sa dostaly plným právom do našich kostolov, a pre svoju posvätnosť dosiahly aj schválenie cirkevnej autority. Tým by sme nepriamo aj doznali, že náboženské zdroje v našom čase sú vyschnuté, lebo nie sú schopné inšpirovať ani ojedinené diela, ktoré by, plne rešpektujúc nemeniteľný obsah, zodpovedaly našej prítomnosti a jej duchovosti práve tak, ako ešte v baroku, v ktorom pochopy „moderný" a „súčasný" sa kryly, takže napríklad „abbas modernus" neoznačoval nejakého osobitne moderne smýšľajúceho cirkevného hodnostára, ale takého, ktorý v tom čase žil a svoju funkciu zastával.

Vzhľadom na tento dejinne už badateľný ozdravovací proces v náboženskom umení, je aj porozumenie pre potrebu a dôležitosť liturgických predpisov medzi umelcami vždy väčšie, a to najmä — čo je príznačné —, práve u mladých a najmladších. V skutočnosti neobsahujú tieto predpisy ani len jediný prvok, ktorý by znásilňoval oprávnenú slobodu umeleckej tvorby. Predovšetkým nie je ich ani zďaleka toľko a ich formulácia nie je taká úzkoprsá, ako sa to zle informovaní umelci nazdávajú. Ba stáva sa aj to, že umelci sa dožadujú informácií o predpisoch v takých otázkach, pre ktoré nijaké predpisy ani neboly vydané.

Zásadné stanovisko Cirkvi voči týmto otázkam je vyjadrené v kánonoch nového cirkevného zákonníka. Sú to kánony 1162, 1164, 1279, 1296.1 Ich podkladom sú obdobné predpisy tridentského koncilu (1545—1563), ako sa formulovaly v 25. zasadnutí a ktoré diktoval obranný postoj proti útokom reformátorov. Znenie týchto ustanovení je podané celkom všeobecne. V pochybných prípadoch má rozhodovať príslušný biskup. Veľmi sa prízvukuje, aby sa zachovala kresťanská tradícia, — nemá sa odstupovať od .osvedčených zvykov Cirkvi" —, hoci, napokon, táto požiadavka nie je presnejšie vymedzená.

Komentárom k týmto zákonom cirkevného práva sú príslušné nariadenia liturgických kníh, dekrétov Kongregácie Obradov, pápežské a biskupské výnosy, ktoré sa publikovaly z príležitosti osobitných udalostí. Takou udalosťou bolo otvorenie vatikánskej bibliotéky. Vtedy mal pápež Pius XI. smerodajný prejav, v ktorom odznely slová, čo znamenajú ozajstné oslobodenie, lebo oznamujú, že Cirkev popri zásadnom prízvukovaní tradície vôbec nechce podviazať zdravý pohyb novodobého cirkevného umenia. Dnes je predsa práve „pohyb najpotrebnejším liekom proti chorobe kresťanského umenia" (Josef Kreitmaier). Najvyššia cirkevná autorita chce „naširoko otvoriť všetky brány a úprimne víta každý dobrý a pokrokový rozvoj dobrých a úctyhodných tradícií, ktoré po mnohé stáročia kresťanského života, popri veľkých rozdielnostiach okolia, sociálnych a nacionálnych pomerov, vedely dokázať, že majú nevyčerpateľnú schopnosť inšpirovať nové krásne formy, lež iba pod podmienkou, keď sa budú umelci s nimi radiť, keď ich budú študovať a pestovať v dvojnásobnom svetle, a to vo svetle umeleckých vlôh a viery". S múdrym pochopením je práve v tom zdôraznený najzávažnejší proti dôvod proti falošnému tvrdeniu o znásilňovaní pokrokovo tvoriaceho umenia cirkevnou vrchnosťou, totiž hlboko čiahajúca odlišnosť a veľký postup v stvárňovaní rozličných národov a za rozličných dôb. Dejiny kresťanského umenia, ktoré sú nepretržitými dejinami vývinu, podávajú neochvejné svedectvá proti podobným upodozrievaniam a obžalobám.

Pre cirkevnú architektúru po stáročia nebolo vôbec nijakých presne kontrolovateľných liturgických smerníc. Je to pochopiteľné, lebo staviteľské koncepcie nemajú nijaký vzťah k vierouke a mravouke, ktorých zachovávanie má na starosti Cirkev Kristova. Aby plne a dôstojne zodpovedaly svojmu praktickému poslaniu a duchovnému určeniu, to je taký predpoklad, ktorý platí konečne aj o významnejších stavbách v oblasti profánneho života. Varovný hlas bolo treba pozdvihnúť iba pri spomínanom, celkom svojráznom novodobom vývine architektúry. V predošlých obdobiach, v ktorých kultové staviteľstvo malo ešte neodškriepiteľne vedúcu úlohu, nebolo nijakého dôvodu pre túto výstrahu. Novú situáciu v architektúre veľmi výstižne charakterizoval kardinál Bertram v okružnom liste svojmu kňazstvu: ,,Treba dôrazne poukázať na to, že nové, štýlové formy, pre profánne stavby celkom obvyklé, nemožno šmahom preniesť na sakrálne stavby. I keď treba uznať, že je potrebný istý pokrok v staviteľskom umení a v tom, že sa treba prispôsobiť technickým podmienkam, ktoré sa zmenily uvedením moderného stavebného materiálu, predsa treba ľutovať, že sa často priam v tendenčnej jednostrannosti a vyhľadávaní novôt odstraňuje, ba označuje za neprípustný akýkoľvek kladný postoj k sakrálnym štýlovým formám, ktoré k nám prešly ako vzácne dedičstvo. Rozumie sa, že v jednotlivých konkrétnych prípadoch bude dosť odchodných mienok o tom, či je dostatočne zachovaný sakrálny ráz nejakého novopostaveného chrámu." Posledné rozhodnutie podľa kánona 1164 je v rukách nadriadeného biskupa.

Mnohotvárny architektonický obraz, ktorý predstavujú už posvätené a liturgicky používané kostoly, postavené v duchu novodobého staviteľstva, dokazuje bezpochyby, že možno vždy, aj pri týchto predpokladoch, zachovať sakrálny ráz stavby.

Pre obrazy a sochy, upotrebúvané v chrámoch, prirodzene platia a budú platiť smernice a zásady tridentského koncilu ,,ut nullae falsi dogmatis imagines et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes statuantur" (obrazy, ktorých obsah protirečí nejakému vieroučnému článku, alebo ktoré menej vzdelaného kresťana môžu uviesť do nebezpečného bludu a povery, nemajú do kostola prístup). Toto ustanovenie bolo veľmi aktuálne predovšetkým v čase reformácie, keď sa viedol neobyčajne vášnivý spor o uctievanie obrazov. V tomto smysle bolo vtedy napríklad zakázané zobrazovať Najsvätejšiu Trojicu v troch osobách, — čo sa ešte v stredoveku dovoľovalo —, lebo tento spôsob mohol ľahko viesť k tomu, že sa trojjedinosť mohla pochopiť ako trojbožstvo.

Pri vtedajšom stave náboženského umenia bolo takisto naliehavé aj ďalšie nariadenie: ,,Omnis lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nihil profanum nihilque inhonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctitudo (Ps 92, 5)." (Z domu Božieho má byť odstránená všetka lascívnosť, neslušnosť a číra svetáckosť.) My, čo sme prešli vytriezvujúcou školou osvietenstva a kriticizmu, stojíme často nechápaví, ba zarazení pred oltárnymi sochami a obrazmi, čo vzniklý po vydaní týchto nariadení, ktoré si interpretovali akiste veľkodušne a zhovievavo. Len s námahou sa rozpamätúvame, že generácie, pre ktoré sa spomenuté diela boly predovšetkým vytvorily, vo svojich nepretržitých náboženských impulzoch, v ktorých sa bezstarostne prelínala religióznosť s profánnosťou, v ich silnej náklonnosti k všemožnému znázorňovaniu duchovných hodnôt a v ich neviazanej náklonnosti k póze a teatrálnosti, vnímaly ako celkom prirodzené, čo sa nám zdá už cudzím a nevkusným. A preto chápeme, prečo bolo treba vydať, vzhľadom na osobitné pomery vo vtedajšej náboženskej tvorbe, osobitný predpis pre niečo také, čo sa v iných časoch prijíma ako číra samozrejmosť. Konečne spomenuté normy vymedzujú len obsahovú stránku diela, určujú len duchovný postoj náboženských diel. Vnútorných umeleckých problémov sa vôbec nedotýkajú. Vec sa má však celkom ináč s predpisom cirkevného zákonníka, o ktorom sa dnes mnoho debatuje. Ide o kánon 1279, ktorý v § 1. hovorí: Nikomu neslobodno v kostole umiestiť, alebo dať umiestiť neobyčajný obraz, ak ho neschválil diecezánsky biskup. § 2. Lež biskup nemá schváliť náboženské obrazy, ktoré majú predložiť k verejnej úcte veriacich, ak sa neshodujú s osvedčeným zvykom Cirkvi." Široké kruhy umelcov prijímajú toto s rozpakmi a rozhorčene. A dôvody, ktorými chcú umelci ospravedlniť tento svoj postoj, si zaslúžia rozhodne pozornosť. Poukazujú na to, že zotrvačné živly prijímajú každé priekopnícke dielo s nedôverou, ba s akýmsi nepriateľským naladením. Vravia, že všetko naozaj nové sa prijíma prirodzene najsamprv ako „neobyčajné". To môže byť pravda, i keď s určitými a potrebnými výhradami. Tak podľa záznamov spoľahlivých kronikárov domorodí Benátčania, navyknutí na hierarchickú vznešenosť byzantských ikon a na nábožnosťou presýtenú vážnosť Belliniho oltárnych obrazov, prijali chýrne Tizianovo dielo Assuntu s pozoruhodnou a studenou rezervou. Ani v tomto prípade vyčkávacie stanovisko neurčoval len zotrvačný element pospolitej duše, ale aj inštinktívne správne tušenie prichádzajúceho rozpadu náboženskej substancie, neuvedomené šípenie nastávajúceho rozkladného procesu vo vnútri náboženského umenia. Tomuto rozkladnému procesu nesmrteľné dielo Tizianovo síce ešte nepodľahlo, ale uvoľnilo už doteraz zahatané možnosti. S druhej strany je isté, že mnohé veľkolepé a priekopnícke veľdiela nezdaly sa byť už ani súčasníkom „neobyčajnými", ale ich prijali „corde sereno", t. j. s radostným súhlasom (porov. nápis na verdunskom oltári). Vždy bolo veľmi ťažkým problémom, ako uviesť do správneho stredu tradíciu a pokrok, no problém v celom svojom dosahu a napätí vyrástol až v najnovšom čase bezohľadného a bezuzdného kultu osobnosti. Lebo doteraz aj najpokrokovejší, najsvojvolnejší umelec bol začlenený do dlhého radu predchádzajúcich tvorcov kresťanského umenia. Zásadné popieranie akéhokoľvek vnútorného súvisu s predchádzajúcimi obdobiami bolo neznáme. A práve proti tomuto radikálnemu a nezodpovednému uvoľneniu súčasného umenia od veľkých výdobytkov nábožensky vysoko stojacej a vzornej minulosti, a len proti nemu, protestuje cirkevná autorita. Tým sa umelcom nijako nechce nanútiť, aby sa vo svojej tvorbe snížili k sterilným kopistom, aby tradíciu vliekli za sebou ako mŕtvolný závoj a aby ešte raz zopakovali to, čo predošlé obdobia povedaly lepšie a účinnejšie. Celkom naopak. Je vítaný každý výkon, ktorý sa vyrovná zdedenému aspoň v tom, že mu je v novom pohľade rovnocenný, keď mu už nemôže pridať niečo lepšieho. „Treba zabrániť len to, aby sa nevkradlo neoprávnene na sväté miesta nezrelé, hlúpe experimentovanie, ktoré sa nemôže na nič odvolávať, okrem toho, že je nové, t. j. že je inakšie ako všetko doteraz zvyčajné." Ale až tu vyrastá opäť úzkostlivá otázka: Akože má práve dorastajúci mladý umelec zdokonaliť svoje schopnosti, keď priazeň nachádza len to, čo je celkom dokonalé a každý tápavý pokus sa má vyradiť? Kto sa chce stať obratným plavcom, musí za istý čas vyplytvať mnoho síl, kým dosiahne svoj cieľ. Odpoveď je jednoduchšia, ako by sa mnohí nazdávali. V starých časoch mladý adept umenia dotiaľ pracoval po boku a pod stálym dozorom svojho majstra, kým mu mohli sveriť veľké a samostatné ponuky na podklade už vykonaných prác. Dnes úlohu skúšania majú prebrať výstavy kresťanského umenia. Ony sa podobajú cvičištiam, na ktorých majú možnosť preskúšať svoje schopnosti mladé talenty a všetci tí, ktorí sa chcú prihlásiť do služieb svätyne. Tu sa má pred celou verejnosťou uskutočniť výber schopných talentov tak, ako bolo starokresťanským zvykom prijímať súcich katechumenov do kresťanskej spoločnosti veľkonočným krstom. Je osudné, že zámer a cieľ týchto umeleckých výstav sa často zaznáva aj odborne školenými kritikmi. Často odznie príliš drsné slovo z predpojatej mienky, ako by si predmet už tým samým, že je na výstave, nárokoval, aby bol s liturgického hľadiska bez námietky. Skutočnosť, že nejaký predmet sa zaradí do výstavnej siene, ešte neznamená, že ho treba prijať aj do posvätného kultového priestoru. Podľa skúseností veľké výstavy moderného náboženského umenia sa neobídu skoro nikdy bez toho, aby nebola v nich nejaká medzera ba aj prechmaty, z čoho skŕsajú tuhé debaty o základných otázkach a prípustnosti niektorých diel. Sú to vysporadúvania, ktoré prenikajú, aj do tej verejnosti, ktorá nie je kresťansky orientovaná. A práve toto je veľmi potešiteľný dôkaz, že náboženské umenie dnes začíname znovu pociťovať ako reálnu a životnú moc. Ešte len pred nedávnom sa považovala starostlivosť o kresťanské umenie za vec, ktorá sa podľa všeobecnej mienky prinajlepšom týkala iba kléru. Mimo toho bolo mlčanie a dokonalý nezáujem. Rozhodne niet nijakých presvedčivých dôvodov, ktoré by poprely právo na takéto výstavy. Tieto výstavy poskytujú stále najlepšiu možnosť, ako získať vysvetľujúci prehľad najnovšieho stavu kresťanskej tvorby; umožňujú, aby snaživé talenty prišly verejne k slovu; nenútene privádzajú do kontaktu umelca so zákazníkom a poskytujú zakaždým i bohatý výber diel, ktoré sú dosť zrelé, aby sa mohly kulticky upotrebiť. Napokon neslobodno si nevšímať aj tie umelecké diela, ktoré síce majú kresťanského ducha, ale si vôbec nenárokujú dostať punč liturgickej platnosti. Sú to široké oblasti náboženského domáckeho a ľudového umenia, ktorým tak isto treba venovať svedomitú pozornosť. A práve pre túto dôležitosť sú výstavy, na ktoré prichádza často aj veľké množstvo umelecko-priemyselných prác, osobitne poučné.

