

**ars**

**ars**

*Umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied  
Revue d'histoire de l'art de l'Académie des sciences slovaque  
Художественно-историческое ревю Словацкой академии наук  
Kunsthistorische Revue der Slowakischen Akademie der Wissenschaften*

71 — 023 — 68    09/1 — 403-30    Kčs 30,—I

**1968 \* 1**

**umeleckohistorická revue slovenskej akadémie vied**



I.

- Grgo Gamulin** K teórii naivného umenia 3  
Vers une théorie de l'art naïf  
К теории наивного искусства  
Zur Theorie der naiven Kunst

- Anna Petrová-Pleskotová** Die Entwicklungsaspekte des Schaffens Johann 31  
Rombauers  
Vývojové aspekty tvorby Jána Rombauera  
Ján Rombauer, les étapes de son évolution artistique  
Эволюционные аспекты творчества Яна Ромбауера

- Géza Galavics (Budapešť)** Nástropné maľby košickej radnice 67  
Plafonds peints de l'Hôtel-de-ville à Košice  
Живопис на внутреннем покрытии ратуши в Кошицах  
Die Wandmalereien am Gewölbe des Rathauses in Košice (Kaschau)

- Jaroslav Bureš** On the Beginnings of Late Gothic Architecture in 81  
Slovakia  
K počiatkom neskorogotickej architektúry na Slovensku  
Les débuts de l'architecture en style ogival tardif en Slovaquie  
К первому периоду поздней готической архитектуры в Словакии  
Zu den Anfängen der Spätgotischen Architektur in der Slowakei

II.

- Ján Bakoš** Významové vrstvy grafickej tvorby Albína Brunovského 111  
Oeuvre graphique d'Albín Brunovský et sa signification  
Сущность графического творчества Альбина Бруновского  
Bedeutungsschichten im graphischen Schaffen Albín Brunovsky's

<b>Alojz Struhár</b>	Princípy geometrickej harmónie a ich použitie v stredovekej architektúre na Slovensku	133
	Principes de l'harmonie géométrique et sa mise en pratique dans l'architecture slovaque du Moyen Age	
	Принципы геометрической гармонии и их использование в средневековой архитектуре в Словакии	
	Prinzipien der geometrischen Harmonie und ihr Gebrauch in der mittelalterlichen Architektur der Slowakei	
<b>Klára Severová</b>	K problematike monogramistu M. S.	160
	Autour du monogrammiste signé M. S.	
	К проблематике возникшей в связи с инициалами М. С. неизвестного художника	
	Zur Problematik des Monogrammisten M. S.	
<b>III.</b>		
<b>Leo Kohút</b>	Knižná grafika Márie Želibskej-Vančíkovej	167
	Mária Želibská-Vančíková et ses travaux d'illustration	
	Книжная графика Марии Желибской-Ванчиковой	
	Die Buchgraphik der Mária Želibská-Vančíková	
<b>Viera Luxová</b>	Archívne záznamy o bratislavských umelcoch a remeselníkoch	177
	Les artistes et les artisans de Bratislava d'après les archives locales	
	Архивные каталоги о братиславских художниках и ремесленниках	
	Archiv-Material über bratislavaer Künstler und Handwerker	
<b>Libuša Cidlinská</b>	Výstava a sympózium Umenie Podunajskej školy	185
	Exposition et colloque sur l'Art de l'École danubienne	
	Выставка и симпозиум „Искусство Дунайской школы“	
	Ausstellung und Symposium Kunst der Donau-Schule	
<b>Iva Mojžišová</b>	Múzeá moderného umenia v severnom Porýnsku a v Porúrsku	182
	Musées de l'art moderne dans la Rhénanie du Nord et de la vallée de la Ruhr	
	Музеи современного искусства в Рейнской и Пурской областях	
	Museen der modernen Kunst am Nord-Rhein und im Ruhrgebiet	

**a r s 1968 \* 1, ročník II.**

umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied

Hlavný redaktor dr. Marian Váross, DrSc., člen korešpondent SAV, výkonný redaktor Leo Kohút, CSc.  
redakčná rada: doc. dr. Alžbeta Güntherová, dr. Jiří Kostka, ing. Ivan Kuhn, CSc., dr. Anna Petrová, CSc., Ladislav Saučin, CSc., Eduard Toran, CSc., dr. Karol Vaculík, CSc.

Vydal Ústav teórie a dejín umenia vo Vydavateľstve Slovenskej akadémie vied v Bratislave roku 1968 ako svoju 1257 publikáciu. Strán 192, obrázkov 151, príloh 4. Upravuje Leo Kohút, CSc., redaktorka VSAV Olga Fabianová, technická redaktorka Ladislava Haplová, korektorka Viera Reifová. — Vychádza polročne. Rozšíruje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — ústredná expedičia tlače, administrácia odbornej tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — ústredná expedičia tlače, odd. vývozu tlače, Praha 1, Jindřišská 14. — Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin. AH 27,02 (text 18,29, ilustrácie 8,37), VH 27,55. Náklad 950 výtlačkov.

**K teórii naivného umenia**

G R G O G A M U L I N

Bratislava sa stala roku 1966 sídlom medzinárodného trienále umenia, ktoré sa pri tejto príležitosti po prvý raz nazvalo *insitným*. Usporiadatelia trienále v snahe obistiť tažkosti, ktoré sa viažu k doterajším pomenovaniam tohto typu umeleckej činnosti, zvolili názov „*insitný*“ (od latinského slova „*insitus*“ — vrodený) v predpoklade, že sa maximálne približuje podstate veci a zároveň neobsahuje pejoratívny prízvuk iných používaných synónym (naivné umenie, umenie primitívov a pod.).

Ako však ukázalo medzinárodné sympózium, ktoré bolo pri príležitosti I. trienále v Bratislave, termín „*insitné umenie*“ sa nestretol so všeobecným súhlasom, i keď, zdá sa, argumenty proti nemu boli motivované skôr nezvykom a zotracenosťou než teoretickými hladiskami. Terminologické úvahy na sympóziu úzko súviseli, pochopiteľne, s otázkami obsahovými, definičnými, klasifikáčnými a porovnávacími.

Namiesto oneskorenej recenzie prvého trienále (pretože takáto recenzia by už nekonala svoju najvlastnejšiu funkciu) uverejňujeme prenikavú štúdiu nášho záhrebského spolupracovníka a priateľa, profesora dr. Grgu Gamulina, ktorý ju napísal nezávisle od trienále a ktorý sa v nej pokúša o hlbkovú sondu do tohto javu a pojmu. Profesor Gamulin (nar. 1910) je riaditeľom Ústavu dejín umenia a archeológie na záhrebskej univerzite. Okruh jeho záujmov je široký. Napísal drámu a prekladal francúzsku a taliansku poéziu. Vydal rad monografií o popredných chorvátskych výtvarníkoch novších čias, medzi ďalšími Jurajovi Plančičovi, Marinovi Tartaglioovi, Otonovi Postružníkovi, Slavkovi Šohajovi, Ignatovi Jobovi, Milanovi Konjovičovi a Ljubovi Ivančičovi, ako aj diela *Starí majstri v Juhoslávii* a *Tri diela benátskych majstrov v Juhoslávii*. Štúdia, ktoré uverejňujeme v slovenskom preklade, vyšla v pôvodine pod názvom *Prema teoriji naivne umjetnosti* v časopise Kolo 1965, č. 5. Reprodukované diela, viažúce sa k textu, sú z I. bratislavského trienále.

Redakcia

## 1

Podľa niektorých názorov je fenomén naivného umenia natoľko nový, že nie je ho možné definovať. Môžeme ho len viac-menej aproximativne a všeobecne kvalifikovať, ale ešte nemôžeme teoreticky určiť jeho podstatu.

V určitem zmysle je to správne. Možno povedať, že naša skúsenosť s ním sa datuje už vyše polstoročia, od nástupu Henriho Rousseaua. No neumožňovalo práve jeho osihotené postavenie v istom období teórii poňať ho ako „výnimku, ktorá potvrdzuje pravidlo“, a tak obistiť skutočný problém? Prvky „štýlu“ boli ešte veľmi slabé a nevydiferencované. Vlastne ako dlho je to, čo nám začal tento problém vznikať a natískať sa nám akumuláciou javov a ich diferencovanostou? Ani nie

30—40 rokov, možno práve odvtedy, čo r. 1928 Wilhelm Uhde predstavil svojich *Les peintres de Sacré Coeur*.<sup>1</sup> Od toho času vošlo niekoľko differencovaných variácií „naivnosti“ do dejín umenia a do sveta epochy samej osobe. Spomedzi nich vymyslené Kvetiny Séraphiny Louisovej a potom nereálna a nerealistická architektúra Louisa Vivina znamenali v prvom rade nielen morfologickú novosť, ale i novosť v podstate vzťahu k motívu. Tieto variácie potvrdili možnosti, svojho času netušené ani v prostredí Bateau Lavoir, ani v prvých príspevkoch a monografiách (prvá r. 1911 od W. Uhdeho) o probléme Colnička. Pozornosť bádateľov sa prehĺbila. A predsa bola pomalšia observácia než spontánny rast týchto javov



Henri Rousseau  
(Francúzsko),  
*Vlastná podobizeň*,  
olej, 1890.

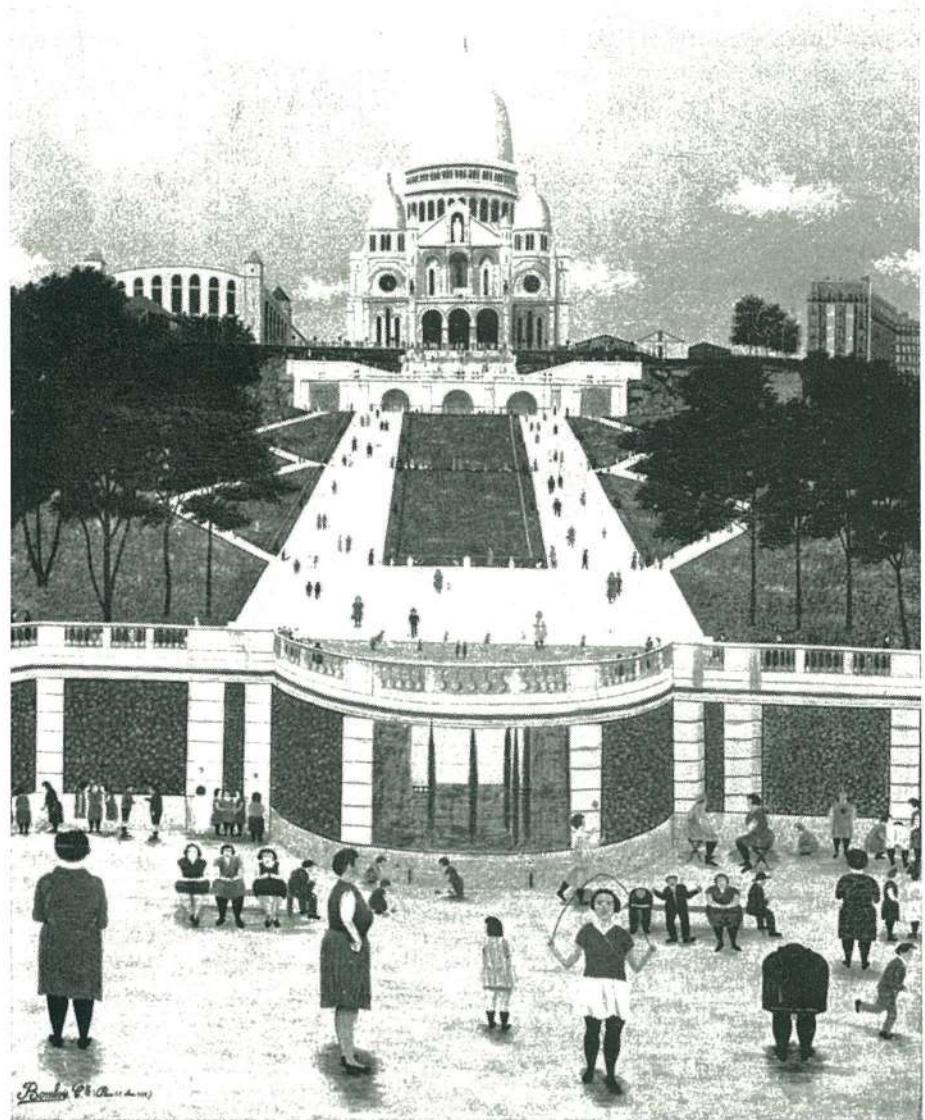
v ešte stále marginálnych a opomínaných oblastiach umenia a spoločnosti; sviatoční maliari, ľudoví maliari reality, neoprimitívi a naivní maliari (aj sama labilita denotácie poukazuje na labilitu pojmu) žili ešte stále v závetri času, sotva odlišené od ľudovej tvorivosti a od amatérizmu; muselo prejsť ešte skoro desať rokov, aby sa znova otvorila veľká výstava, ktorá predostrela tento fenomén pred verejnoscťou: r. 1937 v Zürichu, Paríži a Londýne a r. 1938 v New Yorku.<sup>2</sup>

V tomto desafročí fenomén naivného umenia, dovtedy teoreticky spracúvaný skoro výlučne

len vo vzťahu k Henrimu Rousseauovi a v monografiách o ňom, prvý raz na tomto pláne pretriasali r. 1935 Nikola Michailov a René Huyghe,<sup>3</sup> ale až výstavy v rokoch 1937 a 1938 vyniesli na denné svetlo a vo veľkom množstve tento fenomén v jeho rozmanitosti a nastolili ho ako problém pred teóriu umenia. M. Gautier a Holger Cahill sa v newyorskom katalógu výstavy, prvý za európsku a druhý za americkú časť, pokúsili podať aspoň prehľad problematiky a ilustrovať tento jav.<sup>4</sup> Hodnoty, ktoré sa touto výstavou dostali do verejnosti, vyznačili tento jav nielen v jeho cha-

rakteristických znakoch, ale zároveň aj *rozšírili jeho formy*, a to v tolkej miere, že definovať jeho podstatu bolo ešte tažšie. K imaginatívnosti Séraphiny, k ofenzívnej simplifikácii Bomboisa a k štylizáciám Vivina, ktoré sa geneticky nedali vysvetliť ničím, pristúpili ešte v nadrealistickom zmysle studené priestory (aj predmety) Peyronneta, svojím surovým chrómom natolko mimo skutočnosť, že vyvolávali priam hrôzu, a potom maliari Ameriky, predovšetkým Pickettové krajinky, poňaté absolútne novou a osobnou viziou, ktorá už lokálnu deskripciu pretvárala na iluzívnu štylizáciu, ako to bolo u Thorwalda Hoyera, ktorý jednotlivosti natolko rytmizoval a podroboval celku, že sa opisná naratívnosť strácala. Potom

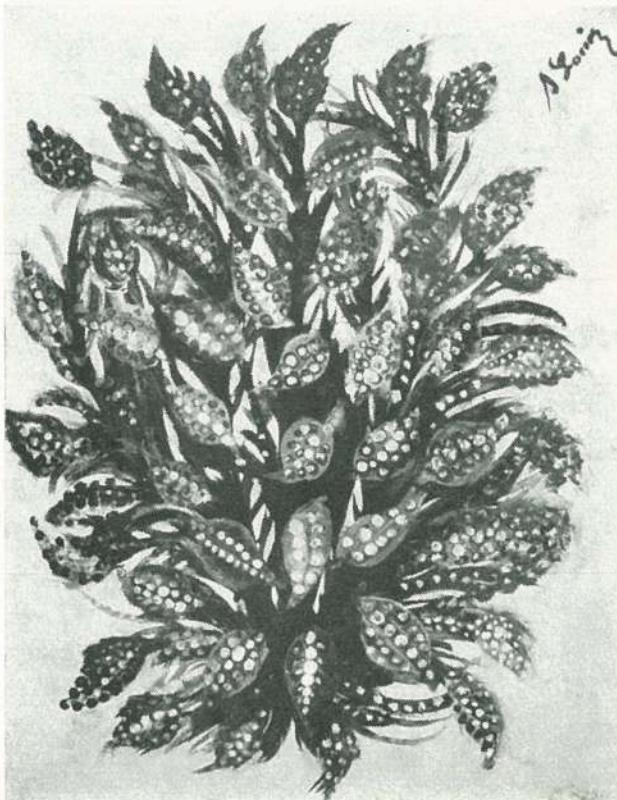
sa do tejto panorámy dostala puristická evidentnosť Emila Brancharda, surová deskripcia izolovaného predmetu u Cervanteza, „maliarska“ syntéza Horacea Pipina atď., atď., podľa toho, ako sa osobné vízie množili, zjavne na základe osobných a vždy inakších mentálnych štruktúr. Voči umeniu a štýlu Colníka, považovaného už za klasika, ale pravdaže, bez genetickej funkcie, tátó rozmanitosť zrejme nebola iba formálna, ale vyjadrovala i rozmanitosť v celkovom vzťahu umelcovej bytosťi k svetu a v dôsledku toho aj k zmyslu tohto vzťahu (teda k samému umeleckému aktu). Už z tohto je zrejmé, že definícia naivného umenia sa vymykala každému zjednodušujúcemu vymedzeniu. *Vnútorné plány definície sa porušili.*



Camille Bombois  
(Francúzsko),  
*Chrám Sacre-Coeur na Montmartri*,  
olej, 1932.

Vojnové udalosti potom pribrzdili výsledky (v teórii aj v empírii), ktoré už bolo možné badať na výstavách r. 1937 a 1938, a prerušili aj rozvoj tohto hnutia v Juhoslávii. V normálnych podmienkach pravdepodobne by nebolo treba čakať celých dvadsať rokov na novú univerzálnu výstavu naivného umenia (v Knock-le-Zoute, 1958). No v takýchto kultúrnohistorických sférach je to zákonité: jednotlivé javy sa v tichu akumulujú dovtedy, kým sa *zrazu imperatívne nenastolí otázka* výstavy alebo teoretického prieskumu celého fenoménu. V Juhoslávii tento proces vyústil do nového javu, jedinečného vo svetovom meradle: do založenia špecifickej Galérie primitívneho umenia v Záhrebe, do organizovania jej činnosti predovšetkým v Podráví<sup>5</sup> a paralelne s tým od r. 1953 aj do kritickej aktivity v Záhrebe a v Belehrade.<sup>6</sup> Všetkým tým sa prispievalo k formovaniu pojmu naivného umenia. Mnoho monografií vo svete znamenalo nielen vzrast všeobecného záujmu, ale aj vedecké rozpracovanie špecifity jednotlivých hľadísk. Okrem mnohých monografií o Colníkovi zjavili sa i monografie o Bauchantovi, Bomboisovi,

Séraphine (Francúzsko), *Kvetiny na zelenom pozadí*, olej.

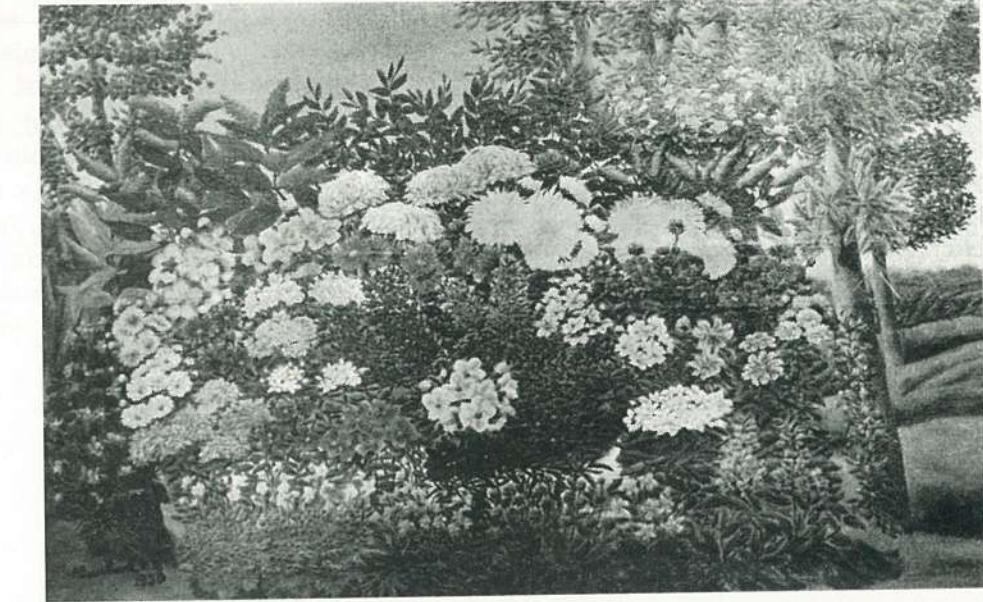


Vivinovi, Jeanovi Eveovi a i. ako osobitné výsledky pozornosti, ktorú týmto javom venovali W. Uhde, Maximilien Gautier, A. Bing-Bodmer a najmä Anatole Jakovsky.<sup>7</sup> Napokon kniha O. Bihaljihó Merina r. 1959 exponovala a ilustrovala dovtedy najširi panóramu jednotlivých fenoménov naivného umenia vo svete. Kedže sa do tejto panóramy časom dostali noví umelci a aj celé nové komplexy naivného umenia — maliari na Haiti,<sup>8</sup> I. Generali a niekoľko ohnísk v Juhoslávii,<sup>9</sup> v Latinskej Amerike, Švajčiar Adolf Dietrich so svojimi zapadnútymi mestskými štvrfami, Talian Orneore Metelli a mnohí iní — výstava v Knock-le-Zoute r. 1958 (*Les peintres naïfs du douanier Rousseau à nos jours*) signalizovala v pravý čas kulmináciu latentného záujmu o tento „vzťah k svetu“, ktorý sa podľa mojej mienky odohráva naozaj na okrajoch našej civilizácie. Tento vzťah sa zo svojho viac-menej latentného stavu, pobadaného len malou časťou kritického sveta, dostal teraz do pozornosti širšej verejnosti. Nebola to túžba našich čias za stratenou naivitou umenia (ktoré je naivné per definitionem) a nebolo to dešperátne, beznádejné úfanie, že si prinavrátíme stratené detstvo? Alebo to bola túžba za magickým zaktívnením podvedomia, ktoré sa dostalo na povrch okolo r. 1900 (dokonca i pred emblematickou kubizmu) v primitívnych „emblémoch-obrazoch“ Henriho Rousseau a svojou poéziou „nadreality“ očarilo Gauguina, Odilona Redona a Picassa? Niet nič zvláštneho na tom, že k takému odvratu od výtvarného umenia došlo na „okrajoch civilizácie“, ale že z týchto okrajov vošiel antiintelektuálny, ne-kultúrny, „primárny“ vzťah priam do stredu tejto výtvarnej kultúry, takže sa zdá, ako keby už dávno bol jeho podzemnou riekou. Na výstave Nezávislých r. 1884 boli títo „laickí maliari“ Paríža, *peintres de dimanche*, privítaní s posmechom, ale r. 1958 boli už v centre svetovej výstavy. *Teda tento fenomén patrí celej dobe a tak aj modernému umeniu.* Prečo a ako?

Na základe akej vlastnej kvalifikácie a funkcie? Totiž práve v úvode katalógu k výstave v Knock-le-Zoute vyjadril Anatole Jakovsky presvedčenie, ktoré sa prakticky dotýka samej definície umenia:

„A tak, najdlhšie po desiatich-pätnástich rokoch už nebude živých naivných maliarov. Prišli zo dna čias ako posledné výhonky čisto remeselnnej civilizácie a neprežijú ani kino, ani televíziu, ba ani masovú vulgarizáciu fotografie a obrazu zverej-

André Bauchant  
(Francúzsko),  
*Rôzne kvety*,  
olej, 1950.



neného všetkými týmito prostriedkami. Už je to tak a my tomu nezabráníme. Nik ich nebude môcť spasť, lebo, opakujem to ešte raz, toto umenie nemožno imitoovať ani naučiť sa. Tým teda horšie pre našich potomkov . . .“<sup>10</sup>

Toto zlovestné proroctvo má svoje zdôvodnenie, ak vôbec môže mať nejaké proroctvo zmysel a vieryhodnosť. Ale aká je jeho skutočná či iluzórna motivácia? A zodpovedá naozaj našej terajšej skúsenosti? Totiž po výstave r. 1958 ďalšie výstavy zrýchleným tempom zaznamenávali rast záujmu o toto umenie, dokonca i počtu vystavovateľov, ale skutočný obraz je omnoho väčší a zložitejší; vidieť to už na našich juhoslovanských ohnískach. Prebudená pozornosť vyvolala k životu nových maliarov, ktorí prešli zo svojej potencionálnej existencie do existencie historickej, zo svojich obmedzených oblastí do svetla súčasnej kritiky, čiže — jednoducho — vystúpili z „ne-existencie“, lebo až teraz zobraли do rúk štetec.

2

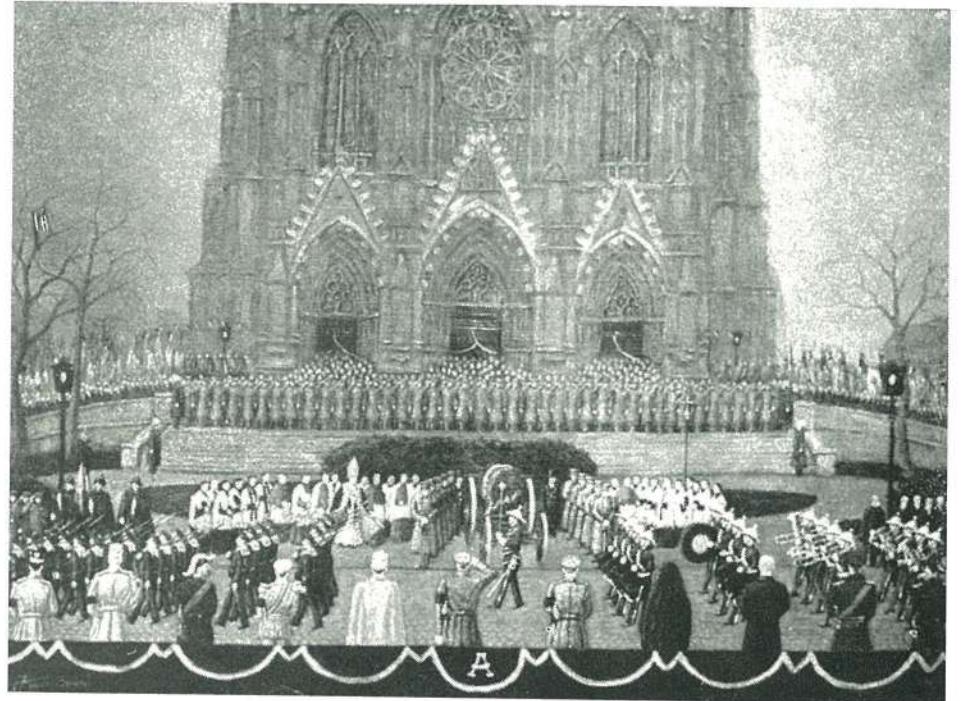
Môže nám úvaha o dejinnom momente, v ktorom sa naivné umenie zjavuje, pomôcť pri pokuse teoreticky sa priblížiť k definovaniu jeho naivného vzťahu, a to aspoň s aproximatívnym kvalifikovaním? Niektorí sa už o to pokúsili. Islo im vari-

Sú medzi nimi starí aj mladí, takže to vyzerá, že proroctvo Anatola Jakovského je vyvrátené. Dokedy? Aspoň pre toto historické obdobie, ale vlastne i pre budúce časy, kym budú mimo urbanizácie alebo v jej vnútre žiť vrstvy ľudí mimo „profesionálneho“ umenia alebo v podmienkach života, ktoré rozhodnú o ich zahrnutí do naivného umenia. Podľa mojej mienky budú takéto podmienky existovať stále, a to preto, že sú to nielen stavovské podmienky či podmienky kultúry a vzdelanosti, ale sú to podmienky samej existencie a tie ženú „neadaptovaných“ jednotlivecov, aby sa „adaptovali“, t. j. aby okolo svojej osamotenosti vytvorili obal, ktorý ich uchráni pred neznámym svetom, a škrupinu, ktorá bude ich spojivom so svetom a s kozmom. Ale takto už prichádzame k problému základného kvalifikovania tohto javu, ktorý treba práve induktívou metódou vylúpnut a oddeliť od ostatných a tak sa priblížiť k jeho definovaniu.

dy v ohromnom počte anonymné, museli si nájsť možnosť prejavu a nejako sa dostal na svetlo dejín.

Aj keď môže byť toto tvrdenie v istom najväčšom zmysle správne, nemôže nám pomôcť pri kvalifikovaní naivného umenia, a to z dvoch príčin. Po prvej nevieme, alebo je to dnes veľmi ľahko zistieť, či sa naivný vzťah neprejavoval aj prv, a to v rámci remeselnej, ba aj umeleckej výroby. To jest, dejiny umenia sa často stretávali s momentmi, odlišujúcimi sa od konvenčného

nie je dobré dotýkať sa tejto otázky už aj preto, že na poznanie takého momentov potrebujeme si vymedziť sám pojem, čo zatiaľ nemáme. Pravdepodobne i preto dejiny umenia tento problém obchádzali. A po druhej vlastne ani nevieme, nakoľko sa v minulosti naivný vzťah zjavoval mimo umenia, pretože sa z takého pamiatok zachránilo veľmi málo a najskôr nič, už aj pre nerozvitú senzibilitu a nepozornosť vtedajšej verejnosti k takýmto javom. Skutá

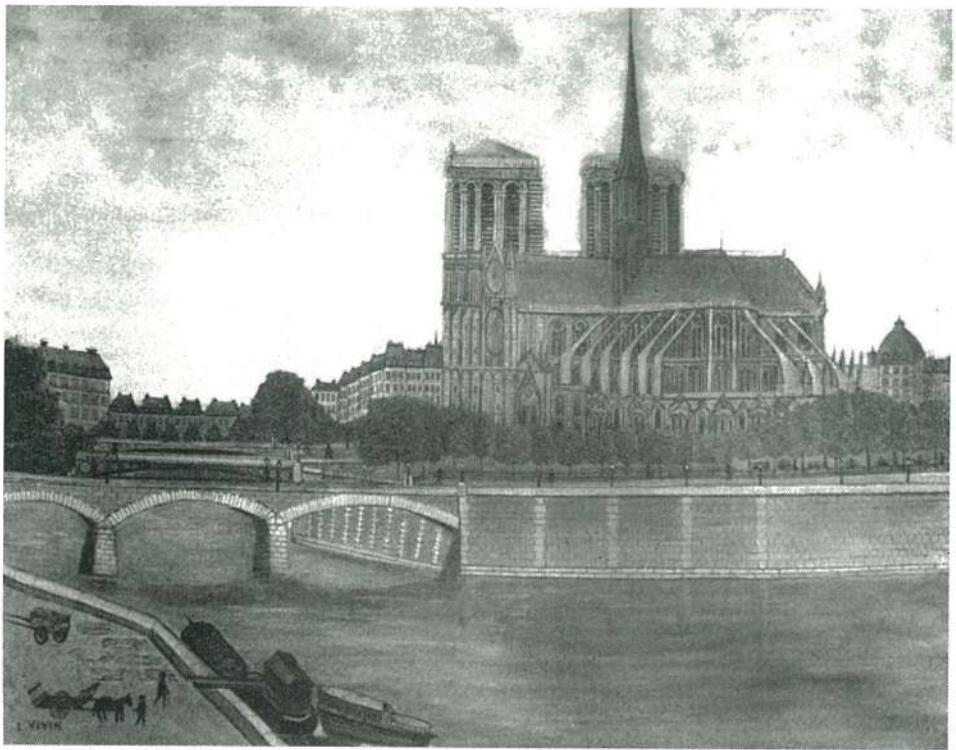


Emerik Feješ  
(Juhoslávia),  
*Chrám Notre-Dame*  
v Paríži,  
olej.

vládnúceho výrazu, a to nielen v istom inovačnom alebo heterogénnom smere (v zmysle hybridných vplyvov), ale aj v smere ľahko vysvetliteľných a prekvapujúcich zážitkov. S takými zážitkami sa stretávame nielen v maliarstve či sochárstve určitých období, ale zvlášť v oblasti remesla a umeľých živností každého druhu. Nie je ľahké oddeliť ich od osobného výrazu alebo vnútri neho. Najčastejšie sa s nimi stretávame v primitívnych a vôbec v raných štýlových obdobiach, čo má, pravdaže, pre teoretické vymedzenie význam v súvislosti s naivným, nevedeckým a inštinktívnym vzťahom ku svetu vôbec; ale s takýmito momentmi sa už nestretávame vo vnútri samého klasického umenia a ani manierizmu. Zatiaľ

konvenciami vládnúceho univerzálneho štýlu, bola táto senzibilita nevyhnutne ľahostajná k všetkým takýmto výnimočným javom práve tak, ako bola pravidelne ľahostajná i voči pozostatkom prvotnejších štýlových výrazov. A výsledok: keďže sa k čisto naivnému vzťahu prichádzalo mimo rámcu univerzálneho výrazu, jeho prejavy boli prenechané ničivej sile čias. Dôsledok: ľahkosť či najčastejšie nemožnosť zistieť stupeň odlíšenia naivného výrazu od výrazu vládnúceho v minulých štýlových obdobiach.<sup>12</sup> Avšak fakt, že k historickému javu (t. j. k takému javu, ktorý môže vysvetliť súčasné vedomie) naivného umenia dochádza v 19. storočí, presnejšie na jeho konci, môže mať podľa mojej mienky dvojité vysvetlenie.

Louis Vivin  
(Francúzsko),  
*Chrám Notre-Dame*  
v Paríži,  
olej.



Ivan Generalič  
(Juhoslávia),  
*Smrt maliara Viriusa*,  
olej, sklo, 1959.





Ján Kňažovič  
(Juhoslávia),  
*U čarodejníčky*,  
olej, 1964.



Martin Jonáš  
(Juhoslávia),  
*Rodina nad hrobom*,  
olej, 1964.

Prvé vysvetlenie spočíva už v spomenutom fakte, že až v 19. storočí v romantizme a po ňom došlo k rozbitiu univerzálnej morfológie, ktorá sa stane sociologicky aj psychologicky nemožnou. To je bezpečný dôsledok rozpadu jednotlivých sociálnych štruktúr, skôr v samom vedomí týchto štruktúr o sebe než o samých spoločenských vzťahoch, ktoré aj prv boli viac-menej antagonistické. Individualizmus nového buržoázneho vedomia v priebehu 19. storočia zrýchleným tempom načisto pozmenil charakter i stupeň zjavivších sa štýlových kohézií, a rastúca fragmentárnosť a labilita „obrazu sveta“ umožňovala až teraz vznik a konštituovanie naivného vzťahu ako osobitého prúdu alebo stavu vnútri súčasného umenia.<sup>13</sup>

Stalo sa to až v ôsmom a deviatom decénii storočia v udivujúcom synchronizme s erupciou Gauguinovej nespokojnosti s oficiálnym, presnejšie profesionálnym vzťahom umenia k problematike života a sveta a po Redonových prienikoch do oblasti sna. Nie je náhoda, že práve títo dvaja veľkí maliari boli medzi prvými, čo „objavili“ Colníka a bez postranných myšlienok a úškrnov ho uviedli do sveta umenia.

Tu sa už dotýkame druhého vysvetlenia, ktorým môžeme objasniť vznik naivného umenia na konci storočia: až vtedy dozrela citlivosť spoločenského prostredia do toho stupňa, že mohlo

nielen oceniť, ale vnútri laického umenia „sviatočných maliarov“ aj pobadať hodnoty, ktoré sa už stávali jedným z komponentov moderného umenia. Zvyčajne sa táto komponenta nazýva „magickou“, práve vo vzťahu k niektorým znakom maliarstva Henriho Rousseaua.<sup>14</sup> Až táto nová, polyvalentná a diferencovaná citlivosť bola schopná vyznačiť kvality „magických záikutí“, dokonca v anticipácii dvadsiatych rokov pred ich adekvátnym zjavením sa vnútri „profesionálneho umenia“ u Chirica. Vystúpenie naivných umelcov z anonymity bolo prirodzeným dôsledkom tejto novej citlivosti. Wilhelm Uhde už v druhom roku po Rousseauovej smrti objavil v obci Senlis Séraphinu Louisovú, ale nám sa vidí, že pre rýchlejší vývin tohto fenoménu bola po kubizme potrebná katalyzátorská úloha adekvátnejšieho úsilia, t. j. nadrealizmu. A naozaj, až tretie decénium tohto storočia bolo pre naivné umenie vo Francúzsku významnou etapou, v ktorej sa dovtedy izolované javy začali konštituovať vo forme určitého prúdu, presnejšie sektoru: r. 1928 sa konala známa výstava v Galerie des quatre chemins v Paríži.

A odvtedy sa začal čoraz nástojčivejšie nastolovať teoretický problém: v čom vlastne spočíva vymedzenie naivného umenia a čo ho vôbec konštituuje ako osobitnú modifikáciu vnútri neobmedzeného počtu výrazov a prúdov, v ktorých sa javí moderné umenie?

### 3

#### Odlíšenie od ľudovej tvorivosti

Pojem ľudovej tvorivosti principiálne vylučuje tradičné ľudové umenie a folklór vôbec, bez ohľadu na to, či etnológia trvá na ich niektorých styčných sektoroch alebo interferenciách. Napokon interferencie a dokonca genetické vzťahy možno v niektorých prípadoch pozorovať aj vo vzťahu k naivnému umeniu; máme na to výrazné príklady na Haiti, v Juhoslávii v prípade Petra Smajića a verím, že aj Bogoslava Živkovića, no nespočítateľné množstvo takýchto interferencií je ešte v úplne nepreskúmaných obrovských oblastiach Ázie, Afriky a Južnej Ameriky.<sup>15</sup>

Sám rozdiel medzi pôvodným ľudovým umením a ľudovou tvorivostou je zamotaný, vo vede variuje podľa stupňa urbanizácie a industrializácie jednotlivých krajín, a je zrejmé, že v mnohých oblastiach prechádza jeden pojem v druhý. Ale v princípe sa nám vidí, že určité, hoci veľmi labilné rozhraničenie možno postaviť na nasledovných základoch.

Pojem tradičného ľudového umenia je ešte viazaný k pevne organizovaným ruralistickým prostrediam, v ktorých jednotná a statická spoločenská štruktúra rodí aj statické výrazové tvary nezvyčajne kohezívnych znakov. Sú to pravidelné

zaostalé nacionálne štruktúry, v ktorých sa hudba, próza a poézia zdeľujú podaním, podobne ako aj výrobky skrášlené výtvarnou ozdobou, ľudové rúcho i väzba, drevené a hrnčiarske predmety. Etnológia vymedzila tento pojem dostatočne jasne. Prirodzene, nemusí sa zotrvať na stanovisku úplnej izolácie, lebo interferencie medzi mestskými či hradnými dielňami a týmito ruralistickými statickými vrstvami sú časté a pochopiteľné, ale veľký, priam stáročný konzervativizmus a pevná regionálna kohézia tvaru sú znakmi, ktoré odlišujú ľudové umenie napriek všetkým asimiláciám od ostatných evidentností umeleckého vzťahu.

Pojem ľudovej tvorivosti je viazaný na spoločenské štruktúry, ktoré sa vyvíjajú a rozpadajú. Genetické vzťahy a kontaktné sféry s ľudovým umením sú prirodzené a veľmi časté, ale takisto aj s oficiálnym umením. To spôsobuje i slabšiu formálnu definovanosť, ako aj menšiu statickost repertoáru a výrazu. Ľudová tvorivosť je veľmi často prítomná aj v dedinských a malomestských prostrediah, jednoducho ako predĺžené a degenEROVANÉ ľudové umenie alebo proste ako jeho substitúcia. Často vyjadruje odpór voči „továrenskému pásu“ a vôbec voči mechanickej civilizácii

a jej afíne k nivizácii, ako to uvidíme aj v prípade „peintre de dimanche“. Dotýka sa gýča, ale často aj naivného umenia; netreba však jej „všeobecný“ naivný charakter miešať so stroho osobným vzťahom pravých naivných umelcov. Sú to veci vídané v bytoch a kostoloch, rozličné okrasné predmety a exvóta; v dôsledku nových potrieb a vplyvov prechádza ľudová tvorivosť, oveľa častejšie než pôvodné ľudové umenie, k figuralistickejmu repertoáru v dreve, kameni, na plátne a na skle. Treba si len spomenúť na nášho Petra Smajíča, na našich soškárov a na alpské Hinterglas-malovanie.

Ale hlavnými znakmi ľudovej tvorivosti aj lu-

Peter Smajíč (Juhoslávia), *Adam a Eva*, drevo, 1957.



dového umenia sú tradicionalizmus a anonymita; pre ľudovú tvorivosť to, prirodzene, platí v omnoho menšej mieri. Vzájomné vzťahy vertikálne a horizontálne, to jest v čase a priestore, sú omnoho slabšie, už aj pre zhoubné pôsobenie urbanistických centier a priemyslu, ako aj pre uvolňovanie niekedy pevných kohézií týchto spoločenských prostredí, ale ešte vždy ide o svojho druhu kolektívnu skúsenosť. Udržiava sa aj vo veľkých mestách, ale (kedže nejde o gýč alebo výrobok deklasovaného jednotliveca) moment farby tradície býva ešte veľmi mocný.

Naivné umenie odlišuje sa od ľudovej tvorivosti práve v tom, že sa neopiera o tradíciu, ale začína celkom od začiatku; opiera sa o výnimočnú talentovanosť jednotliveca, ktorý nemá nijakých „nasledovníkov“, a o jeho imagináciu, zbavenú každej tradícii. Výsledkom toho je individuálne umenie s osobným morfológickým repertoárom a s „výtvarnou filozofiou“. S takýmito znakmi sa toto umenie vydeľuje aj z častej anonymity ľudovej tvorivosti.<sup>16</sup>

Ba čo viac, ono sa vydeľuje aj zo sporadickosti. A práve ďalším znakom ľudovej tvorivosti je sporadickej, veľmi diskontinuitný charakter aktivity jeho tvorcov. To je aktivita, ktorá sa zjavuje iba z času na čas v celkom odľahlnej sfére individuálnej bytosti, bez tej vášnosti a odovzdanosti, ktoré vyznačujú nielen naivného umelca, ale aj „sviatočného maliara“ a pravého amatéra vôbec. Sú sice jednotliveci aj rodiny, ktorí sa venujú vyrábaniu svätých obrázkov na skle, keramiky a námorníckych exvót, ale v tomto prípade máme najčastejšie do činenia s „remeselným“ vzťahom. Naivný umelec a každý pravý „sviatočný maliar“ nevchádza do tejto remeselnnej sféry, ale ani nepovažuje svoju umeleckú aktivitu za odľahlú a nevýznamnú. Ak je aj najčastejšie prinútený pracovať iba vo „sviatok“ a často veľmi diskontinuitne, svoje umenie považuje za významnú, dokonca za vznešenú vec. Séraphine Louisová pracovala s nadšením a v zatvorenej izbe, a Henri Rousseau sa veľmi vážne považoval za najväčšieho maliara „moderného štýlu“ po boku Picasso, ktorý bol v jeho očiach najlepším maliarom „egyptského štýlu“. Ak aj nepôsobí naivný umelec v nejakej profesionálnej kontinuite, jeho umelecká aktivita nie je preň ani odľahlá, ani sporadická. Najčastejšie sa ho zmocňuje vášnio, podobne ako aj profesionálneho umelca.

V ľudovej tvorivosti nict spravidla ani kontinuity, ani náruživosti. Hoci si ju nemôžeme predstaviť bez určitej tvorivej túžby a bez snahy o sebauskutočenie, neexistuje v nej, a to práve pre jej anonymný charakter (to znamená pre obmedzený rozsah individuálnosti), samostatné osobné výskumné úsilie určitej individuálnosti.

Na základe akéj skúsenosti sa však vyvíja? Nemožno jej upriet určitú osobnú skúsenosť a určitú akumuláciu znalostí, ale práve preto, že ide o historicky zaostalé spoločenské a osobné koordinaty, sféra tejto akumulácie je veľmi úzka; z toho vyplýva i jej zaostávanie vnútri anonymity a vôbec veľmi obmedzený dosah výtvarej explorácie sveta, ktorý je aj tak úzkou všeobecnu kultúrou tohto vedomia obmedzený a ďaleko pod potencionálne dosiahnutými historickými možnosťami. Zrejme ide o historicky odcudzené situácie, presnejšie o neuskutočnené možnosti.<sup>17</sup>

#### 4

#### Odlíšenie od amatérskeho umenia

Už sám proces vydeľovania naivného umenia z nediferencovaného množstva amatérov a diletantov a jeho častá súčasná existencia a koexistencia vnútri tohto množstva nevyhnutne komplikovali takéto odlíšenie. To, čo viaže „sviatočných umelcov“ („laikov“ a amatérov všetkých vrstiev) s naivnými umelcami, je v prvom rade a na prvý pohľad autodidaktickosť.

Jedni aj druhí sú samoukovi. Ak sa u amatéra tu a tam v počiatočnej alebo neskôrnej fáze stretne s určitým „učením“ (najčastejšie s akcidentálnym, u nejakého provinciálneho maliara), to ani zdaleka nestaci uviesť „amatéra-samouka“ do toku dejín umenia a poskytnúť mu skúsenosti na úrovni dejinného momentu. V dôsledku toho dochádza k svojskej izolácii amatérstva od profesionálneho umenia, k prie hrade, ktorá oddeluje amatérov od základného toku umeleckého rozvoja. To je prie hrada celkom iného charakteru než tá, ktorá oddeluje naivných umelcov (k čomu sa ešte vrátim), ako i tá, ktorá izolovala ľudovú tvorivosť v nízkych a marginálnych prípadoch existencie a umeleckého výskumu.

Na základe všeobecnej prirodzenej túžby po

Ľudovej tvorivosti nemožno upriet ani určitú historickú skúsenosť; to však nie je skúsenosť historického umeleckého rozvoja, ale vlastná tradícia v nízkom, potlačenom a najčastejšie existenciálnom pláne, prekrytom tokom času. Prirodzene, aj tu sa možno stretnúť s interferenciami v historicko-umeleckom prúde rozvoja a s tangentmi rozličných vplyvov, ale možno povedať, že sa i ľudová tvorivosť vo svojom priemere a v marginálnosti vyvíja mimo historickej skúsenosti. Jej „tradicionalnosť“ ju sice vydeľuje z naivného umenia, ale neuvedza ju na úroveň dejín a na dosiahnutý plán umeleckého rozvoja. Od tohto toku je izolovaná, ale táto izolovanosť je iná než izolovanosť amatérskeho, ako aj naivného umenia. Kedže táto izolovanosť podmieňuje i alienáciu, aj alienácia ľudovej tvorivosti má iný charakter.

Túto diferencovanosť kvalifikácií treba bližšie určiť.

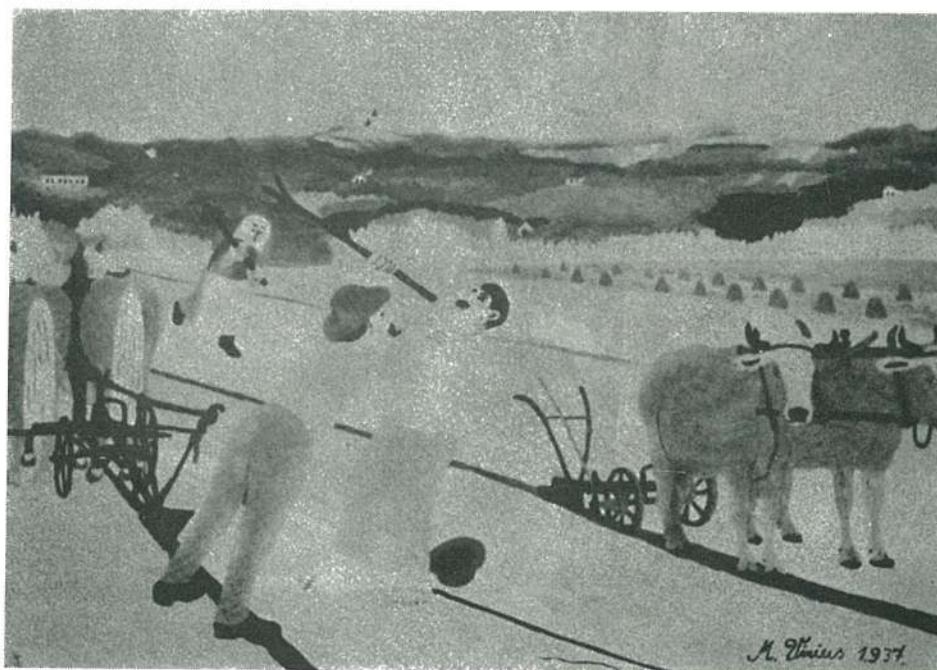
tvorbe sviatoční maliari a „laickí umelci“ sú vôbec motivovaní tým istým odporom osamoteného človeka proti civilizácii veľkomesta. Jednotlivec sa ocitol v strede neznámeho množstva rozbitých spoločenských štruktúr, sám voči svetu a vesmíru, a tak sa pokúša sám si riesiť alebo si aspoň zafixovať tento vzťah. Čoraz väčší počet amatérov vo všetkých umeniach sa stáva fenoménom ohromného sociálno-psychologického významu a nemožno si ho vysvetliť jednoduchým rastom kultúry alebo ľudskej schopnosti vôbec; naopak, vidí sa nám, že je to projekcia úzkosti a osamelosti a zároveň aj pokus jednotlivca bez sociálnej podpory a bez sociálnej explicitnej a uspokojujúcej funkcie nájsť alebo uskutočniť túto funkciu iným spôsobom a sám sa pritom utvrdiť vnútri spoločnosti. Niektoré som počul alebo čítal, že vo Francúzsku je medzi železničiarmi do 5000 maliarov amatérov, a vidí sa mi, že v budúcnosti práve v súvisu s problémom voľného času a „slobodného pracovného času“ nadobudne tento jav na význame a že sa čoskoro zjaví problém stierania hraníc medzi laickým a profesionálnym umením. Tento problém sa fakticky už zjavil a my sme každodenne sved-

kami čoraz intenzívnejšieho stierania tejto hranice, takže otázka autodidaxie či profesionálnej akademickej formácie hrá čoraz menšiu úlohu.

V skutočnosti bolo aj v minulosti ľahko nájsť umelca, ktorý by sa priznal, že sa v umení naučil niečo od nejakého učiteľa. Deklaratívne sú všetci viac-menej autodidakti, lebo v akadémii a v škole sa naučili iba „techniku“. Zvlášť charakteristické je to v modernom umení od čias impresionizmu, keď sa akademické procédé stalo načisto sekundárnu vecou. V novších časoch to v súvislosti s novými smermi a technikami ešte viac zosilnelo, najmä u architektov a inžinierov sa to stalo pravidelným javom. Ale týmto sa netreba dať oklamat.

Medzi profesionálnymi a laickými umelcami ešte stále existuje určitá hranica, hoci nie je jasné, dokedy bude existovať. *Profesionálny umelec je predsa na úrovni doby.* Či sa už učil alebo neučil v niektornej škole či akadémii, pod sebou cíti rozvoj výtvarnej kultúry, s ktorou je spätý. Jeho skúsenosť je *kolektívna skúsenosť*. V miere väčzej či menšej, podľa svojej kultúry, prostredia alebo nadania tvorí v línii vývoja. Dokonca i vtedy, keď svojím výrazom alebo programom neguje celú predchádzajúcu evolúciu umenia, je v určitem zmysle jej posledným plodom a *pokračuje v nej na (historicky) najvyššej úrovni*.

Laický umelec sa určitou mierou tiež zapája do všeobecnej skúsenosti. Či už sleduje nejaký prijatý smer alebo umelca, či sa pokúša byť informovaný prostredníctvom kníh a reprodukcii, predsa sa snaží preraziť „priehradu“ a vyjsť z izolácie. V obrovskom počte prípadov je to sice iba sporadické úsilie a výsledky sú veľmi obmedzené; napokon to závisí najmä od nadania a priebojnosti psychickej štruktúry. V princípe však musíme predpokladať, že túto priehradu možno zničiť, a v tom prípade padá podstatné odlíšenie umenia profesionálneho od laického. Posledné desaťročia nám to vskutku aj ukázali: *nespočetné množstvo umelcov prechádza z jednej sféry do druhej, a dokonca i opačným smerom.* Moderné techniky a smery v sochárstve a v maliarstve uľahčili tieto transformácie, a ak vylúčime pojem diletantizmu (ktorý určuje prípady insuficiencie, netalentovanosti a pod.) z pojmu laického umenia, priblížime sa k stanovisku, že rozdiel medzi profesionálnym a laickým umením je v podstate rozdielom vzťahu umelleckej aktivity k *profesii a sociálnej funkcií*, ktorú jednotlivec vykonáva. Napokon ani náruživosť a oddanosť takejto činnosti sa nám nevidia byť dôležitými znakmi: je známe, že mnohí amateri boli jej odovzdaní horlivejšie a osudovejšie než umelci, ktorí sa ňou zaoberajú profesionálne.



Mirko Virius  
(Juhoslávia),  
*Hádka na poli*,  
tempera, 1937.



Ján Veňarski (Juhoslávia), *Zimné radosti*, olej.

Pojem amatérskeho umenia v súčasných výskumoch zatiaľ prakticky ešte stále zahrnuje to množstvo sviatočných maliarov, ktorí sú podľa svojich znalostí a rozsahu výtvarnej a všeobecnej kultúry hlboko pod možnosťami rozbít izoláciu, ktorá ich oddeluje od súčasných umelleckých prúdov, inými slovami, od historickej úrovne. Označenie diletantizmu je vo veľkej miere viazané na toto množstvo ľudí, ktorí veľmi často nedosiahli ani nijaké dávno prekonané umellecké techniky a vzťahy. *A predovšetkým v pomere k tomuto množstvu ľudí treba vymedziť kategóriu naivného umenia.*

Predovšetkým ju vyznačuje úplná ahistoričnosť. Od veľmi relatívnej, sporadickej a najčastejšie periférnej historičnosti amatérskeho umenia je naivné umenie oddelené skoro *nepreklenuteľnou priehradou*. Uvidíme neskôršie, akú rezervu si môžeme ponechať voči takejto absolutizácii, ale v princípe je základný rozdiel asi v tomto: naivný umelec začína od začiatku. Vyvíja sa mimo kolektívnej skúsenosti, len v rámci *svojej vlastnej izolovanej skúsenosti*. Presnejšie, spolu so svojím vzťahom *existuje vnútri svojho staticky vopred*

daného rozsahu výtvarných znalostí, ktoré sú minimálne, skoro nijaké, a rozsahu všeobecnej kultúry, ktorá je pravidelne nepatrňa a najčastejšie minimálna. Medzi týmto rozsahom a historickou úrovňou je veľká priehrada, či vlastne často práve tento malý rozsah výtvarnej a všeobecnej kultúry je *tou priehradou*, ktorá blokuje postup naivného umelca na úroveň informovanosti laického, a tým viac profesionálneho umelca.

Kritici sa pokúšali určiť charakter tejto blokády už v samom názve kategórie. Videli sme, ako sa Wilhelm Uhde spočiatku snažil označiť naivných maliarov r. 1928 názvom *Les peintres de Sacré Coeur*. René Huyghe ich r. 1935 pomenoval *instinctivnymi maliarmi*.<sup>18</sup> André Lhote ostal ešte r. 1929 pri ľudovej tvorivosti,<sup>19</sup> zatiaľ čo Nikola Michailow r. 1935 navrhol názov *laické maliarstvo*.<sup>20</sup> Z príležitosti veľkej newyorskej výstavy r. 1938 použil Maximilien Gautier názov *Maitres populaires de la Réalité* práve tak ako nakoniec i Jean Cassou už r. 1937 v Art Vivant, tento názov prevzal Werner Haftmann do svojej významnej povojnovej knihy.<sup>21</sup> Názov André Lhota „ľudová tvorivosť“ prevzal Holger Cahill do spomínaného katalógu

newyorskej výstavy; tento názov, udomáčený najviac v Spojených štátach amerických, neudržal sa pravdepodobne práve preto, že šlo o *sociologickú kategóriu*, ktorá skoro nemohla prijať nijaké estetické vymedzenie. Práve tak sa neudržal ani Dorivalov návrh *maliari inštinktu a srdca*, v ktorom sa autor pokúšal spojiť Huygheov názov z r. 1935 s názvom Wilhelma Uhdeho. Kým však Uhdeho interpretácia cielila k určitej úprimnosti, Dorival zdôrazňuje „sentimentálny charakter a dokonca prehnánu sentimentalitu ich inšpirácie“. Avšak na inom mieste Bernard Dorival tvrdí, že to, čo týchto „niekoľkých umelcov nesporne vydeľuje z množstva úprimných sviatočných amatérov“, nie je nič iné než práve to „niečo nevysvetliteľné, čo sa volá talent“.<sup>22</sup>

Je zrejmé, že dnes všetky tieto denotácie zastarali a že ich muselo prerásť nielen rozšírenie informácií, ale aj o niečo dôkladnejší výskum. A predsa budeme vidieť, že v každom z týchto pomenovaní bol kus pravdy, a to preto, že šlo o parciálne kvalifikácie. Všeobecný spoločný menovateľ, prirodzene, nebolo možné nájsť metódou pars pro toto, ale všeestranným porovnávaním tvorivého postupu naivného umenia s ostatnými kategóriami. V priebehu tejto komparácie museli rad-radom odpadať spoločné menovatele aj názvy, ktoré sme dosiaľ pospomínali.

Pomenovanie „sacré coeur“ opustil už jeho vlastný tvorca Wilhelm Uhde, pretože protirečilo duchovnej realite umelcov, ktorí sa už od prvého momentu dostali do hry. Mentálna a kultúrna obmedzenosť H. Rousseau a Séraphiny Louisovej boli niečo celkom iné a označenie „úprimný“ sa už nemohlo použiť na niektorých iných, neskôršie objavených umelcov. A predsa jednoduchosť a prostoduchosť týchto skromných básnikov, aspoň mnohých spomedzi nich, nepochybne vtisla pečať značnej časti tohto umenia, čo je len dôkazom, že na celku „umeleckého úsudku“ sa zúčastňujú mnohé komponenty, dokonca i tie, ktoré zrejme nie sú čisto estetického, ale morálneho charakteru. Tak ani Dorivalov názov „maliari srdca“, ktorý naráža na sentimentalitu týchto umelcov, nie je iba estetický, je však na prvý pohľad nedostatočný a chybný, lebo veľký počet naivných maliarov preukazuje znaky, ktoré sú celkom protikladné sentimentalite. Dokonca niekedy akoby túžili po suchom objektivizme (Dietrich a ī.), po burleske (Generalić, I. Večenaj, M. Kovačević a ī.)

Podrávie), po magickosti (O. Metelli), po symbolickom ornamentalizme (Hirshfield) — aby som spomenul aspoň zopár príkladov.

A tak sme videli, že i sociologická kategória „ludovej tvorivosti“ (ludového umenia v súčasnom urbanistickom prostredí), ako ju používajú A. Lhote, H. Cahill, W. Haftmann, zasahuje možno niektoré fakty spoločenského pôvodu a funkcie tohto umenia, ale nemôže nám vymedziť jeho umeleckú podstatu. Získame niečo, keď im dáme epiteton realizmu, ako to robia M. Gautier a W. Haftmann? To by naozaj triafalo centrum problému, lebo ide o „vzťah voči objektu“. Čažkosti tu však vznikajú preto, že sám postreh je nepresný: *u naivných maliarov nejde vôbec o realizmus*. Stačí sa pozrieť na hocikoho z nich: na Rousseaua, Picketta, Vivina, Generaliča, Trillhaaseho. Štýl, teda už sformovaná „vnútorná“ vizia predmetu spočíva v základe pozorovania. Napokon ešte sa vrátíme k nadrealistickým, expresionistickým a iným modifikáciám naivného umenia, ktoré samy od seba vylučujú realistickú špecifikáciu. A konečne ona by nám aj tak v oblasti „naivných problémov“ nevysvetlila nič, lebo by nás jednoducho zaviedla k už známej kategórii, to jest k realizmu. Jednako však Dorivalova myšlienka, že iba *talent* vydeľuje naivných maliarov z množstva sviatočných amatérov, padá sama od seba, lebo je zrejmé, že nás môže doviest iba — k profesionálnemu umeniu alebo k „umeniu ako takému“. Totiž každý amatér v prípade nesporného nadania stáva sa s istou dávkou znalostí umelcom, alebo sa ním môže stať; z veľkého počtu prípadov spomeňme v tomto zmysle aspoň Van Gogha a Utrilla.

Ostáva nám názov „primitívne umenie“. Ten zjavne upozorňuje na jednu z významných kvalifikácií; na „prvotný“, dovtedy nevidený charakter tvaru a na nedostatok každého výtvarného a najmä kultúrneho substrátu, o ktorý by sa nadanie mohlo svojimi impulzmi oprieť. Tento názov sa zjavil zavčasu, v súvislosti s Rousseauom a späťatku ho najviac zovšeobecneval Wilhelm Uhde (1935, 1947), zatiaľ čo v Amerike sa používa stále, už od najranejších čias.<sup>23</sup> V našej krajine sa tak isto používal, prevzatý D. Bašičevičom, až do r. 1936—1937. Tento názov nepochybne v istom zmysle vysvetluje charakter *prie hrady*, ktorá delí naivné umenie od umenia laického. Vymedzuje ho práve v zmysle „prvotnosti“ jeho morfológie a určitého inštinktívneho, nevedeckého a nepre-

Ján Lankó, *Obvieráčka*, olej, 1962.



Anna Lišková, *Deklin*, olej, 1953.



vzatého vzťahu k predmetu. Myslím však, že sa urobilo dobre, keď sa tento názov opustilo, a to preto, že po prvej nesie v sebe implikovanú konfúziu s pojmom primitívnych maliarov a primitívnych období v dejinách ako aj v súčasnosti, a po druhé, že aj nechtiac obsahuje v sebe určitý pejoratívny, teda znižujúci prízvuk. Ak má spoľočný menovateľ, ktorý hladáme, obsiahnuť viac než len to, čo je všetkým týmto umelcom základne spoločné, mal by obsiahnuť aj to, čo ich od mnohých laikov a amatérov odlišuje. Ako sa nám vidí, je to práve naivný vzťah; a to nielen voči svetu, ale aj voči umeniu.<sup>24</sup> Ak nie je *genéza* tohto vzťahu vždy rovnaká, predsa sa vo svojej transmisii od mentálneho a psychologického faktu po vý-

tvarný výraz manifestuje v takých súladných a poznateľných (ale, prirodzene, nie aj koherentných) modifikáciách, že naozaj možno hovoriť o zvláštnom pocite sveta a života vnútri súčasnej vízie, uskutočňovanej umením. Neskoršie uvidíme, čo si máme myslieť o motiváciach týchto rozličných *genéz*. Tak isto uvidíme, že sa tu nedá hovoriť o nijakom prúde, štýle či škole. A predsa tento názov akosi najviac zodpovedá určitým pozorovaniam a očakávaniam. Dokonca ak ho prijmeme len ako konvenciu, a nie definíciu, stane sa nám znakom veľmi vymedzeného fenoménu, ktorý sa ako problém zjavil nielen pred historiou, ale aj pred teóriou umenia.

## 5

### Odlišenie od „profesionálneho umenia“

Aby sme si ozrejmili tento rozdiel, bude stačiť, keď si zrezumujeme, čo sme už zistili. Ak je rozdiel medzi amatérskym a profesionálnym umením vo veľmi obmedzenej historickej skúsenosti prvého a v dôsledku toho i v spomalenej akumulácii osobnej skúsenosti, o naivnom umení môžeme povedať, že historicá skúsenosť tu celkom chýba a osobná skúsenosť sa vyvíja vnútri úzkeho registra, ktorý je vymedzený charakterom *blokády*.

Takéto „pevné“ vymedzenie, pochopiteľne, má svoje slabé stránky a rezervy, na ktoré ešte poukážeme, ale ako sa nám vidí, teraz je najdôležitejšie načrtiť základné dištinkcie: ak naivné umenie predstavuje osobitý vzťah vnútri súčasného umenia, na čom sa tento vzťah zakladá, to jest na akých reláciach? Ak *naivní umelci* predstavujú osobitú skupinu vnútri nekonečnej modernej panorámy, v čom je ich osobitosť?

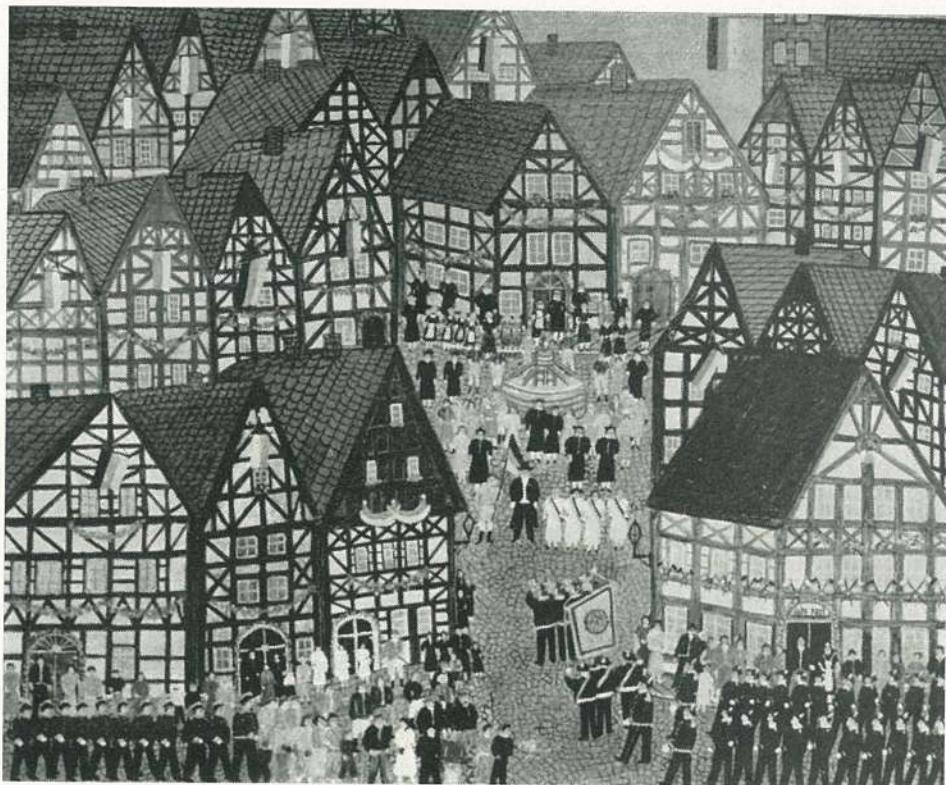
Naivní umelci vyjadrujú spoločnú črtu modernejho umenia: absolútnu singulárnosť svojho štýlu, ale zároveň sa i proti prúdu a programovému usmerňovaniu, ktoré je ešte metódou aj nevyhnutnosťou súčasných pohybov. Ak tvoria skupinu pre seba, v čom je táto ich charakteristika? V nejakom štýle?

Existoval názor, ktorý ešte niekedy počuť aj na našej strane, že štýlové označenie naivného umenia spočíva v realistickom opisovaní detailov a v ich prostom zratúvaní na povrchu obrazu.<sup>25</sup> Aj Anatole

Jakovsky sa z času na čas klonil k tejto „realistickej koncepcii“, ale predsa sa mu podarilo presne zaznamenať fakt, že práve u naivných umelcov ide o znaky.<sup>26</sup> Tieto znaky sú, pochopiteľne, vytvárané na základe viditeľného sveta, ba čo viac, najčastejšie sú *vytvárané s úmyslom imitovať*; a práve v tom je tajomstvo tohto umenia: a priori sa podriaďuje štýlu, *rytmu a znaku štýlu*, vždy osobitého a individuálneho. Títo umelci nemohli imitovať, lebo nemohli ani intencionálne *stylizovať*, lebo *túžba po štýle nie je v moci naivného umelca*. On maľuje tak, ako existuje, v jednote so svojím výrazom, ale bez vedomého (historického) vzťahu k tomuto výrazu.<sup>27</sup> Preto aj termín „inštinktívne umenie“, vynájdený René Huygheom, mal svoje zdôvodnenie: ide o inštinktívne, spontánne umenie. Čažkosti sú, prirodzene, v tom, že ambíciou skoro každého umenia je byť inštinktívnym, vyvrhnutým na svet nevysvetliteľným spôsobom a z nevysvetliteľných hlbok. A tak sa nám zdá, že naivné umenie je takým v čo možno najplnšom ohľade; *chýba mu totiž skúsenostný ko-rektív a usmernenie zo strany dejín umenia a racionalného prvku vôbec*. Niektorí si myslia, že je to veľkou prednosťou naivného umenia, lebo „dejinná únava“ tažko dopadá na dnešok, kedy sú „všetky knihy prečítané“; čo nám však chýba, je práve čisté nadšenie, prvotná a úprimná vízia, nedotknutá cudzími námosmi, ktoré ju vždy

krivia a niveličajú. Tu sa teória naivného umenia dotýka vážneho problému umenia vôbec a, podľa môjho názoru, ho aj rieši. Ako, uvidíme ďalej.

Predtým ešte treba poukázať na neudržateľnosť istej morfologickej alebo dokonca štýlovej kategórie „pre seba“. Aditívna metóda vyaratúvania detailov, presnejšie „naivných znakov“, označujúcich detaľy, je iste charakteristická pre mnohých naivných maliarov počínajúc Colníkom: jeho obrazy sa skladajú z jednotlivostí; ale treba vidieť, že taká jednotlivosť je redukovaná a štylizovaná vždy istým spôsobom. Práve tátu *konštantnosť stupňa redukcie* vytvára jeho morfologickú disciplínu a umožňuje mu čistú a jednotnú organizáciu obrazu. To zvlášť jasne vidieť u maliarov Chlebinskej školy: každý list či halúzka Ivana Generaliča, Ivana Večenaja atď. sa podriadujú vopred určitému zjednodušeniu. Tak je to aj u Josepha Picketta a u mnohých iných. Pravdaže, sú i naivní maliari, ktorí ostávajú v naturalistickej deskripcii a efekt hladajú v nehybnosti strnulej vízie (napr. E. R. Elmer v USA, René Rimbert vo Francúzsku, A. Velasquez v Španielsku), a sú aj takí, ktorí oveľa viac podriadili detailu znaku, ako napr. André Bauchant a Louis Vivin vo Francúzsku, M. Vivancos v Španielsku.<sup>28</sup>



Paps (NSR),  
*Sviatok ochrany*,  
olej, 1962.

Ale spektrum naivného vzťahu je omnoho širšie. Sám naivný realizmus môže v každej chvíli prejsť a často aj vskutku prechádza v niečo iné, čo niekedy nazývame magickým realizmom; stačí si pozrieť Bauchantov obraz *V kraji kvetov* alebo *Ležiacu ženu* od Dominiquea Peyronneta.<sup>29</sup> Napokon samy fantastické kvety Séraphiny Louisovej sú eklatantnou demonštráciou tohto preraštaní realistického opisu do nadrealnej sféry už v priebehu voľby detailov (ktoré sú často úplne vymyslené). O nejakej realistickej adicii tu nemôže byť ani reči. Mimo konvenčného poňatia realizmu (ku ktorému nemôžeme úplne prirátať ani nášho Emerika Feješa či Matiju Skurjeného) na prvom kroku stretávame rozličné tvary naivného expresionizmu: v Nemecku u Adalberta Trilhaaseho a Christiana Thegera s voľným koloristickým spracovaním ináč infantlných tvarov. Maliarstvo Hectora Hyppolita a početných maliarov jeho kruhu na Haiti je takisto naivným expresionizmom (Micius Stephane, J. E. Gourgue, W. Bigaud a ī.), a to v morfologickej pestrosti, ktorá vylučuje myšlienku o jednotnom občianskom podklade. U Gourguea nachádzame i spontánne nadrealistické prvky, práve tak aj u Holandána Bena Grobbena. Horace Pipin v USA nemá takú morfologickú voľnosť,

Adalbert Trillhaase  
(NSR),  
*Milosrdný Samaritán*,  
olej.

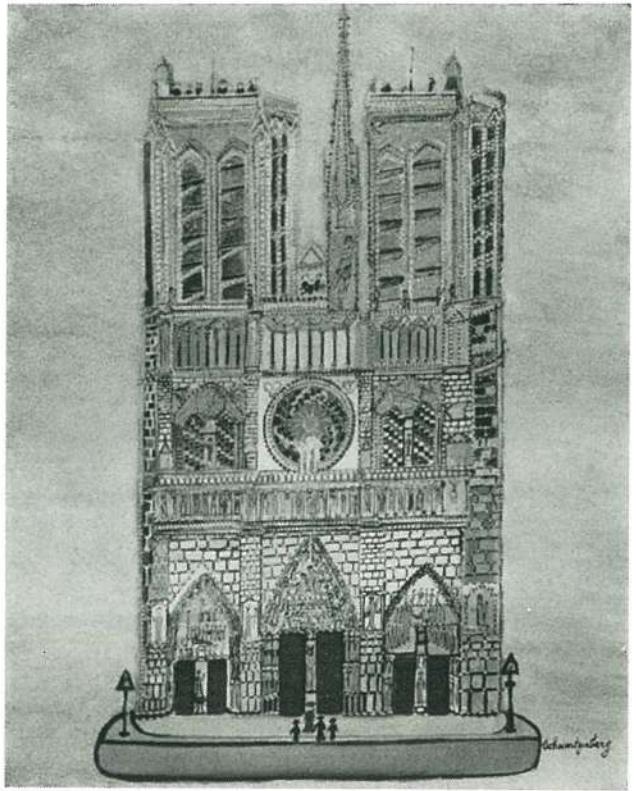


ktorú by sme mohli nazvať expresionistickou, ale je to moené syntetické maliarstvo, zložené zo širokých chrómových náterov. Morris Hirshfield stojí takisto nad naturalistickým detailom: mení ho na ornamentálny znak a spolu s ním buduje svoje obrazy-emblémy, konečne ako aj Roeder. Ani Patricka Sullivana nezaujíma detail, podriaduje ho svojej „filozofickej“ symbolike. A u Ursulu sa detail stráca v tkanive abstraktného obrazu.<sup>30</sup>

Čo z toho všetkého vyplýva? — Na prvý pohľad to vyzerá, akoby tu šlo o hnutia a skupiny. Prirodzené, spontánnosť, ako aj rozptýlenosť týchto izolovaných a zriedkavých javov vylučujú každé programové grupovanie. Aj bez ohľadu na možnosť určitých tangentálnych vplyvov prostredia alebo jednotlivých javov profesionálneho umenia je jasné, že tieto naše nadbytočné klasifikácie nezasahujú vnútornú intencionálnu a genetickú *záväzanosť* naivných fenoménov, ale prinajlepšom určitú adekvátnosť duchovných snáh a postupov, podobných stavom a už známym postupom zo súčasných alebo nedávnych dejín. Naivní umelci nesporne tvoria skupinu pre seba odvetvedy, ako sa v 19. storočí zjavili vnútri moderného umenia, ale kategória „pre seba“ nemá štýlový charakter. Je omnoho hlbšia. Namiesto toho, aby spočívala na určitej historicko-umeleckej modifikácii *vzťahu* k svetu, teda na relácii subjekt-objekt, korení výlučne (alebo skoro výlučne) v určitej psycho-

fyzickej štruktúre objektu. *Teda namiesto toho, aby sa modifikácia rozvíjala vnútri historického toku a s vedomím o tomto toku a modifikácii*, naivný vzťah umeleca je určený *izolované* od tohto toku v oddelenom a už staticky sformovanom subjektívnom jadre umelca, ktorý stojí osamelý a „ne-poučený“ pred záhadou sveta a pokúša sa fixovať svoj vzťah k nemu. Z toho vyvrela prieprastná osamotenosť Henriho Rousseaua v jeho dobe aj napriek hodom na Bateau Lavoire, presnejšie, priamo uprostred nich. Zjavil sa bez predchodecov a bez vplyvov a nemohol ani zanechať nástupcu či žiaka. Je to umelec mimo dejín, práve tak ako je i naivné umenie všeobecne mimo dejinného toku: *žije v izolácii a z izolácie*. V tom je základná kvalifikácia naivného umenia, jeho prednosť i jeho obmedzenosť.

Čo je vlastne historicko-umelecká modifikácia, ak nie sám štýlový vzťah k fenoménu, inými slovami, sám štýl? Na tom stojí a padá každý umelec nášho moderného sveta: jeho štýl je jeho ospravedlnením, samým zmyslom jeho individuálnosti. S ním je aj na vrcholce čias. A v tom je význam vradenia do toku historického vývoja: moderný umelec si do svojho subjektívneho jadra tak či onak začleňuje doterajší vývin umenia. Začleňuje ho dokonca i vtedy, keď ho svojím štýlom a intenciou neguje. Rozvíl si ho v dialekтиkom vzťahu voči sebe, poznáva ho alebo cíti pod sebou.



Simon Schwarzenberger, *Notre Dame de Paris*, 1959.

*Naivný umelec žije a pôsobí v panenskej odlúčenosti od dejín umenia, a tak samou svojou existenciou vytvára spontánosť a pôvodnosť, po ktorej moderný umelec veľmi často siha márne a často aj umeljimi prostriedkami.<sup>31</sup>* O charaktere tejto odlúčenosťi sme už niečo povedali, ale ako sa nám vidí, konkrétnie poznatky môžu a musia sa nájsť v každom osobitnom prípade na základe monografického výskumu. Kedže sa už tieto výskumy robia, vyplýva z nich, že charakter tejto priehady,

izolujúcej duševné jadro naivného umelca, môže byt *motivovaný čo najrozličnejšie*. Niektorí veľmi významní naivní umelci mali psychopatologické mentálne štruktúry, no medzi umelcami tohto druhu je to predsa taký istý zriedkavý prípad ako aj ten typ, ktorý obvyčajne definujeme pojmom „úprimný“. Podľa môjho názoru sa i tak najčastejší prípad blokády zvádza na úzky register všeobecnej kultúry, sprevádzaný úplnou neznalosťou výtvarnej kultúry. Tieto dva javy môžu byť aj príčinou podmienené, to jest: nízka všeobecná kultúra (alebo jej jednostrannosť) veľmi často podmieňuje nemožnosť asimilácie výtvarnej kultúry alebo *atrofii citlivosti k výtvarnému fenoménu*. Osobitne to platí u tých samoukov, ktorí začali pracovať neskoro.<sup>32</sup> V tomto prípade sa absolútne potvrdzuje téza o inštinktívnom význame naivného umenia a o jednote naivného umelca s jeho dielom. Mentalita, ktorá vzniká v dôsledku tohto radikálneho zužovania registra všeobecnej a výtvarnej kultúry, môže nadobudnúť rozličné formy malomeštiackeho alebo sedliackeho povedomia a môže byt ešte viac *upevnená sociálnou a dokonca i geografickou situáciou*; dokonca môže zahrnúť aj veľmi vysokú prirodzenú inteligenciu, ako to jasne vidieť na prípade našich sedliakov-maliarov, ale táto inteligencia dokonca ani v dodatočnom styku s najvyššími kultúrnymi výdobytkami *nie je už schopná prehodiť sformovanú mentálnu štruktúru* do nejakej vyšej intelektuálnej sféry. Pohybuje sa v zatvorenom kruhu a spolu s ňou sa v zatvorenom kruhu pohybuje aj výtvarná kultúra, ktorú naivný umelec vo svojej práci dosiahol. Bytostné je pritom iba jedno: či bude „zatvorený kruh“ stačiť, aby vizuálnej imaginácií (t. j. osobitnému nadaniu) umožnil osobitný štýlový vzťah, ktorý dovolí alebo aspoň bude kompenzovať „adaptáciu“ k neprispôsobiteľnej osobnosti.<sup>33</sup>

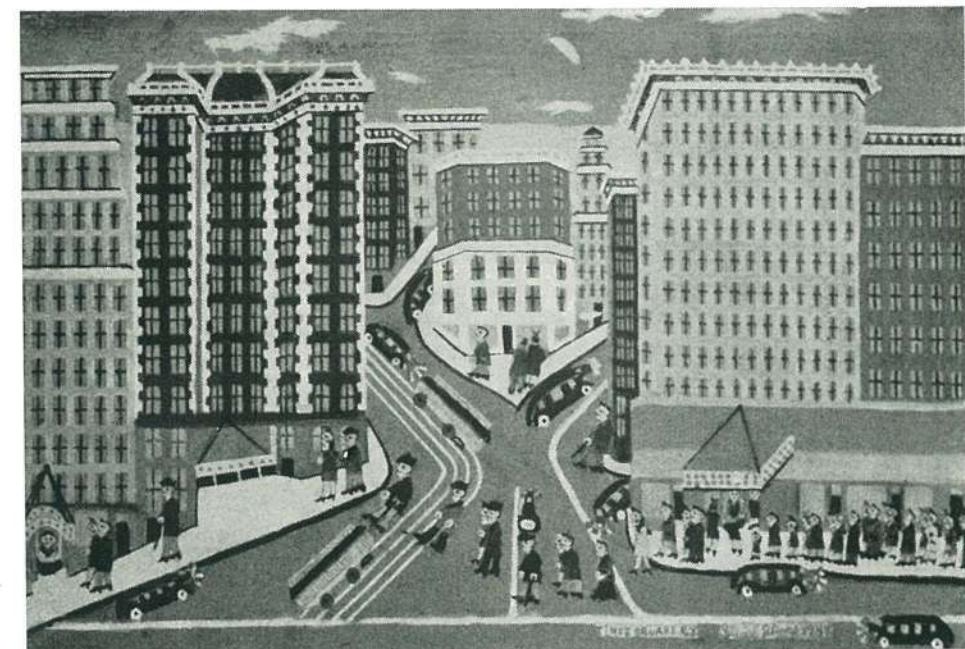
## 6

Fenomén, ktorý bol v súvislosti s naivným umením veľmi zavčasu pobadaný, je nehybnosť maliarskej (či sochárskej) vízie. Už prvé diela Colníkove (*Na kraji lesa* a *Karneval* z r. 1886) stojia zrejme na približne rovnakej úrovni ako jeho diela najlepšie; o Séraphine Louisovej nemusíme ani hovoriť. A predsa sa mi vidí, že tento fenomén

netreba generalizovať a že jeho význam variuje podľa mentálnej štruktúry a charakteru blokády, o ktorú ide. Príncipiálne a pravidelné je naivný vzťah vo svojich vizuálnych transmisiách veľmi statický, najčastejšie naozaj nehybný. Mám však dojem, že sa v tomto zmysle nerobili pozorné výskumy dokonca ani v monografiách, a bolo by to

treba urobiť aspoň v prípadoch, keď sa blokáda zakladá iba na úzkom registri všeobecnej kultúry a vôbec životnej informovanosti, za predpokladu rozvitej prirodenej inteligencie. V týchto prípadoch je prirodzené očakávať istú akumuláciu nielen osobnej skúsenosti (v priebehu práce, pred svojimi vlastnými dielami), ale aj všeobecnej skúsenosti. Kontakty s urbanizovanými prostrediami to veľmi často spôsobovali práve u umelcov, ktorí patria do vidieckych oblastí. Mal som možnosť pozorovať to i sám pri niektorých monografických výskumoch u našich naivných maliarov.<sup>34</sup> Určité evolúcie sú naozaj často možné, ale častejšie sú veľmi obmedzené alebo ich vôbec niesú, ak nie sú obmedzené iba na začiatky práce, na samu krátku periódus formovania štýlu.

A práve tento jav *obmedzenej akumulácie osobnej skúsenosti*, táto slabá citlivosť a flexibilnosť naivného umenia podmieňuje i jeho „osamotenosť“, tú fatálnu a zároveň drahocennú odlúčenosť od dejinného prostredia, o ktorej sme už hovorili. Odolnosť voči tomuto prostrediu je jednou zo základných kvalifikácií naivného umenia. Prečo sa Maurice Utrillo, napriek Dorivalovej mienke, vymyká tomuto vymedzeniu naivného umenia? Iba s matkinou výukou, prirodzene, nemohol zvládnúť všetky rozpätia, najmä ak vezmeme do ohľadu jeho zaostalú mentálnu štruktúru. Je to vlastne problém, ponúkajúci sa na výskum, a predsa je



Israel Litwak (USA),  
*Námestie času*,  
olej, 1941.

na nízkej, epigónskej úrovni. Zachrániť naivného umelca pred takýmto epigónstvom je povinnosťou pravého znalca alebo prípadného priateľa.<sup>38</sup>

Ked' ide naozaj o naivnú dušu, treba za každú cenu zachovať „blokádu“. Jedine ona uchráni umelca pred imitáciou a cudzími skúsenosťami. Vtedy to bude naozaj bezprostredný a nesprostredkovany vzťah k svetu a vyúčtovanie určitého a uzavretého vedomia s jeho problémami alebo aspoň fenoménmi, a diela, ktoré v tomto procese vzniknú, budú na sebe nosiť znaky naivnosti, ktorú vždy možno a treba rozpoznať.

Na tomto mieste treba ešte na niečo upozorniť: sama naivnosť nastačí vytvoriť umelecké dielo. Musí sa realizovať v osobnom výraze, v štýle. Jeho predpokladom je to, čo voláme nadaním a čo je nepochybne spoločným menovateľom, ktorý každé umenie robí umením. *Korene má v tom istom záhadnom jadre imaginácie, z ktorého prichádza k nám umenie vôbec.* Aby teda z istej naivnej štruktúry vyrástlo umenie, musí jej umelecká imaginácia realizovať svoju potencionálnu možnosť štýlu. *Bez tejto individuálnej štylistickej organizácie výtvarnej výzie niet jednotlivého výrazu a niet ani umenia.*

Ak však predsa dochádza k takejto štylistickej organizácii vnútri naivného vzťahu spontánne a inštinktívne, bez spojitosťi s učením, informovaním a obzeraním sa na skúsenosť minulosti

7

Ak sa pokúsimo rezumovať, budeme môcť zafixovať len niekoľko základných kvalifikácií.

Po prvej, naivná výzia je oddeľená od minulých a súčasných skúseností, ak ich tu a tam ukazuje, môžu a smú to byť iba tangenty, ktoré sa nedotýkajú naivného jadra vzťahu k svetu. Z toho pochádza izolovanosť tejto výzie od hocijakej inej výzie, aj „štylistická osamotenosť“ naivného umelca, ktorá sa nemôže napodobňovať a ktorá nesmie napodobňovať.

Po druhé, naivná výzia je v najvyššej mieri oddeľená od racionálneho a vôbec prírodovedeckého vzťahu k svetu a k životu. Okrem iného je funkciou úzkeho registra všeobecnej kultúry alebo aspoň jej veľmi jednostranného usmernenia, a preto sa i zjavuje ako naivná transpozícia reálneho obrazu sveta.

a súčasnosti, môžeme naivnú výziu spoznať práve na základe kvalifikácií, ktoré zistia tú spontánnosť a izolovanosť. Sama *motivácia* týchto kvalifikácií ostala, prirodzene, mimo týchto úvah. Mala by nevyhnutne vniknúť do konkrétnej analýzy jednotlivých prípadov alebo (ako sme už videli) pokúsiť sa sformovať *typy blokády*. Zrejme môžeme s istotou povedať: ide tu o neadaptované duchovné štruktúry či o štruktúry, ktoré sú neschopné adaptovať sa životu, spoločnosti a existencii vôbec. Lenže neplatí to aj na všetkých umelcov? Nie je vznik každého umenia motivovaný nedostatkom možnosti (a vôle), aby sa jednotlivec zmieril so svojím spoločenským a existenciálnym osudom? Táto nemožnosť či rezignácia na prispôsobenie sa danej situácií má u naivných umelcov široký register motivácií. Tento register zahrnuje schizofréniu, ako aj prostú túžbu vyniknúť a vydeliť sa zo svojho stredu. Aj stupeň povedomia o tejto motivácii je podľa toho veľmi rozdielny, práve tak ako aj cesta k jej ukojeniu. Ukojenie motivácie (t. j. realizácia adaptácie) sa vždy končí alebo sa má skončiť formovaním vlastného výrazu. To je realizácia štýlu. Vytvoril sa vzťah k svetu a k existencii, pre ktorú sa našlo aké-také spravedlnenie. Realizovalo sa uznanie tejto osobitej existencie a došlo aj k zmieraniu jednotlivosti a celku. Osobný problém je vyčerpaný.