Doteraz uvedené liturgické predpisy, smerodajné predovšetkým pre maliarstvo a plastiku, sú veľmi všeobecne formulované. Má sa stanoviť zásadne len duchovný postoj, nič viac. Je teda prirodzené, že v konkrétnosti bude mnoho oporných prípadov. Medzi jasným súhlasom a odmietnutím je široké pásmo kolísavých mienok.

Celkom iného druhu sú predpisy, týkajúce sa liturgických predmetov. Sú presne vymedzené a prakticky ľahko kontrolovateľné. Ich vážnosť je tým väčšia, čím stojí dotyčný predmet svojím upotrebením bližšie k liturgickému stredobodu, teda k obete svätej omše a vysluhovaniu sviatostí. Ale ani tieto predpisy, ktoré podľa povahy veci zachodia až do detailov, nijako nehatia tvorbu na vnútroumeleckom poli. Najprirodzenejšie a najpresvedčivejšie dokazujú toto tvrdenie dejiny tvarového vývinu toho istého predmetu. Hoci úžitkový cieľ zostal ten istý, vedela doteraz ešte každá uzavretá štýlovosť uplatniť svoje vlastné formy. Stačí prezrieť si sériu kalichov od najstarších čias až po rokoko a klasicizmus. Je veľmi osožné, keď budú umelca dôrazne upozorňovať, aby sa presne pridržiaval osobitnej cieľovosti liturgického predmetu. Nemôže to považovať za prepínanie so strany duchovného zákazníka, pretože aj v oblasti profánnej tvorby všade sa vyžaduje rešpektovanie tohto hľadiska. Tým ľahšie mu bude zachovávať liturgické predpisy (ktoré sú iba konečne platnou formuláciou stáročnej skúsenosti), pretože vtedy nezávisí od chúťok svojho zákazníka, lebo aj on je povinný zachovávať ten istý zákon. A napokon každý, kto je dobre oboznámený so smyslom, cieľom a spôsobom používania liturgických objektov, sám od seba musí prísť na to, že patričný predmet musí mať taký tvar, ako mu to nakladajú zákonité predpisy, a nie inakší. Kto napríklad vie, že oltár má symbolizovať aj Kristov hrob, uzná za správne, že pre oltárnu platňu (mensa) môže byť použitý len prirodzený kameň, Kto sa niekedy dobre prizrel, ako kňaz drží kalich pri pozdvihovaní, hneď pochopí, prečo stopka kalicha má mať uzol (nodus). A tak všetky podobné predpisy bez výnimky sú odôvodnené alebo symbolickým súvisom alebo praktickosťou a vecnosťou. Často ide o pokyny, ktoré predpisujú rozmery a materiál, teda umelcovi prácu len uľahčujú, pretože riešia mimo umelecké prípravné otázky, kým celú umelcovu silu nechávajú voľnú pre spôsob stvárnenia. Rozumie sa, tieto pokyny treba rozhodne rešpektovať, lebo inak sa objekt automaticky stáva liturgicky nepoužívateľným. V tejto oblasti tvorby niet miesta na čisto subjektívne chúťky. Treba len ľutovať, keď sa nezriedka stáva, že umelec, prihrdý na to, aby sa o týchto veciach vopred informoval, nadarmo mrhá silu, čas a materiál.

Umelcovi by nič neosožilo, keby poznal aj všetky predpisy, ale by ich pritom považoval iba za rad paragrafov, ktoré zabíjajú, a keby on sám, podľa svojho celého osobného svetonáhľadu, nežil z ducha liturgie. Veriaci ľud má veľmi jemné čutie pre to, či niektorý umelec uprednostňuje svoje estetické nároky pred posvätnosťou svojej služby, alebo či chce zhasnúť v „bezpodmienečnej nábožnosti" (Hausenstein). Jednako však platí všeobecný zákon, že kusá a porušená príčina nemôže docieliť plný a čistý účinok. Kresťanské vospolné povedomie nemôže formulovať svoj súhlas alebo odmietnutie v odôvodnených slovách, ale svojím neklamným citom vie dobre rozoznať opravdivosť presvedčenia od číreho podujatia splniť prijatú ponuku. Bolo by však umelcovi rozhodne na česť, keby sa už aj z dôvodov vnútorného hodnotenia seba a charakternosti nesilil na také úlohy, za ktoré sa nemôže postaviť celým svojím smýšľaním a bytím. Muselo by ho naozaj zahanbovať, ba otriasť, keby sa hádam aj pritom vnútorná nábožnosť pobožných ľudí rozplamenila na jeho diele. Musel by uznať, že táto nábožnosť má omnoho viacej tvorivej sily ako on sám. Musel by stáť za týmito veriacimi plný úzkosti, ako podvodník, ktorý môže čakať, že hocikedy ho môžu odhaliť. Bol by ďaleko ešte aj za fabrikantom náboženských devocionálií, ktorý neskrýva svoje obchodnícke zámery a netlačí svoju osobu do popredia. Nech je akokoľvek ťažko uznať túto skutočnosť, ale tieto celkom neosobné výrobky majú vždy viac spoločensko-stvárňujúcej sily, ako nesvedomité experimenty umelcov, ktoré miesto toho, aby slúžily veci, chcú znásilniť diváka. Že Bohu slúžiť znamená panovať, dokazujú premnohé majstrovské diela kresťanského umenia, ktoré už miliónom kresťanov pomohly upevniť sa v nábožnosti. Nech sa nepoukazuje na neodškriepiteľnú skutočnosť, že aj vo „veriacom" stredoveku žili majstri, ktorí, ako Tillmann Riemenschneider, tvorili Madony, ktoré sú až do poslednej črty preniknuté nábožnou sobranosťou, hoci život ich tvorcu nebol bez rozličných charakterových chýb, takže sa aj mestská rada musela sťažovať na jeho životosprávu. A tento príklad možno ľahko zovšeobecniť. Odstráňme len zo životopisov starých majstrov romantickú patinu a dajme rozprávať objektívnym prameňom. Ale pochybenia, vyplývajúce z náruživosti alebo zo slabej vôle, možno odpokutovať, a preto na posudzovanie umelcov nesmieme použiť prísnejšie meradlá, ako na iných ľudí, nevynímajúc ani takých, ktorí sa napokon stali svätými. Môže sa však stať veľmi ľahko, že nejaké ľudské dieťa v praktickom živote je ďaleko od ideálu, ktorý sa usiluje dosiahnuť, ale je už nedôstojným sebaklamom, keď niekto chce byť heroldom presvedčenia, ktoré nemá, a ani nechce mať. V oných časoch nikomu neprišlo ani na um, aby sa dopytoval, či majster diela je „veriaci", lebo veď aj tí, čo boli povestní náboženskí revolucionári, nestáli mimo okruhu kresťanských ideí, len ich chceli uskutočňovať inou metódou. Dnes, uprostred hlboko odkresťančeného sveta, kladie sa táto otázka úzkostlivo, ba často až pri úzkostlivo a ten, komu sa táto otázka predkladá, vlastne nemôže dať celkom uspokojivú odpoveď. Opravdivosť náboženského prežívania sa môže dosvedčiť len pred Bohom, ktorý skúma „srdcia a obličky", a pred vlastným svedomím. Vonkajšie akty náboženského osvedčenia môžu, ale nemusia byť výrazom opravdivej nábožnosti. Okolitý svet sa uspokojí, keď nezbadá aspoň opačné dôkazy. Nechže sa nedajú zástupcovia kresťanstva povoľne a malodušne ovplyvňovať od tých, čo chcú nasilu so zlostnou záľubou konštatovať, ako veľmi je naša strojová doba odkresťančená a odbožstvená, aby tým ospravedlnili svoje vlastné odcudzenie. Je, chvalabohu, omnoho viac prežívaného a radostne činorodého kresťanstva, ako by sa to mimo stojacemu mohlo zdať. No čistý zvuk tohto hlasu príliš ľahko zahlušuje hukot dňa. Je ešte aj dnes nemalý počet hlboko nábožensky cítiacich umelcov a vidí sa nám, že možno očakávať práve z kruhu mladých silný, čerstvý prílev takých umelcov, ktorí sa so svojím Bohom a Spasiteľom vážne rozprávajú a celú svoju tvorivú silu považujú za milosť a cítia sa svrchovane zodpovední za to, aby ju posvätné využili a zveľadili. Týmto umelcom bude aj duch liturgie viacej než súhrn nariadení a ony im nebudú rozkazovačnou príťažou, ale oslobodzujúcim a usmerňovacím návodom na splnenie posvätnej úlohy.

Dajme im preto možnosť, aby sa osvedčili.

## SYMBOLIKA V KRESŤANSKOM UMENÍ

Základnou črtou každého nábožensko liturgického umenia, a tobôž kresťanského, je jeho symbolický obsah a ráz. Ako slovo liturgia tak aj symbol je skuté géniom gréckeho myslenia a v pôvodnom význame bolo odvodené z ozajstnej životnej skutočnosti. Znamená shrnutie, scelenie dvoch čiastok, ktoré môžu byť napokon čo do veľkosti a formy nerovnaké. Ale nie akékoľvek spojenie, scelenie sa kryje s pochopom symbolu. Čiastky sa musia doplňovať, spojené musia tvoriť nejaký celok. Prvá aplikácia sa utvorila zo zvyklostí gréckej pohostinnosti. Bolo zvykom dávať lúčiacemu sa hosťovi polovičku prelomeného prsteňa, ktorého druhá čiastka zostala v dome hostiteľa. Podľa tohto doplňujúceho sa znamenia mohli si deti a vnukovia preukazovať vzájomné pohostinstvo, hoci sa predtým ani nepoznali. Tento pôvodný význam slova sa len dovtedy mohol zachovať, kým doplnkové čiastky zostávaly v tej istej rovine bytia.

Postupne sa smysel tohto slova čoskoro rozšíril a zmenil. Vošiel do rečového úzu filozofie a do slovného pokladu náboženského života. Hmotná skutočnosť sa pritom dostala do vzťahu s duchovno-metafyzickou a fyzická, smyslová skutočnosť sa musela uspokojiť tým, že sa stala len podobou, odznakom, obrazom tých skutočností, ktoré ležia za svetom našej skúsenosti. Zámena oboch častí už nebola možná. Transcendentná skutočnosť mohla jestvovať aj bez podoby, ale podoba sama osebe, bez vzťahu k tomu, čo mala znázorňovať, nemala nijaký smysel. V tomto chápaní prebralo symbol aj kresťanstvo a to s osobitnou obľubou z vnútornej nevyhnutnosti. Jeho pochop Boha je totiž najčistejší a najvznešenejší. Jeho nadprirodzené, zjavené pravdy sú nášmu svetu smyslovosti prístupné len skrze symbolické, obrazné sprostredkovanie. Jeho kult, liturgia, ktorej úlohou je uskutočniť toto sprostredkovanie čo možno najpresvedčivejšie a najdôraznejšie, musely sa stať mimoriadne a ďalekosiahle symbolotvorné. Iste, aj mimo kresťanstva je mnoho symbolotvorných síl, plodných odvážností, ako znázorniť duchovné. Písmo ako znázornenie myšlienky je jedným z najpríznačnejších výsledkov tohto procesu. Čítanie, ktoré sa dnes stalo častým používaním každodennou všednosťou, bolo pôvodne rezervované funkcii kňazského veštca. Sbieraním a vyberaním rozvrhnutých bukových paličiek, opatrených rúnovými značkami, mal odhaliť ich tajomný smysel, čiže mal „čítať".4 V anglickom slove read (radiť sa, domnievať sa, šípiť, čítať) zachovalo sa čosi z tejto pôvodnosti. Magicko-religiózny svet predstáv u pračloveka sa už vôbec neobišiel bez tajomných znakov. Čary poľovníctva a úrodnosti, používané generáciami v ľadovej dobe, boly bezprostrednou pohnútkou totemistických jaskynných malieb, ktorých zobrazenia preto tak ťažko chápeme, lebo my, školení v logickom myslení, sa už nevieme vžiť do takej predstavy o svete, v ktorej podoba a skutočnosť sú sliate v jedno. Veď sme už skoro celkom stratili záujem a v značnej miere aj porozumenie pre alegóriu, v ktorej samopašne hýrila fantázia barokového človeka, hoci alegória, ako produkt myšlienkových asociácií a preto bez akéhokoľvek pozadia, mala by byť omnoho bližšia nášmu chápaniu ako magickosť a z nej vyplývajúca symbolickosť. Alegóriu môže znalec vysvetliť čisto rozumovými pochodmi, lež symbol dáva vždy len tušiť, čo je samo v sebe nepochopiteľné, alebo podľa Goetheho: „Symbolika premieňa ideu v obraz, a to tak, že idea zostáva v obraze vždy účinná a nedosiahnuteľná a hoci ju možno vo všetkých jazykoch vysloviť, predsa zostáva nevysloviteľnou." Ďalej vyzdvihuje najdôležitejšiu vlastnosť symboliky, kde všeobecnosť je reprezentovaná osobitnosťou ,.nie ako sen alebo tôňa, ale ako životno-okamihové zjavenie nevyskúmateľného".5 Podľa toho alegória je len rozumový prostriedok v kruhu „vzdelaných", symbol so svojimi nábožensko-metafyzickými pozadiami, zjednodušené povedomie spolupatričnosti všetkých členov náboženskej spoločnosti. A toto spojenie je omnoho hlbšie a životnejšie ako poučná alegória, pretože zachycuje celého človeka v jeho postoji k najdôležitejším otázkam života.

Alegorika a symbolika majú rozhodne jedno spoločné. Pre toho, kto stojí mimo ich okruhu, sú ich znaky iba smyslovými vjemami, formálnymi hodnotami, ktorých estetický obsah síce môže zhodnotiť, ale čo do významu sú mu nerozlúštiteľnými hieroglyfmi. A preto tá istá forma zobrazenia je pre jedného čírym objektom videnia, pre zasväteného však niečo „znamená". Ten istý kvet, ktorý si dedinčan každú nedeľu zastokne za klobúk len ako ozdobu, môže byť aj rozoznávajúcou značkou politického a svetonáhľadového smeru. To isté platí aj o erboch a výsostných znakoch. Z toho vyplýva neúprosnou konzekvenciou: symboly nemôžu byť „vynájdené" umelcovou individualitou, hoci by bola akákoľvek veľká. Symboly sú zhusteným znázornením spoločnej vôle. V tomto záležala nevyhnuteľná tragikomika tzv. symbolických expresionistov posledných desaťročí. Kto sám odmieta akúkoľvek záväznosť, nemôže ani druhých zaväzovať, aby prijali jeho náhľady.

V širokej oblasti symbolična má génius kresťanstva svoju vlastnú, ostro vyhranenú pozíciu. Je neporovnateľnou a dejinne dokázateľnou zásluhou Kristovho učenia a jeho ustanovizne, že vytrhlo symbolično zo sféry prírodnosti a že ho zduchovnilo. Posvätné znaky kresťanstva, aj keď sú to len živly prírody, ako napríklad voda, oheň, ale aj obrazy, sochy, neúčinkujú mocou akejsi mágie, ktorá hádam v nich prebýva, ale len skrze vôľu Boha, ktorý môže slovám (absolvo te — rozhrešujem ťa), gestám, ľudským dielam (milostivé obrazy), ba aj mŕtvej látke (krstná voda) udeliť osobitné sily a milosti. Toto je podstatný rozdiel medzi kresťanskými sviatosťami ako viditeľnými znakmi „neviditeľnej milosti" a medzi magickými zaklínaniami v náboženstvách primitívnych národov. Syn človeka ako najlepší psycholog a znalec ľudí nechcel sa zriecť toho, aby nadprirodzené pravdy, ktoré mal hlásať, nepodal poslucháčom prostredníctvom symbolov. Evanjeliá sú plné podobenstiev o kráľovstve Božom, pričom len vyvoleným bolo dané, aby sa im tieto obrazné reči „vysvetlily". V Kristovom spôsobe ohlášania sa splnily slová Žalmistove: „Otvorím ústa svoje v podobenstvách, vysvetľovať budem záhady, skryté od stvorenia sveta." (2 77, 2: Mt 13, 34).

Apoštoli a ich nástupcovia si, pravdaže, podržali tento spôsob ohlasovania vykúpenia, lebo poskytoval najsľubnejšiu možnosť, ako sprostredkovať aj najprimitívnejšiemu človekovi najvyššiu duchovosť, ktorú bude v oblažujúcom videní prežívať. Práve prakresťanstvo a raný stredovek sú najplodnejšie v utváraní symbolov. Múdra pedagogika Cirkvi, ktorá nechcela chápavosti prostého ľudu predkladať nemožnosti, nevidela vtedy inej cesty, ako vysvetliť božsko-absolútne veci, okrem tej, ktorú jej poskytovalo sprostredkovanie skrze symboly. Svätý Augustín, dôvtipný mysliteľ, vedel tento postup aj psychologicky odôvodniť „Vec sa má tak, že symbolický spôsob hovorenia naše vnútro viac pohýna, viac potešuje, viac zachycuje ako nezahalený smysel holého výrazu. Zdá sa mi, že duša sa rozohňuje v tomto svete pozemskej zamotanosti len pomaly, chápe však hmotné veci ako obrazné náznaky a dvíha sa od nich k duchovným veciam, podľa ktorých sú stvárnené hmotné veci. Práve tento prechod obsahuje niečo oživujúceho, takže na ňom, ako na plápolajúcej fakle, roznecuje sa plameň a duša z návalu je uchvacovaná do pokoja, ktorý poskytuje chápanie."6 Čo hovorí cirkevný učiteľ o reči, platí tým skôr o výtvarných zobrazeniach.

V katakombovom umení, ktoré bolo osobitne ovplyvňované aj povinnosťou zachovávať v tajnosti kresťanské pravdy (disciplína arcani), stretáme symboličnosť najprv v najjednoduchšej, zhustenej forme, ako znak v prísnom slovnom smysle, ako znak kríža,5 Kristov monogram:

## Pomazaný, Mesiáš.

Zo všetkých živých stvorení len človek nosí na sebe znak kríža, a to vo svojom držaní tela. Už všeľudský hodnotené, kríž symbolizuje vzájomné pôsobenie sily a tiaže, zápas medzi svetlom a túžbou po výšinách a medzi silou, ktorá ťahá do animálnej hmotnosti. V duchu kresťanstva objasňuje kríž ešte aj spasiteľský význam. Je symbolom života a vykúpenia. Preto sa niekedy volí aj delta Nílu (v Egypte hieroglyf pre znázornenie života) ako forma pre disciplínu arcani, alebo otáčajúci sa kotúč slnka, svastika, ktorý má poukazovať na Krista ako pravého slnečného Boha, v protiklade s poňatím Mithrovho kultu. V tomto prípade musel znak nahrádzať reálne znázornenie Ukrižovaného dovtedy, pokým sa tento potupný spôsob popravovania skutočne vykonával. Monogram Kristov žije ešte aj v najnovších časoch,7 a to ako IHS, čítané Iesus) Homitium) Salvator), Ježiš, Spasiteľ ľudí. Toto je však mylný výklad prvých troch litier mena Ježiš, písaného gréckym alfabetom: Podobné nepochopenie vzniklo, hoci čo do významu tiež správne, v barokovej doba s trojuholníkom, ktorý pôvodne mal znázorňovať Božiu podstatu, keďže číslo tri, jednota a nekonečná plnosť, je svätá. Vo viedenskom chráme sv. Karola je preto do trojuholníka vpísané hebrejskými písmenami meno Jahve: „Som, ktorý som", Ja som Bytie, absolútna skutočnosť. Ľudové umenie, ktoré nepozná tento pôvodný význam, urobilo z nápisu oko všadeprítomného Boha. Z tohto prípadu, a z mnohých iných, je zrejmé, aká nepodstatná je metóda, ktorou sa utvárajú znaky; a ako rozhoduje iba to, či je v nich význam, ktorý dáva smysel.

Najstarším a najobľúbenejším symbolom starokresťanského umenia bola ryba. Vznikol celkom mechanicky podľa vtedajšej metódy tvoriť z hlások nejakého slova nové slová, ktoré sa nimi začínajú. Grécke slovo ryba — (ichthys) dávalo toto čítanie:

Ježiš Kristus, Syn Boží, Vykupiteľ. Tento význam sa tým ochotnejšie prijímal, keďže sa ním zamietaly dve veci. Smeroval jednak proti samo zbožšteniu cisárov, ktorí sa označovali na minciach za synov božích, a smeroval aj proti určitým mystickým kultom, pre ktoré ryba bola tiež závažným náboženským fenoménom.

Vyobrazovanie ryby bolo krokom od geometrických ornamentov k figurálnej symbolike. Kristus v postave Dobrého pastiera alebo Orfea sú ďalšími fázami tohto vývinu. Vo vedomí človeka v ranom stredoveku bol symbolický výklad vesmíru hlboko zakorenený. V prírode a vo svete duchov nemalo nič svoje výlučné a osobitné jestvovanie a vlastnú hodnotu. Všetko malo „vychodenú cestu" k Bohu. Toto chápanie preniklo z ústrednej náboženskej zóny aj do idey štátu, do sociálnych a hospodárskych záležitostí. A tak vonkoncom symbolicky charakter umenia tohto obdobia vlastne netreba odôvodňovať. To, čo je nám akosi najvzdialenejšie a čo už neskorý stredovek ťažko chápal, je tzv. symbolika zvierat. Prapohanské predstavy, vo veľkej miere živené orientálnou fantáziou, boly v kresťanskom chápaní pozvoľna pretvorené v symbolických nositeľov božských alebo démonických síl,8 pričom jednotliví predstavitelia zvieracieho sveta, ako napríklad lev, raz symbolizoval Krista — ,,leo ex tribu Juda — lev z Júdovho kmeňa", druhý raz čerta, ktorý ako ručiaci lev obchádza a hľadá, koho by zožral. V tom čase veľmi populárna učebnica, Fysiologos, uvádza popri známych zvieratách aj vybájené bytosti, ktoré nikdy nejestvovaly, napr. jednorožca, pelikána, fénixa. Podvracať tieto predstavy v mene prírodovedného osvietenstva sa vôbec nedalo, lebo toto kompendium prírodovedných poznatkov bolo súčasne aj príručkou morálky a práve vlastnosti, ktoré sa pripisovaly menovaným zvieratám, poskytovaly vďačnú možnosť utvárať vzťahy ku Kristovi, ktorý ako jednorožec len v lone čistej panny môže byť ukrytý, ktorý vo funkcii najvyššieho kňaza sťa pelikán vlastnou krvou živí svoje mláďatá, a ako fénix z vlastného popola sám seba prebúdza k novému životu. Z týchto a podobných predstáv vyrastalo a žilo umenie raného stredoveku. Fasády kostolných budov, hlavice ich stĺpov a pilierov, steny kazateľníc, krstiteľníc poskytujú aj vo svojom dnešnom fragmentárnom stave dosť svedectiev o veľkej obľúbenosti, s akou sa v oných časoch spracovávaly podobné námety. Hlavnou témou bolo a zostalo znázorňovanie odvekého sporu dobra a zla, svetla a temnôt. Iba na prechode ku gotike hlásia sa prvé ohradzovania a bojový postoj voči týmto druhom kostolných ozdôb, napríklad u svätého Bernarda z Clairvaux. Tieto úsilia musely už aj preto dosiahnuť svoj cieľ, lebo vychodily v ústrety novým časom, ktoré sa dožadovaly väčšieho zduchovnenia kresťanskej náuky. Zvieratá sa stávaly výlučne nositeľmi démonickosti, zverských pudov, smrteľných hriechov. Na portáloch a pilieroch zaujali ich miesto svätci a zloduchov zatlačili na okraje odkvapových žľabov. Dnes aj kresťanovi, neoboznámenému so stredovekým svetom predstáv, sú iba „nesmyselnou hrou" nepochopiteľnej fantastičnosti, ktorá si v najlepšom prípade zasluhuje iba čisté formálne zhodnotenie. Predsa sa však zachránilo až do prítomnej doby sopár takýchto zvieracích symbolov, ktoré sa dotýkajú bezprostrednejšie vykupiteľského diela Kristovho a už rečovým úzom Písma svätého sa udržiavajú vo svojej živej symbolickej sile, ako napríklad holubica, baránok. Liturgické reformné hnutie našich čias je charakterizované silnou túžbou, aby sa znovu oživily osobitne starokresťanské symboly a súčasné náboženské umenie sa jej ochotne ujalo. Toto úsilie je časom v nebezpečenstve, že sa uspokojí iba čírym vonkajším napodobňovaním starých predlôh a preto jeho trvácnosť i pri súčasnom stave závisí v nie poslednej miere aj od toho, či bude mať silu ísť aj ďalej, ako sú predlohy. Je však jeden druh kresťanskej symboliky, a to symbolika veľkolepe ucelená a plná smyslu, ktorá nepotrebuje so stránky výtvarných umení nijakej výpomoci na to, aby našla vlastný výraz. Je to symboličnosť kresťanských kostolných stavieb so svojím architektonicko-priestorovým stvárnením.9 Dva hlavné typy sa dopĺňajú skoro od začiatkov kresťanského života, ústredná a pozdĺžna stavba, a poskytujú len v tomto doplnení úplný obraz sveta, ktorý sa takto javí aj v oblasti umenia ako podivuhodné complexio oppositorum. Prvý typ celkom osobitne zodpovedá predstave o poňatí Boha, ktorý má Východná cirkev, kým druhý typ zodpovedá pochopu Boha v západnom kresťanstve.10 Tieto formálne rozdielnosti sú sprievodnými zjavmi rozdielností medzi východorímskymi a západo rímskymi liturgiami. Človekovi Východu je Boh predovšetkým nekonečná, všadeprítomná, nemeniteľná, absolútna Bytosť, vše vládny Pantokrator, ktorému možno holdovať len v pokornej a bezvýhradnej adorácii so vzývaním: „Sanctus, Sanctus, Sanctus", takže nazeravá meditácia o Božej veľkosti a vznešenosti je jedinou zodpovednou formou, ktorou sa vyjadruje. Tomuto vznešenému chápaniu zodpovedá dôsledne iba ústredná stavba, všetko ovládajúca kupola, teda druh stavby, ktorý dosiahol v Justiniánovom chráme Svätej Sofie v Carihrade svoj neprekonateľný prototyp. Dynamický element, ktorý je pravlastný svetonáhľadu aktívnejšieho západniara, dožaduje sa inej predstavy o Bohu. Je to prenikanie k Bohu z nedostatočnosti pozemského bytia, ktorú možno badať vo všetkých životných pozíciách; je to vášnivé hľadanie onej harmónie, ktorá je v Bohu; je to neprestajný zápas o spojenie s najvyšším Dobrom. Od tohto postoja je už len malý krôčik k tomu, aby človek predniesol nekonečne milosrdnému Bohu aj svoje pozemské starosti, túžby, ktoré toto jeho úsilie obťažujú, spomaľujú, ba pri slabosti a hriešnej náklonnosti ľudskej prirodzenosti môžu aj mocne hatiť. A takto adorácia sa dopĺňa modlitbou, ktorá je vlastne prosbou. Je preto pochopiteľné, že kresťanské umenie Západu dávalo osobitnú prednosť pozdĺžnej stavbe, typu baziliky. Toto umenie bolo celkom usrozumené s náboženským povedomím veriacej obce, ktorej pohľad prechodil s jedného stĺpa na druhý, kým sa nezastavil a nespočinul na oltári. Naznačený dvojitý typ chrámov má bezpochyby odôvodnenie v modlitbe, ktorú svojich učeníkov naučil sám Pán. Prvé slová Otčenáša sú slovami adorácie. Potom sa pripája, začínajúc slovami „príď kráľovstvo Tvoje", rad prosieb medzi nimi aj prosba o každodenný chlieb. Je to duch Reči na vrchu, ktorý vanie celým Otčenášom. Sám božský Majster je presvedčený, že aj to je pravým uctievaním Boha, keď vševediacemu Bohu prednášame to, čo nám chýba a čo nás znepokojuje. Tento postoj je mu skôr zámienkou, aby nám dal oblažujúce uspokojenie: „Váš nebeský Otec vie, čo potrebujete." Táto úzkostlivá starosť nesmie však ísť tak ďaleko, žeby sme zabudli, že prvou a najpotrebnejšou vecou je vyhľadávať kráľovstvo Božie. Keď idea čistej ústrednej stavby ani vo veľkých plánoch východných staviteľov nikdy celkom neprenikla, tak to bolo preto, že praktické požiadavky liturgie a spoločných bohoslužieb prekážaly tejto staviteľskej forme. Preto už v Hagii Sofii sa dopĺňa ústredný systém s myšlienkou pozdĺžnej stavby. A svätopeterská bazilika v Ríme, ktorú Bramante načrtol ako istý druh mauzólea nad hrobom apoštolských kniežat, musela sa pod tlakom obnoveného liturgického smýšľania pretvoriť prístavbou pozdĺžnej stavby na chrám, ecclesia, t. j. na miesto, na ktorom sa shromažďuje veriace spoločenstvo. Z pôdorysov mnohých barokových kostolov možno vyčítať veľmi originálne riešenia, ako sliať obe konštrukčné idey. Oválová kopula ako prevládajúci typ naznačuje už zreteľne aj zodpovedajúce vnútorné rozvrhnutie priestoru a určuje ďalej obraz mesta a vidieka. Napokon nachádza táto súhra síl, osebe protikladných, doteraz najnovšie vyrovnanie v mocná zdôraznenej „sviatostnej vežičke" nad oltárnym priestorom modernej kostolnej architektúry.

Takto teda sprevádza obdivuhodná symbolika dvojakého chápania Boha, ako absolútneho Pána a dobrotivého Vykupiteľa, dejiny kresťanského staviteľského umenia od prvých storočí až po naše dni. Je to možné preto, lebo myšlienkový obsah symbolu vôbec nie je viazaný na nejaký určitý štýl a riadi sa svojimi vlastnými mimo estetickými zákonmi. Týmto, pravda, netvrdíme, že formálna kvalita sa vylučuje. Rozhodujúca zostáva však velkosť sily, ktorou symbol znázorňuje to, čo je nadsmyslové.