Po tretie, naivná výzia vnútri tejto transpozícii sa inštinktívne a spontánne vyhýba nielen hocijakej už uskutočnejenej a videnej transpozícii, ale aj naturalistickému opisu, aj keby bol umelec vo svojej naivnosti neraz presvedčený, že takýto opis sám vytvára. To je znak i výsledok uskutočnenia štýlu, ktorý sám osebe premáha naturalistickú deskripciu a ktorý uvádzza jeho výraz do umenia.

Toto sumárne resumé našich úvah si zjavne ešte žiada mnohé spresnenia.<sup>39</sup> Ale ktoré úvahy a ktoré javy to nevyžadujú? O to viac sú tieto špecifické umelecké oblasti otvorené a vystavené subtílnemu nuansovaniu myšlienok a hodnotení. V terajšom difúznom stave sa tieto oblasti s neobmedzenou polyvalenciou motivácií, fenoménov a hodnôt skladajú z veľkého množstva všeobecných a individuálnych „polí“, vzájomne interferujúcich, zo

Ivan Rabuzin  
(Juhoslávia),  
*Môj svet,*  
olej, 1961.



Ako sme videli, takých prípadov bolo dosť práve v naivnom maliarstve Juhoslávie.<sup>41</sup>

2. V probléme samých začiatkov naivnej výzie v umení je takisto možné, ale len vo výnimcochých prípadoch, predstaviť si určitý začiatok organizácie. Táto organizácia je vlastne adaptácia, ktorá uvedie do pohybu vizuálnu imagináciu a bude slúžiť ako zárodok organizácie individuálneho štýlu. V takomto prípade musí cudzia tangenta v psychologickom a morfologickom ohľade nevyhnutne zodpovedať duchovným a technickým možnostiam subjektu, o ktorý ide. Nepoznám bližšie historiu ani metódu práce De Wits Petersovho „umeleckého centra“ v Port-au-Prince na Haiti, ale je nesporné, že tu dokonca máme do činenia s prípadom školy alebo aspoň prvého technického poučenia.<sup>42</sup> Zaujímavý je prípad tzv. Chlebinskej školy. Aj keď prenesenie niektorých štylistických znakov Pietera Breughela zodpovedalo možnostiam a mentalite podrávskych sedliakov, predsa to bolo hned zvláštnym spôsobom asimilované a transformované.<sup>43</sup> Hovorili sme aj o možnostiach podnetov, dokonca genézy zo základu ľudovej tvorivosti (Petar Smajlić), ba aj z folklóru (niektorí maliari na Haiti, najmä sochár Georges Liautaud). Podstatné je však to, aby jadro naivného ducha ostalo nedotknuté a aby bolo schopné

1. V probléme izolácie výzie a výrazu a odlúčenosť od všeobecnej skúsenosti umenia možno si predsa predstaviť a dovoliť vplyvy, ktoré sa časom vpletú do autonómneho vzťahu naivného umelca. Môžu prísť aj racionálnou cestou, radami a kritikami, čo je zvyčajný prípad, ktorý môže pôsobiť veľmi pozitívne. V prípade nepozorných a neodborných intervencií môže rada pôsobiť zhubne, môže priam zničiť naivné jadro umelca.



Ladis Sabo (USA),  
*Rodinný portrét*,  
olej, 1946.

vykonať „skok“ alebo prechod od naturalistickej deskripcie (alebo epigónskej imitácie) k „fixovaniu“ vlastného štýlu.

3. V otázke odlúčenia naivného výrazu od deskripcie nemala by mať teória nijaké rezervy. Keďže tento výraz musí realizovať svoju nezávislosť voči každému inému výrazu, musí takúto nezávislosť realizovať aj voči reálnemu predmetu. Je však jasné, že táto nezávislosť má nekonečné množstvo stupňov, to jest práve toľko, koľko je naivných maliarov. Je to aj v súvislosti so svedectvami, podľa ktorých naivní maliari nepracujú v prírode, „pred predmetom“. Dokonca aj keď ide o „foto-

grafické“ prenášanie detailov, možno umenie dosiahnuť len vtedy, keď sa realizuje (farbou, kompozíciou alebo vnútorným vzťahom predmetov) moment sugestívnej predstavy. V tomto zmysle by sa malo bližšie preskúmať napríklad maliarstvo A. Dietricha, E. R. Elmera alebo R. Rimberta a podobných „naivných realistov“. Ale v podstatnej väčšine prípadov aj sami „naivní realisti“ *stylizujú detail*, t. j. vykonávajú proces, ktorý možno rozvíť do emblematiky takého M. Hirshfielda, Johna Roedera alebo Scottie Wilsona.<sup>44</sup>

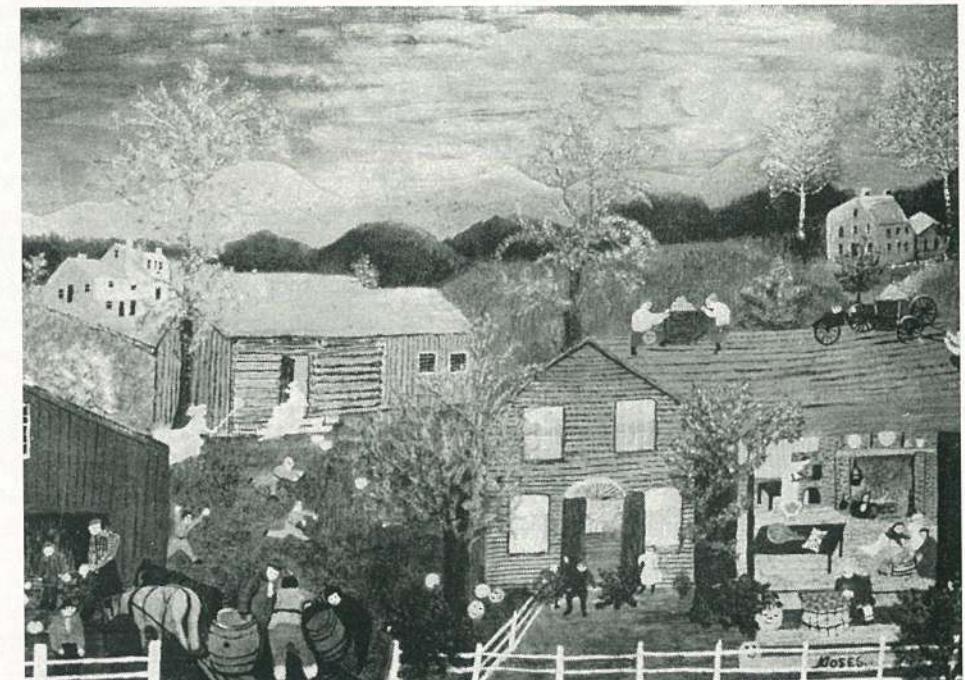
4. Už sme sa dotkli problému vzťahu k intelektuálnej sfére. U Papsa, jedného z najlepších

okulistov Nemecka, možno brať do úvahy vysokú inteligenciu, ba všeobecnú kultúru,<sup>45</sup> a jeho obrazy aj tak ostanú naivné. Ako riešiť tento problém? A predsa je to prosté: *malovať začal v sedemdesiatich rokoch života*. Felix Muche, Raumholz, otec jedného z učiteľov Bauhausu a zberateľ obrazov, začal maľovať v sestdesiatich rokoch — práve tieto a podobné prípady ukazujú, že výskum treba vždy koncentrovať na subjektívnu a vždy inakšiu motiváciu izolácie. V Juhoslávii je v každom ohľade zaujímavý a možno aj otvorený problém Jožu Horvata Silného. Ide o samouka, ktorý sa sám nepovažuje za naivného maliara a ktorý pre túto príčinu nebol priatý do Galérie primitívneho umenia v Záhrebe: moment intelektuálnej konštrukcie bolo vraj už cítiť v jeho raných práceach. Nie som presvedčený, že je to naozaj tak, ani nie som si istý, že by to v tolkej miere rozhodovalo, a že by ho ipso facto vyviedlo z naivnej sféry. Možno bude v podobných prípadoch potrebné oceniť šírku výtvarnej a kultúrnej informovanosti a podľa toho i jej reflexie v štruktúre imaginácie. Aj tak sa tu veľmi rýchlo dosiahla hranica, ktorá jej naivnosť problematizuje, no predsa je ľahko povedať, že problém tohto maliarstva je vyriešený.<sup>46</sup>

5. V súvislosti s otázkami imitácie a vplyvu je nezvyklý a, ak sa nemýlim, aj v svetových dimensiách jedinečný problém Chlebinskej školy. Nie je to kontradikcia in adiecto? Lebo ak je podľa vlastnej definície naivný výraz izolovaný a individuálny, ako sa vôbec môže zjavit fenomén školy či hocijakej štýlistickej *zviazanosti* naivných umelcov?

A predsa k tomuto fenoménu došlo a máme ho pred vlastnými očami. Dokonca vydal aj nesporné výsledky, a preto sa mi vidí, že ho kritika ešte nepochopila v jeho praktickom ani teoretickom význame. Ako k nemu došlo a ako možno riešiť problém, ktorý nám nastoli?

Podľa môjho názoru ide o jav relatívne koherentnej štýlistickej manifestácie, vzniknuvšej v *jedinečnom* geografickom a kultúrnom prostredí Podrávia. Keď si predstavíme ohnisko, ktoré začalo vyžarovať (to sú Chlebine, kde po druhej svetovej vojne Ivan Generalié pôsobil dokonca ako učiteľ kreslenia v základnej škole), je prirodzené, že sedliaci-maliari tohto prostredia, ktorí eventuálne už i sami začali maľovať, vchádzali do prúdu tohto žiarenia. *Naivný „vzťah prostredia“ sa formoval ako celok*. Od tohto momentu umelecký problém spočíval v nasledovnom: budú sa môcť jednotlivci



Grandma Moses (USA),  
*V predvečer Dušičiek*,  
olej, 1955.

vnútri tohto celku sformoval v osobitě individuality? K tomu naložil došlo. Ivan Večenaj so svojimi fantastickými koloristickými rozprávkami o neobyčajných rastlinách a korunách, Mijo Kováčík s ostrou burleskou, potom Franjo Filipovič, Dragan Gaži a ešte zopár derivácií väčieho menšieho významu tvoria toto podrávské prostredie, ktoré sa teraz naloží vyznačuje svojou *relatívnu štýlistickou jednotou*. V dôsledku toho vzniknuvšie prednosti aj ľahkosť expanzie vnútri vytvorenej klímy majú, prirodzené, aj svoj rub, ktorý je nám dobre známy. Už niekoľko potencionálnych možností padlo za obec tehto ľahkej expanzii, a len bedlivá a pozorná kritika, založená na jasnom poznaní a odlúčení autonómnych od epigónskych hodnôt, môže uchrániť Podrávie pred umeleckým úpadkom.

\*

Na konci tohto zhrnutia by bolo zrejme potrebné i celkove oceniť tento fenomén. Nakolko je to vôbec nateraz možné, vidí sa mi, že sa dá povedať nasledovné:

Predovšetkým to, čo sme už zdôraznili: naivné umenie sa vyvíja „na okraji“ našej civilizácie a jej výtvarnej kultúry. Nevychádza z jej základných tokov, ani nenesie v sebe jej špecifické problémy, hoci je zase jasné, že nesie v sebe problém umenia vôbec, a to preto, že vytieká z tých istých prameňov, z ktorých prichádza každé umenie. Ide tu o vzťah izolovaného jednotlivca, ktorý, ako sme videli, začína svoj „umelecký problém“ zo začiatku a svoj vzťah rieši v rámci svojej osobnej skúsenosti. Toto *osamelé subjektívne jadro* (základný pól v relácii subjekt-objekt a osobnosť-svet) môže vytvoriť vzácene hodnoty. Avšak to nie je *pohľad z vrcholu dejín práve preto, že historická skúsenosť je tu vyradená*. Zbytočne nám bude niekto predhadzovať, že v tom zahrnujeme aj pojem „progresu umenia“; túto výčitku môžeme v určitom zmysle i veselo prijať. Keď sme v 5. kapitole týchto úvah spomenuli, že sa teória naivného umenia dotýka vážneho problému teórie umenia vôbec, mysleli sme práve na toto. Hoci vznikajú z toho istého jadra, naivné umenie, a „umenie vôbec“ sa veľmi podstatne rozlišujú svojou *funkciou* aj svojimi *môžnosťami*.

Každý súčasný umelec žije zo všeobecnej skúsenosti a účinkuje vnútri nej. Prirodzené, *pre toto ešte nie je väčším než umelci minulosti (a v tomto zmysle v umení, prirodzené, niet progresu); ale nemôže sa vrátiť späť*, existuje aj vo svojom čase a vo svojom štýlovom období, so svojimi problémami a so svojím (historickým) stupňom rozvitej citlivosti. *Tieto kvality si nemožno predstaviť bez prejedeného vývoja, ony ho predpokladajú a zahrnujú*. Umelec, žijúci v strede týchto kvalít a zároveň s nimi, takisto nesie svoj individuálny odkaz; dokonca od neho závisí a z neho žije. Ale odkaz je zároveň i všeobecný. Umelec vlastne musí spolu s ním negovať túto všeobecnosť, aby sa osobne v umení udržal, ale tým neprestáva vnútri nej pôsobiť a spolupôsobiť. *Naivný umelec túto negáciu vykonáva tiež, ale ináč, totalitne; samou svojou umeleckou existenciou*. On ju totálne neguje, presnejšie, ignoruje, pretože z tejto všeobecnosti *ani nevyšiel*. Až neskôr v chádzza so svojím vlastným odkazom do tejto našej spoločnej všeobecnosti. Teda jeho komunikácia s časom je aposteriórna. *Vo svojej genéze je vydelená a vo vlastnom vývoji blokovaná; podľa definície je parciálna a akcidentálna*. Potrebné je geniálne prirodzené nadanie, aby za týchto podmienok vzniklo naloží niečo veľké. Naivné umenie nemôže zo svojej „dejinnej periférie“ priniesť problémy času či problémy kultúrne, výtvarné, spoločenské alebo psychologické. Neviem, či ich nemôže vytušiť nejakými bočnými alebo vnútornými transmisiami? Myslím tu na „existenciálnu úzkosť“ na niektorých Rousseauových obrazoch. Ale môže sa toto všetko porovnať s dunením a lavinami, ktorími na nás útočí „umenie vôbec“?

Umenie, ktoré nás zahrnuje obrovským bohatstvom svojich možností, musí byť kompletné informované, aspoň v princípe a v potencionálnych možnostiach intuitívnych a intelektuálnych komunikácií. *Musí teda obcovat s časom a priori aj a posteriori vo svojom prameni a žriedle*. Naivné umenie to nemôže, ale jemu to ani netreba, lebo v tom prípade by nebolo naivné. *Jeho hodnota je práve v jeho odlúčenosťi*. Z nej a cez ňu nám ukazuje, čo môže vykonať mimo dejín a bez dejín; a vôbec: ako možno v takých podmienkach existovať a tvoriť.

Preložil B. Choma  
Fotografie R. Kedro

## Poznámky

<sup>1</sup> Okrem tejto Uhdeovej výstavy v Galerie des quatre chemins toho istého roku bola i výstava Bauchanta a ešte niektorých. — Z príležitosti tejto výstavy sa záujem, dovtedy koncentrovaný na Henriho Rousseaua, náhle rozšíril aj na umenie Séraphiny Louisovej, Louisa Vivina, Camillea Bomboisa a André Bauchanta. Ak spomenieme príspevok Margot Reisovej o švajčiarskom maliarovi A. Dietrichovi (v *Kunst für alle* r. 1927), je pozoruhodné, ako sa pozornosť verejnosti, dokonca i samej umeleckej avantgardy, veľmi pomaly dostávala k týmto javom. Na André Bauchanta súčasť malou poznámkou reagoval Waldemar Georges už r. 1931 vo *Formes*, no monografie a štúdie o maliaroch, predstavených r. 1928 Uhdem, začali sa zjavovať až po druhej svetovej vojne (Jakovsky, M. Gautier, H. Bing-Bodmer).

<sup>2</sup> Medzičasom len niekoľko osobných výstav menšieho dosahu, ale čoraz častejšie javy osamelych „neoprimitívov“ na spoločných výstavách. V našej krajine najprv príchod I. Generaliča, F. Mraza na výstave skupiny Zem r. 1931, potom smelá skupina Chorvátski sedliaci-maliari, ktorá od r. 1936 organizuje svoje skupinové výstavy; pravdepodobne je to prvá skupina tohto druhu na svete, ba čo viac, s výrazne progresívnym úsilím v spoločenskom zmysle slova. Avšak táto skupina prejavovala určitú štýlovú aj metodologickú disparátnosť v postoji (vo vzťahu k problému amatérizmu), ktorú si ešte patrične nepovšimli.

<sup>3</sup> N. Michajlov, *Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei*. Zeitschrift für Kunst und Geschichte, Heft 5/6, 1935; R. Huuyge, *La peinture d'instinct* v *Histoire de l'art contemporain*, 1935.

<sup>4</sup> M. Gautier napísal úvod k svojej časti textu v katalógu k tejto výstave (*Masters of Popular Painting*) pod nadpisom *Maîtres populaires de la Réalité* práve preto, aby zavrhhol pomenovania „naivní umelci“, „umelci inštinktu“ alebo „moderní primitívi“ a tým manifestoval svoj teoretický postoj (str. 23). Okrem už známych umelcov A. Bauchanta, C. Bomboisa, Séraphiny Louisovej, L. Vivina, H. Rousseaua zúčastnili sa na tejto výstave aj D. P. Peyronnette, Jean Eve a Švajčiar Wolf Dietrich. — Holger Cahill zahrnul pod názov *Artist of the People* všetkých, ktorí boli už vtedy známi: E. Brancharda, V. Canadéa, P. Cervanteza, R. Cauchona, Ch. Delsona, E. Hicksa, T. A. Hoyera, J. Kanea, L. Lebdusku, J. Picketta, H. Pipina a P. Sullivana.

<sup>5</sup> Táto galéria, zorganizovaná Dimitrijom Bašičevičom r. 1952, znamenala nielen nový jav, ale i nový problém: ako možno stimulatívne pôsobiť v „naivnom svete“, aby sa neporušil charakter naivného výrazu v jeho podstate, ako aj v jeho výskyte. — Činnosť tejto galérie si vo svete povšimli pomerne zavčas (pozri medziiným aj Dietrich Malow v katalógu *Das naive Bild der Welt*, 1961, 4.)

<sup>6</sup> Dosiaľ najúplnejšia národná bibliografia u M. Gvozdánovičovej, *Prvi kvadrijenale naivných umetníků Jugoslavie*, katalóg, Čačak, 1962.

<sup>7</sup> Bibliografia o tom u O. Bihaljih-Merina v *Das naive Bild der Welt*, Köln, 1959; katalóg výstavy *Das naive Bild der Welt*, 1961, 172.

<sup>8</sup> F. Roh, *Haiti-Maler und die kulturelle Rückströmung*, Die Kunst und das schöne Heim, č. 12, 1951. — P. Morvan, *Aufbruch der Kunst (in Haiti)*, Zürich 1958.

<sup>9</sup> O. Bihaljih-Merin s M. Gvozdánovičovou a S. Paunovičom, *Die Kunst der Naiven in Jugoslawien*, Beograd 1958. — že medzi týmito ohniskami práve Podrávsko predstavuje fenomén prvotriedneho významu, bude treba dokázať, a vôbec pre kritiku bude pravdepodobne dosť fažké skutočne zhodnotiť juhoslovanské naivné umenie z dnešnej dištancie.

<sup>10</sup> A. Jakovsky, *La peinture naïve du Douanier Rousseau à nos jours*, Bruxelles 1958, 10, 11. J. Damjanovová vo svojej dizertácii *Problém naivnosti v súčasnom umení nastolila tézu o pseudonaivite moderných naivistov*, ktorá ústi do tých istých záverov.

<sup>11</sup> Celý rad výstav juhoslovanských naivistov: v Sovietskom sváze r. 1962, vo Viedni 1963, v Edinburghu 1962, v Dortmunde 1963/1964, francúzski naivisti v Paríži r. 1960, holandskí v Alkmare, potom veľká medzinárodná výstava v Baden-Badene, Frankfurte a Hannoveri 1961 (*Das naive Bild der Welt*), až napokon veľká výstava v Rotterdame (*De Lusthof der Naiven*) a v Paríži s desiatkou umelcov naviac, ale aj s určitými rošadami, ktoré nakoniec predsa bytosne nezmenili objem a obraz naivného umenia vo svete. Určitá inercia vo výskume a výbere zrejme nemohla v takom krátkom čase dobre sledovať rozvoj tohto fenoménu.

<sup>12</sup> Otázne je, koľko nám v tejto veci môžu povedať americké „limuets“, už i preto, že vládnucieho umenia skoro nebolo, alebo nejaký izolovaný jav, ako bol napríklad Oluf Braren v Nemecku (1787—1939). Pozri Franz Roh, *Oluf Braren, einsamer Laienmaler auf Insel Föhr* (Kunst, 1937) a O. Bihaljih-Merin, *Das naive Bild der Welt* (v katalógu).

<sup>13</sup> Tento fakt bol už zaznamenaný v zahraničných dejinách umenia. Stačí spomenúť Wernera Haftmanna: „Laický maliar je pravé diefa romantiky; stretávame sa s ním ako so štýlovým javom až okolo roku 1800. Ešte v 18. storočí je všeobsiahle tkanivo štýlu také husté, že zahrnuje všetky stupne štýlového a občianskeho umenia. Až v romantike praskol tento spoločný rámc. Až v ňom stojí človek sám voči svetu.“ (*Malerei im 20. Jahrhundert*, str. 226.) — Z kritikov a teoretikov naivného umenia pozri u A. Jakovského: „Naivné umenie sa zjavuje vtedy, keď tí, čo sa prv zúčastňovali na organizované poloremeselnej výrobe, boli pre najrozličnejšie príčiny ponechaní na seba samých a keď sami začali skúmať svet svojimi vlastnými prostriedkami... Preto si ich často miešame s ľudovou tvorivosťou. Bezpochyby je to omyl, lebo tu nejde o pokračovanie v ľudovej tvorivosti inými prostriedkami, ale naopak, ide o čisto individuálnu tvorbu, hodnotnú práve tak ako v prípade každej inej tvorby.“ (A. Jakovsky, *La peinture naïve française*,

katalóg *Das naive Bild der Welt*, Baden-Baden 1961, 20.) — Veľmi pekný výklad o tom pozri u J. Damjanovovej v c. d.

<sup>14</sup> Pozri W. Haftmann, c. d., 227, ale aj u Roha.

<sup>15</sup> V skutočnosti problém skulptúry Petra Smajíča je problémom interferencie a genetického vzťahu medzi folklórnym a ľudovým, nie naivným umením. Táto skulptúra ako plod výrazne pastierskej „činnosti“ a vôbec ľudového rezbárstva začala sa vyrézávaním husiel, ale čoskoro vyšla z folklórnej disciplíny štýlu (a, prirodene, ornamentu) práve cestou figurálnych záujmov, ktorým bola podrobenná na základe novej „spoločenskej objednávky“ (kontakt s dr. S. Vidovićom v Splitu). Časom prešla v ľudovú tvorivosť, ale nestratila celkom folklórnu základňu špecifického morfológického pastierskeho citu a kolektívnu základňu určitého kolektívneho povedomia nášho dinárskeho komplexu. To však ešte neznamená, že sa v určitom zmysle nemôže považovať i za naivné umenie, ale ako sa mi vidí, len v určitom zmysle a v niektorých obdobiach. Stále a monotónne opakovanie motívov a výrazov nás v tomto zmysle osobne upozorňuje na tento jav.

<sup>16</sup> Anatole Jakovsky to presne formuloval v jednom svojom, už spomenutom texte: „Z toho plynne krajná rôznorodosť výrazu a osobného rukopisu, kde sa jeden vôbec nepodobá druhému, napriek určitej spoločnej atmosfére, ktorá, ako zreteľne vidieť, má veľmi hlboké korene. Čo majú vlastne spoločné Rousseau a Vivin? O’Brady a Legru? Zrejme veľmi málo. Konečne všetci iní prítomní či neprítomní preukazujú rovnakú spôsobilosť a rôznosť. A to v prvom rade preto, že sa vôbec na vzhľadom nepoznajú, a potom aj preto, že ich umenie je možno jediné, ktoré nenapodobňuje a neučí.“ (c. d., 20.) — My sa vo vzťahu k týmto predpokladom, v princípe bezpochyby správnym a v empírii tolkokrát prevereným, ešte vrátme s určitými korektúrami v súvislosti s problémom Chlebinskej školy.

<sup>17</sup> Netreba ani spomínať, že tu hovoríme o fenoméne ľudovej tvorivosti dnes, prípadne o epoche naivného umenia, čo znamená: v čase urbanizovanej industriálnej civilizácie. Africké totemy, umenie predkolumbovskej Ameriky, veľké výrobky primitívnych kultúr atď. patria do iných historických, sociologických a umeleckých oblastí, a tak v historickom zmysle nemajú spojenie s odedzenými vzťahmi a tvarmi umeleckých aktivít.

<sup>18</sup> R. Huyghe, *La peinture d’instinct*, úvod do knihy *Histoire de l’art contemporain*, 1935.

<sup>19</sup> A. Lhote, *Art populaire*. U. R. F., august 1929.

<sup>20</sup> N. Michailow, *Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei*, Zeitschrift für Kunst und Geschichte, 5/6, 1935.

<sup>21</sup> *Masters of Popular Painting*, katalóg. The Museum of Modern Art, New York 1938. — W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, 1957.

<sup>22</sup> B. Dorival, *Savremeno francusko slikarstvo III*, str. 31 a 34.

<sup>23</sup> Newyorská výstava r. 1938 mala podtitul *Modern Primitives of Europe and America*, ktorý nachádzame potom u veľmi mnohých autorov, ako sú Jean Lipmann, Sidney Janis, C. E. Sears atď., čo je viditeľné už z relativne veľkej americkej bibliografie.

<sup>24</sup> Aj názov „naivné umenie“ sa zjavil dávno (napr. u Jacquesa Guennea, *La naïveté est-elle art?* v Art Vivant 1931), ale prevládať začal až v poslednom čase. Jedna z prvých významných „služobných“ prehliadok pod týmto názvom bola výstava Naivní (M. Bašičevič a M. Gvozdanovičová) v Belehrade r. 1957 a hned potom výstava v Knock-le-Zoute r. 1958 (A. Jakovsky). Roku 1959 vychádza známa kniha O. Bihaljiho-Merina *Das naive Bild der Welt*, ktorá tento názov popularizuje, takže ho preberá aj výstava v Baden-Badene atď. (1961), potom výstavy v Rotterdame, Paríži a i. J. Damjanovová prevzala tento názov v spomenutej rozprave *Problém naivity v súčasnom umení*, 1964.

<sup>25</sup> Napríklad Manfred de la Motte, *Naive Kunst?*, katalóg výstavy v Baden-Badene 1961, 163.

<sup>26</sup> „Vytvárajú, podobne ako všetci primitívni umelci, znaky, ktoré už neimitujú viditeľný svet, ale označujú živé bytosť, prvky prírody a vecí, aby predsa neupadli na strohú cestu symbolizmu.“ (A. Jakovsky, *Ces peintres de la semaine des sept dimanches* v katalógu výstavy Les peintres naïfs v Knock-le-Zoute 1958, 11.)

<sup>27</sup> O tejto blízkosti naivného maliara k obrazu, takrečeno o „identite“ pozri u M. de la Motte, c. d., 163.

<sup>28</sup> Ak vystane naturalistická zmrazenosť, ako aj rytický efekt štylizovaných jednotlivostí, tento naturalistický spôsob nemôže prejsť od amatérizmu k naivnosti či k naivnému umeniu. To je prípad väčšiny sedliackých maliarov z Kovačice, potom Janka Brašića a i. Podľa mojej mienky je to tiež príčina, ktorá robí otáznym aj naivný charakter maliarstva Mirka Viriusa. V týchto všetkých prípadoch ide o dedinský amatérizmus, vzniknutvá v dôsledku rozličných podnetov, ale na základe rozpadu ľudového umenia vo vidieckych aglomeráciach. Predpoklady pre prechod do naivnej sféry tu bezpochyby existovali. Znakom tohto prechodu (t. j. postupu k umeniu) je príchod singulárneho štýlu. V spomenutých prípadoch k tomuto príchodu nedošlo, okrem niektorých zriedkavých prípadov u M. Viriusa a v poslednom čase u Kňazoviča a Venjarského.

<sup>29</sup> O. Bihalji-Merin, *Das naive Bild der Welt*, talianske vydanie *I primitivi contemporanei*, str. 69, 70, 73.

<sup>30</sup> *Das naive Bild der Welt*, katalóg výstavy v Baden-Badene 1961, 168—171. — Nechápanie tohto širokého registra vnútri naivného vzťahu k svetu zapričinilo niektoré novšie nedorozumenia v súvislosti s makedónskym maliarom Vangelom Naumovskim a aj so sriemskym sedliakom Ilijom Bosiljom.

<sup>31</sup> O tom aj u M. de la Motte, c. d., 162; J. Damjanovová, c. d., 34.

<sup>32</sup> Pozoruhodný je i dávnejšie pobadaný poznatok, že naivné umenie je vo veľkom počte prípadov umením penzistov. Mnohí z nich začali maľovať veľmi neskoro, po šesdesiatke, a mnohí, ktorí už aj prv niečo robili, začali intenzívne maľovať až v penzii. Tak R. Legru začal maľovať v 76. rokoch, John Rolder v 70, A. Trillaase v 59, M. Hirshfield v 64, G. Moses v 70, Felix Muche v 56, C. van Hyfte v 65 a I. Litwak v 58 rokoch.

<sup>33</sup> O probléme adaptácie pozri zaujímavé tézy J. Damjanovovej v jej dizertácii *Problém naivity v súčasnom umení*, kapitola 2, str. 34 a n. — Tézy o charak-

tere „blokády“ v prípade Colníka, ktoré tu Damjanovová prináša, sú v každom prípade zaujímavé. Išlo by o ohrozeného občana, ktorý nesúhlasiel s deformáciou, a tak sa regresívnu cestou identifikuje so sedliackymi symbolmi (str. 71). Pre jej tézu je charakteristické ponímanie pseudonaivnosti („naivnosti“) moderných naivistov, ako aj samého Colníka. Kedže nás teraz momentálne nezaujíma sám charakter blokády, ponechávame tento problém na druhý raz.

<sup>34</sup> Myslím, že tento jav možno u nás pekne sledovať v prípade Ivana Generaliča. Od jeho prvých zachovaných prác zo začiatku tridsiatych rokov k Jednorožcovovi je dlhá cesta a vidieť na nej jasné evolúciu. To isté som spozoroval u I. Večenaja a Mija Kovačiča (pozri G. Gamulin, čas. Izraz, Sarajevo 1961, č. 5 a r. 1963, č. 2), potom u F. Filipoviča, Kňazoviča atď. Charakteristický je aj fenomén zmrazovania vízie u Ivana Rabuzina, Matiju Skurjeného a Eugena Buktenicu. — O tejto otázke pozri aj tézy D. Bašičeviča, *Ivan Generalić*, Záhreb 1962. O probléme evolúcie H. Rousseau pozri D. C. Rich, *Henri Rousseau*, New York 1946 a J. Damjanovová, c. d., 148.

<sup>35</sup> O. Bihalji-Merin, c. d., 135, 240, 241, 256.

<sup>36</sup> U nás je poučný prípad Franja Dolenca, ktorý vyšiel z Chlebinskej školy a školením sa úplne vydelil z naivnej sféry zážitku. Ešte zaujímavejší je prípad Franja Mraza, jedného z dvojice predvojnových pionierov tejto školy, ktorý po vojne zámerne opustil túto sféru. *Pokus o návrat do nej, ktorý sa odohráva teraz, je pre nás problém veľmi zaujímavý*. Ako sa nám vidí, tento návrat je možný iba v tom prípade, ak aj odchod zo školy bol „nemožný“ a vopred odsúdený na neúspech. (Pozri aj autobiografiu F. Mraza v katalógu *Prvi kvadrijenale naivnih umjetnika Jugoslavije* od M. Gvozdanovičovej, Čačak 1962.)

<sup>37</sup> V našej empirii sú to prípady Matiju Skurjeného a Ivana Rabuzina. Ich pevne sformované osobné „štýly“ môžu odolať všetkým „nástrahám“. Nie je priam inštruktívny prípad Ivana Rabuzina, ktorý pri svojich nových parížskych pobytov mnoho videl i naučil sa? A predsa ostal pri svojom výraze; tu sa nám otvára zaujímavá otázka vedomia o vlastnom naivnom vzťahu a výraze, o jeho uchovávaní a dokonca pestovaní. Možné sú mnohé riešenia, ale ako sa mi vidí, bolo by chybnej zotrvávať na nejakom absolútном stanovisku a popierať i takúto možnosť. *Vývoj jednotlivého vedomia prináša mnohoraké prekvapenia a mne sa vidí, že je veľmi ľahko možné predstaviť si práve takýto prípad: isté pokročilé vedomie spozoruje a zafixuje prednosti už uskutočného osobného štýlu a programovo sa bráni pred „cudzími“ inkurziami*. Napokon Dorival to celkom chybne predpokladal i v prípade Henri Rousseaua.

<sup>38</sup> Aj u nás bolo niekoľko prípadov celkom chybného usmerňovania k epigónstvu. Ako sa skončil prípad Slavka Stolnika, ktorý bol „pedagogicky“ uvedený do tradície Chlebinskej školy, je dobre známe. Napriek určitým začiatkovým, ba i neskorším úspechom bolo už na začiatku jasné, že prirodzené nadanie vtedajšieho milicionára bolo potrebné viest na hľadanie vlastného výrazu. Teraz sa toto nebezpečenstvo opakuje v prípade Ivana Lackoviča. Je veľmi ľahké klamat sa ľahkými úspechmi, dokonca i zmanierizovanou zručnosťou tohto schopného kresliča,

ale problém je v tomto: *či má vôbec zmysel vytvoriť desiateho alebo dvadsiateho „chlebinčana“ a čo tým získame, najmä keď ide o „urbanizované vedomie“*. Osobitne je to dôležité pri samom Lackovičovi.

<sup>39</sup> Totiž takéto resumé môže smerovať len k najvšeobecnejšiemu definovaniu naivného vzťahu, ktoré nevylučuje mnohé iné kvalifikácie, ale ich často aj zahrnuje, napríklad aj mnohé spomenuté v knihe O. Bihaljiho-Merina *Das naive Bild der Welt*, potom ďalej v textoch Dietricha Mahlova *Text zur Ausstellung und zum Begriff naive Kunst* v katalógu výstavy v Baden-Badene, zvlášť na str. 196, a potom v citovaných a aj ostatných spisoch Jakovského, Franza Roha, u nás D. Bašičeviča, J. Damjanovovej a Mirjany Gvozdanovičovej.

<sup>40</sup> „Konečne ako vo väčšine vecí ľudského ducha, ani tu nesmieme operovať s rozhraničujúcim alebo-alebo. Aj tu ide o čudné kríženie, napríklad medzi vedomým a nevedomým, podnetom a predchodom, individuálno-spontánnymi a všeobecno-tradičnými črtami atď.“ (Franz Roh, *Fragen zur naiven Kunst* v katalógu *Das naive Bild der Welt*, Baden-Baden 1961, 192.)

<sup>41</sup> Galéria sedliakov-maliarov, potom ako Galéria primitívneho umenia, pôsobí v Záhrebe od r. 1952 vďaka úsiliu D. Bašičeviča (a v r. 1957—1959 aj Mirjany Gvozdanovičovej). Písalo sa o nej aj v zahraničí ako o prvom príklade organizovania a pedagogickej práce s naivnými umelcami (pozri aj Dietrich Mahlov, *Préface et Remerciements*, v katalógu výstavy v Baden-Badene, 1961, 4). Celé roky som mal možnosť sledovať prácu jej riaditeľa. Táto práca spočívala v prísnom rozlišovaní naivného a diletačského či spontánne naučeného (alebo racionalného), vo výskume a v stimulovaní naivných znakov a možností. Bohužiaľ, takéto rozlišovanie sa mimo tejto galérie v Juhoslavii vždy nerobí, v dôsledku čoho došlo v Chorvátsku i v Srbsku k nesmiernym stratám. V tomto je zrejmý význam určitej a pevnej umeleckej teórie, ako aj fatálnosť jej nedostatku.

<sup>42</sup> Súdiac podľa repredukcii, ktoré sú prístupné v literatúre, medzi jednotlivými príslušníkmi alebo „žiakmi“ tohto centra niet štýlistických ani morfológických podobností. Hector Hypolite podľa všetkého nevplýval svojím výrazom na Philoma Obina, J. E. Gourguea, Castera Bazilea či S. Blancharda. Nie je mi známe, či nevplýval nejako ináč. Toto všetko nám umožňuje zaznamenať fakt, že „poučenie“ spočíva najmä v technických inštrukciách (pozri o tom P. Morvan v katalógu *Das naive Bild der Welt*, Baden-Baden 1961, 38—77 a 183—184; O. Bihalji-Merin, c. d., 101—104).

<sup>43</sup> Obaja pionieri tejto „školy“, I. Generalič i F. Mraz, popierajú vo svojich mnohých vyhláseniach hocikaké učenie či prenášanie hotových výrazov. Poúčanie Krsta Hegedušiča charakterizujú vo svojich autobiografiách ako technickú informáciu a ako každopádne správny poukaz: „Od nikoho nekopíruj ani neodmaľúvaj“ (pozri katalóg *Prvi kvadrijenale naivnih umjetnika Jugoslavije*, Čačak 1962, pod „I. Generalič“ a „F. Mraz“). Vedeckej kritike by tento problém nemal robiť nijakú tažkosť; ak sa i dokáže nejaký štýlistický vplyv, prirodzene, nie na začiatky Ivana Generaliča, ale na obdobie po Jarmoku v Novigrade a Kanase z r. 1931, nemôže to byť iba pre-

nesenie zjednodušených a zvulgarizovaných (čo nemusí byť pejoratívna kvalifikácia) tvarov P. Breughela do naivnej vízie Ivana Generaliča. Franjo Mraz a M. Virius k takejto transmisii nedošli. — Na druhej strane akoby maľovanie „podľa motívū“ bolo u naivistov zriedkavým zjavom. Najčastejšie ide o využívanie škíc a poznámok, zatial čo sa tvorivá práca rozvíja v dome, v „ateléri“.

<sup>44</sup> Práve v probléme „osamostatnenia sa od predmetu“ a formovania štýlu, ako sa mi vidí, treba maľovanie Mirka Viriusa považovať ako prejav vidieckeho amaterizmu. Iba v niektorých prípadoch možno užho pobadať nielen určitý „štylistický skok“, ale i skutočnú poetizáciu motívov (napr. *Zatva a Oranie* z r. 1938). Ale aj Viriussov problém by mal v každom prípade ostáť otvorený ako krásny príklad pre teoretický výklad. — K dedinskému amaterizmu patria mnohí maliari, ako napríklad Cvetan Belić, Janko Brašić, zatial čo maliari z Kovačice mi pripadajú ako výtvor ľudovej tvorivosti. (Pozri čas. Jugoslavija, *Umjetnost naivnih*, č. 17, r. 1959.)

<sup>45</sup> O. Bihalji-Merin, c. d., 278, obr. 94, 95. — Katalog *De Lusthof der Naiven*, Rotterdam 1964, obr. 129—131.

## Zur Theorie der naiven Kunst

Die Revue ARS veröffentlicht in einer slowakischen Uebersetzung die Studie des chorwatischen Theoretikers und Kunsthistorikers Prof. Grgo Gamulin, als einen Beitrag zur Problematik der insiten Kunst, deren internationale Trienale mit dem Jahre 1966 in Bratislava begann. Anlässlich der Eröffnung der ersten Trienale fand auch ein internationales Symposium statt, das sich mit der Lösung von Grundfragen über Begriffe und Theorie dieser Kunst befasste. Viel wurde über den Terminus „insite Kunst“ diskutiert, den die Veranstalter der Trienale mit der Voraussetzung gewählt haben, dass er maximal das Wesen der Sache ausdrückt und nicht den pejorativen Beiklang anderer gebrauchten Synonyme beinhaltet (wie z. B. naive Kunst, primitive Kunst, Kunst der Primitiven u. dgl.). Die terminologischen Erwägungen wurden dann mit anderen Fragen in Verbindung gebracht, besonders über Inhalt, Definitionen, Klassifikation und Vergleichbarkeit. Selbstverständlich, die Diskussion über diese Fragen wird bei der nächsten Trienale in Bratislava fortgesetzt werden.

Wir wollen nun die Grundthesen der Studie Gamulin's zusammenfassen:

Erstens, die naive Vision ist getrennt von den vergangenen und derzeitigen Erfahrungen. Wenn sich doch Beziehungen zu ihnen zeigen, so kann und darf es sich bloss um Berührungspunkte handeln, welche den naiven Kern und die Beziehungen zur Welt nicht beeinflussen. Daraus ergibt sich die Isoliertheit dieser Vision von jeder anderen, wie auch die „stylistische Verlassenheit“ des

<sup>46</sup> V súvislosti s touto otázkou sa naložuje aj problém vedomia o vlastnej naivnosti či *kritického vzťahu* naivného umelca k vlastnej tvorbe. U mnohých naivistov badat veľkú osciláciu v kvalite. Sú takí, ktorí sa ako osobnosti stotožnili so svojím dielom, *ich štýl je zároveň aj ich kvalitou*, a vždy je to ten istý štýl. Zatial však u iných, a vidí sa mi, že je to veľká väčšina, *oscilácia kvality* poukazuje na nedostatok úsudku a citu pre hodnotu svojho diela. U samého Colníka je oscilácia veľká, povedal by som, že mnohé jeho obrazy sotva dosahujú hranicu umenia. To badáme najmä u naivistov v Juhoslavii. Potrebna je osobitná šťastná koncentrácia, aj to, čo nazývame inšpiráciou, aby vnútri rutinovanej činnosti došlo k skutočnému umeleckému dielu. Napokon je to aj pochopiteľné pre nedostatok alebo nízkosť informovanosti o výtvarnej kultúre alebo pre inštinktívny, „nevedomý“ charakter umeleckého vzťahu. Preto výber z prác takýchto umelcov má prvoradý význam pre zloženie výstav či zbierok.

naiven Künstlers, die weder nachgeahmt werden kann, noch nachahmen darf.

Zweitens, die naive Kunst ist im Höchstmaße von den rationellen und naturwissenschaftlichen Beziehungen zur Welt und zum Leben getrennt. Sie ist unter anderem die Funktion eines schmalen Registers der allgemeinen Kultur oder einer sehr einseitigen Ausrichtung und darum erscheint sie uns als naive Transposition des realen Weltbildes.

Drittens, die naive Vision weicht im Innern dieser Transposition instinktiv und spontan nicht nur einer jeden schon verwirklichten und geschauten Transposition aus, sondern auch jeder naturalistischen Beschreibung, selbst dann, wenn der Künstler in seiner Naivität oft überzeugt ist, dass er eine solche Beschreibung schafft.

Die naive Kunst unterscheidet sich ästhetisch und morphologisch von der professionellen Kunst, vom Amateurismus, vom Kunstschaften (der Stadt- und Landbevölkerung), weiters von der traditionellen Volkskunst und dem Folklor.

Die naive Kunst entwickelt sich „am Rande“ unserer Zivilisation und Kultur der bildenden Kunst. Sie stammt nicht aus ihren Grundrichtungen und teilt auch nicht die Probleme mit ihr. Natürlich berühren sie die Kunstrechte als solche, da sie doch aus den selben Quellen wie eine jede Kunst entspringt. Es geht bei ihr um die Beziehung des isolierten Einzelmenschen, welcher von Anfang an sein „Kunstproblem“ und seine Beziehung im Rahmen seiner persönlichen Erfahrungen löst.

## Die Entwicklungsaspekte des Schaffens Johann Rombauers

ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

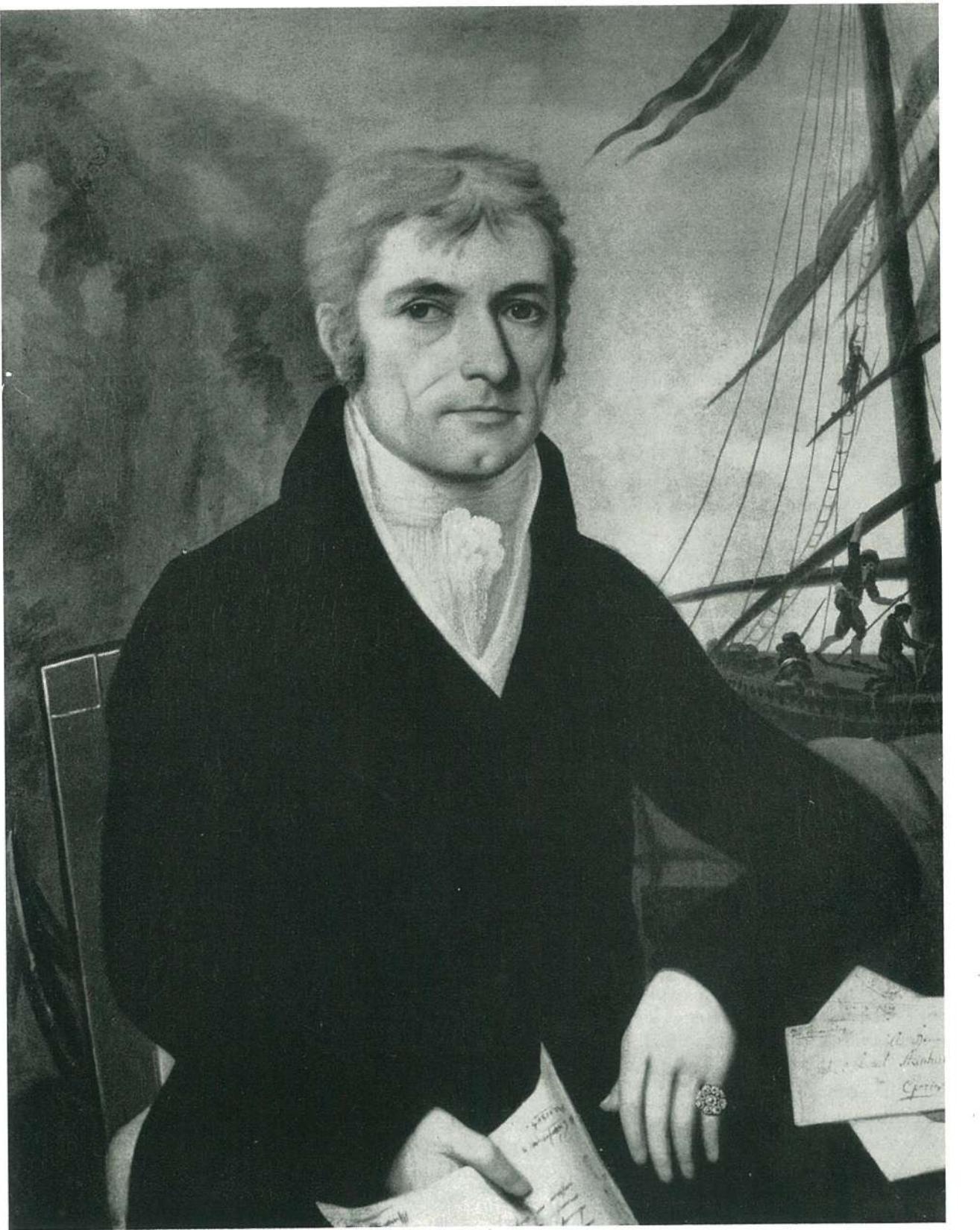
In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in einer Periode, in der die slowakischen Maler mit ihrer Bildung, Kultur und mit der Stilrichtung ihrer Arbeiten nebst dem heimatlichen Boden im allgemeinen an Wien und an das Gebiet von Mitteleuropa gebunden waren, bedeutet Johann Rombauer, künstlerisch herangereift und lange Jahre in der Metropole des russischen zaristischen Imperiums tätig, unserem Wissen nach eine einzige dastehende Ausnahme von dieser Regel. Diese Ausnahme ist umso bemerkenswerter, weil er sich gerade im Milieu der Petersburger Gesellschaft zum Porträtmaler der höchsten Kreise emporarbeitet und mit bedeutenden Persönlichkeiten des russischen öffentlichen und kulturellen Lebens in Berührung kommt. In der Persönlichkeit und im Werk Johann Rombauers geht es also nicht nur um eine vom kunsthistorischen, sondern auch vom kulturhistorischen Standpunkt gesehen interessanten Kontakt mit der russischen Kultur des vorigen Jahrhunderts.

Natürlich wollen wir nicht behaupten, dass das Werk Johann Rombauers bis jetzt unbeachtet und ohne Echo geblieben wäre. Das Geheimnisvolle, das den in seine slowakische Heimat zurückkehrenden, durch seinen in weiter Fremde erworbenen Ruhm und Erfolge bekanntgewordenen Künstler umgab, übte eine Anziehungskraft nicht nur auf seine Zeitgenossen, sondern auch auf die nach ihm folgenden Generationen aus. Dank der Kompliziertheit der Nationalitätenverhältnisse der gewesenen Habsburgermonarchie ist Rombauer für mehrere Nationalitäten interessant geworden. Noch vor der slowakischen Kunsthistorik bewarb sich um Rombauer die damalige ungarische, die Interessen der ungarischen herrschenden Kreise

vertretende Kunsthistorik, u. zw. war es die Generation Kornel Divald's, der ebenfalls aus der Ostslowakei stammte und auch schon lokalpatriotisch motiviert an Rombauer interessiert war. Auf die Ergebnisse der Forschungsarbeiten Divald's<sup>1</sup> stützten sich ungarische Autoren selbst noch nach dem Zweiten Weltkrieg.<sup>2</sup> Die Aufmerksamkeit der slowakischen kunsthistorischen Disziplin datiert noch aus den Zeiten der bourgeois Tschechoslowakei.<sup>3</sup> Hierzu kamen neuere, überraschende Ergebnisse der systematischen Erforschung Rombauers künstlerischer Hinterlassenschaft.<sup>4</sup> In der letzten Zeit zeigte auch die sowjetische Kunstgeschichte, vertreten hauptsächlich durch A. N. Tichomirov,<sup>5</sup> lebhaftes Interesse um Rombauers künstlerisches Schaffen.

Es wäre unrichtig und unmarxistisch, wenn wir heute, nachträglich, Rombauer irgendein Nationalgefühl, sei es slowakisch, ungarisch oder auch deutsch, aufzutroffen, bzw. wenn wir sein Werk in den Rahmen einer einzigen Nationalkultur einzwängen wollten. Rombauer war Kosmopolit, der sich auf den Boulevards von Petersburg ebenso zu Hause fühlte wie in den renaissance-Gässchen der slowakischen Städte Prešov oder Levoča (Leutschau). Wie wir aus älteren Quellen erfahren, sprach er nicht nur deutsch, sondern es wurde in seinem Haus auch französisch konversiert. Er unterhielt Kontakte mit dem Ungarn Kazinczy ebenso wie mit dem Slowaken Ginovský und mit dem aus der Schweiz stammenden Miville<sup>6</sup> in Petersburg. Rombauers künstlerisches Schaffen erreichte gerade im russischen Milieu und unter dem Einfluss russischer Kultur seinen Höhepunkt.

Aufrechtiges Interesse, Begeisterung und auch eine gewisse Sensationslüsternheit haben zwar in



1. Johann Rombauer: *Bildnis des Johann Samuel Steinhübl*, 1804, Oel.

der Erforschung von Rombauers Schaffen einerseits gute Erfolge gezeitigt, andererseits haben sie jedoch gleichzeitig um die Gestalt des Künstlers eine ganze Reihe unbegründeter und übertriebener Behauptungen aufgebaut. Der Zweck dieser Studie ist es nicht z. B. die Frage zu lösen, bezw. sie zu beantworten, ob Rombauer tatsächlich Mitglied der Petersburger Kunstakademie war, bezw. ob er am Hof des Zaren Alexander I. die Funktion eines Hofmalers inne hatte. In beiden Fällen sind sowohl pro- als contra-Argumente vorhanden.<sup>7</sup>

In Anbetracht der Tatsache, dass Rombauers Werk in grossem Masse einen unterschiedlichen Charakter aufweist zu all dem was zu jener Zeit in der Slowakei produziert wurde, sind wir eher an der Frage interessiert, mit welchen Intentionen das Werk des Künstlers zustandekam, wie es sich gestaltete, bezw. inwieferne diese relative Verschiedenheit mit der Veranlagung des Künstlers zusammenhängt. Ganz besonders interessiert uns dann auch noch die Frage, ob und in welchem Masse Rombauers Schaffen mit der zeitgenössischen russischen Schule der Portraitmalerei verbunden war, und welche sind die Errungenschaften und Betrachtungen dieser Schule, die sich der Künstler aneignete. Der heutige Stand der Forschung, die dank des Interesses der sowjetischen Kunsthistoriker<sup>8</sup> dazu führte, dass eine verhältnismässig grosse Zahl von Rombauers Werken in Russland identifiziert werden konnte, versetzt uns in die Lage, heute gewisse präzisere und feinere Analysen von Rombauers Schaffens vornehmen zu können.

Für den Lebenslauf und für die künstlerische Laufbahn Johann Rombauers (28. 5. 1782—12. 2. 1849), der vom Gesichtspunkt mitteleuropäischer Verhältnisse aus gesehen ein „Mitläufer“ des Klassizismus und des Empire war, und in bezug auf Russland an die Tendenzen der Portraitisten der sog. „alexandrinischen Periode“ anknüpfte, war natürlich die Tatsache nicht ohne Bedeutung, dass er in Leutschau, in diesem eigenartigen Kulturzentrum der sog. Zips in der Nordostslowakei zur Welt kam, in einer Stadt, die wegen ihrer reichen künstlerischen mittelalterlichen Denkmäler als das slowakische Nürnberg bezeichnet wird. So wie die ganze Slowakei, gehörte auch dieses Gebiet damals zum ungarischen Teil der österreichisch-ungarischen Monarchie, wobei sich die wirtschaftliche und kulturelle Ueberlegenheit der deutschen Bevölkerung geltend machte und das Gebiet durch

eine slowakisch-deutsch-ungarische Dreisprachigkeit charakterisiert war. Spuren der wohlhabenden, zum lokalen Handwerkspatriziat gehörenden Familie führen zurück bis in das 17. Jahrhundert.<sup>9</sup> Es kann angenommen werden, dass die Rombauers zu denjenigen Familien gehörten, die seinerzeit durch den ungarischen Herrscher angesiedelt wurden, um die Zips zu kolonisieren. Ebenso wie die übrigen Deutschen, haben sich auch die Rombauers akklimatisiert und sind mit dem Ethnikum des Gebietes verschmolzen.

Die Umgebung von Rombauers Kindheit und Jugend, in welcher er von Kleinoden slowakischer spätgotischer Holzschnitzerei und mit hochentwickelten Beispielen der gotischen Malerei umgeben war, hinterliess ihre Spuren auf Rombauers Werk. In dieser Umgebung waren auch die Keime seiner späteren künstlerischen Entwicklung verborgen. In dieser Beziehung ist es nicht ohne Interesse zu erwähnen, das Rombauers Vater von Beruf Tischler war; zu jener Zeit erforderte dieser Beruf eine bedeutende holzschnitzerische Geschicklichkeit. In der breiteren Verwandschaft der Rombauer'schen Familie finden wir mehrere Künstlertalente und auch einen bedeutsamen Kunstabexperten.<sup>10</sup>

Es scheint, dass Rombauer keine akademische Bildung zuteil wurde, er genoss auch keine systematische akademische Erziehung. Beginnend mit den Jahren 1802 bzw. 1803 sind einige seiner Arbeiten bekannt, die mit ihrer Provenienz an die Ostslowakei gebunden sind. Es ist nicht wahrscheinlich, dass der kaum zwanzigjährige Künstler damals schon mit ausländischen Erfahrungen beladen in seine Heimat zurückgekehrt wäre, so wie dies Divald ursprünglich voraussetzte.<sup>11</sup> Rombauers erster und wahrscheinlich einziger direkter Lehrer war Johann Jakob Stunder (1759—1811), ein Maler dänischer Abstammung, Absolvent der Akademie von Kopenhagen, der in Leutschau heiratete. Bei ihm fand Rombauer die Möglichkeit, seine Begabung und künstlerische Veranlagung einerseits direkt in seiner Heimatstadt Leutschau zu entwickeln und zu vervollkommen, andererseits tat er dies — wie wir einer authentischen brieflichen Aufzeichnung des ungarischen Aesthetikers Franz Kazinczy (1759—1831)<sup>12</sup> entnehmen — in Pest, wohin er seinen Lehrer zu begleiten pflegte, als dieser — wahrscheinlich um dort Bestellungen zu erhalten — in die Hauptstadt Ungarns fuhr. Rombauers Frühwerk trägt ohne

Zweifel die Spuren des Einflusses seines Lehrers Stunder mit seinem protestantischen Puritanismus, sachlich nüchternen Klassizismus, der sich einige Residuen des Sensualismus des Rokoko und Impulse des englischen Präromantismus nur in einem gewissen Masse aneignen konnte. Dabei war jedoch Stunder, mit seinen konventionellen klassizistischen Schemata nie in der Lage, Rombauers urwüchsiges Talent, Phantasie, schöpferischen Schwung, seinen Sinn für die genre-artige Entwicklung des Motivs und seinen eigenartigen Charakterisationsblick völlig zu bändigen. Ebenso fand auch Stunders idealisierende Art, die schon als „Porzellanartigkeit“ bezeichnet werden kann, keinen Platz in Rombauers Werk. Das, was Rombauer von Stunder erlernte, verhalf ihm allem Anschein nach sich das Alphabet der künstlerischen Form und die grundlegenden anatomischen Kenntnisse anzueignen, die es ihm später ermöglichen, eine verhältnismässig kühn entwickelte Formübertreibung zu erreichen. Einige kompositionelle Lösungen Rombauers stützen sich auf diese seine erworbenen Erfahrungen.

Eine Kollektion von ungefähr 15 bekannten Arbeiten, die wir aus der Periode 1802–1805 identifizieren konnten, bieten uns ein verhältnismässig komplettes Bild der ersten Entwicklungsperiode des Künstlers. Bis auf eine Ausnahme — ein Olgemälde „Ansicht auf einige Partien des Schlossparkes von Hodkovce“ — handelt es sich um Portraits, die auch in Anbetracht der obenerwähnten qualitativen Ausartungen einen sichtlich schnellen Wuchs, Kristallisierung, Abgrenzung und Richtungsnahme der künstlerischen Sicht Rombauers aufweisen. Es ist charakteristisch, dass die Konturlinie dieser Werke auch im Verhältnis zur zeitgenössischen Linearität als übertont erscheint. Mittels eines Systems von Linien, und summarischen, ausgeprägt vereinfachten Formen betrachtet Rombauer seine Portraitmodelle mit einer fast expressiven Sinnlichkeit eines in seiner Vorlage sozusagen absorbierten Künstlers.

Im Vergleich zur Miniatur „Bildnis einer jungen Dame mit Hütchen, und mit einem roten, pelzverbrämten Jäckchen“,<sup>13</sup> die als eine der ersten Arbeiten Rombauers betrachtet werden kann (ihre Datierung in der Signatur ist zufolge der Unleserlichkeit der letzten Ziffer der vierstelligen Jahreszahl unbestimmt, es geht um das Jahr 1802



2. Johann Rombauer: *Bildnis einer jungen Dame im Park*, 1805, Oel.

oder 1803 — wobei wir eher die frühere Jahreszahl als wahrscheinlich annehmen), weist z. B. das Bildnis der Susanna Steinhübl aus dem Jahre 1804 nicht nur in Hinsicht auf die anatomische Modellierung einen markanten Fortschritt auf, sondern auch eine grössere Sicherheit der Darbietung, eine ausgewogene kompositionelle Konstruktion, die in vielem an die Konzeption und den streng konstruierten Aufbau der Stunder'schen Portraits anknüpft (Bildnis der Klara Kovács und andere). Das Portrait ist auf einer festen, ausgeprägten Konturlinie aufgebaut, die die Formen mit einer holzschnitzerischen Sicherheit und betonter Plastizität abtastet.

Ebenso wie das Pendant-Bildnis des Prešover Kaufmanns Johann Samuel Steinhübl,<sup>14</sup> mit seinen genre-artig entwickelten Attributen (ein Geschäftsbrief in der Hand des Abgebildeten und ein Segelschiff im Hintergrund), mittels welcher der Künstler sowohl die gesellschaftliche Stellung, als auch die weitreichenden Geschäftsverbindungen des

Porträtierten darstellen wollte, ist auch das Bildnis der Susanna Steinhübl ein Beweis dafür, dass der Künstler von der konventionellen Art des adeligen Portraits abweicht. Typologisch geht es hier schon um das bürgerliche Portrait; es soll den Wünschen der sich immer mehr entwickelnden bürgerlichen Klasse in der Slowakei entsprochen werden, wobei es nicht nur um eine getreue Erfassung des äusserlichen Aussehens der porträtierten Person geht, sondern es soll auch ihre gesellschaftliche Stellung zum Ausdruck gebracht werden. Auf einen gemeinsamen Nenner mit den bürgerlichen Portraits bringt Rombauer sehr oft auch Personen aus dem niedrigeren Landadel, der sich mit seinen materiellen Bedingungen und seiner Lebensweise nicht sehr von denjenigen der jungen Bourgeoisie unterscheidet (Bildnis des Šarišer Grundbesitzers Kádas<sup>15</sup>). Nur in vereinzelten Fällen versucht Rombauer gemäss der Stunder'schen Intentionen eine solche Lösung des Portraits zu erreichen, die sich der Geschmacksrichtung des englischen Prä-Romantismus nähert. Wir haben hier das „Bildnis eines Mannes im Park“, 1804<sup>16</sup> im Sinne. (Es ist dies wahrscheinlich ein Mitglied der Csáky'schen Familie, einer Familie aus dem höheren Adel des Komitats; die porträtierte Person wird in einem stilisierten Park-Teil des Csáky'schen Schlosses in Hodkovce in der Zips abgebildet.)

Gleichzeitig versucht Rombauer auch den Typ des Genre-Portraits zu entwickeln, eines Typs, der aus dem Rahmen der üblichen Konvention fällt. Dies gelingt ihm teilweise mit seinen Kinderportraits, die weniger mit gesellschaftlichen Konventionen belastet sind und eine mutigere Entwicklung der schöpferischen Vorstellungen des Künstlers ermöglichen. In kompositioneller Hinsicht am ausgewogensten ist unter seinen Portraits dieses Typs das Bildnis des „Jungen mit den Seifenblasen“ (1804)<sup>17</sup>; dieses Bild zeichnet sich durch eine distinguierte genre-artige Untermalung, die den Intentionen des Portraits förderlich ist, sowie auch durch seinen dezenten, gelblich-grauen Kolorit aus. Nebst dem Einfluss von J. J. Stunder konnte Rombauer auch einige aus dem lokalen heimatlichen Milieu stammende Stimuli aufnehmen. Vor allem geht es hier um die Möglichkeit der Suche nach gewissen Zusammenhängen mit dem Werk des heute nur noch fragmentarisch bekannten Werkes des Portraitisten und Malers-Dekorateurs Josef Lerch (er schuf seine Werke gegen

Ende des 18. und in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jh.); älteren Quellen ist zu entnehmen, dass er nicht weit von der anekdotischen, genreartigen Auffassung des Portraits stand.<sup>18</sup> Nebst diesen Künstlern wird Rombauers frühes Schaffen auch von seinen Leutschauer Altersgenossen, des Portraitisten Josef Czauczik (1780—1857)<sup>19</sup> und des Landschaftsmalers Johann Jakob Müller (1780--1828), und auch von anderen Künstlern geringerer Bedeutung beeinflusst, die alle im allgemeinen in einem mehr oder weniger engen Kontakt mit dem Wiener künstlerischen Milieu aufgewachsen waren. In dieser Periode unterscheidet sich Rombauers Schaffen schon in einem bedeutenden Maße von der verfeinerten formal idealisierenden Wiener Darstellungsart, die in ihrer lapidaren Ausdrucksweise der Position des Charakterisationsportraits häufig bis zu einer irritierenden Schärfe geht. Das Streben nach einer kompromisslosen Ausdrucksweise der charakteris-

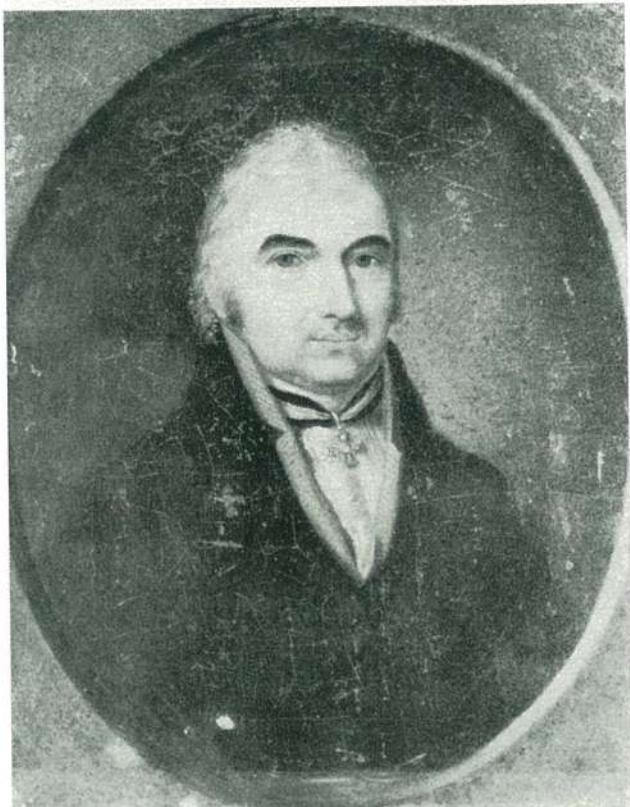
3. Johann Rombauer: *Bildnis einer jungen Frau mit rotem Turban*, 1806, Oel.



tischen Eigenschaften des abgebildeten Modells kommt besonders pregnant bei den Männerportraits zum Vorschein.

Es ist also klar, dass Rombauer schon vor seinem Abgang in ein Milieu neuer Impulse einige charakteristische Anläufe zur Suche einer eigenen künstlerischen Ausdrucksweise in sich trug, und dass er bereits eine eigene künstlerische und staatsbürgliche Position besass, der er auch in seiner späteren Entwicklung nicht untreu wurde. Seine weitere Entwicklung ist komplizierter und differenzierter, sie zeigt sich allmählich in der Suche nach einem neuen, tieferen inneren Inhalt und einer dementsprechenden Ausdrucksweise. Das anspruchsvolle Milieu der russischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jh. ruft bei ihm, wie es scheint, nicht nur eine kritische Betrachtung seiner eigener Arbeiten, sondern auch gleichzeitig ein Streben nach einer anspruchsvoller Ausdrucksweise hervor; von diesem Streben ange-  
spornt, erhält er neue Impulse und entwickelt einen

4. Johann Rombauer: *Bildnis des Wassili Semjonowitsch Chwostow*, 1806, Oel.



weiteren schöpferischen Elan. Rombauer kehrt jedoch noch einmal zu Stunder's kompositionellen Prinzipien zurück, u. zw. geschieht dies kurz nach seinem Eintreffen in Russland.

\*

Nach Divald's Interpretation, die heute mit mehr oder weniger berechtigten Vorbehalten von der ganzen Rombauer-Literatur übernommen wurde, machte Rombauer in Bardejov (Bartfeld) — ein anfangs des 19. Jh. berühmter, von vielen Ausländern besuchter Kurort und Sommerfrische in der Ostslowakei — die Bekanntschaft des wolhynischen Grafen, des Senators Iljinskij.<sup>20</sup> Angeblich entschloss sich Rombauer auf Iljinskij's Ueberredung zu seiner Reise nach Russland. Es ist wahrscheinlich, dass es nicht Romanowka, der provinzielle Sitz der Familie Iljinskij in der Nähe der russisch-polnischen Grenze in Wolhynien war, wo Rombauer im Jahre 1806 Station machte, sondern vielmehr ist es anzunehmen, dass er direkt in die mit gesellschaftlichem und künstlerischem Leben pulsierende Hauptstadt Petersburg ging. Das Bildnis einer „Jungen Frau mit rotem Turban“ aus dem Jahre 1806, welches wir anlässlich unserer in der Sowjet-Union durchgeführten Forschungsarbeiten als Rombauers Werk identifizieren konnten,<sup>21</sup> ist ein sprechender Beweis dafür, dass die porträtierte Person „aus erster Hand“ über die Neuheiten der Mode informiert und über die Weltmode „au courant“ war. Den Turban, dessen orientalisierender Charakter noch mit einem über die Schulter der porträtierten Person geworfenen Kaschmirschal betont werden sollte, begannen die charmanten Pariserinnen erst kurz vorher zu tragen, u. zw. zur Jahrhundertwende, als diese orientalische Tracht durch Napoleons Feldzug gegen Ägypten populär wurde. Uebrigens spricht nichts mehr dafür, dass Rombauers Kundinnen unter dem Einfluss des modernen, von Paris diktierten Geschmacks standen, als die Tatsache, dass Rombauers Bildnis von M. F. Uwarowowa aus demselben Jahre von N. N. Wrangel für seine Studie über die Damenmode der Aera Alexanders I. als eine typische Illustration der damaligen modischen Frauenkleidung übernommen wurde.<sup>22</sup>

Einen Beweis dafür, dass Rombauer unmittelbar in das Zentrum der russischen Kunst und ihrer Probleme geriet, liefern nicht nur ähnliche se-



5. Johann Rombauer: *Bildnis des Nikita Iwanowitsch Peschtschurow*, 1808, Oel.



6. Johann Rombauer: *Bildnis der Warwara Peschtschurowa*, geb. Sobilewa, 1808, Oel.

Lage der Hand); in dieser Beziehung besteht beim Künstler noch keine Sicherheit.

Vielelleicht der Wille, ähnlichen Unsicherheiten aus dem Wege zu gehen, veranlasst den Künstler in einigen Fällen zum älteren schablonmässigen kompositionellen Schema Zuflucht zu nehmen, immer noch unter dem Einfluss seines früheren Lehrers J. J. Stunder. So z. B. das Bildnis von Wassili Semjonowitsch Chwostow, Senators und Gouverneurs von Tomsk, der in die Geschichte der russischen Wissenschaft als Autor mehrerer ethnographisch-geographischer Studien einging, wurde von Rombauer als eine aus der Frontalität nur leicht herausgedrehte Büste in ein Oval auf neutralem Hintergrund dargestellt, wobei die Plastizität des körperlichen Umfangs lediglich durch eine Erläuterung in der Konturlinie rechts von der Gestalt betont ist. In derselben Weise — relativ stereotypisch, auch wenn in bezug auf die Charakteristik der porträtierten Personen nicht geistlos — schuf Rombauer eine Reihe von Porträts von Angehörigen der Peschtschurow-Familie,

die in Verbindung mit A. S. Puschkin's Exil in Michajlowsk bekannt geworden war und zu jenen Kreisen des Adels von Pskow gehörte, aus welchen Puschkin die Prototypen der Protagonisten für seinen Eugen Onegin herausbildete.

Wie also aus dem vorliegenden Material hervorgeht, greift Rombauer in der Anfangsperiode seines Aufenthaltes in Russland, also in den Jahren 1806–1808, vorübergehend auch auf den älteren Typ des Portraits zurück, was mit seiner Lehre bei Stunder in Verbindung gebracht werden kann. Die Wege, die er in der darauffolgenden Etappe einschlägt, können jedoch schon nicht mehr nur mit klassizistischen, Stunder'schen oder Lerch'schen Reminiszenzen abgegrenzt werden.

In der Weiterentwicklung des Künstlers spielt zweifelsohne die Ermitage mit ihren grandiosen Sammlungen eine bedeutende Rolle.<sup>23</sup> Hierbei kann es kein Zufall sein, dass von allen diesen reichen Kollektionen gerade die Kunst der bürgerlichen Niederlande Rombauer so stark beeinflusste, dass er Portraits von van Dyck und der holländischen Genre-Maler kopiert. Mit der Sachlichkeit seines Blickes, aber auch mit dem ideellen Gehalt seines Werkes drückt Rombauer selbst die Ideale der neuen gesellschaftlichen Kräfte, die Ideale der jungen Bourgeoisie aus. Von diesem Gesichtspunkt aus, von der Plattform der bürgerlichen Klasse, zu welcher er selbst eindeutig gehört, schreitet Rombauer zu einer Umwertung der Vergangenheit und zu einer Uebernahme von Impulsen aus der Gegenwart. Wie wir im weiteren noch versuchen werden zu demonstrieren, übernimmt Rombauer diese lebendigen Impulse der Gegenwart gerade aus der russischen Porträtschule in sein Werk.

Gleichzeitig mit seiner Arrivierung in die exklusiven Kreise der Petersburger Gesellschaft — unter den von Rombauer porträtierten Persönlichkeiten werden unter vielen anderen auch der berühmte Führer der Don-Kosaken, der Held des Grossen Vaterländischen Krieges 1812, Matwej Iwanowitsch Platow, Jelizaweta Andrejewna Araktschejewa, die Mutter des gefürchteten Zarenanhängers, General A. A. Araktschejew, der römisch-katholische Metropolit Sestrentschewitsch<sup>24</sup> erwähnt — wird Rombauers Name auch in Fachkreisen immer mehr bekannt, und es kommt zu einer Festigung seiner Verbindungen und Kontakten mit den Künstlerkreisen von Petersburg.

Seine Beteiligung an der Ausstellung der Petersburger Akademie im Jahre 1810<sup>25</sup> ist an und für sich schon als ein Erfolg zu betrachten. Sie bedeutet nicht nur Rombauers erstes offizielles Erscheinen in der Oeffentlichkeit, sondern auch seine offizielle Einführung in die Kreise der Petersburger Künstlergemeinde.

Wie bereits auch A. N. Tichomirow<sup>26</sup> ausführt, wird die fachliche Anerkennung Rombauers zweifelsohne auch durch die Tatsache bewiesen, dass der 55 Jahre alte prominente Repräsentant der russischen Kunst, der Graveur I. S. Klauber, der als Professor der graphischen Abteilung der Akademie eine ganze Generation russischer Graveure erzogen hatte — laut der bereits zitierten Arbeit den kaum 27 Jahre alten Rombauer im Jahre 1809 aufforderte ein Stichportrait des Kosakenhauptmannes M. I. Platow anzufertigen. Damals haben weder Klauber noch Rombauer geahnt, dass ihr gemeinsames Werk als Vorlage für ungefähr 30 andere Graphiker dienen wird, die in mehr oder weniger bekannten europäischen Buchverlagen, wie Artaria in Wien, A. Whaltier in London, G. Vallardi in Milano — es unternommen haben, den europäischen Markt mit dem Portrait des so populären Napoleon-Bekämpfers zu sättigen.<sup>27</sup>

Nebst Klauber wurde Rombauers Name auch mit weiteren Graveuren in Russland in Zusammenhang gebracht. Durch das Bildnis des Generals Orlow-Denisow, welches später in der Galerie der Helden das gegen Napoleon geführten Feldzugs seinen Platz fand, kam Rombauers Name mit dem Namen des Italieners Cardelli, des Hofgraveurs Alexanders I. und mit Sergej Baskakow in Verbindung. Das Bildnis von A. I. Nelidow, Gouverneurs von Kursk, wurde zur Vorlage der ausgezeichneten, an das Malerische grenzende Gravüre von A. G. Uchtomskij; das Bildnis des Mitbegründers des Instituts für östliche Nationen Jakim Lazarewitsch Lazarew diente dem Graveur A. A. Florow als Vorlage, das Bildnis des Schauspielers Gebhardt dem Graveur I. V. Tscheskij usw.<sup>28</sup>

Zusammen mit diesen Formen des Kontakts mit dem russischen Kunstgeschehen und der russischen Kunst, die auch die Möglichkeit einer direkten Zusammenarbeit nicht ausschliessen, existieren natürlich auch weitere, für die Entwicklung des künstlerischen Profils Rombauers nicht bedeutsame Beziehungen.



7. Johan Rombauer: *Bildnis eines jungen Angehörigen der Husarengarde*, Oel.



8. Johann Rombauer: *Autoportrait*, 1813, Oel.

tischen Klassizismus; anstatt dieser Elemente brachte sie auch in die Kunst die nüchternen, demokratischen bürgerlichen Tugenden. Rombauer, inmitten des Wirbels des Petersburgers künstlerischen Lebens, nimmt zwangsläufig in sich die Stimuli der Aesthetik des zeitgenössischen russischen Porträts auf, in welcher diese verschiedenen weltanschaulichen Strömungen einander kontaminieren, und gerade in dieser Periode erscheinen bemerkenswerte Werke der russischen Portraitmalerei. Die russischen Malerschule ist in dieser Periode bestrebt, die durch den Rokoko und den aristokratischen Klassizismus inthronisierte Ueberfeinerung und Gekünsteltheit durch die bürgerlich demokratisierte künstlerische Anschauung J. L. Davids und der heimatlichen, von Intentionen einer realisierenden Bestrebung getragenen Stimuli von Künstlern wie A. P. Antropow (1716–1795), I. P. Argunow (1827–1802) und F. S. Rokotow (1732–1808) zu ersetzen. Rombauer akzeptiert diese Stimuli umso mehr als ähnliche Tendenzen schon seinem vorhergehenden Schaffen nahegestanden waren.

Es besteht kein Zweifel, dass die Zusammenhänge von Rombauers reiferen und späteren Schaffen vor allem im Schaffen der zeitgenössischen russischen Portraitisten zu suchen sind, auch wenn hier keine genauen Grenzen gezogen und solche Zusammenhänge nur mehr oder weniger intuitiv erfasst werden können. Dabei ist es nicht möglich, positivistisch eindeutig auf ein Muster hinzuweisen, an das sich Rombauer konsequent gehalten hätte; es existieren jedoch einige Koordinaten, zwischen welchen sein Schaffen oszilliert.

Es ist nicht Orest A. Kiprenskij, Rombauers prominenter Zeitgenosse, von welchen er die intensivsten Stimuli übernimmt. Vieles weist jedoch darauf hin, dass sich Rombauer vor allem an seinen älteren Zeitgenossen, V. L. Borowikowskij (1757–1825), ukrainischer Abstammung, Schüler von D. G. Lewickij (1737–1822) und des Österreichers Johann B. Lampi hielt. Borowikowskij, der seine künstlerische Laufbahn mit Ikonenmalerei begann und der auf dem Gebiete des Porträts als Miniaturist vor allem mit der dekorativen Verzierung von Medaillonen, Ringen oder Tabakdosen beschäftigt war, hat sich zu einem kultivierten Maler intimer Porträts entwickelt. Sein desinteressiertes, objektives Herantreten an das Modell, schon Keime des um die



Johann Rombauer, *Bildnis einer jungen Frau*, 1926, Oel In der Sammlung der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Foto: R. Kedro.

Mitte des Jahrhunderts sich entwickelnden Realismus in sich tragend, war im Anfang durch die zeitgenössischen, idealisierende, mit einem vorromantischen Sentimentalismus und mit einigen Finessen der Rokokomalerei verbundenen Tendenz verdrängt; als Beweis hiefür dient das ausgezeichnete Bildnis von M. I. Lopuchinowa aus dem Jahre 1797, das sich jetzt in der Tretjakow-Galerie in Moskau befindet. Das Zeitintervall der einen Dekade, die dem Grossen Vaterländischen Krieg voranging, machte aus dem in seinem Familienkreis eingeschlossenen Privatmann ein bürgerlich bewusstes Individuum; es hat aus dem Schaffen Borowikowskij's die wehmütige Sentimentalität und Manierlichkeit ausgemerzt und sein bürgerliches Bewusstsein zur Geltung gebracht.

Es ist charakteristisch, dass die Arbeiten Rombauers mit dem Werk von Borowikowskij auf dem Gebiete kontaktieren, auf welchen Borowikowskij die obengeschilderte Portrait-Manierlichkeit des 18. Jahrhunderts, die unter dem Einfluss des französischen „ancien régime“ zustandekam, fallen lässt, also dort, wo er die Idealisierung verlässt, Ueberempfindlichkeit meidet und sich vom gekünsteltem Rokoko-Kolorit befreit, um die Qualität der lokalen Farbe gelten zu lassen. Vor allem aber dort, wo anstelle der Idealisierung eine menschlich überzeugende Charakterisierung kommt, die auf die natürliche, psychologisch erklärbare Interpretation des Modells basiert ist. Im allgemeinen sind es Borowikowskij's spätere Werke aus dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Wie wir jedoch weiter zeigen werden, ist es möglich, dass sich Rombauer einige Stimuli und Impulse von Borowikowskij schon früher angeeignet haben dürfte. So z. B. war Borowikowskij's Bildnis von N. I. Dubowicka aus dem Jahre 1809<sup>30</sup> mit seinem natürlichen, ungezwungenen Ausdruck und in seiner bürgerlich familiären Präsentation sicherlich in Ueberseinstimmung mit Rombauers Tendenzen und konnte seine ganze künstlerische Richtung nur unterstützen. Es war jedoch nicht nur die bürgerliche Plattform — mit ihrem Einfluss auf die kompositionelle Struktur und mit einer objektiven, empirischen Beobachtung — auf der sich der Ausdruck der beiden Künstler traf. Die auf Details ausgerichtete Aufmerksamkeit bringt weitere Analogien und Berührungs punkte hervor. Aehnliche, bis an das Dekoratisierende grenzende Tendenzen, wie sie

z. B. beim Arrangement des Kaschmirschals oder an der reich geschmückten Haube auf dem Dubowickaja-Bild zu beobachten sind, hat auch Rombauer mit Vorliebe angewendet, u. zw. nicht nur im Kreise seiner russischen weiblichen Auftraggeber, sondern auch noch nach seiner Rückkehr in die Slowakei (Bildnis der Gräfin Forgáč, 1830,<sup>31</sup> Bildnis der Frau Hellner,<sup>32</sup> Bildnis einer alten Dame mit einer mit blauen Bändern geschmückten Haube<sup>33</sup>). Das Bildnis der N. I. Dubowickaja definiert typisch für längere Zeit Rombauers Kammer-, nichtoffizielles Frauenbildnis, auch wenn bemerkt werden muss, dass bei seinem Festhalten an der äusseren Charakteristik Rombauer nicht Borowikowskij's psychologische Tiefe erreicht. Dies ist der Grund, warum trotz des Momentes der internen Ausstrahlung, das am Portrait der Dubowickaja das Gesicht dieser nicht mehr jungen Frau, dessen Züge zu markant sind, um es objektiv als schön bezeichnen zu können, so durchgeistigt, vermenschlicht und verschönert, Rombauer nicht imstande ist die Intensität zu entwickeln wie dies seinem älteren russischen Zeitgenossen gelang, und die sich somit schon den Intentionen des psychologischen Portraits nähern. Das Bildnis der Eleonora Iljinskaja aus dem Jahre 1812, auf welchen der Künstler auf den Lippen der Portraitierten ein kaum bemerkbares Lächeln und auf dem Gesicht gleichzeitig einen konzentrierten Ausdruck erscheinen lässt, kann zwar ein in dieser Richtung erfolgreicher Versuch betrachtet werden, doch im Vergleich zu Borowikowskij's Portrait der Dubowickaja bleibt das ganze Register der seelischen und Gefühleemotionen des Modells trotzdem bescheiden. Andererseits geht es Rombauer, ebenso wie Borowikowskij, immer um eine unmittelbare Treue und volle Bewahrung der Individualität ihrer Modelle, also nicht nur um eine Abbildung von Trägern allgemeiner Ideale; dies ist eine wichtige Anschauungsdeterminante der beiden Künstler insbesondere bei der Interpretation männlicher Portraits.

Borowikowskij's Portraits des Fürsten A. A. Dolgorukow und der Fürstin M. I. Dolgorukowa aus dem Jahre 1811 stellen einen weiteren Beweis von weiteren gemeinsamen — sowohl konzeptionellen als formalen — Schaffungstendenzen der beiden Künstler dar. Das aus dem Jahre 1819 datierte Bildnis des Ministers D. P. Troschinskij<sup>35</sup> steht dann schon ganz nahe gerade der Konzeption



9. Johann Rombauer: *Bildnis eines jungen Mannes*, 1813, Öl.

des Repräsentationsportraits, zu welcher sich Rombauer im Jahre 1818 mit dem Portrait des unruhmlich bekanntgewordenen Finanzministers Gurjew, dessen Name in der Erinnerung der Russen eher dank seiner Gourmanderie als seiner staatsmännischen Taten lebt, emporgearbeitet hat. Es ist paradox, jedoch nicht uncharakteristisch, dass in diesem Falle gerade der künstlerisch zweifelsohne raffiniertere und höher erudierte Borowikowskij bei der Traktierung des Hintergrundes dieses Repräsentationsportraits den Fehler begeht, den Hintergrund mit Details und Attributen zu überbürden, wodurch in der empire-empfundenen Konturarabeske des Modells störende Momente entstehen. Rombauer hingegen, unbelastet von den Traditionen des 18. Jahrhunderts, zeichnet den Hintergrund nur schematisch, demgegenüber entwickelt er in vollem Masse die energisch geführte, akzentuierte Linie des körperlichen Umfanges und der Individualität der porträtierten Person.

Die Parallelen, ja sogar stammesverwandtschaftlichen Züge, die sowohl im Schaffen Borowikowskij's als auch Rombauers erscheinen, sind teilweise sicherlich allein schon in ihrer Zeit und ihrer Stilmässigkeit verankert, haben jedoch auch ihre tiefergreifenden Wurzeln. Sie entspringen der verwandten Anschauungsplattform und, höchstwahrscheinlich, auch der direkten Kenntnis Rombauers des Werkes von Borowikowskij; in Anbetracht der parallelen Tätigkeit der beiden Künstler in einem identischen gesellschaftlichen und künstlerischen Milieu kann eine solche Kenntnis mit Recht angenommen werden.

Borowikowskij's Werk bedeutet für Rombauer gleichzeitig eine Verbindungsbrücke einsteils zu einigen Angehörigen der älteren Generation russischer Portraitisten, so z. B. direkt zu D. G. Lewickij und zu seinem bürgerlich gestaltendem Schaffen in der zweiten Hälfte der 80er Jahre des 18. Jh., insbesondere jedoch zu der Generation russischer Zeitgenossen, bei welchen sich Borowikowskij in vielen Fällen der Autorität des Lehrers erfreute.

Eine gewisse geistige Verwandtschaft verbindet Rombauers Werk mit der Porträtkunst des Malers A. G. Wenecjanow (1780–1847), eines Schülers von Borowikowskij, Sohnes eines Moskauer Kaufmannes; dank seiner neuen künstlerischen Arbeitsmethoden und seiner neuen An-

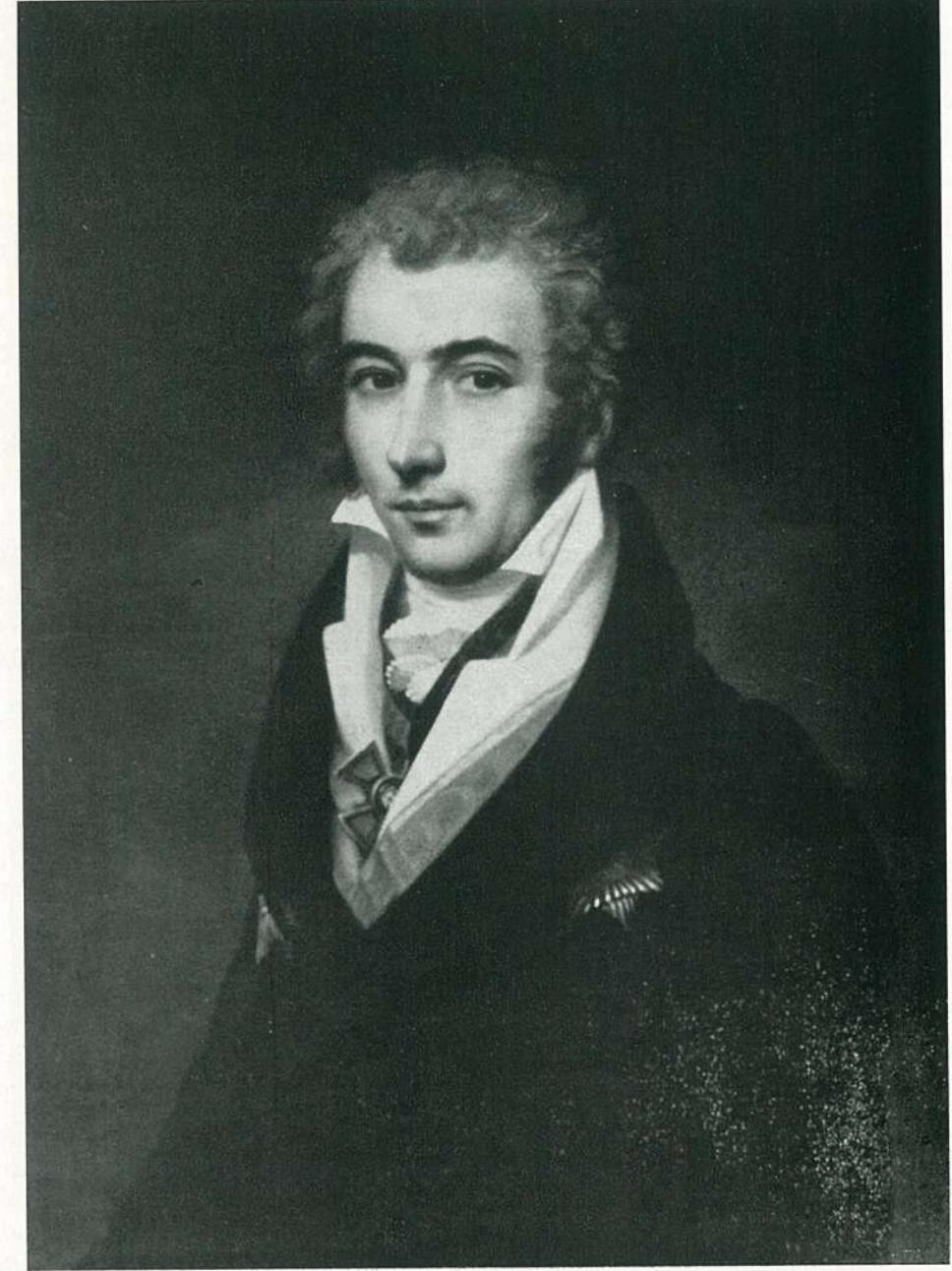
schauung folgten ihm viele Schüler und Anhänger.<sup>36</sup> Hier ist ein Zusammenhang nicht nur mit Portraits von Wenecjanow aus seiner frühesten Schaffungsperiode bemerkbar (Bildnis von A. I. Bibikow aus den Jahren 1805–1807), sondern auch mit Portraits aus seiner späteren, progressiveren Schaffungsperiode (Portrait von M. M. Filosofowa, 1823);<sup>37</sup> in dieser Periode verschiebt sich jedoch Wenecjanow's Bedeutung vom Gebiete der Porträtmalerei in das Gebiet realistischer Bilder aus dem Leben des einfachen russischen Dorfmenschen. Nebst dem direkten oder auch indirekten Einfluss Borowikowskij's und zufolge ihrer den alten niederländischen Meistern gewidmeten grossen Aufmerksamkeit kommen die Anschauungen der beiden Künstler einander auch schon wegen der Tatsache näher, dass keiner von ihnen durch den akademischen Drill gegangen war. Dadurch entgingen beide nicht nur der akademischen glatten, problemlosen Malerei, sondern auch der Gebundenheit durch klassizistische Konventionen. Ein weiteres Element, welches Rombauer und Wenecjanow außerdem noch gemeinsam innehaben, ist das Kolorit. Wenecjanow ist in koloristischer Hinsicht verhältnismässig lebendiger, als ein Grossteil der zeitgenössischen russischen Meister, sein Kolorit ist nicht durch die dunklen Töne des Barocks gebunden. Dabei ist es interessant zu bemerken, dass die Lebensdauer der vom Klassizismus verworfenen, in Hinsicht auf Farbenkultur anspruchsvollen Pastelltechnik, die im sammetfeinen 18. Jahrhundert eine privilegierte Ausnahmestellung besass, die beiden Künstler bis zum Ende des ersten Viertels des 19. Jh. verlängert haben. Zu Rombauers mit dieser Technik produzierten bemerkenswerten Arbeiten gehören sein Autoportrait aus dem Jahre 1821 und ein Pendantbildnis der anmutigen jungen Gemahlin des Künstlers.<sup>38</sup>

Nebst den allgemein bekannten Namen von Borowikowskij und Wenecjanow führen Fäden Rombauers Beziehungen auch zu Künstlern sekundärer Bedeutung der russischen Porträtmalerei des 19. Jh. Einer von ihnen ist auch der Maler von fast unbekannten Lebensschicksalen, P. Lewizky, dessen Arbeiten noch bis vor kurzem dem Spätwerk des Malers D. G. Lewickij<sup>39</sup> zugeschrieben wurden. Die Reproduktion seines „Bildnisses eines unbekannten Mannes“ aus dem Jahre 1818,<sup>40</sup> welches typenmässig das Portrait eines Intellek-



10. Johann Rombauer:  
*Bildnis der Gräfin  
Eleonora Iljinskaja,*  
1812, Oel.

11. Johann Rombauer:  
*Bildnis des Generals  
Litwinow,*  
1818, Oel.



tuellen oder Wissenschaftlers zu sein scheint, erweckt bei uns mit seiner Konzeption und Komposition einige Reminiszenzen an typenmässig ähnliche Portraits von Rombauer (*Bildnis des Ignazius Aurel Fessler*, 1821). Wir sehen eine interessante Uebereinstimmung, ja sogar Gesetzmässigkeit darin, dass es sich bei P. Lewizky, ebenso wie bei Borowikowskij und D. G. Lewickij,

wiederum um einen aus der Ukraine stammenden Künstler handelt.<sup>41</sup>

Zu den „vergessenen“ Gestalten der russischen Malerei gehört auch Lewickij's Schüler J. E. Jakowlew (1787–1843); der spätere Dekabrist und Maler-Amateur Alexander Bestuschew vergleicht die in der Ausstellung der Akademie im Jahre 1820 ausgestellten Exponate Rombauers mit

Jakowlew's Arbeiten. Bestuschew's umfangreiche Kritik<sup>42</sup> fällt grösstenteils zu Rombauers ungunsten aus. Wie dies jedoch auch A. N. Tichomirow beobachtet und anerkennt, und wie dies übrigens Jakowlew's in der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau und im Staatlichen russischen Museum in Leningrad vorhandenen nicht sehr zahlreichen Arbeiten beweisen, sind in den Studien des

akademisch gebildeten Jakowlew in seinem distinguiertem Ausdruck die unmittelbare Scharfsicht Rombauers und auch das Mass an Charakterisationsfähigkeiten, die in Rombauers Arbeiten zu beobachten sind, nicht zu finden.

Hingegen glauben wir, dass es eher angezeigt ist, Rombauers Werk mit dem anscheinend unterschiedlichen, ja sogar widersprüchigem Werk



12. Johann Rombauer:  
*Bildnis  
des Xaverius Branickij*,  
1818, Oel.

des Malers O. A. Kiprenskij (1782–1836) zu vergleichen, der mit seinem emotionell leidenschaftlichem Ausdruck quasi ein künstlerisches Gegenstück zum einzigartigen poetischen Werk seines Zeitgenossen A. S. Puschkin darstellt. Die Entwicklungslaufbahn Kiprenskij's, illegitimen Sohnes eines Adeligen, der zwar noch im Milieu der Leibeigenschaft aufgewachsen war, jedoch durch irgendeine Art gesellschaftlicher Nicht-Eingliederung charakterisiert ist, ist von jener Rombauers in der Tat grundverschieden. Mit der retrospekti-

ven Seite seines Schaffens schöpft Kiprenskij zwar tiefer und gründlicher aus der Vergangenheit, als Rombauer, in seinem eigenen Entwicklungsprozess geht er ihm jedoch weit voran, indem er mit Dawid's Rivalen und späteren Diktator der französischen Kunst, Jean Dominique Ingres (1780–1867) Schritt hält, den er in einiger Hinsicht, dank seiner Emanzipation vom Klassizismus, sogar übertrifft. Kiprenskij's dramatisches, explosiv temperamentvolles Naturell knüpft an die Traditionen des Barock nicht nur in figuralen

Studien und Kompositionen an — wie dies z. B. auch seine Studie zweier männlicher Akte, mit diagonaler Komposition, voller Spannung (1804) beweist — sondern auch in seiner Portraitmalerei, um sich dann im psychologisch erregten, bewegten Romantismus zu verankern. Dem von innen genährten, existentiell erlebten Inhalt der Werke Kiprenskij's entspricht auch der formale Ausdruck, in welchem sich sein Werk äussert. Seine Komposition stützt die eingebürgerten, fixierten Schemata, sie attackiert den Zuschauer mit ihrer überraschenden, unerwarteten Unmittelbarkeit, Improvisation und Impulsivität. Die Handschrift ist frei, die Palette dunkel, als ob von einer inneren Glut verbrannt. Ebenso sind die psychologischen Aspekte, mit welchen Kiprenskij sein Modell betrachtet, nicht abstrakt und objektivisierend, sondern von seinen eigenen Problemen, von seinem inneren Ich durchwoben; dadurch erhalten die von ihm porträtierten Personen immer ein Stück seiner eigenen Erregung und Spannung, ein Stück romantischer Exklusivität. Darum ist er immer auf der Suche nach extremen und exklusiven und nicht bürgerlich zivilen Positionen. Kein Wunder, dass die dankbarsten und entsprechendsten Objekte seines portraitistischen Interesses Angehörige der russischen romantischen Dichterschule sind (V. A. Schukowkij, 1816; A. S. Puschkin, 1827 und andere).<sup>43</sup>

Wie entfernt immer auch Kiprenskij's erregtes und unruhiges Wesen dem Rombauer'schen nüchternen, im wesentlichen zivil-quietistischen, auch wenn nicht kleinbürgerlich verschnürtem Ausdruck sein mag, es übt auf ihn eine gewisse Anziehungskraft aus und bleibt nicht ohne Einfluss auf ihn. Denn schliesslich hat auch Rombauer — wie dies z. B. das bereits erwähnte Portrait des ungarischen Wissenschaftlers Aurel I. Fessler, eines Mannes mit buntem Schicksal, der für die Funktion eines lutheranischen Superintendenten nach Petersburg eingeladen wurde, weiter das Bildnis des ungarischen Aesthetikers Kazinczy beweisen — Geschmack daran gefunden, sich mit einer Intellektualität auszeichnende oder in emotionaler Hinsicht nicht alltägliche Gesichter anzusehen.

Auch kann nicht behauptet werden, dass Rombauer bei seinem Schaffen psychologische Werte, innere Momente und Momente innerer Emanation der porträtierten Person ganz vernachlässigt

hätte. Im Gegenteil; nach dem Jahre 1810, als er dem Höhepunkt seines Schaffens entgegengeht und dazu in einer Periode, als in der pathetischen Atmosphäre nach den Napoleonischen Kriegen sich ein russischer Romantismus zu entfalten beginnt, beschäftigt er sich verhältnismässig systematisch mit ähnlichen Problemen. Seine Ausdrucksmitte, oft mit einer expressiven Uebertriebung aufgetragen, spielen jedoch schon immer mehr auf einer anderen Seite von psychologischen Momenten der Persönlichkeit, wie z. B. im Schaffen Kiprenskij's.

Im allgemeinen kennt Rombauer kein tiefes psychologisches Eindringen in das Innere seines Modells; seine Charakteristik, auf einigen nicht nur auserwählten, sondern sozusagen destillierten Zeichen aufgebaut, ist im allgemeinen eindeutig, ohne irgendwelche Nebenbedeutungen. Aus diesem Grunde erwecken seine Modelle häufig den Eindruck einer Uebercharakterisierung. Mit dieser

13. Johann Rombauer: *Bildnis eines jungen unbekannten Soldaten*, 1819, Oel.





14. Johann Rombauer:  
*Bildnis*  
*der Gräfin Kutajsowa,*  
1820, Öl.



15. Johann Rombauer:  
*Bildnis des Grafen*  
*Dimitrijew Alexandro-*  
*witsch Gurjew,*  
1818, Öl.

Eigentümlichkeit seines Schaffens nähert sich Rombauer einigen — eben darum weniger konventionellen und weniger ansprechenden — Werken von V. A. Tropinin (1777–1857), eines Malers, der aus den Reihen der russischen Leibeigenen kam und im wesentlichen ebenfalls nicht auf akademischen Boden aufwuchs. Tropinin, der zum Portraitisten der Moskauer Bourgeoisie wurde und nachher insbesondere mit seinen genre-gestimmten, idealisierten Bildnissen aus völkischem Milieu sozusagen zum Verkörperer der aesthetischen Ideale dieser Klasse wurde, stand

Rombauer verhältnismässig nahe auch mit seiner durch helle lokale Töne definierten Palette.

Der Prototyp und die Vorbilder einiger der besten Werke Rombauers müssen aber trotzdem in Kiprenskij's malerischer Kultur gesucht werden. Zu den Arbeiten, die mit ihrer Qualität einen so ausserordentlichen Platz in Rombauers Schaffen einnehmen, gehört zweifelsohne das Autoportrait aus dem Jahre 1813, welches bereits im alten, mit Zeichnungen ergänzten Inventar der Privatgalerie des Fürsten Jusupow inventarisiert wurde, das bis zum heutigen Tage im imposanten klassizis-

tischen Schloss Archangelskoje Selo untergebracht ist.<sup>44</sup>

In diesem bemerkenswerten autobiographischen Dokument Rombauers, welches u. A. auch ein Zeugnis der Selbstsicherheit und des nicht geringen Selbstbewusstseins des jungen Künstlers darstellt, sehen wir — im Vergleich zu seinen älteren Werken — einen ganz neuen Aspekt. Es ist nicht nur die Komposition — mit einer scharfen Wendung des Körpers, mit dem Rücken fast ganz zur Lichtquelle — die so radikal die bei ihm gewohnte ausgeglichene Statik des Bildaufbaus

verändert. Eine ungewöhnliche dramatisierende Rolle fällt auch dem Licht zu, welches den Wert des Helldunkels erreicht und in einem weiten Winkel von hinten auf die Schultern, auf den Nacken, auf den Kragen und auf einen Teil des runden, jugendlichen, fast noch kindisch trotzigen Gesichts fällt. Neue Elemente bilden auch die Reflexe, die kühn auf dem blütenweissen Kragen, auf den lockigen, mit lebendiger Kalligraphie gemalten Haaren und auf dem halbbelichteten Gesicht spiegeln. Natürlich ist es nicht von ungefähr, wenn wir beim Betrachten dieses Bildes



16. Johann Rombauer:  
*Bildnis des Aurel Ignacius Fessler*,  
1821, Oel.

an das attraktive Autoportrait Kiprenskij's aus dem Jahre 1808<sup>45</sup> denken.

Das grosszügig komponierte und traktierte, koloristisch kultivierte „Portrait eines jungen Mannes“<sup>46</sup> aus demselben Jahr weicht in qualitativer Hinsicht noch mehr vom üblichen Niveau der Rombauer'schen Arbeiten ab. Der Kreis der hier gelösten Probleme ist hier zwar enger, als beim Autoportrait aus dem Jahre 1813 (die dem Licht zugeteilte Rolle fällt hier weg), das Register der Ausdrucksmittel ist bescheidener, dafür sehen wir eine gesteigerte Lebendigkeit in der energischen Modellierung des Puschkin'isch ausdrucksvoollen

Hauptes, umgeben von einer Fülle dichter, zerzauster, dunkler Haare, mit einem Backenbart, ein längliches, suggestiv konzentriert blickendes Gesicht. Gleichfalls, die gewisse übliche Rigidität der Rombauer posierenden Modelle — übrigens nicht selten auch bei den Portraits von Borowikowskij — wird hier durch eine ungezwungene, natürliche Position des Körpers ersetzt. Es ist anzunehmen, dass Tichomirov richtig in seiner Annahme war, als er behauptete, dass selbst Rombauer die Qualität dieses Bildes hoch einschätzte. Dies war auch der Grund, warum er das Bild mit sich nach Hause brachte.

Zu der Serie dieser aussergewöhnlichen Arbeiten muss auch das bereits erwähnte Pastell-Autoportrait aus dem Jahre 1821 und — mit gewissen Vorbehalten — auch sein Pendant, das Bildnis der Gemahlin des Künstlers<sup>47</sup> gerechnet werden, welch letzteres an Kiprenskij's Portrait der D. N. Chwostowowa aus dem Jahre 1814<sup>48</sup> errinnert. Das kühn modellierte Haupt, die Silhouette der Büste am Autoportrait mit seiner eleganten Kurve ergänzend, assoziiert uns schon eher, als das jugendliche, naiv wirkende Gesicht des Autoportraits aus dem Jahre 1813, die Vorstellung eines erfahrenen, witzsprühenden Mannes, also wie Rombauer in einer flüchtig aufgezeichneten Charakteristik von seinem Mitarbeiter im Institut des Pastors Muralt, vom bereits erwähnten Jakob Christoph Miville<sup>49</sup> dargestellt wurde. Das Gesicht verrät Wille und Energie, der Blick ist der sachliche Blick eines stets forschenden Malers, für dessen Schaffen immer die konkrete Realität ausschlaggebend war.

Es ist bemerkenswert, dass es sich bei allen vier, über den qualitativen Durchschnitt stehenden Bildern um Werke handelt, die nicht auf Bestellung angefertigt, sondern vom Künstler für sich selbst geschaffen wurden.

Das Jahr 1813, mit welchem das Autoportrait aus Archangelskoje Selo und das „Bildnis eines jungen Mannes“ (das letztere in der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest) datiert sind, errinnert uns an ein ungeklärtes Kapitelchen aus Rombauers Petersburger Wirkungszeit. Es ist dies das Problem seiner Beziehung zum Pedagogischen Institut des Johann von Muralt (1780—1850), eines Absolventen der theologischen Fakultät in Halle, später Lehrers an der Pestalozzi-Schule, der im Jahre 1810 von der Petersburger evangelisch-reformierten Kirche auf den freigewordenen Platz des dortigen Pastors berufen wurde.<sup>50</sup> Muralt hat seine pedagogische Tätigkeit auch in Russland fortgesetzt. Das von ihm in Petersburg eingerichtete Pensionat wurde sehr bald durch das dort praktizierte neue Erziehungssystem bekannt und wurde beginnend mit dem Jahre 1812 von der adeligen Jugend stark kultiviert. Es ist anzunehmen, dass Rombauer, der wahrscheinlich zufolge seines Glaubensbekenntnisses mit Muralt in Verbindung kam, die Aufgabe zufiel, im Pensionat Zeichen-, bzw. Malerei-Unterricht zu erteilen, dessen Kenntnis in den damaligen höheren Gesellschaftskreisen zur guten Erziehung gehörte.

Es ist möglich, dass die finanzielle Unabhängigkeit, die Rombauer aufgrund seiner Tätigkeit im Muralt'schen Institut gesichert wurde, ihm in dieser Periode, also am Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens, die Möglichkeit bot, kühner zu experimentieren und sich intensiver in künstlerische Probleme zu vertiefen, als er dies während der Zeit tun konnte, in der er mit bestellten Arbeiten überhäuft war.

Natürlich kam aber auch bei einigen Bestellungsarbeiten sein ihm eigenes Talent zu Geltung, eine in Kiprenskij's Art erstrebende Auffassung des Intimen, Privatesten und Erlebten, wie auch eine geistreiche Aneignung der technischen Meisterung zur Geltung. Es geht grösstenteils um Werke, die noch mit dem Aufenthalt des Künstlers in Russland verbunden sind.

Eine anspruchsvollere Betrachtung, deren Vorbote schon vor dem Jahre 1813 das Bildnis der Gräfin Eleonora Iljinskaja, insbesondere jedoch das Pendant-Bildnis des Generals Litwinow,<sup>51</sup> charakterisiert durch eine sichere Modellierung

17. Johann Rombauer: *Bildnis einer jungen Frau in Volkstracht*, Oel.





18. Johann Rombauer-Ignacius Sebastian Klauber: *Bildnis des Generalleutnants Matwej Iwanowitsch Platow*, Helden des Grossen Vaterländischen Krieges des Jahres 1812, Kupferstich, 1809.

und tadellos realisierte perspektive Kürzung wie auch durch eine neue malerische Erfassung, waren, kommt auch in der späteren Periode zum Vorschein. So z. B. am „Bildnis eines jungen Offiziers“<sup>52</sup> aus dem Jahre 1819, der mit seiner sympathischen und natürlichen Erscheinung — so wie dies bereits von Tichomirov angedeutet wurde — an den Helden von Tolstoj's Romans Krieg und Frieden, Pefja Rostow erinnert. In der langen Reihe von Rombauers Arbeiten, in der natürlich auch schwächere Werke aufzufinden sind, fällt die souveräin, mit temperamentvoller Handschrift gemalte Miniatur „Bildnis eines unbekannten jungen Mannes“ aus dem Jahre 1821 — mit ihrem Format eine Ausnahme in Rombauers Schaffen — als Beweis einer noch immer nicht erlöschenden Kraft des Naturells des Künstlers auf. Ja sogar, sein Interesse an der Lösung des Problems der licht-atmosphärischen Vibration, das schon gegen 1813 aufgetreten war, wird hier noch einmal sichtbar.



19. Johann Rombauer-Salvator Kardelli: *Bildnis des Generals Grafen Wassilijs Wassiljewitsch Orlow-Denisow*, Kupferstich.

Einen besonderen Platz in Rombauers russischem Schaffen nehmen noch zwei Portraits ein: das nicht signierte und nicht datierte Bildnis des V. V. Michalkow und Bildnis der Gräfin Kutajsowa aus dem Jahre 1820. Die beiden Bildnisse, auf welchen die sitzenden Figuren bis zu den Knieen erfasst wurden, sind vom Typ des eleganten Empire-Bildnisses deriviert, dessen Schöpfer niemand anderer war als der „Chronist des grossen Lebensstils“, der gefeierte und verteufelte Ingres. Die Gestalt des männlichen Bildnisses, die mit seinem zum Licht exponierten, nachdenklichem, in die Ferne konzentriertem Gesicht an den Ausdruck des von Kiprenskij gemalten Bildnisses von S. S. Uwarow erinnert, ist kompositionell ungewöhnlich kühn in den Raum poniert. Die einigermassen theatralische Positur des Modells mit der gestellten, auch wenn anscheinend nonchalant-



20. Johann Rombauer-Alexander Alexandrowitsch Florow: *Bildnis des Jakim Lazarewitsch Lazarew*, 1820, Kupferstich.

ten Handschuh-haltung, ist eine gute Charakteristik des romantisch posierenden Angehörigen der exklusiven russischen Offiziers-Elite.

Natürlicher erscheint der Zauber der Gräfin Kutajsowa, deren weiblicher Charm anscheinend einen grossen Eindruck auf Rombauer ausübte. Zweifelsohne war dies der Grund, warum er mit allen Mitteln eine besondere Atmosphäre ihrer sympathischen Erscheinung ausdrücken wollte. Er umhüllt diese Frauengestalt mit einem feinen Lyrismus, kleidet sie in einen raffiniert einfachen, geschmeidigen Samt, vereinigt in ihr Züchtigkeit, Zartheit und Lieblichkeit. Um die Lehne des Empire-Sessels ist ein Kaschmirschal geworfen, ein unerlässliches Attribut der damaligen Damen-eleganz. In dieses sein vielleicht bestes Frauenbildnis will der Künstler quasi die Metapher des Geheimnisses der weiblichen Anziehungskraft hineinkomponiert haben.

Im Herbst des Jahres 1824<sup>53</sup> kehrte Rombauer in seine Heimat, in die Slowakei, zurück. Es war dies die Heimkehr eines finanziell gesicherten Menschen, die Heimkehr eines Künstlers, dekoriert mit dem gesellschaftlichen Ruhm eines entfernten Landes, der in seine entlegene Heimatstadt wenigstens einen fernen Abglanz der grosstädtischen Petersburgers Salons und Theater mitbrachte. Zusammen mit den besten Arbeiten des Künstlers gelangt nach Prešov auch eine wertvolle Sammlung französischer Gravüren, die in der prosaischen Atmosphäre der Provinzstadt bald nur noch den kultivierten Geschmack ihres Besitzers bezeugt.

In Rombauers Atelier kommt eine ununterbrochene Kette von Bestellern aus den Reihen des Adels der näheren und ferneren Umgebung und ebenso aus der sich zum Wohlstand heraufschwingenden ostslowakischen Bourgeoisie und

21. Johann Rombauer-Andrej Grigorjewitsch Uchotmskij: *Bildnis des Arkadij Iwanowitsch Nelidow*, Gouverneur von Kursk, Kupferstich.





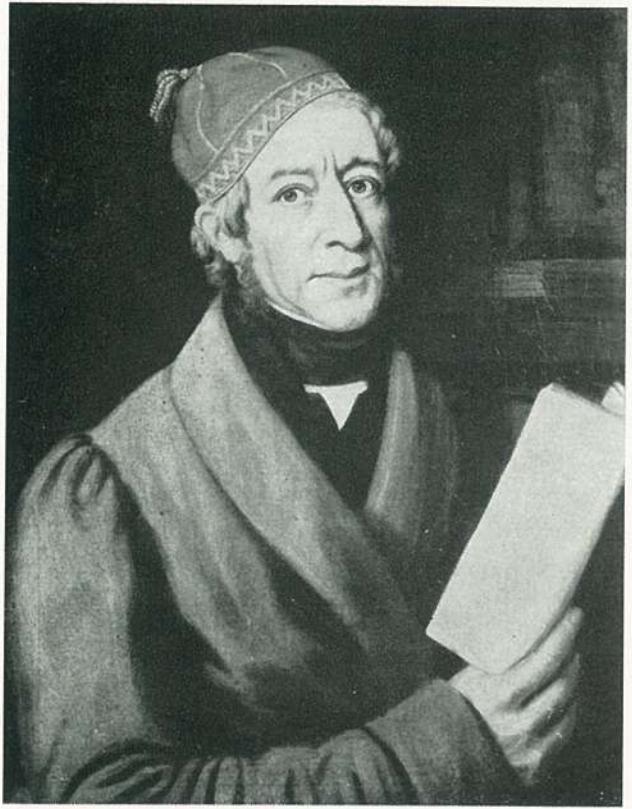
22. Johann Rombauer: *Bildnis eines jungen Mannes mit Schnurrbart*, 1826, Oel.

Intelligenz. Alle halten es für eine Ehre, sich vom Portraitisten der Petersburger „Noblesse“ „verewigten“ zu lassen. Im Wirbel der Bestellungen und auch in seiner Isolierung verliert der Künstler die Möglichkeit einer Weiterbildung und vielleicht hört er auch auf, die Notwendigkeit neuerer Errungenschaften zu empfinden. Er lässt sogar sehr bald seinen Plan fallen, eine Reise nach Rom, dem damaligen Mekka der westlichen Kunst zu unternehmen.<sup>54</sup> Er begnügt sich mit den erreichten Zielen, beziehungsweise mit ihren Abwechslungen. Die faszinierende Anziehungskraft Kiprenskij's unruhig erregten, prometheisch ungebundenen Beispiels, welches im kleinbürgerlichen Milieu Prešovs vielleicht auch auf kein Verständnis gestossen wäre, verbleibt mit den Jahren immer mehr. Wenn es überhaupt noch möglich wäre, vom russischen Parallelismus in Rombauers weiterem Schaffen zu sprechen, so könnten ehestens noch die Reminiszenzen des bürgerlich ruhigeren, in seiner Bedeutung eindeutigeren Spätwerkes von W. L. Borowikowskij, vielmehr aber noch von W. A. Tropinin in Betracht kommen.

Wenn das Bildnis von Franz Kazinczy aus dem Jahre 1825 — verhältnismässig bündig traktiert mit einer verengten Skala künstlerischer Mittel und mit grösster Konzentration dahin strebend, die charakteristischen Züge des Modells festzuhalten — in grossem Masse von der Konzeption von Rombauers Arbeiten aus den Anfängen der Zwanzigerjahre (auch vom Bildnis des A. I. Fessler, ebenfalls einen Intellektuellen darstellend) abweicht, so knüpfen das Portrait des Grafen Stefan Forgáč, insbesondere jedoch Portraits aus dem darauffolgenden Jahre organischer an Rombauers vorheriges Schaffen an. Mit diesen Arbeiten — mit dem „Bildnis eines jungen Mannes mit Schnurrbart“ und „Bildnis einer jungen Frau“ — beide mit gewissen technischen Finessen und Konzeption gemalt, sehen wir eine Wiederannäherung Rombauers an die Konzeptionen der russischen Portraitschule. Mit einer freien Malerei der Haare und mit der Draperie eines nonchalant überworfenen Mantels, mit dem lebhaften, aber konzentrierten Ausdruck des Gesichts erhielt dieses temperamentvoll gemalte Männerbildnis einen gewissen Anhauch romantischer Erregung. Es ist fast überraschend, wie überzeugend und mit welchem Verständnis der Künstler die innere Energie des Porträtierten darstellt, und mit welcher

Courage er die Farbenkontraste der dunklen Uniformjacke und des hellroten Futters des Mantels aufträgt. Während wir bei diesem Bildnis ein vielleicht letztes Aufleuchten des Kiprenskij'schen Konzeptes empfinden, erinnert das statischere Pendant, „Bildnis einer jungen Frau“, nicht nur mit seiner Präsentation, sondern auch mit dem Ideal der Schönheit, die der Künstler mit einer vereinfachten Stilisation des Gesichts erreichen will, an die ruhigere, glattere Art der Tropinin'schen Malerei und auch an Tropinin's Vorstellung von der weiblichen Schönheit. In Anbetracht des Charakters des ethnischen Typs der beiden porträtierten Personen wie auch der Uniform am Männerbildnis, die in keine Kategorie der damals existierenden militärischen österreichisch-ungarischen Uniformen eingereiht werden kann, glauben wir richtig annehmen zu können, dass es sich um Portraits eines unbekannten russischen Ehepaars handelt. Beide Bilder befinden sich heute in der Slowakischen Nationalgalerie. Sie sind ein sprechender Beweis der Dauerhaftigkeit von Rombauers Beziehungen zum russischen Volk und zu russischen Objekten.

An einigen ausgesuchten Arbeiten aus der unmittelbar darauffolgenden Periode macht sich noch immer der Einfluss der Tropinin'schen aesthetischen Normen bemerkbar. Wir sehen ihn z. B. auf dem „Bildnis einer Dame beim Tischlein mit Nährzeug“ aus dem Jahre 1827, wo auch das sachlich und präzis dargestellte Stillleben, zusammengestellt aus Kleinigkeiten von Nährquisen der Hausfrau und aus einem ziselierten Glöcklein, Rombauers Kenntnisse über die Stillleben-Partien der Tropinin'schen Bilder beweist (z. B. der „Klöpplerin“ aus dem Jahre 1823) und teilweise auch auf dem „Bildnis der sitzenden jungen Dame mit einer Rose in der Hand“ aus dem Jahre 1830. Aber die Ueberfülle und übertriebene Geschmücktheit dieser halb intimen — halb repräsentativen Portraits besitzt nicht mehr die ungezwungene, ungeschniegelte grossstädtische Noblesse, die wir z. B. auf dem Bildnis der Gräfin Kutajswa sehen können. Der Künstler hat hier scheinbar schon gewisse Konzessionen seinem kleinbürgerlichen Milieu und seiner sich bereichern den Société gemacht, die ein bisschen ungeschickt den von ihr bewunderten Lebensstil der Aristokratie imitiert, um dadurch ihren eigenen wirtschaftlich-finanziellen Aufstieg zur Schau zu stel-



23. Johann Rombauer: *Bildnis des Prešover Rechtanwalts Samuel Hellner*, Oel.

len. Im Prospekt, am „Bildnis der sitzenden jungen Dame mit der Rose in der Hand“, mit dem sich vertiefenden und in die Landschaft öffnenden Raum, mit den Bergen von Strážske im Hintergrund, kommt dann schon das Prinzip des illusiven Realismus des Biedermeiers zur Geltung. Es ergibt sich die Frage, bis zu welchem Masse sich Rombauer die Aspekte und Tendenzen des Biedermeiers aneignete, dieser Stil- und Anschauungstendenz, die der Lebensart des mitteleuropäischen Bürgertums bis ungefähr von der Zeit des Wiener Kongresses bis zum Jahre 1848 entsprach, wobei natürlich örtliche Verhältnisse sowohl in Bezug auf Zeit als auch auf Inhalt modifiziert werden. Selbstverständlich besteht auch die Frage des Zusammenhangs mit dem oder der Distanziertheit vom zeitgenössischen ostslowakischen künstlerischen Ausdruck.

Nebst Josef Czauczik und seiner Schüler, die mit dem Ende der Zwanzigerjahre zur Geltung zu kommen beginnen und sich im allgemeinen den Tendenzen des Spät-Empire oder des ausreifenden

Biedermeiers unterwerfen, erscheinen in dieser Periode auch Namen weiterer, neuer künstlerischer Talente auf der Bildfläche in der Ostslowakei.

Unmittelbar mit Prešov ist für eine längere Zeit die bemerkenswerte Tätigkeit zweier Künstler verbunden: es handelt sich um Josef Miklošík (1791–1841)<sup>55</sup> und um den jüngeren, bereits erwähnten Josef Ginovský (1800–1857).<sup>56</sup> Beide haben in Wien studiert. Der ältere von ihnen, Miklošík, der nebst seinen Studien auch den mittels eines Stipendiums aufrechterhaltenen Beruf des Kantors der Wiener griechisch-katholischen Kirche ausübt, ist in den Jahren 1814–1823 Schüler der Akademie, des zu jener Zeit wohlbekannten Peter Krafft. Der jüngere, Ginovský, mit seinen schon vorher erworbenen künstlerischen Erfahrungen, eignet sich seit der Mitte der Zwanzigerjahre den Stil des sentimental Biedermeiers an, wie dies auch zweie seiner Frauenbildnisse beweisen, die sich heute im Besitze der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava befinden.<sup>57</sup>

In der weiteren Entwicklung wird das Schaffen der beiden Künstler voneinander unterschiedlich und in einem bedeutenden Masse differenziert. Während Miklošík, der später als Diözese-Maler in Diensten des Prešover griechisch-katholischen Bistums sein mittels einiger Portrait- und Genre-Arbeiten bewiesenes Talent<sup>58</sup> zersplittert, indem er auf Bestellung stereotypisch dargestellte Ikonostase produziert und unter den vielen unbedeutenden, anspruchslosen provinziellen Ikonographen seinen Platz einnimmt, zieht Ginovský die Aufmerksamkeit der Künstlerkreise von Wien und Pest mit seinen immer realistischer orientierten Portraits und Genre-Bildnissen auf sich. Später macht er jedoch allmählich Konzessionen – mit typisch österreichischen Genre-Bildern – um dem Geschmack des österreichischen kleinstädtischen Konsumenten entgegenzukommen.

Wenn wir Rombauers Spätwerk in Beziehung zum künstlerischen Ausdruck der obengenannten zwei Künstler untersuchen, finden wir, dass es sowohl in seiner mentalen Tendenz als auch in der gestaltlichen Ausdrucksweise fast intakt geblieben ist. Das künstlerische Streben des talentierten Ginovský entspricht mit seiner Biedermeier-Position, insbesondere jedoch mit seiner realistischen Tendenz schon den Richtungen der nach ihm folgenden Generation und entwickelt sich – trotz seines anhand von Literatur bewiesenen Kontaktes



24. Johann Rombauer: *Bildnis einer Dame mit Haube aus der Familie der Maleters*, Oel.

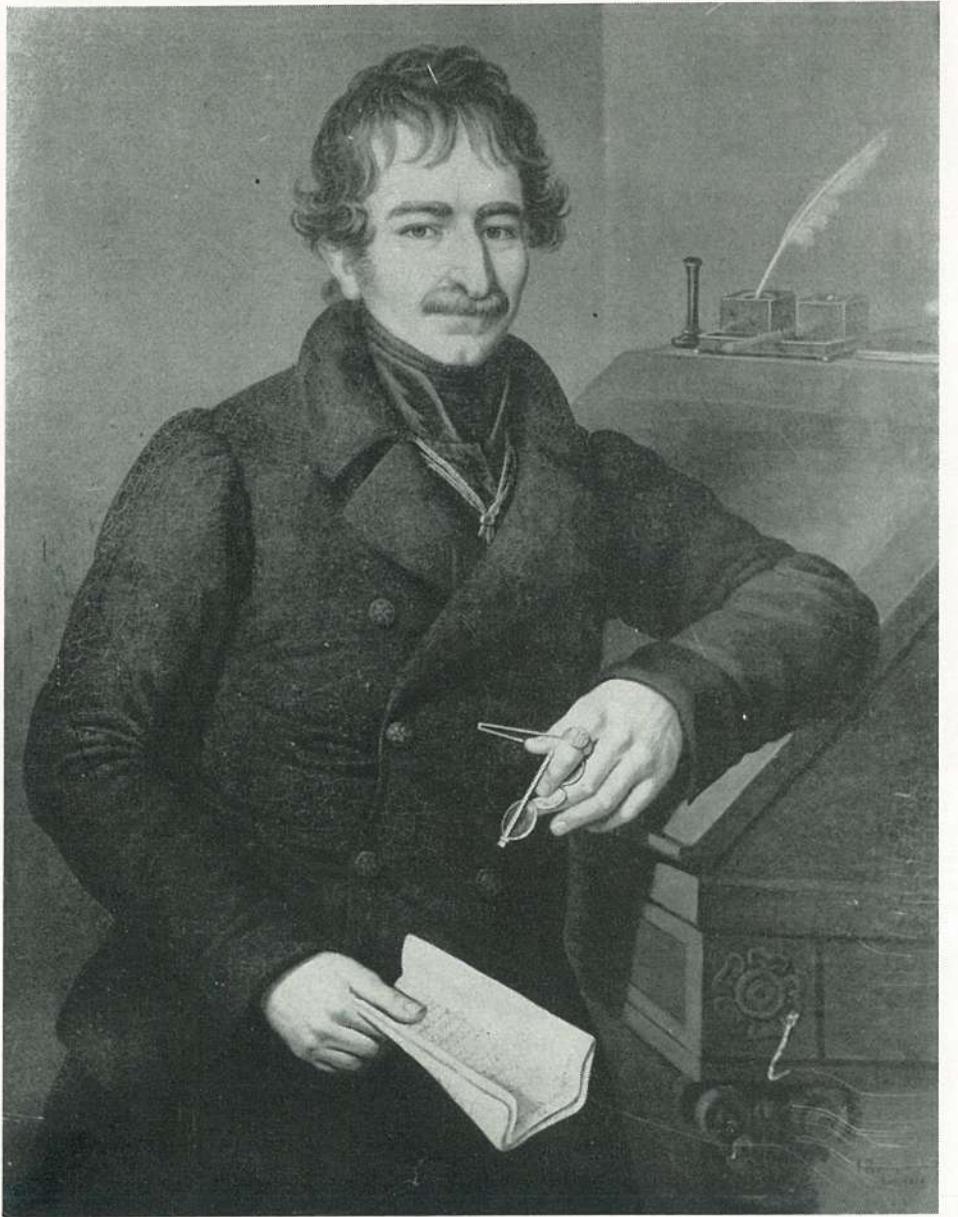
25. Johann Rombauer: *Bildnis einer jungen Frau*, 1826, Oel.



mit Rombauer um das Jahr 1825 – schon außerhalb der Rombauer'schen künstlerischen Anschauungen. Wenn von gewissen gemeinsamen Charakteristiken gesprochen werden kann – wie z. B. bei der Konstruktion des ausdrucksvollen, plastischen Kopfes an Ginovský's „Bildnis von Karol L. Sojka“ aus dem Jahre 1821<sup>60</sup> – so geht es eher um das Ergebnis von Ginovský's Betrachtung einiger Frühwerke Rombauers aus seiner jungen Periode, die in der Ostslowakei zurückgeblieben sind. Nach seinen Studien und Studienreise in Oberitalien, wo Ginovský eher zufällig als programmgemäß auch die Bekanntschaft des grossen Dichters und Fürsprechers der slawischen Welt und der slawischen Idee, Ján Kollár, macht, nimmt der Maler Abschied von Prešov; er veranstaltet Austellungen und hält sich vorwiegend in Österreich, vor allem in der Metropole der Monarchie, Wien und teilweise auch in der steierischen Stadt Leoben auf. Die Provenienz einiger seiner Bilder weist darauf hin, dass er dabei auch mit Prag in Kontakt war, dass er sogar dort gewohnt hat („Prager Milchfrau“, „Die Umgebung von Prag“, „Bildnis eines Priesters“, 1831).<sup>61</sup>

Das Portraitwerk des Malers Josef Miklošík, der nach seinen Studien an der Wiener Akademie, ähnlich wie Ginovský, zu einem Studienaufenthalt in Italien weilte,<sup>62</sup> ist von einem rauen, nüchternen, linearen Klassizismus gekennzeichnet, wobei sich der Künstler mit einer geradezu überraschenden Sachlichkeit der Anschauung einiger Tendenzen des Realismus nähert. In bezug auf Stil ist Miklošík's Werk bei all dem bündiger als die stilistisch freiere Schaffungsweise Rombauers, die mit ihrer erregenden Konkretheit und Schlagkraft, als auch durch Beachtung der unmittelbaren Empirie sozusagen alle Regeln des zeitgenössischen stilistischen Kanons unberücksichtigt lässt. Dadurch kommt es nicht zu einem Zusammentreffen der sowohl für Rombauer als auch für Miklošík typischen Charakterisationstendenzen auf einer gleichen Plattform.

Der Klassizismus, der nur von der Ferne, indirekt, auf Rombauers Frühwerk einwirkte, wurde vom Künstler in den 30er und 40er Jahren längst beiseite gelassen. Vom Biedermeier, der zu jener Zeit in Europa herrschte, behielt der Künstler lediglich die prahlerische Dekorativität, die insbesondere rauschende Bänder, Blumen und feine Stickereien der reich geschmückten Frauenkleidung



26. Johann Rombauer:  
*Bildnis des Prešover  
Kaufmannes Lillia  
Boldizsár*,  
1839, Oel.



27. Johann Rombauer:  
*Bildnis der Frau Hell-  
ner*,  
Oel.

zur Schau stellt, deren Zweck es ist der Frauen-schönheit zu schmeicheln. Anzeichen des Bieder-meier'schen Sentiments sind in den Porträts von Rombauer nur sporadisch zu finden („Bildnis der Frau Selmeczy“, 1834), aber selbst in diesen Fällen weisen sie einem dem Künstler eigenen Ton auf.

Wenn bei Rombauer auch von irgendwelchen Anzeichen von Realismus gesprochen werden kann, so können wir sie am besten mit dem Attribut „charakterisations-“ bezeichnen. In einem jeden Fall ist der Künstler um ein Maximum von Aus-

druck und Anschauung bemüht. Seine Charakterisationsmethode beruht auf einen ihm angeborenen empirischen Sinn; diese Methode macht nicht ungern von der Lizenz der künstlerischen Ueber-treibung Gebrauch.

Rombauers „Realismus“ hat natürlich seine Grenzen. Es geht hier im grossen und ganzen um eine innere Tendenz, und nicht um eine entwickelte künstlerische Anschauung, die den Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens der zweiten Hälfte des 19. Jh. bildet. Dabei ist diese Tendenz zum

Realismus nicht konstant, sondern besitzt ihre eigene Entwicklung. Am markantesten kommt sie in jenen Arbeiten Rombauers zum Vorschein, in welchen er sein Schaffen mittels gewisser psycho-logischer Elemente vertieft.

Was Rombauers Ausdruck in seiner Schluss-etappe vielleicht am stärksten dem heimatlichen künstlerischen Streben näherbringt, sind einige Anzeichen einer Verprovinzialisierung und die bereits erwähnten, dem kleinbürgerlichen Geschmack dargebrachten Konzessionen, die den Künstler

in einen Stagnationszustand nichtproduktiver, oberflächlicher Anschauungen und Konventionen führen. Von den beliebten Ehepaar-Pendant-portraits verschwindet die Eleganz und Unge-zwungenheit. Die Positur der Modelle und ihre Gesten werden weniger wendig, die Kleidung ist weitschweifend und detailliert traktiert, der Zu-sammenklang der Farben wird härter. Die Ent-wicklungskurve des Künstlers weist beginnend mit den 30er Jahren eine sinkende Tendenz auf. Aus dem schöpferischen Prozess des Künstlers

schwindet immer mehr und immer häufiger die emotionelle Komponente und die Komponente der persönlichen Interessiertheit. An ihrer Statt verbindet sich die Empirie mit einer professionellen Routine und Konventionalität. Die Voraussetzungen seiner früheren Entwicklung werden von Rombauer immer seltener beachtet; in dieser Periode kommt es nur schon sporadisch zu einer intensiveren Entfaltung der Finessen seiner Malerkunst. Zu diesen seltenen Ausnahmen gehört z. B. das Doppelporträt des Prešover Rechtsanwalts Samuel Kardoss und seiner Gemahlin aus dem Jahre 1836.<sup>63</sup> Insbesondere das Frauenbildnis erinnert hier noch — mit seinem lieblichen, unmittelbaren, dabei jedoch fein vergeistigtem Ausdruck, und die mit einer vertieften Echtheit traktierte physische Erscheinung — an die einstigen künstlerischen Ansprüche und Ambitionen Rombauers. Lebendig, mit einer verhältnismässig freien Kalligraphie gemalt ist auch das „Bildnis einer Dame mit Haube aus der Familie der Maleters“,<sup>64</sup> und statischer, dabei jedoch mit Feingefühl und Sinn für lebendige Details das „Bildnis der Rozina Sterbinský, geb. Metzner“.<sup>65</sup> Das Bildnis des Rechtsanwalts Samuel Hellner,<sup>66</sup> insbesondere jedoch das Bildnis des Prešover Kaufmanns Lillia Boldizsár aus dem Jahre 1839,<sup>67</sup> auf welchem die Geschäftstüchtigkeit und sogar geschäftliche Schlauheit der jungen Bourgeoisie so überzeugend dargestellt sind, machen nach vielen Jahren von neuem von der plastischen und auch karikierenden Uebertreibung Gebrauch. Es scheint, dass der Künstler sich hier ungewollt eine treffende, dabei gutgemeinte und verständnisvolle Kritik der menschlichen Schwächen erlaubt hat.

Nebst dem Milieu der kleinen Provinzstadt sind es auch das herannahende Alter und eine stille Familiengeschichte, die Rombauers Schaffenskraft

untergraben. Seine Frau und seine einzige Tochter werden kurz nacheinander von der Lungenschwindsucht, einer damals noch unheilbaren Krankheit dahingerafft.<sup>68</sup> Und kurz darauf, kein ganzes Jahr nach dem Tod seiner Tochter, am 12. Dezember 1849 erliegt der Künstler einem Herzanfall. Das Werk, das Rombauer hinterlassen hat, repräsentiert eines der interessanten Kapitel der slowakisch-russischen künstlerischen und kulturellen Beziehungen und Kontakte der Vergangenheit. Diese entstehen und entwickeln sich während Rombauers langjährigen Aufenthaltes und seiner Tätigkeit im Milieu des alexandrinischen Petersburgs, wo der Künstler die nahesten Koordinaten und „eine tiefe Sicherheit“ seines besten Schaffens findet, und die auch nach seiner Rückkehr in die Heimat nicht völlig unterbrochen werden. Sie bleiben erhalten vor allem durch einige Reminiszenzen an die Manieren und Errungenschaften der russischen Empire- und romantischen Portraitschule, und die dann auch durch Kontakte mit russischen Freunden und Bestellern wiederaufleben.

In die slowakische Malerei, die im zweiten Viertel des 19. Jh. sich den Weg zur Nationalisierung nur allmählich und zaghaft bahnt, gelangt Rombauers Werk als ein spezifischer Beitrag, der nicht nur durch die Eigenartigkeit des Talents des Künstlers, sondern auch durch seine Erudition an den Arbeiten der besten russischen Porträtmaler gegeben ist. In der Entwicklungslinie der slowakischen bildenden Künste repräsentiert daher Rombauers Werk eine bemerkenswerte Tradition, die teilweise — auch wenn indirekt — aus der heimatlichen Atmosphäre auch von der Štúr'schen Künstlergeneration der nationalen Wiedergeburt aufgenommen wurde, um sie dann in einer modifizierten, entsprechend adaptierten Form künftigen Generationen weiterzugeben.

#### Bemerkungen

<sup>1</sup> Es handelt sich in erster Reihe um zwei wichtige, in bezug auf Material und Biographie wertvolle Beiträge von Kornel Divald, *Adatok Rombauer festő életéről (Daten aus dem Leben des Malers Rombauer)* (Művészeti III, 1904, 133—139) und *Ujabb adatok Rombauer János*

<sup>2</sup> In der letzten Zeit hat E. Pogány ein Verzeichnis von Literatur über Rombauer und Rombauers Werke zusammengestellt.

<sup>3</sup> Von den Kunsthistorikern der ersten bourgeois Republik ČSR haben Elemír Kószeghy und Josef Polák grösste Aufmerksamkeit Rombauer gewidmet, insbesondere im Zusammenhang mit einer Ausstellung der Zipser Porträtmalerei. Siehe Katalog der Ausstellung, bearbeitet von E. Kószeghy, *Bildnismalerei in der Zips*, Kežmarok 1933, 28 als auch den Artikel von J. Polák in der Prager Presse (2. 7. 1933, 6) und in Lidové Noviny (5. 7. 1933). Nachher, d. h. nach 1945, beschäftigte sich mit ihm in seinen Arbeiten über die slowakische Kunst des 19. Jh. Karol Vaculík, *Umenie 19. storočia na Slovensku (Die Kunst des 19. Jahrhunderts in der Slowakei)*, Bratislava 1952, 11, 112; *Maliarstvo 19. storočia na Slovensku (Die Malerei des 19. Jahrhunderts in der Slowakei)*, Bratislava 1956, 10.

<sup>4</sup> Es handelt sich vor allem um die durch das Institut für Theorie und Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften durchgeführte, der Kunst des 19. Jh. gewidmete Forschungsarbeit, die zu einer Komplettierung der Arbeiten aus dem frühen Schaffen des Künstlers, und zu einer Komplementation seiner Werke aus der Periode nach dem Jahr 1824, d. h. nach seiner Rückkehr in die Slowakei geführt hat. Die Ergebnisse dieser Forschungsarbeiten wurden teilweise bereits in der Arbeit der Autorin Anna Petrová-Pleskotová, *Slovenské výtvarné umenie obdobia národného obrodenia (Die slowakischen bildenden Künste der Aera der nationalen Wiedergeburt)*, Bratislava 1966, veröffentlicht.

<sup>5</sup> Siehe A. N. Tichomirow's Studie *Rombauer en Russie*, Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise III, Budapest 1961, 5—38 (dortselbst auch in ungarischer Sprache, 131—153); zu dieser Studie gehört ein Verzeichnis Rombauers in Russland geschaffener und identifizierter Werke; siehe auch die selbständige Publikation *Iskusstvo Vengriji IX.—XX. vv.*, Moskau 1961, 51—53. In Anbetracht der Detailliertheit der Daten in Tichomirow's Verzeichnis führen wir die Lokalität der darin enthaltenen Arbeiten nicht an.

<sup>6</sup> Die Kontakte Rombauers mit dem ungarischen Aesthetiker Franz Kazinczy (1759—1831) und mit dem slowakischen Maler Josef Ginovský (1800—1857) sind aus Kazinczy's Korrespondenz bekannt (*Kazinczy Ferenc levelezése XIX*, Budapest 1909, 297, 300—301, 618). Auf Rombauers Beziehungen zum Porträtmaler Jakob Christoph Miville, dem vorübergehend auch in Petersburg tätigen Schweizer, weist Hans Lanze in der Monographie *Der Basler Maler Jakob Miville*, Lorrach 1954, 74, 103—104, 124 ff. hin. Auszüge aus dieser Monographie wurden der Autorin durch A. N. Tichomirow liebenswürdig zur Verfügung gestellt.

<sup>7</sup> Von seiner Mitgliedschaft in der Akademie der bildenden Künste in Petersburg wird einsteils im Testament, das der Künstler ein Jahr vor seinem Tode schrieb, und auch im Todesschein Erwähnung gemacht. Aus russischen Quellen liegt vorderhand keine Bestätigung der Richtigkeit dieser Angabe vor, auch wird sie in keiner Weise unterstützt. (Das Testament befindet sich im

Archiv der Stadt Prešov. Aufmerksamkeit auf das Vorhandensein dieses Testaments wurde in einem populärernden Artikel des Autors J. Repčák in der Zeitschrift *Hlas ľudu III*, 16. 11. 1947, unter dem Titel *700 Jahre Stadt Prešov — Das Testament des Malers Ján Rombauer* gelenkt. Rombauers Tauf- und Todesschein wurden durch K. Divald in der Zeitschrift *Művészeti* 1904, 133, 138, veröffentlicht.) Auch der Titel „Hofmaler“ bleibt unbestätigt, der ihm zuerst durch Divald attribuiert wurde (Művészeti, 1904, 134). Divalds These könnte vielleicht ein Gesuch bekräftigen, das eine junge Petersburger Polin, Glowacka, direkt an den Zaren Alexander I. gerichtet hat; sie bat ihn, an Rombauer einen Befehl ergehen zu lassen, das ihr gegebene Heiratsversprechen einzuhalten. (Dieses Gesuch, als auch weitere sich auf diese Sache beziehenden Schriftstücke befinden sich in der Manuskript-Abteilung der Saltykow-Schtschedrin Bibliothek in Leningrad, Hinterlassenschaft des N. P. Sobko, Nr. 568/18. Das erste Mal wurden sie von A. P. Mjullerowa in ihrer Publikation *Byt inostrannych chudožníkov v Rossiji*, Leningrad 1927, 97 erwähnt. Eine detailliertere Interpretation dieses Materials befindet sich in Tichomirow's Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise III, 37.) Andererseits widerspricht der Divald'sche Hypothese die Tatsache, dass derzeit lediglich ein einziges von Rombauer gemaltes Portrait des Zaren bekannt ist, u. zw. aus dem Jahre 1818, das sich heute in der Ungarischen Nationalgalerie befindet, und dabei ist es ein anhand fremder Vorlage angefertigtes Portrait; wie die Signatur zeigt, ist das Original ein Werk des französischen Malers Isabey.

<sup>8</sup> Siehe insbesondere op. cit. Tichomirow's im Bulletin der Ungarischen Nationalgalerie.

<sup>9</sup> Im nördlichen Schiff der St. Jakob-Kirche in Levoča befindet sich z. B. das Epitaph des Kaufmannes Matthäus Rombauer aus dem Jahre 1640.

<sup>10</sup> Die Rombauer-Familie war durch die Vermittlung des Zipser-Neudorfer Zweiges der Kaschauer Laszgallner-Familie mit der Familie Benczúr verwandt, aus welcher der bedeutende ungarische Maler der historisierenden Aera der zweiten Hälfte des 19. Jh., Julius Benczúr (1844—1920), der durch seine gross-magyarsche Konzeption bekannt war, hervorging. Die Leutschauer Rombauers waren gleichzeitig in einem weitläufigeren Verwandtschaftsverhältnis mit dem Graphiker Eugen Dobý (1834—1907) und mit dem Kunsthistoriker Emerich Henszlmann (1813—1888). Auch stützen wir uns auf die Angaben von György Kerekes *A kassai kereskedők életéből (Aus dem Leben der Kaschauer Kaufmannsfamilie 1687—1913)*, Budapest 1913, 36. Wie wir aus der weiteren Literatur erfahren, war der Bruder des Malers Rombauer, Matthäus Rombauer, Goldarbeiter und Medailleur in Prešov. Der Name Rombauer kam auch in der Mittelslowakei vor. So z. B. erwähnt Gustav Zechen-Laskomerský in seinen biographischen Erinnerungen *Z vlastného životopisu (Aus meiner eigenen Biographie)*, Slovenské pohľady XXXV, 1915, 227, den in Banská Bystrica tätig gewesenen Bergwerksarzt Ludwig Rombauer.

<sup>11</sup> Siehe op. cit. K. Divald in der Zeitschrift Művészeti 1904, 133. Laut Divald haben Rombauers Eltern ihren Sohn Priester werden lassen wollen. Darum glaubt Divald, dass Rombauer als Theologe evang. Glaubens nach Deutschland kam, doch nimmt Divald an, dass Rombauer — aufgrund seiner Sprachkenntnisse — auch in Frankreich zum Studium gewesen sein mag. Wir meinen jedoch, dass zur Aneignung der französischen Sprache Rombauer in Petersburg genug Möglichkeiten hatte, da doch diese Sprache damals in Petersburg zum Bon Ton gehörte und in den sog. höheren Kreisen üblich als Konversationssprache kultiviert wurde. Dank seinen Bestellungen hatte Rombauer mit diesen Kreisen ständigen Verkehr, weswegen die Kenntnis der französischen Sprache für ihn eine Existenzfrage wurde.

<sup>12</sup> Siehe Kazinczy's Brief an I. Guzmics, datiert in Széphalom, 23. 2. 1825 (*Kazinczy Ferenc levelezése XIX*, Budapest 1909, 300).

<sup>13</sup> Dieses Bildnis befindet sich mit seinem Pendant Bildnis eines jungen Mannes mit Hut, in den Sammlungen der Prešover Galerie.

<sup>14</sup> Das Bildnis stellt den Urgrossvater des Kunsthistorikers K. Divald dar; der Porträtierte war Wein- und Kolonialwarenhändler in Prešov und reiste angeblich häufig in Geschäftssachen nach Triest. Die Familie Steinbühl stammt aus Nemecké Pravno (Deutsch Proben). Einer der Ahnen dieser Familie war in der Mitte des 17. Jh. Buchbinder in der berühmten Brewer'schen Buchdruckerei in Levoča. Der Grossvater K. Divalds, Sohn des Porträtierten, war schon als „Herr“ erzogen worden. Er besass ein Advokatendiplom, führte jedoch diesen Beruf nicht aus; er lebte vom väterlichen Vermögen, das ihm ein sorgloses Leben sicherte und erlaubte, seinen persönlichen Liebhabereien zu huldigen. Er besass eine grosse Sammlung Wiener Porzellans. K. Divalds Vater war Apotheker und gleichzeitig Amateurphotograph. Es ist interessant zu bemerken, dass das erste Photographien-Album der Hohen Tatra sein Werk war. Siehe Divald Kornél, *Felvidéki séták (Spaziergänge in Oberungarn)*, Budapest, o. J., 3—4. Das Bildnis Johann S. Steinbühls befindet sich zur Zeit in den Sammlungen der Slow. Nationalgalerie in Bratislava, das Bildnis seiner Gattin Susanna Steinbühl in den Sammlungen der Ostslowakischen Galerie in Kaschau.

<sup>15</sup> Siehe Reproduktion in *Vasárnapi Ujság*, II, 3. 4. 1904.

<sup>16</sup> In den Sammlungen der Ostslowakischen Galerie in Kaschau.

<sup>17</sup> In der Installation des Möbelmuseums im Staatlichen Schloss in Markušovce.

<sup>18</sup> Siehe die Glosse, gezeichnet mit „X.X.X.“ in der Zeitschrift *Zipser Anzeiger* II — 13. 8. 1864.

<sup>19</sup> Eine Vergleichsparallele zwischen dem Schaffen Czaucziks und Rombauers ist näher detailliert in der Monographie der Autorin, Anna Petrová-Pleskotová, gewidmet J. Czauczik und seinem Kreis, unter dem Titel *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve (Zu den Anfängen des Realismus in der slowakischen Malerei)*, Bratislava 1961, 84—85. Im op. cit. ist in grossen Zügen auch das Wrek J. J. Müllers charakterisiert.

<sup>20</sup> Siehe op. cit. K. Divald in der Zeitschrift Művészeti 1915, 414 ff.

<sup>21</sup> Das Bildnis befindet sich in den Sammlungen des Staatlichen historischen Museums in Moskau. Im Verzeichnis, das A. N. Tichomirow über Rombauers in Russland produzierten Werke zusammengestellt hat, ist es nicht angeführt.

<sup>22</sup> Siehe Zeitschrift *Staryje gody* 1908, Juli-September, 482. Vgl. auch mit der Publikation E. Berman's und E. Kurbatova *Russkij kostjum 1750—1830*, Moskau 1960, 92 ff.

<sup>23</sup> Eine von O. E. Volcenburg stammende Information, wonach es Rombauer am 7. 10. 1810 erlaubt wurde, hier einzutreten und das Kopieren von Bildern auszuüben, erwähnt A. N. Tichomirow. Siehe op. cit. im Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise, 16.

<sup>24</sup> Die literarischen Quellen, aus welchen diese Portraits bekannt sind, sind durch A. N. Tichomirow detailliert angegeben. Siehe op. cit. im Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise, 15—16, 30, 32.

<sup>25</sup> Im Bericht über die Ausstellung, veröffentlicht in der Zeitschrift *Severnaja počta* 17. 9. 1810, Nr. 92, werden Rombauers 3 Arbeiten erwähnt.

<sup>26</sup> Siehe op. cit. im Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise, 15.

<sup>27</sup> Eine komplette Kollektion graphischer Portraits M. I. Platow's laut Rombauer'schen Vorlagen befindet sich in den Graphischen Sammlungen des Russischen Museums in Leningrad.

<sup>28</sup> Schöne Exemplare dieser graphischen Blätter befinden sich in den Graphiksammlungen des Puschkin-Museum bildender Künste in Moskau.

<sup>29</sup> Die Charakteristik des Werkes F. S. Rokotows — nebst speziellen, Rokotow gewidmeten Monographien — beinhaltet eine neuere Studie der Autorin N. Kowalenkaja, *Istorija russkogo iskusstva XVIII. veka*, Moskau 1962, 235—241. Im op. cit. befindet sich auch eine Charakteristik des Werkes von I. P. Argunow, D. G. Lewickij und anderer russischer Portraitisten der Aera, Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Siehe Seiten 241 und ff.

<sup>30</sup> In den Sammlungen der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau. Die Reproduktion siehe in der Publikation V. Fiala, *Ruské maliarstvo XIX. storočia (Russische Malerei des 19. Jh.)*, Bratislava (2. Aufl.), 28.

<sup>31</sup> In den Sammlungen des Möbelmuseums in Markušovce.

<sup>32</sup> In Privateigentum in Prešov.

<sup>33</sup> In den Sammlungen des Ostslowakischen Museums in Kaschau.

<sup>34</sup> Beide Bildnisse befinden sich in der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau.

<sup>35</sup> In der Staatl. Tretjakow-Galerie in Moskau.

<sup>36</sup> Siehe die Monographie A. N. Sawinow, *Alexej Gavrilowitsch Wenecijanow, žizň i tvorčество*, Moskau 1955, wie auch die umfangreiche Monographie über Wenecianow's Schüler *Chudožníci školy Venecianova* von T. V. Aleksejewowa, Moskau 1958.

<sup>37</sup> Vgl. mit den Reproduktionen in Sawinow's Mono-

graphie über A. G. Wenecianow, *žizň i tvorčество*, Moskau 1955, 23, 73.

<sup>38</sup> Beide im Besitz des gewesenen lutherischen Kollegs in Prešov.

<sup>39</sup> Siehe die Materialstudie von N. Gerschensonowa-Tschegodajewowa, *Novoje o D. G. Lewickom*, Iskusstvo 1962, Nr. 9, 67—70.

<sup>40</sup> Siehe op. cit. N. Gerschensonowa-Tschegodajewowa, 68.

<sup>41</sup> Es ist nicht wahrscheinlich, dass es hier um eine Identität mit dem polnischen Portraitisten Jan Lewicki geht, der im Thieme-Becker'schen Werk (*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXIII, Leipzig 1929, 161) figuriert; abgesehen von der Verschiedenheit der Initialien und der angegebenen Geburtsdaten (1802 bzw. ohne Jahreszahl) sind auch die Wirkungsorte Jan Lewicki's verschiedentlich. Die Autorin nimmt an, dass es bei einer tieferen Kenntnis des Werkes nicht uninteressant wäre einen Vergleich mit den Werken des Warschauer Klassizisten A. Brodowski (1784—1832), des Lehrers Jan Lewicki's vorzunehmen. Das Autoportrait und das Bildnis des Bruders, die zu den bekanntesten Werken dieses französisch erudierten Polen gehören, versprechen einige beachtenswerte Analogien.

<sup>42</sup> *Otetschestvennyje zapiski*, 1820, Nr. 6 (Oktober).

<sup>43</sup> In den Sammlungen der Staatl. Tretjakow-Galerie in Moskau. Vgl. mit den Reproduktionen im durch M. V. Alpatow über Orest Adamowitsch Kiprenskij zusammengestellten *Album*, Moskau, 1955 26, 27.

<sup>44</sup> Eine Kopie dieses Portraits — es handelt sich wahrscheinlich um eine Autorenkopie aus einer etwas späteren Periode — befindet sich im Staatl. Historischen Museum in Moskau.

<sup>45</sup> In den Sammlungen des Staatl. russischen Museums in Leningrad. Vergl. mit der Reproduktion im op. cit. V. Fiala, 38, bzw. im zitierten *Album* über Kiprenskij, 6.

<sup>46</sup> A. N. Tichomirow führt dieses Portrait im op. cit. (Bulletin de la Galerie Nationale Hongroise, 32) als ein fragwürdiges Autoportrait an, jedoch ein Vergleich mit einem späteren Pastell-Autoportrait des Künstlers — im Besitz des lutherischen Kollegs in Prešov — bestätigt nicht diese Hypothese.

<sup>47</sup> Infolge einer unfachgemässen Lagerung sind an beiden Werken grosse Schäden entstanden. Besonders beschädigt ist das Frauenportrait, sodass die Qualität einiger Details heute schon kaum genau festgestellt werden kann.

<sup>48</sup> Vgl. mit den Reproduktionen im Kiprenskij — *Album*, 11, 12. Es ist nicht uninteressant, dass der Ehegatte der Porträtierten sowohl von Rombauer als auch von Kiprenskij porträtiert wurde.

<sup>49</sup> Op. cit. H. Lanza, 103—104.

<sup>50</sup> Angaben über J. V. Muralt entnahmen wir Brockhaus's Lexikon *Encyklopédiescheskij slovar*, XX, St. Petersburg 1897.

<sup>51</sup> Beide Werke aus dem Jahre 1812.

<sup>52</sup> Das Bildnis ist in seiner Signatur genau mit dem Jahr 1819 datiert, daher ist seine Einteilung unter zeitgemäß nur ungefähr festgestellte Werke in Tichomirow's Liste unbegründet.

<sup>53</sup> Nebst Kazinczy's Bericht (*Kazinczy Ferenc levelezése*, XIX, 297 bzw. 300) ist Rombauers Rückkehr zeitlich auch in einem Bericht von J. Lackov, Bibliothekars der Bischoflichen Bibliothek in Prešov, in einem an J. Orlay gerichteten, vom 13. Oktober 1824 datierten Brief festgesetzt. Vgl. mit dem Werk von J. Sviencicky, *Materijaly po istorii vosroschdenia Karpatkoj Rusi*, Lvov 1906, 32. Für die Auszüge aus dieser Literatur danke ich Herrn Univ. Prof. Dr. Josef Markov.

<sup>54</sup> Siehe Kacinczy's zitierte Korrespondenz, XIX, 301.

<sup>55</sup> Grundlegende Informationen über Miklošík's Lebens- und künstlerischem Schicksal finden wir in M. Beskid's Artikel *Egy elfeleddet képirónk (Ein vergessener Maler)*, Művészeti XIII, 1914, 47—63. Seine Angaben wurden in einer Studie Dr. Josef Markows, veröffentlicht in der Zeitschrift Československá etnografie X, 1962, Nr. 1, 56 f., wie auch in einem Manuskript *K životu a dielu Jozefa Miklušika* (Bemerkungen zum Leben und Werk J. Miklušík's) präzisiert und ergänzt.

<sup>56</sup> Daten über Josef Ginovský sind vorläufig nur in einem sehr spärlichen und unkompletten Umfang vorhanden. Grundlegende biographische Daten sind in Thieme-Beckers *Allgemeinem Lexikon der bildenden Künstler* XIV, Leipzig 1921, 63—64 angegeben. Seine in öffentlichem Besitz in der Tschechoslowakei befindlichen Werke werden laufend durch Karol Vaculík in seinen einführenden Arbeiten *Umenie XIX. storočia na Slovensku (Die Kunst des 19. Jahrhunderts in der Slowakei)*, Bratislava 1952, 11 und im Werk *Maliarstvo 19. storočia na Slovensku (Malerei des 19. Jahrhunderts in der Slowakei)*, Bratislava 1956, 10 gewertet.

<sup>57</sup> Beide datiert mit dem Jahr 1826.

<sup>58</sup> Von Miklošík's Portraitwerken ist heute insbesondere das Bildnis des Begründers der Prešover griech.-kath. bischöflichen Bibliothek, Ján Kovács, das in mehreren Autorenkopien und Varianten vorhanden ist, bekannt. Im Besitz der heutigen orthodoxen Kirche in Prešov befinden sich einige weitere Bildnisse griechisch-katholischer Würdenträger, wie auch ein offizielles repräsentatives Bildnis Kaiser Josefs II., gemalt nach einer älteren Vorlage. Viele seiner von Beskid erwähnten Werke sind heute jedoch schon unauffindbar.

<sup>59</sup> Ein hervorragendes Beispiel einer solchen Arbeit ist das „Bildnis eines Priesters“ aus dem Jahre 1831, im Besitz der gewesenen Karásek'schen Galerie in Prag.

<sup>60</sup> In den Sammlungen des Déri-Museums in Debreczen.

<sup>61</sup> Ján Kollár, *Slovník slavianskych umelcov všetkých kmeňov (Lexikon slawischer Künstler aller Stämme)*, Bratislava 1957, 45.

<sup>62</sup> Vgl. op. cit. M. Beskid, Művészeti XIII, 1914, 47 ffl.

<sup>63</sup> In privatem Eigentum in Prešov.

<sup>64</sup> In privatem Eigentum in Prešov.

<sup>65</sup> In privatem Eigentum in Bratislava.

<sup>66</sup> In privatem Eigentum in Prešov.

<sup>67</sup> In privatem Eigentum in Prešov.

<sup>68</sup> Vgl. op. cit. K. Divald in der Zeitschrift Művészeti 1904, 138.

## Verzeichnis der Reproduktionen

1. Johann Rombauer: Bildnis des Johann Samuel Steinhübl. 1804. — Oel, Leinwand, 76 × 61. Unten rechts signiert: „J. Rombauer pinxit 1804“. In den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Photo: Archiv der Slow. Nationalgalerie in Bratislava.
2. Johann Rombauer: Bildnis einer jungen Dame im Park. 1805. — Oel, Leinwand, 86,5 × 67,5. Signiert unten rechts am Stein: „Rombauer A. 1805“. In den Sammlungen des Museums der ukrainischen Kunst in Kiew. Photo: Museum der ukrainischen Kunst in Kiew.
3. Johann Rombauer: Bildnis einer jungen Frau mit rotem Turban. 1806. — Oel, Leinwand, 69,5 × 57,5. Signiert unten rechts: „Joh. Rombauer pinxt. St. Petersburg 1806“. In den Sammlungen des Staatl. historischen Museums in Moskau. Photo: Staatl. historisches Museum in Moskau.
4. Johann Rombauer: Bildnis des Wassilij Semjonowitsch Chwostow. 1806. — Oel, Leinwand, 30,8 × 24,2. Signiert hinten an der Leinwand (nachträglich?): „peint par J. Rombauer 1806“. In den Sammlungen des Instituts für russische Literatur, im Museum des Puschkin-Hauses in Leningrad. Photo: Institut für russische Literatur (Museum des Puschkin-Hauses) in Leningrad.
5. Johann Rombauer: Bildnis der Warwara Peschtschurowa, geb. Sobilewa. 1808. — Oel, Leinwand, 40 × 33. Signiert unten im ovalen Rahmen: „Joh. Rombauer 1808“. In den Sammlungen des Gesamtsowj. Puschkin-Museums in Leningrad. Photo: Gesamtsowj. Puschkin-Museum in Leningrad.
6. Johann Rombauer: Bildnis des Nikita Iwanowitsch Peschtschurow. 1808. — Oel, Leinwand, 40,7 × 33,1. Signiert im ovalen Rahmen: „J. Rombauer pinxit 1808“. In den Sammlungen des Gesamtsowjetischen Puschkin-Museums in Leningrad. Photo: Gesamtsowj. Puschkin-Museum in Leningrad.
7. Johann Rombauer: Bildnis eines jungen Angehörigen der Husarengarde. Oel, Leinwand (oval), 63,5 × 55. Nicht signiert. In den Sammlungen des Staatl. russischen Museums in Leningrad. Photo: Staatl. russisches Museum in Leningrad.
8. Johann Rombauer: Autoportrait, 1813. — Oel, Leinwand, 76 × 60. Signiert unten links: „Joh. Rombauer se ipsum pingebat An<sup>o</sup> 1813“. In den Sammlungen des Museums in Archangelskoje Selo. Photo: Museum, Archangelskoje Selo.
9. Johann Rombauer: Bildnis eines jungen Mannes. 1813. — Oel, Leinwand, 73 × 61. Signiert an der Rückseite: „Joh. Rombauer pinxit. St. Petersburg. 1813“. In den Sammlungen der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest. Photo: Ungarische Nationalgalerie, Budapest.
10. Johann Rombauer: Bildnis der Gräfin Eleonora Iljinskaja. 1812. — Oel, Leinwand, 73 × 62. Signiert rechts: „J. Rombauer An 1812“. In den Sammlungen des Wolhynischen Museums in Schitomir. Photo: Wolhynischen Museums in Schitomir, Schitomir.
11. Johann Rombauer: Bildnis des Generals Litwinow. 1818. — Oel, Leinwand, 63 × 73. Signiert links unten: „J. Rombauer pinxit An. 1818“. In den Sammlungen des Wolhynischen Museums in Schitomir. Photo: Wolhynisches Museum in Schitomir.
12. Johann Rombauer: Bildnis des Xaverius Branickij. 1818. — Oel, Leinwand, 122 × 96. Signiert rechts unten: „Rombauer pinxit 1818“. In den Sammlungen des Staatl. russischen Museums in Leningrad. Photo: Staatl. russisches Museum, Leningrad.
13. Johann Rombauer: Bildnis eines jungen unbekannten Soldaten. 1819. — Oel, Leinwand, 33,5 × 29,2. Signiert links unten: „I. Rombauer 1819“. In den Sammlungen des Staatl. historischen Museums in Moskau. Photo: Staatl. historisches Museum in Moskau.
14. Johann Rombauer: Bildnis der Gräfin Kutajsowa, 1820. — Oel, Leinwand, 109 × 88. Signiert rechts unten: „I. Rombauer Anno 1820“. In den Sammlungen des Museums in Dnepropetrowsk. Photo: Museum, Dnepropetrowsk.
15. Johann Rombauer: Bildnis des Grafen Dimitrij Alexandrowitsch Gurjew. 1818. — Oel, Leinwand, 121,5 × 95,1. Signiert links am Untergestell der Säule: „I. Rombauer pinxit Anno 1818“. In den Sammlungen der Staatl. Tretjakow-Galerie in Moskau. Photo: Staatl. Tretjakow-Galerie, Moskau.
16. Johann Rombauer: Bildnis des Aurel Ignacius Fessler. 1821. — Oel, Leinwand, 77 × 66. Signiert rechts unten: „John. Rombauer pinxit St. Petersbourg 1821“. In den Sammlungen der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest. Photo: Magyar Jánosné, Budapest.
17. Johann Rombauer: Bildnis einer jungen Frau in Volkstracht. — Oel, Leinwand, 73 × 59. Nicht signiert. In den Sammlungen des Staatl. Schlosses in Hodkovce. Photo: Archiv des Instituts für Theorie und Kunstgeschichte der Slow. Akademie der Wissenschaften.
18. Johann Rombauer — Ignacius Sebastian Klauber: Bildnis des Generalleutnants Matwej Iwanowitsch Platow, Helden des Grossen Vaterländischen Krieges des Jahres 1812. 1809. — Kupferstich, 41,7 × 27,2. Signiert unten links: „Пис. Ромбauerъ. Грав. И. С. Клауберъ. 1809“, rechts: „Peint par Rombauer et gravé par I. S. Klauber 1809“. In den Sammlungen des Puschkin-Museums der bildenden Künste in Moskau. Photo: Puschkin-Museum der bildenden Künste in Moskau.
19. Johann Rombauer — Salvator Kardelli: Bildnis des Generals Grafen Wassilij Wassiljewitsch Orlow-Denisow. — Kupferstich, 27,5 × 21,3. Signiert unten links: „Пис. Ромбauerъ“, rechts: „Кардelli Грав. Е. И.“

- B.“ In den Sammlungen des Puschkin-Museums der bildenden Künste in Moskau. Photo: Puschkin-Museum der bildenden Künste in Moskau.
20. Johann Rombauer — Alexander Alexandrowitsch Florow: Bildnis des Jakim Lazarewitsch Lazarew. 1820. — Kupferstich, gelbliches Papier, 35 × 31,4. Signiert unter dem Oval, links: „Писал Ромбauer“, in der Mitte „1820“, rechts: „Гравир. Ал. Флоров“. In den Sammlungen des Puschkin-Museums der bildenden Künste in Moskau. Photo: Puschkin-Museum der bildenden Künste in Moskau.
21. Johann Rombauer — Andrej Grigorjewitsch Uchomskij: Bildnis des Arkadij Iwanowitsch Nelidow, Gouverneurs von Kursk. — Kupferstich, weisses Papier, 66,6 × 45. Nicht signiert. In den Sammlungen des Puschkin-Museums der bildenden Künste in Moskau. Photo: Puschkin-Museum der bildenden Künste in Moskau.
22. Johann Rombauer: Bildnis eines jungen Mannes mit Schnurrbart. 1826. — Oel, Leinwand, Oval, 31,5 × 26. Signiert rechts am Rand des Ovals: „Joh. Rombauer pinxit 1826“. In den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Photo: Slowakische Nationalgalerie in Bratislava.
- II. Johann Rombauer: Bildnis einer jungen Frau. 1826. — Oel, Leinwand (Oval), 31,3 × 26,1. Signiert links am Rand des Ovals: „Joh. Rombauer pinxit 1826“. In den Sammlungen der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Photo: Slowakische Nationalgalerie in Bratislava.
23. Johann Rombauer: Bildnis des Prešover Rechtsanwaltes Samuel Hellner. — Oel., Leinwand, 69 × 51,5. Nicht signiert. In Privateigentum in Prešov. Photo: F. Hideg.
24. Johann Rombauer: Bildnis einer Dame mit Haube aus der Familie der Maleters. — Oel, Leinwand, 52 × 41,5. Nicht signiert. In Privateigentum in Prešov.
25. Johann Rombauer: Bildnis der Sophia Amalia Kolbenheyer, geb. Pertzian. — Oel, Leinwand, 71,2 × 57,5. Nicht signiert. In Privateigentum in Prešov. Photo: F. Hideg.
26. Johann Rombauer: Bildnis des Prešover Kaufmannes Lillia Boldizsár. 1839. — Oel, Leinwand, 130 × 76. Signiert rechts unten: „I. Rombauer An 1839“. In Privateigentum in Prešov. Photo: F. Hideg.
27. Johann Rombauer: Bildnis der Frau Hellner. — Oel, Leinwand, 69 × 51,5. Nicht signiert. In Privateigentum in Prešov. Photo: F. Hideg.

## Vývojové aspekty tvorby Jána Rombauera

V období prvej polovice 19. storočia, keď sú slovenskí maliari svojím vzdelením a slohovou kultúrou viazaní prevažne jednostranne na Viedeň a oblasť strednej Európy, predstavuje Ján Rombauer, umelecky vyzrievajúci a pôsobiaci po dlhé roky v metropole ruského cárskeho samoderžavia, ojedinelú výnimku z tohto pravidla. Výnimku o to pozoruhodnejšiu, že sa v náročnom prostredí Petrohradu prepracúva na portretistu popredných kruhov a dostáva sa do styku s významnými osobnosťami ruského verejného a kultúrneho života.

Vzhľadom na to, že výskum Rombauerovho diela vďaka záujmu viacerých národných kultúr značne pokročil, možno dnes pristúpiť k jeho jemnejšiemu a prehľbejšiemu rozboru. Naša štúdia skúma, v akých intenciách sa formovalo, analyzuje jeho vzťahy k domácomu výtvarnému vývoju, k súčasnej ruskej portrétnej škole i k súčasnemu stredoeurópskemu umeleckému prúdeniu.

Životnú a umeleckú dráhu Jána Rombauera (18. 5. 1782 Levoča — 12. 2. 1849 Prešov) ovplyvnilo akiste už prostredie rodnej Levoče, bohatej na svojrázne pamiatky gotiky a renesancie. Umelec, podľa všetkého, neabsolvoval akademické školenie. Jeho prvým a azda aj jediným priamym učiteľom bol v Uhorsku aklimatizovaný Dán Ján Jakub Stunder (1759 Kodaň — 1811 B. Bystrica). Stunderov triezvy klasicizmus predurčil nielen kompozície Rombauerových raných prác, ale aj celkovú meštiansku konceptiu jeho tvorby, no jeho samorastlý

talent, fantáziu a tvorivý rozlet nikdy plne nesputnal. Kolekcia portrétov z rokov 1802—1805 (podobizne prešovského obchodníka J. S. Steinhübla a jeho manželky, podobizeň šarišského statkára Kádasa a ď.) sleduje popri zachytení podoby aj účely spoločenskej reprezentácie. Ovplyvnený príkladom levočského portretistu a maliara-dekoratéra Jozefa Lercha (činný ca v rokoch 1782—1828) Rombauer súčasne rozvíja aj typ žánrového portrétu (Podobizeň chlapca vyfukujúceho mydlové bublinky, 1804). Jeho tvorba sa už v tomto období značne odlišuje od uhladeného prednesu jeho levočských, vo Viedni školených rovesníkov — Jozefa Czauczika (1780—1857) a Jána J. Müllera (1780—1828).

Roku 1806, na populárny volynského grófa Iljinského, vplyvného činitela cárskeho samoderžavia, odchádza Rombauer do Ruska. V Petrohrade, ktorý je po dobu osiemnásť rokov jeho druhým domovom, dostáva sa priamo do centra ruského kultúrneho a výtvarného života. Vplyv nového prostredia sa prejavuje čoskoro priaznivo na jeho tvorbe; osvojuje si diferencovanějšie pracovné formy, zameriava sa na náročnejšie nuansovanie duševných pohnútok, originálnejšiu kompozičnú stavbu, citlivejšie pretlmočovanie detailov a veristickejšiu interpretáciu textúry odevu portrétovaných (Portrét M. F. Uvarovovej; Portrét Abrama Petroviča Ratkova-Rožnova a ď.). Účasť na výstave Akadémie roku 1810 a spolupráca s poprednými ruskými umelcami — dvorným rytcom S. Baskakovom, profesorom petrohradskej

Akadémie I. S. Klauberom a d. svedčia nepochybne o uznávaní jeho tvorby v petrohradských výtvarných kruhoch.

Rombauerov pobyt v Rusku spadá do obdobia vzrušených rokov, kedy medzi sebou bojujú svetové názory, spoločenské sústavy a umelecké koncepte. Vypĺňajú ho z veľkej časti napoleonské vojny, sprostredkujúce vo zvýšenej miere styk s francúzskou kultúrou. Jej nový kurz, udávaný J. L. Davidom, rozchádza sa s prejemnosťou rokoka aj s aristokratickým sentimentalizmom a namiestu nich vynáša triezve demokratické cnoty občianske. V týchto tendenciach sa utvrdzuje prostredníctvom ruskej portrétnej školy, v ktorej práve v tomto období dozrievajú pozoruhodné plody ruského podobizniarskeho umenia, aj Ján Rombauer.

Azda najviac sa Rombauer približuje koncepcii V. L. Borovikovského (1757—1825). Je súhlasný najmä s tým obdobím jeho tvorby, kedy u Borovikovského prvotnú idealizáciu vystriedava ľudsky presvedčivá charakterizácia, založená na prírodne i psychologicky vieryhodnej interpretácii modelu (Podobizeň E. Iljinskej, 1812, Podobizeň grófa Gurjeva, 1818, ale aj práce z obdobia po návrate na Slovensko — Podobizeň grófky Forgáčovej, 1830, Podobizeň pani Hellenrovej).

S Borovikovského žiakom, A. G. Venecianovom (1780—1847) zblížuje Rombauer nielen živý kolorit, ale aj isté duchovné príbuzenstvo, dané azda tým, že obaja unikli akademickému drilu i akademický hladkej bezproblémovej maľbe. Spôsobom charakterizácie a ideálom krásy je Rombauer blízky vkusu V. A. Tropinina (1777—1857). Z podružnejších zjavov ruského portrétneho maliarstva vedú nitky Rombauerových vzťahov k P. Lewizkemu a J. E. Jakovlevovi (1787—1843).

Vo svojich najlepších dielach z obdobia po roku 1810 sa Rombauer usiluje o méty vytýčené jeho vynikajúcim ruským rovesníkom, nesputnaným romantikom O. A. Kiprenským (1782—1836). Kiprenského vplyvom je poznátený Autoportrét z roku 1813, charakterizovaný o. i. aj záujmom o riešenie problematiky svetelno-atmosférickej vibrácie, dalej psychologicky vynikajúco prepracovaná, rukopisne uvoľnená Podobizeň mladého muža

z toho istého roku, Autoportrét z roku 1821 a jeho pendant — Podobizeň umelcovej manželky.

Pozoruhodné miesto zaujímajú v Rombauerovej ruskej tvorbe aj portréty V. V. Michalkova a grófky Kutajsovovej, odvodené z elegantnej empírovej podobizne Ingresovej.

Návratom na Slovensko na jeseň 1824 príťažlivosť Kiprenského príkladu ustupuje. V maloburžoáznom prostredí Prešova uplatňuje Rombauer skôr reminiscencie na významove jednoznačnejšie dielo V. L. Borovikovského, najmä však V. A. Tropinina (Podobizeň grófa Štefana Forgáčha, 1825; Podobizeň mladej ženy, 1826; Podobizeň mladého muža s fúzikami, 1826; Podobizeň dám pri stolíku so šijacími potrebami, 1827). Celková preplnenosť a prebujnená zdobivosť portrétov z tohto obdobia, napoly intímnych, napoly reprezentačných, postráda už uhladenú veľkomestskú noblesu vlastnú Rombauerovej petrohradskej tvorbe a signalizuje niektoré dotyky so stredoeurópskym biedermeierom (Podobizeň sediacej mladej dám s ružou v lavici, 1830), selektovaným z Viedne.

Z umelcovho tvorivého procesu čoraz viac vystáva zložka emočná, namiesto nej sa empíria spája s rutinou a s konvenciou. K výnimkám v tomto smere patrí dvojica podobizní prešovského advokáta Kardossa a jeho manželky (1836).

S dielom svojich prešovských súčasníkov, s lineárnym klasicizmom Jozefa Mikloška (1791—1841), ani so štylizovaným, dekoratívnym biedermeierom Jozefa Ginovského (1800—1857) sa Rombauerov prejav nestretáva na jednej názorovej platforme. Ak možno hovorí o určitých vzťahoch, ide skôr o poučenie mladšieho Ginovského na Rombauerových raných, na Slovensku zanechaných prácaach.