Bokom zostáva iba číre realistické umenie, ktoré sa zvrhlo na opisovanie jednotlivých objektov a preto nemôže stvoriť nijaké typy, ktoré vyžaduje symbol vo svojej tendencii vysvetliť chaos javov a zredukovať ho na všeobecné platné poriadky. Celkom neschopný stvoriť symboly bol radikálny impresionizmus z konca 19. stor. so svojím výlučným zbožňovaním formy a jednoznačne materialistickými ideovými podkladmi.

Symbolika v širšom smysle z náboženského a najmä z kresťanského umenia nikdy celkom nevymizne, pretože svet metafyzičnosti ako prazáklad všetkej náboženskej skúsenosti môže nájsť prístup ku skutočnému životu len tak, že prehovorí rečou a zjavnou formou podobenstva. Chápanie a záujem pre jednotlivé osobitné znaky môže generáciám priebehom časov uniknúť, génius symbolickosti zostáva večne mladý a časový a to v podobe nevykoreniteľnej potreby ľudstva, ktoré chce predsa len pochopiť to, čo je samo osebe nepochopiteľné.

## LITURGICKÉ NÁRADIE

Z veľkého výberu kultických predmetov vyzdvihneme len tie, ktoré majú osobitne úzky vzťah k ústrednému liturgickému úkonu, k svätej omši. A z liturgických predpisov, ktoré sa na ne vzťahujú, všimneme si len tie, ktoré treba starostlivé zachovávať, ktoré sú prísnym príkazom.

Najvýznamnejším objektom vo vnútornom zariadení kresťanského chrámu je bezpochyby oltár. Iba posviacka a liturgické upotrebúvanie oltára robí z architektúry, ktorá ho obklopuje, dom Boží. Omšu možno platne slúžiť aj mimo kostola, lež aj najkrajšia stavba bez oltára by bola len prázdnou budovou, ktorú možno zhodnotiť iba s estetického hľadiska, pretože z liturgického, ako bezcieľová, by nemala nijaký smysel.

Z mnohých predpisov,11 určujúcich práve zriadenie a stvárnenie oltára, väčšina je záväzná len pre objednávateľa a pre obrad posviacania, výtvarníka sa z nich týka len málo. Ony hovoria o tom, aký materiál sa má voliť pre menzu a pod stavbu (o čom už bola reč), ďalej akú má mať polohu (stupne) a ako má byť umiestené sepulcrum, kameň s pozostatkami svätých. Približné rozmery oltára sa uvádzajú v príručkách liturgiky.12  Výtvarník príde na ne bez ťažkosti aj sám, keď si uváži tieto momenty. Výška má byť taká, aby si kňaz prostrednej výšky mohol pohodlne položiť ruky na menzu. Dĺžka má byť taká, aby bolo dosť miesta na oboch stranách pre otvorenú omšovú knihu. Hĺbka má poskytovať dostatočné miesto pre rozprestretý korporál, na ktorom je hostia a kalich, lež treba dbať na to, aby liturg dočiahol bez námahy kľúč na tabernákule. Treba mať ohľad aj na priestor okolo oltára a na rozostavenie asistencie pri slávnostných bohoslužbách. Tieto predpisy sa nedotýkajú bezprostredne vlastnej formy oltára, ktorý môže byť postavený s voľnými podporami, na spôsob truhly alebo bloku. Forma sarkofágu s vykrojenými kontúrmi sa udomácnila až v baroku a zostala až do čias novogotiky prevládajúcim typom. Moderná chrámová architektúra má radšej jednoduché oltáre, lenže materiál si vyberá starostlivo. Veľké zmeny, cez ktoré po stáročia prechádzaly veľkosť a forma oltárnych stavieb, dosvedčujú, že liturgické predpisy nezabiehajú na pole umeleckosti. Umelecký živel v stavbe oltára nenachádza mnoho príležitostí, aby sa uplatnil. Našiel však vďačné úlohy v stvárnení oltárnej nadstavby (oltáre, na ktorých sa uschováva cibórium) a v retábli. Liturgické pokyny sa vôbec nedotýkajú možností, ako riešiť tento problém. Tým, že sa v tomto bode umelcova fantázia môže slobodne uplatniť, Cirkev prízvukuje nedotknuteľné a osobitné postavenie oltára uprostred všetkých okrás a leskov, ktoré ho môžu obkľučovať. Iba najnovšie umelecké snahy sa zväčša zriekajú oltárnych nadstavieb a vyzdvihujú prostý oltárny stôl tým, že ho kladú vysoko a zdôrazňujú osvetlenie priestora okolo neho. Treba si pritom priznať, že výtvarné umenie utrpelo touto praxou, podmienenou väčšou liturgickou vážnosťou a sústredenosťou na podstatné, nemalú škodu. Iba mozaika a nástenná maľba nachádzajú ešte dosť často skvelú možnosť rozvinúť sa na apside ako dovŕšenie pohľadu na oltár. Problémom vo vlastnom smysle, ktorý doteraz nenašiel uspokojivé riešenie,13 je umiestenie trónu pre vystavenie monštrancie nad tabernákulom. Tabernákulum vzniklo zo záväzného zvyku uschovávať svätú Hostiu v stánku (tabernaculum), umiesteného v strede hlavného oltára.14 A keďže hlavný oltár bol aj obetným miestom a stolom eucharistickej hostiny, musel byť jeden alebo druhý účel zatisnutý do úzadia. A veru dosť často sa stáva primalý kríž čírou ozdobou bohostánku, alebo bohostánok sa stane podstavcom pre kríž. A toto napätie sa ešte vyostruje tým, že na bohostánok treba umiestiť trón. Tu nemôžeme poukázať na všetky ťažkosti, ani uviesť všetky návrhy, ktoré uvádzajú povolaní odborníci, ako zriadiť taký oltár, ktorý by vyhovoval všetkým cirkevným predpisom, lebo doteraz takého oltára ešte niet (J. Braun), hoci sa o to liturgické autority a vynikajúci umelci všemožne pokúšali. Architekt, ktorý sa prvý raz dostane do styku s podobnou úlohou, urobí najlepšie, keď sa o veci poradí so svojím duchovným zákazníkom alebo s patričným diecezánským úradom. Cirkev veľmi dobre vie o ťažkostiach, ktoré si sama utvorila a preto posvätí aj také oltáre, ktoré všetkým predpisom celkom nevyhovujú. Nechala napokon skúseným chrámovým staviteľom v klauzulách a vysvetleniach svojich predpisov mnoho východísk pre originálne riešenia.

Výtvarné umenie sa môže plne uplatniť v stavbe oltára v užšom smysle, a to vo výzdobe bohostánkových dvierok (eucharistické symboly alebo náznakové zobrazenia zo Starého alebo Nového zákona) a vo výzdobe čelnej strany oltárnej podstavby frontálami (kovové práce) alebo antipendiami (výrobky textilného umenia). Oltáre najnovšej produkcie v mnohých prípadoch nevyžadujú, pravda, tieto ozdoby, lebo cenný materiál podstavby nechce svoju vlastnú krásu zahaľovať.

Liturgickými predmetmi najvyššej vznešenosti sú kalich, paténa, cibórium a monštrancia, pretože prichádzajú do bezprostredného styku s najsvätejšími eucharistickými podobami chleba a vína. Že kalich z rozličných dôvodov má mať vnútornú plochu čaše len zo zlata, je mimo každej diskusie. Tu môže urobiť výnimku iba krajná núdza, rozhodne však nie odvolávanie sa na historickú skutočnosť, že v starých časoch sa čaša vyrábala aj z dreva, kryštálu, skla, achátu alebo slonoviny. V priemernom používaní je pozlátené striebro hlavným materiálom pre celý kalich, hoci pre nohu sú prípustné aj iné kovy, a to aj s vložkami zo slonoviny a emailu.

Ozdoby čašového koša nemajú siahať až po vrchný okraj, aby si na nich kňaz neporanil pery; noha musí byť dostatočne široká, aby sa kalich nemohol prevrhnúť. Uzol na stopke (nodus) je žiadúci, nie však bezpodmienečne potrebný. Prehliadka múzeí a sakristií s dostatočným výberom kalichov nám ukazuje, aká rozličná môže byť ich veľkosť. Čo sa týka tvaru, treba brať do úvahy napomenutie, že posvätná nádoba sa nemá podobať profánnemu pokálu. Inak aj tu platí široký výklad slova „neobyčajný". Kalichy našich čias často trápne pôsobia tým, že im chýbajú krásne proporcie v prevedení a v profilovej účinnosti, čo pri obvyklej jednoduchosti týchto prác pôsobí osobitne nechutne, pretože tento nedostatok nemôžu zakryť bohatým prepychom ozdôb, ako to urobil so svojimi skvelými kalichmi barok alebo rokoko. Technicko-umelecké priemyselné vyhotovenie je so svojou dokonalosťou a triezvosťou obyčajne bez námietok. Vskutku veľkolepé calices ministeriales, laické kalichy — uveďme len wiltnerský a salzburský kalich, zázračné diela románskeho zlatníckeho umenia — po zákaze podávania veriacemu ľudu prijímanie pod obojím spôsobom, ustrnuly vo svojom ďalšom vývine. Od konca 13. storočia sa už nestretáme s novými ukážkami. Potom už ako kňazské kalichy sa iba formálne prispôsobovaly vždy viac pohodlnejšiemu typu kalicha bez úch. Kalichy s uchami sa síce príležitostne spomínajú v kostolných inventároch už v predkarolovskej epoche, lež s formálneho hľadiska výslovne sakrálny typ utvorily len hodne neskôr a používaly sa výlučne iba na podávanie najsvätejšej Krvi laikom, a aj to najviac len na Zelený štvrtok. Inak dostávala veriaca obec len z týchto nádob ablúciu po veľkonočnom prijímaní.15 Podobný osud musel zastihnúť aj patény, ktoré patrily k ministeriálnym kalichom. Boly veľké a bohato ozdobené. Tvar dnešných patén neposkytuje veľa možností voľným umeniam. Cibórium, t. j. nádoba, v ktorej sa prechovávajú konzekrované hostie, odlišuje sa od omšového kalicha najmä tým, že má väčšiu čašu, čo sa má dať dobre uzavrieť vrchnákom, ktorý možno sňať, a má byť zahalená vélumom z bieleho hodvábu. Monštrancia, v ktorej sa pri slávnostných požehnaniach a procesiách ukazuje ľudu Telo Pána, vďačí za svoje jestvovanie tomu, že pápež Urban IV. (1264) uviedol sviatok Božieho Tela. S formálneho hľadiska závisela zo začiatku zrejme od relikviárov, čoskoro si však našla vlastné vývinové zákony. Gotika stvorila vežičkové alebo retáblové monštrancie, barok lúčové a či slnkové.

Umelec má plnú slobodu vo formovaní monštrancie, odhliadnuc, pravda, od účelnosti a vznešenosti predmetu. Musí však dbať pritom prísne na to, aby sa pozlátený mesiačik (lunula), v ktorom je upevnená hostia, mohol ľahko vložiť a posunovať na svorke, Monštrancia je liturgický predmet, ktorý prekonal najočividnejšie štýlové zmeny a ešte i takmer puritánska vecnosť našich čias našla pritom svoje zvýraznenie. A už Rafael vymaľovaním renesančnej monštrancie vo svojej Dišpute dokázal, že veľmi dobre možno spojiť najväčšiu jednoduchosť s krásou.

Krabica, v ktorej sa uschovávajú nekonsekrované hostie, nie je bezprostredným liturgickým predmetom, lež práve moderný umelecký priemysel jej venuje zvýšenú pozornosť. Čoraz častejšie nachádzame pekné práce s kovovými reliéfmi alebo s leptanými vzácnymi drevami na výstavách kresťanského umenia a v obrázkovom materiáli odborných časopisov. Krabice na hostie sa musia dať dobre zatvárať, aby nevnikal do nich prach a vlhkosť.

K liturgickým predmetom v širšom smysle (vaša non sacra) patria oltárne svietniky, paškálový svietnik, nádobka na večné svetlo a na mnohých miestach ešte lampáš, používaný pri zaopatrovaní chorých.

Oltárne svetlo má veľký symbolický význam. Podľa slov sv. Hieronyma, ktorý bránil úzus bohatého osvetľovania svätých miest proti útokom prepiatych teologov, svetlo nie je určené ani tak na to, aby „prežiarilo tmu, ale skôr na to, aby bolo znakom radosti". Liturgické predpisy určujú počet a veľkosť svietnikov a ich umiestenie. Čo do formy je len jedno obmedzenie: nesmú byť viacramenné, odhliadnuc od prípadných svietnikov, umiestených na bokoch trónu pre monštranciu. Svietnik si vydobyl existenčné právo až v stredoveku, a to najprv na rohoch oltára. Dobou rozkvetu v jeho stvárňovaní bola románska perióda. Bohatým výberom zvieracích symbolov, umiestených na svietnikoch, bol dostatočne znázornený boj medzi svetlom a temnotou, i keď tento výklad nie je podložený liturgickými spismi onej doby. V dómoch sa nájdu aj lustre veľkých rozmerov, znázorňujúce nebeský Jeruzalem a ktoré doplňujú vlastné oltárne osvetlenie. Neobyčajnú veľkosť nadobúdajú barokové svietniky, ktoré sa vyhotovujú vo viacerých garnitúrach z bronzu, mosadze, striebra a nezriedka aj z dreva s imitáciou striebra.16 Ornament sa preberá z bežných motívov súčasnej periódy. Dosť často sa nevedeli vyhnúť prílišnému prispôsobovaniu módnosti, profánnosti. Umeleckým schopnostiam sa núka osobitne pekná príležitosť pri vypracovaní paškálového svietnika (candelabrum magnum), ktorý má byť vo veľkonočnej dobe vedľa oltára. Má sa formou a veľkosťou zreteľne vynímať od ostatných oltárnych svietnikov. Viditeľne symbolizuje Zmŕtvychvstatého17 a preto má byť bohato symbolicky vyzdobený. Ozdoby sa môžu preniesť aj na mohutný paškál, ktorý ešte aj dnes poskytuje voskárskemu priemyslu vďačné uplatnenie. Z minulosti sa nám zachovalo niekoľko mimoriadne skvelých ukážok. Takou je napríklad slávny mramorový paškálový svietnik v bazilike svätého Pavla v Ríme z konca 12. stor. Bohužiaľ, že práve tento kultický výpravný predmet nie je vždy patrične hodnotený a veľkonočná prehliadka kostolov by nás na mnohých miestach priviedla k zahanbujúcim výsledkom a dokázala by nám, že mnohí správcovia kostolov sa v omši pri Lavabo ozaj bezmyšlienkovite modlia „dilexi decorem domus tuae". Nebolo by primeranejšie, zrieknuť sa „bohatej" kostolnej výzdoby a miesto toho venovať raz poriadnu sumu tomu, aby sa zakúpil dôstojný paškálový svietnik?

Dôležitou súčiastkou oltárneho vystrojenia sú tri kánonové tabuľky (predpísaná je len prostredná), na ktorých celebrujúci kňaz má nájsť tie modlitby, ktoré nemôže vyčítať z misála. Hoci na kánonové tabuľky sa nevzťahujú nijaké predpisy, predsa je nevyhnutne žiadúce, aby vyzeraly dôstojne. A v profánnom živote sa umelecká tlač a rukopisy našťastie opäť vysoko hodnotia a preto tento postoj sa má uplatniť aj na posvätných miestach. Je zrejme dosť umeleckých síl, ktoré si budú považovať za vyznačenie, keď budú môcť uplatniť svoj vkus a svoje vysoké schopnosti práve na týchto úlohách. Priebeh obetných úkonov vyžaduje, aby boly na oltári položené liturgické knihy, pod ktoré sa podkladá vankúšik, častejšie však kovový alebo drevený pult.

V starokresťanskej dobe, a ešte aj vo vrcholnom stredoveku, používalo sa viacero liturgických kníh: evanjeliáre, epištoláre, lekcionáre, žaltáre a sakramentáre. Zo sakramentárov vznikla omšová kniha v dnešnej podobe (missale plenarium), ktorá sa ustálila v 13. stor. Neobyčajne skvostné vystrojenie rukopisných liturgických kníh, ich nádherné miniatúry a vkladané listy, ich väzby, bohato ozdobené drahokamami, klenotmi, emailovými vložkami, najjemnejšími filigránskymi prácami boly už pre neskoro stredoveké knihárske umenie nedosiahnuteľnými vzormi. Ešte aj nasledujúce obdobia dávaly do tejto úctyhodnej služby svoje najlepšie možnosti. Až v 20. stor. začal zasahovať všeobecný úpadok vo vystrojovaní kníh aj na liturgické pole. Umelecko-priemyselné reformné snahy anglických praeraffaelitov aj tu predstavujú prvý badateľný obrat k lepšiemu. Katolícke nakladateľstvá, vedomé svojej povinnosti, ako napríklad opátstvo Maria Laach, Pustet, prevzaly s veľkým porozumením tieto úsilia (ktoré v profánnom sektore už boly dosiahly skvelé úspechy) a vydávajú nové druhy misálov. Výstavy kresťanského umenia priniesly viac návrhov na väzby, ktoré môžu uspokojiť aj najnáročnejšie požiadavky. Netreba šetriť s výdavkami na takej knihe, ktorá má plniť svoje vznešené poslanie po niekoľko generácií a na ktorú vzdelaný nekresťan nebude môcť poukazovať, že kresťanská obec pri svojich kultových shromaždeniach používa také knihy, ktoré by on vo svojej súkromnej bibliotéke založil do posledného priečinku. Vzorné laachské vydanie chce pôsobiť len krásou a monumentálnosťou svojich typov, okrajové ozdoby a ilustrácie v texte vynecháva hádam aj preto, že dnes by bolo ťažko nájsť umelca, čo by dokonale zvládol túto úlohu. No aj pritom sa v tomto smere netreba zriecť pokusov.

Ďalšie predmety, ktoré síce nemajú celkom priamy vzťah k eucharistickej obete, ale umelca musia zaujímať, sú ampulky s tácňou a kadidelnica. Ak ampulky nie sú sklené, ale kovové (zlato, striebro, cín), treba z pochopiteľných dôvodov na záklopky umiestiť veľké písmená Aqua a Vinum, aby sa voda nemohla zameniť s vínom. Ani tu by sa nemalo trpieť, aby sklárne vyrábaly najlacnejší a podradný tovar, ktorý by sa zákazníkovi so školeným vkusom pre jeho domáce upotrebenie neodvážily ponúknuť. Tieto poznámky treba rozšíriť aj na kvetinové vázy, ktoré majú oltár ozdobovať a nie zapĺňať ho. Aj tu nepotrebné množstvo často nahrádza akosť. Ako vyzerá a ako sa používa kadidelnica, ku ktorej patrí lodička, nádobka na kadidlo, a lyžička, netreba na tomto mieste do detailov opisovať. Býva zhotovená zo striebra, mosadze alebo bronzu. Umelec, ktorý by dostal objednávku, aby ju zhotovil, najrýchlejšie sa o veci poinformuje, keď si prezrie konkrétny exemplár. Dym kadidelnice bol už v najstarších náboženstvách nevyhnutným prvkom kultových slávností. V symbolickej reči žalmov (2 140, 2) a Zjavenia svätého Jána, prirovnáva sa modlitba nábožných, vystupujúca k nebu, k dymu kadidelnice. A preto od čias, keď sa už nebolo treba obávať upadnutia do pohanských modloslužieb, liturgia Cirkvi začala hojne používať pri svojich ceremóniách incenzáciu. Najstaršie kadidelnice boly stojaté alebo zavesené. Dnešná podoba s pohyblivým vrchnákom na retiazkach sa začala liturgicky používať až okolo r. 800. Materiálom pre ňu môže byť prirodzene len kov. Forma podlieha štýlovým zmenám času, i keď nie tak očividne ako monštrancia. Prítomná doba sa vracia znovu k románskym guľovým formám, pravda, bez ornamentálneho prídavku. Chce pôsobiť len krásnymi obrysmi a dokonalým vypracovaním.

Osobitnú kapitolu tvoria rozličné textílie, ktoré sa v liturgickej službe používajú, napríklad antependium, conopeum (závoj pre tabernákulum), vnútorné vystlanie tabernákula, baldachýn, zástavy, prikrývka na oltárny pult, kredenc, vélum na kríž a na obrazy. Obrodu dobrého vkusu badať najmä vo vypracovaní nových cirkevných zástav. Pripínanie gýčových tlačených olejomalieb patrí, dúfajme, raz navždy minulosti. Textíliami veľkých rozmerov sú pôstne plachty, nazvané aj hladovými plachtami (uvedené pôvodne v Zittau z príležitosti hladu), z ktorých máme zachované z neskorého stredoveku, napr. v Gurku, veľké exempláre s bohatým scénickým obsahom. Ďalej sú to nástenné plachty, najmä za oltárom, a koberec. Kobercu sa najnovšie venuje osobitná starostlivosť, pretože jeho farba a jednoduché vzorkovanie môže veľmi pôsobivé dopĺňať priestorový dojem nových kostolov, poväčšine s bielymi vnútornými stenami. A tak isto zdôrazňuje aj výstup na vyvýšený hlavný oltár. S umeleckého hľadiska najdôležitejšie sú však výrobky paramentiky, pretože sa najviac používajú a preto aj najviac objednávajú. Bohužiaľ, práve v tejto oblasti sa vedelo vtlačiť medzi posvätný cieľ a umenie s fatálnym výsledkom nesvedomité kšeftárstvo (často podvodnou zámenou dostalo za menejcenný tovar hodnotné staré kusy) a tak zaplavilo trh nedôstojným tuctovým tovarom, ktorého každý kus osve má byť svedomite vyhotovovaný. Pohodlná výhovorka, že niet súcich umelkýň, už dávno neplatí. Vzorné ukážky na výstavách a v jednotlivých sakristiách podvracajú od základu túto vykrúcačku a finančné náklady na umelecky vysokohodnotnú, liturgicky bezchybnú prácu sa zväčša veľmi nelíšia od cien priemyselnej výroby. Liturgické kňazské rúcho, ktoré sa používa pri svätej omši, pri vysluhovaní sviatostí a rozličných iných ceremóniách, vzniklo, ako to možno historicky bez námietky dokázať, z profánneho, rímskeho odevu, a to tak, že rúcho, čo sa nosilo v kostole, nepodliehalo zmenám profánnej módy. ,,V tomto zjave sa zračí všeobecný zákon cirkevného vývinu a tak, ako sa utvárala dogmatika, liturgia, cirkevné právo, hierarchia, aj tu pozorujeme pozvoľný postup k pevným systémom a zákonitému poriadku a, ako v spomenutých oblastiach, aj v paramentike trvá prvotný živý prúd vývinu až do 13. stor., keď dosahuje svoj najúčinnejší vrcholný bod. Čo do počtu a všeobecného rázu jednotlivých súčiastok, vlastné liturgické rúcho sa odvtedy viac podstatne nezmenilo."18

Nemôžeme sa podrobnejšie zapodievať s jednotlivými kusmi liturgického rúcha, a nie je to ani potrebné, lebo máme na to príručku, ktorá podáva spoľahlivé informácie o všetkých príslušných otázkach.19 Predpisy, vzťahujúce sa na liturgické rúcho, sú tam veľmi hojne doplnené právno záväznými zvyklosťami. Je mylný náhľad, ako by bola na vznik a utváranie paramentov akokoľvek vplývala symbolika. Výklad prichádza až po úze, a nie naopak. Cirkevným nariadeniam dal podnet starostlivý zámer, aby sa zachovala dôstojnosť rúcha, ktoré malo taký vznešený cieľ. Krása a trvácnosť látky sú prvou podmienkou. Preto najzodpovednejším materiálom je podľa možnosti čistý hodváb a ľanové plátno. Látka sa rozlične ozdobovala. Záľuba v spôsobe sa menila podľa čias. Teraz prichádzajú do úvahy pretkávame a vyšívanie so všetkými technikami a od konca stredoveku sa uplatňujú aj výrobky umeleckého čipkárstva. Niekedy sa pridružovaly aj strapce.

Hlavnou súčiastkou paramentiky je pochopiteľne kazula, ktorú si veriaca obec pri obetnej slávnosti najsamprv všíma. Umenie, ktoré sa riadilo cirkevnými úpravami, zúčastňovalo sa tvorivé na jej strihu, úprave a vyzdobení po všetky storočia, okrem devätnásteho. Liturgická voľba farby, určovaná dočasnou základnou farbou, bola až neskôr (okolo r. 1200) kánonicky stanovená a všeobecnú záväznosť jej daly až rubriky rímskeho misála. Keď sa uviedla určitá farba pre jednotlivé sviatky, rímska kazula zvonového tvaru sa začala vždy viac pristrihovať. A tak aj z dôvodov úsporných, nehovoriac ani o väčšej pohodlnosti, muselo sa zredukovať množstvo látky použitej pri staršej forme, aby sa namiesto jednej nádhernej kazule, používanej dovtedy na všetky sviatky, mohol zaopatriť väčší počet kazúl. Keď liturgické reformné hnutie v Nemecku v 19. stor. propagovalo namiesto barokových tvarov gotické, v Ríme sledovali tento pokus najsamprv s nedôverou, pretože sa príliš odkláňal od tzv. boromejskej kazuly, v Ríme ti adičnej. Dnes sú výrobky tohto druhu, hoci sú ešte vždy len výnimkami, oficiálne uznané. Duchovní a umelkyne našich dní, ktorým záleží na tom, aby sa vyhotovovaly dôstojné, liturgicky bezchybné omšové rúcha, prišli na to — nie doktrinársky, ako ich novogotizujúci predchodcovia, — že rúcha z hladkých látok sú výhodnejšie, ako tuhé barokové brokáty a vedia túto výhodu znamenite využiť. Ornament alebo celkom chýba, a to bez škody na kráse, alebo sa ohraničuje na symbolické pruhy, na zobrazenie jednotlivých figúr, anjelov, atď. Tendenciu k puritánskej vecnosti treba pritom prekonávať sviatočnejším vystrojením. Dané sú všetky náznaky ďalšieho zdravého rozvoja. Umelecké vlohy vyšívačiek a zlatníkov môžu sa ešte aj dnes veľmi dobre uplatniť na pluviáli s jeho širokou plochou a mocnou sponkou, ďalej na garnitúrach dalmatik, štólach a jednotlivých kusoch biskupského liturgického rúcha, napríklad na mitre.

Pri vysluhovaní sviatostí používa sa vzhľadom na význam týchto funkcií len málo liturgických predmetov. Modlitby, gestá, úkony sú hlavnými sprostredkovateľmi sviatostných ideí a účinnosti. Iba krstiteľnica, a to najmä v románskej perióde, bola vítaným objektom umeleckého stvárňovania. Na nej sa mohol ešte viac ako na svietnikoch zobraziť boj medzi svetlom a temnotou, démoničnosťou a vykúpením, a to často v bizarnej symbolike. V súčasnej dobe sa opäť venuje osobitná starostlivosť tomu, aby kaplnky, v ktorých sa vysluhuje krst, boly vhodne zariadené. Je to pochopiteľné, lebo sa znovu množí počet dospelých, ktorí, ako v starokres-ťanskom čase, často až po dlhom blúdení nachodia cestu ku kresťanskému spoločenstvu. Nemajú byť hneď, pri vstupe do Cirkvi zastrašení neposvätnosťou krstného priestoru. Pekný príklad dal Dominik Böhm svojou krstnou kaplnkou v neuulmskom kostole. Krstiteľnica, sama osebe celkom jednoduchá, je vhodným osvetlením osobitne vyzdvihnutá ako duchovný a formálny stredobod kaplnky, ktorá je uzavretá celkom v sebe.