Rombauerovo dielo predstavuje jednu zo zaujímavých kapitol slovensko-ruských výtvarných i kultúrnych vzťahov a stykov v minulosti. Svojím osobitým prízvukom, daným poučením na ruskej empírovej a romantickej portrétnej škole, je špecifickým prínosom do slovenského maliarstva prvej polovice 19. storočia.

## Nástropné malby košickej radnice

(Umenie a mešťianstvo 18. storočia)

GÉZA GALAVICS

Obdobie konca 18. storočia sa nie náhodou stalo častým predmetom výskumu východoeurópskej historiografie. Pokrokové snahy tohto obdobia, charakterizovaného mimoriadne zložitou problematikou, považuje slovenská literárna história tak isto oprávnene za počiatky formovania buržoázsneho národa, ako oprávnene vidí maďarská historiografia v myšlienkach jakobínskeho hnutia počiatky snaženia pripravujúceho buržoáznu revolúciu. Bádatelia oboch národov sa zhodujú v tom, že hnutia rozvíjajúce sa v 1790-tych rokoch dozreli za vlády Jozefa II. pod bezprostredným, respektíve jozefinizmom sprostredkovaným vplyvom osvietenstva. V súvislosti so skúmaním okruhu týchto problémov slovenská historiografia nastolila nástojčivejšie, maďarské dejepisectvo s menším dôrazom otázku, akú úlohu zohralo uhorské mešťianstvo v týchto hnutiach smerujúcich k buržoáznemu vývinu.

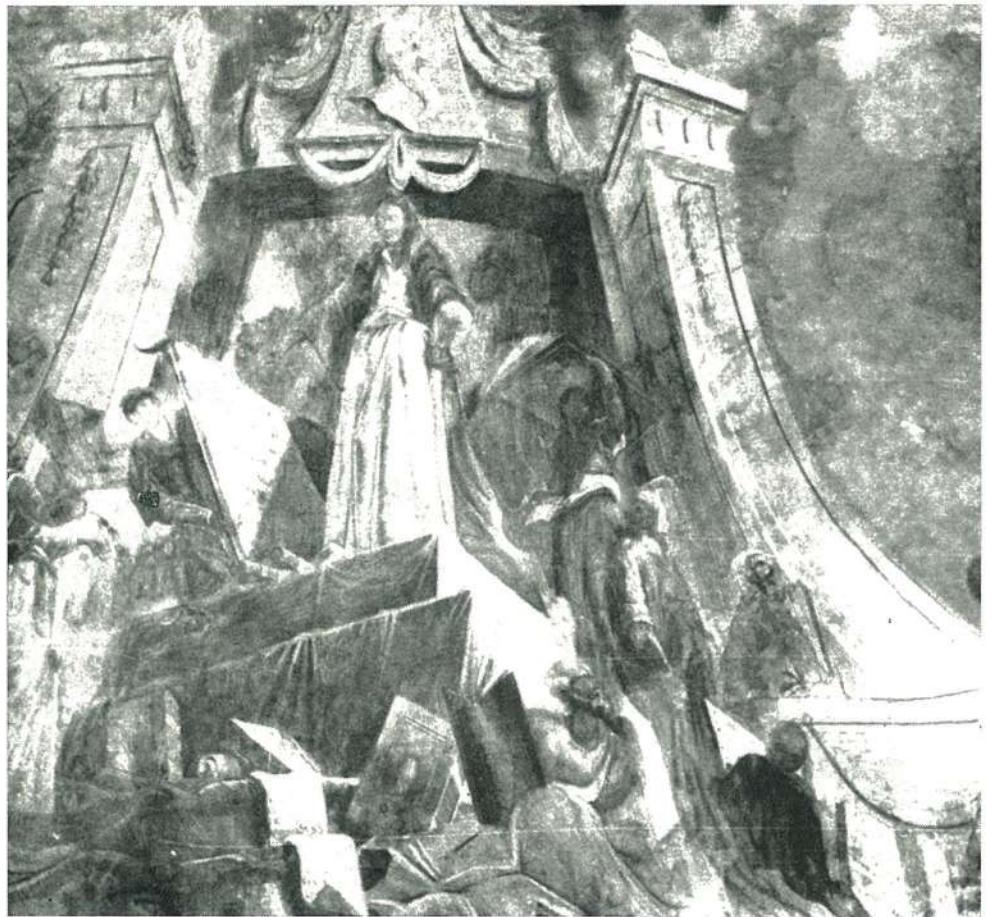
Jediná maďarská štúdia, ktorá sa podrobnejšie zaobrába týmto problémom, pochádza z roku 1931. Jej autor ustánil, že zásady francúzskej revolúcie neovplyvnili domáce mešťianstvo. Mešťianstvo sa proti šlachtickej stavovskej reštaurácii, hatiacej buržoázny vývinu, nielenže nevedelo, ale ani nechcelo postaviť. Úsilie Leopolda II., ktorý chcel za pomoc tajných agentov mešťianstvo vyprovokovať proti šlachtickému hnutiu, stretlo sa iba s nepatrnným úspechom. V tomto období časť vedúcich mešťanov prislúchala už sama k šlachte, no aj ďalšia časť videla cestu povznesenia mešťianstva v získaní šlachtického titulu.<sup>1</sup>

Slovenská historiografia narazila na uvedenú problematiku častejšie, najmä pri výskume počiatkov národného obrodenia koncom 18. storočia, v súvislosti s výskumom spoločenskej bázy Ber-

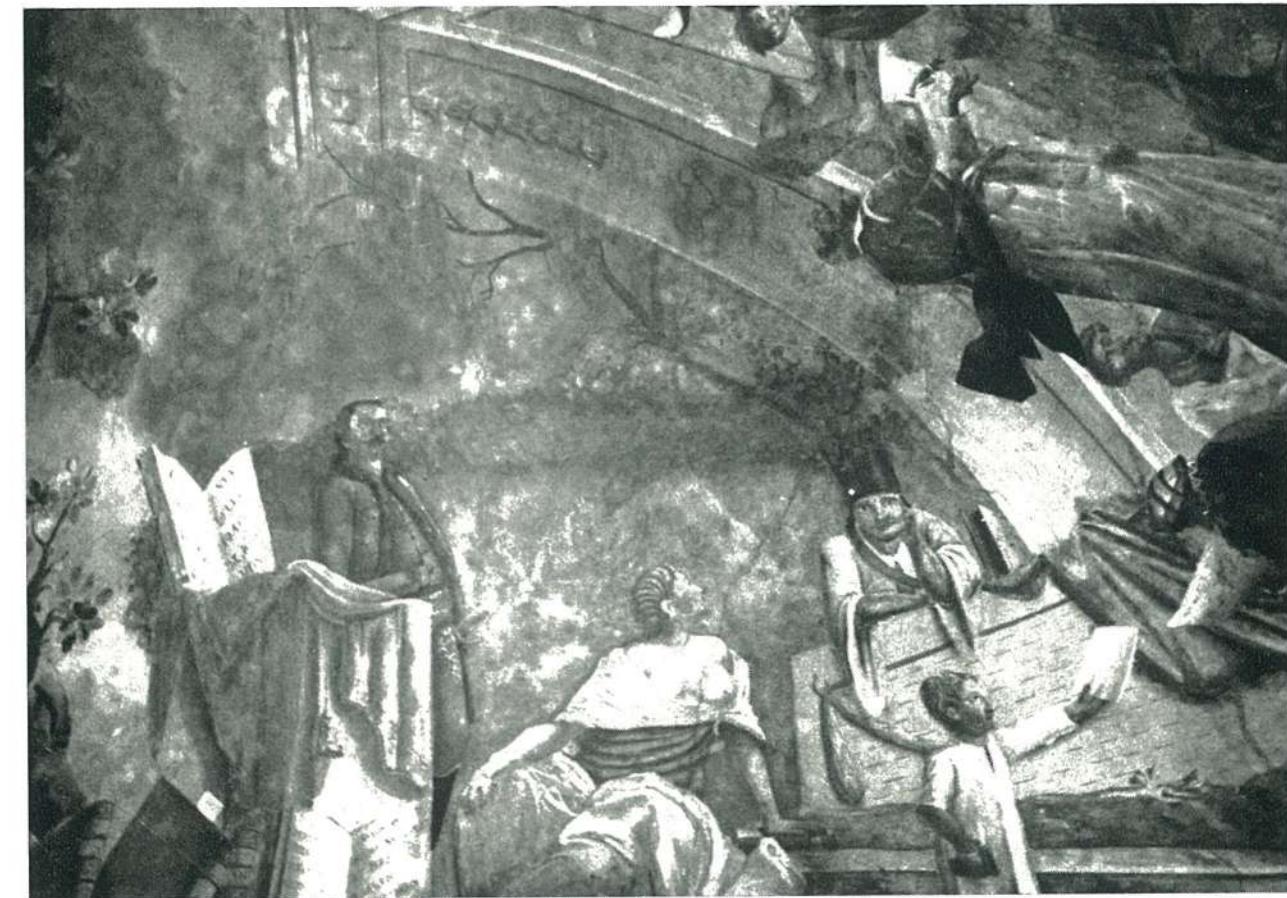
nolákovho jazykového hnutia. Pri analýze zloženia rozličných spoločenských vrstiev dostal sa rad aj na výskum mešťianstva. Zistilo sa, že pokial v remeselnických vrstvách slovenských miest malo slovenské jazykové hnutie významnú podporu, s vedúcou vrstvou mestského obyvateľstva, s patricijmi a s bohatými obchodníkmi, slovenské národné hnutie koncom 18. storočia nemohlo rátať.<sup>2</sup>

Výskum spoločenského vrstvenia mešťianstva a jeho ideovej príslušnosti nie je však výlučnou úlohou dejepisectva či literárnej histórie. Spoločenský zástopoj mešťianstva určoval jeho prejavy aj v oblasti iných foriem vedomia, preto sa ani umelecká história nemôže uzatvárať pred skúmaním týchto otázok pri svojich bádaniach. Slovenská výtvarná historiografia sa musí s uvedeným problémom vysvetliť už aj z toho dôvodu, že jazykové hladisko, ktoré vyplynulo z rozboru spoločenskej základnice Bernolákom rozhýbaného hnutia, je pre výtvarné umenie prakticky nepoužiteľné. Pri každej spoločenskej vrstve treba si preto vísmať umenie, ktoré podporuje. Vznik tohto umeleckého diela ovplyvňujú, pravda, popri sociálnom činiteli aj činitele regionálne.

Analýza tohto druhu musí byť preto mimoriadne diferencovaná, a ak má objasniť históriu vzniku určitého umeleckého diela, jeho obsah, či charakterizovať jeho miesto v spoločenskom vývoji, musí prekročiť hranice metódy tradičnej umeleckej histórie, preferujúcej štýlové hladisko, ktoré prináša ináč pozoruhodné výsledky. Umelecké dielo treba podľa možnosti skúmať z hľadiska troch činiteľov — objednávateľa, umelca a obecenstva — pri najmenšom sa však treba priblížiť ku skúmanému dielu z jeho obsahovej stránky.



1. Erazmus Schrott.  
*Národy preukazujúce rozdiely v ich práve.*



2. Erazmus Schrott, *Uhorské právo*.

Naša štúdia si kladie za úlohu podrobnejšie si všimnúť jednu z tých pamiatok konca 18. storočia, ktorých mecenášom bolo mešťianstvo — maliarsku výzdobu košickej radnice, ktorá vznikla roku 1781. Radnica ako sídlo samosprávy osobitnej spoločenskej vrstvy občanov mesta symbolizovala mešťanovi už samým svojím jestvovaním tie práva a privilégiá, ktoré ho odlišovali od poddaného, a to mestskou samosprávou, cez privilégiá, ktoré zaručovali meštianske práva, počínajúc, a priamou či nepriamou kráľovskou zvrchovanosťou končiac. Jej výstavba je v období absolutizmu 18. storočia odvísľa od kráľovského uznesenia, o jej vnútornej, prevažne maliarskej výzdobe rozhoduje naproti tomu mešťianstvo už celkom slobodne, iba vo finančných záležostiach výzdoby sa vyžadoval súhlas Komory. Maliarska výzdoba takejto budovy bola teda formálne vyhotovená na objednávku celej jednej spoločenskej vrstvy (v rámci mesta bol zastúpený každý jednotlivý príslušník

tejto vrstvy) a svojím obsahom charakterizovala jej snaženia.<sup>3</sup>

Košickú radnicu, situovanú na hlavné námestie, vystavali na základe nariadenia Márie Terézie v rokoch 1779—1780 podľa plánov komorného staviteľa Jána Langera. Túto jednoposchodovú sedemosovú budovu, vstavanú do radu domov, členenú uprostred rizalitom a opatrenú stĺpovým arkierom, uzatváral trojuholníkový tympanon, zdobený erbom mesta Košice.<sup>4</sup> Po jej dokončení košické mešťianstvo sa čoskoro rozhodlo postarať sa aj o vnútornú výzdobu. Za tým účelom uzavrelo 11. júla 1780 predbežnú zmluvu s akademickým maliarom Erazmom Schrottom. V nej sa určil počet miestností, ktoré sa majú vymaľovať, aj témy jednotlivých vyobrazení.<sup>5</sup>

Zo zmluvy sa dozvedáme, že maliarska výzdoba sa má uskutočniť pri príležitosti volieb mestského predstavenstva a má zahrnúť tri miestnosti na poschodí a schodisko pri vchode. Tento súbor má

maliar vymaľovať za 1200 florénov, pričom v uvedenej sume sú zahrnuté aj náklady na farby a iné potrebné materiály. Predbežná zmluva udáva tematický rozvrh pre jednotlivé miestnosti nasledovne: na bočnej stene schodiska pri vchode sa majú zobraziť technikou grisaille (*colore lapido*) sochy Spravodlivosti a Múdrosti, na klenbe má byť zobrazená právnická fakulta a jednotlivé národy preukazujúce rozdiely v ich práve, medzi nimi má byť aj právo uhorské s postavou Zvesti, ktorá naň poukazuje. Na poschodie, na steny zasadacej siene sa má dostať triumfálny pochod rímskeho cisára Juliána a výjav, ako rímsky senát odmeňuje svojich členov. V inej miestnosti mala byť galéria rímskych imperátorov s postavami Octaviána, Nerona, Ptolemaia, Kleopatry a Tita Vespasiana, ktorých umelec spodobí podľa rímskeho zvyku (*moreque romano*) patričnými farbami a s kvetmi. V tretej miestnosti, v miestnosti úradovne, má byť na klenbe *Ars Politica* a majú

tu byť vyobrazení aj Lykurgos s Apolónom a Antiochus. Ďalej sa sem mal dostať príbeh Ptolemaia a Kleopatry a obrazy sýrskych kráľov Leusinia (?) a Popolia (?). „Ak potom v zmysle horeuvedeného vymenované maľby náležíte a bez akejkolvek závadu vyhotovím, od váženého magistrátu slobodného kráľovského mesta Košice dostenom v zmysle nami uzavretej dohody riadne vyplatenú vopred dohodnutú odmenu 1200 florénov, a to v alikvotných čiastkach podľa postupu práce a podľa dodaného materiálu.“ Touto klauzulou končí predbežnú zmluvu Erazmus Schrott, ktorý tematiku malieb určených do troch miestností a do schodiskového traktu — podľa všetkého — dohodol s mestskou radou ústne ešte prv, ako by ju bol zachytíl na papieri.

Starostlivo zostavený program sa pri výmaľbe budovy realizoval iba súčasti. Scénu, ktorú určila zmluva, zobrazuje iba nástropná maľba schodiska, Namiesto plánovaných troch miestností sa ma-

liarska výzdoba dostala na poschodí iba do jedinej miestnosti, aj v tomto prípade ide o nový výjav, ktorý neboli zahrnutý do programu — o apoteózu Jozefa II. Nástropný obraz schodiska predstavuje teda podľa určenia programu právnickú fakultu a jednotlivé národy, preukazujúce rozdiely v ich práve. Medzi nimi je zvlášť zdôraznené právo uhorské, na ktoré upozorňuje postava Zvesti. Figúry Erazma Schrötta vyplňajú iba dve zo štyroch stien klenby.<sup>6</sup> V centre nástropnej maľby, pred slávobránou, vyzdobenou nápisom S. STEPHANUS REX HUNGARIAE a podobizňou, stojí na stupňovitom podstavci symbolická postava Práva. Ukazuje na tabuľu so zákonmi, ktorú podopiera mladý muž.<sup>7</sup> Okolo stupňovitého pódia sa zhromažďujú rôznorodo odeté postavy. V rukách majú knihu, popísané hárky papiera, zvinuté i rozvinuté papierové svitky a kamenné dosky s nápismi. (Obr. 1.) Jeden z kňazov drží v rukách

3. Erazmus Schrött, *História a Chronos*.



zlomkovitý text o kanonickom práve, vedľa neho študuje ďalšia figúra taktiež sotva čitateľný text hovoriaci o vzťahoch cirkevného a svetského práva. V popredí občan v rímskom oblečení drží v rukách knihu; vpravo od neho je papierový svitok s nápisom: POPULI ERGA MAGISTRATUS OBSEQUUM: CIVIUM INTERSE CONCORDIA ET CONSENSUS MAGISTRATUUM ERGA POPULUM PATERNALES ANIMUS ET CURA (t. j.: Povinnosť ľudu voči magistrátu je teda občianska svornosť, kým magistrát je voči ľudu povinný otcovskou náklonnosťou a starostlivosťou). Na podstavci je ďalej umiestnená figúra v orientálnom oblečení s turbanom, ktorá má v rukách papier popísaný arabským písmom; symbolizuje mohamedánske právo. Ponad scénou sa vznáša Zvest so slávnoštnou poľnicou. Na jej štíte je znak Jozefa II., pozostávajúci z písmen J(osephus) S(ecundus). Podľa určenia programu Zvest ukazuje smerom k vyobrazeniu uhorského práva, ktoré je na susednej stene. Centrálnou figúrou výjavu uhorského práva je postava fúzatého šlachtica, opretá o postament. Je odetá do kabátca lemovaného kožušinou a šiat zdobených šnurovaním. Na nohách má čižmy, po boku šablu. Popri nej na podstavci je kniha s nápisom CORPUS JURIS HUNGARICI SEU DECRETUM GENERALE INC. REG. HUNG., teda uhorský zákonník, ktorý uhorská šľachta považovala vždy za najdôležitejšiu zbierku svojich príľaží a ktorý sa stal práve preto takmer symbolom jej výsadného postavenia. (Obr. 2.) V roztvorennej knihe, umiestnenej pri pätku podstavca, čítame: ULADIS. II. DEDITQUE NOBIS DEUS IPSE DUO INSTRUMENTA, QUIBUS POPULUM NOBIS SUBIECTUM REGEREMUS REGIS DECRE III. ARMA SCILICET ET IURIA. IURA QUIDEM UT EOS IN TRIBUS NATURAE PRECEPTIS, HONESTE VIVERE — text pokračuje v knihe položenej vľavo pri strome — HONESTE VIVERE, ALTERUM NON LAEDERE, ET UNICUIQUE, QUOD SUUM EST REDDI . . . (t. j. Vladislav II. a sám boh nám dal na spravovanie ľudu, podriadeného pod našu moc, dva prostriedky: totiž zbrane a práva. Práva preto, aby sme ho naučili trom príkazom prírody: enostne žiť, druhému neubližovať a dať každému, čo mu patrí . . .).<sup>8</sup> Na tejto nástennej maľbe sa zjavuje aj zriedkavá postava barokových fresiek — poddaný. Je situovaný oproti šlachticovi,

4. Erazmus Schrött,  
*Alegória „dobrej vlády“*  
s podobizňou  
Jozefa II.



opretému o podstavec a obrnenému zákonníkom Corpus Juris. Laktami sa opiera o podstavec a vytáča sa smerom k pozorovateľovi. Má vysokú homolovitú čiapku, široké biele šaty, cez plece má prehodenú tanistru. Výjav na tretej strane schodiska je dnes už nezreteľný — pravdepodobne tu boli len dekoratívne krajinárske motívy vyplňajúce priestor, pokým štvrtá stena mala aj pôvodne iba neutrálnu farbu pozadia.

Druhá nástropná maľba radnice je umiestnená v jednej zo siení na poschodí. Klenbu tu zdobí apoteóza Jozefa II., ktorá — ako vieme — nebola pojatá do pôvodného programu. Nástropná maľba je aj tu rozdelená na dva významové celky. V jednej zo skupín je História stelesnená ženskou postavou. Zapisuje do knihy položenej na chrbát stareho Chronosa, symbolizujúceho Čas. Nad nimi sa vznáša putto s listinou v ruke. Barokový iluzionizmus tu uplatnil nezvyčajné riešenie: umelec napísal text listiny na skutočný pergamen, ktorý potom vsadiл do nástropnej maľby. (Obr. č. 3.) Text listiny je nasledovný: JOSEPHUS II. DEI GRATIA ELECTUS ROMANORUM IMPERATOR SEMPER AUGUSTUSAE GERMANIAE, HUNGARIAE, BOHEMIAE ETC. REX APOSTOLICUS ETC.

hojnosti. Toliar má poukazovať na pôvod hojnosti, nesie preto podobizeň Jozefa II. a kruhopis: JOSEPHUS II. ROM. IMP. AUG. DEI GRATIA HUNG. BOH. REX.<sup>9</sup> Ďalšie putto poukazuje na požívateľov hojnosti, vznáša sa s modelom opevnených Košíc. (Mesto možno dobre identifikovať podľa dómu sv. Alžbety a podľa Urbanovej veže.) Protikladom tejto skupiny je padajúce Zlo, ktoré sa utieka k lavici hlavnej postavy. Prenasleduje ho postava, ktorá má na hlave medúzovitú prilbu a v ruke kopiju. Nad celou skupinou sa vznáša Zvesť so slávnostnou poľnicou (Obr. 5.).

Dejiny nástropných malieb košickej radnice sa utvárali teda nasledovne: Košičania po dokončení výstavby radnice, v júli 1780, poverili Erazma Schrötta vypracovaním programu na vnútornú maliarsku výzdobu radnice. Na strop vchodového schodiska navrhujie maliar výjav s právnickou fakultou a s uhorským právom. Na poschodí plánuje zasa rozvíest myšlienku o Ars Politica a nadvážujúc na ňu navrhujie zobrazif či už niektoré postavy alebo niektoré výjavy zo starovekej gréckej, rímskej alebo orientálnej histórií. Nástropné malby, dokončené v nasledujúcom roku, roku 1780, realizovali tento plán iba s časťou. Nástropná maľba schodiska bola vyhotovená podľa pôvodného programu, zatiaľ čo séria nástenných malieb, určenú na výzdobu miestností na poschodí, nahradili novým výjavom.

Vyriešenie problematiky nástropných malieb košickej radnice vyžaduje zodpovedať otázku, prečo predstavenstvo mesta zvolilo práve tie výjavy, ktoré figurujú v programe. Výtvarná dekorácia radníc postavených v Uhorsku v priebehu 17. a 18. storočia predstavuje totiž pomerne uzavretý tematický okruh. Obmedzuje sa zvyčajne na spodobenie rozličných výjavov symbolizujúcich meštianske cnoty, na spodobenie výjavov spravodlivého súdnictva (Posledný súd, Justitia, Šalamúnov súd), respektíve na kronikárske zvečnenie história mesta. Do okruhu týchto tém výjavu z košickej radnice nemožno vtesnať. Ďalej treba objasniť, prečo sa plánované výjavy nahradili inými, prečo sa zachoval plán výzdoby schodiska a prečo sa zmenil pôvodný program, potažme čo cheeli objednávatelia vyjadriť programovanou sériou určenou na poschodie a o čo lepšie vystihovala ich zámery neskôr zvolená tematika.

Pri rozbore obsahu maliarskej výzdoby radnice treba vychádzať z nástropnej maľby schodiska.

Výjav, ktorý zobrazuje táto maľba, figuruje tak v programovanom zámere, ako aj v hotovom diele, čiže práve to, čo mala uvedená časť výzdoby povedať, pokladalo sa za najdôležitejšie a nemeniteľné. Musíme teda analyzovať najprv jej obsah a s ním ako s konštantným článkom cyklu musíme porovnať tak pôvodný program, ako aj ďalšie články hotového diela. Výjav pri vchodovom schodisku predstavuje právnickú fakultu a jednotlivé národy, preukazujúce rozdiely v ich práve, medzi nimi je aj právo uhorské. Zobrazenie právnickej fakulty je v barokovom monumentálnom maliarstve Uhorska nie neznámym pojmom, právnická fakulta figuruje však všade (Trnava, Jasov, Eger) iba ako jeden z prvkov väčšieho celku, pri zobrazení štyroch vedných odvetví či štyroch fakúlt; jej samostatné vyobrazenie je nám neznáme. Na košickej nástennej maľbe figuruje naproti tomu právnická fakulta samostatne, no usporiadanie celej kompozície dovoľuje usúdit, že symbolická figúra Práva, ako aj rôznorodo odeté postavy, trámajúce rozličné spisy a predstavujúce právo rozličných národov, tvoria púhy rámc zoobrazenia uhorského práva, situovaného na hlavnú os vchodového schodiska, t. j. na tú časť klenby, ktorá je pre pozorovateľa položená najvhodnejšie. Už tu, pri výbere témy si treba postaviť otázku, prečo dali občania mesta na steny budovy mestskej komunity namaľovať apoteózu uhorského práva, vedľa toho bolo právom šľachty a mešťana rovnako ako poddaného vylučovalo z radov výsadnej triedy, ba koncom 18. storočia toto právo rozvoj mešťianstva citelne hatilo.

Odpoveď na túto otázku dáva osobitný vývoj uhorských miest, ktorý sa datuje už od konca 16. storočia a úzko súvisí s prílevom šľachty do miest. Šľachta, ktorá v tom období prchá zo svojich majetkov pred tureckou expanziou, prúdi do severne a západne situovaných miest krajiny, aby neskôr vplývala čoraz viac na usmerňovanie mestského života. Zatiaľ čo koncom 16. storočia meštianstvo sa ešte pokúša čeliť jej prílevu, koncom 18. storočia je už vplyv šľachty v uhorských mestách taký silný, že takmer v každom meste rozhoduje úzka vedúca vrstva, regrutujúca sa z veľkej časti z radov šľachty. Ako o tom jednoznačne svedčí niekolko dokumentov, tieto mestá videli záruku svojho



5. Erazmus Schrött, *Alegória „dobrej vlády“*.



6. Franz Leopold Schmittner, *Podobizeň Verbőczyho*.

bytia v ochrane záujmov šľachty.<sup>10</sup> Mesto Košice bolo okrem toho samozemepánom a osud jeho poddaných sa neveľmi líšil od osudu ostatného uhorského poddanstva. Aj Košice uvaľovali neoprávnené farchy na svoje poddanské obce.<sup>11</sup>

Maliarska výzdoba košickej radnice vznikla teda na tomto stupni spoločenského vývinu košického mešťianstva, a nástropná maľba, situovaná do vchodového schodiska, zrkadlí jednoznačne situáciu, kedy sa pri riešení každej závažnejšej otázky mestského života uplatňoval vplyv úzkej šľachtickej vrstvy a kedy aj samo vzmáhajúce sa mešťianstvo usilovalo o získanie šľachtickejho predikátu. Preto je na obraze figúra sebavedomého šľachтика konfrontovaná s postavou poddaného, a keďže podľa nich táto konfrontácia — ako sa zdá — nebola dosť výraznou charakteristikou šľachtických práv, uviedli tu ešte aj jeden z najtvrdších článkov poddanského zákona. Obraz sv. Štefana na klenáku slávobrány poukazuje pritom na počiatky tohto výsadného postavenia šľachty, iniciálky vtedajšieho panovníka J(osephus) S(ecundus) na slávnostnej poľnici Zvesti na jeho nepretržité trvanie.

Takúto ostrú formuláciu protikladov šľachty a poddanstva nenájdeme ani v monumentálnom umení, ktoré podporovala priamo „starobylá“ státkárska šľachta. Nápadná je zato príbužnosť košického vyobrazenia s frontispice ilustrovaného zákonníka *Corpus Juris*, vydaného trnavskými jezuitmi roku 1751. Uvedený frontispice zobrazuje Verbőczyho podobizeň. Predmety navŕšené po oboch stranách podobizne — zbrane, respektívne knihy a spisy — poukazujú na ten istý článok poddanského zákona, ktorý uvádza košická ná-

stenná maľba.<sup>12</sup> (Obr. 6.) Obe vyobrazenia spája však nielen príbužnosť koncepcie — to by mohla byť aj jednoduchá mechanická zhoda — ale predovšetkým rovnaký vzťah oboch spoločenských vrstiev, ktoré sa zaslúžili o ich vznik, k šľachte. Totiž práve ilustračný materiál zákonníka *Corpus Juris* signalizuje po prvý raz vo výtvarnom umení jednoznačne ideovú premenu, ktorú naznačila už prv literárna história, a to skutočnosť, že okolo 1740-tych rokov cirkevná inteligencia stratila onen rozhodujúci vplyv na uhorskú šľachtu, ktorý uplatňovala cez celé obdobie baroka, a naopak, že utváranie vedomia cirkevnej inteligencie podmieni úplne odteraz rozhodujúcim spôsobom vplyv šľachty a jej myslenie.<sup>13</sup> Cirkevná inteligencia vzhliada tu teda rovnako k šľachte a rovnako popularizuje jej ideológiu ako šľachtickým titulom už obdaréní, respektívne po ňom bažiaci vodecovia mešťianstva. Preto je tak príbužný aj ich výtvarný prejav, ktorý nezvyčajne silne akcentuje šľachticko-poddanské protiklady.

Spôsobom vyjadrenia nástropná maľba košického schodiska zaujíma v rámci umeleckého prúdenia, uplatňujúceho sa koneom 18. storočia v Uhorsku, strednú cestu. Pokrokoovo zmýšľajúci mecenáši považujú v tomto období vyjadrenie určitej myšlienky pomocou alegórie už za prekonané, konzervatívne umelecké riešenie; namiesto neho vyžadujú všeobecnú zrozumiteľnosť, teda umelecké riešenie, opierajúce sa o reálne prvky. Košická nástropná maľba volí na vyjadrenie uhorského práva konkrétnie postavy uhorského šľachтика a uhorského poddaného a na označenie práv rozličných národov osoby, charakterizované rôznorodým odevom — vychádza teda v ústrety klasicizmu. Nápisové pásy, prislúchajúce k jednotlivým figúram, sú pritom zasa, naopak, pozostatkami tradičného, alegorizujúceho umeleckého riešenia. Z tohto hľadiska je poučné porovnať košické zobrazenie uhorského práva so spodobením uhorského šľachtického práva v slávnostnej sieni lýcea v Jágrí, ktoré tu — ako súčasť vyobrazenia štyroch fakúlt — namaľoval rakúsky majster Franz Sigrist. Na jágerskej nástropnej maľbe umelec na prianie objednávateľa, jágerského biskupa Karola Eszterházyho, vyobrazil uhorské šľachtické právo ako zasadanie sedemčlennej tabule. Objednávateľ sa pritom dožadoval tak dôsledne pravdivého znázornenia, že maliarovi nariadil, aby sa jednoho takéhoto zasadania aj sám zúčastnil.<sup>14</sup>

Individuálna charakteristika tabulárnych sudecov, prirodzený pohyb postáv, umiestnenie sochy Justitiae do skutočného priestoru — to všetko prispieva k tomu, že jágerská nástropná maľba je jedným z najbezprostrednejších a najvývojaschopnejších výsledkov uhorského monumentálneho maliarstva. Nemalú úlohu zohrávajú pritom jasné formy a živá farebnosť, ktorá inklinuje k rokoku.

Maľby, ktoré nadväzujú na tematiku fresky radničného schodiska v Košiciach, podľa pôvodného návrhu sa mali dostať na steny troch siení. Hoci je predbežná zmluva veľmi stručná, myšlienkový postup v nej nemožno vždy sledovať, a keďže nebola realizovaná — nedáva teda možnosť hľať rozboru — z tematického usporiadania troch siení možno predsa len vyvodíť niektoré závery. Pri výmalbe troch siení maliar zamýšľal uplatniť tri rozličné kompozície. Vyobrazenia triumfálneho sprievodu rímskeho cisára Juliána a odmeňovania členov senátu mali byť, podľa všetkého, poukazom na vládu vtedajšieho cisára a na činnosť mestského senátu. Dekorácie druhej siene — tradičná séria, panovníkov s postavami Oktaviána, Neróna Ptolemaia, Kleopatry a Tita Vespasiana mala pozorovateľovi pravdepodobne pripomínať enosti dobrých a neenosti zlých panovníkov. V tretej sieni — v miestnosti kancelárie — mal maliar v úmysle spodobiť najvýznamnejšiu, ústrednú myšlienku, výtvarne vyjadrenú kompozíciu *Ars Politica*. Okolo nej, na jej podopretie a vysvetlenie, mali sa dostať na stenu Lykurgos s Apolónom, Antiochus, príbeh Ptolemaia a Kleopatry a postavy sýrskych kráľov Leusinia (?) a Popolia (?). Ako to ukazuje najnovší výskum, opierajúci sa o barokové maliarske príručky a teoretické práce, uplatňovanie starovekých výjavov neslúžilo iba dekoratívnym účelom, a ani ich zmysel sa nevyčerpával iba ich vyobrazením. Či už išlo o jednotlivé výjavy — ako napr. v prípade nástropnej maľby košickej radnej sieni — alebo o výjavy, ktoré združené okolo ústrednej idey mali túto podporovať — napr. v miestnosti kancelárie — tvoreacia týchto programov mali vždy na zreteľi určitý morálny cieľ. Kompozíciami jednotlivých cyklov vyjadrovali často bohatu rozvetvené myšlienkové celky. V spisoch teoretikov, pôsobiacich v druhej polovici 18. storočia, historické výjavy zaberali každopádne poprednejšie miesto ako alegórie, no už vlastne od začiatku 18. storočia sa historické výjavy obľúbovali aj v dekoráciach. Tak to bolo na kráľovských

dvoroch, v palácoch magnátov a šľachticov, ako aj v kaštieľoch.<sup>15</sup> Sériu výjavov, plánovanú na výzdobu siení košickej radnice, vznikla v duchu týchto zámerov, preto možno predpokladať, že vyhotovenie tejto časti programu prenechalo predstavenstvo mesta azda samému maliarovovi.

Maliar Erazmus Schrott, ktorý sa podpisuje ako „pietor academicus“, narodil sa v Čechách, v Kbeloch pri Prahe (Goebel) roku 1755 a študoval, podľa všetkého, na viedenskej akadémii.<sup>16</sup> Patrí medzi tých českých umelcov, ktorí v polovici 18. storočia prechádzali postupne z Čiech „presýtených“ už umeleckými objednávkami na veľké stavebné podujatia do Uhorska.<sup>17</sup> V dobe vzniku návrhu umelec už býva v Košiciach, ale nemá tu ešte občianske práva. Jeho skoršie práce nepo-

7. Gottfried Eichle ml. — Jeremias Wachsmuth, *Ars Politica*.



známe. Prvou Schröttovou znáomou prácou je práve cyklus nástropných malieb košickej radnice. Odvtedy pracuje umelec sústavne pre mesto Košice a pre jeho poddanské obce a roku 1789 získava v Košiciach aj občianske práva. Roku 1790 sa stáva učiteľom na mestskej kresliarskej škole. Tu učí aj Jozefa Szentpéteryho, jednoho z popredných zlatníkov 19. storočia v Uhorsku, tento však vo svojich spomienkach jeho vyučovacie metódy dosť odsudzuje.<sup>18</sup> Pri vypracovaní návrhu maliarskeho cyklu, určeného pre výzdobu siení košickej radnice, sa nám však zdá, že Schröttovi práve jeho akademické školenie umožnilo opustiť spôsob zastaralého alegorického vyjadrenia a nahradíť ho pri väčšine výjavov určených na dekoráciu siení historickými cyklami aktuálnejšieho obsahu. Popri pedagogickom pôsobení a neskorobarokových tabuľových a nástenných obrazoch, ktoré maľoval ináč bez pozoruhodnejšej invencie, musíme u Schrötta oceniť aj túto — napokon nerealizovanú — stránku jeho činnosti. Schröttov prínos pre súčasné umenie určujú jeho tri veduty, čerpajúce tematicky zo Slovenska: Studenovodské vodopády, Červený Kláštor a Tatranský vodopád. Tieto farebné grafiky, vydané vo Viedni na prelome storočia, boli vyhotovené podľa Schröttových náčrtov, zachytených priamo v prírode.<sup>19</sup> Ich nové, i keď ešte troška neisté krajinárske poňatie ukazuje už cestu smerujúcu k názoru 19. storočia. Kedže Schrött získal mestianske právo už roku 1789, môžeme si len teoreticky postaviť otázku, či by mu bol košický mestský magistrát toto právo udelil s prihliadnutím na uvedené veduty, klesniace cestu novému krajinárskemu videniu. Nazdávame sa, že takáto domnenka nie je opodstatnená. Pre obdobie konca 18. storočia, v ktorom sa staré spája s novým, je však konzervatívne riešená radničná freska rovnako príznačná ako veduta raziacia cestu novému krajinárskemu názoru. Naše znalosti o Schröttovom diele budú ucelené, samozrejme, iba vtedy, keď sa oboznámitime s obidvoma jeho tvorivými metódami aj s ich dvojakými výsledkami.

Kedže umelec nikde presnejšie neoznačil historické udalosti, ktoré navrhol zobraziť, nemáme presnú predstavu o tom, aký by bol býval cyklus, realizovaný podľa jeho návrhov na výzdobu poschodia. Iba v jednom prípade, pri téme Ars Politica, nám obľúbená ikonológia Cesara Ripu naznačuje potencionálne možné riešenie. V jej reedí-

cii z 18. storočia je vyobrazená totiž aj táto téma.<sup>20</sup> (Obr. 7.) Ústrednou postavou obrazu je tu ženská figúra, ponášajúca sa na Spravodlivosť, v ruke s váhami a zväzkami, oči však nemá previazané. V pozadí vidíme aj Lykurga, dávajúceho ústavu Sparfanom, ktorý vystupuje aj v Košiciach pri figúre stelesňujúcej Ars Politica. Na tento výjav sa mali napojiť ďalšie zamýšľané výjavy, ktoré mali ešte podrobnejšie ilustrovať ústrednú tému.

Podľa maliarovho programu mali teda nástropnú maľbu schodiska košickej radnice, predstavujúcu uhorské právo, dopĺňať na poschodi vyobrazenia „dobrej a zlej vlády“ zo starovekých dejín, ktoré mali všeobecný význam a svojimi moralizátor-skými poučkami sa nenapájali bezprostredne na ideu apoteózy šlachtického práva, tak dôležitú pre predstavenstvo mesta. Preto bolo treba navrhované výjavy zavrhnúť a hľadať také témy, ktoré mali aj bezprostrednú súvislosť s oslavným výjavom šlachtického práva. Dostávame sa konečne k otázke, ako vznikla nástropná maľba apoteózy Jozefa II., ktorá nahradila zamýšľaný cyklus, a v akom vzťahu je táto nástenná maľba k výjavu nad vchodovým schodiskom.

Maliarsky program bol vyhotovený ešte za vlády Márie Terézie, je datovaný 11. júlom 1780, nástropná freska sa však realizovala — ako na to poukazuje aj datovanie spisu pripomieného na klenbu — už za samostatnej vlády Jozefa II. Pre súčasného diváka bola súvislosť medzi zobrazeným uhorským šlachtickým právom a výjavom apoteózy Jozefa II. jednoznačná. Dnešný pozorovateľ musí však už pátrať po tom, aká to bola vlastne listina, ktorá bola východiskovým impulzom apoteózy Jozefa II. Táto listina je klúčom na určenie obsahu nového nástropného obrazu; história tohto obrazu, identifikovanie jeho plného obsahu, ako aj jeho neskoršie osudy umožňujú potom tento výklad ešte ďalej spresňovať. Odpis královského dekrétu, umiestneného na strope, ktorý sa zmieňuje o nedotknuteľnosti a o zachovaní výsad krajinských stavov, je, ako to vysvitá aj z preambuly, iba skrátenou verziou rozsiahlejšej listiny. Spoznávame v ňom dokument, ktorý Jozef II. rozoslal pri svojom nastúpení na trón všetkým uhorským stoliciam a správnym centrám. (Plné znenie tejto listiny uvádzame v poznámke.<sup>21</sup>) V prvej časti dokumentu sa hovorí o smrti Márie Terézie a o jej vladárskych zásluhách. V druhej časti Jozef II. oznamuje, že v zmysle 1. a 2. arti-

kuly uhorského snemu z roku 1723 (Pragmatická sankcia) preberá vládu a moc, potvrdzuje dvorské a krajinské dikastériá a stoličné stavy ubezpečuje, že ich práva a privilégiá zachová neskrátené a neporušené. Z uvedeného spisu uvádzajúca košická nástropná maľba iba pasáž „Ita status, quoque et ordines . . .“ potvrdzujúca stavovské výsady, a keďže sa text nachádza na radnici, vynecháva výraz „huiusc comitatus“, ale citovaná časť sa aj tak jednoznačne vzťahuje na výsady šlachty.

To bol teda dokument, ktorého text považovalo predstavenstvo košických mešťanov za natoľko dôležitý, že ho použili namiesto menej výrečných starovekých podobenstiev. Jeho obsah sa skutočne najbezprostrednejšie napája na vyobrazenie apoteózy uhorského šlachtického práva, veď tu ide o oslavu jeho zachovania a neporušiteľnosti. Vydanie tohto dokumentu považovali za významnú udalosť, hodnú toho, aby ju postava Histórie na nástennej maľbe zaznamenala pre budúce pokolenia. Druhá figurálna skupina nástropnej maľby urobila z tohto dokumentu ešte ďalšie závery. Kedže Jozef II. zachová neporušene stavovské privilégiá, do mesta Košíc zavítala blahobyt a bohatstvo, bohyňa „dobrej vlády“ pritom zaháňa postavu stelesňujúcu Svár — takéto predstavy fixuje teda nástropná maľba.

Vodecovia mešťanov a šľachta však už v tom istom, a najmä v nasledujúcom roku po vzniku nástropnej maľby pocítili, že idea rozvíťa na nástropnej maľbe nezodpovedá skutočnosti. Prevedeli sa o tom, že medzi obsahom citovaného dokumentu a panovníckou praxou Jozefa II. je rozpor. Väčšina jozefínskych opatrení mala totiž za cieľ zjednotiť vývinovo rozdielne hospodárske, spoločenské a kultúrne zložky mnohonárodnostnej habsburskej ríše v jednotnú monarchiu. Uvedený problém sa Jozefovi II. javil predovšetkým ako problém správy štátu, a keďže zo všetkých časťí mocnárstva bola práve štruktúra uhorského stavovského štátu najviac v protiklade s ideou jednotnej monarchie, ktorú si želal uskutočniť, usiloval sa cisár najmä o jej zmenu. Hoci jozefínske ustanovenia boli vo svojich konečných dôsledkoch vynesené v záujme zachovania feudálneho systému — čo bolo v zhode so záujmami uhorskej vládnúcej triedy — uhorskej šľachte sa predsa videlo, že nariadenia vynesené formou dekrétov bez schválenia snemu, ako aj absolutistické opatrenia na ochranu poddanstva, zrušenie stoličného systému,

založenie katastra či prenesenie koruny do Viedne sa dotklo samých základov jej výsad. Postavila sa proti týmto opatreniam a jej postoj sa prejavil v hnutí odporu.<sup>22</sup> Protirečenie, ktoré bolo medzi obsahom citovanej listiny a panovníckou praxou Jozefa II., bolo protirečením aj z hľadiska uhorskej šlachty. Keď sa opatrenia Jozefa II. mali konfrontovať s dokumentom vydaným 30. novembra 1780, cisár vyhlásil, že pri jeho nástupe na trón mu uhorská Kancelária predostrela tú istú formuláciu dekrétu, ktorú použila aj Mária Terézia roku 1740 na počiatku svojej vlády, a on ju vtedy podpísal bez jej hlbšieho preskúmania.<sup>23</sup> Tento spis však v opozičnom hnutí uhorskej šlachty nezohral významnejšiu úlohu, iba predstavitelia mešťanov mu pripisovali zveličený význam.

Panovnícke snahy Jozefa II. a hlavná myšlienka nástropnej maľby košickej radnice mali aj niektoré styčné body. Zhodne zdôrazňovali, že zásluhou panovania Jozefa II. zavítala do Košíc blahobyt a odstránia sa nezrovnalosti mestského života. K tomuto zhodnému náhľadu dospeli, pravda, každý z opačnej strany. Kým predstavenstvo mesta sa nazdávalo, že Jozef II. privodí do Košíc bohatstvo tým, že uchová šlachtické privilégiá, zatial Jozef II. chcel uvedené zámery uskutočniť práve skracovaním týchto privilégií. Hoci sa ideológia jozefinizmu mešťanstvom ako samostatného spoločenskou vrstvou už aj vzhľadom na jeho malú početnosť podrobnejšie nezaoberala, chcela mešťanstvo, podobne ako ostatným príslušníkom mocnárstva, zabezpečiť blahobyt v rámci centralizovanej monarchie. Kedže centralizačným snahám boli v značnej miere na prekážku práve feudálne stavovské výsady, ich okliešťovaním podporila nepriamo vzrast životnej úrovne mešťanstva. Opatreniami dotýkajúcimi sa bezprostredne mešťanstva chcel cisár zasa v prvom rade zreformovať systém mestskej správy. Medzi uhorskými mestami, ktorých magistrát sa choval k mešťanstvu macošsky, zaujímali Košice popredné miesto. Cisár bol nútene vykonať tu prostredníctvom svojho zmocnenca viackrát kontrolu. Keď sem cisár roku 1781 — teda presne v roku dokončenia radničnej fresky — vysiela generála Mikuláša Eötvösa, aby vyšetril prehmaty košického magistrátu, ktoré sa mu dostali na vedomie, predstavenstvo mesta podpláca aj vyslaného královského zmocnenca.<sup>24</sup>

Takéto zneužitie moci chcel Jozef II. zamedzit

a vinníkov potrestať, preto vydával často nariadenia, ktoré upravovali vnútorné záležitosti mesta. Zaujímal sa aj o pribratie protestantov do mestského magistrátu a napokon košického hlavného richtára zosadil z jeho úradu. O tom, že Jozef II. videl inú cestu k povzneseniu mešťianstva, než akú naznačovala košická nástropná maľba, mešťania sa dozvedali nielen z dekrétov. O jeho názoroch sa presvedčili aj pri jeho návštavách mesta. Keď Jozef II. navštívil Košice — bolo to 3.—4. júna 1770, 18.—20. marca 1773 a napokon 4. júla 1783, kedy tu bol už ako cisár — do svojho programu zahrnul vždy dôsledne návštenu kasárni, vojenskú prehliadku, prehliadku mestských hradieb, skladu munície, vojenskej nemocnice a sirotínca a vypočul si aj sťažnosti mešťanov, vyslanstvo stoličných magnátov, ktorí mu chceli zložiť poklonu, však neprijal.<sup>25</sup> Predstavenstvo mesta na čele s hlavným richtárom Klestinszkym, ktorý bol príslušníkom šlachtického stavu, pri týchto príležitostiach samo zistilo svoj omyl, a preto sa roku 1783 ani nepokúsielo vzdať prítomnému panovníkovi hold nástropnej maľbou, predstavujúcou jeho apoteózu.

Svojím ostro vyhraneným obsahom a celkovo konzervatívnymi výrazovými prostriedkami reprezentovali teda v konečnom dôsledku obidva ná-

stropné obrazy košickej radnice výtvarné zosobnenie snáh mešťianstva, ktoré sa už zaradilo medzi šlachtu, respektívne, ktoré sa o toto zaraďenie usilovalo. Preto sa na týchto obrazoch popri práve rozličných národov glorifikovalo uhorské šlachtické právo, preto sa stali — omylem — výrazom radosti nad dekréтом Jozefa II., slubujúcim uchovanie šlachtických privilégií, v ktorom videli záruku svojho rozvoja.

Keby tieto dva výjavy zdobili stoličný dom, mohli by sme o nich povedať, že až s prekvapivou bezprostrednosťou odzrkadľujú situáciu základných dobových spoločenských pomerov; kedže však boli situované na radnici, uvedenú tézu musíme doplniť ešte v tom zmysle, že sú súčasne obrazom onoho osobitného vývinového stupňa Uhorska koncom 18. storočia, v ktorom šlachtická ideológia, podmienená špecificky právnickou vzdelanostou šlacht, rozhodujúcim spôsobom ovplyvnila aj vedomie iných spoločenských vrstiev. Z vleku tejto ideológie sa usilovali dostať všetci, čo sa chceli v Uhorsku koncom 18. storočia vydať na cestu spoločenského a národného napredovania. Príkladom tu môžu byť na jednej strane najvynikajúcejšie postavy slovenského národného obrodenia, na druhej strane — v iných súvislostiach, maďarskí účastníci domáceho, tzv. jakobínskeho hnutia.

### Poznámky

<sup>1</sup> Mályusz Elemér, *A magyarországi polgárság a francia forradalom körében*. A bécsei Magyar Történeti Intézet Évkönyve, Budapest, 1931, 225—282.

<sup>2</sup> Anton Spiesz, *Rozvoj kapitalistických vzťahov na Slovensku na konci 18. a na začiatku 19. storočia — objektívna báza pre vznik slovenského národného obrodenia* a Ján Hučko, *K charakteristike vlasteneckej inteligencie v prvej fáze slovenského národného obrodenia so zreteľom na jej sociálne zloženie a pôvod*. Sborník *K počiatkom slovenského národného obrodenia*, Bratislava 1964, 11—30; 31—55.

<sup>3</sup> Z nášho hľadiska mal funkciu podobnú funkciu radnice aj stoličný dom, ktorý bol budovou šlachtickej komunity. Vzhľadom na to, že uhorská statkárska šlachta žila väčšinou vo svojich kaštieľoch či kúriach na svojich majetkoch, vnútornej výzdobe stoličného domu nevnovala zvláštnu pozornosť. Sústredovala ju zato tým viac na svoje kaštiele. O tom, nakolko bol pre ňu rozhodujúci spôsob života determinovaný vlastníctvom pôdy, zabez-

pečujúcim jej existenciu, svedčí architektonické riešenie košickej radnice a košického stoličného domu (Abovsko-turianska stolica). Zatiaľ čo radnica predstavuje svojím vonkajším výzorom prepychový mestský palác, zatiaľ priečelie stoličného domu, vostavaného do radu domov, vyvoláva dojem vidieckeho kaštieľa. Tento jav si povšimol aj Miklós Mojzer (Művészettörténeti Értesítő 1960, 287—288), príklad oboch košických stavieb však dokladá, že táto architektonická zásada, ktorá pretrváva aj za klasicizmu, stáva sa architektonickým kánonom v období neskorého baroka. Obe stavby vznikli takmer súčasne a navrhoval ich ten istý komorný architekt.

<sup>4</sup> Béla Wick, *Kassa története és műemlékei*, Košice 1941, 423. V budove je dnes umiestnená Krajská knižnica.

<sup>5</sup> Text zmluvy znie „Infrascriptus professione mea pictor notum facio tenore praesentium significando quibus expedit, universis, quod ego liberae regiaeque civitatis Cassoviensis curialis domus sub actuali restau-

ratione constitutae in superiori tractu habitas atque ex tribus cubiculis et introitus gradibus consistentes comoditatis, quo tales infrascripta serie medio mei pingantur in et pro R. fl. id est R. florens mille ducentis inclusa requisitorum hunc in finem colorum ac aliorum materia- lum procuratione eaque ratione assumpserim ut quippe in memorato introitu et opposito gradu latere figurae iustitiae et clementiae colore lapideo in eminente praeterea ibidem formitura iuridica facultas cum nationibus diversitatem iurium suorum remonstratibus ac inter has famae figura ius hungaricum indigitans depingatur ultra illas autem in cubiculo magistratuali triumphus Julii romani caesaris adstantia senatus romani commembra praemiantis effigies, in alia autem e regionaria parte pectoretenus reges romani Octavianus, Nero, Ptolemaeus, Cleopatra et Titus Vespasianus convenientibus coloris moreque romano et cum floribus efformentur, porro in contiguo cancellarie cubiculo in superficie ars politica adumbretur, Lycurgus praeterea cum Appoline et romana historia itidem Antiochi, Ptolemaei et Cleopatrae Syriae regum, Leusinis item et Popolii descriptione suis pariter requisitis coloribus exprimantur quod si proinde iuxta praemissum praedeductus picturas adaequate ac sine ullo defectu perfecero, praeconventum 1200 florum pretium per partes et a proportione praeparandi laboris huius, procurandorumque materialium rite enumerandum ex parte amplissimi magistratus liberae huius ac regiae civitatis Cassoviensis vigore intervantae catenae conventionis applacidatum habeo. Cassoviae die 11. 7 -bris 1780.

Erasmus Schröet  
pictor academicus<sup>13</sup>

Uverejnil ho s viacerými nepresnosťami (niektoré z nich sme opravili, napr. repuisitorum na requisitorum, resp. mylne uvedený rok 1750 na 1780) Lajos Kemény ml. v Történelmi Tár 1896, 191.

<sup>6</sup> Nástropné fresky boli viackrát reštaurované. Na posledy ich reštauroval roku 1937 Elemír Halász-Hradil, roku 1958 Mária Spoločníková. Za jej láskavé informácie vyslovujeme tu vdaku.

<sup>7</sup> Napriek viacerým reštaurovaniam sa nástropné maľby dochovali v pomerne zlom stave. Silne je poškodený najmä povrch nástropnej maľby schodiska, časť jej nápisov je nečitateľná, časť je čitateľná iba zlomkovite, čo všetko sfašuje presnú charakteristiku.

<sup>8</sup> Tolkoto cituje nápis na nástropnej maľbe, ktorého text možno stotožniť s 2. a 3. § dekrétu Vladislava II., vydaného roku 1498. Kedže uvádzaný článok zákona dáva dnešnému čitateľovi jednoznačný myšlienkový celok iba spolu s druhou časťou vety, citujeme tu aj dokončenie tohto článku: „... zbrane zasa preto, aby tých, ktorých by od zlých činov neodvrátila obava zo zákonnych trestov, zavrátila od hriechov aspoň prísnosť mstivých zbraní, aby sa takto držala na uzde ľudska opovážlivost.“ *Magyar Törvénytár*, Budapest 1899, I, 593.

<sup>9</sup> Lajos Kemény, *Adatok művészettörténethez*. Művészeti 1905, 207—208, po ňom Wick v e. d. a napokon aj dnešná slovenská literatúra: *Košice, mestská pamiatková rezervácia*, Bratislava 1958, 38 uvádza výjav ná-

stropnej maľby v sieni na poschodí ako apoteózu Márie Terézie, hoci tak na listine výsad, ako aj na fiktívnom toliari je meno Jozefa II. dobre a jednoznačne čitateľné.

<sup>10</sup> Mályusz, c. d., 229—237.

<sup>11</sup> Henrik Marcali, *Magyarország II. József korában*, Budapest 1888, II, 419.

<sup>12</sup> *Corpus Juris Hungarici* ... I, Tyrnaviae 1751. Medirytiny tohto zväzku vyhotobil viedenský Franz Leopold Schmittner (1703—1761).

<sup>13</sup> *A magyar irodalom története* II, Budapest 1964, 501.

<sup>14</sup> Miklós Szemrešányi, *Eger művészeteiről*, Budapest 1937, 125.

<sup>15</sup> Klára Garas, *Allegorie und Geschichte in der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts*. Acta Historiae Artium XI (1965), 275—302.

<sup>16</sup> Lajos Kemény, *Adatok művészettörténetéhez*. Művészeti 1913, 283. Károly Lyka, *Magyar művészet 1800—1850*, Budapest (b. l.), 161.

<sup>17</sup> Na význam umeleckých prúdení, ktoré v 18. storočí navodili medzi umením Čiech a umením Uhorska aj niektoré štýlové vzťahy, upozornil prvý raz Pál Voit, *Der kunstgeschichtliche Ursprung der Minoritenkirche in Eger (Zum Lebenswerk Kilian Ignaz Dietzenhofers)*. Acta Historiae Artium XI (1965), 195.

<sup>18</sup> Sándor Mihalik, *Szentpéteri József ötvösmester élete, önéletirása, művei*, Budapest 1954, 45—46.

<sup>19</sup> Podľa signatúry listu, zobrazujúceho Studenovodské vodopády, môžeme predpokladať, že všetky tri listy ryl Viedenčan Johann Ziegler (okolo 1750 — okolo 1812).

<sup>20</sup> Johann Georg Hertel, *Des berühmten italiän. Ritters Cesaris Ripae, allerley Künsten und Wissenschaften dienlicher Sinnbilder u. Gedancken, welcher jedesmahlen eine hiezu taugliche Historie oder Gleichnis beigefügt*, Augsburg (b. l.), tab. 200.

<sup>21</sup> „Josephus II. — Posteaquam e dei ter optimi maximique, bonorum omnium largitoris, insecuribili iudicio et providentia, SS. sua maiestas, Romanorum imperatrix vidua et Hungariae apostolica, nec non Bohemiae regina, genitrix nostra desideratissima, hesterne luce cum intimo penetrantis afflicti animi nostri doloris sensu, relictoque in quibusuis fidelis, quem elapsis plene 40. annis materne rexit, populi animis iugi suo desiderio, sed praecique etiam condigno nationis Hungaricae, innumera maternae benignitatis et gratiarum monumenta participantis luctu, ex hac temporali vita ad aeternam quietem ea, quae ipsi, dum in vivis ageret, propria fuit, rara animi constantia ac fortitudine, sibique usque extremum vitae spiritum praesentissima, transivisset; a tristissimo eiusdem statim decessu, regni Hungariae qua, virtute diaetalium anni huius seculi 23. Primi et secundi articulorum, in Hung. regno et corona, ad eamdemque pertimentibus partibus, provinciis et regnis, immediatus heres et successor, regimen et gubernacula suscepimus. Et quemadmodum mox, adque haec capessivimus, universa tam aulica quam provincialia dicasteria sub iis, quibus hactenus obstigabantur, fide, obligatione et instructionibus clementer confirmavimus; Ita status quoque et ordines comitatus huiusc de eo, quod eosdem in iuribus, privilegiis et libertatibus et immunitatibus illibate in violabiliterque

conservare nec iisdem quaqua ratione derogare velimus, presentibus in antecessum etiam securos benigne reddimus. Datum in archiduali civitate nostra Vienna Austriae, die 30 novembris anno 1780. Iosephus m. p.<sup>23</sup> István Katona *Historia Critica regnum Hungariae . . .*, 40 zv., Budín 1810, 11—13.

<sup>22</sup> O jozefinizme pozri najnovší kritický súhrn Kál-mána Bendu, *A jozefinizmus és jakobinusság kérdései a Habsburg-Monarchiában*. Történelmi Szemle VII (1965), 388—421.

<sup>23</sup> Marcali, c. d.

<sup>24</sup> Marcali, c. d. II. zv., 184, 418—419. Členovia košickej mestskej rady vypili za dva roky z majetku mesta víno za 2493 florénov, hostov obdarili darmi v cene 264 florénov, královskému zmocnencovi a magnátom darovali víno v cene 254 florénov, na daniach zaplatili 15 594 florénov a na hotovosti 9644 florénov, neoprávnene používali mestské lesy a pod.

<sup>25</sup> Béla Wick, *II. József kassai látogatásai*, Košice 1934, 1—14.

## Die Wandmalereien am Gewölbe des Rathauses in Košice (Kaschau)

Die Studie befasst sich mit dem Rathaus, dem repräsentablen Gebäude der Bürgerschaft und weist auf Grund des Deckengemäldes und seiner Ausschmückung auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und die Schichtung der ungarischen Bürgerschaft und seiner Bestrebungen am Ende des 18. Jahrhunderts hin.

Die ersten Pläne einer Ausschmückung des Kaschauer Rathauses stammen aus dem Jahre 1780, doch das Deckengemälde ist im Jahre 1781 entstanden, nachdem bereits der ursprüngliche Plan geändert wurde. Im Zuge der Änderungen blieb bloss ein einziges Thema unangetastet, u. zw. das Recht der einzelnen Nationen (Bild 1) und insbesondere die Darstellung des ungarischen Rechtes (Bild 2). Mit Nachdruck wird das Recht des Adels betont, das durch den Gegensatz von Edelmann und Untertan, bzw. durch das auf die Unterdrückung der Untertanen hinzielende Recht des Adels illustriert wird. Diese Darstellung bietet den Schlüssel zur Erläuterung des Deckengemäldes im Rathausgebäude. Es kann dabei bloss von einem scheinbaren Anachronismus gesprochen werden, wenn in der Zeit, da sich der Aufschwung der ungarischen Städte anbahnte, die künstlerische Ausschmückung die Rechte des Adels auf Kosten der Stadtbürgerschaft glorifizierte. Die Entwicklung der ungarischen Städte bahnt sich schon im 16. Jahrhundert an und im 18. Jahrhundert steht bereits an der Spitze

der Städte eine kleine Gruppe Adeliger, sie fällt Entscheidungen in Angelegenheiten der Bürgerschaft, so z. B. auch über das Thema der künstlerischen Ausschmückung des Rathauses.

Damit lässt sich auch die Tatsache erklären, weshalb der erste Plan, nach welchem das Werk Szenen aus der griechischen und römischen Geschichte darstellen sollte, in eine Apotheose von Joseph II. geändert wurde (Bild 4—5), welcher die Vorrechte des Adels unangetastet(!) liess.

Erst nach dem Besuch Joseph II. in Kaschau und nach der Herausgabe der im Geiste der absolutistischen Aufklärung verfassten Verordnungen betreffend der Stadt, sowie auch nach den Vorkehrungen, die nachher von dem ungarischen Adel getroffen wurden, erkannten die in Diensten des Adels wirkenden Führer der Stadt, dass die künstlerische Aussage des Deckengemäldes ein grosser Irrtum war, zu dem sie das Bestreben nach einer Identifizierung Ihrer Interessen mit denen des Adels geführt hat.

Die Wandmalereien stammen vom akademischen Maler Erasmus Schrott. Sie sind zum grössten Teil im Zeichen jener allegorischen Vorstellungen gehalten, welche, vom Standpunkt des künstlerischen Erbes aus gesehen, im damaligen Ungarn schon zum Niedergang verurteilt waren.

## On the Beginnings of Late Gothic Architecture in Slovakia

JAROSLAV BUREŠ

The building activity of the Slovak mendicants was restricted in the 15th cent. exclusively to the Franciscan Order. From the historical point of view we encounter here problems of architecture that no more keep within the limits of an order and its building practice. A characteristic feature of this period is the dominating influence of a wide, general current of architecture, absorbing the hitherto isolated minor tendencies, yet, on the other hand, residua of artistic negativism are still alive in some places. In the region we deal with the threshold of 1400 represents a boundary when the simplified building practice of the mendicants is no more explicitly observed, and when the first signs of adherence to the progressing cathedral conception, gradually assuming the character of

the arising later style, can be noticed. The present study wishes to outline the problems of our Franciscan architecture in the early half of the 15th century, following in particular the participation of cathedral workshops. The association of the beginnings of late Gothic with mendicants in our text may appear somewhat uncommon, but an explanation is to be found in the fact that with respect to Bratislava it is only monastic monuments that can be pointed out by way of demonstration, while as to Košice — the second Slovakian center of cathedral building — the Franciscan Church is an outstanding work of the local workshop and contributes towards elucidating some aspects in the history of St. Elisabeth's Cathedral.

a) *The Chapel of the Franciscan Monastery in Bratislava and two towers built by Bratislava mendicants.*

St. John's Chapel adjoining the Franciscan Monastery in Bratislava deserves our special attention.<sup>1</sup> It is a chapel of the cathedral type with Sainte-Chapelle in Paris for its basic model (Fig. 1). The French type of palace chapels found its way rather early to the Danubian territory, the Chapel at Klosterneuburg being the first link in this chain.<sup>2</sup> The fact that this chapel was included in the products of mendicant architecture supplied the orders with an opportunity to start introducing the formal cathedral system as a whole into church building. The first instance of erection of such a chapel in Mid-Danubian region was recorded from Imbach, where St. Catherine's Cha-

pel attached to a mendicant monastery was built prior to 1300.<sup>3</sup> Even if in St. John's Chapel the number of mullions in a tracery window always corresponds with the number of mullions in a lower tracery pattern of the blind arcade, the author of this composition cannot be ascribed the intention of merely perpetuating the tradition of a rationalistic and systematic construction of walls initiated by Pierre de Montereau in St. Denis II<sup>4</sup> and subtilized in Rayonnaut architecture (e. g. St. Thibault en Auxois, Burgundy). In Bratislava we find the optical continuity of the current lines, only indicated in the wall, broken by the application of tracery patterns on blank expanse of the wall,



Fig. 1. Bratislava,  
St. John's Chapel,  
system of the north  
wall, about 1400,

which is particularly conspicuous in both tripartite compositions of the terminal part, an endless ornament of the pattern presenting in one case a slip-over of the lines (Fig. 2), which definitely characterizes a later style, and quatrefoils in circles producing again the impression of a horizontal row in the other case. After all, neither the quadripartite tracery patterns on the north side-wall indicate that the upward movement sweeping through the whole composition wants to be their ultimate aim (Fig. 3). The architectural thinking of the 14th cent. seems to have passed away, and the described experimenting appears to be one of the attempts of asserting Parler's tendency to adhere to horizontalism. In Imbach, in contrast to Bratislava, the triple parting of the blind arcade is not in accord with the quadripartite window, placed above it (Fig. 4). Donin interprets this lack of uniformity as a sign of Danubian provincialism, and he believes that the Imbach arcatures are related to the tripartite side arcades in the southern aisle of the Minster of Regensburg.<sup>5</sup> Some differences in the formulation in the two mendicant chapels, determined by the development of the style that ran its course from the origin of

the former church to that of the latter reduced the relation of the two units to a similarity of type only. One thing is, however, certain: Imbach showed the Bratislava Franciscans the way how to enrich the church-building tradition by the cathedral conception.

There is only one historical report of 1361 as to the chronology of this chapel. The heirs of a Bratislava citizen of the name Jan Jakobi donated a bath and a site for building a Minorite chapel. As the monastery needed for accomplishing this project means to pay experts experienced in cathedral architecture, the above-mentioned real property was not directly ceded to the monastery, but was assigned to the mayor of Bratislava Jakub, who pledged himself to supply its equivalent in money, i. e. the sum of 150 pounds of denars, for the erection of the chapel.<sup>6</sup> In this case we have to deal with a testimonial document substantiating a foregoing arrangement, the merit of the text consisting, naturally, in the above-mentioned pledge concerning the future. At the same time, the text alludes to the fact that the act of building ensured by the deed was already in progress. The first reference to the existence of St. John's Chapel

adjoining the Minorite Monastery — i. e. of the probable predecessor of the present two-storied chapel — was made in 1296 already.<sup>7</sup> With respect to the fact that, as far as our information goes, the pecuniary gift was to be remitted as late as 1361, we need not assume the above reference as relating to some advanced stage of the building project. It may just as well concern the commencement of the building, that is to say, work in the lower story or even liquidation of the original early Gothic place of worship. Thus the year 1361 represents the terminus post quem for the act of erecting the chapel as such.

When attempting more precise chronological determinations concerning the upper chapel, we find some help in studying the formal affinity with the style of St. Stephen's church-building workshop. The appurtenance to the latter is already indicated by figural canopies of the gabled type (Fig. 5), which are characteristic of the Vienna tradition. As it was shown by B. Crimschitz,<sup>8</sup> these canopies represent an important aspect of Michael Chnab's work supplying with an impulse even H. Puchspaum. A close connection between the Bratislava Chapel and the Vienna workshop is demonstrated by the foliage ornamentation of the capitals. Besides the curly stylized leaves<sup>9</sup> we can find on some of the capitals of the vault shafts with canopy as well as on the female mask of the west portal corbel soft leafage with moderate waves, which strongly resembles the ornamentation of the vault shaft capitals in the side aisles of St. Stephen's Cathedral.<sup>10</sup> (Figs. 7, 8).

Some forms in the Chapel appear to have been influenced by the school of Peter Parler. Thus, for instance, the mouldings of the jambs in the blind arcade cross in corners the mouldings of the profiled window sills according to the same principle which was for the first time applied by Parler in St. Vite's triforium in Prague. (Figs. 2, 3). The same arcature is known to have in the east-end of the Chapel round sub-arches in tracery patterns, as we can find it in the work of workshops adhering to Parler. Also the rib of the chapel vault has the same form as vault ribs in St. Vite's vestry-room. In the tracery of the tripartite east-end window we can discern a flame-like motif. A connection can be demonstrated between one of the east-end panels in the Bratislava Chapel, on the one hand (Fig. 2), and Parler's compositions of tracery

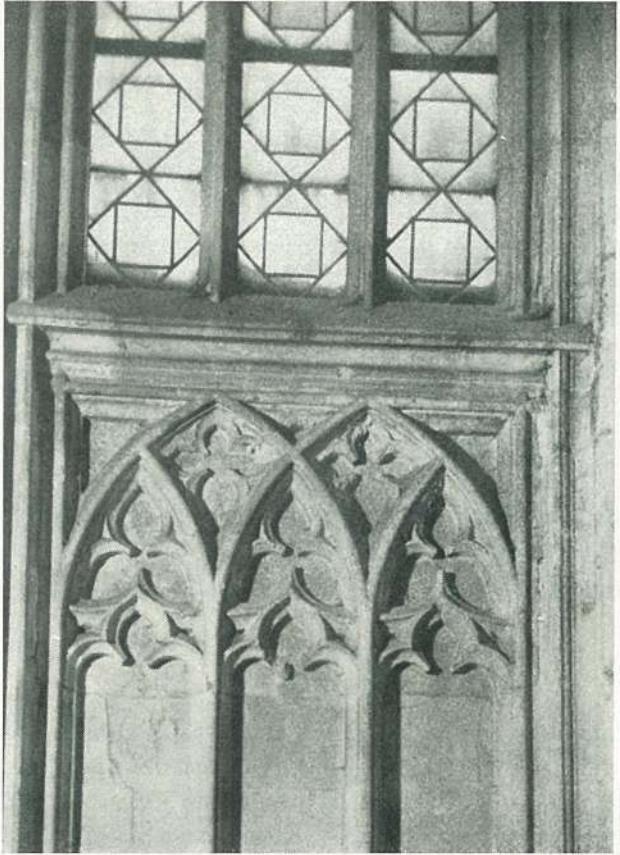


Fig. 2. Bratislava, St. John's Chapel,  
blind arcade, about 1400.

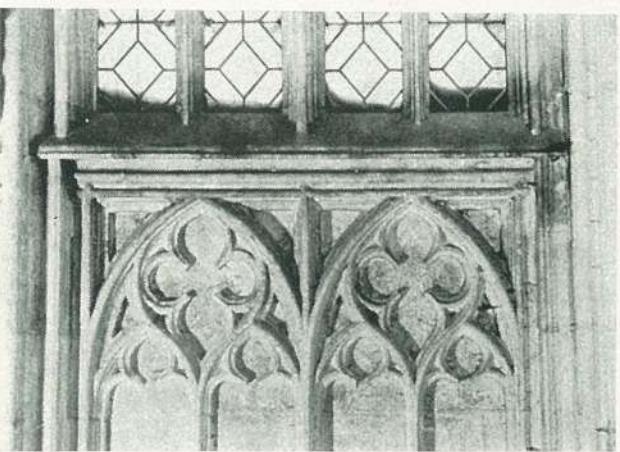
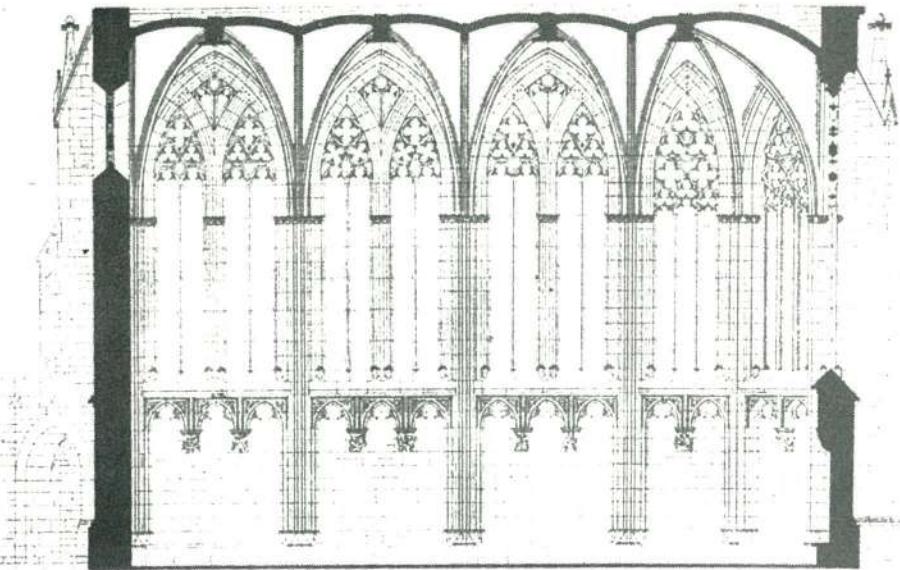


Fig. 3. Bratislava, St. John's Chapel,  
blind arcade.

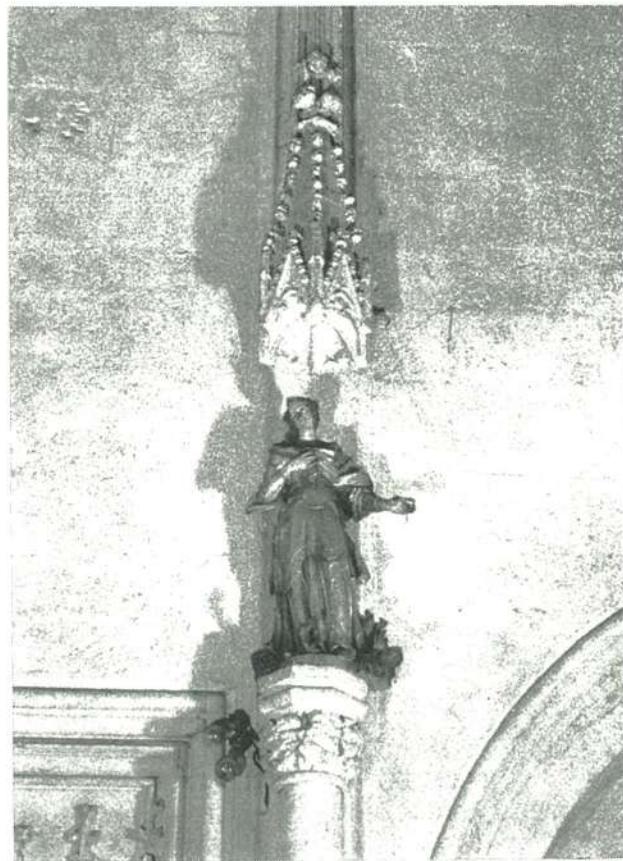


*Fig. 4.*  
Imbaeh,  
St. Catherine's Chapel,  
system of the north wall,  
about 1300,  
according to Donin.

patterns on the ground-floor of the Prague tower and of the balustrade in the south facade of St. Vite's transept, on the othehand (Figs. 9, 10). The basic outline of the pattern consists in pointed arches, the distance between them being equal to only a half-breadth of each arch, while the arches themselves are mutually intersected forming in this way another lower row of smaller arches. In all these instances we have to deal with a late stylistic application of the continuous ornament. The above-enumerated details are a sufficient proof of the interference of Parler's conception in the studied object. The fact that the chapel belongs to the Austrian group of architectonic monuments (representing the cathedral type of chapel) and also its appurtenance to St. Stephen's in Vienna induce us to draw the conclusion that the penetration of the Parlerian style to Bratislava may have been mediated by the Vienna workshop.

In an effort to fix chronologically the origin of the chapel we should survey what Vienna contributed morphologically to Bratislava about 1400. The nave of the Bratislava Minster of St. Martin presents a precisely dated set of forms. The second bay (from the west) includes in its south wall a particular unit. Here the complete wall is taken up by a pair of windows, which display on its periphery supports of the ribs disposed on a five-part plan, while one colonette, interrupted by a

*Fig. 5.* Bratislava, St. John's Chapel,  
vault support with canopy.



canopy and a corbel, runs through the bay axis. (Fig. 11). This composition bears the date 1401, which is to be found on the last but one moulding of the buttress. This dated set of forms indicates here the commencement of the building of the hall church, which assumption finds corroboration in the relation of this wall to the later construction of the vault projected by Puchspaum himself (Figs. 12, 13). The vault of this older bay displays, in contrast to all the other bays, a different form in that it splits the section adjoining the wall into two independent severies. The other method of dividing the wall into parts by massive cylindrical vault columns, which prevails in the nave and is organically related to the vault project actually adopted, seems to be the later stage. As far as the vault idea was contemplated when the oldest part of the south wall was being erected, the most

probable plan was to copy in some way the hall of the choir in Heiligenkreuz. In favour of a relation to the work of Michael Chnab there speaks the composition of the wall, employing in the construction of one bay a pair of windows with a colonette running in between, which situation can be demonstrated also in the Freising Chapel in Klosterneuburg cloister, this piece of work being closely associated with the Vienna workshop. The canopies are characteristic of Chnab's work, and also the cylindrical fluted bases (Fig. 14) remind us of his work, while the curly stylized leaves of the canopy corbels in the Bratislava Minster resemble ornamental work in the chapels of dukes. A formal affinity with Chnab's method of work is quite evident here, and we must also keep in mind that the respective projected stage in the building of St. Martin's Minster was still accomplished in

*Fig. 6.* Bratislava, St. John's Chapel,  
west door corbel, about 1400.



*Fig. 7.* Bratislava, St. John's Chapel,  
west door corbel.



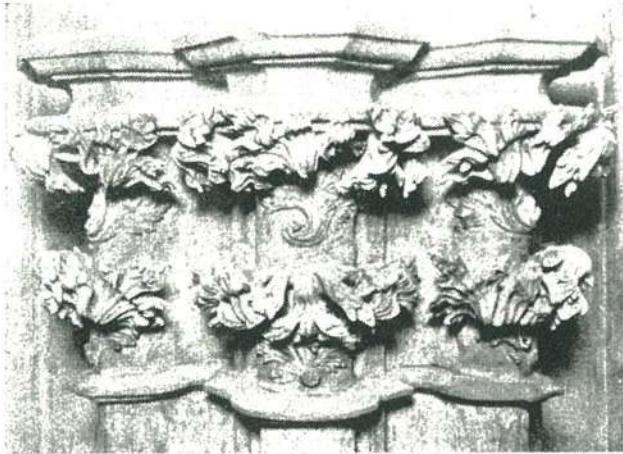


Fig. 8. Vienna Cathedral (St. Stephen's), nave, the vault shaft capitals in the side aisle, first third of 15th cent., according to Tietze.

the master's life-time.<sup>11</sup> Irrespective of the above-mentioned formal affinities the attribution of the Bratislava Minster to Chnab is not altogether undisputable. Even if Chnab is acknowledged as the author of the building composition actually performed in this case, he need not have drawn

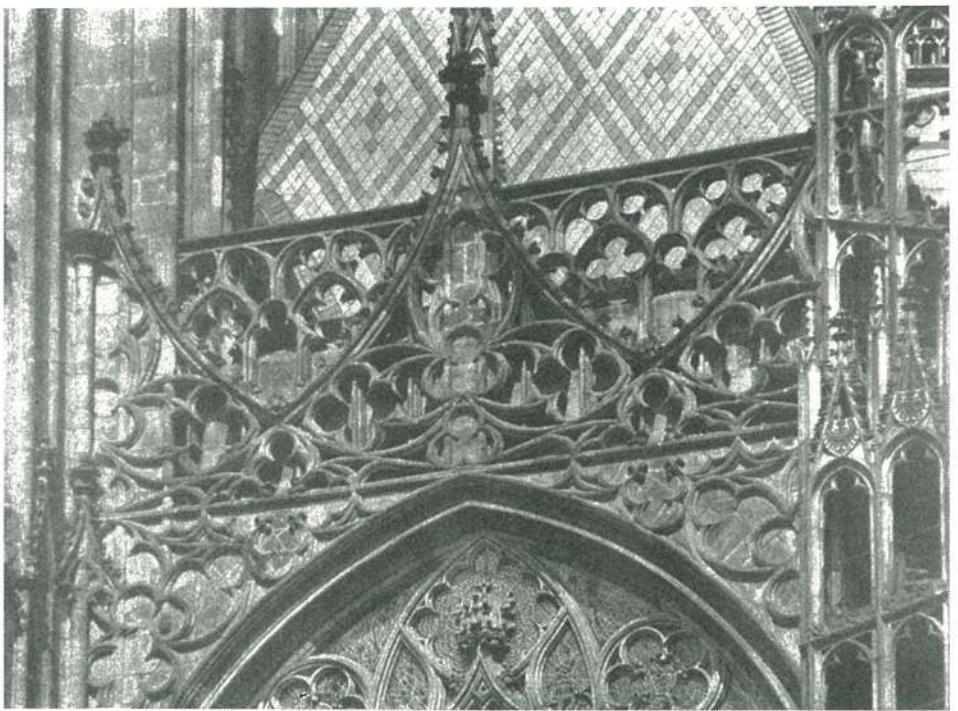


Fig. 9.  
St. Vite's Cathedral,  
Prague, south facade  
of the transept,  
balustrade,  
beginning of 15th cent.,  
according to Swoboda.

up the concrete plan according to which the church was being erected.

Thus we may say that if the more old-fashioned construction of the wall in the Bratislava Minster points to Lower Austria traditions, in the traceries of the second bay Parlerian influence is already discernible. The three-light west-facing window displays in the top two centripetal flame-like motifs and a cordiform pattern above them. The side sub-arches are round and only the middle one has an ogee form (Fig. 11). Among these signs of Parlerian penetration we may include also the rose window of the first bay in the south wall, where six flames rotate round a spherical hexagon. In the north-west corner of the nave the same support of the ribs may be discerned, which justifies us in associating chronologically the first west bay of the south wall with approximately 1400 A. D. For our evaluation of the chapel it is important to note that 1) the Minster wall bears the date 1401 and 2) that both, the Minorite Chapel and this first erected part of the Minster wall indicate a combined influence of the Vienna workshop and of the Parlerian conception. The putting up of both these architectural monuments can be attributed to nearly the same period, so that one chronological

aspect at least of the introduction of Parlerian style in this Bratislava Chapel can be approximately fixed.

We may also attempt a hypothesis as to how a more pronounced reception of Parlerian morphology found its footing in the Vienna workshop. In winter of 1397–1398 the Prague master Václav arrived in Vienna. First he works as an assistant with Ulrich Helbling and having got thoroughly acquainted with the problems of the Viennese architecture he probably became the head of the workshop as early as in 1400.<sup>12</sup> In the year 1403 Václav is mentioned in the accounts of the management as the Vienna cathedral builder.<sup>13</sup> In those years further inflow of Prague architects and along with them of new impulses springing from the experiences of St. Vite's erectors reach the Austrian capital. The question remains open whether there actually existed any relations between the Viennese and the Prague workshops prior to the arrival of master Václav. We believe that this question should be considered separately with reference to sculpture and to architecture. As for figural sculpture, we feel entitled to assume Parlerian influence in Vienna some time before the safely documented arrival of the Prague architects. Of late Professor Kutil<sup>14</sup> pointed to a connection between the tympanum of the Singerthor and Prague and expressed the view that the source of the originality of sculptural ornamentation of the ducal gates may be looked for in places where the master of the tympanum of the Prague Tyn performed his work. After all, dates given for the sculptural ornamentation of the ducal gates range from 1365 to 1400.<sup>15</sup> As far as architecture is concerned, we do not know of anything in the Viennese workshop prior to documented master Václav's arrival in Vienna that would convince us of a connection with the Prague architectonic feats of Peter Parler. Let us think of Michael Chnab and the character of his work in the light of available biographical information. It is true that in documents his name appears as late as in 1394,<sup>16</sup> but after analyzing the stylistic elements experts resolved to ascribe to him works that originated before this date. R. K. Donin<sup>17</sup> by associating the report of Thomas Ebendorfer with formal relations that existed between Klosterneuburg and St. Stephen's tried to bridge the chronological gap separating the erection of Chnab'

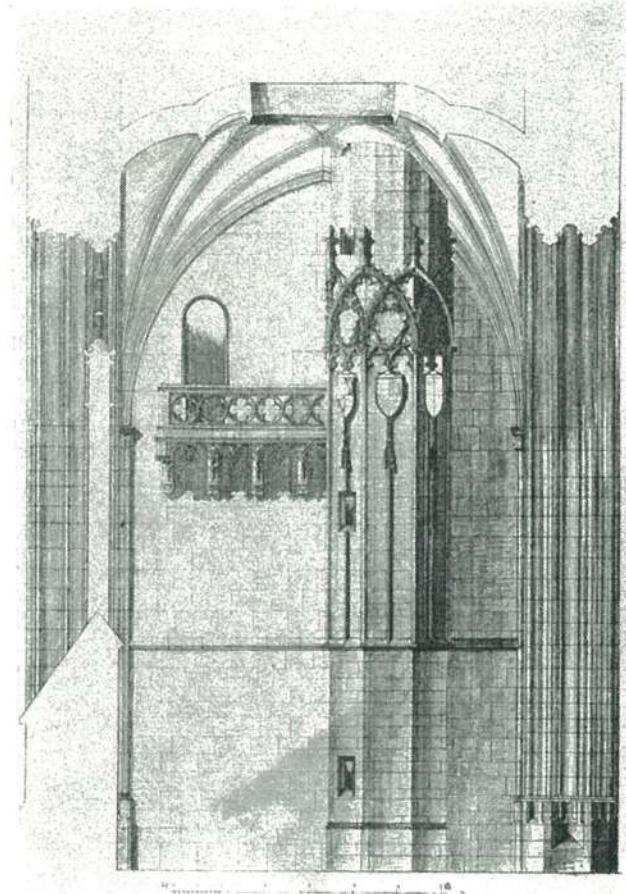


Fig. 10. St. Vite's Cathedral, Prague,  
ground-floor of the south tower before restoration  
last decade of 14th cent.,  
according to Podlaha — Hilbert.