## LITURGIA A VÝTVARNÉ UMENIA Ikonografia.

Liturgické predmety a rúcha sú umelecko-remeselné práce a teda ako všetky výrobky tohto druhu sú v osobitnom smysle viazané na cieľ a na praktické použitie. Tieto predpoklady určujú materiál a umelecké vyhotovenie. Pri liturgických predmetoch, pravda, zreteľ na praktický cieľ je ešte širšie spoluurčený ich symbolickým charakterom, a preto sa nevyhnutne požaduje, aby sa rozlišovaly od podobných profánnych výrobkov. Diela výtvarných umení môžu mať k nim nejaký vzťah, musia však zostať vždy ozdobnými prídavkami, ako napríklad emailové ozdoby na kalichoch, reliély na krstiteľniciach. Maliarstvo a plastika majú však vo výprave chrámovej budovy svoje osobitné poslanie, ktoré sa riadi podstatne inými zákonmi, ako diela aplikovaného umenia. Umenia „oslobodené" od cieľa zatláčajú látku na podradný stupeň a preto si ju všímajú nanajvýš iba pri pracovnom procese: ich vlastnou úlohou v profánnej oblasti je účinkovať svojím obsahom a formou. Toto určenie majú aj v kultovej službe. Lenže k tomu sa pridružuje ešte veľmi dôležitý prvok. Kresťanské výtvarné umenie je prevažne pedagogicko-náučné, ako by náhrada za knihy (Gregor Nysský). Pre stredovek bolo v tomto ohľade smernicou ponímanie pápeža Gregora Veľkého: quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, ut hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent. (Čím je pre čítajúcich písmo, to je pre analfabetov maľba, aby tí, ktorí nepoznajú písmeny, aspoň dívaním sa na steny čítali, čo nie sú schopní vyčítať z kníh.) V širšom smysle platia tieto pokyny ešte aj dnes, pravda, už nie ako náhrada za knihy, už nie ako „litteratura illiterato"20 (Walahfried Strabo), ale ako podnet, na ktorom sa majú zapáliť nábožné city. Kresťanské umenie nie je umením pre umenie, ale umením, ktoré sprístupňuje pravdy viery a spasiteľné fakty. Preto jeho zobrazenia si všímame len čo do obsahu a hodnotíme ich podľa schopnosti, s akou tlmočia v smyslovom podaní svoj obsah. Tvorba slobodných umení je preto činnosť, ktorá zachycuje viditeľným spôsobom duchovné prúdenie, dogmatické výskumy, liturgický vývin, zmeny v typoch nábožnosti v priebehu stáročí. Bolo by preto možné z jej obsahu a spôsobu reprodukcie napísať dejiny Cirkvi, ba aj dokázať, ktoré idey a náboženské sily boly v určitých časoch v popredí náboženského vedomia, a o ktoré vtedy nebol záujem, ktoré neboly časové. Vari by stačilo načrtnúť vývin, ako sa zobrazovaly vianočné udalosti, aby sa nám tak odhalil celý svetonáhľad rozličných dôb a národov. Pomalý postup, akým sa utváral obraz Vzkriesenia, nemožno vôbec pochopiť bez presnej znalosti teologických spisov a paralelnej kazateľskej a výchovnej literatúry. A opäť iné zobrazovania, napríklad Ján na hrudi Pánovej, Pietá, Muž bolestí sú v úzkom súvise so stredovekou mystikou, s jej hymnami a víziami. Mohutné prenikanie pašiových hier v neskorom stredoveku a ich oživenie v baroku bolo podmienené silným náboženským ľudovým hnutím. Podobne aj občasná záľuba v apokalyptických témach má svoje vlastné predpoklady, ktoré možno pochopiť len z mimoriadnych súčasných okolností. Vzostup alebo úpadok kultu svätých a jeho umelecké zhodnotenie nie je dielom náhody alebo chúťky, ale spádom prirodzenej danosti. Základné epochy náboženského života, ako románska, raný barok, pridŕžajú sa hlavných tém kresťanskej viery, majú liturgickú monumentálnosť, odvolávajú sa na podstatnosť. Obdobia, ktorých svetonáhľad v podstatných bodoch je vyzretý a ucelený, zacieľujú svoju pozornosť na subjektívnosť a citovosť, zúrodňujú okrajové pásma náboženského života. Preto v neskorom stredoveku sa množily témy, ktoré rozkladaly ideové komplexy v sériu obrazov. Príkladom toho sú serie ružencových obrazov, siedmich radostí a bolestí Panny Márie, légia svätých ochrancov a pomocníkov. Istú nadmiernosť v zobrazovaní svätých zisťujeme aj v neskorom baroku, čo je zas úmerné mnohým svätorečeniam v predchádzajúcej perióde. Končiac podľa týchto kritérií, nachodíme sa teraz zrejme znovu vo výstavbe nového náboženského chápania sveta. Úcta svätých, ktorá od čias prvých prenasledovaní nikdy neprestala a zásadne ani nikdy nebude môcť byť odstránená, v terajšom čase nie je najnástojčivejšou záležitosťou našich náboženských záujmov. Dopyt po svätých obrazoch a sochách je síce aj teraz dosť značný, lež — a to je pozoruhodné, — ohraničuje sa na sochy a obrazy, ktoré znázorňujú udalosti zo života Panny Márie a niektorých obľúbených svätcov, napríklad svätého Júdu Tadeáša, svätého Antona Paduánskeho, svätej Terézie Ježiškovej, pričom plastika má prednosť pred maľbou, hádam aj preto, že plastika nepodlieha natoľko modernému experimentovaniu ako maliarstvo.

20 Litteratura illiterato = čítanie pre toho, kto nevie čítať.

Veda, ktorá si postavila za cieľ skúmať obsahovú stránku výtvarného diela, je ikonografia. Pôvodne v antike uspokojovala sa s popisom portrétov sôch a mincí, neskôr postupne rozšírila okruh svojej úlohy na všetky obrazové témy, z ktorých nemožno na prvý pohľad vyčítať ich obsah, či už preto, že je sám osebe prikomplikovaný, alebo že nám uniklo porozumenie preň.

Kresťanská ikonografia sa nezapodieva, aspoň bezprostredne nie, s estetickým hodnotením. Vrcholné diela prvoradých majstrov neuprednostňuje vo svojom skúmaní pred prácami neškolených ľudových umelcov, ba môže sa prihodiť, že tieto viac upútavajú záujem ikonografa ako tamtie, pretože sa stáva, že podávajú zvyčajnú tému často mylne, ale pritom celkom originálne. Uveďme len neobyčajnú tému svätej Vilgefortisi. Z nesprávne pochopenej maľby, znázorňujúcej ukrižovaného Spasiteľa, oblečeného do dlhého rúcha (obraz sa nachodí v Lucca), vznikla legenda o svätici, ktorá nosila bradu. A preto dejiny kresťanskej ikonografie sa nekryjú s dejinami kresťanského umenia, sú však jeho podkladom a rozšírením. Ikonograf nachádza široké pole činnosti v symbolickom obsahu kresťanského umenia, ktorý zo svojej strany tiež nie je viazaný na formálnu stupnicu hodnôt.

Treba pripustiť aj proti niektorým námietkám, že symboly katakombového umenia a jeho figurálne zobrazenia sú napospol eschatologického rázu. Ikonografii okrem toho pripadá úloha vysvetliť, ako vzniklý a ako sa vo svojom význame menily tieto predstavy. Mozaiky pokonštantínskych čias podávajú v dvornom rúchu ideu Krista ako svrchovaného vládcu nebeskej ríše. Táto idea vystupuje do popredia tým dôraznejšie, že sa ikonografia zaoberala len so sprievodnými motívmi témy, napríklad so sbormi anjelov. Treba mať solídne vystrojenú zásobu ikonografických vedomostí, keď chceme vysvetliť obsah stredovekého umenia. Cirkevný úrad učiteľský nemal nikdy v úmysle prihovárať sa za to, aby obrazy boly rébusom, ktorý by vedeli prečítať len školení teologovia a ktorý by presahoval chápanie jednoduchého ľudu. Uvedené slová veľkého pápeža Gregora dokazujú pravý opak. Lenže je faktom, že už veriaci neskorého stredoveku, zahrnujúc do toho široké kruhy kléru, sotva si vedeli poradiť s románskym rozprávkovým svetom na kostolných vežiach a portáloch, na svietnikoch a krstiteľniciach a že zástupcovia renesancie a baroka hľadeli práve s takým nepochopením na nejeden produkt stredovekej symboliky a na reč legend, ako sa zas my dívame na hru alegórií, ktorá sa vyžíva v barokových chrámoch. Táto skúsenosť nezmenšuje význam spomenutých umeleckých diel osebe, veď súčasníkom iste veľa hovorily a objasňovaly. Ale nové duchovné záujmy ich zatlačily z vedomia a chápania nasledujúcich generácií.

V karolovskej epoche nahromadil sa zo stenových a knižných malieb taký poklad biblických zobrazení, že nasledujúce storočia mohly iba mnoho odstraňovať, ale málo čo nového pridať. Pre veľké cykly už vtedy volili obrazové témy zväčša podľa zásad tzv. súhlasnosti Starého a Nového Zákona (concordantia veteris et novi Testamenti). Bola to zvyklosť, ktorá sa zachovala aj vo vrcholnom stredoveku. V uvádzaní nových tém, napríklad posledného súdu, osobitne originálnym bol kruh umelcov v reichenauskom kláštore. Keď sa uviedly tabuľové obrazy, krídlové oltáre a ešte neskôr ilustrované letáky a tlač, maliarstvu a grafike sa neobyčajne rozšírily možnosti zobrazovania. Pristúpila k tomu bohatá portálová a stĺpová plastika gotických chrámov a rezbárske oltárne diela.

K biblickým a dogmatickým témam, tradíciou posväteným, pristupuje teraz ozajstná hojnosť scén z mariánskej typologie a legendových cyklov, ktoré sa opäť ďalej rozvíjajú podľa osobitných metód, pričom sa neraz stáva, že charakteristické črty jedného životopisu sa prenášajú na druhý. Sbor svätcov sa diferencuje podľa svojských atribútov, ktoré sú alebo všeobecného rázu a podkladom im je ich úradná pôsobnosť, postavenie v cirkevnej hierarchii a preto ich možno aplikovať na viacerých svätcov, alebo sú to ich osobitnosti, ktoré poukazujú na spôsob ich smrti, ich mocný príhovor, alebo aj na osobitné udalosti z ich života. Výklad týchto obrazových diel dal podnet k tomu, že v rámci ikonografie vznikla osobitná veda, hagiografia. V renesancii vystupuje umelec vždy povedomejšie a badateľnejšie pred svoje dielo, forma pred obsah. A estetický postoj diváka voči dielu zodpovedá umelcovmu postoju. Bolo by treba zistiť, akú nosnosť má tvrdenie, že Leonardova Posledná večera môže aj tomu veľa povedať, čo nie je informovaný o priebehu biblického deja. Tento úsudok je iste priprísny a jednostranný, a celkom iste nezapadá do intencií majstra samého, ktorému šlo prosto o to, aby veriacim predložil vznešený obsah s čo možno najdokonalejšími tvárnymi a farebnými prostriedkami. Sám Michelangelo, „otec baroka", sa čoskoro nasýtil prehnaného kultu formy. Diela jeho staroby sú plamenným protestom proti nemu a znamenajú radikálny návrat k duchovnému ponímaniu náboženských tém. Barokové umenie, ktoré on uviedol a ktoré záviselo aj ďalej od jeho tvorby, je omnoho bližšie k duchu stredovekých náhľadov, ako k mentalite „pohanskej" renesancie, preberá však od nej vysoké rešpektovanie smyslovej krásy. A tak to, čo bolo v stredoveku naivným prejavom oddanosti a nábožného holdovania, stáva sa teraz problémom, ktorý síce pohýbal najhlbšími základmi duše, ale už jej nemohol vrátiť stratený raj nepredpojatej úprimnosti. Stvoril sa nový druh alegorickej symboliky, ktorá rada spracúva antické myšlienkové bohatstvo a blýska sa svojou učenosťou. Ale toto komplikované myšlienkové bohatstvo stavia ikonografiu pred mimoriadne ťažké úlohy, pretože bizarný rozmar umelca, a hádam ešte viac zákazníka, mnohonásobne narúša všetky zákony tradície. A tak naše poznanie alegórií a emblémov, v tých časoch obľúbených, je ešte aj dnes omnoho neúplnejšie, než poznanie stredovekých symbolov.

Umelecký program nastupujúceho osvietenstva, ktoré chce byť protestom proti barokovému vzletu, charakterizuje chudobná obrazotvornosť, ktorá úmyselne odhadzuje všetko, čo je obkľúčené tajomnosťou, podivuhodnosťou, legendárnosťou, hĺbkou. Ikonografia tak stráca pole, ktoré doteraz preorávala. A predsa duchovné zameranie onej periódy malo istú príbuznosť s cieľami ikonografie. Obe chcely poučovať, „osvecovať". Umenie osvietenstva do istej miery slúži tomuto cieľu, lebo už jeho postoj je rozkazovačný, ktorý sa javí aj v tom, že zavŕšením oltára alebo kazateľnice odteraz nie je viac Najsvätejšia Trojica, ale obligátne zobrazenie starozákonných tabúľ, aby sa tak svedomie statočného poddaného udržiavalo bedlivé a dalo sa mu na známosť, že presné plnenie Božích a štátnych nariadení je jeho svrchovanou povinnosťou. Devätnáste storočie čajsi až do svojho sklonku hľadí vo všetkých odboroch umenia do minulosti, a preto je aj ikonograficky nezaujímavé. Najnovšie náboženské umenie nie je ešte natoľko prehľadné, aby sa mohlo ikonograficky zachytiť. Aký postoj má tu zaujať tvorivý umelec? Dôkladné štúdium všetkých patričných skutočností a problémov je veľmi potrebné, ale nemožno pritom žiadať, aby sa išlo až do podrobností. Umelci typu Führichovho, ktorý si dlhoročným štúdiom osvojil v týchto veciach také vedomosti, že by zahanbil nejedného teologa, zostanú vždy výnimkami. Veď ani školený teolog a historik umenia si napríklad nezapamätá všetky atribúty rozličných svätcov. Na to máme dosť informatívnej literatúry.19 Kniha, ktorá obsahuje najznámejšie legendy svätých, napríklad Legenda aurea od Jakuba de Voragine, práve tak by nemala chýbať v bibliotéke kresťanského umelca, ako ani Písmo sväté. Keď ide o nejakú konkrétnu objednávku, treba sa rozhodne poradiť so zákazníkom alebo s kompetentnými miestami. Určité predpoklady treba vždy splniť, inak dielo stratí liturgický charakter. Napr. pri zobrazení najsvätejšieho Srdca Ježišovho musí byť srdce zvonku viditeľné, na tradičných atribútoch svätcov neslobodno nič meniť. Svätý Anton Paduánsky bez Ježiška, svätá Barbora bez veže, svätá Katarína bez kolesa by neboli v očiach ľudu tým, čím by mali byť. Správny duchovný postoj, plné odovzdanie sa posvätnej úlohe je dôležitejšie ako akákoľvek vedomosť. Keď umelcovi nebude chýbať, keď sa bude úprimne usilovať slúžiť kráľovstvu Božiemu, vtedy „všetko ostatné" sa mu pridá.

Vývin ikonografických problémov ešte vôbec nie je, ako sa to niekedy tvrdieva, ukončený. Tak ako ani Cirkev až do konca časov nebude nikdy len čírou minulosťou, ale vždy bude plná životnej sily, tak isto ani umenie, ktoré sa dalo do jej služieb. Odhliadnuc od toho, že prastaré, sto ráz opakované témy budú môcť nadané tvorivé nátury podávať stále v novom chápaní, jednako leží ešte aj popri stáročnej práci mnoho poľa úhorom, ktoré čaká na toho, kto z neho stvorí duchovno-kultúrne územie. Keby umelec čítaval Bibliu riadok za riadkom a meditoval o nej, iste by našiel ešte aj dnes dosť motívov, ktorých si doteraz vlastne nikto nepovšimol. Rembrandt nebol posledným maliarom, ktorý vedel nájsť dovtedy neznámy zlatý poklad aj v šachtách celkom prekopaných. A ešte vždy by sa oplatilo hľadať aj ďalej. Veď každé obdobie zaostruje svoju pozornosť len na určite myšlienkové súvislosti a komplexy predstáv. Písmo sväté a liturgia, životopisy svätých, ktorých počet sa stále zväčšuje, poskytujú toľko podnetov, že sa nikdy nevyčerpá ich stvárňovanie. Napr. Führichovi prišla celkom originálna myšlienka zobraziť cestu Panny Márie k Alžbete ako cestu cez Wienerwald, odiaty do jarného čara. Takto namaľoval obraz, na ktorý nikto, čo ho raz videl, nezabudne a bude ho vždy považovať za prvoradé majstrovské dielo. Steinhausen si vyberá z udalostí Zeleného štvrtku scénu, nad ktorou sa pred ním nezamyslel ani jeden umelec. Zachycuje moment, keď Kristus opúšťa so svojím sprievodom večeradlo a dávajúc sa na cestu na Olivetskú horu pohružuje sa do noci, plnej osudných udalostí. Takéto príklady o možnostiach samostatného riešenia scén Písma svätého môžeme ľahko konštatovať aj vo väčšom počte na dielach súčasných umelcov. Tento druh subjektivizmu, preniknutého nábožnosťou, dá sa celkom dobre umiestiť aj v rámci kresťanského umenia. Aby sa mohly tieto témy aj liturgicky upotrebiť, treba pri ich výbere použiť prísnejšie kritériá, ale náboženské umenie v širšom smysle získalo v nich neodškriepiteľne mnoho. Ikonografia sa bude musieť s každým takým prípadom osve vysporiadať, lebo veď práve fakt, že umelec sa vymanil z umeleckej tradície, je známkou jeho celkom osobného vzťahu k posvätnému textu. A je celkom možne že z takýchto originálnych diel vyrastie no budúca tradícia. Potom ich aj ikonografia budúcich období prijme s tou istou láskou a svedomitosťou do svojho pracovného programu, ako ich prijímala doteraz. Kresťanské umenie má v neporovnateľne veľkej a slávnej minulosti záruku do budúcnosti. A spolupracovať na výstavbe. tejto budúcnosti musí byť potrebou srdca všetkých naozaj kresťansky smýšľajúcich umelcov.

Tieto vývody si nenárokujú ani len približne načrtnúť široký okruh liturgického umenia a s ním súvisiacich komplexov otázok, predsa by však v niečom rady naznačily, s ktorých hľadísk má tvorivý umelec pristúpiť k týmto problémom, keď chce dať Bohu a jeho svätej službe to, čo mu patrí a aby pritom neukrátil umenie v jeho základných požiadavkách.

Aj letmý prehľad skoro dvetisícročného vývinu kresťanského liturgického umenia si musí povšimnúť základnú črtu v zákonitosti jeho priebehu. Sú obdobia, ktoré sú liturgickému duchu blízke a sú s ním spriatelené. A sú obdobia, ktoré majú tendenciu vzďaľovať sa od neho čo najviac. Hlbšie dôvody tohto postoja treba vidieť v mentalite času, ktorá vtedy ovládala mysle. Jej deťmi a jej obeťou boli aj umelci, lebo ináč to, čo menujeme štýlom, nebolo by mohlo byť výrazovou formou tejto mentality. Úsilia liturgie a umenia uberaly sa hladko a paralelne vlastne len v období románskom. Neskorá gotika, neskorý barok a rokoko sú obdobia širokého napätia. A cirkevná autorita nenarúšala vlastnú zákonitosť umení záväznými formálnymi požiadavkami ani v poslednom prípade, iba že príležitostne varovala pred hranicami, ktoré nesmeli prekročiť ani „pričasoví", ak nechceli ohroziť smysel a cieľ liturgického umenia. Tvoriví umelci súčasnosti, tí, čo čestne chcú sprostredkovať kresťanské umenie, sú si skoro bezvýnimky plne vedomí svojich záväzkov voči duchu liturgie. Neblahé dedičstvo prepiateho subjektivizmu im však značne prekáža aj bezvýhradne tlmočiť svoje čisté zámery v správnej forme.

## ĽUDOVÉ UMENIE NÁBOŽENSKÉ

Ľudové umenie náboženské je obsažný a mnohotvárny výsek z celkového obrazu náboženskej tvorby. K liturgii nemá bezprostredný vzťah. Preto niet preň pozitívnych liturgických predpisov, jestvujú len ohraničenia, ktoré sú, ešte v prísnejšej forme, smerodajné pre kultické obrazy a sochy. Ani ľudové umenie náboženské nemá zobrazovať nič, čo by podkopávalo vieru, alebo prekračovalo hranice mravnosti. Táto posledná požiadavka je už aj preto závažná, lebo priam tu možno zistiť v ľudovom umení vo všeobecnosti priširokú voľnosť. Z veľhorských výšin liturgickej posvätnosti a sviatočnosti má vychodiť očisťujúci a rozjasňujúci prúd i do miernejšej klímy, v ktorej sa pohybuje ľudové umenie náboženské a má ho tak zachrániť pred miazmami dusného vzduchu, ktorý často uberá ľudovému umeniu z jeho pôvodnej čerstvosti a hybnej sily. Výraz „ľudové umenie" nie je jednoznačný. Obsahuje dva protikladné pochopy: umenie, vychádzajúce z ľudu a umenie pre ľud, pričom „ľud" neznamená len širokú vrstvu neučených ľudí, ale aj veľkú väčšinu tzv. intelektuálov, ktorí svojím povolaním alebo náklonnosťami nemajú bližší vzťah k problémom umenia. Ľudové umenie vo vlastnom smysle je ono hlasné, do smyslovosti vtelené snenie nezlomného ľudového vedomia. Toto umenie sa nedá urobiť, nemožno ho nikdy regulovať, vyrastá so živelnou silou z pôdy ľudového hútania a cítenia a uniká každému pokusu, prichodiacemu zvonku, ktorý by ho chcel zdisciplinovať.

Ľudové umenie náboženské, ktoré vzniká priam takto, pozná len jedno puto, a to priam neuvedomené, ktoré ho spája s náboženským cítením a prežívaním. Školení umelci sa nikdy nesmú dať zlákať na to, aby v tejto oblasti, ktorej predpoklady im raz navždy unikly, súťažili s tými, čo sú povolaní. Keď sa akademicky vzdelaný umelec, dýchajúci okrem toho veľkomestské ovzdušie, pustí do stvárňovania, ktoré by chcelo pôsobiť dojmom akejsi mohutnej primitívnosti, tak bude pôsobiť trápnym a smiešnym dojmom. Bude sa podobať eunuchovi, ktorý zmrzačil sám seba. Keby chcel umelec dodatočne zatajiť nadobudnuté znalosti, tak nie je to vôbec samožertva, ale škúlenie po zakázanom ovocí, ktoré predtým pyšne zavrhol. Záhradníci sa musia zriecť nádeje môcť udržať vo svojich skleníkoch poľné kvetiny v ich divom vzraste.

Netreba to, pravda, chápať tak, že by ozajstné ľudové diela mohly tvoriť bezvýnimky len naivné duše nevzdelaných ľudových vrstiev. Všeobecne známa pieseň Tichá noc, svätá noc vznikla síce na fare istej salzburskej dedinky, ale komponistom motívu Hier liegt von deiner Majestát (Tu skrúšení v prach padáme) bol Michael Haydn, arcibiskupský kapelník v Salzburgu, a predsa sa stala táto kompozícia ľudovým spevom v pravom smysle spolu so Schubertovou Deutsche Messe, ktorej duchovne vysokohodnotný text napísal Neumann, profesor viedenskej polytechniky. Führich, profesor viedenskej Akadémie, maľoval betlehemy, ktoré deti a pospolitý ľud prijímaly ako niečo, čo im bolo bytnostne veľmi blízke. Všetci títo majstri spájali kongeniálne dedičstvo svojho ľudového pôvodu so silou liturgie, ktorú už samu osebe charakterizuje ľudovosť.

Vec sa má celkom ináč, ak ide o to, ako umenie ľudu predkladať. Podujatia tohto druhu boly vždy záslužné a keď sa riadily správnou metódou, aj do určitej miery úspešné. Dnes je to osobitne potrebne, lebo mnohí majú umelecký vkus tak znetvorený industrializáciou celého nášho života, že si nemožno ani horší predstaviť. Ba v širokých masách celkom vymrel smysel pre originálnosť a osobnú svojskosť umeleckého diela a stalo sa to priam v tom čase, keď sa mnohí tvoriví umelci nazdávajú, že sa im prichodí postaviť pod zástavu prehnaného individualizmu a kultu osobnosti. Či potom vari nemuselo prísť to, že sa medzi týmito umelcami a širokou pospolitosťou otvorila neblahá, nepreklenuteľná priepasť, ktorá sa ani pri všetkom úsilí náborov a všetkých osvetových pokusoch nedá uzavrieť? V ateliéroch umelcov a v sieňach ich verejných výstav stretáva sa už iba precúdené publikum, hŕstka spisovateľov, kritikov, kšeftárov s umením a hádam aj tzv. „znalcov". Lenže veľká ľudová pospolitosť prúdi bez záujmu pomimo na športové stadiá a do kín. Umelecké diela, a s nimi aj mená umelcov, udržujú sa eticky a materiálne umele na „výške", alebo „klesajú" podľa metód burzovej taktiky. Táto taktika v módnom oduševnení jedného umelca prehodnocuje, druhého však, podľa verdiktu nejakého kritického bonza, zastrčí do úzadia. Potom nie div, že vážnych umelcov, vedomých svojej zodpovednosti, prepadáva zúfalstvo nad vlastným povolaním a nazdávajú sa, že im prichodí prorokovať zánik každého veľkého umenia. Tieto neznesiteľné pomery sa prenášajú aj do oblasti náboženského umenia. A práve túto tvorbu osobitne napádavali. Mľandravý náboženský život, gniavený ešte i neprajným duchom času, pôsobil na umelcov po mnohé desaťročia tak, že sa ani len štipku nepokúsili uviesť do súladu momentálnu prítomnosť s ideálmi svojej tvorby. Povedomejšie nátury stavaly sa zásadne bokom, slabšie hľadaly spásu v tom, že sa utiekaly k veľkým periódam minulosti a svetlá vypožičané od nich podávaly utrápene ďalej. Pri týchto okolnostiach ziskuchtivé kšeftárstvo nemalo ťažkú robotu vtlačiť sa na širokom fronte medzi umelcov a klérus a vytisnúť originálne umelecké diela svojimi lacnými a masovými fabrikátmi. Vtedy sa začaly kostoly zaľudňovať množstvom gypsových figúr a na farách sa množily hŕby gíčových svätých obrázkov. Núdza oných dní sa postupne stala zvykom a tento zvyk účinkuje podľa fyzických zákonov zotrvačnosti ešte aj dnes, hoci, pravda, úmerne so všeobecným umeleckým ozdravovacím procesom, je už dosť majstrov, ktorí vedia spojiť živé vedomie svojho cieľa s hlbokým náboženským cítením a zodpovednou umeleckou formou. Väčšina kléru objednávala a objednáva devocionálie v obchodoch, a to nielen z pohodlnosti a obyčaje, ale skôr preto, že sa ostýcha stretnúť, hoci napokon neodôvodnene, so svojvoľným a vznetlivým umelcom, a že sa obáva prehnaných finančných nárokov. Táto ťažkosť by sa mohla odstrániť tak, že kompetentné miesta by zhotovily sbierku fotografií, v ktorej by boly uvedené aj ceny ponúkaných nábožensko-umeleckých diel a tak by mali záujemci naporúdzi výber, ktorý by vyvažoval riziko, spojené s návštevou ateliéru a nepríjemným prekvapením. Bolo by napokon pomýlené, keby sme obviňovali len obchodnícke praktiky kšeftárov s devocionáliami, že zapríčinily úpadok náboženského umenia. Počínajú si rozhodne ešte vždy čestnejšie ako tí umelci, ktorí sa prihlasno vystatujú, že sú idealistami, a pritom zo svojho vznešeného povolania robia obchod. Nemožno od obchodníka žiadať, — nezáleží, s čím obchoduje, — aby sa zásoboval takým tovarom, o ktorý je aj pri dômyselnej rekláme primalý záujem, kým iný tovar ide na dračku. Ani nakladateľ nebude vydávať knihy, ktoré mu zostanú ležať v regáloch. A riaditeľ divadla, ktorý je samostatným podnikateľom a nedostáva výdatné finančné subvencie, potrebné na to, aby sa mohol slobodne rozhodovať, tak isto vyradí zo svojho repertoáru kusy, hoci literárne vysokohodnotné,. ktoré mu nezapĺňajú hľadisko a siahne po takých, ktoré „priťahujú" divákov. Rozdiel medzi režisérom, ktorý si plne uvedomuje svoju zodpovednosť a chce napomáhať opravdivé umenie, a medzi vypočítavým jobbe-10m je ten, že svedomitý režisér sa bude zakaždým rozhodovať, aby podal len dobrý výkon, lebo mu veľmi záleží na vysokej úrovni divadelného umenia, kým vypočítavec sa úslužne a bez odporu poddá inštinktu pomýleného publika, ba v tomto chovaní ho bude ešte utvrdzovať. Ale ani najlepší nebude môcť klásť odpor nad svoje sily, lebo napokon rozhodne nemilá existenčná otázka. A obchody s devocionáliami sú, okrem skromných výnimiek, bez akýchkoľvek subvencií, ktoré by im umožnily nákladné experimenty a riadia sa, bohužiaľ, celkom podľa dopytu. V mnohých prípadoch by chcely celkom iste ochotne a radšej predávať dobrý tovar, keby ich v tom stále nehatilo skoro jednomyseľné želanie konzumentov. A napokon hospodárskemu ortielu nepodliehajú len svojvoľné práce tzv. moderného umenia, lež aj uznané diela starých, všeobecne obľúbených majstrov. Dokazuje to dostatočne nevydarený pokus rakúskej Leo-Gesellschaft, ktorá chcela vyradiť sentimentálny brak dobrými reprodukciami takého Raffaela, Reniho, Sassoferata a iných. Diela staronemeckých majstrov, ba aj skvelé práce Dürerove, našly ešte menšie pochopenie u rozhodujúceho množstva priemerných konzumentov. A podnikateľov by predsa mohol pohnúť len zvýšený dopyt, aby sa preorientovali týmto smerom. Musí sa preto najsamprv urobiť všetko, aby sa opäť pozdvihol celkom pokazený vkus širokého publika, zahrnujúc do toho klérus a osobitne ženské rehoľné spoločnosti. Veď dušpastieri, katechéti, rehoľnice na školách sú hlavným kontingentom zákazníkov a ich ročné objednávky svätých obrázkov dosahujú tisíce kusov. A keď ich potom ďalej darúvajú usilovným žiakom, určujú vkus budúcich generácií, t. j. často ho, bohužiaľ, znetvoria.