Column of 1375 from the activity of the first cathedral builder Seyfrid (1368), and assumed the fact that Chnab was Seyfrid's fellow-worker in the workshop. If accepting this view we should take for granted that Chnab had worked as a work master for nearly three decades. From the text of Albrecht the Third's testament (died in 1395), which became valid through the Hollenburg Contract, it is clear that St. Stephen's ceased to be a ducal architectural project and was ceded to the management of the municipality. Master Michael resigned from the post of the head of the workshop. Now, it remains to be asked why this experienced architect, who had contributed so much to the reputation of his workshop, resigned his position. The change in the name of the party

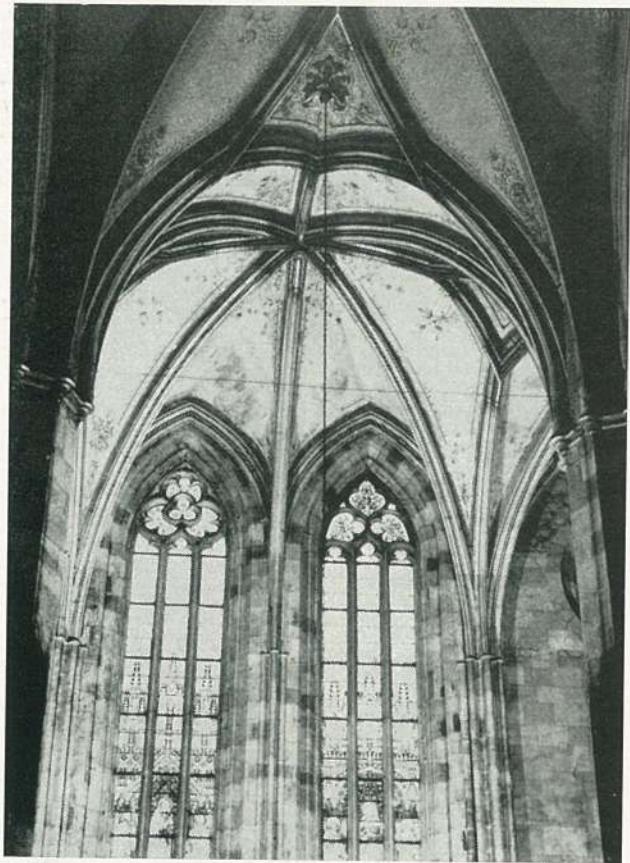


Fig. 11. Bratislava, St. Martin's Minster,  
nave, pair of windows in the south aisle, about  
1400.

in management of the project would be expected to supply the answer, but there seems to have been another factor in the play, indicated by the forthcoming history of the workshop. We know that from 1396 to 1400, or to 1402 at the latest, Ulrich Helbling figures as the chief architect in Vienna. Now, comparatively little is known about this man's accomplishments. Donin<sup>17a</sup> suggested that Helbling may have simply been keeping the post as a substitute before the expected master from Prague would arrive. The fact that Václav joined Helbling and not Chnab, who in spite of having left the workshop still carried on his work in Vienna (*Maria am Gestade*) and in the neighbourhood, may have been linked up with a clash of architectonic orientations. Master Michael Chnab was essentially a representative of the conservative conception, who in spite of some

specific features of his own observed the principles of Rayonnant architecture. It may after all be assumed that this conservative master opposed in his function of the head of the workshop the contemplated arrival of the Parlerians. This assumption need not be out of keeping with the fact that the Parlerian influence in the sphere of sculpture had penetrated to Vienna before his resignation already. When, however, St. Stephen's workshop was willing to inhale the more modern Prague atmosphere in architecture, master Michael withdrew from St. Stephen's project and devoted his interest and energy to other enterprises. The above association of Chnab's withdrawal with the arrival of the Parlerians is obviously just a hypothesis, yet the coincidence of the introduction of Parlerian architectonic elements in Vienna with the arrival of master Václav has been pointed out in literature quite frequently.

The personality of Václav Parlér as an artist has not been sufficiently elucidated so far. O. Kletzl has collected in his monograph on this subject numerous observations and a lot of information. In Prague it was still in his father's (Peter Parler) life-time that Václav attained the leading position in St. Vite's workshop, his main task being work at the foundations of the lower part of the southern tower. He was summoned to Vienna, according to Kletzl, to perform an analogical task and took over responsibility for a tower that had been partly put up already. The foregoing erection of the tower being in a comparatively advanced stage Václav concentrated chiefly on the transformation and reinforcement of what had been done before. From all these indications we may surmise that his capacity of an architect consisted primarily in his technical skill. This suggestion just wants to be one of the plausible contributions towards interpreting the controversial and very ambiguous passage in Ebendorfer's text dealing with the year 1407. If we accepted in its literal meaning this information of an eyewitness of the liquidation of the original tower, nearly all that we find today in the lower parts of the tower would be the work of Peter of Prachatice. This conclusion, however, is not in accord with the archeological character of St. Catherine's Chapel on the groundfloor of the tower. The peripheral walls of the octagonal central space with their surface articulation belong to the

Fig. 12. Bratislava, St. Martin's Minster,  
nave, view of the south aisle, wall with windows,  
about 1400, vault before 1452.

original plan, while the vault with the pendant boss and the whole apse are of a later date. Besides the two basic stages there may be found here several reconstructed forms. (Fig. 15). H. Tietze admits the assertion of Parlerian influence in the building of the tower from the very beginning, which view has been more recently rejected by W. Buchowiecki. Buchowiecki's argumentation<sup>18</sup> represents an antithesis to Kletzl's interpretation, stressing the features that differ from the composition of the Prague lower tower part and pointing out the late chronological data of the Prague work, and the author feels rather inclined to refute any connection between this chapel and St. Vite's architecture. In spite of it, one thing, however, appears to be evident: St. Catherine's Chapel is from the start a Parlerian piece of work. We do not mean the ground plan, which may be interpreted differently, but the lay out of the lower parts of the wall. Tietze<sup>19</sup> is willing to associate chronologically

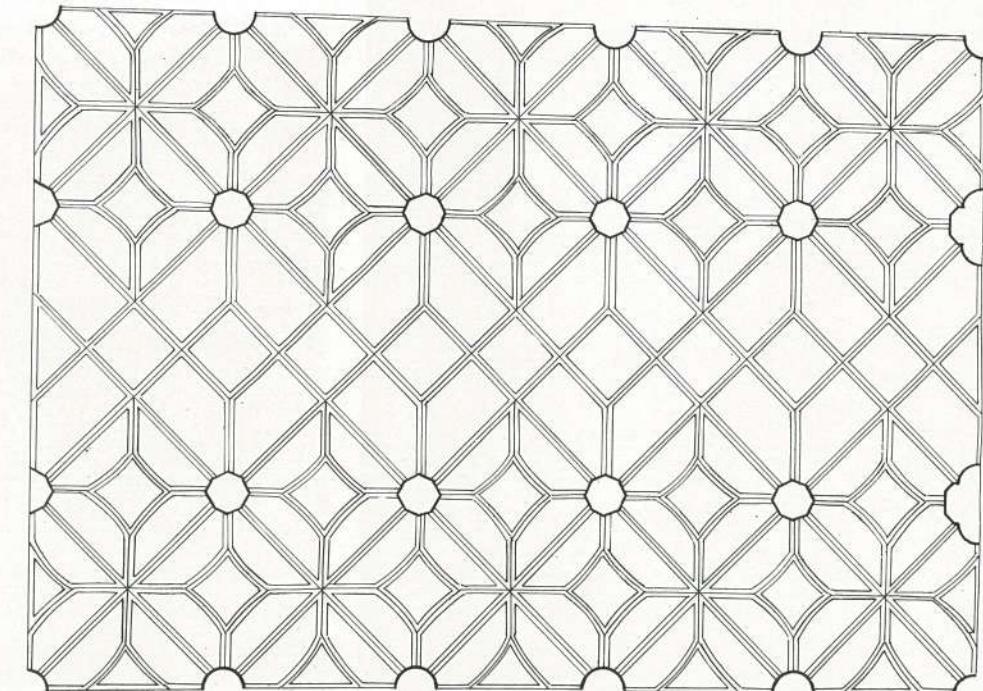
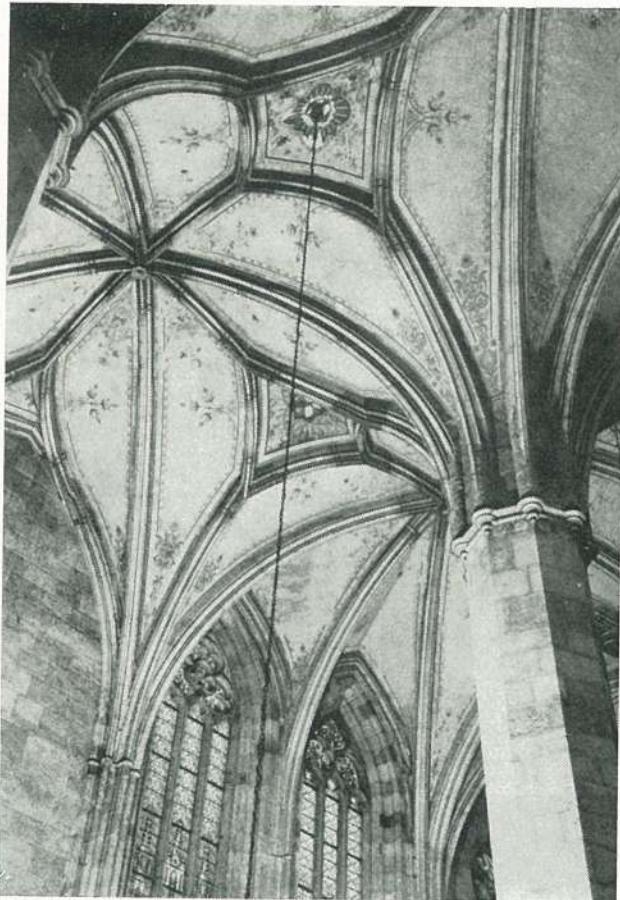


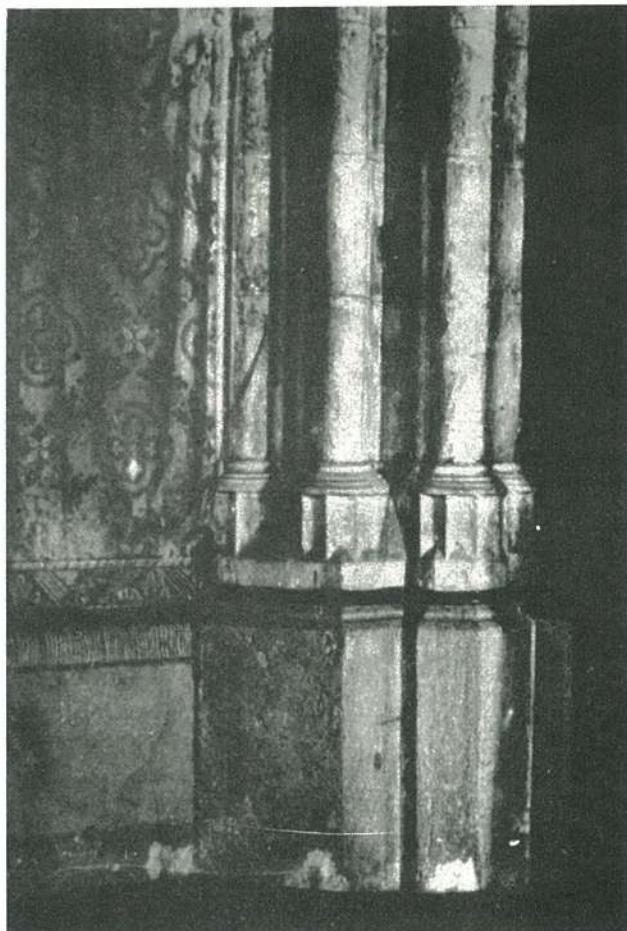
Fig. 13. A. Pilgram,  
copy of  
Puchspaum's  
design of  
the vault  
in the nave  
of St. Martin's  
Minster in  
Bratislava,  
according  
to Grimmschitz.

the ground plan and the lower parts of the chapel with the sixties of the 14th century already, which appears to be too early a date in the light of all we know today about the chapel.<sup>20</sup> Historical reports relating to St. Catherine's permit of more interpretations. Prior to 1417 the situation of the chapel as being in the tower basement is not expressly recorded. As for the possibility of the archeological investigation of the building indicating a direct connection between the lower tower part and the adjoining side wall of the minster, we find some explanation in Kletzel's statement that Václav was busy extending and reinforcing the lower part of the tower. H. Tietze<sup>21</sup> pointed out that the archeological situation in the chapel is so complicated as to contribute more negatively than positively to the true history of the tower. A quite reliable date for the lower part of the tower appears to be the terminus ad quem, i. e.

1407, mentioned in Ebendorfer's report. One possibility of casting some light on this intricate problem in the history of St. Stephen's Cathedral I find in the assumption that the present aspect of the lower parts of St. Catherine's Chapel may be traced back to the activity of the first Viennese Parlerian.<sup>22</sup> The articulation of the chapel wall betrays two stylistic tendencies. The supports of the ribs interrupted by corbels, under which the colonnette forms the characteristic bent, as well as the canopies remind us of the Austrian home tradition, while the frieze of the round trifoliated arches accompanying the stringcourse represents a Parlerian interference. Here we may observe the initial stage in the process of fusing of the two basic traditions, and according to the fragmentary information available Václav must be considered as the first who combined Parlerian morphology with Viennese tradition. There are

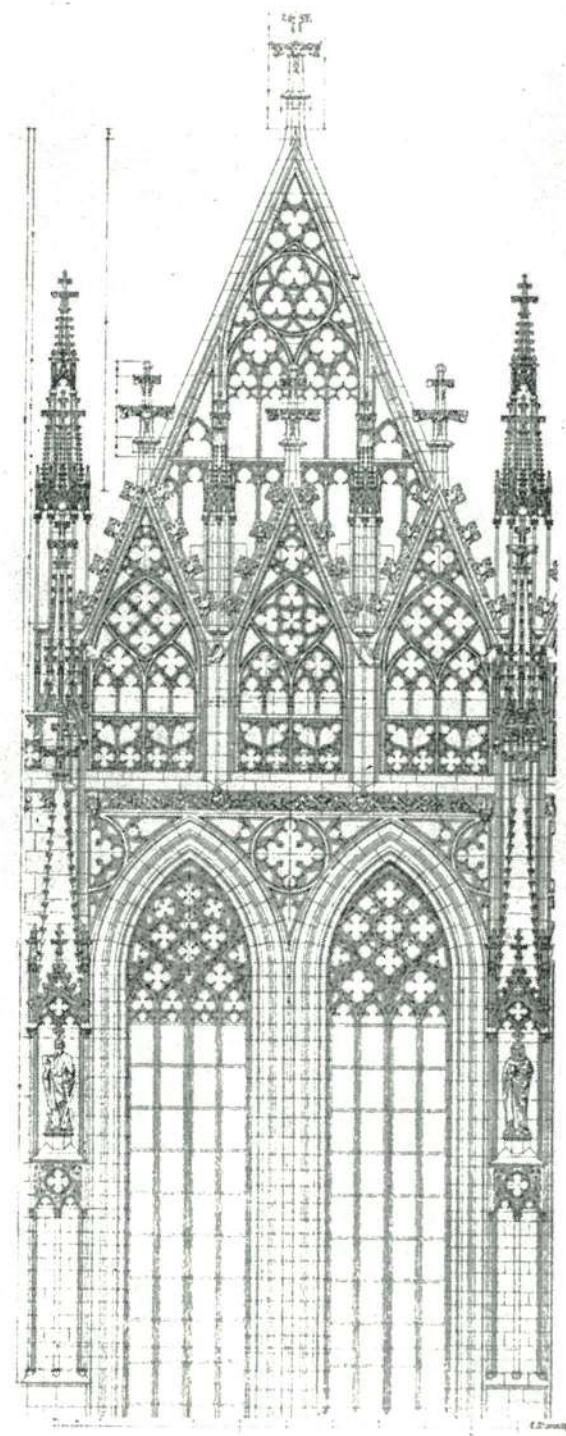
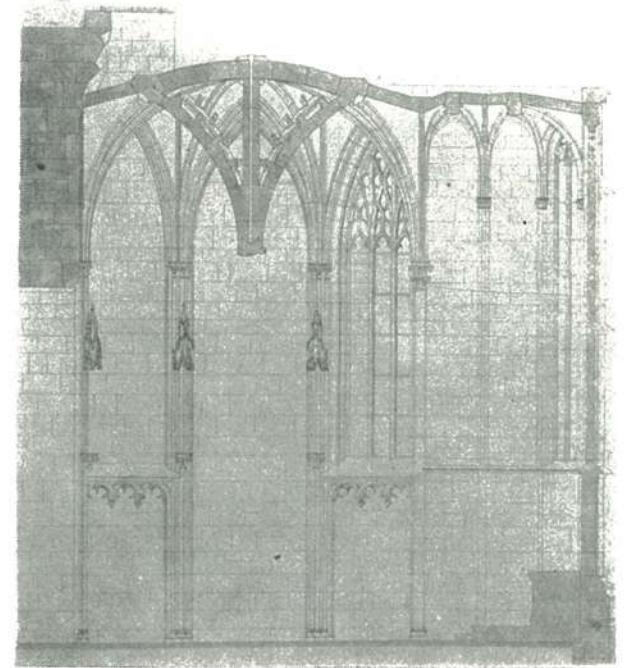
no specific forms that, as far as we know, can be denoted as the product of his own invention, his work as such being a matter of conjectures. As far as Prague is concerned, he is supposed to have worked under the guidance of his father. The initial stage of Václav's activity in Vienna must have consisted in his getting acquainted with the traditions of the local workshop, and the study and produce of drafts and designs was surely an important aspect. Considering the fact that he was an architect who had before occupied a prominent position in St. Vit's building project and that in Vienna he was looked upon as a worthy successor of Michael Chnab, we cannot ascribe his designing activity merely the character of adaptation or alteration of already existing work, but also that of his own creative contribution, whose essential feature was an attempt at a synthesis of the two architectonic traditions. We do not feel inclined to see with Kletzl in master Václav Parlér a mere technical expert in tower architecture since the latter comes into consideration as the first who influenced in the Parlerian spirit the conception of local projects. Even if this assumed aspect of his creative activity was not fully realized, partly also due to his premature death in Vienna in 1404, there exists in not too distant Bratislava a remarkable architectural monument, in which the post-classical type of chapel with vault shafts with canopies has organically absorbed the new Prague ideas. Now, we believe that the question may rightly be asked whether the Parlerian participation in the style of the Bratislava Chapel is not related to Mr. Václav's artistic contribution in his Vienna lodge. Apart from this general argumentation we have to admit that the occurrence of the continuous row of intersecting arches in the east end presents one of the links between the Bratislava and the Prague tower basement.

In the beginning of the 15th century Bratislava got adorned with two characteristic dominant units — the towers of the two old mendicant churches. Both of them belonged to the already numerous family of towers with cathedral morphology, spreading throughout Austria and Burgenland. The essentially conservative tower of the Clarissian Church is a large lantern attached extra-axially to the west wall of the nave. It may be compared with its well-known analogy in

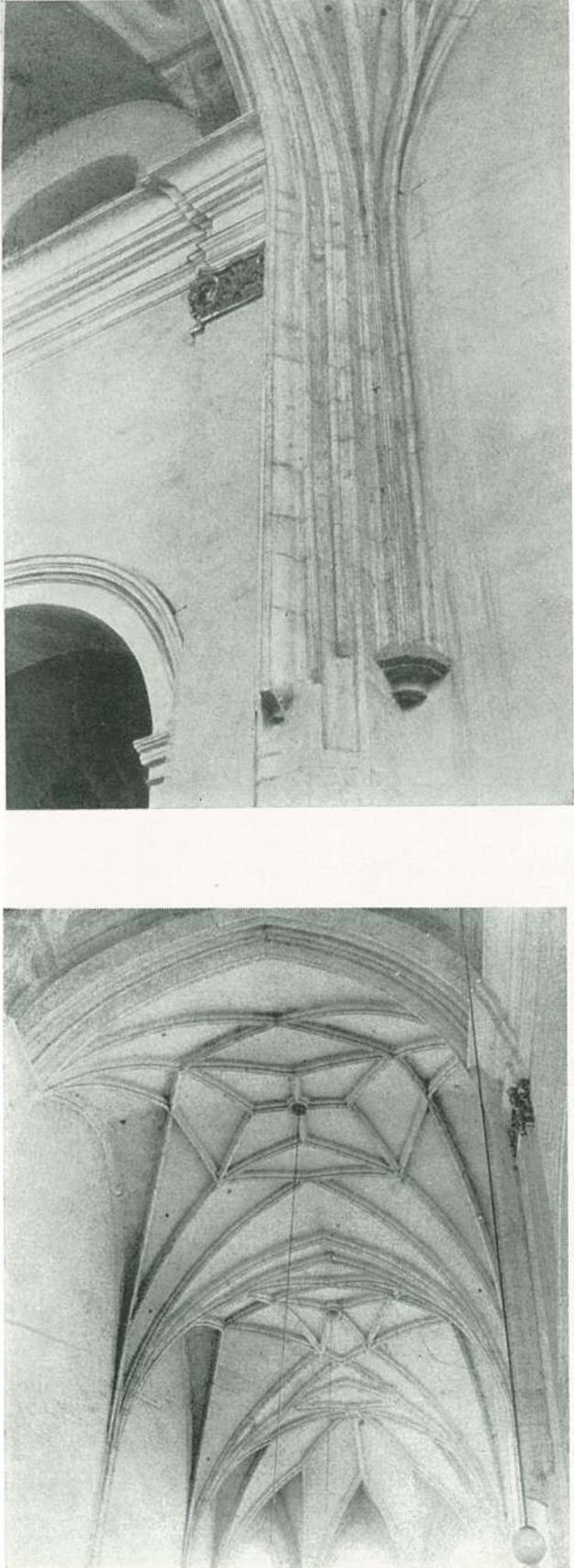


*Fig. 14.* Bratislava, St. Martin's Minster, nave, lower parts of the vault support in the south aisle, about 1400, according to Váross.

*Fig. 15.* St. Stephen's Cathedral, Vienna, section of St. Catherine's Chapel, after 1397, design of the Viennese lodge, according to Tietze.



*Fig. 16.* St. Stephen's Cathedral, Vienna, upper part of the wall system with the large gable, design of the Viennese lodge, according to Tietze.



*Fig. 17.* Košice' Franciscan Church,  
triumphal arch, 2nd quarter of 15th cent.,  
according to Mencl.

*Fig. 18.* Košice, Franciscan Church.  
view of the choir, 2nd quarter of 15th cent.,  
according to Mencl.

Strassengel in Styria (about the middle of the 14th cent.). An important feature common to both is the fact that in the corners of both these towers we find cylindrical colonnettes. Strassengel represent a ripe stylistic achievement; the single floors are distinctly separated and nothing transgresses the fixed frames. In the Bratislava Clarissian Church the composition of the wall is arranged with greater freedom with respect to the fundamental division of the floors. If the church in Strassengel is related to St. Stephen's, the same must, no doubt, be said about its tower, which is today the only representative of its kind of approximately 1350<sup>23</sup> in Austria. Thus the starting point of both towers appears to be Vienna, where this type must have been undergoing further stages of development in the latter half of the 14th century. The ground plan of the Clarissian tower, pentagonal in shape, is exclusive and has an analogy in Maria Stiegen in Vienna.<sup>24</sup>

Of a somewhat later date may be the Franciscan tower in which the local Austrian school, combined with Parlerian elements produced work of specific effectiveness.<sup>25</sup> The original of the Franciscan tower, considerably damaged, is now kept in a park in one of Bratislava suburbs. In two of its preserved parts we can observe the effective contrast of a smoothly polished surface (the upper range of windows) and of a richly articulated surface (row of blind tracery above the windows). In the range of windows we see the alternation of light surfaces and dark windows. There exists a similarity in composition between the Bratislava articulation and the large gable of the first floor of St. Stephen's tower.<sup>26</sup> In either case we have to deal with triangular gables which disintegrate into partial and smaller triangular gables with tracery alternating with pinnacles. The pattern of the Bratislava tower forms a continuous frieze, which arrangement is comparable with the planned sequence of gables representing the topmost row of the peripheral wall in St. Stephen's, of which,

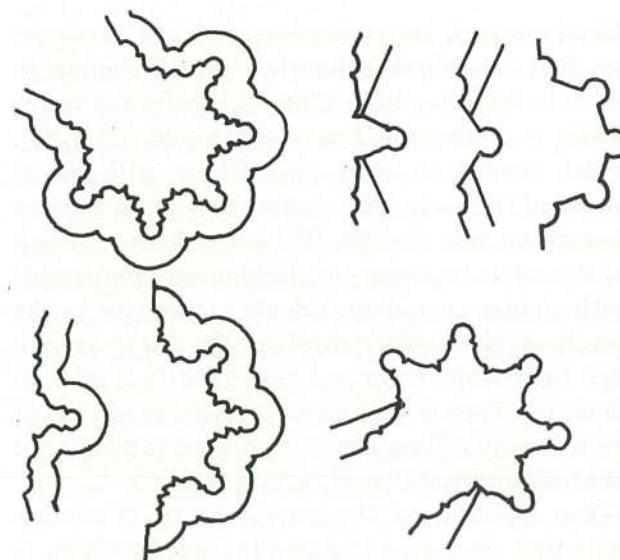
however, only one was made in the Middle Ages. (Fig. 16). Also the penetration of the pinnacles through the frame of the basic triangle is common to the two towers. The part of the Vienna tower which presents this analogy originated in the years 1412—1416, that is to say at the time when the Parlerian master Peter of Prachatice was the head of the workshop and was responsible for further building of the tower. The cupolic termination of the Franciscan tower is the product of local Austrian tradition. V. Buchowiecki finds an impulse for this original construction of the

roof in the porch of the Vienna church Maria am Gestade, whose western parts were built by master Michael after the year 1394.<sup>27</sup> The Bratislava roof is a free variant of its Viennese counterpart in that it is more verticalized. This architectonic solution of the problem is by no means exceptional in the surroundings of either Bratislava or Vienna. And in the background of all these towers belonging to the Danubian set, which comprises also both Bratislava units, is the most exemplary model of Freiburg with its powerful and widespread influence.

#### b) *The Franciscan Church of St. Nicholas in Košice and its relation to the Košice Cathedral.*

The Franciscan choir indicates a close formal connection with St. Elizabeth's Cathedral. The pair of vault shafts at the triumphal arch has the same profile as the mouldings of the vault ribs, being their direct continuation. (Fig. 17). All the remaining fasciculate piers comprise cylindrical colonnettes that adjoin the polygonal pier core (Fig. 18). For both these types we find analogies in the Cathedral, but not in its oldest parts as they were delimited by V. Mencl in his monograph.<sup>28</sup> The linear fasciculate piers at the tri-

umphal arch represent a free analogy of the choir piers in the Cathedral. For the rest of the fasciculate piers we find a precise analogy in the north-east radiating chapel of the Cathedral. In fact, it is fasciculate piers No. 26 and No. 27 in Mencl's list which come here into consideration. (Fig. 19). The occurrence of this arrangement of the piers, which consists in attaching the cylindrical shafts to the polygonal core both in the Franciscan choir and the above-mentioned chapel of the Cathedral supplies us with one clue for chronologi-



*Fig. 19.* Košice, St. Elizabeth's Cathedral,  
profiles of nave piers, 1st half of 15th cent.,  
according to Mencl.



*Fig. 20.* Košice, Franciscan Church,  
sedia in the choir, 2nd quarter of 15th cent.,  
according to Mencl.

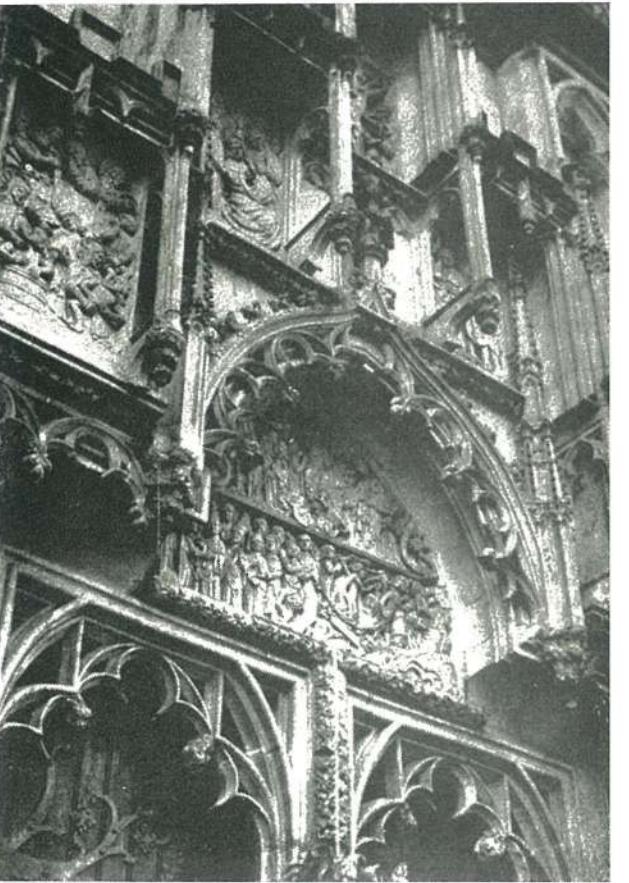
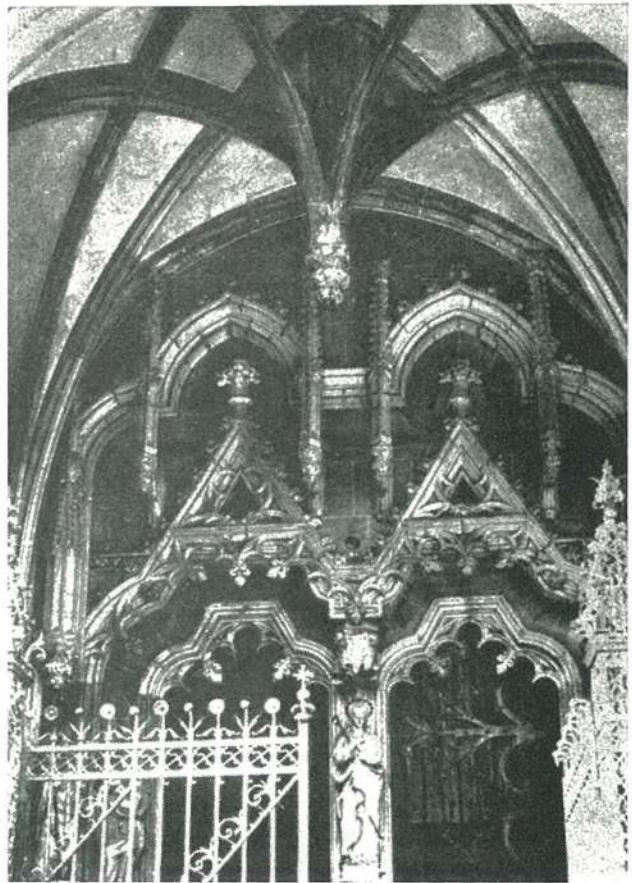


Fig. 21. Košice St. Elizabeth's Cathedral,  
south portal with the anteroom, 1st quarter  
of 15th cent.,  
according to Mencl.

Fig. 22. Košice, St. Elizabeth's Cathedral,  
north portal, 1st quarter of 15th cent.,  
according to Mencl.

Fig. 23. St. Vite's Cathedral, Prague,  
upper parts of the south facade of the transept,  
beginning of 15th cent.,  
according to Swoboda.

Fig. 24. St. Stephen's Cathedral, Vienna,  
south side of 1st floor of the south tower, 1412—  
1416,  
according to Tietze.

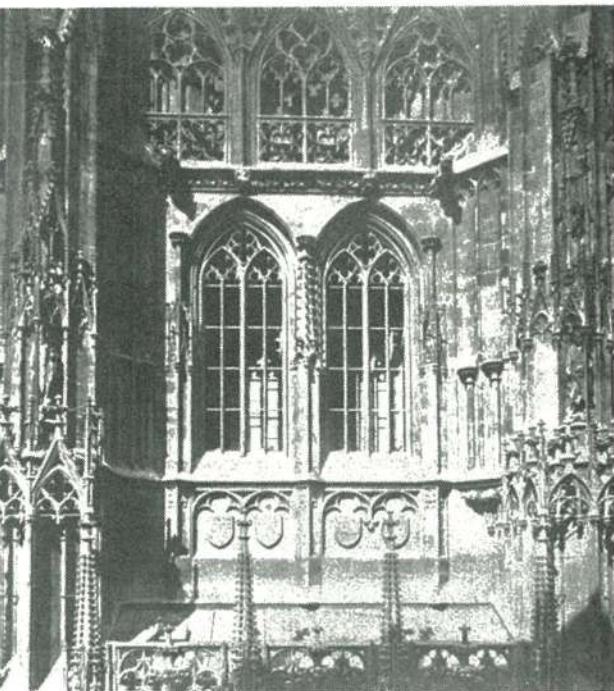
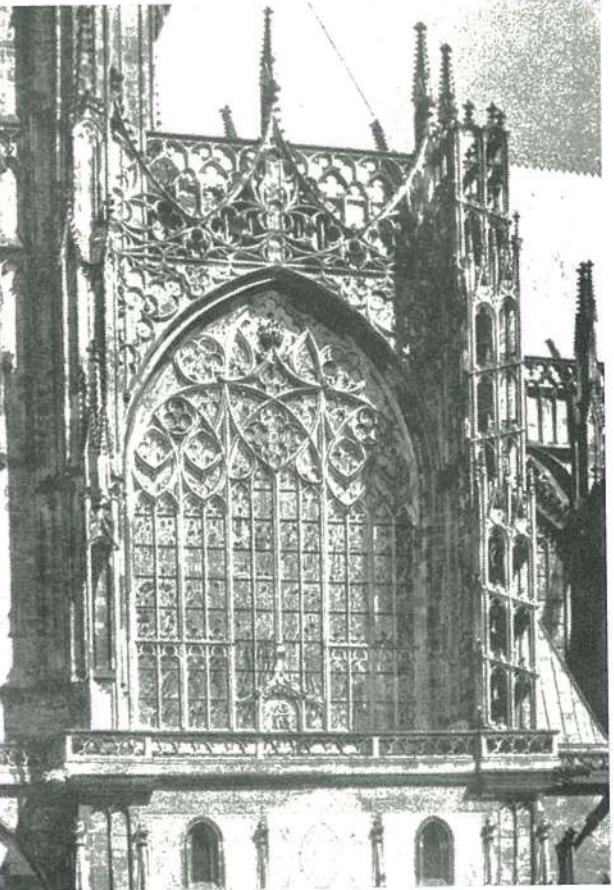
cal fixing of the Franciscan Church. V. Mencl entered in his monograph in the plan of the Košice Cathedral on the basis of older drafts the ground plan of a colonization single-nave church from the 13th century. By studying these plans we are led to realize that the inner north-east radiating chapel in question took the place of the old sacristy. The introduction of the above-said system of vault-shafts in the Cathedral is evidently connected with the liquidation of the old church, round about which the new minster was being erected, and it definitely coincided with the removal of the old vestry-room. From all this we may draw the conclusion that the building of the present Franciscan Church was not commenced until the erection of the Cathedral was already in full swing. What we have observed about the structure of the vault piers holds good also in reference to the footings of these piers. The older piers in the cathedral nave, to begin with No. 1, present

fluted footings. In the north-east chapel, however, we find channelless cylindrical bases, similar to those in the Franciscan Church. Besides the vault-shafts it is also the Franciscan sedilia (Fig. 20), which remind us with their friezes with round arches of the Cathedral; these arches are a current feature on rich portals. The once dented corbels of the sedile in a spur-like fashion are comparable with similar spur-shaped dents of the ribs in the porch at the south portal of the Cathedral. In the Franciscan choir we can identify Parlerian elements. They are round cusped arches of the tripartite sedilia. They can be compared to the portal of St. Wenceslas' Chapel in Prague.

The question of the arrival of the Parlerian style and its representatives to East Slovakia is inevitably linked up with the material of the Košice Cathedral. In the year 1402 the Pope Boniface IX permitted a sale of indulgences to procure money for the reconstruction of St. Elizabeth's

Church, which had been damaged by fire.<sup>29</sup> The text of the document concerns the colonization church of the 13th cent., and its tautological formulation does not indicate that besides the repair of the damages the transformation of the unit into a cathedral was already taking place. A fixed chronological term of the new project is not too distant from the above date, and we find it to be the year 1406, engraved on the relief of crucifixion, which had originally been made for the portal of the Cathedral while later it was mounted on the west facade of the Franciscan Church. The existence of this relief implies an evidence that at the time when it originated richly decorated portals of the Cathedral were worked at, or at least drafts and designs of those portals already existed. Naturally, the Pope's bull with its procedures helps us to determine the time, and thus we can assume that at least part of the income gained by the indulgences was invested in the Cathedral, for the erection of which the respective authorities had in the meantime decided. The intention of building a new large church at Košice was spoken of practically from the beginning of the 15th cent., and it is sure that in 1406 the work was already in progress. We must, however, regret that from this decisive period no fabric rolls have been preserved, the first of them bearing the date 1431.<sup>30</sup> We are likewise short of any municipal registration entries from the early half of the 15th century.

It is true that we lack information about the attitude of King Sigismund to the initial stage of the cathedral project, but we know that later his interest and participation were quite keen. There are reports stating that Sigismund supported both



directly and indirectly this great work at Košice and also how he disposed of the members of the Cathedral workshop.<sup>31</sup> As for the question whether the King was interested also in the early stage of this undertaking, an indication may be seen in the mere fact that the church was reconstructed as a cathedral. According to the customs prevailing in the West a cathedral was supposed to be a royal church. To be sure, there are exceptions to this rule. In our country, for instance, we may point out the municipal parish church in Kolín on the Elbe, in which Parler attached to the early Gothic hall a complete cathedral choir. As to Košice, it is likewise worth noting that even after reedification the Cathedral retained the character of a parish church. The strongly pronounced non-cathedral idea associated with this undertaking — let us just mention the refutation of the diaphanous structure of the wall or the centralizing arrangement of the nave — was determined by the general current in the development of the style and by the wide „sonder-Gothic“ background of the event. And finally, it is quite probable that King Sigismund was the initiator of the cathedral project.

When trying to investigate the origin of the style and forms prevailing in Košice subsequent to 1400, we have to concentrate first of all on the original parts of the building, as we have to take into account the thorough transformation of the nave in the Neo-Gothic spirit, which left in the original state only the portals, reconstructed in places, but in spite of it preserved upon the whole the old arrangement as well as the peripheral walls. The arrangement of successively overlayed portal architectures outstrips as to radicalism all the known formulations of the Parlerian group (Fig. 21), and also the structure of the north portal (comparable with perpendicular compositions in England), near the shrine altar, a complex unit characterizing the end of the Gothic period, (Fig. 22), represents independent feats of the master of Košice. Behind these complexes suggesting novelty there exist, however partial forms, analogies of which may be found in Parlerian tradition.<sup>32</sup> The decisive criterion for attributing the Košice portals Parlerian character is the occurrence of the pendant boss in the south porch. Parler's design of St. Vite's vestry-room had evidently reached Košice with the master of those complex portals. Since these big portals

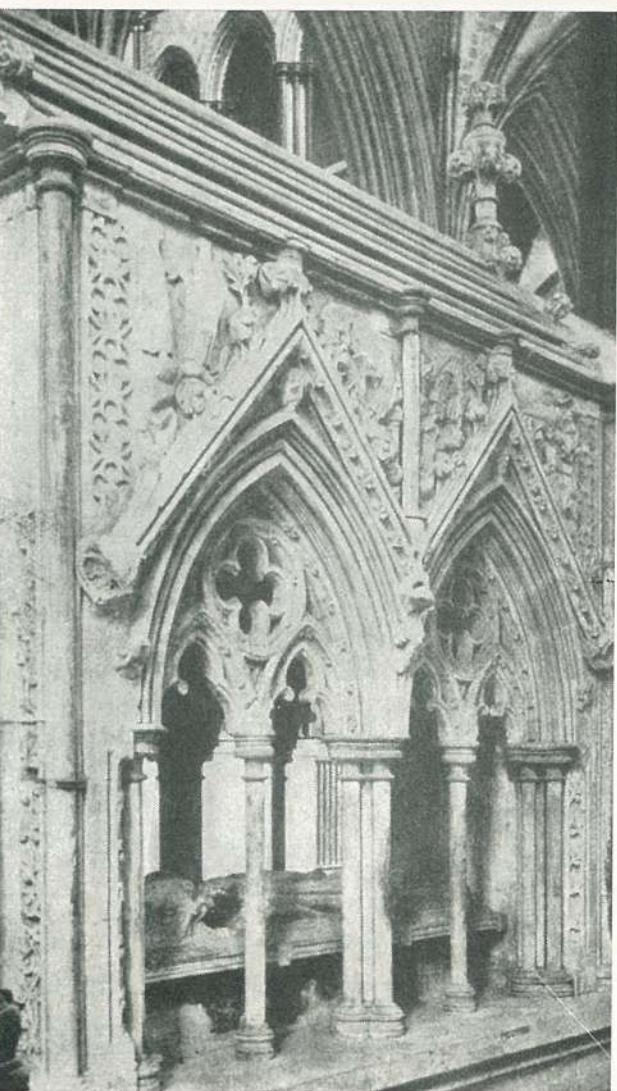


Fig. 25. Salisbury Cathedral,  
canopy over the tomb of Bishop Bridport, after  
1263,  
according to Evans.

can be denoted as Parlerian — and we know that portals and other single architectural components were being erected in the Middle Ages simultaneously with the building of the pertaining walls — we take for granted that even the preserved peripheral walls of the Cathedral nave represent Parlerian work. This assumption is not out of keeping with the forms of the oldest fasciculate piers. Pier No. 1 according to Mencl's numbering, as well as further piers attached to the south and north walls, have the basic form of a wedge with a side channel and

an anteposited three-quarter cylinder.<sup>33</sup> An analogical profile characterizes a detached pier in St. Vite's vestry-room.<sup>34</sup> H. Tietze mentions in the enumeration of single features connecting the Vienna Cathedral with Parlerian tradition the central pier of the Prague sacristy, the formation of whose vault-shafts had evidently influenced a pen-drawing of the Vienna workshop, kept in the collection of the Academy.<sup>35</sup> Adjoining the

west wall of the Košice nave we find another type of the vault-shaft. It is a three-quarter cylinder with two toruses on the sides, separated by a channel from the next vault-shafts of the fasciculate pier. Also this vault-shaft finds its counterpart in Prague-chevet-at the seventh pair of piers in the west, whose author was Peter Parler.<sup>36</sup> This form of the vault-shaft penetrated in the course of time also to Vienna, leaving its mark in the piers dividing St. Stephen's aisles.<sup>37</sup>

An unquestionably remarkable element of the Košice portals are the decorative corbels of the pinnacles and also of the mouldings which frame the oblong surfaces of the shrine-like superstructure of the north portal (Figs. 21, 22). Two ways of applying corbels without function are characteristic of the work of this master of portals. In the case of the south portal the side pinnacles are freely applied in front of the framing band of the composition. Down below, these pinnacles have corbels that support nothing, being just attached to the body of the pinnacle. A set of four inner pinnacles of the same portal run quite detached in the space. The down-hanging pinnacle is supported below by a flying buttress, and under the point of contact between the pinnacle and the buttress a corbel is attached. It is surprising how near the corbel-like termination of the pendant boss in the adjoining porch these pendant corbels stand! It is well known that a corbel can transform the ascending force in a pendant weight, which discovery was turned into effective forms in late Romanesque architecture already. Mid-European simplified Gothic, using articulation as means of decoration, attributes the corbel a symbolical validity, whereas the corbel of Košice, belonging to the world of the cathedral, cannot be taken even for a mere sham-bearer. If the corbel is applied primarily as ornament in the composition of cathedral elements, it is, in fact, the Baroque principle that begins to assert itself. It was essentially this spirit which made Michelangelo apply the corbel in the ante-chamber of Biblioteca Laurenziana. Here the columns and the corbels, though doubled, do not perform appropriate task, and there is no connection between the columns and the corbels, in addition to it.<sup>38</sup> Both in late Gothic and late Renaissance the traditional function of components bearing weight is largely abandoned.

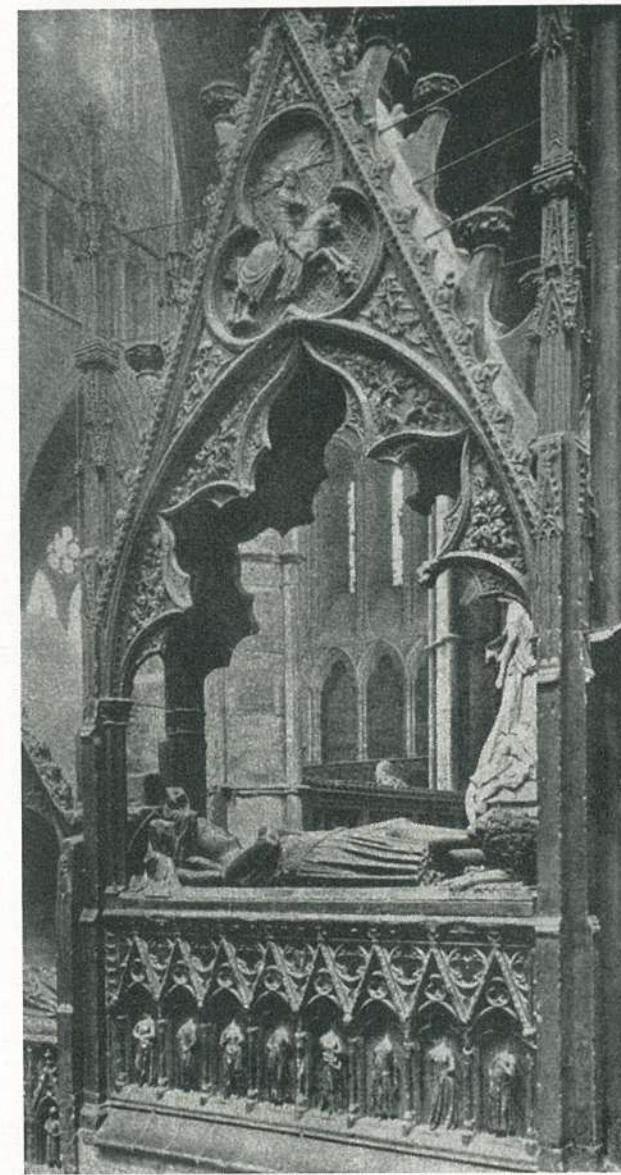


Fig. 26. Westminster Abbey,  
Tomb of Aymer de Valence, about 1324,  
according to Evans.

And now we have to inquire into the origin of this attectonic corbel. A precise analogy of this composition of pinnacles and corbels can be found on the south portal of the Conventual Church in Kaziměř (Cracow), which both in this respect and in other respects gives positive evidence of having been associated with the Košice workshop.<sup>39</sup> The mere fact, however, of acknowledging this unquestionable link of this specific feature with Cracow does not help us, unfortunately, in elucidating the circumstances of the origin and application of this specific form. If we believed with V. Mencl master Nicholas Wernher to be the author of one of these samples, Prague must be considered as the source. If we recognize here in principle a homogeneous element, we find traces of it in later works of the Parlerian workshop. On the second floor of St. Vite's tower the gables of the canopies are unusually shifted downward, so that the capitals, which normally would be expected to carry the gables, stick out above them. The gables are, in fact, freely attached to the colonnettes of the canopies in places to which they slid down.<sup>40</sup> (Fig. 23) In this way the capitals lost the function of carriers. A capital which does not carry and sticks out closely approaches as to style a corbel which does not support its load sticking into space. On the model of St. Vite's tower Peter of Prachatice constructed capitals without the original function on the first floor of the tower in Vienna. Over the blind arcade we find here two broken windows accompanied with

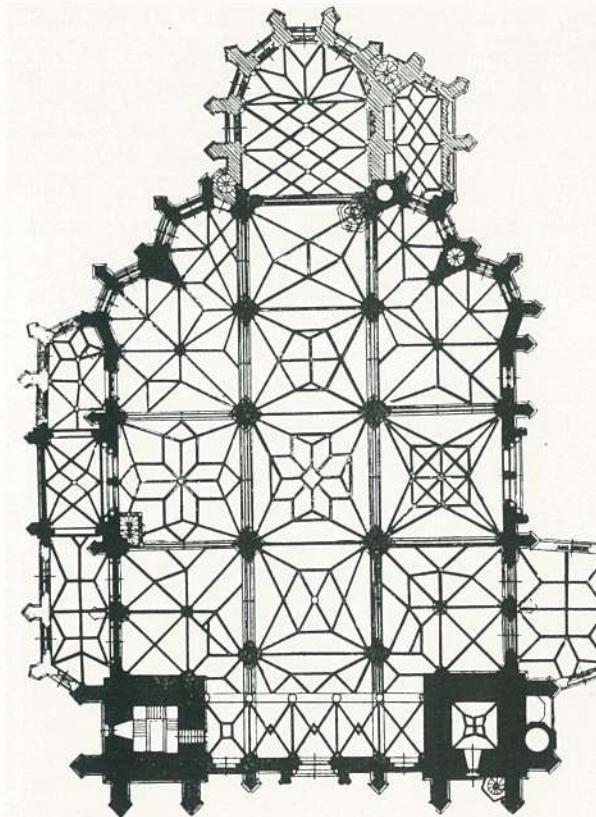
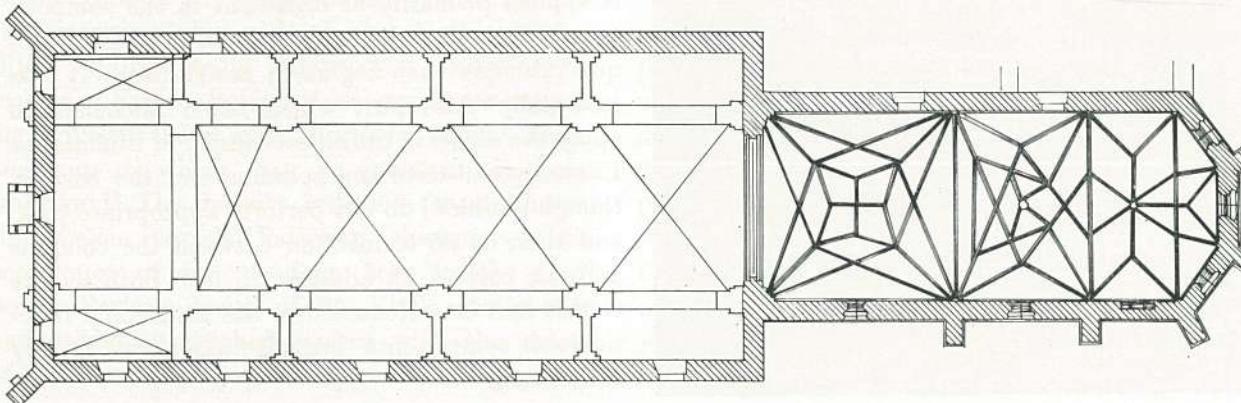


Fig. 27. Košice St. Elizabeth's Cathedral, plan, according to Mencl.

three pinnacles. The middle pinnacle has, upon the whole, a conventional character, only the finial is replaced with a capital. Both side pinnacles terminate in gables, from which a section of the shaft with its own capital shoots upward (Fig. 24).

Fig. 28. Košice, Franciscan Church, plan, according to Mencl.



From the proportional point of view we can hardly assume that this capital was meant to carry a statuc.<sup>41</sup>

The above Prague capitals find their counterparts in English Gothic architecture.<sup>42</sup> The upper cornice of a rich canopy, constructed after 1263 in the Cathedral of Salisbury over the tomb of Bishop Bridport<sup>43</sup> (Fig. 25) is carried by three types of columns. We find here as the topmost component of triangular gables finials transformed into a short shaft with its capital penetrating into the cornice. It is a finial transformed into a colonnette, an accomplishment known to us from the work of Peter of Prachatice. Even if the above-said colonnette in Salisbury still carries its load, although its function is in fact superfluous, we find here also large columns in the corners of the canopy whose capitals stick into space. A similar situation we find on the canopy of the tomb of Aymer de Valence, erected in 1324 in Westminster Abbey.<sup>44</sup> (Fig. 26) Here the triangular gable of a canopy is decorated with interesting playful forms in places where crockets appear in the composition. Resembling pulpy fungi, short forms of polygonal trunks terminating in capitals with foliage decoration protrude from the gable. The function of these polygonal colonnettes is formalistic. If we have no documented samples of pendant corbels occurring in England before the introduction of the perpendicular style, we are justified in assuming their existence in the foregoing period of the decorated style in the 14th century. For an indirect proof of it may be taken the occurrence of a pendant boss in Bristol one generation before this motif was employed by Parler in St. Vite's sacristy.<sup>45</sup> Baroque transformations of cathedral forms are very exceptional about 1400, and Parler represents, as a matter of fact, in the Mid-European area an intrusion of late Gothic conception into the hitherto prevailing idea of a cathedral complex.<sup>46</sup>

As to the question whether the morphology of the oldest components of the Košice architecture bears any traces of Parlerian influence, we may consider the relation of the cathedral ground plan (Fig. 27) to Parlerian organization. V. Mencl gives several examples of kindred design employing the idea of radiating chapels, e. g. St. Viktor's in Xanten, St. Mary's Church in Trier, St. Catherine's Church in Oppenheim, and St. Yved's Church

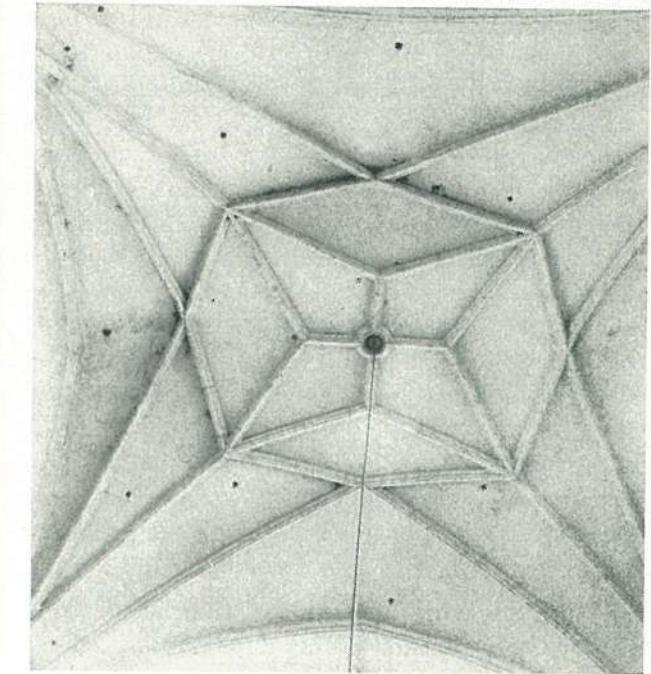
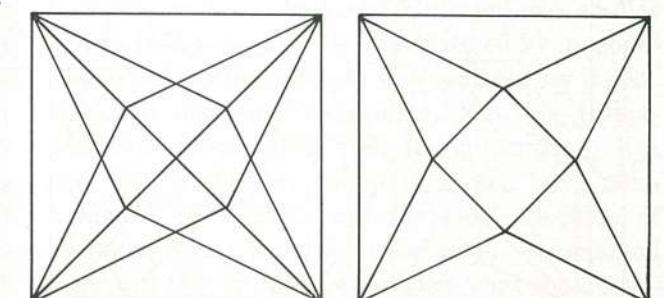


Fig. 29. Košice, Franciscan Church, choir, vault star pattern, before the middle of 15th cent., according to Mencl.

in Braine. The diagonal position of the chapels between the choir and the transept enables a centripetal arrangement. Geographically nearest are examples of the same in Rheineland, out of which we may pick out St. Mary's in Trier as a possible model of the Košice centralising plan. The relations of Peter Parler to Cologne on Rheine

Fig. 30. Star patterns "Knickrippenstern I" and "Knickrippenstern II", according to Clasen.



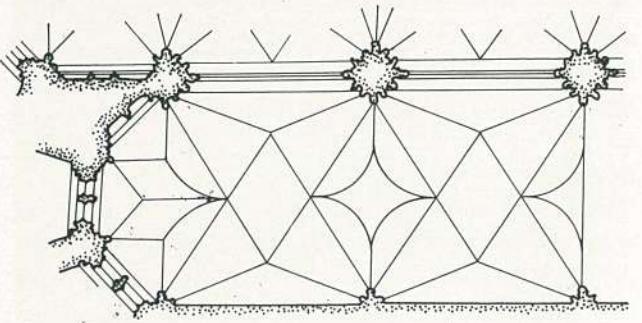
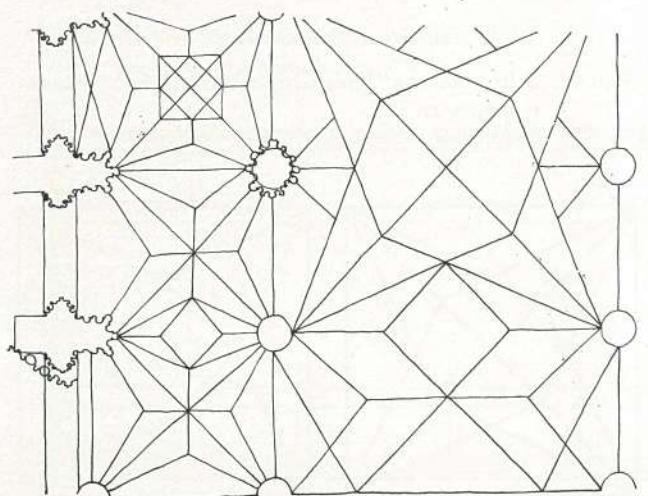


Fig. 31. Parish Church in Steyer, choir vault pattern, H. Puchspaum's design from the collection of the Vienna Academy, according to Grimschitz.

are well known, and besides the formal connections there existed also family bonds attaching the Prague master to this area.<sup>47</sup> We may therefore assume that through the medium of the main Cologne workshop Prague was able to obtain the respective plans, while from St. Vite's these plans together with other Parlerian morphology may have easily found their way to Košice.<sup>48</sup>

The building of the Košice Cathedral, commenced soon after 1400, dragged on for several decades, this being the routine practice with large churches in the Middle Ages. The master constructing the

Fig. 32. Fragment of the plan No. 30 from Stuttgart, re-drawing, according to Kletzl.



big portals worked in Košice in 1406 already. As the preserved church accounts indicate, in 1431 the work was in full swing. The expense for building material represented then about half of the money devoted to the same aim in Vienna in 1429.<sup>48a</sup> By 1440 the peripheral walls must have attained a considerable height, which is confirmed by an inscription found inside over the south portal.<sup>49</sup> It is hard to guess when the old church was pulled down. After all, even in the case of St. Stephen's in Vienna, with whose history we are much more familiar, historians do not agree as to the date of liquidation of the late Romanesque predecessor of the Cathedral.<sup>50</sup> A direct reference to the vaulting of the Košice Minster is to be found in accounts dated 1477.<sup>51</sup> On May 14th, 1464 the Town Council of Košice issued for master Štěpán a testimonial,<sup>52</sup> enabling the said master to enter into a competition made public in the town of Bardejov. In the latter town the choir vault in St. Egidius' had namely collapsed, and it was necessary to re-vault the place. In the testimonial Štěpán was described as a master who acquitted himself well in constructing the vault in the Košice Cathedral. Which vault was referred to in this document of 1464? We may rightly exclude the chronologically more advanced work in the choir as well as in the two chapels adjoining the south porch,<sup>53</sup> so that it must have been the vaulting of the nave which was proceeding under master Štěpán's management or with his participation, and there is no doubt that his experiences acquired in such an extensive piece of work secured for him in the competition preference to the other applicant, master Jörg from Spišská Sobota.<sup>54</sup> In 1460 the insertion of some window panes is recorded, and in 1461 reference is made to carpenter's work, probably in the roof of the nave.<sup>55</sup>

In 1459 the Vienna lodge became one of the four central Mid-European lodges, and the extensive Hungarian area was allotted to it. It seems quite probable that this appreciation was a retrospective confirmation of an effort of the Viennese architecture to extend its activity and influence eastward, an effort which made itself felt before Spennig already. In literature we meet with views associating Košice with Vienna, but there are also authors refuting this relation. Now, the north gate might really be taken for an argument in favour of the former view. We find



Fig. 33. Košice, St. Elizabeth's Cathedral, south facade of the south-west tower, lower parts from 1st quarter of 15th cent., according to Mencl.

here colonnettes placed in front of the framing piers of the portal superstructure and distinctly broken in directly under the capitals according to the Viennese fashion. Even though these capitals do not perform the task of supporting the canopies with figures and neither the characteristic bend is associated with a detachment from the wall, yet we feel inclined to ascribe the structure a certain formal affinity with the somewhat older works of master Michael Chnab.<sup>56</sup> It is true that the canopy of the gabled type is documented in Košice architecture in the beginning of the 14th century in the local Dominican choir, this occurrence being ascribed to the influence of St. Stephen's Cathedral in Vienna, nevertheless, in the nave of the Košice Cathedral no use was made of it whatsoever. It is not until in the later stage of this work

that it was introduced in the choir with its characteristic bend of the colomette below the corbel. Also the fluted bases of the fasciculate piers with the oldest set of piers are worth noting and one may at the same time point out certain forms that the older portals and the choir of St. Elizabeth's have in common and which distinctly betray Austrian influence. The Parlerian workshops affect Vienna and Košice upon the whole simultaneously. So far, however, it has not been elucidated what forms the presupposed co-operation between the Vienna and the Košice workshops actually assumed.

By analyzing the vault patterns I shall try to prove that the Košice workshop commenced adopting the Vienna orientation explicitly, already when the building of the nave was in progress. The first choir bay of the Košice Franciscans displays the pattern of the type "Knickrippenstern I"<sup>57</sup> (Fig. 28, 29). The Košice star pattern, when compared with the basic Clasen type (Fig. 30), shows one deviation: the skeleton of the diagonal ribs proceeds from the bay corner only to the circumference of the inner octagon, which thus gets a four-point star pattern instead of that of a central cross. A pure sample of the "Knickrippenstern I" appeared for the first time in the nave of the Vienna Church Maria am Gestade.<sup>58</sup> An indulgence in the broken line may at least partly explain why these late ornamental star patterns began to prevail.<sup>59</sup> For the problem of filiation of the pattern in the Košice Franciscan Church we find of some significance W. Buchowiecki's statement that in the area of the Steyer workshop small star-like patterns were framed in polygons made of ribs.<sup>60</sup> The eight-point stars filling the central octagon of the basic type of "Knickrippenstern I" can be demonstrated in Upper Austria in Mitterkirchen and Ybbsitz. The churches in question were built in the latter half of the 15th century. In Mitterkirchen the original type found in Maria am Gestade has been altered in a similar way as in Košice, i. e. the cross formed by diagonal ribs in the central octagon was replaced by a star. It is not necessary to assume that this Upper-Austrian workshop asserted its influence in Košice. The Steyer workshop is known have been a branch of Vienna, and the local adoption of Viennese forms can hardly be taken for granted prior to 1443. It appears probable that the above-

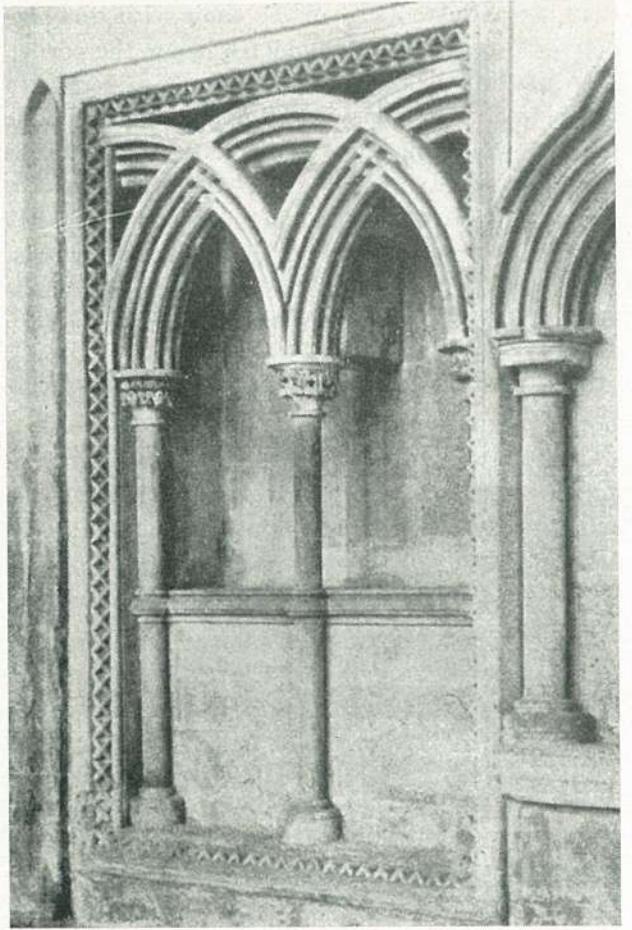


Fig. 34. Cambridge, Jesus College,  
interlaced arcade, about 1220,  
according to Evans.

enrichment of the type took place first in Vienna, whereupon this new variant spread both eastward and westward.

The pattern employed by the Košice Franciscans is closely associated with the vault design in St. Elizabeth's.<sup>61</sup> (Fig. 27). The vault patterns of the attached spaces show irregular composition employing the three-point star pattern of ribs as the basic motif. The vaults of the nave, transept, and crossing present star-like patterns, essentially of three different types. 1. The constructive star type, i. e. that of a four-point star with an axial cross, and the traditional skeleton of diagonal ribs was used in bay No. 5. The basic type is here amplified with two squares, of which the inner one connects the points in which the star-points attach to the central cross, while the outer square

circumscribes its inner counterpart, but in comparison to the latter it displays a turn of 45°. 2. The type of the ornamental star, which dropped in its composition the diagonal ribs, can be found in bays 2, 3, and 6. In bay 2 the complete ornamental star approaches in an original degree the Knickrippenstern type. The next two bays combine the original star with another four-point star — likewise turned by 45° — into a complicated composition. 3. Besides the sample of the pure "Knickrippenstar I", employed in the first bay, elements of the later star in bays 2 and 5. Affinity with the star type with broken ribs is traceable in pattern No. 4.

ad 1. For a more precise classification of the Košice star No. 5 the larger central square is important, whose sides run parallel with the sides of the bay. In Upper Austria we find a number of documents of the following design: in the vault there are placed either squares or oblongs isolated or attached, empty or with inserted orthogons standing on one of the points or else with rib crosses. W. Buchowiecki saw in Steyer the starting point from which these vault patterns spread, because the patterns were quite frequently reproduced in the surrounding region.<sup>62</sup> It is known that Hans Puchspaum designed in 1443 the plan for the choir in Steyer (Fig. 31) and dispatched workers of his workshop to carry out the project.<sup>63</sup>

The accomplished work shows, however, an alteration of the vault patterns when compared with Puchspaum's original project.<sup>64</sup> The sequence of stars in the side bays of the hall choir in Steyer is comparable with the row of stars in the aisles of the Bratislava Minster<sup>65</sup> (Fig. 13). If we can observe in Bratislava on the periphery of the bays curved sections of the ribs, the pattern in Steyer has in the same places straight forms. The rib squares, however, accentuating the bay centers, represent in the Steyer choir in contrast to Bratislava vaulting an essential novelty. The motif of a square whose sides run parallel to the sides of the bay can be noticed in the star pattern of the aisle in the Stuttgart fragment No. 3 (Fig. 32) projecting a three nave church.<sup>66</sup> This rest motif, estranged in fact from the Gothic idea, inserted in a star pattern composition, forms a link between the Stuttgart and the Košice vaulting project. The star pattern itself is composed in either instance differently — as the type "Knickrippen-

stern II", organically combined with the inner diagonal square in one case, and as a free composition of three-point star patterns resulting in a complex star in the other case.<sup>67</sup>

ad 2. The Košice pattern No. 6 is an eight-point star pattern, whose basic feature is the interpenetration of two simpler four-point stars. Important is the fact that the forms of the two simpler stars are fully preserved in the new complex composition. W. Buchowiecki denotes this type as a regular eight-point star pattern and finds it characteristic of the Upper-Austrian and Bavarian area, in which there exist a number of examples identical with the Košice motif.<sup>68</sup> The presence of this pattern in Košice, Buda, and Pannonhalma induces us to think of relations to the Viennese center. Let us compare Košice pattern No. 6 to the eight-point star pattern of the choir in Salzburg. As to Košice, we have stated that the two simpler patterns of which the new pattern is composed have preserved their original forms. In Salzburg, on the other hand, the axial cross of the decorative star pattern has disappeared. All that is preserved of the original is the transversal star composed of four rib hexagons, whereas of the decorative star only a few larger sections of the corners were left outside the complete cross star pattern. In the Salzburg star, in contrast to its Košice analogy, all of the decorative star pattern that had existed inside the cross star pattern was removed. A structural relation between the two types appears to be possible, as far as we interpret it as an analogical process of the decorative star pattern originating from the constructive pattern, or of the type "Knickrippenstern II" originating from the decorative star pattern. The work at the choir of the Franciscan Church in Salzburg was commenced by Stettheimer in 1408, but this master died in 1432 without having finished this undertaking. The work was brought to an end by Stephan Krumenauer, probably by 1456.<sup>70</sup> Krumenauer was member of St. Stephen's workshop from 1427—1430. Thus one possibility of explaining the origin of the Salzburg vault pattern would be the assumption that the idea was brought to Salzburg from Vienna by Krumenauer. If this was actually the case, Vienna would have to be denoted as the starting point for both Košice and Salzburg, while the Košice design would be the more original of the two. The primary process,

which gave rise to the design in Košice, i. e. complicating the vault pattern by placing single motifs on one another, is detectable in the sphere of the Viennese workshop in the first east bay of the nave in Maria am Gestade.

ad 3. Košice pattern No. 1 represents a variant of the type "Knickrippenstern I", which variant is documented in the vestry-room in Maria am Gestade, and we find it also in Puchspaum's design of Steyer choir, which was not materialized (Fig. 31).

The Austrian origin of Košice vaulting is beyond doubt. It was St. Stephen's workshop which gave master Štěpán inspiration and technical equipment necessary for the accomplishment of his principal work. As to chronology of these vaults, we do not



Fig. 35. Amiens Cathedral,  
south portal, about 1250,  
according to Evans.

Fig. 36. Lehnin, Cistercian Church,  
interlaced arcade above the first and the second  
window registers of the apse,  
according to Eydoux.



as yet dispose of arguments that would justify us in refuting the usual dates found in literature, even though we know that these vault designs existed in the Vienna workshop in the forties already, prepared for use in practical application. Even so we may ask whether those progressive star patterns did not penetrate to Slovakia before 1460, when the vaulting of St. Elizabeth's nave was reported. The Franciscan choir of Košice seems to be indicating an answer. In 1405 the Franciscan oratorium was consecrated. From the second decade of the 15th cent. we have three reports concerning church donations.<sup>71</sup> In the second quarter of the century the erection of the choir was actually commenced in accord with the tradition observed in the construction of St. Elizabeth's portals, while the morphology of the Minster chapel erected in the place of the former vestry-room asserted itself as well. From the form of the fasciculate piers in the Franciscan choir we can conclude that originally simple quadrupartite vaulting was contemplated here. The introduction of late Gothic star patterns in the choir bays indicates a change in the plan, to be sure, yet this fact alone need not imply a break in the building process. I do not believe that the only explanation available is the assumption that the choir had

been standing for a longer time under a provisional roof construction, so that the time of penetration of more complex figures may be considered as decisive for the definite construction of the vault. The choir may have been quite finished by the middle of the 15th cent., and there is no doubt that even the building of the Franciscan nave drew to a close. As for the latter, however, the only thing we are sure of after the later Baroque transformation is the fact that it was a three-stepped-nave hall. It is not altogether impossible that this Franciscan church represents the first work of master Štěpán accessible to our study, who may have taken over the management of this undertaking before its completion and done the vaulting immediately after his return from Vienna, where he was sure to get in touch with Puchspaum's work. The above-indicated formal connections between the vaults in Košice and the patterns of the Upper-Austrian school are not without significance for the historical study of the Danubian church architecture in general, as on the basis of investigation of the units in Košice some compositions that are classified in Austrian literature as new forms originating in Upper Austria might be traced back to the basic workshop of St. Stephen's in Vienna.

Translated by Samuel Kostomlatský

#### Notes

<sup>1</sup> The latest about the chapel in V. Mencl, *Bratislava, stavebný vývoj a pamiatky mesta*, Bratislava 1961, 60–61.

<sup>2</sup> The Austrian area presents a number of documents of this type. Besides Klosterneuburg it is Imbach, Enns (1320), Wilhelmsburg (1320), Friesach, Vienna Hofburgkapelle (1447–49). In Slovakia there is besides Bratislava a two-storied chapel in Spišský Štvrtok, built according to Puchpaum's plans.

<sup>3</sup> R. K. Donin, *Die Bettelordenskirchen in Oesterreich*, Baden 1935, pp. 70 sq.

<sup>4</sup> E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe (Pennsylvania) 1951, pp. 74 sq.

<sup>5</sup> L. c., 177.

<sup>6</sup> A deed issued by the Mayor of Bratislava Jakub in 1361. The original copy is kept in Bratislava Municipal Archives. No. 187. Published so far in historical extracts (Regesta), whole text in Supplement.

<sup>7</sup> E. Portisch, *Geschichte der Stadt Pressburg*, Bratislava 1933, p. 242.

<sup>8</sup> Hans Puchspaum, Wien 1947, pp. 30, 34.

<sup>9</sup> Cf. Bratislava (1961) l. c., Fig. 86 and H. Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*, Oesterreichische Kunstopographie XXIII, p. 212, Fig. 166.

<sup>10</sup> Bratislava, l. c., Fig. 94 and H. Tietze, l. c., p. 190, Fig. 142.

<sup>11</sup> The connection of this part of the Minster wall with the work of Chnab was pointed out by V. Mencl, Bratislava (1961), p. 62.

<sup>12</sup> R. K. Donin, *Der Wiener Stephansdom als reifstes Werk bodenständiger Bautradition*, Zeitschrift d. d. Verein für Kunsthistorische Wissenschaft X, 1943, p. 243.

<sup>13</sup> O. Kletzl, *Zur Identität der Dombaumeister Wenzel Parler d. Ä. von Prag und Wenzel von Wien*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte IX, 1934, p. 43.

<sup>14</sup> A. Katal, *The Brunswick sketchbook and the Czech art of the eighties of the 14th century*, Sborník k šedesátinám profesora dra V. Richtera 1961, p. 217; the same author, *České gotické sochařství 1350–1450*, Prague 1962, pp. 68–69. With respect to sculpture in the Týn Church the year 1390 represents according to Prof. Katal the ultimate limit.

<sup>15</sup> According to R. Krautheimer (*Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, p. 55) the portals originated in 1365–1375. A. Feulner (*Geschichte der deutschen Plastik*, München 1953, p. 212) gives for the gate of singers the date 1375 and for the bishop's gate approximately 1380. E. Garger (*Die Reliefs an den Fürstenthoren des Stephansdoms*, Wien 1926, p. 42) fixes as the latest possible date of origin the eighties of the 14th century. H. Tietze suggests in his topography (l. c., 159 sq.) for the tympanum of the Singerthor the year 1400. The dating of these portals is, naturally, a decisive factor in an attempt to explain the building process of the nave. W. Buchowiecki (*Die gotischen Kirchen Österreichs*, Wien 1952, p. 254) assumes that at least a prospective design of the south ducal portal must have existed before 1365, and from this assumption he further concludes that the peripheral walls must have attained by that time such a height as to accommodate jambs.

<sup>16</sup> W. Buchowiecki, l. c., 137.

<sup>17</sup> Der Wiener Stephansdom, l. c., 209 sq.

<sup>17a</sup> L. c., 243.

<sup>18</sup> L. c., 254.

<sup>19</sup> L. c., 252.

<sup>20</sup> On May 15th, 1417 St. Catherine's altar is recorded, placed under the new tower. (Zu der von dessen (Jeronim Geuchramereen) Perchtold dem Geukramer auf sand Kathrein altar under dem neun turn dacz sand Steffan gestifteten Messe . . . Quellen Wien II/2, reg. 2063). The date considered, it is evident that the project in question is St. Catherine's Chapel, completely finished, the apse including in which the altar was situated, for at that time the definite building of the tower was taking place under Peter of Prachatic. Valuable is another record of the same year, which locates this altar under the new tower in St. Stephen's churchyard (gelegen under dem neun turn auf sand Steffans Freithof — Quellen II/2, reg. 2065). The background of this formulation is the repeated localization of St. Catherine's Chapel in the churchyard, traceable since the 13th cent. (in 1287; in 1361: sand Kathrein chapellen darin gelegen in sand Stephans friedhof; in 1380: sand Kathrein Kappellen aud Sand Stephans friedhof). The same St. Catherine's altar, erected by Perchtold Geuchramer in 1348 stood at that time near the Apostles' portal (auf Sand Kathrein altar bei der zwelfpoten tuer, den ich selben gestift han und gepaut han — Camesina, Reg. 11).

The situation near the portal of the south Minster choir may be identical with the later location "of the tower in the churchyard", and it is quite probable that this St. Catherine's altar had been put up in an older chapel consecrated to the same saint. In 1396 an altar of St. Catherine in St. Stephen's is alluded to (auf sand Kathrein altar dasz Sand Stephan ze Wien — Quellen III/2, reg. 2305) and in the same year a mention is made of St. Catherine's Chapel being situated in the Minster. (Gelegen in allerheiligen tumkirchen dasz Sand Stephan — Quellen II/1, reg. 1350). Owing to the fact that, thanks to these sources, we can progressively follow the relation of the altar to the chapel, we may say that all we know about the 1396 situation is that St. Catherine's Chapel was looked upon as somehow affiliated to the Minster. And finally in 1417, when the Chapel was positively already part of the Minster, its localization was again the same, namely "auf sand Stephans freithof". The available historical records do not fix the locality of the Chapel and the altar always with the same precision, and I believe that so far it is not necessary to take the year 1396 for terminus ad quem in reference to the present lower parts of the tower chapel. As for the stylistic classification of the lower parts of the Chapel and their association with the sixties of the 14th cent. on the basis of rib supports corresponding with the style of the west chapels in St. Stephen's it may be pointed out that we meet here not only with in-broken shafts but also with Parlerian friezes of round trifoliated arches attached to the stringcourse.

<sup>21</sup> L. c., 19.

<sup>22</sup> After acquiring autoptic knowledge of the situation in the Vienna Cathedral I should like to return to this problem, which is of basic significance for reconstructing the beginnings of Bratislava late Gothic architecture.

<sup>23</sup> G. Dehio, *Handbuch der d. Kunstdenkämler II*, Oesterreich 9, 1933, p. 345.

<sup>24</sup> W. Buchowiecki, l. c., 420.

<sup>25</sup> W. Buchowiecki, l. c., 417, tries to establish a connection between the Franciscan tower and Strassen-gel, which view may be supplemented with the observation that the present church tower is not an exact copy of the original serving as basis for our discussion.

<sup>26</sup> Bratislava (1961), l. c., fig. 103 and H. Tietze, *Geschichte und Beschreibung*, l. c., Fig. 123.

<sup>27</sup> L. c., 257; Fig. R. Feuchtmüller, *Gothische Baukunst in Gotik in Oesterreich*, Wien 1961.

<sup>28</sup> Die Kaschauer Kathedrale, Südostforschungen VIII, 1943, 110 sq.

<sup>29</sup> „Olim combusta et de novo per christicolas inibi commorantes erecta et nondum completa existat, et pro consumatione operis huiusmodi et reedificatione et reparacione ecclesie prediete indigetur expensis non modicum sumptuosus“. *Monumenta Vaticana historiam regni Hungarie illustrantia* I/4, Budapest 1889, pp. 417–418.

<sup>30</sup> In the year 1431 the two preserved account-books were deposited. One municipal register ends with the year 1446, the other (Registrum creditorum) was carried down to 1487. Printed by L. Kemény, *Kassa város régiszámáskönyvei 1431–1533*, Košice 1892.

<sup>31</sup> The King contributed with occasional gifts to the building expenses. We are told in the account-books that the municipal remunerations which in accord with the statute of Košice as a royal town were the King's concern represented a significant item in covering the building expenses. This form of royal allowance is documented

as early as in 1420. With the beginnings of the Minster building we find a report associated giving for the first time the name of an architect, i. e. that of Nicholas, whom in 1411 King Sigismund summons from his work at Košice to Visegrád. In the year 1420 we find in the records the name "Petrus architector Maiestatis".

<sup>32</sup> The master of Košice applies the Parlerian frieze of round trifoliated arches to portal archivolts, and leaves in his portals the round arches freely hanging down like laces in a very similar way as it was done by the master of the north portal of St. Mary's Church in front of the Týn in Prague. The portal type with a shouldered arch was employed by Peter Parler already in constructing the small portal under the royal oratorium in St. Vite's, which arrangement found a kind of counterpart in the west portal in Košice. The rectangular basic frames of the portal of the bipartite north gate in Košice, which have free round trifoliated arches inserted, may in principle be derived from Parler's construction of St. Vite's triforium. The jambs of the north portal in Košice display down below a pedestal opening in a funnel-like fashion, into whose upper chamfered edge we find incised bases of mullions, these mullions forming a blind arcade articulation of the pedestals supporting the statues. The construction of the jambs puts Košice in this respect on a level with the portal of Týn in Prague and with the bishop's gate in Vienna, which is attributed to the Prague master's school.

<sup>33</sup> Cf. the table of profiles of the supports in V. Mencl's *Südostforschungen*, I. c., Table 3.

<sup>34</sup> A. Podlaha — K. Hilbert, *Metropolitní chrám sv. Vítova v Praze* (St. Vite's Metropolitan Church in Prague) Prague 1906, p. 36, Fig. 50/c.

<sup>35</sup> Number of Vienna Academy 17046; *Geschichte und Beschreibung*, I. c., 25, Fig. 3.

<sup>36</sup> Podlaha — Hilbert, I. c., 31, Fig. 38.

<sup>37</sup> H. Tietze, I. c., 180, Fig. 139/c.

<sup>38</sup> V. Richter, *O pojem baroka v architektuře (The Baroque idea in architecture)*, Olomouc 1944, p. 24.

<sup>39</sup> V. Mencl attributed the Cracow portal to the Prague master Mikuláš Wernher, whose work again gave impulse to the master of Košice portals, Peter (*Vztahy východného Slovenska ku gotike sliezsko-polskej vety*, *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*, Bratislava 1965, pp. 48 sq.). D. Frey (*Krakau*, Berlin 1940, p. 16), on the other hand, attributed St. Catherine's Church in Cracow to Johan and Nicholas Zipsers. As to the relation between Košice and Cracow, Frey does not state which of the two was the primary source of influence. To cast more light on the Košice problems it might be useful to investigate more the personality and fortunes of Nicholas Zipser, who worked in Cracow and of the engraver Nicholas, who again had been active in Košice prior to 1411, whereupon he left for Hungary.

<sup>40</sup> K. M. Svoboda — F. Bachmann, *Studien zu Peter Parler*, Brno-Leipzig 1939, p. 54.

<sup>41</sup> Even the above-mentioned Košice corbels find their counterparts on this floor of St. Stephen's. Rich canopies of the south-east buttress show in traceries a continuous ornament of intersecting round arches. If

in the south-west buttress Petr of Prachatic leads the round trifoliated arches into a finial pointing downward, at the south-east pier the finial is replaced by a free down-hanging corbel, which certainly closely approaches the down-hanging corbel of Košice pinnacles (illustrations to be found in H. Tietze, *Geschichte und Beschreibung*, I. c., 168, Fig. 122). H. Tietze (I. c., 19) tries to explain the difference in tracery patterns by suggesting that the later forms resulted from adaptation work performed probably by Gregor Hauser in the beginning of the 16th century. Be it as it will, the aetectonic arrangement in Košice is in its time very progressive and exclusive in Central Europe.

<sup>42</sup> As for the connection between the English Decorated Style and the beginnings of late Gothic architecture in Central Europe, consult the following recent studies: K. H. Clasen, *Deutsche Gewölbe der Spätgotik*, Berlin 1958, review of the latter by N. Pevsner, Art Bulletin 41, 1959, pp. 333 sq.; H. Bock, *Der Beginn spätgotischer Architektur in Prag (Peter Parler) und die Beziehungen zu England*, Wallraff — Richartz — Jahrbuch XXIII, 1961, pp. 191 sq.; the same author, *Der Decorated Style, Untersuchungen zur englischen Kathedralarchitektur in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, Heidelberg 1962; it was likewise made possible for me to get acquainted with the study by M. M. Tamir, *The English Origin of the Flamboyant Style*, Gazette des Beaux — Arts 1946, I, pp. 257 sq.

<sup>43</sup> J. Evans Pattern, *A Study of Ornament in Western Europe* I, Oxford 1931, p. 18, Fig. 27.

<sup>44</sup> I. c., 24, Fig. 43.

<sup>45</sup> H. Bock, Wallraff — Richartz — Jahrbuch, I. c.

<sup>46</sup> The first string course in the south tower of the Košice Minster displays a frieze of round trifoliated arches, the principle of composition consisting here in interpenetrating rows (Fig. 33). According to V. Mencl (*Die Kaschauer Kathedrale*, I. c., 123) the first floor of this tower is the product of the first stage of building. The principle of composition of this frieze of round trifoliated arches may be derived from the interpenetrating arches of the frieze in the old staircase on the ground floor of St. Vite's tower (Fig. 10). (The condition before restoration is described by Podlaha — Hilbert, I. c., Tab. VIII). In the case of Košice we will not question the Parlerian origin of this motif, but we may ask what sources Parler drew upon when employing for the first time the continuous ornament of intersecting arches in the basement of the Prague tower. The English architecture shows early samples of intersecting arches. A similar composition can be found in the arcature of Jesus College in Cambridge (Fig. 34) (J. Evans, I. c., 13; estimate of date about 1220). The same motif is perceivable on the portal of Vierge Doré in the Amiens Cathedral (Fig. 35) (I. c. Fig. 12), this being after all a case in which we might take the English influence into consideration. The same influence may have asserted itself also in the star pattern in the vault of the crossing in the same cathedral. The same forms can be discerned also in the upper frieze in the Cathedral Sainte Cécile in Albi (after 1282), but in this case it would be hard to prove

any connection with England. J. Evans is right in interpreting these interlacing arches as traditionalism — of French origin, most likely. The late Romanesque style of the Conventual Church in Lehnin (Fig. 36) and also the church in Jerichow make use of these interlacing arches (R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter* II, Marburg 1923, p. 5, Fig. 4, 9). These buildings belong in accord with Hamann's research to a large area of late Romanesque pieces of architecture, including also big buildings in Worms and Bamberg. To this category we may count also on the basis of the above motif a late Romanesque Slovak monument, i. e. the church in Gutor near Šamorin (V. Mencl, *Středověká architektura na Slovensku — Medieval Architecture in Slovakia* — I, Prague 1937; p. 306, Fig. 95). The Cistercian Church in Lehnin, erected in 1200—1270, shows in its oldest parts (groundfloor of the main apse) an additional composition of a frieze of arches (cf. H. P. Eyraud, *L'architecture des Englisches Cisterciennes d'Allemagne*, Paris 1952, p. 54). Intersecting arches are a later product of changing project — chronologically they coincide with the close of the Romanesque Era. Professor Richter (*Barokní prvky v pozdněrománské architektuře — Baroque elements in late Romanesque architecture* — Akord 1935, pp. 4 sq.) discussed the motif of the frieze of arches and classified the additive frieze of arches as a highly Romanesque feature. The late Romanesque conception wants to do away with the addition and transforms the independent arches into a wavy line. Besides the wavy line we find the intersecting row of arches as another possibility of getting away from the additive principle. Uniting and interpenetrating are in the long run affiliated processes, they are both characteristic features of the late stage. The assumption that with Peter Parler it was late Romanesque architecture which lead him to introduce intersecting arches is one available explanation. Parler is the very personification of the style — implying freely acting will of a great artist. Irrational kinship evokes by the act of choice from both distant time and space the needed structures. Search in history finds old forms and endows them with new function. Thus, for instance, Parler is eager to give the arch different formulation than it had before. For this reason he rejects in some applications the pointed arch and returns to the Romanesque round arch. Historical character may be attributed also to the "renaissance" of the plasical cylindrical vault shafts, the source of this inspiration being probably Cologne (G. Fehr, *Benedikt Ried*, München 1961, 87 sq.). The revived application of some Romanesque forms assumes, however, in the case of Parler an essentially different character than the Romanesque renaissance towards the close of the Middle Ages, as the phenomenon was interpreted by V. Birnbaum and D. Frey. Both, the Romanesque Renaissance and Parler's resorting to the Romanesque and the transition styles, have one thing in common, i. e. taking up again that which is distant in time. If, however, this Parler's historism is a "Wahlverwandschaft" (affinity by choice) and results in the artist's own new creative effort, the Romanesque forms about 1500 represent a sort of inevi-

tability after all the possibilities of variety have been exhausted.

<sup>47</sup> J. Neuwirth, *Die Wochenrechnungen*, Prague 1890, p. 401. The formal connections between Cologne and Prague were in the last years discussed by E. Zimmermann-Dössler, *Das Erdgeschoss des Südturms von Kölner Dom*. Kölner Domblatt 14. 1958, pp. 61 sq.; G. Fehr, I. c.