Treba uznať, že mnoho príslušníkov mladého kléru je celkom ochotné s celým idealizmom a celou odhodlanosťou začiatočníkov postaviť sa do služieb dobrej veci. Ale ich dobrá vôľa sa často veľmi zavčasu láme na vysokých finančných požiadavkách, ktoré nevládzu dlhšie zdolávať, lebo dobré obrazy, keď ich vôbec dostať, sú drahé, pretože sa nevyrábajú masové, čo je podmienkou nízkych cien. Treba si rozhodne uvážiť, či by už z pedagogických dôvodov nebolo rozumnejšie, keby sme boli trochu menej štedrí, a keď dať, tak dať hodnotný darček. Činní umelci, ale aj katolícki laici s umeleckým citom, často sa úzkostlivé pýtajú, a to ustarostene a usužovane alebo podráždene a výhražné, prečože vraj cirkevná autorita jasným nariadením raz navždy jednoducho nezakáže túto verejnú neprístojnosť, ktorá hlboko znepokojuje náboženské cítenie mnohých inteligentných členov Cirkvi a dáva zámienku na posmievačné poznámky inovercov. Či vari dnešná Cirkev už nemá, ako kedysi, odvahu povedať závažné slovo do duchovného a kultúrneho života prítomnosti? Na toto odpovedá J. Kreitmeier svojím rozvážnym tónom, že Cirkev nie je ani oprávnená ani povinná v tejto veci zasahovať svojimi cenzúrami, neberúc pritom do úvahy ani to, že nemá naporúdzi nijaký prostriedok, ktorým by svoje vonkajšie opatrenia aj patrične zdôraznila. „Cirkevné tresty predpokladajú mravné hriechy, a nie hriechy proti estetickému vkusu." „Ani pri knihách chybný štýl nemôže byť dôvodom na zakázanie knihy." Cirkev má posudzovať len vecnú stránku knihy, ,,čo" je napísané, nie však spôsob, „ako" je napísané. Všíma si obsah, nie formu. Formu len natoľko, nakoľko jej otvorenou prekrútenosťou sa dráždi a odpudzuje náboženské povedomie a sväté sa olupuje o dôstojnosť. Kam by to viedlo, keby sa pred jej tribunálom riešily estetické problémy, dokazujú vášnivé debaty, ktoré sa rozpútavajú z príležitostí výstav kresťanského umenia. Čo je jednému výrazom silnej osobnosti, druhý označuje za blasfémiu. Otázky formy sa nedajú riešiť tak, ako sa dajú riešiť otázky pravdy a faktov, ktoré možno jasne dokázať. Tradícia, školenie, osobné chápanie jednotlivca, ba aj dedičné vlohy celého národa tu spolupracujú na utváraní úsudku. Čo sa šmahom dá vykonať v beztradičných fabrických obvodoch, nemožno urobiť na staroosadníckom vidieku. Ďaleko by sme zachádzali, keby sme tvrdili, že gýč neohrozuje náboženský život, alebo že rozhodne menej ako extrémne subjektívne usmernenie umenia. Podľa všeobecne platného zákona o príčine a účinku, duch obchodníckeho kšeftárstva naozaj nemôže byť vzpruhou silnej duševnej činnosti, keď je aj akokoľvek pravda, že účinkovanie Božej milosti nezávisí od kultúrnej hodnoty podnecujúceho prostriedku. Božia milosť sa môže vliať aj bez akéhokoľvek vonkajšieho popudu. Ale tým padá vôbec existenčné právo náboženského umenia, ba aj ohlášania a liturgických foriem, nakoľko sú iba rúškom ceremónií. A toto neobstojí. Keď Boh formuje vnútorného človeka, tak sa pridržiava, — nehľadiac, pravda, na veľkolepé výnimky elementárnych osvietení a obrátení, — všeobecných psychologických zákonov, do ktorých sú začlenené aj tieto popudy. A tu znovu vyrastá úzkostlivá otázka, či oprávnené pohoršenie nábožensky hlboko povedomých a otvorených členov Cirkvi nad výrobkami náboženského paumenia nebude mať také vážne následky, ktoré sa nedajú vyvážiť tým, že preveľký počet priemerných kresťanov prijíma tieto „výrobky" ľahostajne, ba aj pochvalne. Kvalitu, aj keď je ako obyčajne zastupovaná menšinou, nemožno nahradiť kvantitou. Rozhodujúce duchovné obnovy v ľudstve sa vždy uskutočnily, ako skúsenosť ukazuje, iba niekoľkými vyvolenými a vysunutými jednotlivcami, a to skoro nikdy nie bez toho, žeby im ostatní neboli kládli uzavretý odpor. Námietky, ktoré títo vzácni jednotlivci pozdvihujú proti jarmočnému šablónovite- devocionálnemu umeniu si teda naozaj zaslúžia, aby sa na ne bral zreteľ.

Prudké prenikanie toho čudného zindustrializovaného spôsobu oslavovať Boha zapadá, pravda, celkom do duchovnej atmosféry doby, v ktorej prevládajúci duch času náboženstvo odmietal a i katolícke kruhy vtedajšej inteligencie ho považovaly len za nedeľnú záležitosť a za zdedený rámec všedného života. Tieto sladkocitové ozdôbky podobajú sa navlas náboženskému typu oných, ktorí z celého obsahu kresťanskej náuky chcú vysrkať len povzbudzujúcu útechu. Z mohutnej vety evanjelia: „Moje bremeno je sladké a moje jarmo ľahké" pre svoje praktické kresťanstvo si vyberajú len slová „sladké a ľahké" a nazdávajú sa, že môžu zabudnúť, že táto sladká útecha bola sľúbená len tým, ktorí sa heroicky odhodlali vziať na seba bremeno a jarmo a v nasledovaní Krista niesť svoj kríž.

Napokon presúvanie do neosobnej nezáväznosti je prastará črta slabej ľudskej prirodzenosti. Keby už stredoveká spoločnosť bola mala možnosť priemyselnej veľkovýroby, bola by jej bezpochyby práve tak podľahla, ako jej podľahlo devätnáste storočie. Medzitým bezpočetné sväté obrázky, osobitne barokové meďorytiny dostatočne dokazujú, že veľkovýroba a vysoká kvalita vôbec nemusia byť v nesmieriteľnom protiklade. Nad všetky technické otázky a voľbu materiálu sú rozhodujúcejšie náčrty, ktoré sú podkladom pre reprodukcie. Až unudené predlohy, ktoré dávalo k dispozícii umeleckému priemyslu odmužstvené kultické umenie nazarénskych epigonov v polovici devätnásteho storočia, boly úvodom k doteraz najbezútešnejšej epoche ľudového umenia náboženského.

Niekto môže nadhodiť, že aj barok, nábožensky iste silný, zhotovoval pre kultické účely márnotratný prepych zo sádrových ozdôb a iných menejcenných látok. Fakt osebe nemožno popierať. Lenže tieto hmoty spracovávaly vtedy ešte ruky veľkých umelcov, ktorí nimi vedeli stvoriť zázrak celkovej dekorácie kultových budov, ktorí svojou fantáziou a stvárňovateľskými schopnosťami vedeli oživiť mŕtvy materiál. A pritom vôbec neprizeráme na to, že barokový človek sa rád kochal v ilúziách a nijako sa nepohoršoval, keď mu nepredložili pravú látku, ale ju len predstierali, napríklad mramorovými imitáciami pilastrov, pozlacovaním figúr. Nie mŕtvy materiál je ozajstným nebezpečenstvom pre umeleckú hodnotu, ale mŕtvy, gypsový, šablónovitý duch, ktorý sa v dnešných výrobkoch náboženského umenia často až odstrašujúco tisne do popredia.

Tomuto povrchnému a chabému náboženskému povedomiu vyšly v ústrety légie gypsových, nežných, večne sa usmievajúcich svätcov, prirodzene že milučko a celkom nezáväzne.

My, ľudia prítomnosti, čo sme prešli psychologickým obdobím, nadobudli sme si znovu väčší bystrozrak pre ozajstnosť a podstatnosť a preto sa dožadujeme aj od nášho náboženského umenia, aby burcovalo a prenikalo do hĺbok, čo je vlastnosťou každého veľkého zážitku. Pritom radšej znesieme, keď podaktorí umelci v tomto úsilí aj prestrelia, ako keby nám mali servírovať iba konvenčné uhladenosti a pletky.

Búrlivá perióda náboženského umenia je už, napokon, prebojovaná a budúcnosť je určovaná očistenou silou a pribúdajúcim utíšením, lenže v okruhu novovybojovaného ponímania.

Medzitým dozrel aj náhľad, že v širokých vrstvách pospolitosti, ktorej vkus sa sentimentálnym a naničhodným tovarom celkom pokazil, nesmie sa použiť priradikálna zmena v podávaní duchovnej stravy, a že k cieľu povedie najlepšie taktika nie veľkých, ale malých krokov. Veľké skoky treba rezervovať výstavám náboženského umenia. Oblasti devocionálií treba odporúčať malé kroky. Najhladšie sa uskutoční prechod od gýča k umeniu v onej náboženskej grafike, v ktorej vlastný masový rozpredaj neprichodí do úvahy, teda v krstných a birmovných pamiatkach, v pamiatkových obrazoch z príležitosti prvého svätého prijímania, v sobášnych pamiatkach atď. Všetky tieto osobné pamiatkové obrazy sa len raz, alebo len pár ráz v živote upotrebia a môže sa na ne preto vynaložiť tým skôr väčšia suma. Katolícke inteligentné rodiny niekedy samy pri takýchto príležitostiach prejavujú iniciatívu a žiadajú umelca, aby im vyhotovil pamiatkový darček podľa vlastného návrhu. Keby sa tieto nároky staly všeobecnejšími, boli by aj obchodníci prinútení zvýšiť úroveň svojho tovaru.

Aj novokňazi pri výbere primičných obrázkov myslievajú čoraz viac na ich umelecké kvality a tak sa pričiňujú, že tento veľmi vyhľadávaný a cenený darček sa dáva veriacemu ľudu vcelku vo vzornej forme.

Týchto niekoľko príkladov ukazuje jednoznačne cestu, po ktorej treba ísť, aby sa vypestoval v pospolitosti cit pre kvalitu. Dobrú službu môžu preukázať prednášky a iné propagačné prostriedky, v ktorých sa porovnajú dobré a zlé príklady, no bezprostredný účinok týchto podujatí neslobodno preceňovať. Na vypočítavý trh obchodníkov zaúčinkuje iba to, keď im budú ich menejcenný tovar odmietať a požadovať sa budú len dobré výrobky.

Kto, pravda, už desaťročia z osobných dôvodov a z dôvodov svojho povolania neúprosne bojuje s hydrou nevkusu, môže sa pre zdanlivé úplnú bezvýslednosť týchto úsilí často hlboko znechutiť a označovať podráždene svoje doterajšie nasadenie síl a svojich rovnako smýšľajúcich predchodcov za pomýlený postup. Nie je to však tak. Treba si uvážiť, že potrvá hádam ešte generácie, kým sa ozdravovací proces skončí úplným ozdravením. Vpád priemyselných mocností bol taký živelný a násilný, tak všetko zhypnotizoval, že sa mu zo začiatku nemohol klásť pozoruhodnejší odpor v nijakej oblasti doterajšieho kultúrneho života, a teda ani v sektore náboženského umenia, v ktorom, pravda, následky musely byť celkom mimoriadne pustošivé. Je to už tak. Škody, ktoré spôsobí výbuch bomby v zlomku sekundy, dajú sa napraviť len dlhotrvajúcou výstavbou. Náhla nehoda môže nadlho pripútať k nemocničnej posteli. Neplatia tie isté zákony aj v duchovnokultúrnej oblasti? Nite, ktoré po stáročia spájaly drobné náboženské umenie s dobrou výrobnou tradíciou, boly brutálne a chytro popretínané. Bude treba mnoho úsilia, kým sa znovu pospájajú. Ponajprv musí tzv. vysoké umenie náboženské opäť nájsť cestu k ľudovému cíteniu, aby mohlo blahodarne pôsobiť na drobné umenie. Podnik, ktorý po dlhší čas bol v zlých rukách, si len postupne môže získať dôveru zákazníkov. Podobne aj zhumpľovaný umelecký priemysel bude sa musieť preukázať naozaj dobrými prácami, kým bude môcť zavrátiť a pritiahnuť k sebe masu konzumentov, ktorí sa uchyľujú do stravovacieho karavánového seraja, ktorý má rozhodne tú jednu prednosť, že človeka môžu v ňom pohodlne obslúžiť.

Cirkev z uvedených dôvodov ani nemôže a ani si nenárokuje násilne zasahovať zákazmi a nariadeniami do tohto vnútroumeleckého vývinového procesu. Nezabudla však vydať príslušné napomenutia a pokyny a duchovný dorast je celkom v tomto duchu vychovávaný. Metodicky správne usmerňované húževnaté úsilie môže veľmi pomôcť v tomto nedostatku. Dokazujú to analogické prípady z oblasti profánneho umeleckého priemyslu, tak isto neblaho zindustrializovaného, a ktorého úroveň sa v poslednom čase badateľne pozdvihla. Ľahko možno rozpoznať priaznivé predpoklady pre pokrok v tomto umeleckom pásme. Konzumenti moderného umeleckého priemyslu sa zväčša grupujú z kruhov inteligencie, ktorá má aj viac smyslu pre súčasné umenie ako pospolitý ľud a vie aj viac obetovať naň. Je to rozhodne veľký krok dopredu, že sa tieto otázky pretriasajú aj v náboženskej oblasti, čo je sprevádzané aj zvýšeným záujmom. Stav, ktorý sa predtým prijímal s fatalistickou samozrejmosťou, je teraz predmetom diskusií a kritík. Padajú obžaloby, výhovorky. Ľudia sa bijú kajúcne v prsia a je im zle, keď im treba doznať, koľko sa zameškalo. Toto trpké sebapoznanie musí byť aj tu, ako všade inde, začiatkom obratu a nápravy.

## POZNÁMKY

**1** R. Witte, Das katholische Gotteshaus, Matthias-Grünewald-Verlag, Mainz 1939, str.

**2** a 5. O záväznosti predpisov liturgických kníh: hl. IX B, str. 304 nasl. - V nemčine je etymologia zrejmá: Buchstäbchen-buchstabieren. Pozn. prekl.

**3** Sprüche in Prosa, Nr. 742/43.

**4** Epistolae 55.

**5** J. G. M. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie 2, Paderborn 1913, str. 261 nasl.

**6** Na štukových povalách a na misách z barokovej doby.

**7** Wera von Blankenburg, Heilige und dämonische Tiere, Köhler und Amelug, Leipzig 1943.

**8** Joseph Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, Herder & Co., Freiburg i. Breisgau 1924.

**9** W. Neuss, Die Kunst der ersten Christen, Benno Filser- Verlag, Augsburg 1926, str. 75 nasl.

**10** R. Witte, c. d. str. 68 nasl.

**11** Výška asi 1 m, dĺžka 1,90—2,20 m, hĺbka 70 cm.

**12** R. Witte, c. d. str. 77 nasl., Schildgenossen, ročník 16, sošit 2/3.

**13** Tento zvyk sa udomácnil najprv vo Francúzsku. V Nemecku a v Rakúsku sa všeobecne uviedol až v 17. stor. ako „mos romanus".

**14** Joseph Braun, Das christliche Altargerät, Max Hueber- Verlag, München 1932, str. 53 nasl.

**15** Ilustrácie u J. Weingartnera, Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit, Herder 1926.

**16** Porov. J. Sauer, c. d. str. 188 nasl.

**17** J. Weingartner, c. d. str. 7.

**18** I. Braun, Die liturgischen Paramente, Herder 1924. V češtine P. Marian Schaller, Liturgie, nákl. Dědictví Svatoprokopského v Prahe 1933, str. 89—103.

**19** Hlavné dielo: Karí Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, 2 sv., Herder 1926 a 1928. Praktické informačné dielo: R. Pfleiderer, Die Attribute der Heiligen, Heinrich Kerler, Ulm 1920.

## OBSAH.

Požiadavky liturgie voči umeniu 5

Predhovor autora 13

Úvod do liturgie pre umelcov 15

Symbolika v kresťanskom umení 37

Liturgické náradie 52

Liturgia a výtvarné umenia. Ikonografia 70

Ľudové umenie náboženské 84

Poznámky 101