<sup>48</sup> W. Buchowiecki (I. c., 31, 285, Fig. 72) assumes a certain connection between the east end of the Parish Church in Weidhoven an der Ybbs and the corresponding part of the church in Košice. The east end in Weidhoven is simpler in contrast to Košice; we may see here in the Rheinland tradition from Oppenheim the original impulse bringing the Weidhoven phenomena into being. The act of uniting radiating chapels, transformed in the spirit of the contemporary development of exterior, with a transept, which was at that time (subsequent to 1470) somewhat anachronistic already in spite of its plainness, tempts us to associate this Austrian building with some plan of an older date. The church in Weidhoven is the work of the Steyer workshop, which, as we know, was an offspring of St. Stephen's workshop. In this way we are led to admit the possibility that in Vienna there existed designs which were conformed, transformed, and simplified. And finally in literature we find that St. Vite's collection of plans was transported to Vienna in connection with the interruption of the church building activity in Prague at the outset of the Hussite wars.

<sup>48a</sup> E. Marosi, *Beiträge zur Baugeschichte der St. Elisabeth Pfarrkirche von Kassau*, Acta historiae artium X, Budapest 1964, pp. 229 sq.

<sup>49</sup> V. Mencl, *Die Kaschauer Kathedrale*, I. c. 142.

<sup>50</sup> R. K. Donin (*Der Wiener Stephansdom*, I. c., 246) believes that the pulling down occurred in 1404 already; H. Tietze (*Geschichte und Beschreibung*, I. c., 23) gives the date 1426.

<sup>51</sup> Kemény, I. c., 15: „Item aufzurichten und abzubrechen das geroest zu dem Gewelbe und zu der grossen toffel fl. 12“. The text may certainly concern the choir, whose posteriority to the nave can be proved both archeologically and morphologically. With this date coincides the allusion concerning the donation made for the erection of the main altar of St. Elizabeth. Kemény, I. c., 14, year 1474: „sabbato in die Andree dederunt domini Johannes Rusdorfer et Johannes Waihart ad tabulam sancte Elisabeth f. 50“. With this dating of the choir is neither out of keeping the vault pattern of the type „Dreiparallerippenfiguration“, which can be documented in Austria throughout the whole latter half of the 15th century.

<sup>52</sup> Wir haben vernommen, wie das euer Wohlweisen dis erbarn meister Steffan steynmetzen uns wohnhaftig, begerende sei etliche Arbeit bei euch zu verbringen, der den zu wölbēn, auch mit stein zu versetzen und ander Arbeit seiner Meisterschaft genuglich ausrichten kann, als wir es in des an unsern Pfarrkirchen und etlichen ander Häusern in unser Stadt zu guter Masze wohl versucht und bewehrt haben in zu einen werckmeister unserer Gebeude aufgenommen . . . B. Iványi, *Bárfia*

*szabad királyi város levélára 1319—1526*, Budapest 1910, p. 34.

<sup>53</sup> Chapel of the Holy Cross originated before 1472 and in 1475 it is called a new chapel. The opposite chapel bears the date 1477. Both these chapels were attributed by V. Mencl to master Stephan.

<sup>54</sup> O. Schürer — E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brno 1938, p. 154.

<sup>55</sup> V. Mencl, *Die Kaschauer Kathedrale*, l. c., 142.

<sup>56</sup> Freisinger Chapel in Klosterneuburg, parish church in Baden.

<sup>57</sup> K. H. Clasen's term, *Deutsche Gewölbe*, l. c., 80, Fig. 72.

<sup>58</sup> W. Buchowiecki, l. c., 268, Fig. 53. The building of the nave was finished in 1414.

<sup>59</sup> K. H. Clasen, l. c., 79.

<sup>60</sup> L. c., 105.

<sup>61</sup> To enable the reader to have a good survey of the situation in the Košice Cathedral we shall mark the pattern of the first east bay of the nave with No. 1, of the next bay with No. 2, of the crossing with No. 3, of the west bay of the nave with No. 4, of the north bay of the transept with No. 5, and of the south bay of the transept with No. 6.

<sup>62</sup> L. c., 107, gives the list of examples.

<sup>63</sup> This plan was preserved in two copies and is the property of the Vienna Academy. Ilustr. B. Grimschitz, l. c., Fig. 42.

<sup>64</sup> Illustr. W. Buchowiecki, l. c., 280, Fig. 63.

<sup>65</sup> I have attempted to prove Puchspaum's authorship of this vault in my study *Problém klenby bratislavského dómu (The vault problem in the Bratislava Minster)* in *Zo starších výtvarných dejin Slovenska (From more ancient history of Slovakian art)*, Bratislava 1965, pp. 67 sq. In a report of 1452 this date coincides with the accomplished building of the nave, whose vault (Fig. 12)

represents the same idea as that which is to be found in plan No. 16925 (Fig. 13) (in the Academy), attributed by Grimschitz to Pilgramm. I believe that the original of this plan was drawn by Puchspaum.

<sup>66</sup> O. Kletzl, *Plan — Fragments aus der deutschen Dombauhütte von Prag*, Stuttgart 1939, p. 79, Fig. 9.

<sup>67</sup> This Stuttgart plan is of great significance for the investigation of the Košice patterns. Further we find here type Knickrippenstern I as it was used for the first time in the nave of Maria am Gestade, and also other links of this fragment with vault experiments of the Vienna workshop in the first half of the 15th century. We may mention here the derivatives of the reticulated vault, which in similar application can be found in the plans for Steyer, and also in the aisles of the Bratislava Minster an affiliated element can be detected. Thus in the Stuttgart plan there are finished patterns to be found, which are later employed in practical work by St. Stephen's workshop under the management of the masters of Prachatice and of Hans Puchspaum.

<sup>68</sup> Altmünster (Upper Austria) — porch, 3rd quarter of the 15th cent., W. Buchowiecki, l. c., 320, Fig. 107; Gaishorn in Styria, Maria Feicht, etc.

<sup>69</sup> Apart from Salzburg this pattern is employed in the two-nave churches in Petzenkirchen (l. c., 288, Fig. 75) and in Tiften from the close of the 15th century. Parish Church in Pischeldorf (R. Guby, *Die Kunstdenkämler des Oberösterreichischen Innviertels*, Wien 1921, p. 14, Fig. 136) makes use of a somewhat different type of the eight-point star.

<sup>70</sup> E. Haufstaengel, *Hans Stettiner*, Leipzig 1911.

<sup>71</sup> In the years 1410, 1415, 1419; J. Karácsonyi, *Szt. Ferencz rendjének története Magyarországon I*, Budapest 1924, pp. 182—184.

## Supplement

Nos Jacobus Judex ac Jurati eives civitatis Posoniensis memorie commendantes significamus quibus expedit universis presentium per tenorem quod proximi et amici universi Johannis Jacobi condam civis Posoniensis pie memorie, unam stubam balnealem neconon allodium ad eandem pertinens sitam ac situm extra muros dictae civitatis, parte ab una allodium Johannis dicti iuvenis, ab alia vero domum Nicolai cerdonis immediate attingencia, que quidem stuba ac allodium eisdem ab ipso iam dicto Johanne Jacobi hereditarie sistunt devoluta, eandem stubam una cum allodium ad ipsam pertinenti predicto, in subsidium edificationis capelle que construitur in civitate memorata, juxta claustrum ecclesiamque fratrum minorum immediate attingens in salutem anime eiusdem Johannis Jacobi ac pro eo quod Idem Johannes Jacobi felicis memorie in dicta ecclesia fratrum minorum est sepultus, amici ac proximi eiusdem Johannis Jacobi tradiderunt irrevocabiliter et dederunt

quam siequidem dictam stubam balnealem simul cum alladio ad eam pertinenti prefato michi prescripto Jacobo Judici, amici ac proximi universi dicti Johannis Jacobi pro centum et quinquaginta libris denariorum vendirent per me dictum Jacobum Judicem per meos ac heredes universos seu heredum successores perpetue habendam, possidendam, vendendam, loccandam seu cuicunque voluerimus legendam, tradendam, assignandam sive dandam seu quoconque modo alienandam, tali tamen condicione interieeta, quod ego superdictus Jacobus Judex easdem centum ac quinquaginta libras denariorum ad edificationem Capelle suprascripte teneat ac debeat, sive omni impedimento ac contradictione porrigit, dare ac integraliter expedire. In cuius rei testimonium hiis presentibus sigillum nostrum autenticum est impensum. Datum proxima sexta feria ante festum sancti Luce evangeliste

A. D. M. Tricentesimo Sexagesimo primo.

## K počiatkom neskorogotickej architektúry na Slovensku

Najnovšie dejepisectvo architektúry zhodne tvrdí, že v triedení jednotlivých epoch je potrebné posudzovať počiatky fáz individuálne pre dané územie. Podobne ako pre viacero ďalších stredoeurópskych oblastí platí pre slovenskú gotickú architektúru rok 1400 za základné rozhranie medzi domácou gotikou 14. storočia a prejavmi neskorého slohu. Ak v gotike na Slovensku existujú neskoroslohou formálne úkazy aj pred týmto dátom, ich slohový zmysel je od základu iný ako pri skúmaných príkladoch. Ako demonštračný materiál uvádzam pamiatky prvoradého významu v Bratislave a Košiciach, ktoré patria do tejto doby.

Doba vzniku bratislavskej kaplnky sv. Jána, ktorej výstavba steny začína sa dištancovať od cielov doktrínnej gotiky, v literatúre sa obyčajne spája s listinou bratislavského starostu Jakuba z r. 1361. Tento text znamená terminus post quem pre vznik objektu, a pre spresnenie datovania ostáva k dispozícii iba formálna analýza. Táto kaplnka spája podunajskú tradíciu dvojetážovej kaplnky a niektoré typické formy svätoštefaníckeho dedičstva so zásahom parlérovských elementov svätovítskych. Vzhľadom na spojenie tradícií viedenskej a pražskej huty je v danom prípade pre chronológiu rozhodujúce, kedy moderné pražské výsledky prenikli

do Viedne. Nazdávam sa, že sa tak stalo až v súvislosti s prechodom Parlérovho syna Václava do svätoštefanskej huty, čo sa potvrdzuje i slohovým charakterom okennej dvojice južnej steny v bratislavskom dome, ktorá je datovaná letopočtom 1402. Za dosť pravdepodobné tiež považujem, že Václav je pôvodcom parlérovskej redakcie kaplnky, ktorá sa realizovala okolo r. 1400 v Bratislave. Z mendikantských veží v Bratislave predparlérovskú viedenskú tvorbu reprezentuje veža klarisiek, kym formálne vyspelejšia františkánska súvisí s viedenským umením Petra z Prachatic, na čo upozornil Václav Mencl.

Pôvodný zámer opraviť starší poškodený kostol v Košiciach sa v prvých rokoch 15. storočia neuskutočnil a r. 1406 sa už pracovalo na terajšej katedrále, iniciátorom ktorej bol kráľ Žigmund. Katedrála celkovo znamená královský kostol, viažúci na seba stredisko cirkevnnej organizácie, preto je dosť záhadné, že kostol sv. Alžbety v Košiciach ostal i po reedifikácii nadalej farským. Stavba je od začiatku dielom parlérovských majstrov a existujú oporné body pre tvrdenie, že košická huta bola od začiatku pobočkou huty viedenskej, aj keď na druhej strane nechcem vylúčiť ani možnosť, že košickí majstri prešli na stavbu priamo z neskorého parlérovského prostredia pražského. V Košiciach sú pozoruhodné nie-

## Významové vrstvy grafickej tvorby Albína Brunovského\*

JÁN BAKOŠ

ktoré súvislosti s anglickou vrcholnou a neskorou gotikou. V štruktúre severného portálu, v strednej Európe celkom ojedinej, prichádza k slovu príbuzenstvo s perpendikulárной štylistikou. Visuté konzoly, blízke visutému svorníku, spájam s anglickým dekoratívnym slohom. Sprostredkovateľom insulárnych myšlienok je, prirodzene, svätovitska huta, kde sledujeme ich pôsobenie napríklad v usporiadani vysokej steny chóru, v presekávajúcich sa prútoch trifória, visutom svorníku sakristie, plamencových kružbách i sietovej klenbe. Aj dosť exkluzívny košický motív cimburia a jeho dolnorakúske

obdoby majú svoje rané paralely v Anglicku. Vykonávacieho majstra z doby košických začiatkov nepoznáme a až zaklenutie lode je možné pripisať určitému umelcovi — dolnorakúsky orientovanému Štefanovi. Tomuto majstrovi pripisujem i dokončenie košického františkánskeho kostola, ktorého sa v rozostavanom stave Štefan ujal podľa všetkého ihneď po príchode z Viedne, kde predtým prišiel do osobného kontaktu s klenbovým experimentovaním Hansa Puchspuma, prípadne i jeho predchodecov.

Zdá sa byť samozrejmé, že na rozdiel od českého moderného umenia sa surrealizmus, až na celkom malé výnimky, vo vývoji slovenského výtvarného umenia nestreltol s väčším ohlasom. Otázka vzťahu slovenského výtvarného umenia k surrealizmu, prípadne k takzvanému „fantazijnému“ umeniu vôbec, a otázka pomeru medzi nadrealistickým hnutím v slovenskej poézii a súdobým výtvarným umením nie sú ani zdaleka zodpovedané. Do celkom nového svetla stavia tento okruh problémov grafická tvorba mladého slovenského výtvarníka Albína Brunovského.

Grafická tvorba A. Brunovského patrí, nepochybne i v dôsledku školenia u V. Hložníka, k tej vetve modernej maľby a grafiky, ktorú by sme pomocne mohli nazvať „fantazijnou“ (niekedy sa tiež používa termín „fantaskná“ alebo „imaginatívna“), a v širších dejinných súvislostiach k takzvanému manieristickému umeniu (Pojem „manieristické umenie“ do istej miery používam v zmysle R. Hockeho významnej knihy — *Die Welt als Labyrinth*). Na prvý pohľad je zrejmá spojitosť Brunovského tvorby so surrealisticou maľbou. Poznamenajme už na tomto mieste, že táto spojitosť neznamená prihlásenie sa Brunovského k surrealistickejmu hnutiu, starému ortodoxnému, ani k novým neosurrealistickým snahám. Brunovský súvisí so surrealizmom jednak v dôsledku spoločnej príslušnosti k manierizmu, jednak prostredníctvom postsurrealizmu, sprostredkovanej mu školením. Brunovský však na jednej strane siaha hlbšie do minulosti, k dostupným prameňom manieristického umenia, ako sa k tomu

otvorene priznáva grafickým listom Portrét Arcimboldiho (čo nie je bez zaujímavosti pre jeho tvorbu, v ktorej môžeme nájsť mnohé principiálne zhody s týmto starým majstrom), na druhej strane zaujíma aktívny vzťah k surrealizmu ako poslednému mohutnému „fantazijnému“ manieristickému hnutiu. Znamená to, že sa nepodriadiuje surrealistickým doktrínam, ale vyberá z neho to, čo je blízke jeho zámerom a naturelu. Preto je možné odvážiť sa vyslovieť názor, že A. Brunovský je svojbytný a vyhraný manierista.

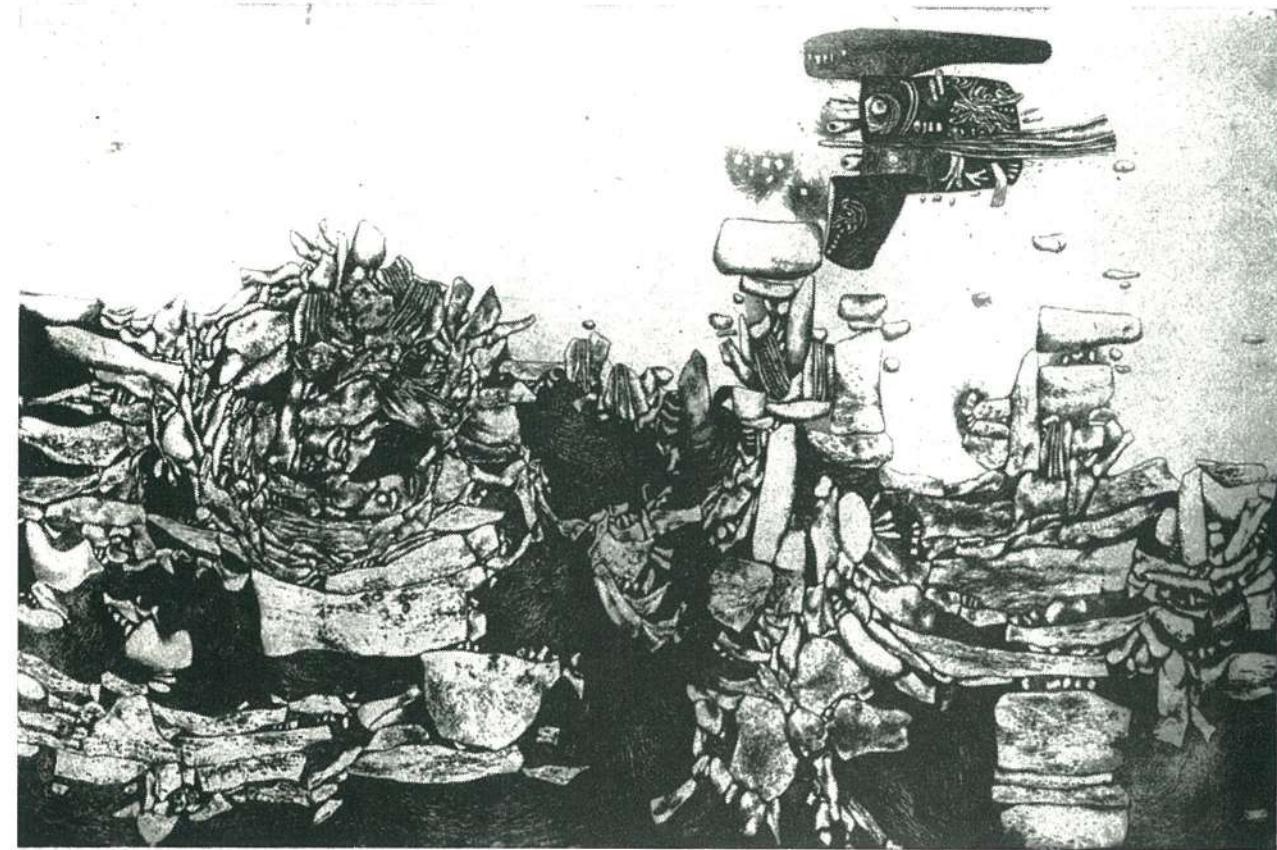
Druhou skupinou problémov viažúcich sa k Brunovského tvorbe je jej vzťah k vývoju mladého slovenského výtvarného umenia a jej miesto v ňom. Je nepochybne, že Brunovský je jeden z najpozoruhodnejších zjavov nášho mladého umenia, prekvapujúci svojou vyhranenosťou a vyzratosťou. Jeho tvorba zaujíma špecifické miesto, nepatrí ani ku „galandovcom“, ani k „nefigurativistom“, teda ani k jednej z hlavných vrstiev súčasného mladého slovenského umenia. Príčinou toho je predovšetkým jeho vyhranená príslušnosť k „fantazijnnej“ vetve moderného umenia, vetve, ktorá v našom umení dodnes nenašla nejaký väčší vplyv. V dôsledku vynikajúcej umeleckej kvality svojej tvorby Brunovský však zaujíma v našom mladom umení dôležité miesto, hoci do istej miery osamotené. Napriek istej „konzervatívnosti“ formy v porovnaní s ostatnými prúdmi si dovolí tvrdiť, že Brunovský svojou tvorbou rieši tak ako „galandovci“ či „nefigurativisti“ najsúčasnejšie problémy, ba dokonca že v niektorých prípadoch rieši zhodné problémy ako zmienení druhí umelci. Spôsob rie-

\* Predkladaná štúdia je písaná na základe analýzy ského v apríli 1966 v Košiciach.

materiálu vystaveného na výstave grafiky A. Brunov-



A. Brunovský, *Zuzany*, lept, 1963.



A. Brunovský, *Biblická krajina*, lept, 1963.

šenia, pochopiteľne, je špecifický, pravda, nie diametrálne odlišný, preto neprekvapí, že je možné nájsť isté súvislosti Brunovského grafickej tvorby s tvorbou Jozefa Jankoviča alebo poslednou tvorbou Barčíkovou. Nie je bez zaujímavosti uvedomiť si, že dva z nich sú priamo žiakmi a jeden „nepriamym žiakom“ umelcov, ktorí svojho časú úzko spolupracovali s nadrealistickým hnutím — V. Hložníka, J. Kostku a L. Gudernu — a v prípade Brunovského a Barčíka žiakmi („žiakmi“) umelcov ovplyvnených surrealizmom a v istom období svojej tvorby tvoriacich špecifický post-surrealizmus. Vidíme, že Brunovského grafická tvorba nastoľuje problém vzťahu nášho výtvarného umenia k surrealizmu skutočne a oprávnene, že teda nemožno hovoriť, i v dôsledku špecifičnosti jeho postoja k surrealizmu, o nejakom oneskorenom vplyve či rezíduu. K tomu stačí pripomenúť aj obnovený príklon vývoja svetového umenia k dadaizmu a surrealizmu v poslednej dobe, aby

nám bolo jasné, že výrok o formovom „konzervativizme“ Brunovského tvorby neznamená v žiadnom prípade konzervatívne postavenie vo vývoji nášho umenia, ale len a len javovo-formovú charakteristiku, ktorá, ako uvidíme, je funkčne odôvodnená. Totiž onú vlastnosť zachovávania presne definovaných, plasticky modelovaných predmetov, prieskorosti a iluzívnosti, ktorou sa vyznačuje v dôsledku svojej funkcie — vytvárať dokonalú ilúziu „novej“ skutočnosti — „fantazijné“ umenie.

Z uvedeného zaradenia zdá sa, plynie, že Brunovského záujem sa nesústreduje na opticko-logickej javovú realitu, že v tejto oblasti nie je možné hľadať tak „námet“, ako ani obsah jeho diel, že ich nemožno vysvetliť z „tejto“ reality, ba dokonca, že autorovi nejde ani o štylizáciu nám známej reality, či už smerom spoetizovania, estetického zautonómnenia alebo napríklad parabolického deformovania. Brunovský vo svojich dielach vytvára „novú“ — fantastickú realitu, ktorá je však

rovako opticky zreteľná, rovnako konkrétna prepracovaná ako naša javová skutočnosť. Vytvára ilúziu konkrétnej prítomnosti akejsi fantastickej reality, čo dosahuje okrem iného hlavne detailným a takmer naturalisticky precíznym zobrazovaním detailov nášho javového sveta. Tieto predmety javového sveta sú však zapojené do nejavových, optických a racionálne alogických vzťahov a celkov. Tým vzniká napätie medzi javovo-logickými, konkrétnymi detailmi a nejavovými celkami a súvislostami, čo vyvoláva v dôsledku porovnania s opticky znáomou skutočnosťou dojem tajomnej existencie druhého, nejavového, ale rovnako konkrétneho sveta. Podstatné je, že táto „nová“ realita je vlastne v neustálom spojení s javovou realitou, že je na ňu bytostne viazaná porovnaním. Vynára sa preto otázka, čo je vlastne touto fantastickou realitou, o čo autorovi ide? Je to iba alogický vzťah medzi javovo-logickými predmetmi, alebo je to niečo, čo sa týmto alogickým vzťahom

prejavuje? Táto otázka ďaleko presahuje rámc Brnovského tvorby, týka sa vlastne aj otázky na charakter nadreality v surrealistickom maliarstve. Ako sa pokúsim ukázať neskôr, v Brnovského tvorbe nachádzame obe tieto polohy — polohu vytvárania úplne „novej“ reality, aj „sfantazijnenie“ starej a známej reality, a to v štruktúre každého diela. Dodajme, že sa pritom domnievame, že i chápanie tejto „novej reality“ ako vzťahov (teda druhý uvedený prípad — „sfantazijnenie“) predpokladá tušenie čohosi za nimi, čohosi „substancialného“. Toto sa však samo neukáže, ale práve na tomto napäti, smerovaní k tomu, čo ostáva „za“, je postavené surrealistické tajomstvo a tým i podstata nadreality. A v tom sa Brnovský zhoduje so surrealizmom, že totiž stavia na názore, že nám známa realita má svoje skryté hybné sily, svoje tajomstvo. Týmto tajomstvom je prameň života. „Nová“ — fantastická realita, ktorá sa snaží byť uznaná

rovnačo ako optická realita svojou iluzívne dosahovanou konkrétnosťou (čo nepochybne podmienilo i voľbu grafických techník — takých, ktoré sú najlepšie schopné vytvoriť dokonalú ilúziu), je teda vlastne alogickou reakciou na opticko-logickú skutočnosť. Je rovnako predmetná, rovnako konkrétna, ibaže alogická. Na tomto mieste považujeme za nutné upozorniť, že sme práve dospeli k protirečeniu našich tvrdení. Najprv sme hovorili, že Brunovskému ide o vytváranie „novej“ reality. Keď sme položili otázku, čo je touto „novou“ realitou, vynorili sa pred nami dve možnosti: je vynáraním a vytváraním niečoho úplne nového, alebo to „nové“ je iba zalogičtené známe? Toto protirečenie je námetom tejto štúdie, keďže, podľa nášho názoru, je hlavným obsahovým problémom i v Brunovského tvorbe.

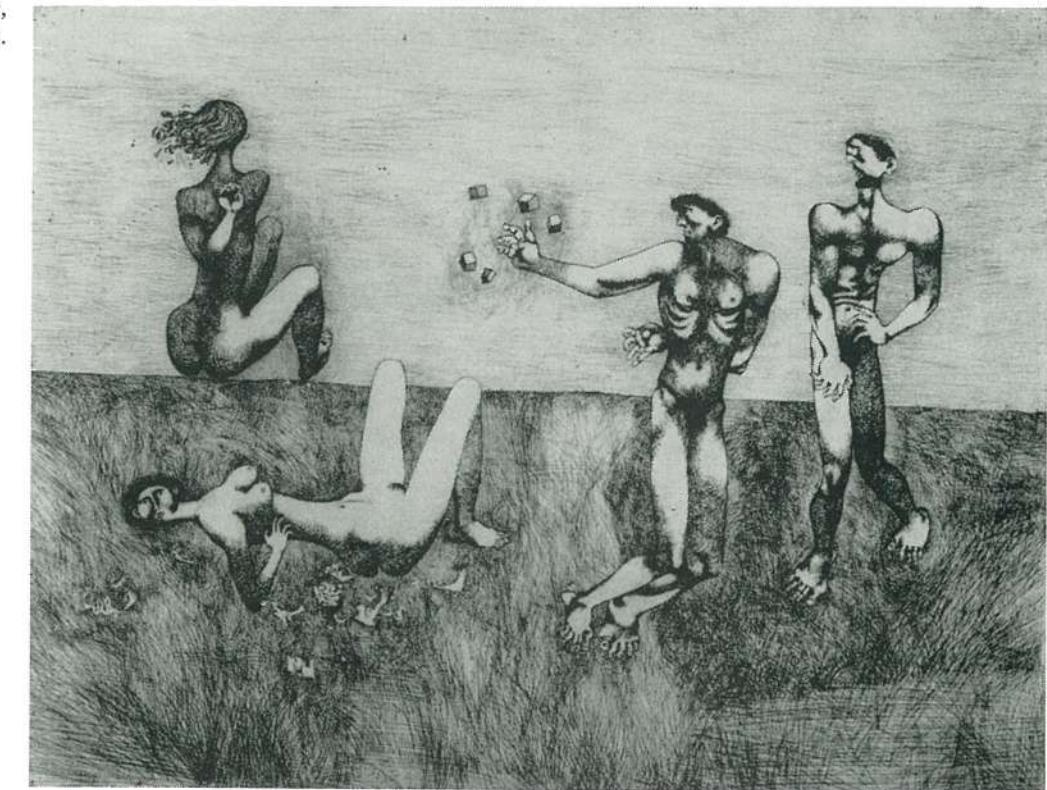
Odkiaľ pochádza táto fantastická realita, kde je jej prameň a jej zdôvodnenie? Je ním len a len umelcov subjekt, v tom zmysle, že platí len pre neho, že nielenže z neho vychádza, ale iba k nemu sa vzťahuje? Je teda uzavretá do seba, nemá nič spoločné s opticky „objektívou“ (všeobecne uznávanou) skutočnosťou? je čiste subjektívna? Už z predošlého určenia, z poukazu na jej ontologický vzťah k optickej skutočnosti plynie, že to tak nie je. A nie, že by táto „fantazijnosť“ nebola subjektívou, nie, že by nešlo o subjektívne, vnútorné fantazijné predstavy umelcove. Otázku treba klásiť takto: ako je táto „nová realita“ chápana vo vzťahu k opticko-logickej realite? Jadro odpovede tkvie v tom, že Brunovský, rovnako ako surrealisti a koniec-koncov všetci manieristi, chápe subjekt ako objekt, ako jediný autentický prístup k takzvanej objektívnej skutočnosti, k svetu, k tomu „za javmi“. Subjekt sa stáva objektom v tom zmysle, že sám je prejavom onej tajomnej prasily sveta; subjektívna predstava sveta je potom predstavou právoplatne objektívou (u surrealistov k tomu pristupuje podmienka — vylúčiť rozumovú kontrolu). Tento predpoklad je rovnako právoplatný ako predpoklad adekvátnosti nášho videnia a chápania na jednej strane a takzvaného objektívneho sveta, ktorý je nám daný práve týmto videním a chápáním, na strane druhej. Je to axióma, ktorú opačnou axiómom nie je možné dosť dobre vyvrátiť, je možné ju buď prijať alebo odmietnuť. Teraz nie je ľahké pochopiť, že Brunovskému ide práve o prehľbenie a zvnútorenie nášho obrazu sveta a človeka. Je teda jeho

tvorba, rovnako ako tvorba „galandovcov“ a „nefigurativistov“, reakciou proti povýšeniu javovej skutočnosti za jedinú skutočnosť, je teda naplnením pravého poslania umenia — vyjavovať nevyjavené, zviditeľňovať nevidené, „otvárať zatvorené“.

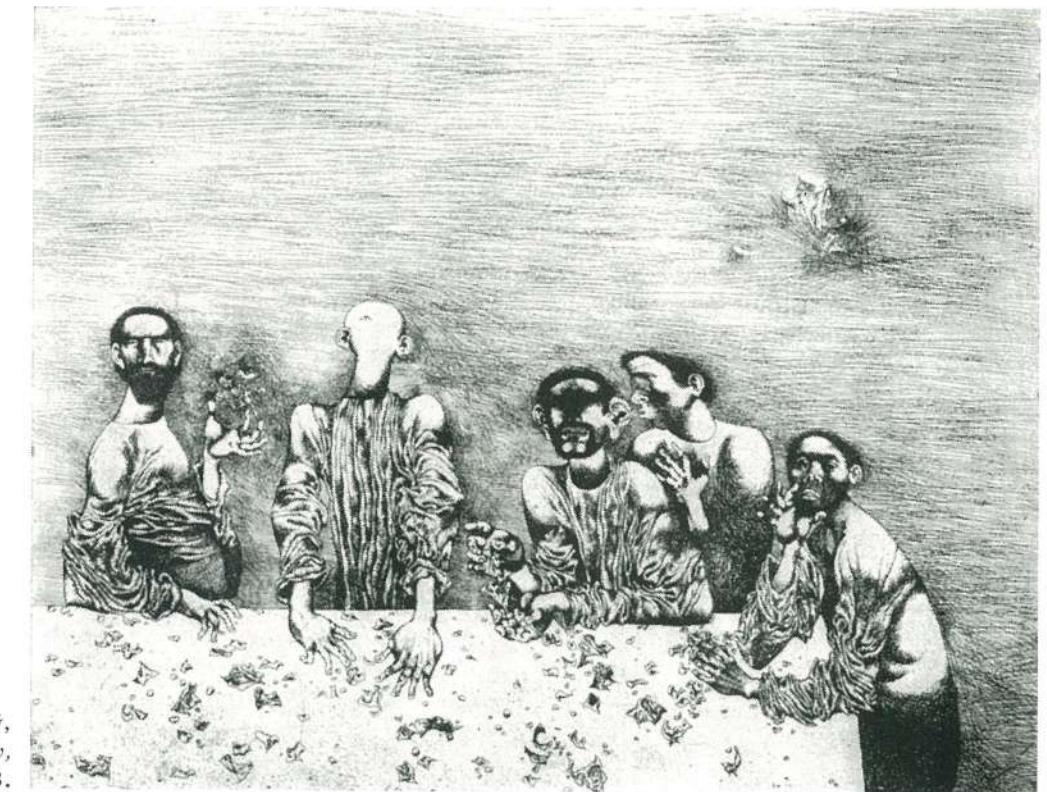
Už v prvej rovine Brunovského diel, v rovine javovej [(to jest toho, čo na jeho obrazoch bez prostredným optickým pozorovaním zistujeme (vidíme)] je zrejmé, že sa Brunovský od „nefigurativistov“ líši práve predmetnosťou, od „galandovcov“ fantazijnosťou. Základnou platformou jeho diel je potom táto „predmetná fantastičnosť“, všetky vnútorné štrukturálne vzťahy sa odohrávajú na nej, teda na rovine obsahovosti (obsahovosť chápem ako vzťahovanie sa mimo seba, k čomu „navonok“). Že u Brunovského skutočne ide o obsahovosť, vyplýva nielen z toho, že v dôsledku ontologickej vzťahovania sa „novej“ — fantastickej reality k optickej skutočnosti zachováva predmetnosť, a na predmet je vždy už viazaný istý pojmový význam (kedže predmet „vzniká“ pojmovým rozlišovaním), či už pozitívne alebo negatívne určený, ale hlavne z toho, že to „za“ javmi, o ktoré autorovi ide, je samo chapané 1. ontologicky a 2. biologicky. Ide teda o hybnú silu života a svet je pritom chapaný práve ako organický život a je zduchovnený. Preto treba odmietnuť názor, že sa v Brunovského tvorbe stretávame s rozpätím medzi pólom s „fažiskom výrazu na skladbe reálií“ a pólom, kde „pracuje so skratkami, obrazovými samoznakmi, ktoré vychádzajú zo zmyslového sveta, ale ich plný význam spočíva v ich vlastnom pôsobení“ (F. Kriška, úvod v katalógu A. Brunovský, 1966). Podľa môjho názoru u Brunovského nie je podstatná znakovosť a už vonkoncom nie samoznakosť. Formová samanasebavzťiahnutosť mu nie je cieľom (a znak je k dežignátu vo vzťahu značnej autonómie pokiaľ ide o jeho tvar), ale dôsledne, a dôslednejšie než všetkým ostatným mladým slovenským výtvarníkom, je iba prostriedkom na čo najlepšie vyjadrenie zmieneného obsahu. „Forma“ sama osebe nie je obsahom. I v samej formovej rovine sú u neho formové momenty chapané obsahove, teda ako nositelia niečoho, čo ich presahuje a spája s významom.

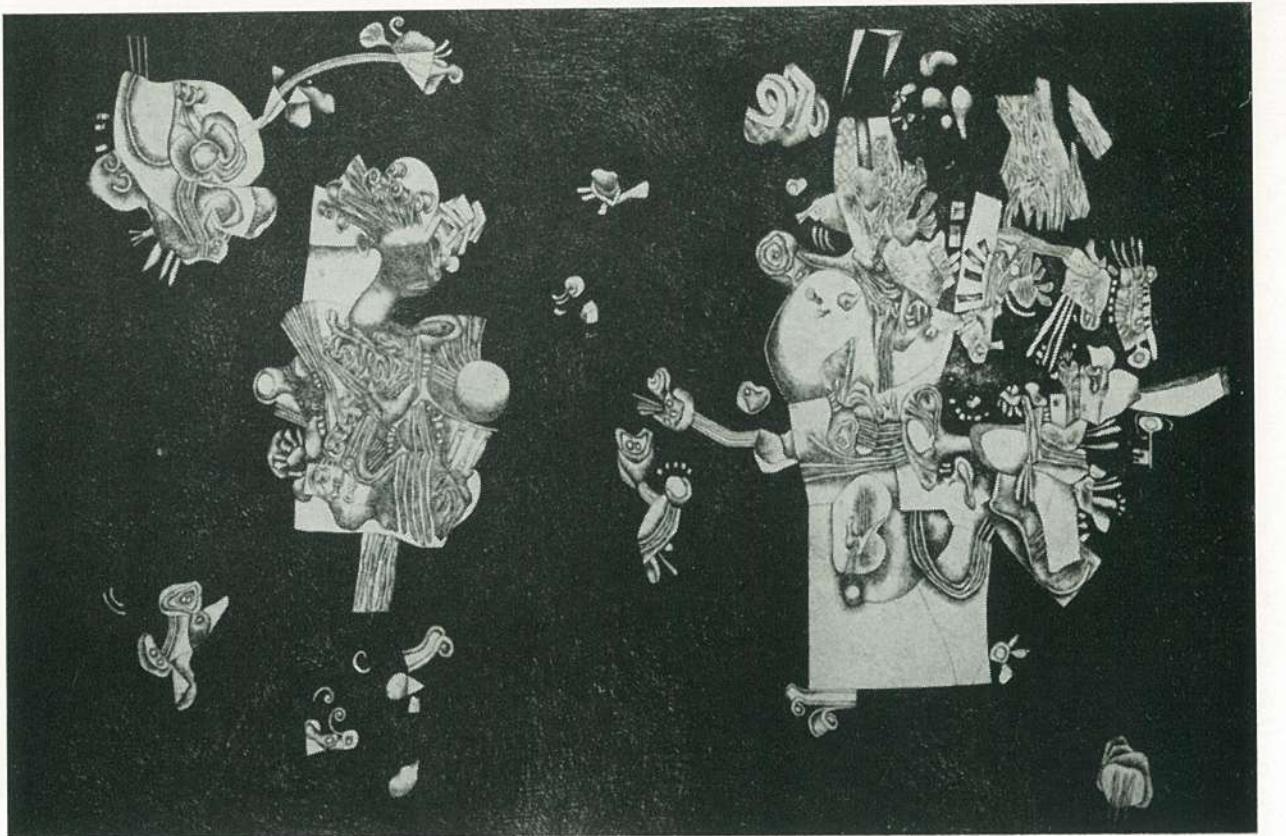
Nadalej ostáva základnou otázkou, ktorej chceme venovať tieto riadky, aký vzťah má zmienená fantastická realita Brunovského diel k nám známej

A. Brunovský,  
*Diskusia*, lept, 1963.



A. Brunovský,  
*Sjazd numizmatikov*,  
lept, 1963.





A. Brunovský, *Spleen druhej ženy starinára*, lept, 1964.

skutočnosti, teda ako chápe autor svet a človeka?

Je táto fantastičnosť iba symbolom či metaforou, teda zakrytím a istým druhom náhrady nám vopred známej skutočnosti chápanej v lineárnom smere? Bola by to nadalej „nová“ realita, to „za“ javmi? Nebola by touto „fantastickou realitou“ vlastne potom iba deskripcia (dajme tomu s poetizačnou funkciou) známej skutočnosti? A je vôbec možné odpútať sa od tejto opticko-logickej skutočnosti, keďže všetko je koniec-koncov javové (dané javovo), alebo prevedené na apriorne dané formy tejto skutočnosti? (Breton preto musel, pochopiteľne, odmietať chápanie nadreality v sur-realizme ako symbolu, ak nechcel niveliť v konečnom dôsledku nadrealitu na peotizáciu javovej skutočnosti). Na druhej strane, nezníčila by táto „fantastická realita“ svoju základňu — svoju objektivitu, keby sa nevzťahovala na všeobecne známu realitu? Ako sa dá iste tušiť, tkvie tu vnútorný rozpor, na ktorom je táto „nová hlbšia

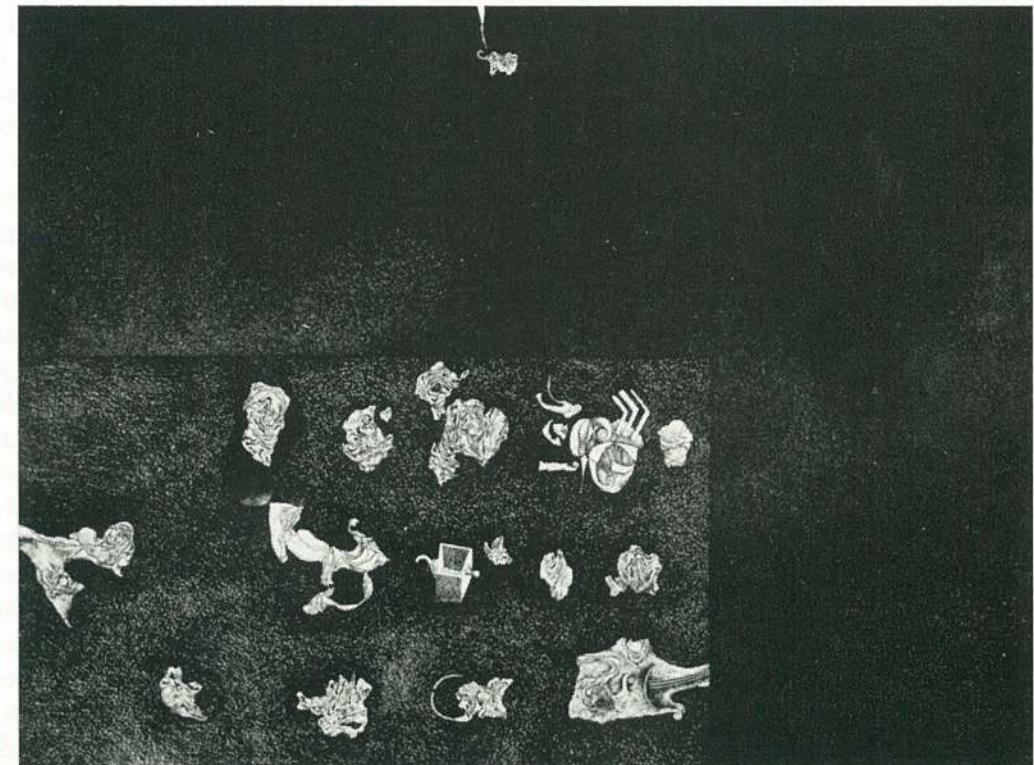
a podstatnejšia realita“ založená, rozpor, ktorý je v jednotlivých dielach a u jednotlivých predstaviteľov „fantazijnej maľby“ inak riešený a realizovaný. Je to rozpor, ktorého jednotlivými stránkami sú rozpory medzi „fantastickou realitou“ diel ako „novou, hlbšou realitou“ a na druhej strane ako iba zalogičtením starej známej reality, medzi subjektívnu „fantastickou realitou“ a ľhou ako objektívnu realitu a konečne ako rozpor medzi konkrétnosťou a fantastičnosťou. Ako je tento rozpor transformovaný v samých Brunovského dielach?

Pri bližšej analýze Brunovského grafických listov sme dospeli k názoru, že jeho diela je možné chápať a interpretovať ako niekoľkovrstevné štruktúry, ktorých vrstvy sa zložite prelínajú. Oprávnenie k pokusu preniknúť k niektorým z nich a pokúsiť sa o stručný všeobecno-sémantický výklad (oproti výkladu konkrétnie sémantickému, ktorý ostáva mimo nášho zámeru), nám snáď dáva

práve oná základná platforma Brunovského tvorby — predmetná obsahovosť, predmetná významosť. K nej príslušiaci vrstvy štruktúry diela nie sú však jedinými. Mimo nášho dosahu ostanú tie vrstvy, ktoré sú späťe jednak s konkrétnosťou vnímania a zvýznamňovania, jednak, a to pre všetkým, tie vrstvy, ktoré sú vyjavovaním nového, pojmove nepomenovaného a teda na pojme ne prevediteľné. Tie sa pokúsime aspoň čiastočne oklasifikovať čo do typu a princípu ich pomeru k nám známemu. Už týmto vymedzením dosahu tohto článku sme vlastne zaujali stanovisko k horeuviedenej základnej otázke, aspoň do istej miery sme naznačili smer. Totiž, pri analýze tvorby Albína Brunovského sme dospeli k záveru, že jeho diela nie sú ani len deskripciou vopred známej skutočnosti, ani len vyjavovaním novej, ale špecifickým pomerom oboch týchto stránok.

Jedným z hlavných predmetov Brunovského grafiky, rovnako ako u „galandovcov“, je človek. Problémy človeka vo vzťahu k svetu a vo vzťahu k druhému človeku (to jest problémy spoločenské). Tieto nerieši v rovine ich absolútnosti, ako sa s tým stretávame u „nefigurativistov“, kde obraz je

napríklad vyjadrením bolesti, smútku či väsne „ako takých“, ako absolútnych. Problémy človeka vidí a zdeľuje v ich prejavení sa vo vonkajškosti ľudskej figúry — v jej tvári, geste, v jeho stavbe atď. Poznamenajme a majme na mysi už tu, že práve touto cestou vzniká napätie medzi tým „za“ javmi a ich prejavom a že vlastne touto rozporostou javového a nejavového, hlbšieho je spôsobená oná mnohovrstevnosť autorových diel, o ktorej sme hovorili. Cieľom je tu odautomatizovanie zautomatizovanej už definovanej skutočnosti. Prostriedkom k tomu je jednak zobrazovanie, jednak deformácia, ako sa s ļhou stretávame i u „galandovcov“. Ide o deformáciu celistvej ľudskej figúry, nasmerovanú „fantastičnosťou“, to jest znelogičtením logických vzťahov ako vo vnútri tela jednej postavy, tak znelogičtením vzťahov niekoľkých predmetov či postáv. Môže k tomu dochádzať prostredníctvom rozkladu logických vzťahov a proporcii a novým, alogickým skladaním takto rozložených celkov do nových celkov, vzhľadom na opticko-logickú realitu „nových“, „fantastičkých“, alogických. Tak napríklad v Brunovského grafikách nachádzame ľudské postavy nie-



A. Brunovský,  
*Interiér II*,  
lept, 1964.

lenže s prehnane deformovanými údmi, s nasadzovaným svalstvom, ktoré v javovej skutočnosti neexistuje, ale nachádzame i celkom neobvyklé predmety, ktoré sú zložené z torz logicky nesúvisiacich predmetov, ako napríklad žena má na miesto pohlavia dosku, z šatu jej vyrastá krk strunového nástroja (Tri), gitara má ľudské ucho (Zuzany) atď. To všetko sa však odohráva v zmienených prípadoch stále tak, aby bola zachovaná celistvosť danej figúry, predošlého celku. Tým vlastne vzniká ako prvá rovina metafora predmetu — predmet je tým, z čoho sa skladá, ako sa s podobným princípom stretнемu u Arcimbolda. Inokedy k deformácii dochádza prostredníctvom skladania nie sice už nesúvisiacich predmetov, celkov, ale skladaním nesúvisiacich pohľadov na tú istú figúru v ploche vedľa seba, alebo skladaním rozličných vzdialenosí (nielen uhlov a strán), to jest, keď jedna časť tela je videná nielen z iného uhlhu, ale aj z inej vzdialosti než' časť druhá, avšak v obrazovej ploche sa nachádzajú vedľa seba (a teda nelogicky). Tým vzniká vlastne nielen narúšanie logičnosti optických vzťahov, ale i kontinuitnosti a perspektívnej jednoty.

Čo je cieľom takejto deformácie logičnosti nášho javového sveta, akým smerom sa táto deformácia ubera? Poznamenajme najprv, že zalogičtenie javovej logiky a časovej kontinuity, ako sa s týmto posledným výrazne stretávame napríklad na grafickom liste Zuzany, kde ide o simultánne zobrazenie niekoľkých časových a významových momentov v ploche vedľa seba, v Brunovského tvorbe v zmienenej polohe nie je diametrálnym zalogičtením, ako je to v surrealizme. Zalogičtenie javovej logiky je tu uskutočnené iba do istej miery, nepresahuje oblasť metafory ako u Arcimbolda, alebo, ako si hned ukážeme, oblasť symbolu ako u Boscha. Je teda stále viazaná vopred danou pojmove definovanou skutočnosťou a „novú“ realitu vytvára práve len na základe zachovania tohto pojmového mostu s ňou. Oveľa ďalej v zmysle zalogičtenia sa dostávame napríklad v grafických listoch Opitá nevesta alebo Spleen druhej ženy starinára, kde torzá bývalých javových predmetov už nevytvárajú nový javovo-logický predmet (napríklad figúru), teda logický celok z nelogických častí, metaforu, ale predmet úplne nový, alogický, „fantastický“. Vzniká tu teda oveľa silnejšie napätie medzi logikou a alogičnosťou, ktoré sa prikľaňa na stranu vzniku toho úplne nového

(a zmyslovoiluzívne rovnako prítomného). Je tu teda napätie medzi logičnosťou torz a nelogičnosťou nových celkov, teda obrátene ako v prvom prípade. Tretí a krajný spôsob vytvárania nových predmetov je iluzívne skonkrétičovanie úplne javove nelogických predmetností, pravda, celistvých a do detailu presne opticky prepracovaných (napr. Portrét Arcimbolda, Skaly a i.), ktoré svojou naturalistickou podrobnosťou, nepravidelnosťou a detailnosťou si vymáhajú právo na uznanie. Je to teda vytváranie úplne nových, nelogických, ale javovo konkrétnie prítomných predmetností, vynáranie novej reality (k tomu sa vrátíme).

Ako sme sa už niekoľko ráz zbežne zmienili, dôležitým prvkom Brunovského tvorby je zoobrazovanie, teda vytváranie iluzívnosti, konkrétnej prítomnosti niečoho nekonkrétneho (zmyslovo), onej hybnej sily života, onoho „za“ javmi. Vzniká v dôsledku toho paradox, keď to nejavové berie na seba konkrétnu podobu, prejavuje sa v javoch. S týmto rozporom sa potom stretávame i v ďalších rovinách, modifikovaným do rozporu plošnej skladby a plastičnosti predmetov, priestorovosti pozadia a simultánnoplošnej skladby častí atď. Na tomto mieste nám však ide o vyzdvihnutie inej črty Brunovského chápania — chápania oných zistených iluzívne zobrazených predmetov, či už sú javovo-logické ako celok a nie ako časti, alebo je to naopak.

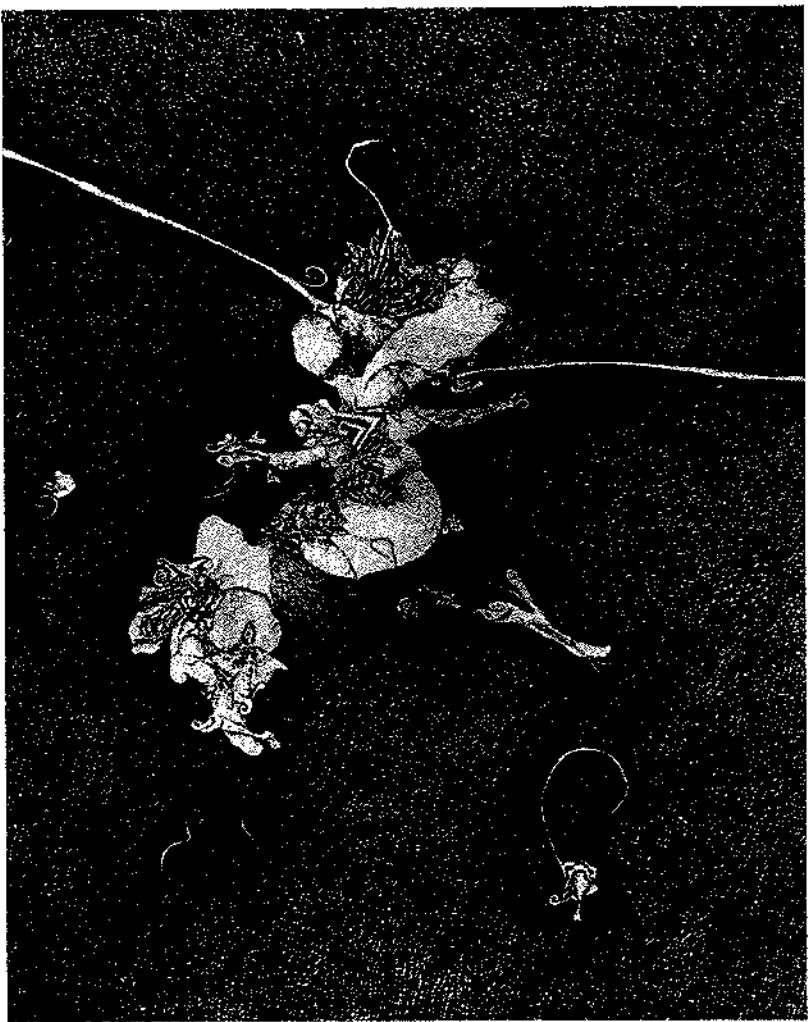
Treba si byť neustále vedomý, že predmety a predmetnosti jeho diel sú plasticky prepracované, teda hmotné (i to je znak konkrétnosti). Táto plastičnosť, táto hmotnosť však, ako vyplýva z predchádzajúcich zistení princípu alogickej reakcie na optickú skutočnosť, nepodlieha zákonom hmotnosti, zákonom tiaže. Hmoty (plasticke telesá) sa často voľne vznášajú v priestore, lietajú, vejú akoby tajomným vetrom vzduté, nikdy nespocívajú svojou vähou na základni. Sem patrí i dynamické riasenie rúch postáv a nie je bez zaujímavosti a dôsledkov pre naše skúmanie, že podobný princíp dynamizovaného rúcha nachádzame v poznej gotike a v 15. storočí vôbec. Z týchto charakteristik možno užavrieť, že predmetnosti Brunovského diel sú živé, biologické a organické. Ide teda o živú hmotu, ktorá je v neustálom pohybe, v neustálej zmene. Jedným z prostriedkov na dosiahnutie toho je nepravidelnosť tvarov, zaoblený obrys, čím vzniká zobrazenie dynamičnosti a pohybu hmoty, a hlavne používanie efektu svetla a tieňa ako prostriedkov nielen na vytvorenie



A. Brunovský, *Záhradné divadlo*, lept, 1964.

plastičnosti a teda konkrétnosti, ale i ako činitelov životodarných, biologických a organických (myslí tu predovšetkým na biologizujúcu funkciu svetla). Predmetnosti Brunovského grafík sa neustále menia i vnútornie: skladajú sa z alogických častí, rozbijaná je celistvosť logiky predmetov až tak, že nakoniec vznikajú nedefinovateľné a nejavové monstrá. Tieto monstrá logicky „bezpredmetné“, ale javove konkrétnie a teda i predmetné (plasticke), ako to vidíme napríklad na grafickom liste Únos Sabinky alebo Záhradné divadlo, sú nedefinovateľné pojmove, ale plastické a hmotné a nadobúdajú niekedy ľudské tvary — ruky, nohy, prsia, pritom sú však neforemnou hmotou, až nakoniec sú hmotou bez akýchkoľvek zvyškov pojmove definovateľných predmetov (Portrét Arcimbolda). Pritom však zachovávajú hmot-

nosť a konkrétnosť, sú teda akousi „prahmotou“, zatiaľ pojmove neurčenou. Táto prahmota je v neustálom pohybe a zmene, a to na základe dvoch základných princípov — na základe rozbijania logických súvislostí až k nedefinovateľnosti a na druhej strane na základe formovania tejto neforemnej hmoty postupne k jasne vymedzeným tvarom. Na jednej strane tu teda stojí princíp rozpadu, na druhej strane princíp vznikania. Z toho je možné odvážiť sa hypotézy, že Brunovský chápe podstatu sveta ako živú hmotu, ako akúsi „prahmotu“, ktorá je v neustálom vnútornom pohybe a tento neustály pohyb je vlastne vznikáním a zanikaním, životom a smrťou, spredmetňovaním nepomenovaného a rozkladom predmetného a pomenovaného. Hybnou silou premeny tejto hmoty chápanej vo vitalistickom zmysle (!) je



A. Brunovský, *Opitá nevesta*, lept, 1964.

práve jej samopohyb, prameň tejto neustálej zmeny (života) je v nej samej, čo práve je znakom živej (biologickej) hmoty. (Nazdávame sa, že s rovnakým chápaním hmoty sa stretávame v surrealistikej malbe. Tu niekde treba hľadať prameň ateizmu surrealistov — v samopohybe živej hmoty. A s tým súvisí aj úloha takzvanej náhody v surrealistme, jej chápanie a využívanie. Náhoda tu vystupuje práve ako prejav onej skrytej zákoniosti života, ktorej súčasťou je i človek — tým je odôvodnené používanie automatizmu ako právoplatného umeleckého prostriedku.)

Ak si všimneme, že ďalším princípom Brunovského tvorby je princíp neustálej premeny jedného predmetu v druhý, že ľudská figúra sa mení

v akési rastliny a naopak (Záhradné divadlo), že rúcho, ktoré zahŕňa postavy, s nimi zrastá, tvorí ich telo (Tri, Zuzany), že toto rúcho prestáva byť rúchom a mení sa v zmienenú živú hmotu, že sa teda rôzne kvality nakoniec menia v tú istú základnú slepú „prahmotu“, môžeme povedať, že Brunovský tu vyjadruje vlastne monistický názor na svet, že vyjadruje názor, podľa ktorého jednota sveta je jediná kvalita, do ktorej sa všetko mení v prúde neustáleho vznikania a zanikania. Ďalším dôkazom pre to do istej miery je i akýsi tvar bolteca (ktorý možno pokladať temer za rukopisný znak autora): všetko sa mení na živú hmotu a táto nakoniec vytvára akési zatočené útvary podobné ušnici ľudského ucha (ako uvi-

díme, dôležitému symbolu autorovej tvorby). Tak nielen ucho má tvar ušnice, nielen hmota má zrolovaný tvar, ale i gitara (tiež veľmi dôležitý a príznačný symbol), ženské vlasy, krky strunových nástrojov atď. To je možno v tejto súvislosti pokladať tiež za istý prejav monizmu.

Ešte jeden moment je tu dôležitý. Zreteľne vyniká napríklad na grafickom liste Záhradné divadlo, kde sa predmetné monstrá priopodobujú jednak rastlinám, jednak pripomínajú niektorými tvarmi ľudské telá, keďže prerastajú v ľudské ruky, prsia či nohy. Sú to teda rastliny-bytosti „fantastického sveta“. Podobný princíp sme už spomínali v súvislosti s prerastaním ženských nahých tiel do rúch, ktoré sa menia v biologickú živú hmotu. To nás viedie k záveru, že v Brunovského tvorbe sa vlastne stretávame s princípom sprírodňovania človeka a zbytosťovania (zduchovňovania) prírody, keď človek sa stáva sám článkom slepého prírodného procesu a príroda sa naopak odusťuje, stáva sa sama bytosťou. Takýto princíp nestretávame iba (a vo veľmi miernej podobe) napríklad v poznej gotike, kde tiež ide o sprírodňovanie neorganického, ale predovšetkým u Arcimbolda, kde je príroda vlastne bytosťou, teda niečím duchovným, ktorá sa skladá z mnohých menších a menších bytostí, takže nakoniec všetko je bytosť. V zabstraktnej a zabsolutizovanej polohe tento princíp zretele vyjadrený nachádzame u českého maliara Bohdana Laciňu, u ktorého sa napríklad i písťaly stávajú bytostami. Ale Brunovského chápanie odusťevňovania prírody a sprírodňovania človeka má snáď najbližšie k fantastickým krajinám Maxa Ernsta. Tento princíp je vlastne prejavom zisteného princípu večnej zmeny, vznikania a zanikania. Dôležité však v tejto súvislosti je, že princípy spojovania a prerastania (prenikania) predmetov sú vlastne i princípmi sexuálnymi. Neprekvapí nás, ak si uvedomíme, že sexuálna problematika je jednou z hlavných v Brunovského tvorbe, a to preto, že zmienený sexuálny princíp nielenže je prejavom princípu večného vznikania a zanikania, života a smrti, ale že tento princíp života sám je akýmsi druhom sexuálneho princípu. Je to v plnom súlade so zisteným chápaním hmoty ako živej bytosťi.

Na tomto mieste sa treba znova zmieniť o úlohe svetla. Nielenže je jedným z biologizujúcich faktorov, ale zároveň vystupuje na strane princípu vyjavovania nevyjaveného, zviditeľňovania nevi-

ditelného. Tma, čiern potom vystupujú v opačnom zmysle, ako princípy tmy vesmíru, ničoty, ponárania sa. Zreteľne je to na grafickom liste Opitá nevesta, kde sa z tmy vynárajú biele predmety alebo torzá predmetov, aby opäť do nej zapadli. Teda nielenže ide o neustálu premenu hmoty, od jej nedefinovanej nepredmetnosti k nedefinovanej predmetnosti a potom späť k vzniku základného napäťa Brunovského tvorby, ale zároveň ide o protiklad bytia a ničoty, o večnú prieťastť tmy, z ktorej sa vynára živá hmota a do ktorej opäť zapadá. Zmieneným základným napäťom autorovej tvorby je teda napätie medzi vyjavovaním a zanikáním, medzi predmetne definovaným pojmovým, smerujúcim k rozkladu pomocou zalogičenia, teda k predmetnému nepomenovanému, a na druhej strane bezpredmetným nepomenovaným, vyjavujúcim sa z ničoho postupným spredmetňovaním, až k predmetnému nepomenovanému. Obe tendencie sa stretávajú v konečnom (na obraze zmyslove vnímateľnom) napäti medzi pojmove určeným predmetným, ktoré sa rozkladá a zalogičtuje, a predmetným nepojmovým, nedefinovaným, novo vyjaveným. Je to napätie medzi starou nám známu realitu, z ktorej sa vynára nová, ale predmetne stále na ňu viazaná rozkladom a alogickými vzťahmi, a novo vyjavenou, vynorenou realitu.

Doteraz sme vlastne hovorili iba o jednej polovici tejto druhej stránky Brunovského štruktúry — totiž o onej nepojmovovo-predmetnej a sčasti o pojmovovo-predmetnej, viazanej na starú realitu. Hovorili sme vlastne o najvšeobecnejšej významovej vrstve jeho diel, ktorá je pojmove zachytiteľná, o vrstve filozofickej, v ktorej sa prejavuje autorovo chápanie sveta vôle. Táto významová vrstva na jednej strane je viazaná predmetne, s čím do istej miery súvisí princíp obsahovej deformácie, iluzívneho skonkrétňovania, teda zobrazovania a symbolizovania, ale z väčšej časti leží táto „ontologicko-naturfilozofická“ významová vrstva práve v onej pojmove nedefinovanej predmetnosti a tak sme ju nemohli vyložiť inak než negatívne, prevedením na nás pojmový aparát, na nás známy svet — teda ako niečo, čo je pred nami a nad nami, v konkrétnnej prítomnosti, a je to protiklad nám známeho, jeho založenie: ničota, nekonečno, všetko, prahmota, prapodstata života, nedefinovateľné neviditeľné. Sme si teda vedomí relatívnosti tohto sémantického výkladu, ktorý sa snažil previesť

nepreveditelné na spoločný základ nám známeho. Oprávnenosť vyklaďať umelecké dielo ako symbol, vedomý pojmový či nevedomý, a tento určovať aspoň kategorialne v tejto rovine vyjavovania nového, dosiaľ neviditeľného, je iba čiastočná.

Prv, než sa pokúsim všimnúť si ďalšie významové vrstvy štruktúry Brunovského diel, povedzme si niekoľko slov ešte o jeho chápaní priestoru a času na rovine tejto všeobecne filozofickej významovej vrstvy. Chápanie času a priestoru sme niekolkokrát už naznačili, napríklad keď sme hovorili o protiklade svetla a temnoty. Predmety či predmetnosti Brunovského grafik sa nachádzajú v ploche, ktorá do istej miery ostáva plochou (sama sebou), do istej miery však je zobrazením priestoru. Tento priestor môže byť naznačený rovný a teda nekonečným horizontom, teda predmetne, alebo je ním vlastne biela alebo čierna plocha, z ktorej sa vynárajú plastické predmety a monstrá. Tento priestor, pretože je takto abstraktný, neurčený konkrétnou javovosťou ako pri predmetoch, je priestorom večným a nekonečným (pretože predmety v protiklade k tomu sú konkrétné, čím je daná časovosť i konečnosť). Výjav podaný na obraze sa teda odohráva kedykoľvek, stále, vždy. S takýmto chápaním priestoru súvisí, ako sme práve naznačili, i chápanie času: kdekoľvek-kedykoľvek, všade-vždy. A predsa z predošlého vieme, že predmety a predmetnosti sú podané vo svojej temer naturalistickej konkrétnosti, akoby sa dej odohrával teraz a tu. Rozpor vzniknutý z paradoxného „námetu“: konkrétnej „prapodstaty“, z protikladu medzi konkrétnym a nekonkrétnym, ale konkrétnie podaným — sa tu prejavuje ako rozpor medzi konkrétnie zobrazenými predmetmi a nekonkrétnym priestorom. Dochádza tak k vytvoreniu nového paradoxu: konkrétnej večnosti. Znamená to, že sa všetko odohráva v tomto okamihu, všetko naraz, stráca sa kontinuita a následnosť dejov, ako to ešte uvidíme v ďalších významových vrstvách v súvislosti s princípom dejovej simultaneity. Prítomnosť a minulosť strácajú rozdiely, všetko je jedno, ale tak, aby bola celá večnosť kedykoľvek (stále) a pritom celá tu (práve teraz), v prítomnosti, aby bola večnosť konkrétna. Je to teda iná stránka zisteného základného obsahu Brunovského diel — dialektického protikladu života a smrti, večného pohybu a jeho konkrétnej prítomnosti.

Tak ako sme sa stretli s princípom metamorfóz

predmetov a metamorfóz významov predmetu v javovej vrstve Brunovského grafických diel, tak nachádzame tento princíp i v samej štruktúre jednotlivých obrazov. Znamená to, že jednotlivé významové vrstvy nie sú od seba oddelené a vertikálne vrstvené, ale že sa vzájomne prelínajú, prekrývajú a predovšetkým že sa jedna mení v druhú, že je sama sebou a zároveň inou vrstvou. Je to nepochybne dôsledok (zámerný) onoho ponovenia nepomenovaného, dôsledok paradoxnosti hlavného „námetu“ (teda i obsahu), oscilácie, ktorá sa nezvracia ani na jednu stranu. Tým vzniká významové napätie, ktorého konečná formulácia, a teda i konečná konkrétna formulácia významu je ponechaná interpretácii diváka, jeho vlastnému pripisovaniu významu neurčitým predmetnostiam a napätiám. Sám divák dotvára význam obrazu, presne tak, ako sa s touto aktívou významotvornou účasťou diváka stretávame v surrealizme. Tak dochádza k prekrývaniu sa významových vrstiev štruktúry diel, vnútornému pohybu významov, vnútornému deju, teda nielen deju viditeľnému a zobrazenému vo vrtstve javovej. A tak je často veľmi ľahko určiť, o ktorú významovú vrstvu ide, pretože ide súčasne a zároveň o niekoľko navzájom späť vrstiev.

Na metamorfózy významových vrstiev sme vlastne už narazili, keď sme hovorili o sprírodnovaní človeka a zbytostňovaní prírody: Druhou významovou vrstvou je totiž vrstva antropologicko-filozofická. Všetky princípy, ktoré sme zistili v najvšeobecnejšej „ontologicko-naturfilozofickej“ vrstve, nie sú tam totiž samy pre seba, ale chápanie sveta ako neustáleho vznikania, premeny a zanikania živej hmoty je vztiahnuté práve na človeka, má zmysel práve vzhľadom naňho. Preto ide vždy vlastne o rozklad človeka, premenu jeho celistvosti do iných predmetov, ide o protiklad organickej celistvosti človeka a neorganizovanosti hmoty. S tým súvisí i protiklad medzi predmetmi vytvorenými človekom (hudobné nástroje) a slepou neforemnou hmotou, čo tu znova vystupuje ako protiklad zámerne organizovaného, jeho rozkladu do torz a toho, čo je človekom neorganizované. Tento protiklad organizovaného a neorganizovaného, vystupujúci na jednej strane ako protiklad živého a neživého, na druhej strane ako protiklad ľudského a mimoľudského (lepšie povedané — toho, čo človeka presahuje a spája s prírodou), potom v niektorých grafických listoch presahuje

zmienenú antropologickú väzbu a dostáva sa do polohy vrstvy predošej, ale opäť iba čiastočne, pretože viazanosť na človeka napriek jeho priamej javovej neprítomnosti tu ostáva, ako svedčí na príklad názov grafického listu Biblická krajina, teda krajina ľudského deja. Na zmienenom liste zreteľne ide o protiklad organickej hmoty a hmoty neorganickej (o ich vzájomnú premennu), keďže sama „krajina“ je zložená z akýchsi tvarov, ktoré asociujú jednak kamene, jednak kosti! V rovine stavby štruktúry tu ide teda o princíp volnosti asociácie, princíp volného priestoru zvýznamňovania pri vnímaní. V obsahovej rovine je to protiklad kedysi živého, organického, teraz mŕtveho, rozloženého (k čomu sa ešte vrátme). Moment rozkladu organického na kamene-kosti nachádzame napríklad i v liste Zuzany, ako sme už spomíname, v ženskej postave, ktorá sa mení na sklady. Na uvedenom príklade, ako hned ukážeme, je dôležitý však ešte jeden moment: že totiž i v najvšeobecnejšej filozofickej vrstve do istej miery ide o symbolizáciu. Je to sice symbol nie presne určený, nie presne pojmove definovaný, ide o symbol založený na oscilácii medzi určenosťou a neurčenosťou, a teda o symbol do značnej miery iba smerujúci k sebe samému (na základe zmieneného princípu zvýznamňovania), to jest k pojmovému určeniu, avšak napriek tomu neustále ostávajúci na hranici „bezpredmetnosti“.

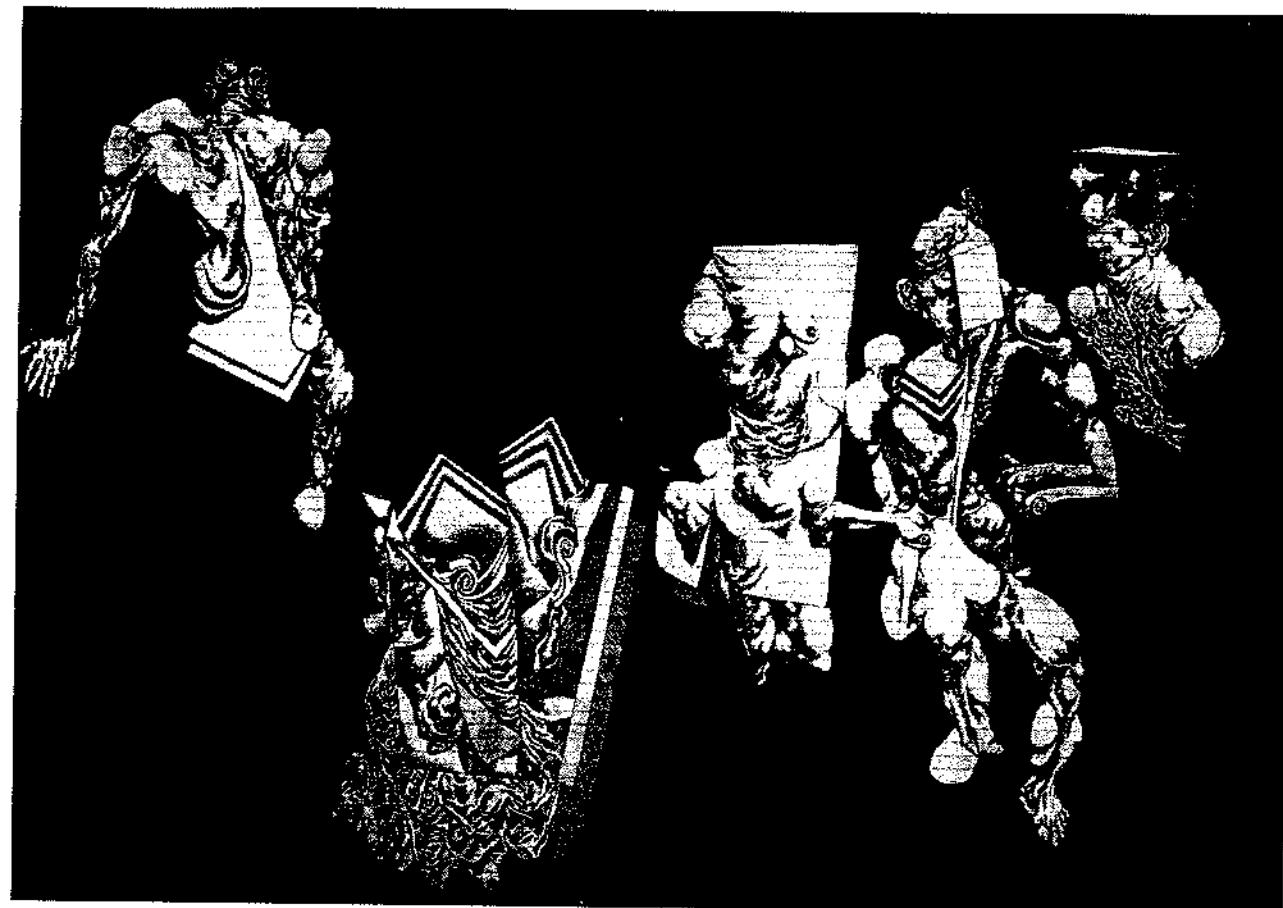
Dospeli sme k záveru, že „námetom“ Brunovského diel nie je chápanie sveta samého pre seba, ale jedine vo vzťahu k človeku, že mu ide o postavenie človeka v takto chápanom svete. Ak vrstva „ontologicko-naturfilozofická“ bola viazaná na rovinu napäťia medzi pomenovateľnosťou a nepomenovateľnosťou, pričom váhy sa nakláňali k tomu nedefinovanému, potom táto vrstva filozoficko-antropologická, hoci je tiež do značnej miery ešte spätá s oným nepomenovaným, kloní sa k predmetne a pojmove pomenovanému. Ak prvá pojednávaná vrstva bola z väčšej časti pojmove neuchopiteľná, prítomná čo najbezprostrednejšie sama sebou, pomocou bezprostrednosti samého diela, potom antropologická vrstva začína byť viazaná silnejšie na nám už známu realitu, na pojem, z čoho plynie istá dištancia k bezprostrednému obsahu prítomnosti diela. Začína byť teda stále tesnejšie viazaná na pojmove určitelnú predmetnosť. Keďže však ani v prvej vrstve nemožno vylúčiť (a bolo by to vonkoncom nesprávne)

viazanosť na vopred známu a určenú realitu, a pretože nemožno vylúčiť (ako sme sa pokúšali pred chvíľou naznačiť) symboliku už v chápaní sveta vôbec, a konečne, keďže antropologická vrstva je pojmove apriórnejšia, potom je zrejmé, že symbol ako obsahový prostriedok v tejto vrstve nadobúda oveľa väčší význam a dôležitejšie miesto ako vo vrstve predošej.

To znamená, že symbol je do značnej (hlavnej) miery viazaný na predmetnú celistvosť a pojmovú určiteľnosť, teda je vlastne istým druhom náhrady, prevádzaním na vopred známe na základe pojmového významu. Mohlo by sa potom zdať, že v dôsledku jeho pojmovej zachytiteľnosti je táto antropologická vrstva ľahšie interpretovateľná a vyleziteľná. Platí to však iba čiastočne, nakolko sám symbol tu podlieha onomu základnému napätiu medzi logickým a alogickým, sám symbol je zalogičtený. Pretože však toto zalogičenie (a teda i smerovanie k nepomenovanému) nenadobúda takú mieru ako v surrealizme, keďže je predsa len predmetne logickejšie a celistvejšie (zachováva isté zvyšky logických vzťahov, čo je zároveň i približovanie sa k myšlienkovej logike), je možné už na tomto mieste tušiť, čo bude asi Brunovského odlišovať od surrealizmu. Nie je to iba nepoužívanie spájania protikladných predmetov a skutočností, nie je to teda ani nevytváranie dôsledne dialektického symbolu. Brunovského symbolika je v porovnaní so surrealistickou kontinuitnejšia v zmysle logickej kontinuity.

Ale základný princíp, ako sme už naznačili, princíp spájania logicky nespojiteľného (prevádzaný až k úplnému prenikaniu sa nesúrodých kvalít, až k ich úplným do seba prenikaniam, metamorfózam) je i tu pri vytváraní symbolu zachovaný. Tak sa napríklad na Brunovského grafikách stretne často s motívom šachovnice v najrôznejších súvislostiach. Na grafickom liste Zuzany vidíme tri stoly, na dvoch z nich sa nachádzajú šachovnice, tretí je prázdný — šachovnica tam už nie je. Dôležité pre pochopenie tejto antropologickej vrstvy je, že sa šachovnice nachádzajú vždy pri ženách, príslušia k nim. Sú symbolmi hry — hry života. Ženy prerastajú v dolnej časti tiel v nedefinovateľnú hmotu, menia sa v prírodu (dve stredné figúry), alebo sa menia v skaly — kosti (pravá postava). Šachovnica príslušiacia tejto pravej postave je takmer úplne prázdna — nachádza sa na nej jediná šachová

A. Brunovský,  
*Únos Sabinky*,  
lept., 1965.



A. Brunovský, *Utrpenie dr. Stacha*, lept., 1966.

figúrka (kráľ). Musíme si stále uvedomovať, že zmienená žena sa rozkladá, mení na neživú hmotu. Šachovnica medzi dvoma strednými postavami nie je sice prázdna, ale figúrky sú po nej rozhádzané, niektoré sa vznášajú nad ňou a miešajú sa s akýmisi úlomkami hmoty. Je to iný príklad hry osudu. Že človeka chápe Brunovský z tohto hľadiska ako šachovú figúrku a jeho osud ako hru, hru náhody, zreteľne vidieť práve na zmienenej šachovnici, kde jedna z figúrok je zároveň ženským poprsím. Pritom čierne šachové pole pripomína pozadie niektorých autorových grafík, teda toto pole je samo akýmsi priestorom, ako ten, v ktorom sa odohráva osud človeka. (I to je prejav princípu zbytosťovania, keď každá časť, každý článok je chápaný ako celok, ako malý svet.) Chápanie človeka ako šachovej figúrky dokladá i list Exmajster. Štyri šachové figúry sú vlastne

poprsiami ľudí, pričom tieto poprsia sa menia na neživú hmotu — ich čelá sa stávajú vrstvami dajme tomu žuly, ich telá sa menia v neforemnú základnú hmotu, ako je to jasné na jednej z figúr, ktorá nie je ničím než neforemným kusom hmoty s ľudským uchom na podstavci. Isteže tu má svoj symbolický význam i sám podstavec. Je tu vyjadrená hra osudu s človekom a sám jeho osud — zánik. S podobným pesimistickým chápaním osudu človeka sa stretávame na mnohých ďalších listoch. Tak v liste Zuzany je to vyjadrené v ľavej postave, ktorej šachovnica chýba, ale namiesto toho má na stole akési zlomky, trosky čohosi. Rukami ich zhŕňa (podobne ako postavy z listu Sjazd numizmatov), berie do dlani, — to je všetko, čo jej ostalo. Symbolický význam zlomkov-trosiek je zrejmý. Sú symbolmi rozkladu a straty. Sú jedným z príznačných motívov Bru-

novského tvorby, stretávame ich takmer na každom liste. Tu sa nám objasňuje aj antropologický význam listu Biblická krajina, ktorej stavebné kamene sú vlastne symbolmi trosiek a kostí či zubov — čím je opäť vyjadrený osud ľudstva — je vyjadrené, čo ostáva z dejín, čo je ich konečným výsledkom, z čoho sú vystavané. Zvlášť zreteľne sa stretávame so symbolickým významom zlomkov-trosiek ako výsledkov rozkladu, v grafike Sjazd numizmatov: prsty mužov sediacich za stolom, ktorí sa majú zaoberať starými mincami, teda niečím minulým rozpadávajú sa na takéto trosky pri načahovaní sa za týmito predmetmi. Dochádza teda k prenikaniu, sú to vlastne trosky ľudské prsty-mince. Možno to snáď pokladat za výraz rozkladu starých ľudských hodnôt, rozpadom človeka samého vo večnom pohybe života. Veľmi zreteľne je vyjadrený tento motiv rozpadu

človeka v liste Únos Sabinky, kde nielenže muž unášajúci ženu sa mení v ňu, nielenže sa menia v seba navzájom (princíp sexuálny), ale menia sa i v obnažené, surové neforemné hmoty a žena dokonca nohami prerastá do zeme. Taktiež poprsia štyroch mužov v tomto liste sú vlastne surovými prahmotami, ktoré si ešte zachovali ľudskú ruku a hlavu, ale i tá hlava sa mení na bielu guľu. Osud človeka je tu vyjadrený jasne.

Veľmi dôležitou skupinou symbolov, ktoré však ostávajú presnejšie nevymedzené, sú: osamostatnené ľudské ucho, vytrhnuté zo svojich logických súvislostí a pripojené do iných (do neforemnej prahmoty, na krku gitary a ī); sama gitara alebo iné strunové nástroje či ich torzá (najčastejšie ich krk). K týmto symbolickým motívom patria ďalšie, presne pojmove nevymedzené, avšak všetky spája jedno spoločné — všetky majú

základný ušnicovitý tvar, tvar, ktorý sa zavinuje. Všetky nejakým spôsobom súvisia so sluchom, zvukom, načúvaním, alebo, a to je rovnako dôležité, s ich protikladmi — s marným načúvaním, s večným tichom, a povedzme si už tu, hoci je to predbiehanie, súvisia snád i s vyjadrením nemožnosti ľudskej komunikácie. Moment hudby a zvuku je u Brunovského veľmi dôležitý, v jednotlivých súvislostiach nadobúda najrôznejšie významy (v liste Interiér II možno uvažovať o gitare v rukách muža ako o hudbe pre ženu, to jest milostnej hudbe, ako sa to zdá dosvedčovať hlava býka, ktorý ruší do večnej temnoty vesmíru — ruší po láske. Ucho v tomto liste, visiace vo vzduchu, možno snád interpretovať i ako ucho vesmíru, ako vesmírne ticho). Tak ako ucho súvisí s načúvaním a jeho protikladom tichom, tak zase ruky, jeden z najčastejších prvkov, sú symbolmi siahania za niečim. Dodajme, že symbolom hry náhody v spojitosti s rukami ako symbolom zasahovania do osudu sú často i kocky (Diskusia, Interiér II). Ale to sme už na niekoľkých miestach presiahli skúmanú filozoficko-antropologickú vrstvu a dostali sme sa do ďalšej vrstvy — spoločensko-morálnej.

Ak hlavným zameraním prvej vrstvy bolo vyjadrenie chápania sveta a jeho „podstaty“, zameraním druhej vrstvy bolo postavenie človeka vo svete, tak hlavnou náplňou tejto tretej významovej vrstvy je človek vo vzťahu k druhému človeku, vzťahy medzi ľuďmi. Možno vopred povedať, že táto vrstva je do značnej miery spoločensko-kritická, podobne ako sa s týmto stretávame u niektorých „galandovcov“ — u Paštéku, Krivoša, Rudavského. Táto významová vrstva je najtesnejšie viazaná na nám známu realitu (čo vyplýva z nej samej, z jej určenia) a je teda i najviac spätá s pojmovým významom a koniec-koncov i s pojmovou (vopred známonou) myšlienkovou. Rovnako ako predošlá vrstva antropologicko-filozofická i táto vrstva používa okrem javovej, naturalistickej deformácie organickej celistvosti (javovej), používanej na vyjadrenie (tam všeobecne filozofického, tu spoločenského) obsahu, okrem využívania protikladu naturalistickej zobrazovania a konkretizácie nekonkrétnych abstrakcií, vo veľkej miere symbolizáciu. Dané je to tým, že spoločensko-morálna vrstva je neoddeliteľne zrasťtená s predošlou významovou vrstvou. Z faktu, že táto spoločensko-morálna vrstva je pojmovejšia a teda aj apriórnejšia, neplynie len ten dôsledok,

že je zo zmienených vrstiev najvrchnnejšou, najtesnejšie viazanou javovo-predmetne (tak ako spodná časť najväčšej filozofickej vrstvy na druhej strane taktiež vyúsťovala do nepojmovej, bezpredmetnej javovosti diela — do systému škvŕn, plôch a linií), ale i to, že sa najzreteľnejšie prejavuje práve v tých dielach, ktoré najviac zachovávajú predmetnú javovo-logickú celistvosť, to jest, kde sú zachovávané viac alebo menej ľudské figúry. Ak si spomenieme, že v najväčšej významovej vrstve bol princíp života zhodný s princípom sexuálnym, neprekvapí nás, že i hlavnou náplňou spoločensko-morálnej vrstvy je vzťah muža a ženy, predovšetkým vzťah sexuálny. Z tohto hľadiska možno chápať obsah listu Interiér II, kde ruka vyčnievajúca spoza steny tajne zasaahuje do osudu nahej ženy a muža hrajúceho na gitare tým, že vrhá kocky, to jest určuje ich budúcnosť nazávislú už od nich (chápanie slobody a determinácie u Brunovského podobne ako u surrealistov súvisí neoddeliteľne od chápania náhody a zákonitosti. Sloboda tu znamená: nebyť viazaný apriórnymi modelmi rozumu a konvenciami, čiže: byť spontánou súčasťou prírodného procesu. Nesloboda je potom stavanie rozumu proti prírode, čím vzniká náhoda). Grafický list Únos Sabinky, kde štyri mužské torzá vedľa zrastajúceho muža a ženy (muža, ktorý zrástol so ženou, pretože ju unáša, je od nej neoddeliteľný, mení sa v ňu a ona sa mení v „prahmotu“). Pritom nejde iba o metaforu, ale o skutočné, prítomné zrastanie — o neho samé; obsahom je teda zrastanie) sú vlastne výsledky podobného činu, ako sme na to narazili v grafike Interiér II a výsledok je ich zánik, príčinou siahanie po žene. Zvlášť zreteľne sa tento moment ukazuje na liste Stripteas II, kde je do protikladu postavená na jednej strane žena s mužom, obaja nahí, ako celistvé postavy (muž kľačiaci pred ňou, ona zakrývajúc si cudne prsia sa sklára k nemu), na druhej strane (na oddelenej ľavej polovici obrazovej plochy) v protiklade k nim výsledky lásky — tri postavy, ktoré stratili svoju organickú celistvosť, zmenili sa v „prahmotu“, muž i žena sú nedefinovateľnými hmotami zloženými z torz predmetov kedykoľvek príslušiacich k láske (čo je zároveň metafora), ako napríklad keď sa muž v dolnej časti tela mení na klavír a tento nie je ničím iným než vlastne vrstvami skál — skamenel. Podobne chápaný výsledok sexuálnych vzťahov ako zániku, premenu na prírodu, nájdeme zreteľne



A. Brunovský, Portrét G. Arcimbolda, lept, 1965.

vyjadrený napríklad i v grafike Zuzany, či v liste Pokušenie svätého Antonína.

Spoločensko-kritická moralizujúca vrstva významu (pritom neoddeliteľná od vrstiev filozofických) je zreteľná i v súvislosti s inými námetmi, ako to vidieť napríklad v liste Exmajster. Torzo muža, ktorý sa nachádza mimo šachovnice v prieštore, je postavené do protikladu k postavám — šachovým figúrkam: on jediný je celistvejší než ony, má dokonca ruky, ktorými zasiahol do ich osudu — hral s nimi ako so šachovými figúrkami, ale sám neunikol osudu? Spoločensko-kritický tón je tu citelný. Podobný kritický pohľad nachádzame i v grafikách Diskusia či Sjazd numizmatov. Výjav podaný na prvej z nich nie je ničím iným než vrhaním kociek o vyzývavo ležiacu ženu, nahú, v konečnom dôsledku teda ide o kritiku spoločenských, medziľudských vzťahov. Deformácia telesných proporcí má tu potom funkciu obsahovoexpresívnu — vyjadriť chtivosť, vyzývavosť, podlosť atď., ako to veľmi dobre vidieť i na Sjazde numizmatikov.

Na tomto mieste môžeme povedať, že hlavnými charakteristikami prostriedkov pojednávanej spoločensko-morálnej vrstvy je apriórna pojmová predmetnosť (myšlienkovosť) a potom javová deformácia, opäť na podklade myšlienky. Presné určenie spoločensko-morálneho momentu ja zatiaľ dosť dobre nemožné, nielen preto, že je neoddeliteľne spätý s predchádzajúcimi momentmi a že sa na ne mení, ale i preto, že samému autorovi nešlo o lineárnu a presnú ilustráciu apriórnej myšlienky, ale práve len o istú interpretáciu na danú tému, čoho zmyslom je meniť významy, podliehať významovým metamorfózam, ktoré sú podstatou črtou každej tajomnosti (to znamená — presne nevymedziť, nechať v oscilácii). Tak sme vlastne narazili na otázku, aká je podstata Brunovského ilustrácií, ako rieši problém ilustrovať vopred daný sujet, a konečne, ako chápe dej, dejové rozvíjanie. V pojednávanej spoločensko-morálnej vrstve významu, v dôsledku pevnejšej väzby na pojmovu určenú predmetnosť zohráva dôležitejšiu úlohu myšlienková väzba, teda istý pohyb, dej. Nielenže v javovej vrstve vidíme postavy či predmetnosti v akcii, ale predovšetkým, že tieto postavy sú k sebe navzájom v istých významových vzťahoch. Pri bližšom skúmaní však zistujeme, že u Brunovského nejde o dôslednú kontinuitu významov, že naopak sa tu potýkajú dva princípy — princíp

väzby, významového pohybu a princíp skladania vyňatých zástupných momentov danej dejovej kontinuity. To, ako je známe, je špecifikum maliarstva, ktoré svojou podstatou nie je schopné zmaenoiť sa adekvátnie časového rozvíjania, je schopné iba rozkladať ho do niekolkých zástupných momentov, nie je teda schopné byť v čase, ale iba vytvárať nejakú formu znaku časovej dimenzie. Otázka však nie je v našom prípade zdaleka tak jednoduchá. U Brunovského totiž ide o vyhranenie tohto protikladu — protikladu statickej metafory a dynamickej dejovej kontinuity v dôsledku toho, že vlastne u neho nemožno s plnou istotou previesť tendenciu k dejovej kontinuite úplne na myšlienku, keďže apriórna myšlienka je tu iba do istej miery logická a kontinuitná. Teda v zmienenom protiklade sa vlastne opäť stretávame s napäťom medzi logikou a alogičnosťou a koniec-konec medzi apriórnostou známejho a vynáraním nového. A tak deje znázornené a vyjadrené na jeho grafikách nie sú dejmi dôsledne kontinuitnými, ich kontinuita je porušená alogickou simultánnosťou. Na tom istom obrazu sa stretáva niekoľko dejov vedľa seba, bez optickej a logickej následnosti, rovnako ako sa stráca jednotný zorný bod pozorovania. Dochádza teda zároveň so zrelativizovaním javovej a apriórnej logiky k absolutizácii tejto rovnoprávnosti všetkých momentov vedľa seba, čo súvisí s chápaním času ako konkrétnej večnosti a so snahou o objektivitu konkrétnej „podstaty“. Vidíme to veľmi zreteľne napríklad na grafickom liste Zuzany, kde starý biblický námet je prevedený do niekolkých rovín, je vytvorených niekoľko dejových, simultánne a pritom alogicky vedľa seba zrównoprávnených. A tak už nejde iba o niekoľko časových momentov postavených vedľa seba bez logiky kontinuity, ale dokonca aj o akési vertikálne vrstvenie, o rôzne pohľady na ten istý moment, na ten istý dej, na tú istú situáciu. A práve to je princíp Brunovského ilustrácií: neilustruje predlohu, ale vytvára istú improvizáciu na danú tému; nemožno tu hovoriť o lineárnej ilustrácii, ale o synchronickej meditácii na danú tému, čo je vlastne obmenou surrealistického princípu asociatívneho pásma na utkvetú myšlienku. Brunovský teda nejde horizontálne po téme, ale sa ju snaží vertikálne interpretovať, čím vytvára akúsi simultánnu metaforu. V tomto zmysle ho odlišuje od surrealistickej maľby silnejšia väzba na apriórnu



A. Brunovský, *Fantas pána Redouxa I*, litografia, 1968

myšlienku a s tým ide ruka v ruke i silnejšia viazanosť na dejovú kontinuitu. V konečnom dôsledku to znamená, že hlavný rozdiel Brunovského tvorby a surrealistickej maľby je práve autorov dôraz na spoločensko-morálnej vrstve. Princíp časovej a priestorovej simultaneity, ktorý sme interpretovali ako vyjadrenie zrelativizovania opticko-logickej kontinuity a späť ako prejav zrovnomárensia všetkých momentov, a teda v istom zmysle ako prejav zvečnenia a zostatičenia, tu potom vystupuje v protiklade k princípu skonkrétnovania, princípu ziluzívňovania toho nekonkrétneho. Princíp iluzívnosti sa u Brunovského neprejavuje, ako sme už naznačili, iba presným zobrazením, opisom detailov, teda líčením, čo vo väčšom meradle vedie k myšlienkovému, významovému rozvíjaniu, ale aj inými prostriedkami: autor vtahuje diváka do obrazu, budí v ňom ilúziu konkrétnej prítomnosti „fantastického“ tým, že niektoré postavy podáva od chrbta (Interiér II), alebo tým, že niektoré premetnosti prerezáva okrajom obrazovej plochy, akoby pokračovali mimo obrazu – v skutočnom priestore diváka. Tým vzniká napätie medzi simultaneitou alogického v obraze a kontinuitnosťou skutočnosti diváka (jeho zorného pola), a potom napätie medzi simultánosťou a čiastočnou kontinuitnosťou, to jest iluzívnosťou v samej „fantastickej realite“ obrazu. Výsledkom je práve vznik toho „za“ v duši diváka, pretože to „za“ je iba „napovedané“, ale nevyslovené, ostáva utajené. To je práve ono dynamické dejové napätie významov, napätie medzi pomenovaným a nepomenovaným, ktoré sám obraz nezachytáva, iba k tomu, k snahe o pomenovanie nepomenovaného, provokuje. Späť možno potom povedať, že i v surrealistickom maliarstve vlastne nadrealita ostáva mimo samého diela, ono je iba provokáciou k nej, je navodením vzťahu, atmosféry, inšpirácie; ide mu, podobne ako Brunovskému, o zaktívnenie diváka, a to práve významovou mnohoznačnosťou, antinomičnosťou, „napovedávaním“. Ide teda práve o od-automatizovanie sprofanonaných skutočností, „pseudoreality“, zdynamizovaním vzťahu k svetu, sproblematizovaním všetkého apriórneho. Z jednej stránky je teda Brunovský vlastne skeptik, skepsa je tu však očistovaním k bezprostrednosti, prehľbovaním zdanlivu jasného jeho znejasnením. Nakoniec potom v tejto súvislosti vzniká otázka, či to „za“, to tajomné, to „podstatné“, nie je vlastne

iba negatívne určeným znáym a javovým, či teda ten hlavný obsah Brunovského diel existuje ontologicky, alebo či je to práve len toto napätie, tento vzťah, toto zneologičenie a viac nič. Či teda to nevyslovené a nedefinované, chápame ako negatívne známe a definované, nie je iba vzbudením nového vzťahu k starému a známemu. Výsledkom by potom bola taká vnútorná dialektika významových vrstiev, že významy nielenže sa prekryvajú, nielenže sú vo vzájomných metamorfózach, ale že „najhlbšia“, najvšeobecnejšia vrstva, ktorú sa nám podarilo zistiť – vrstva nazvaná „ontologicko-naturfilozofickou“ je vlastne dialektickou antinomiou vrstvy hornej, nazvanej spoločensko-morálna, je teda jej negatívnym (ako vo fotografii) určením. Potom všetky významové vrstvy majú za následok zbezvýznamnenie (v dôsledku napäťia, medzi pomenovaným a nepomenovným, ktoré sa nerieši, ale trvá), to znamená, že sa menia v jedinú vrstvu – vrstvu opticky postižitelnú, to jest to, čo na obraze bezprostredne vnímame so všetkými bezprostrednými a emocionálnymi obsahmi bezprostrednej vizuálnej prítomnosti. Tak vzniká predsa len „nová realita“ – realita obrazu samého. A proces zvýznamňovania môže sa začať znova, od tejto zmyslovej vrstvy pomocou ilúzie niečoho „za“ a pomocou obrazových momentov (významov) mimo seba, navonok z obrazu, do reality, ktorá nás obklopuje.

Tak vidíme, že toto poukazovanie mimo seba, toto zvýznamňovanie, inými slovami „obsahovosť“ Brunovského tvorby vylučuje akúkoľvek prítomnosť formových samoznakov. Nielenže neurčené predmetnosť, ba i torzá, zlomky, trosky sú v súvislostiach obrazu poňaté ako živé, ako bytosti, ako živočíchy (napríklad na liste Opitá nevesta či Spleen druhej ženy starinára. Podobné zoživočišnenie zlomkov nachádzame u J. Miróa), ale i samy takzvané formové prostriedky tu dôsledne vystupujú obsahovo. Znamená to, že sú dôsledne chápane ako významosné, to jest, že sú v dokonalom súlade s námetovo-obsahovou náplňou (zameraním) (v našom prípade pojmovovo-predmetnou kontra nepojmovovo-spredmetňovanou, čo do štrukturálneho typu), že sa menia v ňu. A skutočne, ako sme mohli vidieť, nielen protiklad černe a beloby je chápany symbolicky ako protiklad tmy a svetla, nielen plastičnosť znamená hmotu, nepravidelnosť a naturalistická iluzívnosť zase biologičnosť, ale i princíp simultaneity je vlastne

vyjadrením zvečňovania, porušovania javovej logiky, priestorovosť v protiklade s plastičnosťou zase nositeľmi rozporu konkrétnosti a večnosti, konkrétnie pomíjajúceho a nekonečného atď., až koniec-koncov i najvšeobecnejšie princípy, ako symbolizovanie či zobrazovanie, alebo deformácia sú zároveň obsahmi – ony samy sú vlastnými obsahmi: iluzívnosti (sveta a človeka), skrytosťi (sveta a človeka), deformácie atď. Vlastné princípy napĺňajú samy seba, sú použité na seba, to jest napríklad sama symbolizácia je symbolom, sama deformácia je deformáciou seba. Je to len ďalší prejav vnútornej dialektiky, tohto základného princípu surrealizmu a jemu blízkeho umenia. Tak vlastne „forma“ splýva s obsahom v jednote v tom zmysle, že obsah sa úplne prebytostňuje vo forme a forma je úplne jeho prebytostením. Pretože je teda obsah dokonale vo forme, môže byť forma obsahom. Tu pochopíme predchádzajúce vývody o vzájomnom rušení sa významovosti a javovosti v Brunovského grafikách, o tom, že nakoniec vlastne novým svetom je predkladaný svet samého umeleckého diela. Jeho špecifikum tkvie v tom, že tento svet umenia je vztiahnutý navonok, mimo seba, a to dialekticky – je v rozpore s empirickým svetom a koniec-koncov i sám so svojou špecifickosťou. Práve tým vzniká významové napätie a významová mnohovrstevnosť, významová oscilácia. Pritom treba ešte poznamenať, že jednotlivé formové prvky nemajú iba jednu, ale niekoľko funkcií. Napríklad zmienený protiklad černe a beloby nemá iba funkciu symbolickovýznamovú, ale okrem toho aj emocionálnu, esteticky voľnú, formovo-skladobnú, rovnako tak i tvary, skladba atď. Princíp premeny jednej kvality na kvalitu druhú, princíp dynamiky neustáleho vznikania a zanikania nie je iba obsahovým prvkom, ale, ako

vidíme, priamo princípom výstavby štruktúry, kde vystupuje ako napätie a dynamika významov. Pritom nejde iba o významové napätie jedného prvku, či niekoľkých prvkov, ale priamo celých významových vrstiev, o ktorých sa domnievame, že sú prítomné v danom diele všetky, ale tak, že jedna z nich je rozhodujúca, dominujúca.

Na záver tejto štúdie by som chcel pripojiť túto stručnú paralelnú poznámku: Princíp organičnosti človeka a sveta vôlej, princíp spojovania sa subjektu s objektom, princíp jednoty, „prahmoty“ chápanej vitalisticky, ponímanie prírody ako bytosti, teda zduchovňovanie (čo je voluntaristický princíp), protiklad organizovaného a neorganizovaného, teda vlastne chaosu a harmónie, všetky tieto princípy zistené v štruktúre Brunovského diel sú vlastne princípmi romantizmu. Je tým potvrdené zaradenie Brunovského do tej vetvy manieristického umenia, ktorej posledným vrcholom bol surrealizmus, a je tým potvrdené i tvrdenie, že Brunovský svojím dielom v rámci nášho mladého umenia primáša nové obsahy.

Mnohé z tu predkladaného má len hypotetickú platnosť, nechce byť ničím viac než návrhom. Príčinou toho je zložitosť a mnohovrstevnosť štruktúry grafickej tvorby Brunovského, znak jej umeleckej hodnoty. Nepochybne ostali mnohé stránky i vrstvy štruktúry mimo nášho uchopenia. Sú tým „na uchopenie“! To si však vyžaduje nielen hlboké pochopenie, ale i precíznu analýzu jedného grafického listu za druhým, nakoľko patrí k podstatným znakom autorovej tvorby, že každé dielo samo je už organizmom, celkom, svetom.

Azda sa nám podarilo aspoň jedno: ukázať, že Brunovského grafika je špecifickou odpovedou na otázku postavenia človeka vo svete, že je to dielo bytostne myšlienkovovo angažované.

## Princípy geometrickej harmónie a ich použitie v stredovekej architektúre na Slovensku

### Bedeutungsschichten im graphischen Schaffen Albín Brunovský's

Das graphische Schaffen Albín Brunovský's hat in der heutigen jungen slowakischen Kunst seinen spezifischen Platz. Sein hoher Kunstwert sichert ihm ein zur Nachahmung anregendes Recht auf eine „phantasiehafte“ manieristische Richtung. Es schafft unserer jungen Kunst ein Anrecht auch an die surrealistischen Traditionen anzuknüpfen.

Der grundlegene Widerspruch und die Grundlagen der Spannung, aus welcher sich Brunovský's Schaffen nährt, sind ihrem Wesen nach dieselben, die den Widerspruch des Surrealismus ausmachen: der Widerspruch im Begreifen des „Sujets“, der Widerspruch in der Phantasiehaftigkeit und zuletzt der Widerspruch in der „neuen phantastischen Realität“. Daher muss man vor Brunovský's Schaffen vor allem die Hauptfrage beantworten, in welchem Verhältnis steht diese „neue phantastische Realität“, zu der uns bekannten Realität? Der genannte Widerspruch wurzelt in der Tatsache, dass die „neue phantastische Realität“, die ihrem Wesen nach eine analogische Reaktion auf die uns bekannte optisch-logische Realität ist, illusionistisch aufgefasst wird und konkret wirkt. So ergibt sich ein Widerspruch zwischen dem Konkreten und Ueberkonkreten, ein Widerspruch, der sich durch die gesamte Struktur von Brunovský's Graphik zieht und sich in den verschiedensten Formen bemerkbar macht: so zwischen der Ewigkeit und dem jeweiligen Augenblick, denn die „neue phantastische Realität“ währt ewig, während das Konkret-Augenblickliche ganz gegenwärtig ist, weiters der Widerspruch zwischen der Kontinuität und dem Abspielen der Handlung und der statischen Metamorphosenhaftigkeit usw.

Bei einer näheren Analyse des graphischen Schaffens Brunovský's haben wir drei Bedeutungsschichten der Struktur festgestellt. Die erste, allgemeinste und tiefste zugleich, schciint eine allgemein-philosophische Schicht zu sein, die wir auf Grund inhaltlicher Verwandschaft mit dem Romantismus aushilfsweise als „naturphilosophische“ bezeichnen. Sie hilft dem Autor seine Weltanschauung zum Ausdruck zu bringen, die er als einen vergeistigten Organismus auffasst, als eine Art Lebewesen. Dieses Lebewesen gleicht einer Urmaterie und ist ständig in Bewegung, wobei sich die Gegenstände und Lebewesen im Prozess des ewigen Wechsels von Entstehen und Untergang ständig ändern in eine einzige, grundlegene, vergeistigte jedoch materielle Qualität. Diese monistische Auffassung hängt eng mit einem sexuellen Prinzip zusammen, dass beim Umschlagen von Gegen-

ständen und Lebewesen in die verschiedenen Qualitäten im Grundwesen mit jenem Prinzip von Leben und Tod, Entstehen und Untergang verschmilzt. Darum ist das Hauptprinzip dieser Schichte die Spannung zwischen dem Ungenannten und Genannten, wobei das Ungenannte im Werden ist, hervortaucht und das Ungenannte untertaucht, sich „verlogisiert“.

Mit dem Begreifen der Welt ist wesentlich das Begreifen des Menschen verbunden. Daher ist die zweite Bedeutungsschichte die antropologisch-philosophische. Das Prinzip von Leben und Tod, Entstehen und Untergang, das Prinzip der Durchdringung und Vereinigung gewinnt seine Bedeutung vor allem in Bezug zum Menschen. Der Inhalt dieser Schichte ist also das Verhältnis Mensch-Welt. Das menschliche Leben wir hier als Bestandteil einer ewigen Bewegung aufgefasst und ist daher nichts anderes als das Schicksal, welches der Hand des Schicksals überlassen wurde, dem Zufallspiel, hinter welchem jene geheimnisvolle Kraft — das Urwesen des Lebens, steht.

Diese Schichte ist im Verhältnis zur ersten enger an den Begriff gebunden, daher kommt ihr eine wichtigere Bedeutung nebst der gegenständlichen Ganzheit, Deformation und letzten Endes des Symbols zu.

Die oberste und an den aprioristischen Gedanken und daher auch an die uns bekannte Realität ammeisten gebundene ist der Bedeutung nach die gesellschaftlich-moralische Schichte. Sie ist am engsten mit der gegenständlichen Ganzheit verbunden und ihr wesentliches Mittel ist die Deformation. Es geht dabei hauptsächlich um eine kritische Betrachtung der zwischenmenschlichen Beziehungen und in ihrem Mittelpunkt stehen von Neuem die sexuellen Beziehungen.

Die drei genannten Bedeutungsschichten treten in der Struktur nicht isoliert auf. Sie sind wesentlich miteinander verknüpft, so das wir am Ende zu dem paradoxen Schluss kommen: wenn die „neue phantastische Realität“ nichts anderes ist als die Negation der uns bekannten Realität, dann ist das Allgemein-philosophische eine Antinomie zur Gesellschaftlichmoralischen und letzten Endes, ist dann diese „neue“ Realität die eigentliche Realität des Werkes. So wie in der surrealistischen Malerei ist auch bei Brunovský die Realität des Werkes von aussen auf sich bezogen und ontologisch an die Erläuterung durch den Besucher gebunden. Darin äussert sich das Geheimnisvolle und seine Inspirations- und Entautatisierungsfähigkeit.

ALOJZ STRUHÁR

„Architektúra je umením stavie budovy, stavby a ich súbory pre životné i ideoovo-umelecké potreby ľudskej spoločnosti. Architektúru nemôžeme zamieňať za jednoduchý technický výtvar, no je nesprávne ju považovať výlučne za jedno z umení. Rozvoj architektúry je úzko spätý s pokrokom vedy a techniky, ktorý určuje jej reálne možnosti, naproti tomu architektúra podnecuje rady náuk tým, že predkladá vede a technike nové, praktické úlohy.“<sup>1</sup>

Jedna z náuk v citáte uvedených bude v mojom príspevku geometria, ktorá podľa slov Kadeřávka: „pevným a bezpečným základom, na némž se mohlo vyvinouti velkorysé stavitelství, sochařství a malířství, byla znalost jednoduchých, základných

pouček geometrických, zejména znalost pravého uhu, svislíce a vodorovné roviny a jejich použití“<sup>2</sup> — zohrala nemalú úlohu počas vývoja architektúry a pomáha trvale riešiť veľa praktických úloh podnietených architektonickou aj umeleckou tvorbou.

Táto spoluúčasť geometrie na architektonickej tvorbe bude predmetom rozpravy, ktorú obmedzujem na oblasť územia Slovenska.

Tematicky pôjde o geometrickú analýzu architektonickej kompozície so zvláštnym zameraním na architektonický detail. Pritom je jasné, že sa architektonický detail nedá odtrhnúť chápať od celej koncepcie, a preto i v rozboroch dochádza miestami nutne k prelinaniu sa.

### Platnosť geometrických proporčných obrazov

Z dejín architektúry je známe, že v každej dobe boli oblíbené nielen určité tvary, ale aj určité proporce, ktoré vyhovovali používaným konštrukciám a najlepšie pomáhalo vyjadriť súčasné umelecké názory. Umelecká kvalita architektonického diela však nemôže byť zaručená iba sledovaním proporčných pravidiel, vyplývajúcich výlučne zo zákonitostí matematiky alebo geometrie.

V teoretickej literatúre sa pokúšajú niektorí autori použiť svoju — a podľa nich „jedinú“ metódu na analýzu architektonických diel všetkých čias i všetkých krajín. Bohato členené priečelia architektúry minulých storočí umožnili autorom týchto rozborov zachytávať a viazať siete svojich i veľmi zložitých geometrických obrazcov

na architektonické články významu často podradného z hľadiska celej koncepcie.

Ďalšej chyby sa mnohí autori dopúšťali v tom, že robili svoje analýzy na výkresoch s malou mierkou, takže nepresné výsledky potom upravovali — „prispôsobovali“. Takýmto spôsobom mohli sa najrôznejším architektúram pripisovať proporčné systémy, o akých sa ich autorom ani len nesnívalo.

„Dnes sme presvedčení, že hodnota, krásu, pôvab a harmónia architektonického diela nie je závislá len od nejakej formuly krásy, od »kúzelného vzorca« alebo geometrickej proporčnej schémy, ale že závisí od talentu jeho tvorec, od spôsobu výtvarného prejavu, od majstrovstva výjadrenia myšlienok doby, v ktorej dielo vzniklo.

Účelnosť, technická dokonalosť a krásu sú tri základné požiadavky architektúry.“ „S kružidlom v ruke sa môžeme presvedčiť o dodržovaní (alebo nedodržovaní) klasických kánonov v praxi. S kružidlom v ruke sa môžeme pokúsiť odkryť »nepísané zákony« klasiky. Ale iba s kružidlom v ruke neodkryjeme »rozum architektúry«.“<sup>13</sup> Naproti tomu nedá sa uprieť, že proporčným systémom je do architektonického diela vnášaná určitá zákonitosť. Je nutné chápať proporčné systémy alebo geometrické proporčné schémy uvádzané v odbornej literatúre niekedy ako korektívum tvorivej práce architekta, inokedy ako geometrickú osnovu pomýšľanej architektúry. V stredovekej architektúre u nás, ako aj v ostatnej Európe, boli osnovou.

Podľa definície je *proporcia* vzájomný vzťah rozmerov plochy, prípadne priestoru alebo hmoty (výšky, šírky, hĺbky). Stavby komponované so zreteľom na proporčné vzťahy sa vyznačujú tým, že rozmery ich celkového obrysу, ich jednotlivých priestorov i časťí sú späť pevným rádom, istou zákonitosťou, podmieňujúcou harmóniu.

Pevné proporce pomáhali osnovovať architektúru v antickom Grécku, boli vodidlom už starovekému staviteľovi Orientu v jeho činnosti. Boli odvodené zo základnej jednotky modulu. Každé obdobie vývoja architektúry malo svoju modulovú sústavu. Ten-ktorý modulový systém treba chápať ako

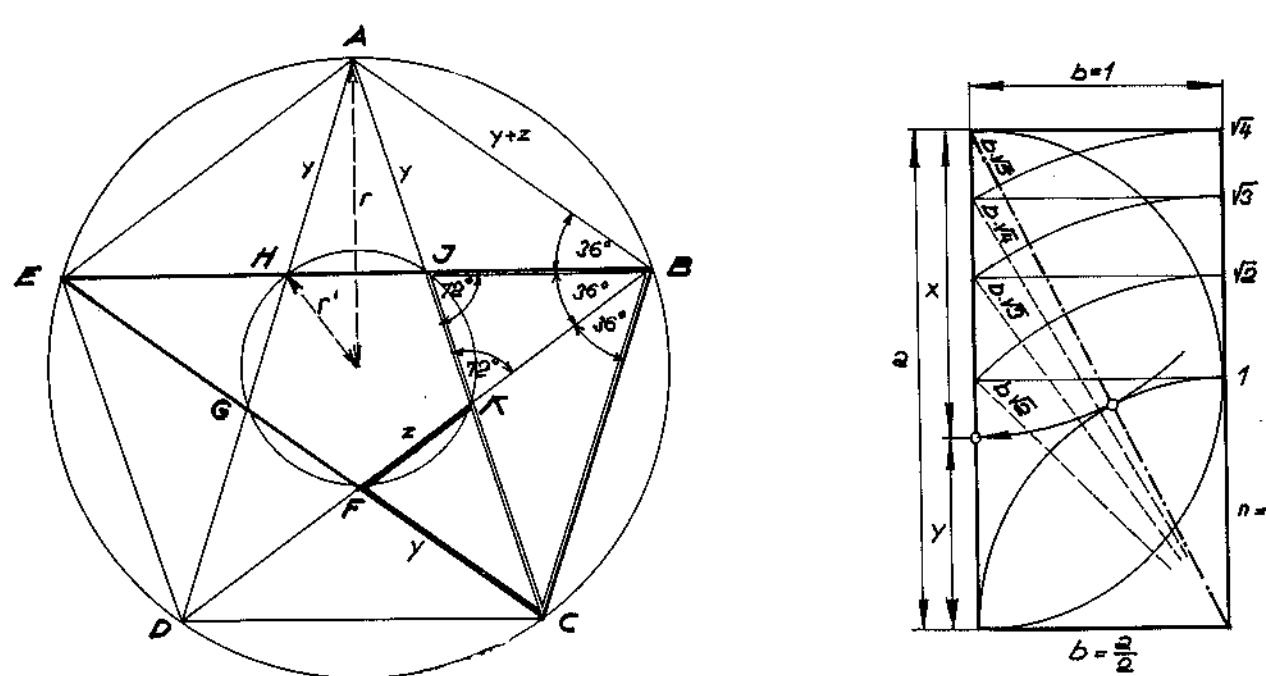
„abstrakciu“ určitých ustálených rozmerových pravidiel navrhovania a výstavby budov.<sup>4</sup>

Starovekí Gréci používali relatívnu modulovú sústavu. Ich svetské a kultové stavby mali pomerovú, relatívnu mierku, kde sa detaily koncipovali úmerne k celku. Antická, grécka architektúra, a najmä jej klasické obdobie, používala ľudské meradlo.

Stredovek, teda architektúra románska a gotická u nás, používali meradlo absolútne.<sup>5</sup> To dokážeme aj na našich pamiatkach. Meradlom bol človek – jeho rozmery. Praktická jednotka merania bola „stopa“ – dĺžka jeho chodidla („Fuss“ – noha, chodidlo, „Elle“ – laket).

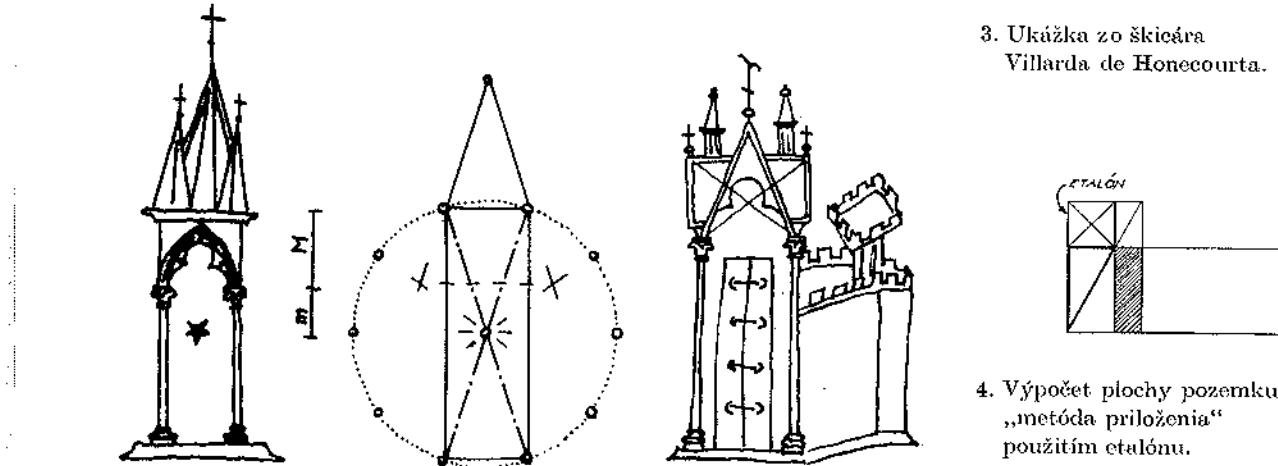
Z veľkého množstva teoretických prác<sup>6</sup> o stredovekej architektúre a o jej konštrukčných metódach si treba povšimnúť aspoň niektoré – i keď sa nezaoberajú našimi pamiatkami. Uvedme si preto iba v skratke jednotlivé názory a metodiku hľadania proporcionality architektonického diela.

Priekopníci 19. storočia sa snažili v staviteľstve stredoveku odhaliť aritmetické vzťahy v pomeroch.<sup>7</sup> Naproti tomu Dehio dokazoval použitie

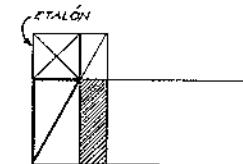


1. Hviezdicový päťuholník (pentagram), v ktorom strany  $z$ ,  $y$  rovnoramenných trojuholníkov sú v pomere „zlatého rezu“. Keď  $AK = y + z$ , potom platí  $(y + z) : y = y : z$  (vid: H. E. Timmerding, Der Goldene Schnitt, 1919).

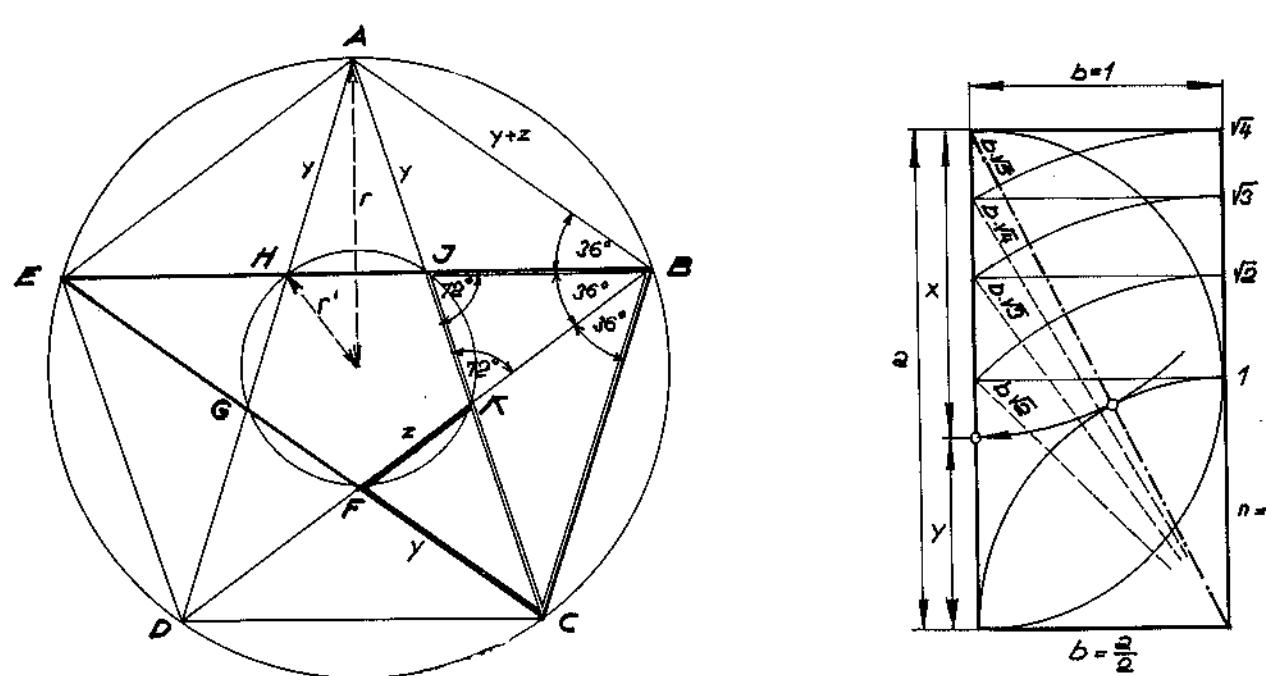
2. Rad dynamických štvorcov (M. Ghyska).



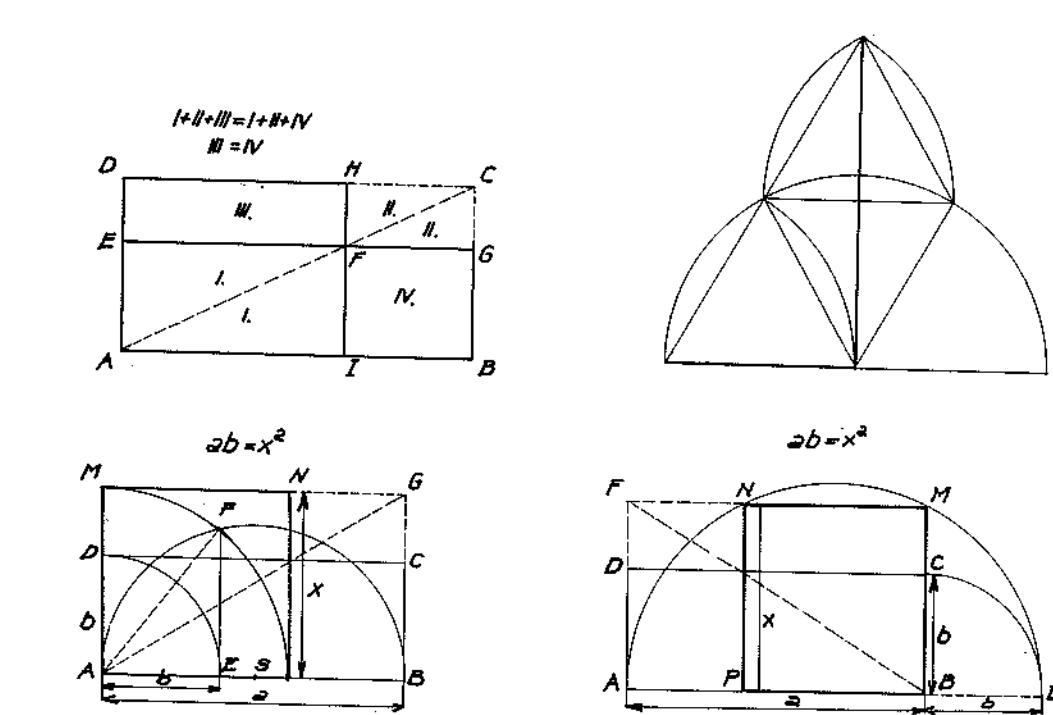
3. Ukážka zo škicára Villarda de Honcourt.

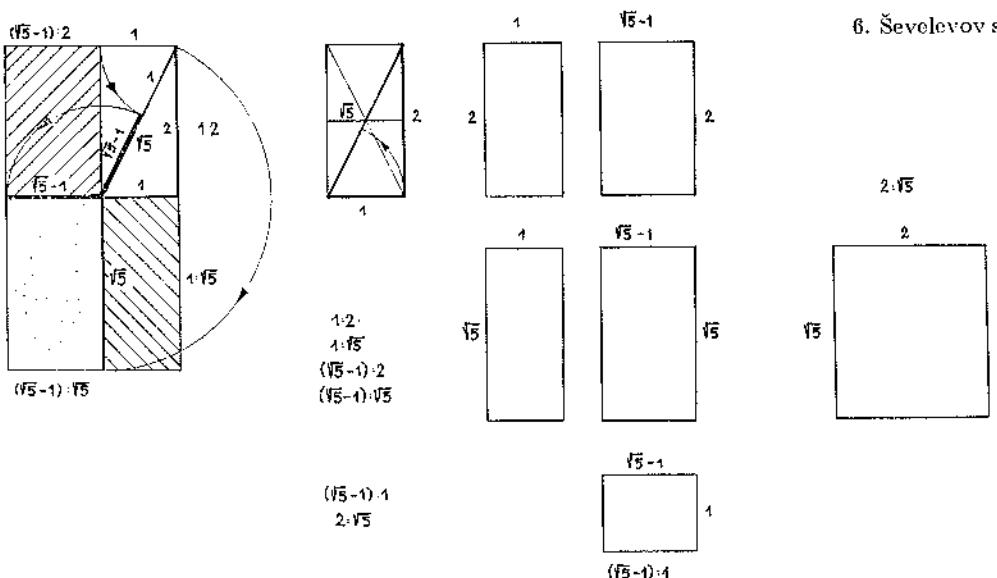


4. Výpočet plochy pozemku, resp. „metóda priloženia“ použitím etalónu.



5. Geometrická konštrukcia rovnoplochých a podobných rovinných útvarov. Konštrukcia pravého uhla.





6. Ševelevov systém dvoch kvadrátov.

Tento objav bol možno výsledkom ich záujmu o strednú geometrickú úmernú  $a : b = b : c$ . Otázka znala: „čo je geometrickou úmernou dvoch posvátných symbolov 1 a  $2\sqrt{5}$ “, a viedla k štúdiu strany a uhlopriečky štvorca, resp. obdĺžnika o pomeroch strán  $1 : 2$ . Pytagorejci došli k výsledku, že pomer dvoch úsečiek nemožno vyjadriť „číslom“, t. j. tým, čo teraz nazývame racionálnym (celým alebo lomeným) číslom, ktoré bolo vtedy jedinou uznávanou číselnou hodnotou. Tento rozpor nevyriešil ani Orient, ani európska renesancia, a preto sa hľadala syntéza v geometrii.<sup>24</sup> Autor

dalej hovorí: „Ked' sa pozeraeme na spomínanú metódu »priloženia« (zakladania)<sup>25</sup> ako na metódu zamerania pozemku (resp. námestia alebo voľného priestranstva) spôsobom »priloženia« presnej miery — etalónu k pozemku a ked' predpokladáme, že ich starovek poznal a používal, najmä Egypťania a po nich Gréci, potom sú jasné začiatky iracionálnych proporcii v architektúre. Vývoj iracionálnej proporcie možno sledovať od 3. tisícročia pred n. l. až do konca 16. stor. n. l.“ (Slovo „iracionálne“ budeme chápať v ďalšom texte z hľadiska matematického!).

Z uvedených úvah vyplýva, že starovekí geometri zostrojovali pomocou strán a uhlopriečok obdĺžnika rovnoploché a podobné útvary a pravý uhol. Architektúra Egypta všade zachovávala v tom čase princíp podobnosti a rovnoplochosti rovinných útvarov. Starovekí geometri v službách staviteľstva využívali vedomosti a výpočty získané v praktickej geometrii — zememeračstve v dnešnom slova zmysle. Pravda, kým v zememeračstve sa problémy riešili takmer výlučne na vodorovnom teréne, resp. v rovine, v staviteľstve pribudol tretí rozmer: výška budovy. Táto geometria praejúca i s výškami si vzala na pomoc meracie tyče, ktoré sa zhodovali v stanovenom pomere so stranami a uhlopriečkami priamoholníkov pomýšľaného diela.

V článku sa ďalej hovorí: „Vlastnosti párných mier, podľa ktorých strana a uhlopriečka štvorca alebo obdĺžnika o pomere strán  $1 : 2$  prevládali nad ostatnými možnými zoskupeniami v tom, že na zostrojenie pravého uhl'a stačili dva etalóny (strany štvorca sú rovnako dlhé a v obdĺžniku sa volili v pomere  $1 : 2$ ). Súčasne vznikli dva rozmery etalónu vo vzťahu  $1 : \sqrt{5}$  — párne miery (dvojice mier alebo meradiel), sústavy dvoch štvorcov. Zachovali sa viaceré údaje svedčiace o použití systému (nástenný reliéf v hrobke vládca Chesira v Sakkare — 2650 pred n. l., ktorý zobrazuje vládca s pracovným náradím: s dvoma mernými tyčami, dĺžky ktorých sú v pomere  $1 : \sqrt{5}$ ; komplex v Sakkare; záznamy z čias Imenhotepa a pod.).“

Egypťanom podľa toho stačili elementárne metódy (ako dve tyče Chesira) na budovanie i najväčších objektov a komplexov. Nakoniec to súvisí aj s úrovňou vedy — konkrétnie matematiky a geometrie, aká vtedy v Egypte bola. Nemožno ju príliš preceňovať. Výstavbe pyramíd okolo r. 3000

ďarský autor J. Csemegi,<sup>17</sup> z ktorého prác niektoré sa dotýkajú aj našich pamiatok. Väčšinu uvedených autorov cituje aj on v jednom svojom príspevku.

Oveľa väčší úspech mali autori, ktorí sa snažili dostať na koreň veci cestou štúdia zachovaného plánovaného materiálu, ako napr. Thomae,<sup>18</sup> Ueberwasser,<sup>19</sup> ktorý študoval skicár Vilarda de Honcourt, a najmä Maria Velte.<sup>20</sup> M. Velte dokázala veľmi presvedčivo na pôdorysoch veží, na rezoch a pôdorysoch katedrál použitie štvorcových a trojuholníkových modulových sietí, čiže tzv. „kvadratúry a „triangulácie“ na navrhovanie.

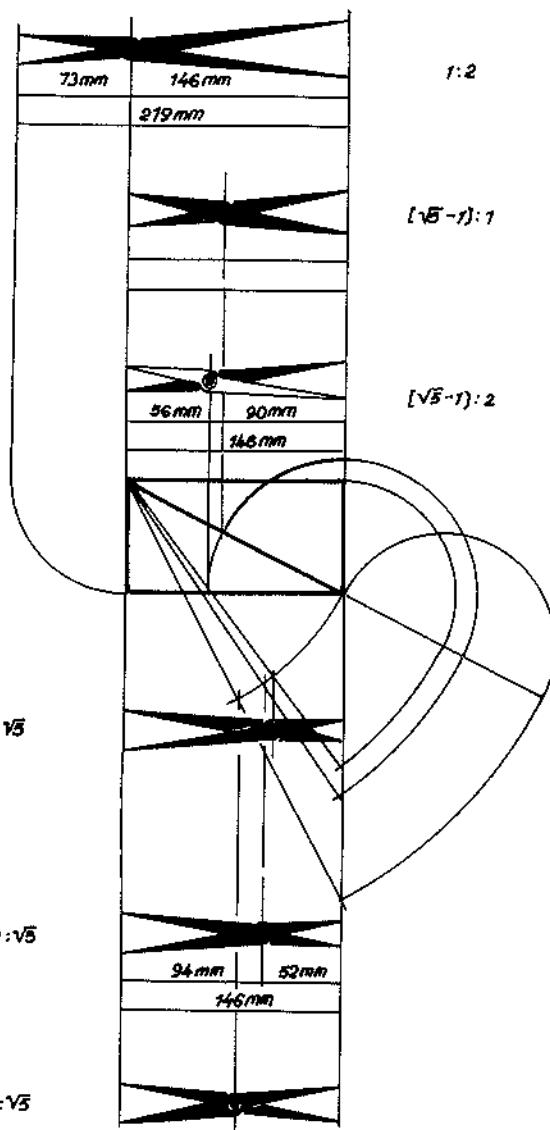
Okrem spomenutých autorov by bolo možné uviesť práce celého radu ďalších bádateľov, ako Fechnera, Wittkowera, Hautecoleura, Choisiego a pod. Menoslov autorov nemožno uzavrieť bez citovania jedného z najväčších architektov a teoretikov 20. storočia — Le Corbusiera, ktorý po dvadsaťročnom štúdiu vydal svoj *Modulor* (čiže ľudské stavebné meradlo)<sup>21</sup> — dielo svetového významu v teórii architektúry.

Nedávno vyšiel veľmi zaujímavý článok sovietskeho architekta J. Ševeleva.<sup>22</sup> V tejže oblasti bádania sú pozoruhodné články už spomínaného juhoslovanského autora Zlokovića.<sup>23</sup>

Rôzne teórie — odhliadnuc od ich omylov — poskytli niekoľko nevyvrátilných vecných dôkazov o použití geometrických proporcívnych metód v tvorbe staroveku i stredoveku. Jednou z týchto

teórií je systém „dvoch štvorcov“ J. Ševeleva. Autor sa zaoberá geometrickou proporcionalitou staroveku i stredoveku. V prvej časti svojho príspevku hovorí o problémoch staviteľa Orientu, ktorý pre svoju prácu potreboval matematické výpočty a merania. Pomáhala mu v tom staroveká matematika a geometria, ktorá vznikla ako praktická veda. Počiatočná pozornosť sa venovala aritmetike a zememeračstvu. Avšak veda, ktorá sa po stáročia pestovala ako zvláština schopnosť, ktorej úloha nespočíva len v aplikácii, ale aj vo vyučovaní vlastných tajomstiev, rozvíjala sa smerom k abstrakcii. Začali ju zrazu študovať samu pre seba.

Dávna minulosť riešila matematické úlohy cestou geometrickou. Možno preto predpokladať, že prví „architekti“ boli Iudia, ovládajúci geometrické metódy počítania, čiže geometri — zememerači, hovorí autor článku. Jednou zo základných úloh tohto človeka bolo riešiť výpočet plochy pozemku, resp. riešiť úlohu zakladania — vytýčenia stavby. Riešiť výpočet plochy pozemku znamenalo prirovnáť zameranú plochu k jednotke miery. Túto tzv. „metódu priloženia“ (prirovnania) treba chápať ako metódu riešenia kvadratických rovnic geometrickou cestou. Gréci ju poznali a používali pravdepodobne po objavení nesúmernitelnosti úsečiek, teda po odhalení iracionality (pripisovanej pytagorejcom ako najzávažnejší objav v 4. stor. pred n. l., alebo v posledných desaťročiach 5. stor. pred n. l.).



7. Antické proporcionálne kružidlá.

pred n. l. a skôr sa pripisovali všetky možné výsledky veľmi rozvitej a dokonalej vedy.<sup>26</sup> Nie je to, pravda, správne. Ved Egyptania sa vtedy pomaly oslobodzovali zo životných podmienok mladšej doby kamennej. Prameňom takýchto zpráv je obyčajne omnoho mladšia egyptská tradícia, ktorú nám zachovali Gréci. Výsledky starovekej egyptskej vedy tvorili základ profesionálnej tajnosti, preto aj používanie „párnych mier“ systému dvoch kvadrátov ostalo dlho tajomstvom.

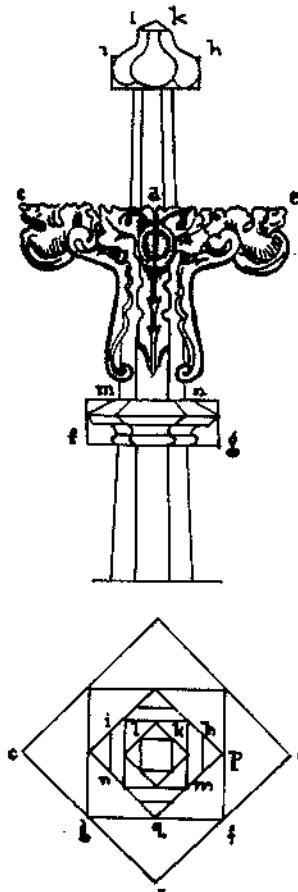
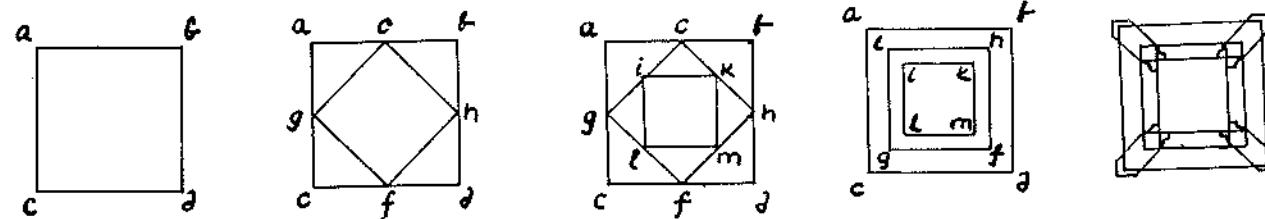
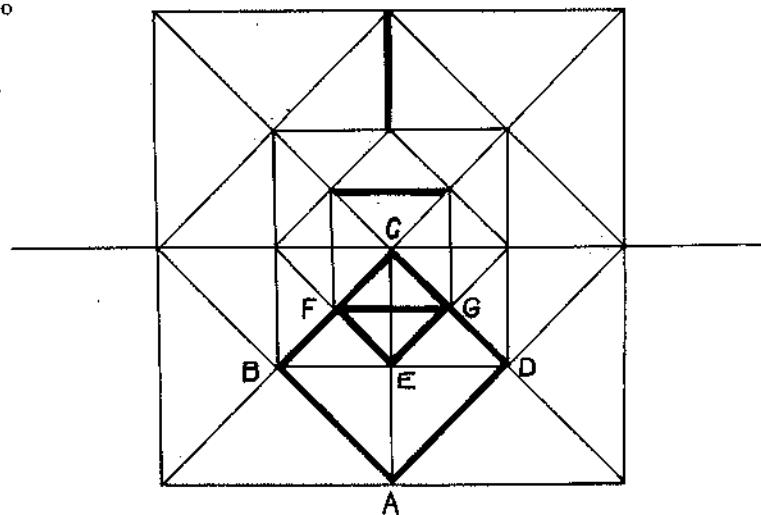
Antika používala okrem systému dvoch štvorcov aj iné metódy, napr. pri vytýčení stavby, kde bolo treba zostrojiť pravý uhol, vychádzali zo vzťahov pravouhlého trojuholníka alebo pravidelného šestuholníka. Gréci využili nielen vzťah menšej odvesny k prepone pravouhlého trojuholníka, ale i vzájomné vzťahy všetkých prvkov trojuholníka o odvesných dĺžkach 1 a 2 jednotky, resp. obdlžnika o stranach 1 a 2. Používali strednú geometrickú úmernosť. Jej geometrická konštrukcia spočíva v odpočítaní menšej odvesny od prepony pravouhlého trojuholníka. Vzťah zvyšnej úsečky

prepony ( $\sqrt{5} - 1$ ) k väčšej strane o dĺžke 2, čiže:  $(CD) : (CB)$  je známy vzťah zlatého rezu. Použitie úsečky ( $\sqrt{5} - 1$ ) zvýšilo dovtedajšie proporcne vzťahy  $1 : 2$ ,  $1 : \sqrt{5}$  a  $2 : \sqrt{5}$  na rad možných kombinácií dvojíc mier:

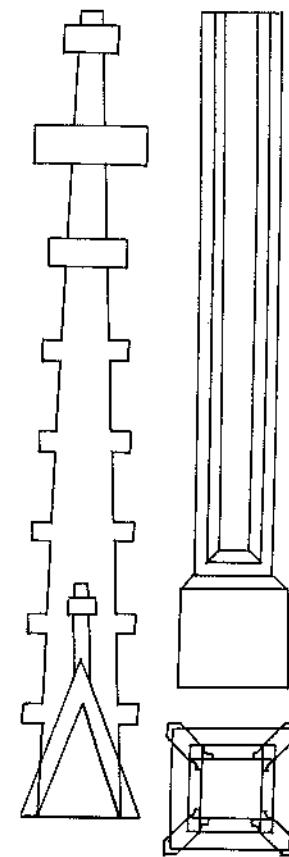
$$\begin{aligned} & 1 : 2 \\ & 1 : \sqrt{5} \\ & 2 : \sqrt{5} \\ & (\sqrt{5} - 1) : 1 \\ & (\sqrt{5} - 1) : 2 - \text{zlatý rez} \\ & (\sqrt{5} - 1) : \sqrt{5} \end{aligned}$$

Zvolením dvojice mier, najbližšej k špecifickému obrazu i k tektonike pomýšlaného diela, architekt ustanovoval pomocou proporcionalného kružidla jednotlivé časti na projekte a potom vyhotobil svoj koncept v kameni, v skutočnej velkosti, zhodujúcej sa s kresbou pomerove. Pritom ramená antických proporcionalných kružidiel sa zhodujú s dvojicami mier sústavy dvoch štvorcov. Dejiny nám zachovali štyri proporcionalne kružidlá.<sup>27</sup> J. Še-

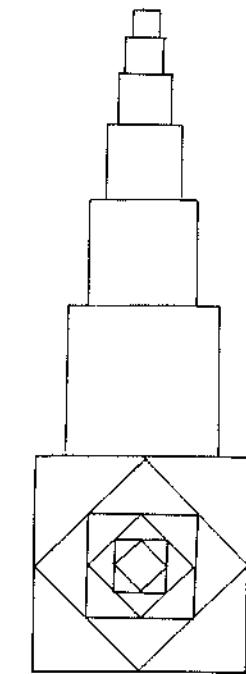
8. Princíp stredovekého konštruuovania za pomocí geometrickej osnovy (podľa M. Velte).



9. Konštrukcia stredovekého architektonického detailu použitím kvadratúry. Ukážka z knižičky M. Roritzera z roku 1486.



10. Návod na konštruuovanie architektonického článku použitím kvadratúry (podľa M. Velte).



velev záverom k svojej stati o antických proporcích hovorí: „Proporia, v ktorej vzniká pevné »všetko zo všetkého« a jeden vzťah dynamicky spája a skibuje tektonické závislosti, zaručuje nedeliteľnú jednotu častí s celkom, dáva jednotne koncipované dielo z rôznorodých prvkov.“ Automom uvedený systém hľadania proporcí v architektúre skúma teda proporcii ako zákonitosť jednoty tektoniky a matematiky a v tom vidí skryté tajomstvo triumfálnej cesty majstrovských diel architektúry.

Osnovanie stredovekej architektúry za pomocí, resp. spoluúčasti geometrie je možné najlepšie študovať na zachovanom „plánovom“ — kresbom materiáli, najmä z obdobia gotiky. Pôdorysy gotických veží (napr. dómu sv. Štefana vo Viedni a pod.) nemajú vyznačenú ani mierku, ani iné číselné označenie, čo by vyjadrilo pomery, v akých sú so zreteľom na skutočnosť kreslené. Mimo toho sa zakreslovali jednotlivé „poschodia“ veží do jediného pôdorysu, čo stažilo ich rozlúšte-

nie. Bližším pozorovaním zbadá človek okrem perom kreslených čiar aj pomocné, akoby ceruzkou rysované čiary, o ktoré sa opiera konštrukcia. Sú to štvorce do seba vpísané a pootočené o  $45^\circ$ , resp. rovnostranné trojuholníky, tak isto pootočené a vpisované. Tento princíp konštruuovania za pomocí geometrickej osnovy musel byť veľmi jednoduchý, dal sa ľahko zapamätať, a ústne, bez nakreslenia prenášať. Zachovala sa tým tajnosť konštruuovania; okrem hutu sa o nej nevedelo. Majstri staviteľa a kamenári tak mohli bez náhahu čítať všetky hodnoty, i výškové. Pôdorys udával v jednom i nárys.

„Teoretických prameňov, najmä z raného stredoveku je veľmi málo a nám môžu vravieť čosi iba tie, ktoré sa viažu priamo na pomery konkrétnej, v stredoveku jestvujúcej stavebnej huty, keďže v týchto hutách panoval zákon mlčania a ústneho prenášania poznatkov,“ hovorí M. Velte.<sup>28</sup> Z toho vyplývajúc museli jestvovať pravidlá prenášania skúseností z generácie na generáciu.

O ich existencii sa môžeme presvedčiť z dejín, a to napríklad z protokolov o zasadnutí stavebnej huty milánskeho dómu z rokov 1391—1401.<sup>29</sup> V týchto rokoch pozvala stavebná huta milánskeho dómu nemeckých a francúzskych staviteľov za poradcov. Krátko po ich príchode došlo k rozdielnym názorom medzi eudzími a domácimi, talianskymi staviteľmi. Časť protokolov zo zasadnutia jasne hovorí o tom, že *pre staviteľov z krajin severne od Álp nejestvovalo umenie bez geometrie*. Autorka v citovanom diele hovorí ďalej: „Najdôležitejšia je zpráva z 25. januára 1400, pochádzajúca od jedného z najpovolanejších poradcov stavby — J. Mignota z Paríža, ktorého povolali na stavbu dómu r. 1399 a ktorý zhrnul v troch bodoch výsledok dlhého, v názoroch odlišného, ba protichodného rokovania staviteľov z 11. januára 1400. Druhý bod tejto zprávy hovorí o nedostatkoch stavby, konkrétnie o vežiach tvrdil, že sa zrútia, keďže sú založené neodborne a iba na základe cito-vých momentov.“<sup>30</sup> Ďalej hovorí: »On, majster Ján zdôrazňuje, že umenie bez vedy nie je ničím.« (Dictus magister Joannes dicit quod ars sine scientia nihil est.) Talianski majstri mu odpovedali, že chcú mať veže dómu postavené podľa dvoch projekčných metód — metódy kvadratúry i metódy triangulácie, proti ktorému miešaniu sa tak ostro stal Mignotus. »Dôležité je, aby boli veže stavané metódou kvadratúry, ktorá sleduje pravidlá geometrie« (quod respondent ad quadratangulum sucundum ordinem geometriae).“ (Výroky majstra Mignota z Paríža, ktoré uvádzajú M.

Velte vo svojej práci, cituje z diela Luca Beltrami, *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, volume primo, Milano 1877. Pozri M. Velte, c. d., str. 10, pozn. 2.—6. — odtiaľ citáty aj v mojom príspevku.)

Ďalšia zpráva o použití kvadratúry je známa až z roku 1486 z knižičky M. Roritzera.<sup>31</sup>

Je zaujímavé, že stredoveké teoretické práce sa zjavujú buď v sporných prípadoch okolo riešenia tej-ktorej stavby, ako to bolo v prípade milánskeho dómu, alebo v časoch, keď sú obavy (ako napr. v neskorej gotike) z úpadku umenia tej-ktorej stavebnej huty. Koncom 15. storočia sa predtým tak prísne tajené pravidlá húť dostávajú navonok a ako M. Velte píše: „... zákon mlčania sa asi už tiež nedodržiaval tak striktne. Jedine tým si vysvetľujeme pokus posledných gotických majstrov zachrániť z ich starého umenia, čo sa ešte zachrániť dalo a položiť teoretické základy ich vedomostí.“

Popri Roritzerovi uverejňujú svoje znalosti aj ďalší majstri staviteľa, ako napr. H. Schuttermayer<sup>32</sup> okolo r. 1484 a L. Lacher<sup>33</sup> roku 1616. Všetky tieto stredoveké práce dávajú návod na konštruovanie fiál, pätiek, hlavic a ďalších architektonických článkov a detailov použitím „kvadratúry“.<sup>34</sup>

Pri študovaní stredovekých teoretických práce sa stretneme so spoločným konštatovaním, vysloveným ich autormi — neskorogotickými majstrami, že geometria, ktorú vo svojich prácach ozrejmujú, nepochádza od nich samých, ale (citujem):

„... die Geometric stamme nicht von ihnen selbst, sondern von den Alten der Kunst Wissenden, führnemlich der Jungkherrn von Prag.“<sup>35</sup>

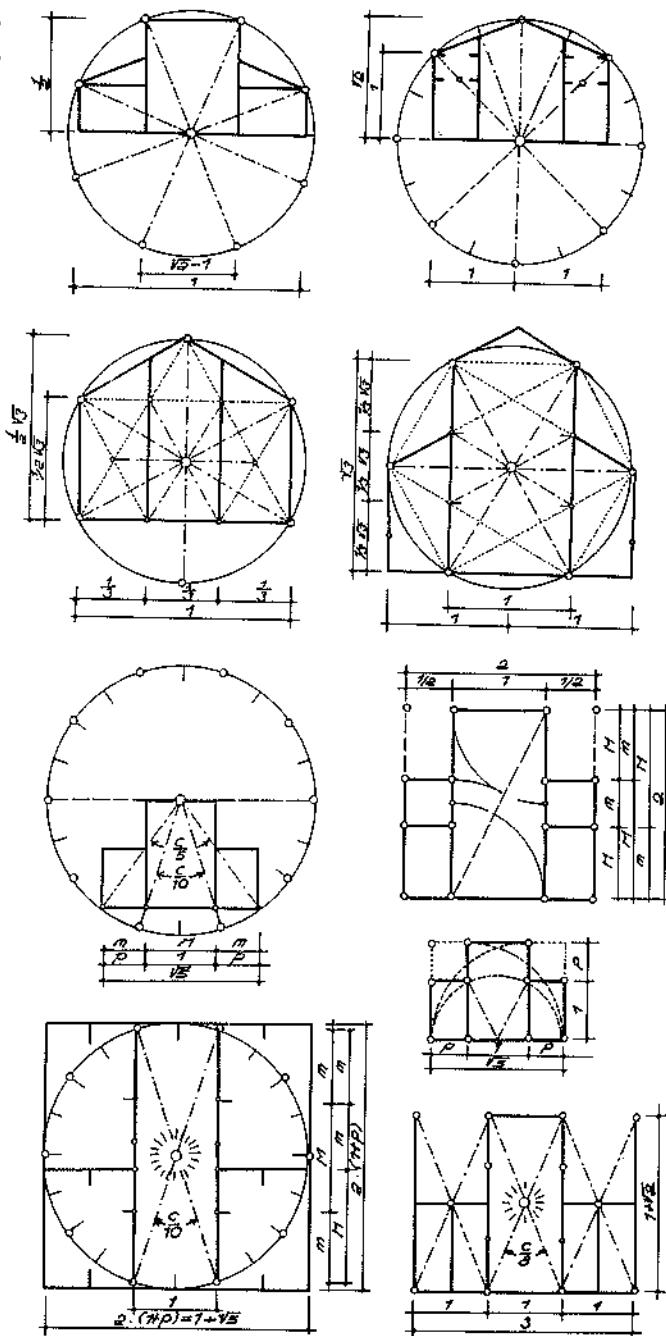
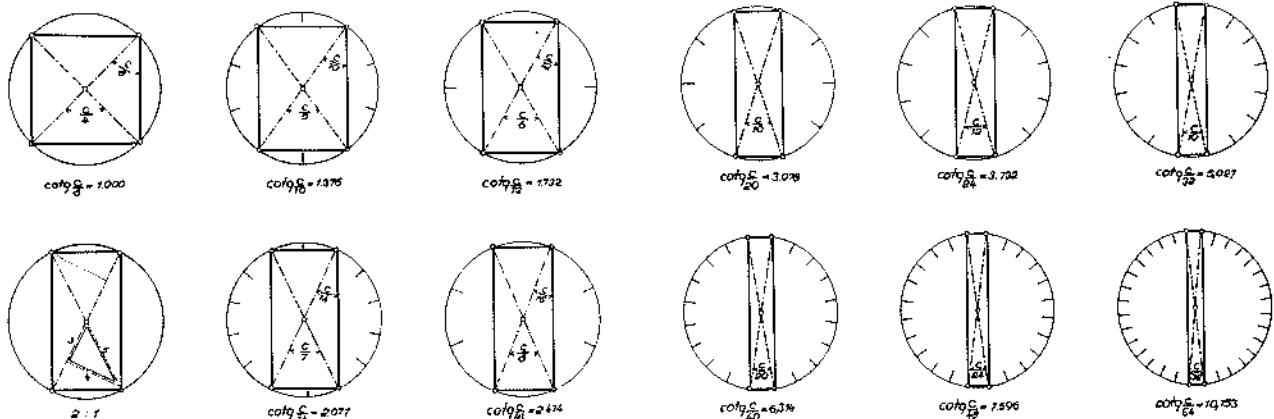
Pod pojmom „Jungkherrn von Prag“ sa myslí zrejme pražská parlérovská škola. To je významná skutočnosť pre posudzovanie našej stredovekej architektúry. Ďalej to znamená, že neskorogotickí majstri stáli a zakladali si na starých stavebných tradíciah a že si boli toho plne vedomí.<sup>36</sup>

Prítomnosť geometrie v stredovekom navrhovaní sa dá odhaliť popri spomenutých aj inou metódou. Máme na mysli onú, ktorá skúma stredovekú projekciu za spoluúčasti „geometrie kružnice“ („Kreisgeometrie“, ako ju nazval jej pôvodca E. Mössel).<sup>37</sup> Mössel vidí v architektúre minulosť spoluúčasti geometrie na tvorbe, resp. viac geometrie než matematiky — aspoň v staroveku a v stredoveku. Autor hovorí, že delenie kružnice na 4, 5, 6, 7, 8, 10 a 12 rovnakých častí vznikajú systémy pravouholníkov, trojuholníkov, pravidelných mnohouholníkov a hviezdicových mnohouholníkov. Predstavujú pri hromadnom radení k sebe siete — pôsobia akýmsi dojmom súradnicovej siete alebo systému pre tvorbu — osnovu pomýšlaného diela.<sup>38</sup>

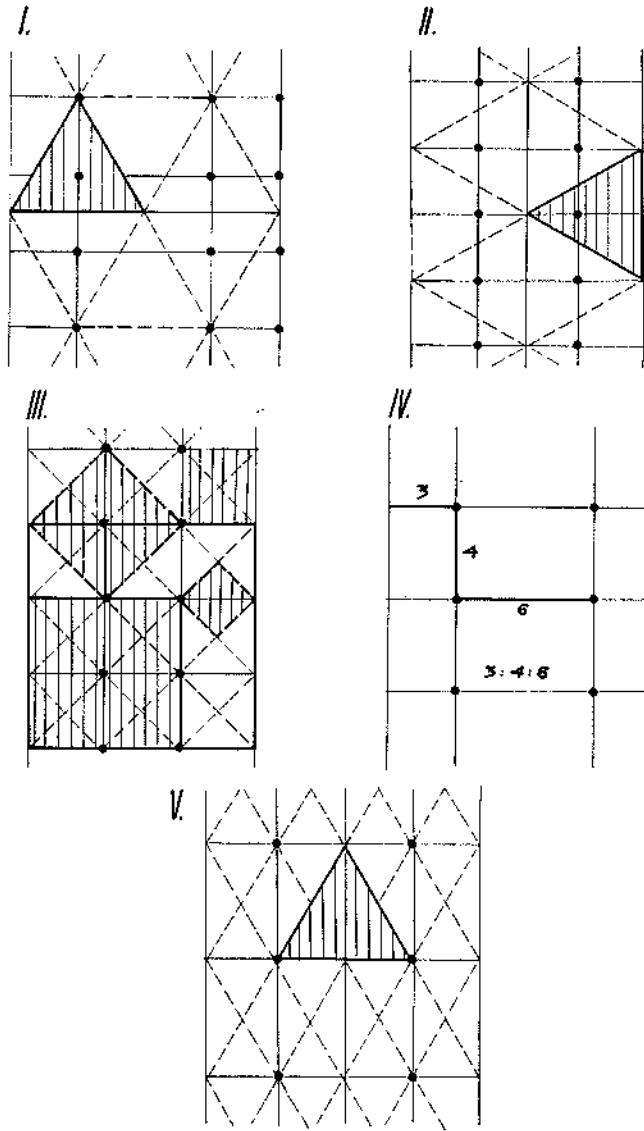
Mössel vysvetľuje, že geometria kružnice, pohybujúca sa v rovine, môže sa považovať za predmet geometrie priestorovej. Uvedené možnosti delenia kružnice a k nim prislúchajúce osobitné pomerové vzťahy sa vynárajú aj na priemetoch pravidelných mnogostien: tetraedru, hexaedru, oktaedru, dodekaedru a ikosaedru. Tieto mnogosteny — päť tzv. platonických — hrajú v teórii i v praxi antiky a stredoveku veľmi dôležitú úlohu. Spolu s nimi pôsobili i kozmologické špekulácie. Vznik a použitie tejto geometrie treba podľa Mössela hľadať už v najranejších kultúrach. Vyninula sa — ako už bolo povedané — z jednoduchých pracovno-technických poznatkov vo vzájomnom vymieňaní názorov s primitívne astronomickými. Všeobecnú zákonitú platnosť dosiahla geometrická systematika — a jej stopy ideové i tvaroslovne v potrebách kultu — v „posvätých číslach“ a obrazných symboloch všetkých náboženstiev a mystérií. „Geometria kružnice“ mala spočiatku viacúčelový, pracovno-technický význam popri význame estetickom.

Podľa Mössela proporce sa používali od začiatkov starovekej architektúry cez celý stredovek a renesanciu. Zdá sa, že boli ēim ďalej tým viac

11. Mösselova „geometria kružnice“ — spôsob architektonického navrhovania opierajúci sa o vlastnosti pravidelných mnohouholníkov vpísaných do kružnice.



12. Praktické použitie a význam „geometrie kružnice“ pri navrhovaní pôdorysov, priečelií a ich detailov (podľa Mössela).



13. Spôsoby tvorby stredovekého pôdorysu použitím modulových sietí (kvadratúra, triangulácia a pomerové vzťahy vyjadrené matematicky).

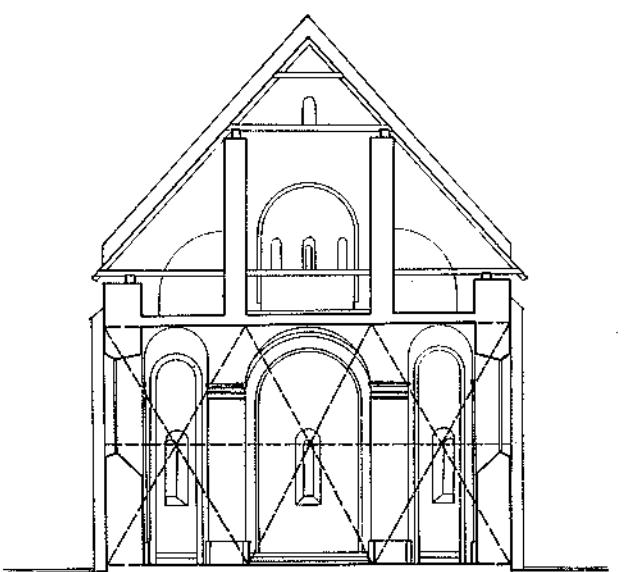
nických detailov. Kružnica delená na 6, 8 a 10 častí a z tohto delenia vzniknuté pravouholníky a útvary, ako obdlžník o pomeroch strán  $1:2$ , sú základom (podľa zástancov tejto teórie) pre tvorbu pôdorysu a nárysu antických a stredovekých stavieb. Číselné hodnoty pomerov tu vznikajú schematicky — sú dané odmocinami  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$ ,  $\sqrt{4}$ , alebo výrazmi, v ktorých sa tieto hodnoty vyskytujú. Sú teda všeobecne iracionálne. Dajú sa určiť aj pomocou odpovedajúcich trigonometrických funkcií uhlov.

Záverom k pomerne obširnej časti rozpravy o účasti geometrie v architektonickej tvorbe chcem poznamenať, že tu išlo o všeobecný vývoj a o spoluúčasť a vzájomnú podnetenosť v tvorbe. Konkrétnie rozbory našich pamiatok, resp. ich detailov sa uvádzajú v ďalšej stati. Všetky objekty, ako aj ich detaily, ktoré uvádzam, sú presne zamerané. Dĺžkové hodnoty a ich vzájomné pomerom som prepočítaval na stopy, resp. na rôzne hodnoty, veľkosťi stopy v snahe odhaliť dĺžkovú mieru, akú pôvodca (príslušník tej-ktorej huty) pri tvorbe použil.

ku koncu stredoveku zaobalené do číselných pravidiel — do zákonitostí, vyjadrených číselnými vzťahmi.<sup>39, 40</sup>

V určitých kultúrnych oblastiach badajú obľubu v používaní proporcii daných vzťahmi odvodnenými z delenia kružnice na 10 rovnakých častí. Z desaťuholníka sa potom odvodil hviezdicový päťuholník a z toho istého delenia kružnice na desať častí aj pomer „zlatého rezu“ —  $(\sqrt{5} - 1) : 2$ . Niekoľko sa naproti tomu zdajú byť uprednostnené vzťahy odvodené z delenia kružnice na 6 a na 8 dielov.

Na niekoľkých príkladoch je možné ukázať význam a praktické použitie geometrie kružnice pri navrhovaní pôdorysov, priečelií a architekto-



14. Diakovce, benediktínsky kláštorný kostol, prvá treťina 13. storočia, rez.

### Geometrická harmónia románskej architektúry

Románsku architektúru na Slovensku charakterizuje hmotnosť, blokovosť, no popri tom pokojné a vyvážené proporce a ľudské meradlo. Plasticke ozdoby sa sústredovali iba na nepočetných, najvýznamnejších miestach stavby, čím bola jemne dotvorená ich jasná a harmonická sústava.<sup>41</sup>

Štúdium pamiatok románskej architektúry nám umožňuje odhaliť spoluúčasť geometrie pri jej tvorbe. Platí to vo všeobecnosti o európskej románskej architektúre, do ktorej právom zaraďujeme aj naše pamiatky.

Žiaľ, nemôžeme sa pochváliť architektonickými pamiatkami svetskými — i keď sa zachovali fragmenty — Spišský hrad a pod., a preto o románskom architektonickom priestore u nás možno hovoriť iba poznávaním a analýzou románskeho sakrálneho priestoru. Románsky bazilikálny priesitor má ľudské, reálne meradlo, nie je prehnane vysoký, pôsobí už pri vstupe ucelene a pozitívne svojou harmóniou. Nás bude zaujímať spôsob

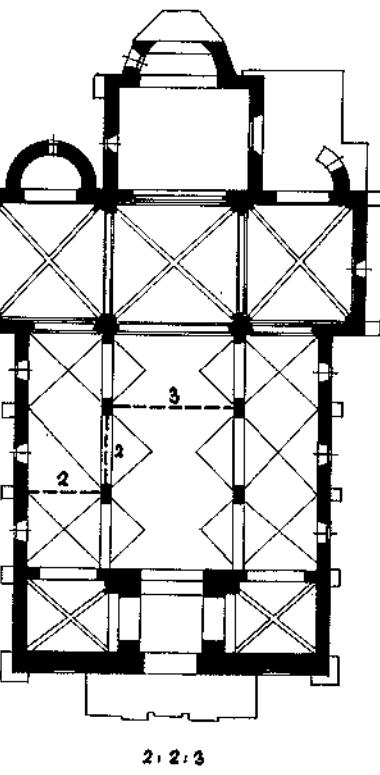
dosiagnutia tejto harmónie spod zorného uhla geometrie. V románskej architektúre na Slovensku sa proporcionalita pôdorysu dá vyjadriť jednoduchými aritmetickými vzťahmi. Tvorba dispozície sa opiera o základný modul, ktorým je šírka hlavnej lode. Modul, čo do dĺžky, dá sa prepočítať na stredoveké miery — stopy a možno ho tak vyjadriť zaokruhlenými, celými číslami. Tak napr.: ak dĺžka stopy je 29,271 cm, potom odmeraná šírka trojlodia 20,49 m činí rovných 70 stôp. Stredovek nerád používal dĺžky, ktoré sa nedali vyjadriť celým číslom. Pritom sa používali takmer v každom väčšom meste určité, od seba odlišné dĺžky stopy.<sup>42</sup> Pôdorysy sa kreslili za pomocí kvadratúry alebo triangulácie. Niektoré najčastejšie prípady použitia modulových sietí, prípadne aritmeticky vyjadrených pomerových vzťahov tvorby pôdorysu sú uvedené na prílohe.

Neskôr v stredoveku použitie pomerových aritmetických vzťahov v niektorých slohových oblastiach sa znova dostáva do popredia. Ide o pomer vyjadrené celými číslami. Tak napr. pôdorys chrámu sv. Egidia v Bardejove má pomer: šírka bočnej lode: šírka travé: šírka hlavnej lode, ktorý sa dá vyjadriť celými číslami —  $2:3:4$ . Väčšina dispozícií je tvorená na princípe kvadratúry. Týka sa to potom nielen pôdorysu týchto priestorov, ale aj rezov, priečelií a detailov.

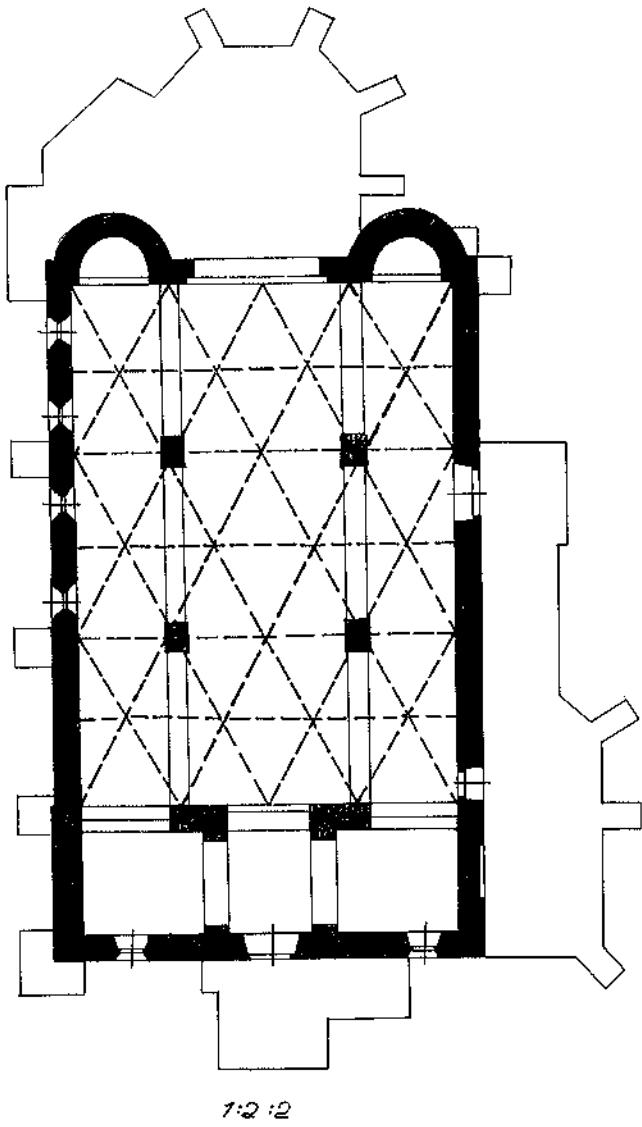
V niekdajšom Uhorsku sa budovali v 12. storočí benediktínske kláštorné kostoly dispozične na základe kvadratúry, kdežto pamiatky z konca 12. a z 13. storočia už viac pomocou triangulácie. U nás možno spomenúť benediktínsky kláštorný kostol v Diakovciach z r. 1226, ďalej dominikánsky kostol v Banskej Štiavnici a kostol v Krupine.

Zaujímavý je pôdorys niekdajšieho románskeho bazilikálneho priesitoru benediktínskeho kláštorného kostola v Hronskom Beňadiku (z druhej polovice 12. storočia) a pôdorys trojlodového halového priesitoru gotického, ktorý nad zaniknutým románskym pôdorysom postavili v rokoch 1404—1427. Pôdorys románskej baziliky javí trianguláciu, no možno ho odvodiť i z kvadratúry. Gotický halový priesitor je tvorený pomocou triangulácie.

V ďalšom si všimneme architektonické detaily z 12. a z 13. storočia. Z 12. storočia uvediem benediktínske opátstvo v Rimavských Jánovciach a



15. Banská Štiavnica, bývalý dominikánsky kostol, 13. storočie, pôdorys.



16. Krupina, kostol, 13. storočie, pôdorys.

spomeniem niekdajší benediktínsky kláštorný kostol v Bzovíku. Z 13. storočia to budú Bíňa, Ludrová a Kláštor pod Znievom.

Kláštorný kostol benediktínskeho opátstva v Rimavských Janovciach (býv. Jánošovce) bol postavený v druhej polovici 12. storočia. Bol reštaurovaný. Má veľmi pekný zachovalý portál, ktorého kompozícia jasne prehrádza kvadratúru. Otvor portálu sa dá vpisať do obdĺžnika o pomeroch strán 1 : 2 známeho systému párnych mier dvoch štvorcov. (Detaily kostola pri reštaurovaní zachovali svoj pôvodný tvar.)

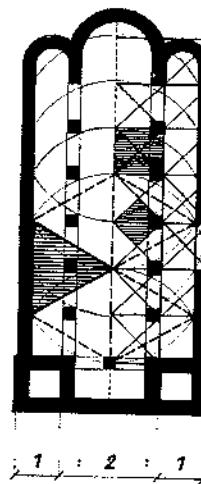
Žiaľ, V. Mencom uvádzaná dvojica okien vo východnom krídle ambitu niekdajšieho benediktínskeho kláštorného kostola v Bzovíku, pokladaná za časť pôvodnej výzdoby, má značne poškodené formy driekov, hlavíc a pätkie stĺpkov okien.<sup>43</sup> Okná sú prenesené do neskorogotického muriva. Ich vzťah k priečeliu, v ktorom boli pôvodne umiestnené (pravdepodobne vo vežiach), nedá sa dnes už presne zrekonštruovať. Kompozícia okien — napriek schátralosti — prezrádza trianguláciu. V románskej architektúre z konca 12., resp. zo začiatku 13. storočia sa u nás tvorilo podľa zásad triangulácie. Kostol v Bzovíku, postavený v druhej polovici 12. storočia za vlády Bela III., to dokazuje.

V stredoveku boli ostenia okien komponované v úplnom súlade s ostatnými architektonickými prvkami priečelia. Spoločné sú preto i proporcne vzťahy, mierka i výtvarný zákon.

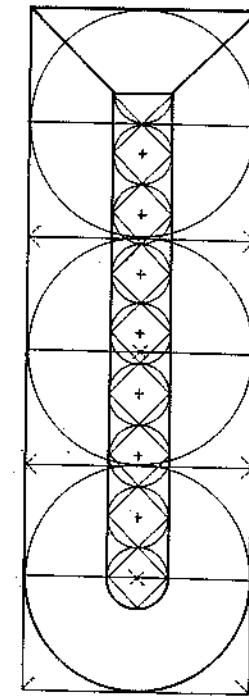
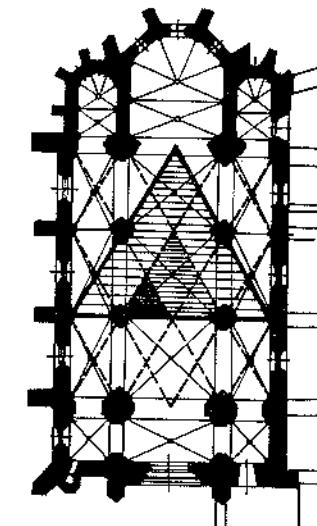
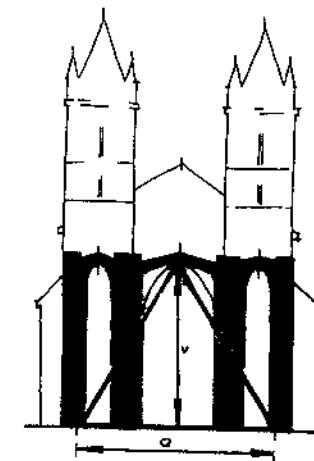
Typicky románske proporce má okienko kostolíka v Ludrovej (pri Ružomberku). Okienko vo svätyni kostola má pomer šírky k výške otvoru vyjadriteľný vzťahom 1 : 8,5 a špalety ostenia pomer 1 : 3. Okienko ilustruje medziiným i tú skutočnosť, že ku kompozícii detailov na menších stavbách, ako sú kostolíky na dedinách, použili sa celkom jednoduché zásady a geometrické útvary (štvereč, kružnica). Najviac sa zvýraznil vždy vstupný portál.

Ináč to bolo na tak významnej stavbe z polovice 13. storočia, akou bol premonštrátsky kláštorný kostol v Bíni.<sup>44</sup> Tu sú zdrúžené okná veže tvorené pomocou kvadratúry. No nielen Bíňa, ale aj ostatné stavby stavebnej huty premonštrátskej rehole majú osnovu tvorenú na základe kvadratúry (najmä v druhej polovici a koncom 13. storočia), ale aj triangulácie. Túto skutočnosť nech potvrdí i ďalší príklad, kláštorný kostol premonštrátskej rehole v Kláštore pod Znievom. Kostol bol postavený okolo r. 1290. Podľa letopočtu (pri kaplnke v západnej časti kostola) mal byť postavený r. 1249. Pôvodná empora je z r. 1260. V kostole sa zachovali sedilie. Bohato profilované majstrovské kamenárske dielo je osnované trianguláciou.

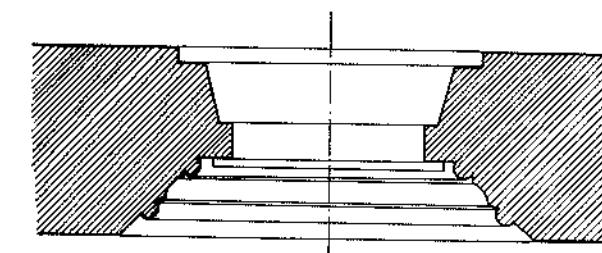
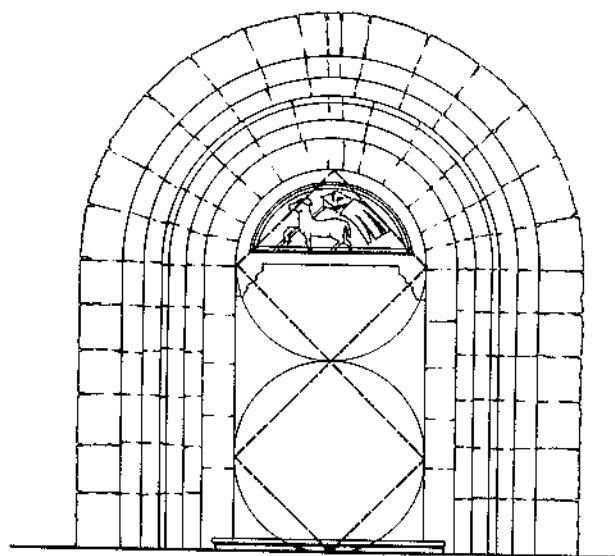
Lavá prípora oblúka do hlavnej lode pod emporou kláštorného kostola v Bíni má pätku, ktorej pôdorysná kompozícia vychádza z kvadratúry. Štvorec pôdorysu má stranu dlhú 68 cm, do neho vpísaný a pootočený o 45° má stranu 48 cm dlhú,



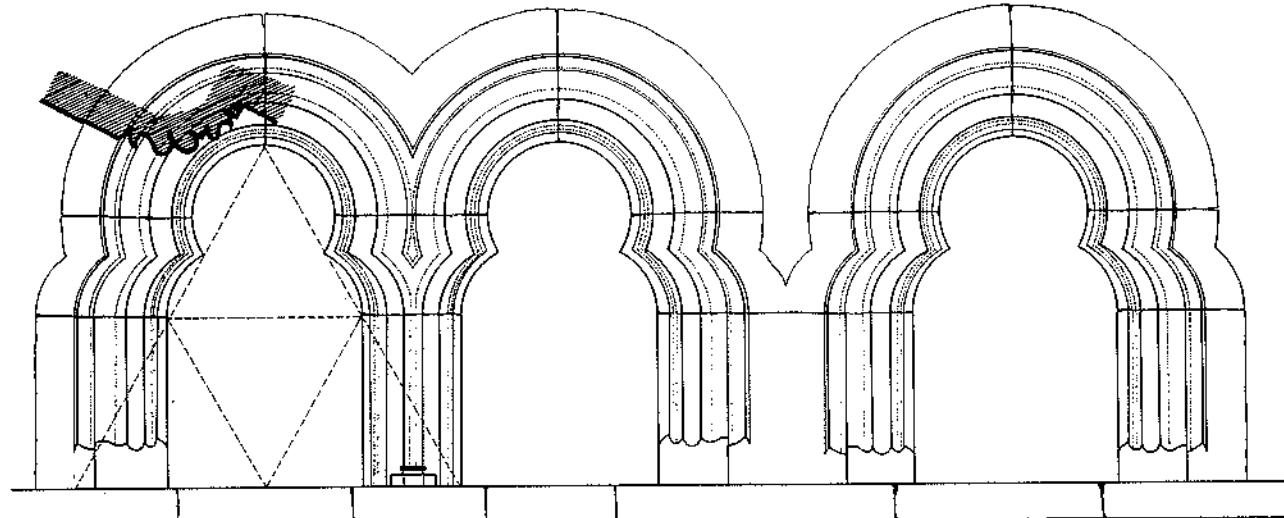
17. Hronský Beňadik, kláštorný kostol, druhá polovica 12. storočia a roky 1404—1427, pôdorysy a rez.



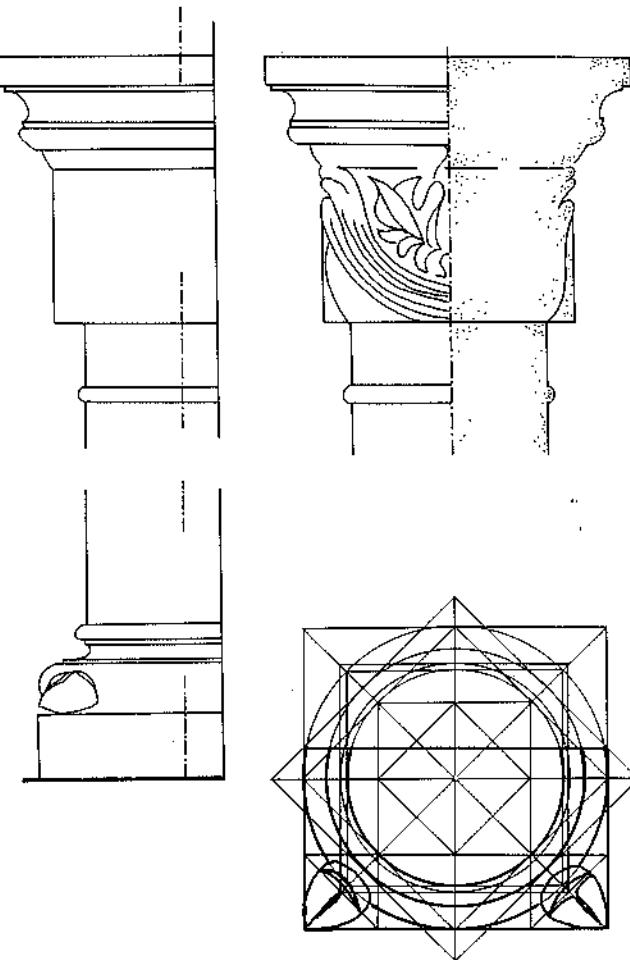
19. Ludrová, kostolík, 13. storočie, okno v apside.



18. Rimavské Janovce, benediktínsky kláštorný kostol, druhá polovica 12. storočia, portál.



20. Kláštor pod Znievom, premonštrátsky kláštorný kostol, 2. pol. 13. storočia, sediflie.



ten nasledujúci 34 cm, potom 24 cm atď. Dostávame tu rad čísel: 68, 48, 34, 24, 17, 12 atď.

Pekne profilovaná hlavica je komponovaná čo do hmoty do troch nad sebou položených horizontálnych pásov s výškami v pomere 18 cm : 36 cm : 24 cm, ktoré čísla po delení šiestimi dávajú vzťah 3 : 6 : 4.

Pravá prípora na vonkajšej stene podvežia má pätku tiež komponovanú pomocou kvadratúry a zase za pomoci vpisovaných a pootočených štvorcov.

Výškové pomery hlavice vykazujú pozoruhodnú matematickú postupnosť čísel (počnúc vrchom): 4, 8, 12, 20, v ktorej, ako vidieť, každý člen vzniká súčtom predošlých dvoch. Je to známy Fibonacci rad.

Stredovek rád používal takéto a podobné postupnosti na tvorbu.

### Geometrická harmónia gotickej architektúry

V gotickej architektúre sa priestory, priečelia a ich detaily tvoria opäť v spoluúčasti geometrie. Kompozícia architektonického detailu sa operala najmä o kvadratúru a trianguláciu, niekedy o geometriu kružnice alebo o iracionálne proporcie.

Najzaujímavejšie je obdobie neskorej gotiky. Je to obdobie zrodu renesančných myšlienok v lone neskorej gotiky, čo sa odráža napr. v cirkevnej architektúre a v tvorbe halových priestorov; vo svetskej, najmä v meštianskej architektúre sa tento úkaz odráža menej markantne v priestoroch, no tým krajšie v architektonickom detaile — na portáloch, ostieniach okien a pod.

Často sa vyskytujúcim gotickým architektonickým detailom sú sediflie. Nájdeme ich v meštianskej architektúre v máshauzoch, v podjazdoch — v cirkevnej architektúre v svätyni chrámov.

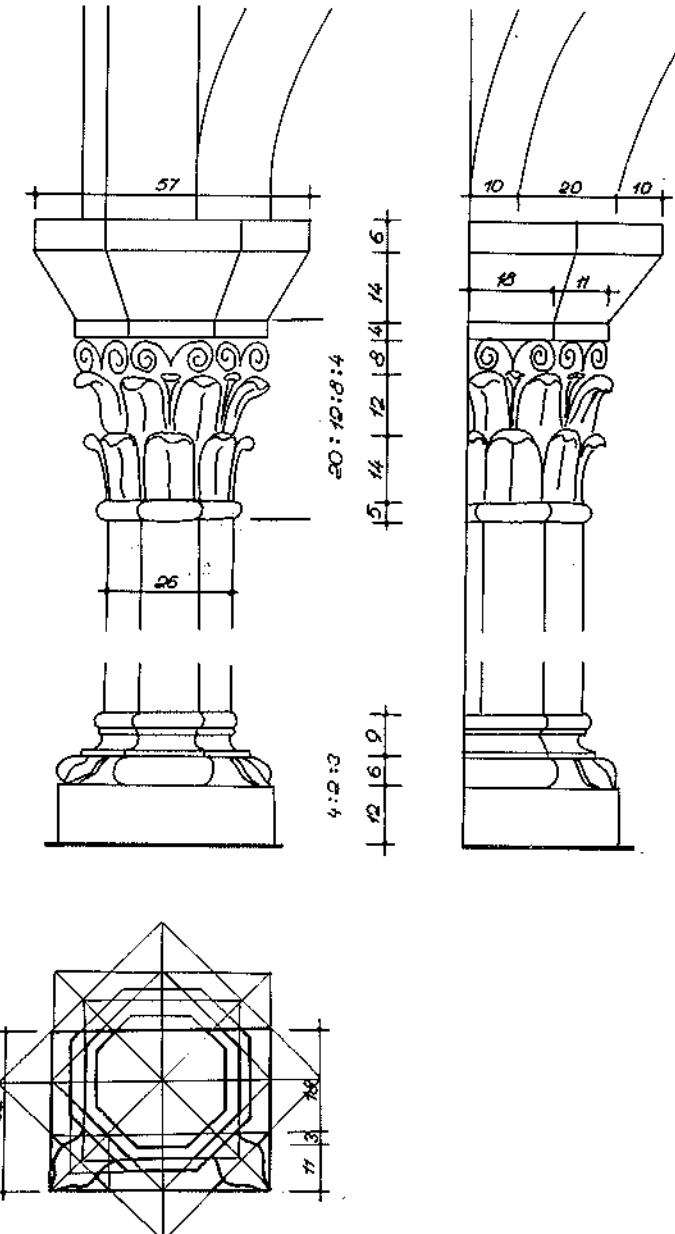
V Bratislave na Leningradskej ulici sa našli v niekdajšom podjazde meštianskeho domu gotické sediflie. Celá kompozícia je vpísaná do troch horizontálne vedľa seba radených štvorcov. Pri tvorbe kompozície sa vychádzalo zo zásad kvadratúry. Aj podľa vzhľadu lomeného oblúka možno usúdiť, že ide o detail z obdobia vrcholnogotického.

Podobné sediflie — tvarove o niečo skromnejšie — sa zachovali v Bratislave na Michalskej ulici 10.

Thurzov dom v Banskej Bystrici (námestie SNP č. 4) bol postavený v druhej polovici 16. storočia. Má priečelie o šírke dvoch trojosových meštianskych domov, ktorých spojením pravdepodobne vznikol. Dom boli gotické, čomu nasviedča gotický portál odkrytý pri reštaurovaní. Podľa vzhľadu súdiac je ranogotický. Šírka otvoru k výške sú v pomere 1 : 2. Je osnovaný za pomoci kvadratúry.

Portál meštianskeho domu č. 18 na námestí SNP v Banskej Bystrici je komponovaný na tom istom princípe. Má rozmeru otvoru, ktoré sa dajú vyjadriť číselne vzťahom  $1 : \sqrt{4}$ , čiže 1 : 2.

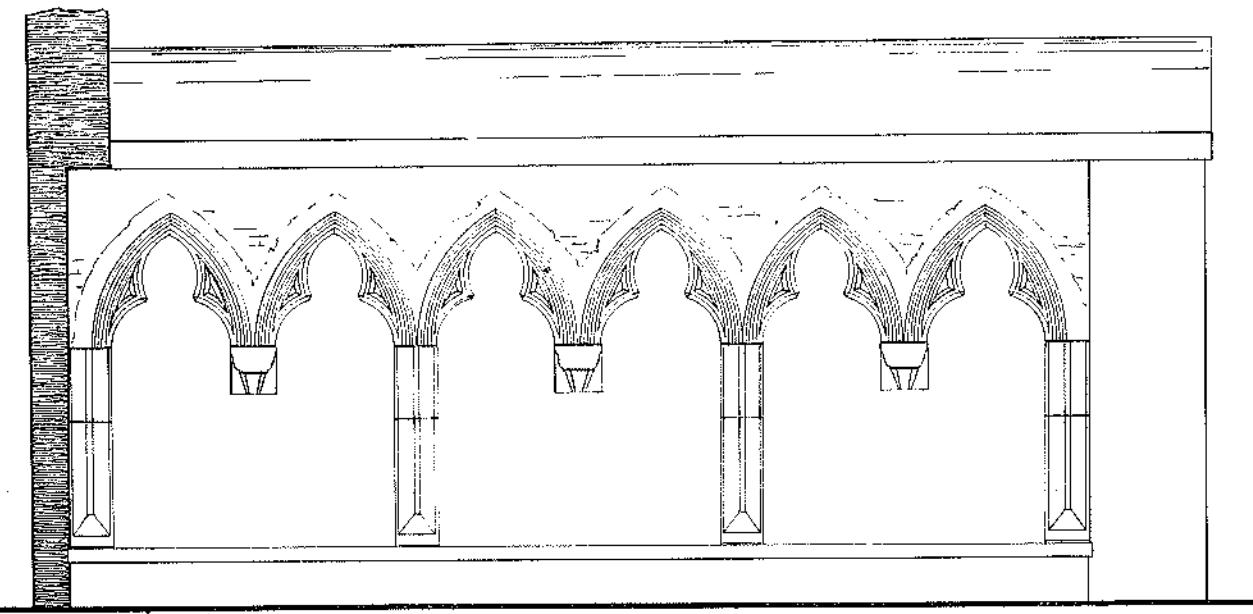
Meštiansky dom v Banskej Bystrici, nám. SNP č. 3 má neskorogotický portál. Je tvorený pomocou šestuholníkovej siete, resp. triangulácie. A keďže pravidelný šestuholník sa konštruuje za pomoci kružnice, možno geometrickú osnovu portálu odvodniť metódou Mössela. Kamenár použil dĺžku stopy rovnú 33,412 cm, čo znamená, že mohol byť nemeckého pôvodu a prišiel k nám



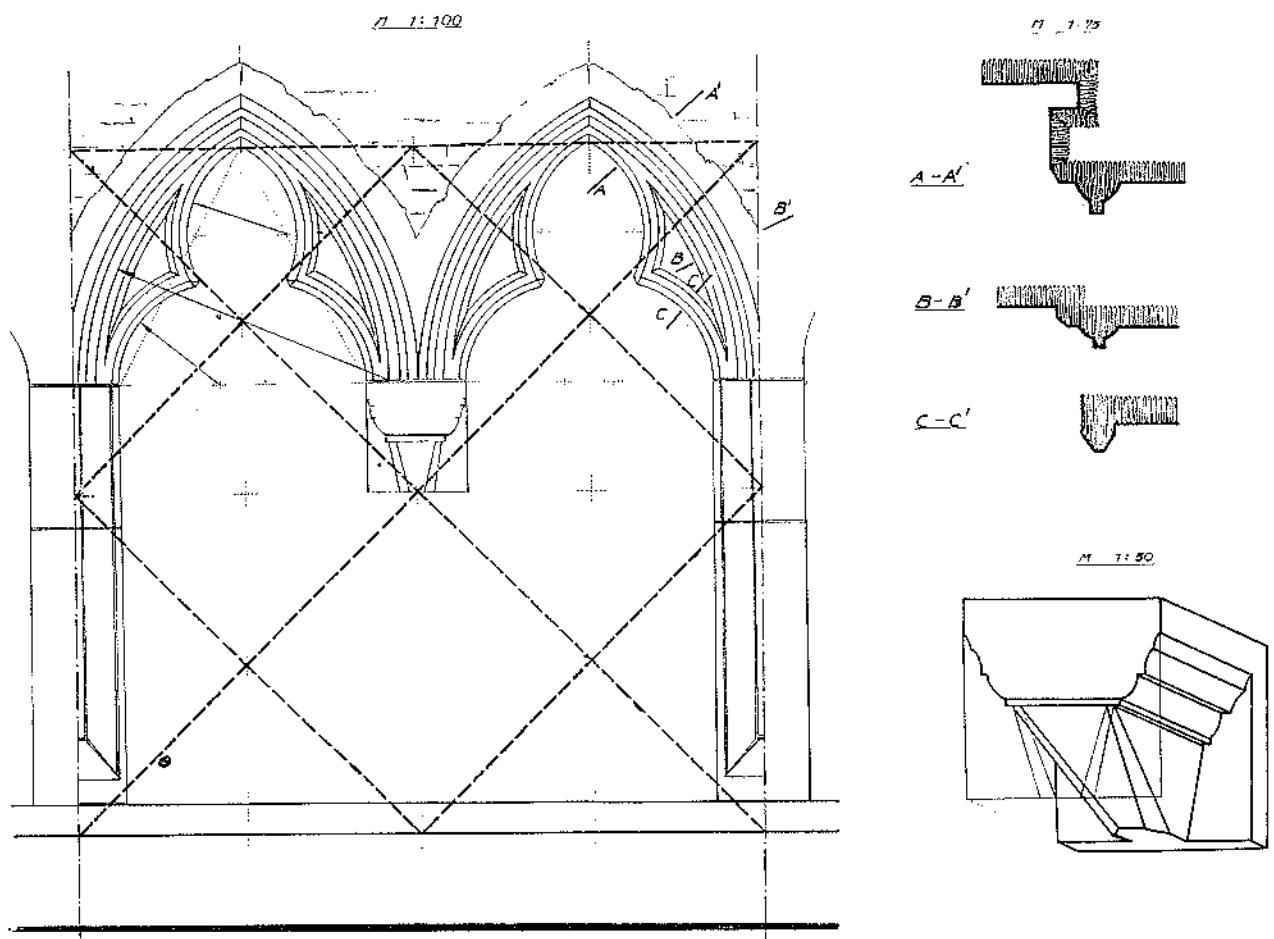
22. Bíňa, kláštorný kostol, pol. 13. storočia, pravá prípora na vonkajšej stene podvežia.

pripadne v rámci kolonizácie, alebo že sa vyučil v niektornej z kamenárskych hút v Nemecku, prípadne v Rakúsku.

V Banskej Bystrici sú v 15. a 16. storočí známe nemecké a talianske mená popri menách slovenských a českých majstrov murárov, kamenárov a ostatných remeselníkov, ako Ivanuš, Hanuš, Erazmus, Sebastianus, Osvald, Paukrác, Peregrini a ľ. <sup>45</sup>



23. Bratislava, Leningradská ulica, gotické sedilie v niekdajšom moštianskom dome:  
a) celkový pohľad, b) detaily.



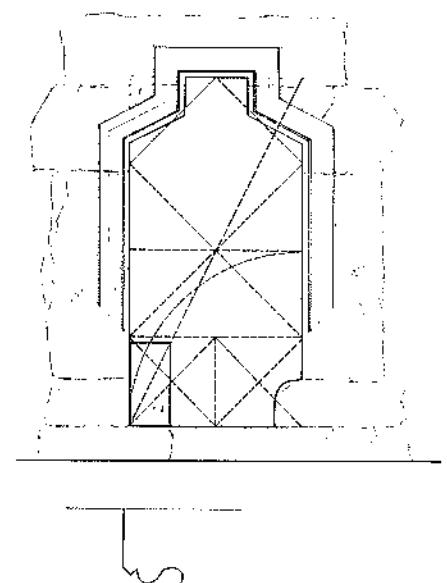
Po analýze viacerých detailov z obdobia neskorej gotiky možno vyslovíť záverom názor, že neskora gotika tvorila viac na základe triangulácie než na základe kvadratúry.

Na Slovensku sa zachovalo množstvo kamenárskych značiek.<sup>46</sup> Vznikli v hutách z koreňov rozvítim i opakovaním. Podľa Říhu<sup>47</sup> mali mestá Strassburg a Viedeň koreň tvaru štvorca, huta v Kolíne nad Rýnom trojuholník, resp. šesťuholník. Kadeřávek uvádza vo svojej publikácii tieto korene hutí:<sup>48</sup>

Kamenárské značky odhalujú príslušnosť majstra alebo členstvo v tej-ktorej hute. Kamenárské značky vznikali z nekonečných variácií jednotlivých základných geometrických útvarov, ako sú štvorce, kružnice, rovnostranné trojuholníky a pod.

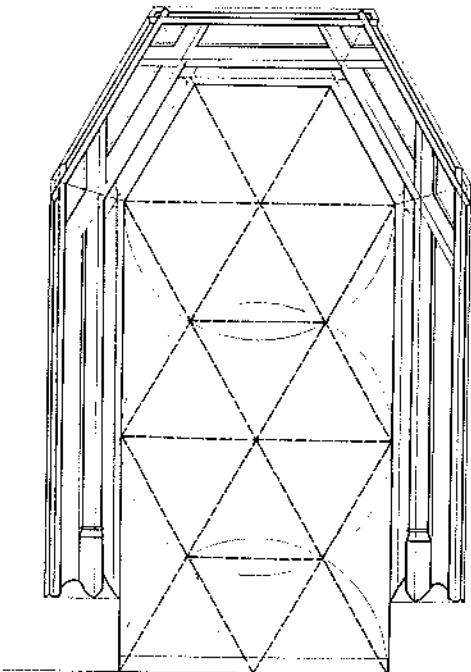
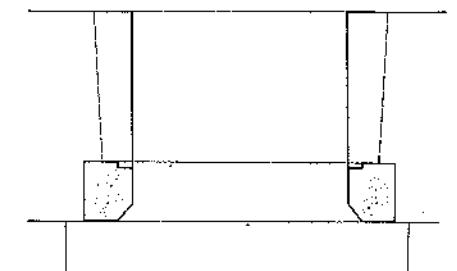
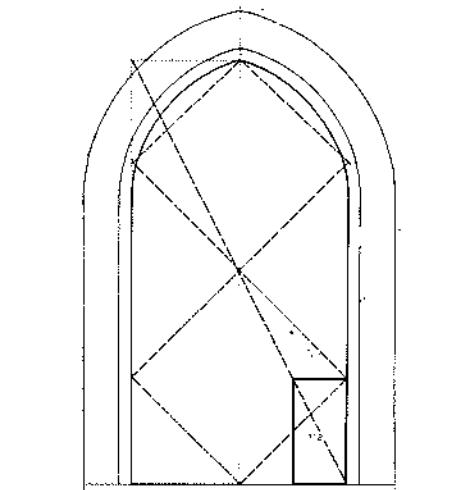
Zo Slovenska uvedieme aspoň jednu kamenársku značku, a to z portálu kostola v Ludrovej, ktorý je datovaný z r. 1466. Portál má iracionálne proporcie  $1 : \sqrt{3}$  a kamenárská značka vznikla zo štvorcového koreňa.

Kamenárské značky boli akýmsi autogramom kamenára. Svoje rysovacie umenie zachovávali kamenári v prísnej tajnosti a nebolo tak ľahké stať sa hoci len učňom stavitelskej huty. Neznanosť rysovania a zostrojovania značiek odhalila podvodníka.



25. Banská Bystrica, meštiansky dom č. 18 na Námestí SNP, neskorogotický portál.

24. Banská Bystrica, Thurzov dom, 2. pol. 16. storočia, gotický portál.



26. Banská Bystrica, meštiansky dom č. 3 na Námestí SNP, neskorogotický portál.

Naše gotické pamiatky svedčia o dokonalosti a bohatej rozmanitosti v rysovaní kružníc a tým aj výplní okien — kružieb. Na veľkých gotických stavbách všade vidieť snahu riešiť všetky kružby odlišne od seba, aby sa dve rovnaké nevyskytovali. Rozetové okná sa pritom riešili z geometrického hľadiska dvojakým spôsobom: 1. štvorcovým riešením vpísaným do kruhu, alebo 2. trojuholníkovým riešením do kruhu. Ich tvarovým umocnením a rozmanitým individuálnym prístupom sa docielili v neskorej gotike prekrásne rozetové okná s kružbami.

Uvedme si malú sice, ale pekne vypracovanú ukážku (štvorcové riešenie do kruhu) okienka kaplnky Zápolských v Spiškom Štvrtku. Konštrukcia okienka je jasná z vyobrazenia. Stredy kružnic „štvorlistka“ ležia v stredoch strán vpísaného a o  $45^\circ$  otočeného štvorca. Tento príklad je skromným príspievkom a ukážkou. U nás sa vyskytujú veľmi bohaté členené a geometricky oveľa náročnejšie riešené kružby a rozetové okná. Chcem sa im venovať osve, a preto ich tu podrobnejšie nerozvádzam.

V gotickej meštianskej architektúre boli princípy komponovania okien v úplnom súlade s kompozíciou celého priečelia a jeho detailov.

V bratislavskej starej radnici vyhotobil neskorogotický podjazd a portály kamenár, ktorý predtým pracoval na gotickej prestavbe hradu. Dve okná západného priečelia Bratislavského hradu, ktoré uvedieme v ďalšom, javia rovnaké kompozičné zásady s onými v radničnom podjazde. Gotická prestavba hradu spadá do rokov 1431—1434.<sup>49</sup>

Prvé z oboch je veľké okno na druhom poschodí západného priečelia (pri kaplnke). Kompozícia okna má iracionálne proporce  $(\sqrt{5} - 1) : \sqrt{5}$ . S menšou presnosťou to je  $1 : \sqrt{3}$ , alebo ho môžeme analyzovať pomocou triangulácie. Vzťah  $(\sqrt{5} - 1) : \sqrt{5}$  je základným vzťahom, osnovou harmónie radničného podjazdu.



27. Korene stredovekých stavitelských húť: 1. Praha, 2. Kolín n. Rýnom, 3. Zürich, 4. a 5. Viedeň a Strassburg (podľa Kadeřávka, Ríšu).

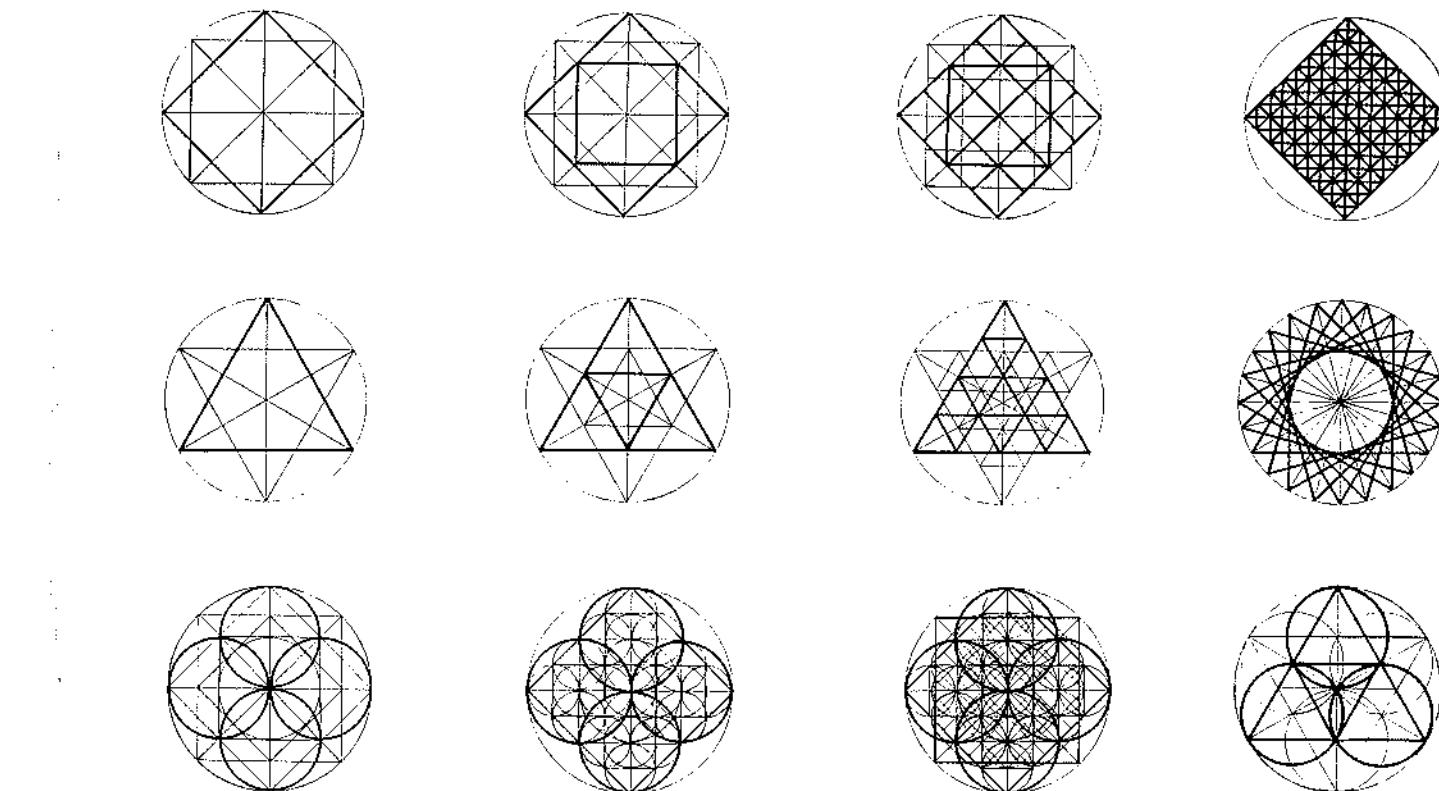
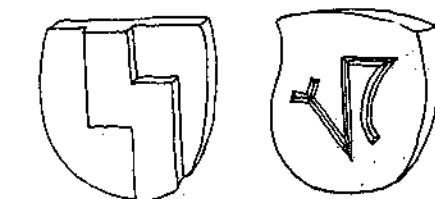
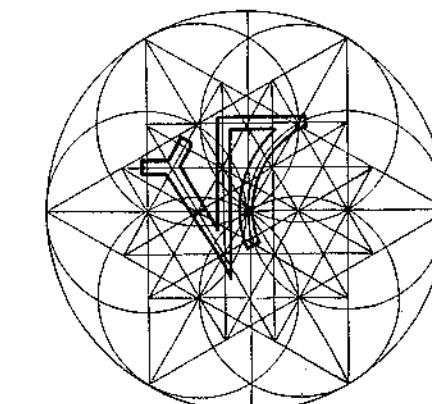
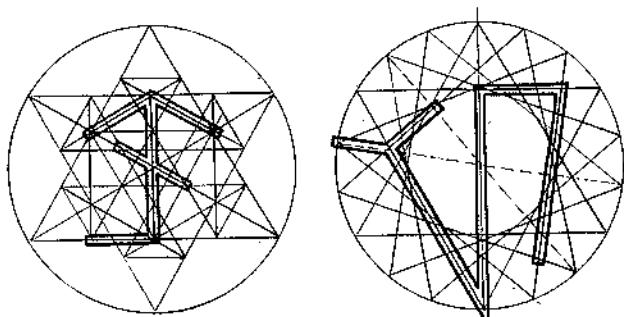
Druhé okno západného priečelia hradu má geometrickú harmóniu proporcí vyjadritelnú opäť vzťahom  $(\sqrt{5} - 1) : \sqrt{5}$  presne.

Ďalšie dva pekné príklady sú z Kremnice.

Meštiansky dom č. 36 v Kremnici bol postavený r. 1520, je teda neskorogotický. Jeho západné priečelia má niekoľko rovnakých okien komponovaných v pomere  $(\sqrt{5} - 1) : 2$ , čo je zlatý rez. Druhé menšie okienko v severnom priečeli, zrejme dielo toho istého majstra kamenára, má ten istý proporčný vzťah.

Vráťme sa ešte raz k princípom stredovekého projektovania pomocou kvadratúry. Pokúsime sa geometricky analyzovať kompozíciu oporných

28. Ukážka kamenárskej značiek (podľa knihy Kadeřávkovej).

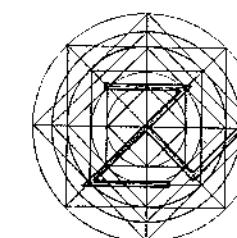


29. Vytvorenie kamenárskej značiek rozvodom a opakovaniem koreňa.

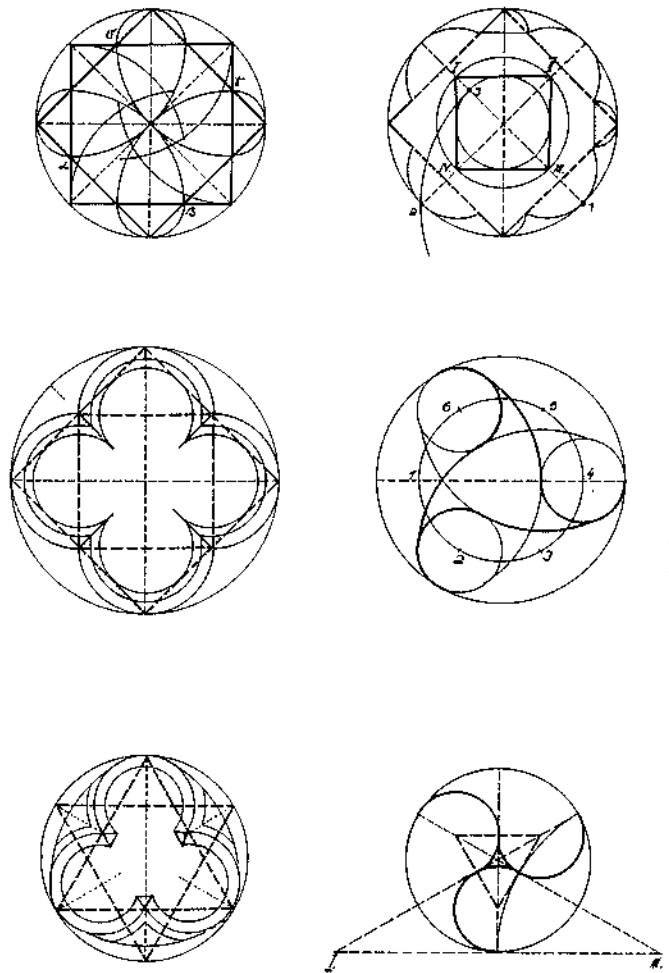
pilierov. V Spiškom Štvrtku oporné piliere kaplnky Zápolských sú pôdorysne, tvarove a kompozične v úzkom príbuzenstve s opornými piliermi viedenského dómu sv. Štefana. J. Csemegi<sup>50</sup> dokázal, že staviteľ kaplnky sa pravdepodobne vyučil vo Viedni. Totiž obidve stavby vychádzali pri komponovaní zo štvorcového koreňa viedenskej huty. Aj keď údaje nie sú dostačujúce na to, aby sa (podľa autora) kaplnka pripisovala košickému majstrovi Štefanovi, možno povedať, že znalosti staviteľa, ktorého dielom je kaplnka, neboli menšie ako vedomosti majstra Štefana z Košíc.<sup>51</sup> Umenie majstra Štefana vyšlo z parlérovsky ladenej, vo francúzskom duchu koncipovanej viedenskej školy. Do okruhu jeho umelčkej tvorby patria — podľa Csemegiego — aj pastofórium v Gelnici a kaplnka v Spiškom Štvrtku.

Záverom po všetkých analýzach si môžeme položiť otázku: prečo sa vo vrcholnej gotike u nás používal väčšinou štvorec alebo štvorcová modulová sieť (kvadratúra) na tvorbu? Bol to len zvyk

alebo obľuba? Alebo sú tu jasné fakty? Územie Slovenska, patriace v 15. storočí k Uhorsku, podliehalo pod jednu z hlavných štyroch stavebných hút Európy — pod viedenskú hutu pri dome sv. Štefana. Videli sme, že medzi pamiatkami sa vyskytovali najviac také, ktorých kompozícia vyšla z koreňa tvaru štvorca, teda viedenského. Viedeň odchovala kamenárov, ktorí u nás pracovali nielen na sakrálnej architektúre, ale aj na svetskej, najmä meštianskej. Tým pre nás Viedeň zohrala veľmi



30. Ludrová, kamenárska značka na portáli (datov. 1466).



31. Geometrická osnova rozetového okna.

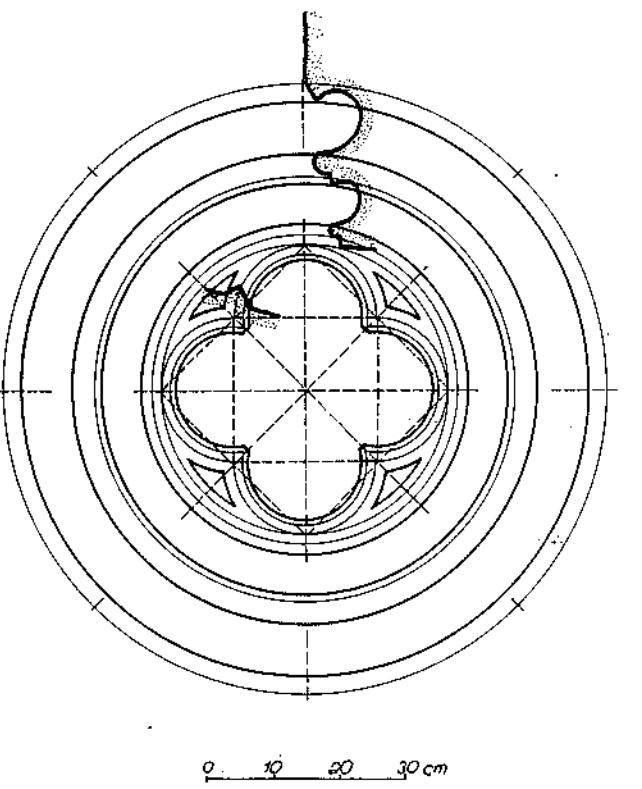
významnú úlohu. S kamenármi odchovanými Viedňou spolupracovali aj naši domáci majstri. Sú zprávy o tom, že tu pôsobili kamenári rôznych národností, ako talianski, vestfálski, bavorskí, sliezske a saskí.<sup>52</sup>

Ked sa pozérame na gotickú tvorbu, najmä na vrcholnú a neskorú, potom je potrebné konštatovať, že nie všetky pamiatky sa osnovali pomocou kvadratúry. Neskora gotika, ako som už spomenul, obľúbila si viac trianguláciu, resp. modulovú sieť šestuholníkovú. Bolo by preto nesprávne nasili „naťahovať“ kvadratúru na tieto kompozície, ako to bolo dosť často v minulosti u niektorých autorov. Zdá sa, že rozdielnosť v používaní rôznych modulových systémov je správnejšie si vysvetliť práve tým, že u nás v gotike pracovali

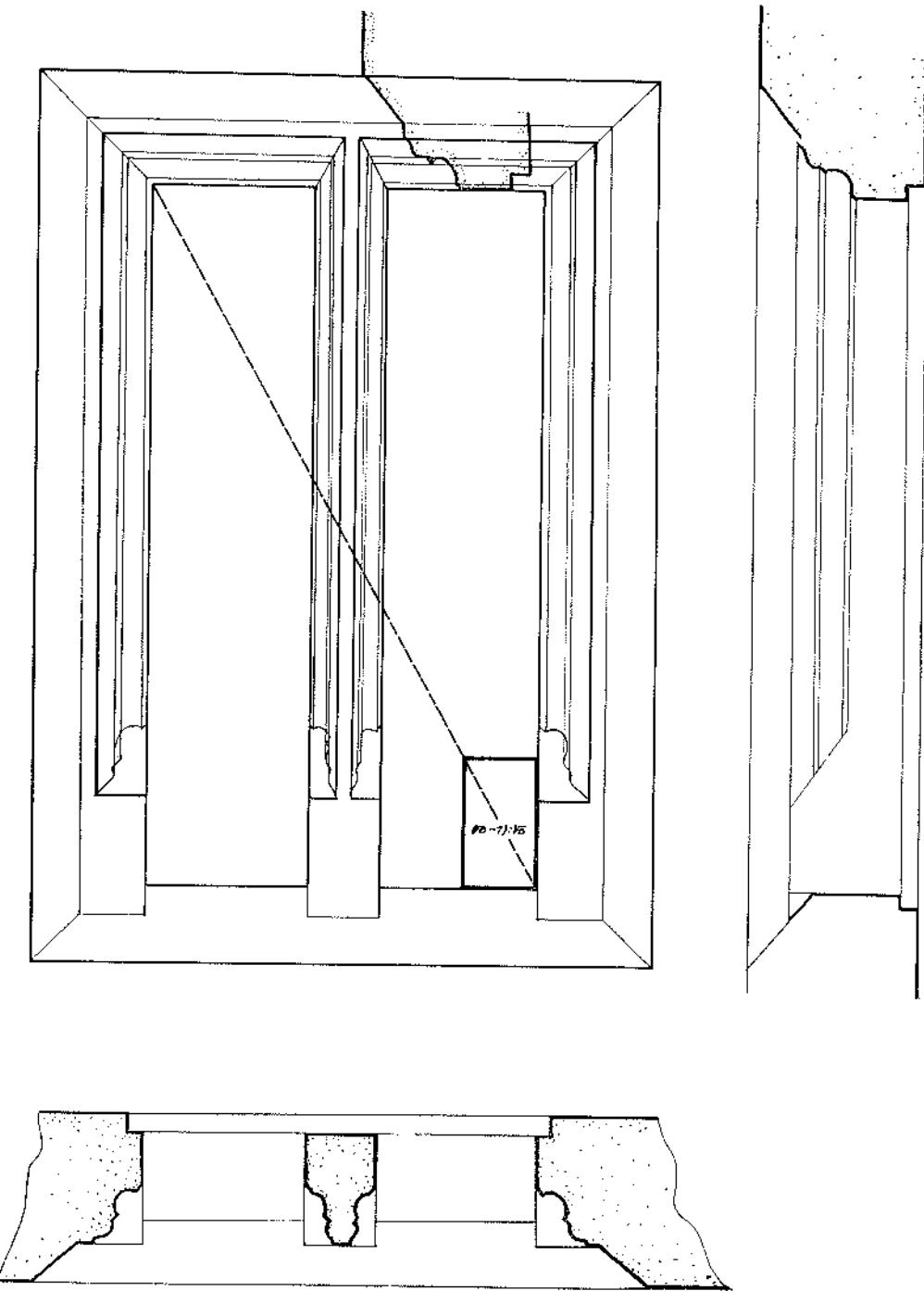
i cudzí majstri, ktorí rešpektovali domácu tradíciu, no predsa vnesli do svojho diela aj kus vlastnej tradície a doma naučených kompozičných zásad svojej krajiny a svojho cestu, z ktorého vylešli.

V predošlých stiahach bola už reč o tom, že v gotickej architektúre sa už rodí základ renesancie — v období neskoro. Tento proces možno u nás veľmi pekne ilustrovať na viacerých objektoch a detailoch, z ktorých niektoré uvedieme.

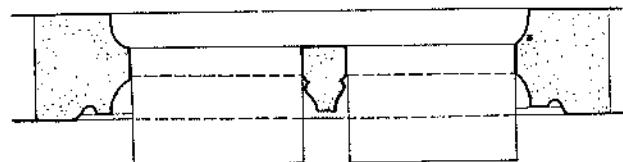
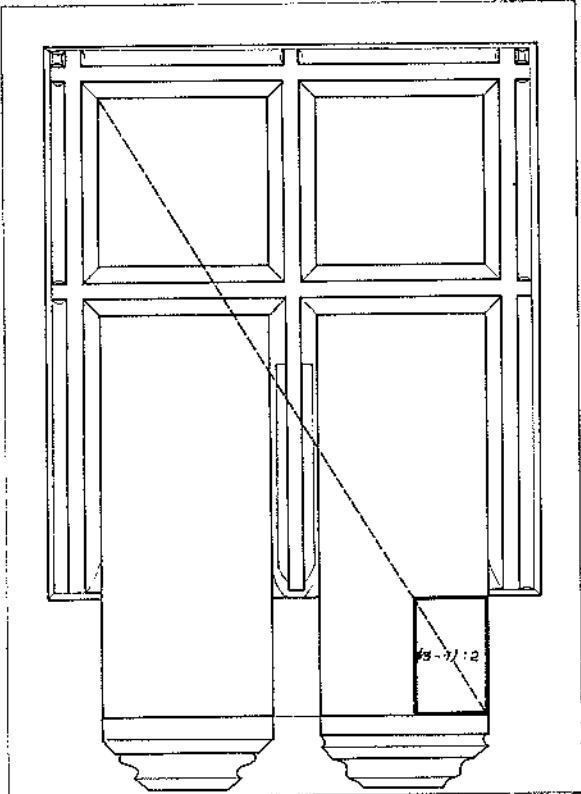
Jeden z príkladov uvádzajú aj publikácia I. Kuhna<sup>53</sup> z Kremnice. Možno na ňom pekne porovnať na dvoch detailoch odlišnosť gotického kompozičného princípu od renesančného, klasického. Na meštianskom dome č. 12 v Kremnici sa zachovali dva portály v prízemí priečelia. Pravý portál má gotický lomený oblúk tvaru „somárskeho chrbta“, ľavý má nadpražie s pravouhlým ukončením. Práve ten ľavý ukazuje smer, akým šiel vývoj renesancie, aké boli jeho zárodky. Gotika u nás mala v ranom období portály s lomeným oblúkom; v neskorej sa čoraz viac objavujú portály s pravouhlým nadpražím v najrôznejších variáciách.



32. Spišský Štvrtok, kaplnka Zápolských, okno, 1473.



33. Bratislava, hrad, západné priečelie, okno z rokov 1431–1434. [Zámeral Ing. arch. Fiala]



34. Kremnica, meštiansky dom č. 36, západné priečelie, okno, 1520.

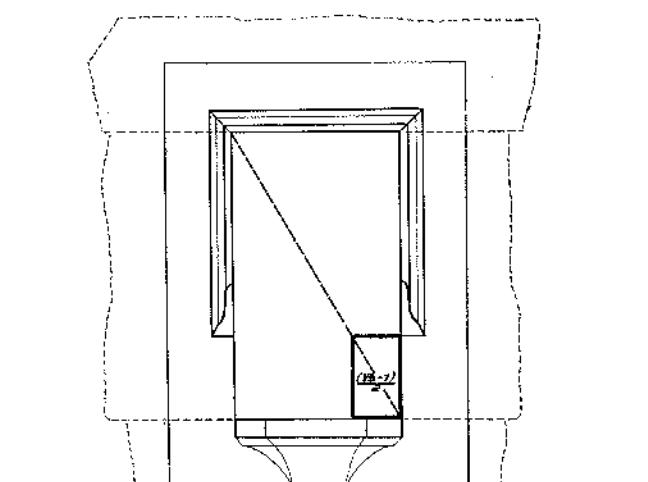
Krásne ilustruje splývanie domácej neskorogotickej tradície s renesančnými prvkami arkier radnice v Bardejove – dielo majstra Alexia z rokov 1505–1509 alebo Bakóczova kaplnka v Rožňave, ktorá nadvázuje na vynikajúcu tradíciu košickej neskorej gotiky.

Už sme povedali, že prvé diela ranej renesancie nie sú mohutné komplexy. Rezenančné umenie, čo sa vývoja týka, môžeme sledovať v počiatočnom štádiu na detailoch, ako sú šambrány, portály a pod. V meštianskej architektúre sme niekedy svedkami toho, že napríklad podjazd je klenutý „novou“ – valenou, teda renesančnou klenbou, pričom v bočných stenách sú ešte staré, gotické sedilia, napr. v Bratislave na Michalskej ul. č. 10.

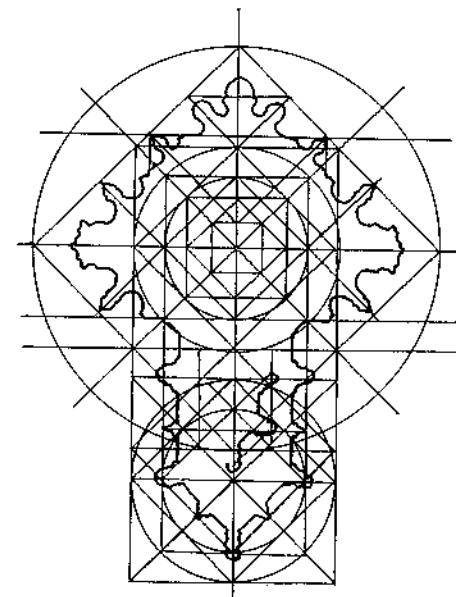
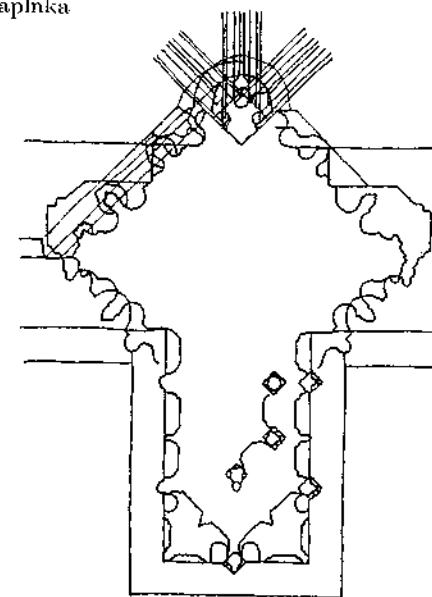
Umenie koncom 15. a začiatkom 16. storočia v našich mestách už nie je umením teologického stredoveku, a aj keď je viazané sakrálnou tematikou, je umením novej doby. Zachovali svedkovia tých čias – architektonické pamiatky, ktoré sme často zaradovali podľa tvarových znakov do neskorej gotiky – sú vlastne prvé výdobytky renesancie. Pritom sa tvarové a ornamentálne znaky z juhu sa šíriacej renesancie v umení meštianstva k nám dostávajú už koncom prvého desaťročia 16. storočia.

Umenie najvyšších – vládnúcich feudálnych tried – sa líši v tom čase od architektúry meštianstva a má zreteľné črty aristokratického talianskeho renesančného umenia.<sup>54</sup> Uhorský královský dvor a jeho umelecká činnosť boli zapojené už v 15. storočí do talianskej renesančnej kultúry. Zamestnával priamo v Budíne talianskych vedcov – šíritelov humanizmu a talianskych umelcov. Kým za Žigmunda Lucemburského umenie má výslovné stredoveký charakter, za Mateja Korvína sa orientuje výlučne na renesanciu, najmä po jeho sobáši s aragónskou princeznou Beatrice r. 1475.

35. Kremnica, meštiansky dom č. 36, severné priečelie, okienko, 1520.



36. Spišský Štvrtok, kaplnka Zápolských, oporný stĺp, 1473, (podľa Csemegiho).



Z uvedeného historického vývoja vysvitá, že je tažké a azda aj nemožné klásiť presnú hranicu medzi gotikou a ranou renesanciou. Medzi prvé stavby na Slovensku, ktoré už majú niektoré typicky renesančné črty, patrí radnica v Bardejove. Celková koncepcia budovy je ešte gotická z r. 1505. arkier, portály a ostenia okien sú už renesančné. Bohato zdobené a majstrovsky tesané vnútorné portály radnice sú príkladom toho, ako domáci majstri – vyjadrujúce vo svojich dielach nový ideový obsah – prekonávali postupne gotickú formu. Portály majú gotické prvky, ale ich celkový výraz je už renesančný.

Máme zprávu o tom, že si bardejovskí mešťania žiadali už pri stavbe radnice „talianske okná“. To je krásny dôkaz toho, že ich vokus a umelecký ideál sa už odkláňal od gotiky a žiadal niečo nového.

Portály bardejovskej radnice majú iracionálne proporce v pomere  $1 : \sqrt{5}$ .

V renesančnej architektúre sa používali iracionálne proporce, dvojice mier systému dvoch štvorcov i geometria kružnice. Vo všeobecnosti platí, že meradio v renesancii bolo relatívne. Bude preto potrebné sa zaoberať geometrickou harmóniou renesancie, baroka a klasicizmu mimo rámcu tejto rozpravy. Sú to slohové obdobia, ktoré majú antické základy.

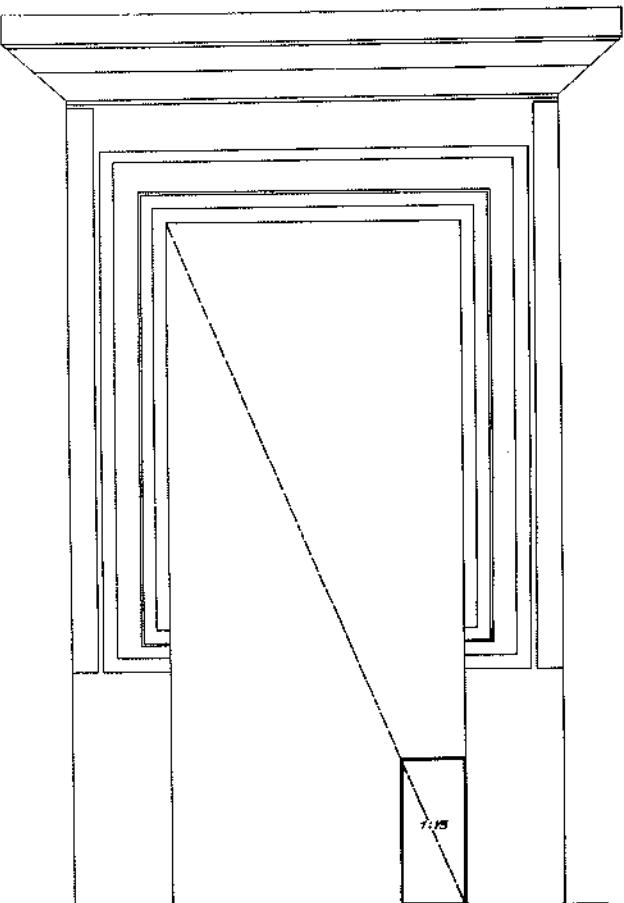
Záverom možno vysloviť niektoré postrehy, vychádzajúce z geometrických analýz našich pamiatok. Z rozborov je jasné, že proporčné vzťahy mali a majú veľký význam v architektonickej tvorbe. Ako bolo vidieť, podmanenie a zviazanosť všetkých proporcí jedinému matematickému – geometricky vyjadriteľnému zákonu pomáha vytvoriť jednoliaty, uzavretý a harmonicky dokonalý celok. Proporčné vzťahy, pravdaže, nie sú jediným prostriedkom na docielenie dokonalého architektonického diela. Modulové, proporcionalné systémy sa chápú raz ako korektívum tvorca architektúry, inokedy ako osnova nastávajúcej kompozície. Dokázali sme na našich stredovekých pamiatkach, že modulovým systémom za pomocí kvadratúry, triangulácie a pod. získali základnú osnovu.

Románska a gotická architektúra na Slovensku má absolútne meradlo, najmä meštianska architektúra. Je antropometrická. Základným meradlom bol človek, pre ktorého sa priestor budoval. Výnimku tvoria gotické sakrálné priestory, ktorých ideová koncepcia má bázu v stredovekej filozofii a náboženstve, a preto i u nás boli vedome výškovo predimenzované, najmä vo vrcholnom období. Začiatkom 16. storočia sa však priestor obracia i v sakrálnej architektúre k človekovi – budujú sa nové halové priestory, presvietené, ktoré úplne stratili mystický ráz.

O našich stredovekých pamiatkach možno i tou-  
to cestou tvrdiť, že tvoria súčasť stredovekej eu-  
ropskej architektúry, ktorá mala spoločné pro-  
porčné systémy, odlišné iba v domácich, krajinových  
nuansoch. Je preto odôvodnené používať jednotlivé  
modulové systémy aj na našich pamiatkach.  
Chceme zdôrazniť aj to, že sa z uvedených dôvo-  
dov nemôže o nich hovoriť ako o produktoch peri-  
férnych v tom-ktorom slohovom období.

Pri hľadaní geometrickej harmónie sme prešli  
v skratke vývojom a jednotlivými metódami  
hľadania proporcionality. Poukázali sme na chyby  
a nedostatky teórií. Napr. na malú mierku pláno-  
vého materiálu objektov, určených na analýzu,  
kde sa niektorí autori mohli mylne domnievať  
o správnosti svojej teórie a v tom-ktorom prípade  
„naťahovali“ preto nasilu svoju teóriu na všetky  
pamiatky všetkých čias.

Niekteré typické príklady nám z celého množ-  
stva zachovaných architektúr jasne dokázali, že  
spoločný menovateľ — geometria — umožňuje  
hľadať proporcionalitu diela viacerými metódami.  
Na peknom a typickom príklade — portáli meš-  
tiánskeho domu č. 3 z Banskej Bystrice bolo možné  
ilustrovať, že kompozícia osnovaná trianguláciou  
sa dá rekonštruovať za pomoci šestuholníkovej



37. Bardejov, radnica, 1505—1508, portál.

siete, čo je iné vydanie tejže triangulácie, a keďže  
možno pravidelný šestuholník (resp. takúto siet)   
vpisať do kružnice (resp. do siede kružníc), potom  
môžeme proporcionalitu nášho neskorogotického  
portálu nájsť aj za pomoci Mösselovej teórie —  
geometria kružnice a pod.

Ďalší príklad, tiež z Banskej Bystrice — portál  
domu č. 18 — má svetlosť otvoru komponovanú  
v pomere  $1 : 2$  známeho systému párných mier.  
No tento pomer — iracionálna proporcia otvoru —  
 $1 : \sqrt{4}$  je po vypočítaní opäť  $1 : 2$ . Tak isto kvad-  
ratúra a podobne i „geometria kružnice“ nám  
pomôže odhaliť tenžé kompozičný zámer — pro-  
porcionalitu portálu.

Podobných príkladov by sme mohli uviesť väč-  
šiu. Našli by sme dozaista aj vzťahy, odhalené za po-  
moci *Moduloru* Le Corbusiera.

Záverom chcem zdôrazniť a ukázať na tabuľke  
súvis medzi jednotlivými „systémami“. Na vyob-  
razení<sup>38</sup> je do jediného obrazca zakreslená teória

Mösselova, Ševelevove „dvojice párnych mier“  
systému dvoch štvorcov, konštrukcia „zlatého  
rezu“ za pomocí hviezdicového päťuholníka (podla  
Timmerdinga) a desaťuholníka, ďalej sama geo-  
metrická konštrukcia „zlatého rezu“ —  $(\sqrt{5} - 1) : 2$   
ako jedného z možných dvojic mier systému  
dvoch kvadrátov a mohol by sa zakresliť aj postup,  
ktorým Le Corbusier v *Modulore* — vychádzajúc  
zo zlatého rezu, zo zdvojovania, z rozmerov ľud-  
ského tela — dospel k radom harmonických roz-  
merov.

Všetko spomenuté umožňuje geometria, resp.  
vlastnosti jej základných útvarov, akým je i kruž-  
nica a do nej vpísané pravidelné mnogouholníky.

Je preto nemožné a nesprávne vymýšľať ne-  
pруžné kánony, systémy a zovšeobecňovať ich —  
vyhlásiť ich za „jedine platné“.

Nakoniec chcem poukázať na to, že každé ob-  
dobie malo svoju modulovú sústavu. I naša doba  
má svoj modul, ktorý sleduje hlavný účel: chce  
umožniť velkovýrobu stavebných a konštrukčných  
prvkov, ktoré by boli vhodné pre veľké množstvo  
stavieb. Volil sa preto modul všeobecný, daný  
absolútnym rozmerom. Snahu bolo, aby bol  
blízky hlavným rozmerom človeka. O tom, či sa to

dočieliilo, hovoria stavby našej súčasnosti a teo-  
retické články „za i proti“.

Našou snahou v súčasnosti, ked tvoríme nového  
človeka, nie je, samozrejme, používať stredoveké  
proporcionalné kritériá. Je však otázne, či v po-  
vojnovom období (ked bolo potrebné kvantum,  
ked sa náš modulový systém tvoril) sa pokračovalo  
správne a či sa problém s úplnou vážnosťou riešil.  
Le Corbusier študoval problematiku dvadsať  
rokov a až potom vydal svoj *Modulor*. Bolo by há-  
dam načase aj u nás aspoň podrobniť kritike naše  
priestory, najmä obytné, budované i dnes podľa  
zaužívaneho modulového systému.

Snahu autora bolo odhaliť na našich stredo-  
vekých pamiatkach spomenuté vzťahy, antro-  
pometrickosť a geometrickú harmóniu tejto ar-  
chitektúry. Snahu o antropometrickosť musí mať  
i naša súčasná a nastávajúca tvorba. Tvorba ži-  
ivotného priestoru bude musieť byť oveľa viac  
zameraná na človeka, na jeho formovanie. Samo-  
zrejme, že sa tak nebude diať stredovekými me-  
tódami, ale za pomocí nových metód, s novými  
stavebnými materiálmi a s novými, vyššími este-  
tickými požiadavkami na krajšiu architektúru  
budúcnosti.

## Poznámky

<sup>1</sup> B. P. Michailov, heslo „architektúra“ vo *Veľkej sovietskej encyklopédii*, 3. zv.

<sup>2</sup> Fr. Kadeřávek, *Geometrie a umění v dobách minulých*, Praha 1935, 5.

<sup>3</sup> V. P. Zubov, *Dědictví teorie architektury a úkoly jeho studia*, časopis Sovětská architektura, II, č. 1. 1952.

<sup>4</sup> S. Klaučo, *Ughovuje zavedená modulová sústava?*, Architektúra ČSSR, 1966, č. 3, 166.

<sup>5</sup> J. Koula, *Pozérám sa na architektúru*, Dielo, 1966, 46.

<sup>6</sup> Stieglitz, *Geschichte der Baukunst von frühesten Altertum bis in die neueren Zeiten*, Nürnberg 1827.

<sup>7</sup> Cantor, *Geschichte der Mathematik I*, Leipzig 1880.

<sup>8</sup> Dehio, *Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm der gotischer Bauproporzionen*, Stuttgart 1894.

<sup>9</sup> Drach, *Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzgrund*, Marburg 1897.

<sup>10</sup> Knauth, *Strassburger Münster und Cheopsypyramide*, Strassburg 1908.

<sup>11</sup> Discher, *Die deutschen Bauhütten im Mittelalter und ihre Geheimnisse*, Wien 1932.

<sup>12</sup> Viollet le Duc analyzoval architektonickú kompo-  
ziciu pomocou rovnostranného trojuholníka, rovnora-  
menného trojuholníka do štvorca vpísaného a pravo-  
uhľého trojuholníka.

<sup>13</sup> Zeising, *Neue Lehren von den Proportionen des menschlichen Körpers*, Leipzig 1854.

<sup>14</sup> Luca Pacioli, *La divina proportione*, Benátky 1509.

<sup>15</sup> Tvrdenie, že *Divina proportione* je zlatý rez, vyvrátil  
vo svojej rozprave M. Zlokovič; časopis *Pregled archi-  
tecture*, 1955—1956, 4—5, str. 126.

<sup>16</sup> Matila Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris.

<sup>17</sup> Podrobne rozpracovaná odborná literatúra je uve-  
dená v článku J. Csemegiho, *A középkori építészeti szokások módosztási*, 1954. Článok vyšiel v sborníku Művészettörténeti tanulmányok a Magyar Művészettör-  
téneti Munkaközösségg Évkönyve III, Budapest 1954, 13,  
1, z ktorého niektoré diela uvádzam v texte.

<sup>18</sup> W. Thomae, *Das Proportionenwesen in der Ge-  
schichte der gotischen Baukunst und die Frage der Tri-  
angulation*, Heidelberg 1933.

38. Porovnávacia tabuľka jednotlivých v článku uve-  
dených modulových systémov.

<sup>19</sup> W. Ueberwasser, *Nach rechtem Mass. Aussagen über den Begriff des Masses in der Kunst des XIII—XVI. Jhts.*, Jahrbuch der preuss. Kunstsamml., 1935.

<sup>20</sup> M. Velte, *Die Anwendung der Quadratur und der Triangulatur bei der Grund- und Aufrissgestaltung der gotischen Kirchen*, Verlag Birkhäuser, Basel 1951.

<sup>21</sup> Le Corbusier, *Le Modulor*, Boulogne 1951.

<sup>22</sup> J. Ševelev, *Geometričeskaja garmónija v architekture*, Architektura SSSR, 1965, 3, str. 40.

<sup>23</sup> Milan Zlokovič, *Uloga neprekidne podele ili „zlatnog preseka“ u arhitektonskoj kompoziciji*, časopis Pregled arhitekture, 1955, 1—3; M. Zlokovič, *Divina proportio—sectio aurea*, Pregled arhitekture, 1955—1956, 4—5 a pod.

<sup>24</sup> P. Tannery, *La géométrie grecque*, Paris 1887, 217—261.

<sup>25</sup> F. Kadeřávek, c. d., 34.

<sup>26</sup> Dirk J. Struik, *Dějiny matematiky*, Praha 1963, 23.

<sup>27</sup> Jedno z nich — pompejské — je uložené v Neapoli, má ramená v pomere zlatého rezu. Tri kružidlá sa našli v Ríme, dve z nich sú uložené v Mnichove. Tieto dve sú stavané v pomere 1 : 2. V múzeu rímskych kúpeliov je kružidlo stavané v pomere (V5 — 1) : V5. Všetky štyri kružidlá sú zostrojené na princípe dvojic mier systému dvoch štvorcov.

<sup>28</sup> M. Velte v e. d. k tomu poznamenáva: „V publikácii E. Hempel, *Die Bauhütte*, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2, odsek 25: «Ihr Können und ihre Bräuche häteten sie als Handwerksgeheimnis, deren Verrat verboten war» (Svoje vedomosti a obyčaje si chránili ako remeselné tajomstvo, ktoré sa nesmelo prezradit).“ V strassburkskom odpise rádu stavebnej huty v Regensburgu z roku 1459 v odseku „n“ sa potvrdzuje tato skutočnosť. V obnovenom strassburkskom ráde stavebnej huty z roku 1563 je uvedená pasáž v odseku 13 znova potvrdená a zdôraznená. Obidva rády sú uvedené v publikácii: C. Heideloff, *Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland*, Nürnberg 1844, str. 34 a 61. Pozri aj v pozn. 1 e. d., M. Velte, str. 9—10.

<sup>29</sup> Luca Beltrami, *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, Vol. I, Milano 1877.

<sup>30</sup> M. Velte, c. d., 11.

<sup>31</sup> M. Roritzer, *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*, Regensburg 1486, 2.

<sup>32</sup> Hans Schuttermayer, *Fialenbüchlein* (okolo r. 1484). Novotlač v diele: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, Nürnberg 1881, 66.

<sup>33</sup> Lorenz Lacher, *Der Meister L. Lacher Unterweisung*, Nürnberg 1516. Novotlač v diele: A. Reichensperger, *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856, 133 ff.

<sup>34</sup> O spôsoboch stredovekého „projektovania“ hovoria i ďalšie publikácie, ako P. Booz, *Der Baumeister der Gotik*, München-Berlin 1956. Kniha hovorí najmä o stavebných hutách a o problémoch staviteľstva a staviteľov v stredoveku.

O stredovekých mierach a mierkach v stavebnej činnosti 8.—11. storočia sa dočítame v dizertačnej doktorskej práci: F. V. Arens, *Das Werkmasse in der Baukunst des Mittelalters, 8. bis 11. Jahrhundert*, Inagural-Dissertation, Würzburg 1938.

Vynikajúcim znalecom spôsobov stredovekého navrhovania bol ing. J. Csemegi, ktorý napísal vyše 50 rozpráv a publikácií vôlei. Jednou z jeho najvýznamnejších prác z hľadiska našej problematiky je citovaný článok *A középkori építészet szerkesztési módszeri*. Článok obsahuje látka prednášky, ktorú mal autor dňa 15. 10. 1952 v rámci Mérnöktovábbképző Intézet. Bol uvorejený v Művészettörténeti tanulmányok a v Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkonyve, III, Budapest 1954, 13.

<sup>35</sup> Pozri M. Velte, c. d., 13 (a poznámka 12 autorky).

<sup>36</sup> M. Velte, c. d., 13—14.

<sup>37</sup> E. Mössel, *Vom Geheimniss der Form und der Urform des Seins*, Stuttgart-Berlin 1938.

<sup>38</sup> E. Mössel, c. d.: „Nielen ojedinečný chrám, ale aj celý — římskemu zákonu podriadený — svet bol usporiadán podle jediného pravouhlého súradnicového systému.“ (Cantor, *Geschichte der Mathematik*.)

„Budova má svoje veľmi dôkladné pravidlá a zákonité zadelenie, kde sa riadia všetky články podľa celého diela a celé dielo opäť podľa článkov. Chór je základ a podklad celej budovy, podľa šírky ktorého sa hladá nielen sila (hrúbka) obvodových múrov, oporných pilierov, okien, ale aj — pomocou nájdenej šírky múru — všetky dosky k rímsam a k článkom.“ (Majster Jakob Lacht von Andernach svojmu synovi, 1593.)

<sup>39</sup> Súhlasné názory Mössela i Csemegiho.

<sup>40</sup> Pozri aj záver dizertačnej práce Arensa, *Das Werkmasse in d. Baukunst*..., 109 (o triangulácii).

<sup>41</sup> Kolektív, Architektúra na Slovensku, SVKL, Bratislava 1958, 41.

<sup>42</sup> Niektoré v literatúre uvedené stredoveké a renesančné dĺžkové miery používané v staviteľstve sú v hraniciach od 28,266 cm po 35,642 cm. Napr:

pruská, rýnska stopa . . . . . 31,385 cm

Viedeň . . . . . 31,608 cm

karolínska stopa . . . . . 33,290 cm

krakovská stopa . . . . . 35,642 cm

parížska (pied de roi) . . . . . 32,484 cm

pražská (česká) stopa . . . . . 29,640 cm

Rím . . . . . 29,574 cm

saská stopa . . . . . 28,319 cm

varšavská stopa . . . . . 28,800 cm a pod.

Literatúra: Bleibtreu, *Handbuch d. Masskunde*, 1861; Kliment, R., *Lexikon d. Münzen, Masse, Gewichte etc.*, 1885 a 1896; Staatsmann, K., *Das Aufnehmen von Architekturen I*, Leipzig 1910, 124; Arens, F. *Das Werkmasse des Mittelalters*, Bonn 1938; poznámka 4 cit. článku J. Csemegiho.

<sup>43</sup> V. Mencl, *Stredoveká architektúra na Slovensku*, Praha—Prešov 1937, 112 a obr. 9 v texte.

<sup>44</sup> Premonštráti mali u nás kláštory v Šahách, v Bini, v Jasove, v Lelesi a v Kláštore pod Znievom. Pozri O. Szőnyi, *Régi magyar templomok*, 16.

<sup>45</sup> Podľa archívneho materiálu a rukopisov z Banskej Bystrice.

<sup>46</sup> Tak napr. pri reštaurovaní dómu sv. Alžbety v Košiciach v rokoch 1877—1896 sa našlo 290 kamenárskych značiek. Uvádzajú ich vo svojom diele J. Mihalik, *A kassai Szt. Erzsébet templom*.

<sup>47</sup> F. Ržiha, *Studien u. Steinmetz-Zeiche*, Mitteilungen der k. k. Zentral-Commission zur Erforschung u. Erhaltung d. Kunst- u. historischen Denkmale, Viedeň 1881, 1883. Dopustil sa však niektorých chýb, na ktoré upozornili niektorí autori.

<sup>48</sup> F. Kadeřávek, c. d., 46—52.

<sup>49</sup> P. Ratkoš, J. Lichner, B. Polla, T. Štefanovičová, *Bratislavský hrad*, Bratislava 1960, 69.

<sup>50</sup> J. Csemegi, *Kassai István mester művészete*, Bu-

dapest 1939, ako aj Schüer-Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, 168; Divald K., *Szepesvármegye művészeti emlékei I*, 62 a J. Csemegi, c. d., 26.

<sup>51</sup> J. Csemegi, *Kassai István művészete*, 32.

<sup>52</sup> J. Csemegi, c. d., 41.

<sup>53</sup> I. Kuhn, *Renesančné portály na Slovensku*, Bratislava 1954, 40—41, obr. 6.

<sup>54</sup> Dr. Alžbeta Güntherová-Mayerová, *Renesančné umenie na Slovensku*, Pamiatky a múzeá 1955, 3, 97—114.

## Prinzipien der geometrischen Harmonie und ihr Gebrauch in der mittelalterlichen Architektur der Slowakei

Die Abhandlung analysiert die geometrische Harmonie in der Architektur der Slowakei.

Im ersten Teil wird die Bedeutung der Geometrie und Mathematik und ihr Anteil an der Architektur und ihrer Details erläutert. Es werden unwiderlegbare Beweise von der Anteilnahme der Geometrie als Wissenschaft, beim Entwerfen architektonischer Werke von den Anfängen bis zur Renaissance, angeführt. Die Gültigkeit geometrischer Proportions-Systeme muss man dabei einerseits als Korrektivum bei der Arbeit des Architekten, andererseits als Entwurf für das gedachte Werk, auffassen. Es ist bewiesen, dass der geometrische Entwurf in der mittelalterlichen Architektur der Slowakei als Vorlage für das Werk gedient hat.

Im weiteren Teil werden die verschiedensten Methoden des Suchens geometrischer Proportionalitäten behandelt, dabei werden hauptsächlich die neuesten Methoden untersucht, welche die besten Resultate erzielten, da sie sich auf die Analyse der Pläne und das Archivmaterial, sowie auch auf eine Analyse des geometrischen Entwurfs der Architektur des Objektes und seiner Details, stützen. Ausführlich wird die Methodik von Csemegi, M. Velte und Ševelev behandelt, dabei werden Entwicklung und Gebrauch von irrationalen Proportionen in der Architektur untersucht. Der Autor befasst sich auch mit den mittelalterlichen theoretischen Arbeiten, welche die Geheimnisse der Werkhütten, die Art und Weise des Entwerfens in der Spätgotik, enthüllen.

Den wesentlichen und ausführlichsten Teil der Abhandlung bilden Analysen der romanischen und gotischen Architektur in der Slowakei und betrifft die Analyse des architektonischen Raumes und dessen Entwurf mittels „Quadratur“ und „Triangulation“, ferner durch Teilung des Kreises oder in ihn eingeschriebener Vielwinkel abgeleitete Proportionen, angewandt. Das mittelalterliche „Spiel“ mit der Geometrie des Kreises, sowie auch der Zusammenhang — das Gemeinsame — der einzelnen Methoden beim Suchen geometrischer Harmonie in den architektonischen Werken, zeigt die vergleichende Tabelle (Abbildung 37), in welcher verschiedene Methoden eingetragen sind (Mössel, Ševelev sowie auch das Verfahren mit dem Le Corbusier zu seinem harmonischen Stil in Modulor gelangt ist). Der Autor wollte schliesslich zeigen, dass im Verfahren und der Methodik des Suchens geometrischer Harmonie und Proportionalitäten der architektonischen Werke, die Geometrie und das Wesen der elementaren Formen (wie z. B. die des Kreises) den gemeinsamen Nenner bilden.

Zum Abschluss spricht der Autor einiger seiner Wahrnehmungen aus, zu denen er nach ausführlichen Untersuchungen vieler architektonischer Werke gelangt ist und deren typischsten in der Abhandlung erwähnt wurden. Er gelangt zur Schlussfolgerung, dass unsere mittelalterliche Architektur einen unzertrennlichen Teil der europäischen Architektur dieser Zeit bildet. Diese Architektur wurde auf Grund allgemeingültiger mittelalterlicher Methoden entworfen, wenn auch mit kleineren, örtlichen Abweichungen. Die mittelalterliche Architektur (mit Ausnahme der spätgotischen sakralen Räume), hat absolute Massverhältnisse und ist anthropometrisch.

Den Letzteren wird die Bedeutung der Geometrie und Mathematik und ihr Anteil an der Architektur und ihrer Details erläutert. Es werden unwiderlegbare Beweise von der Anteilnahme der Geometrie als Wissenschaft, beim Entwerfen architektonischer Werke von den Anfängen bis zur Renaissance, angeführt. Die Gültigkeit geometrischer Proportions-Systeme muss man dabei einerseits als Korrektivum bei der Arbeit des Architekten, andererseits als Entwurf für das gedachte Werk, auffassen. Es ist bewiesen, dass der geometrische Entwurf in der mittelalterlichen Architektur der Slowakei als Vorlage für das Werk gedient hat.

Im weiteren Teil werden die verschiedenen Methoden des Suchens geometrischer Proportionalitäten behandelt, dabei werden hauptsächlich die neuesten Methoden untersucht, welche die besten Resultate erzielten, da sie sich auf die Analyse der Pläne und das Archivmaterial, sowie auch auf eine Analyse des geometrischen Entwurfs der Architektur des Objektes und seiner Details, stützen. Ausführlich wird die Methodik von Csemegi, M. Velte und Ševelev behandelt, dabei werden Entwicklung und Gebrauch von irrationalen Proportionen in der Architektur untersucht. Der Autor befasst sich auch mit den mittelalterlichen theoretischen Arbeiten, welche die Geheimnisse der Werkhütten, die Art und Weise des Entwerfens in der Spätgotik, enthüllen.

Den wesentlichen und ausführlichsten Teil der Abhandlung bilden Analysen der romanischen und gotischen Architektur in der Slowakei und betrifft die Analyse des architektonischen Raumes und dessen Entwurf mittels „Quadratur“ und „Triangulation“, ferner durch Teilung des Kreises oder in ihn eingeschriebener Vielwinkel abgeleitete Proportionen, angewandt. Das mittelalterliche „Spiel“ mit der Geometrie des Kreises, sowie auch der Zusammenhang — das Gemeinsame — der einzelnen Methoden beim Suchen geometrischer Harmonie in den architektonischen Werken, zeigt die vergleichende Tabelle (Abbildung 37), in welcher verschiedene Methoden eingetragen sind (Mössel, Ševelev sowie auch das Verfahren mit dem Le Corbusier zu seinem harmonischen Stil in Modulor gelangt ist). Der Autor wollte schliesslich zeigen, dass im Verfahren und der Methodik des Suchens geometrischer Harmonie und Proportionalitäten der architektonischen Werke, die Geometrie und das Wesen der elementaren Formen (wie z. B. die des Kreises) den gemeinsamen Nenner bilden.

# K problematike monogramistu M. S.

KLÁRA SEVEROVÁ

K maliarovi banskoštiavnických tabúl, ktorý je známy pod monogramom M. S., pristupujú historici z mnohých, v poslednom čase nových hľadísk. Pokúsime sa, bez toho aby sme popierali odôvodnenosť či správnosť ich postupov, zoradiť a konfrontovať niektoré závažné názory, prípadne priradiť k nim vlastné, i keď značne hypotetické a kusé poznatky. Zdôrazňujeme, že nám v tomto prípade ide v prvom rade o osobu maliara a nie o hodnotenie jeho nepopierateľných umeleckých kvalít.

Zo starších názorov, ktoré stavali čiste na štýlovom rozbore, kedže nepoznali ešte signatúru (bola odkrytá až r. 1915), spomenieme niektoré najmä preto, aby sme mohli sledovať ich vývoj (názorov) na skúmaný predmet.

H. Voss,<sup>1</sup> ktorému bol známy iba obraz Stretnutia a Narodenia, sa domnieval, že ide o monogramistu M. Z.<sup>2</sup> autora početných rytín. Voss predpokladal, že sa M. Z. ako putujúci umelec dostal až do Antona, no nevylúčil ani druhú možnosť, že totiž sami Antončania navštívili umeleca v čase jeho pobytu v Krakove a objednali u neho obraz. Napriek tomu, že tabula je okyptená a zasadená do rámu, je jasné, že bola pôvodne súčasťou oltárneho cyklu, čo podporujú aj najnovšie výskumy poukazom na to, že sa na jej zadnej strane našli stopy po čapoch a teda, že tabuľa bola pohyblivým oltárnym krídlom.<sup>3</sup> Okrem toho je prijateľnejšia hypotéza, že sa obraz dostal do Antona v čase, keď Štiavnica likvidovala vnútorné zariadenie kostolov; časť tohto zariadenia sa došala pod ochranu jezuitov (r. 1678), časť rozdali Štiavničania okolitým farnostiam.<sup>4</sup> Napokon kostol v Antone je podstatne mladšieho dátua.

E. Heidrich<sup>5</sup> videl v Stretnutí len podobnosť

s M. Z. a pripísal dielo neznámemu nemeckému maliarovi z r. 1500.

Divald<sup>6</sup> polemizuje s Heidrichom, argumentuje nebývalou eleganciou postáv, pôvabom, lyrikou, citom, čoho podľa jeho mienky dunajská škola nie je schopná. Dokazuje, že maliari uhorskej provenience neboli len prostými epigónmi nemeckých majstrov, čo demonštruje na dürerovsko-schongauerovsky inšpirovaných kompozíciah, v ktorých sa markantným, hranatým formám nemeckých majstrov dostalo mäkšieho, harmonickejšieho a príťažlivejšieho interpretovania. Datuje, zhodne s Vosom, do prvého desafročia, pričom toto datovanie je v nemalej miere ovplyvnené letopočtom banskobystrickej tabule sv. Barbory (r. 1502, ktorý sa novšie číta ako 1509).

Buchner<sup>7</sup> pokladá tabule za dielo Jorga Breua, v zhode s predvojnovým názorom Simona Mellera. Svoje tvrdenie podopiera poukazom na maliarovo rané herzogenburské a wüllersdorfské dielo. Prvé datuje do r. 1501, druhé okolo 1502. Predpokladá, že bavorský majster, skôr ako sa usadil v Augsburgu, prešiel Rakúskom. Wüllersdorfské obrazy v mnohých aspektoch súce pripomínajú majstra M. S., no Genthon<sup>8</sup> vyvracia toto tvrdenie tromi argumentami:

1. Wüllersdorfské obrazy sú, v porovnaní s harmonickými, ladnými maľbami M. S. tažkopádne, takmer brutálne.
2. Breuove kontrastné, tmavé farby sú v protiklade so svetlým, radostným koloritom banskoštiavnických.
3. Roku 1506, kedy vznikli banskoštiavnické tabule,<sup>9</sup> bol už Breu vzdialený neskorogotickému cíteniu. Jeho najbližšie dielo pochádza z r. 1512 a nesie výrazné znaky nemeckej renesancie.

Foto R. Kedro.



Majster M. S., *Narodenie*, olej, 1507. V zbierkach SNG v Bratislave.

A napokon musíme dodať — je tu monogram M S, ktorý prináša celkom nové aspekty do našej problematiky. Z tohto aspektu je, podľa Genthona, najzávažnejší názor T. Gerevicha,<sup>10</sup> ktorý ako prvý priradil Pašiový cyklus k tabuliam Stretnutia a Narodenia a tak sa najviac zaslúžil o docenenie majstra M. S. Je nutné na tomto mieste spomenúť Genthonov názor o samom monograme, o ktorom bolo nadostač pochybnosť z tých dôvodov, že sa ponáša na Schongauerovu signatúru. Jeho originalitu, podľa Genthona, preukazujú dva argumenty: fakt, že tabuľa bola premaľovaná a signatúra sa objavila až po odstránení vrchného náteru a popri nej sa ukázal aj letopočet 1506, ktorý pochádzal od tej istej ruky ako monogram, a dôvodný predpoklad, že prípadný falšovateľ by nebol k Schongauerovmu monogramu pripísal letopočet, kedy už Schongauer nežil.

Benesch<sup>11</sup> po návšteve Ostrihomu dokazuje, že spôsob nanášania farieb je v zásade odlišný od Breuovho, no i tak zotrvava na stanovisku príznačnom pre nemeckých historikov, že totiž ide o nemeckého maliara.

Hoffmanová poukazuje na kompozičnú a miestami až detailnú (Olivetská hora) dürerovskú inspiráciu.

Podľa Heklera<sup>12</sup> treba cyklus šiestich tabúľ písť dvom majstrom: majstrovi Stretnutia, umelcovi väčších kvalít a majstrovi Pašiového cyklu, ktorý je iného temperamentu, formového i farebného videnia. Je náklonný k silnej, až extrémnej dramatičnosti, miluje preplnené, napäť nabité kompozície (Grünewald, Breu) a prejavuje v plnej miere neskorogotické cítenie. Príbuznosť jeho maliel s tabuľou Stretnutia vysvetluje Hekler vplyvom vedúceho dielne — majstra Stretnutia.

Domnievame sa, že tomuto názoru treba venovať pozornosť. Takýmto delením, ktoré nie je neodôvodnené, kedže vieme, že na tak veľkom diele, ako je výmaľba oltára, podielali sa viacerí maliari, dali by sa vysvetliť aj také nezrovnalosti, ako je nepodobnosť Márie v Stretnutí s Máriou v Narodení na jednej strane a zošikmené oči Anne a im podobné oči anjelikov z Narodenia. Ani ženské figúry Pašiového cyklu nenesú na tvárich toľkú ľubenosť a zovnútornenie ako obe spomínané postavy na Stretnutí. Zato krajinárske pozadie všetkých tabúľ je jednotnej koncepcie, čo by sme si mohli vysvetliť tým, že vedúcou osobnosťou bol majster, ktorý sa v Stretnutí prejavil

celý a v ostatných tabuliach prispel k celkovej konceptii, v krajinárskom pozadí a v niektorých detailoch takou mierou, že napokon signoval Pašiový cyklus ako svoje, ukončené dielo.

Nemôžeme sa ubrániť tomu, aby sme nespomenuli aj otázku sôch hypotetického banskoštiaivnického oltára aspoň v takej miere, v akej sa dotýka majstra M. S. Wagner<sup>13</sup> sa vyslovuje, že ide o spoločnú dielnu majstra M. S. a sochára figúr Kataríny a Barbory, čo je naprostoto v zhode s názorom D. Radocsayho.<sup>14</sup>

Dnes už celkom samozrejme pripočítava história k dielu majstra M. S. aj obraz Klaňania troch kráľov z Musée des Beaux Arts v Lille, o ktorom sa po prvý raz objavila zmienka roku 1928.<sup>15</sup> Ak súdime podľa rozmerov, nepatrila táto tabuľa k banskoštiaivnickým a štýlove sa a prikláňa k renesančii natoliko, že ak ju chceme pripísť na vrub hypotéze, že M. S. je Majster Sebastianus, musela by vzniknúť tesne po roku 1506, čo sa nám zdá malo pravdepodobné.

Problematike nášho monogramistu sa venoval aj M. Mojzer,<sup>16</sup> ktorý pokladá banskoštiaivnické tabule za vrcholné dielo zrelého tvorca so znateným vplyvom Rogiera van der Weydena, s čím môžeme len súhlasíť, ak si porovnáme napríklad Alžbetu zo Stretnutia s Weydenovým ženským portrétom a všimneme si jednak fyzickú podobu vcelku, ako aj zhodu v niektorých detailoch (silnejšia spodná pera, šikmo rezané viečka), i v neañaškom ženskom type, ako aj v celej trochu nostalgickej atmosfére obrazu. Neujasnený ostával stále aj motív bozkávania rúk, ktorý sa, podľa nášho vedomia, nevyskytol ani v tomto, ba ani v iných tematických okruhoch. Jediný príklad v dosiahnutelnej literatúre sme našli práve u Rogiera van der Weydena, a to na obraze Pochovanie Krista,<sup>17</sup> kde tento motív figuruje ako prevzatý z tabuľky školy Fra Angelica s tým istým námetom.

Tak isto treba priznať správnosť Mojzerovho poukazu na ovplyvnenie Schongauerom a Dürerom. Už Buchner a Gentzon poukázali na vplyv Dürerových akvarelov a E. Hoffmanová našla kompozičnú paralelu medzi sv. Jánom z Olivetskej hory majstra M. S. a Máriou Magdalénou z Dürerovho cyklu Veľkých Paší, z drevorytu Oplakávanie Krista. Takéto, čiastočne ešte na schongauerovskom podklade prevzaté motívy vidí Mojzer aj v postave bičujúceho vojaka z Dürerovho Martýria sv. Kata-

ríny Alexandrijskej a vo figúre vojaka z Ukrižovania. Ak budeme porovnávať spomínanú Dürerovu rytinu so Sfátim sv. Barbory z Banskej Bystrice, zarazí nás ovela viditeľnejšia podobnosť. Tu ide nielen o prevzatie jednej pohybovej schémy ako v prípade M. S., ale o celkové, plne plastické maliarske prelmočenie. Toto porovnanie ponúka možnosť ďalších výskumov v relácii Banská Štiavnica — Banská Bystrica, na čo sa už aj v minulosti urobili narážky. Je možné, že ide len o spoločnú predlohu, no nemôžeme úplne vylúčiť ani možnosť spoločnej dielne či majstra. Nie je to len nápadná podobnosť detailov, zdobnosť, takmer extatická rozhýbanosť figúr i priestoru v bansko-bystrických tabuliach, ktoré tvoria dôstojný pendant Dürerovej predlohe. M. S.-ova tabuľa nie je taká sebaistá; Dürerova, miestami barokizujúca krivka sa stáva v podaní M. S. upätou, nepresvedčivou. Tu je základ rozporov medzi tabuľami Paší a maľbami Stretnutia a Narodenia. Najlepšie to vystihol Mojzer, keď dokazuje, že tam kde je Dürer heroicky realistický, je M. S. až kŕčovitý. Ich vzťah nie je pomerom majstra a následovníka; M. S. sa poučil na diele súčasníka, s jeho pomocou uskutočnil svoje, názorove staršie predstavy.

Mojzer nehľadá v M. S.-ovi tvorca štiavnických sôch, M. S. je príliš maliarom, ale je tej mienky, že maliara viazali nejaké putá k dielni, z ktorej sochy vyšli. Poznamenáva, že archívny materiál dokazuje, že obrazy neboli súčasťou hlavného oltára, žiaľ, pramene informácií neuvedá.

V ďalšej štúdií<sup>18</sup> venovanej znakom na zástavách banskoštiaivnických tabúľ sa snaží dopátrať ich pôvodu a symboliku kvôli odhaleniu objednávateľa, za ktorého sa doposiaľ uznával mäsiarsky cech. Z. Urbachová sa zamerala na ikonografický rozbor tabule Stretnutia<sup>19</sup> a R. Feuchtmüller<sup>20</sup> v stručnom príspevku akoby zhŕňal všetko, čo sme doteraz o maliarovi M. S. mali možnosť čítať. Aj on vyvracia teóriu, ktorá hlasovala pre Jörga Breua tvrdením, že v obrazoch M. S. chýba Breuova drsná územčitosť figúr, fažké, rovziate, patetické záhyby. Vládne tu jemne členený holandský realizmus a snaha o komorný obrazový účinok. Iba vo výbere farieb a v škicovitej scénke Snímania z kríza v pozadí Zmŕtvychvstania vidí Feuchtmüller znaky dunajskej školy.

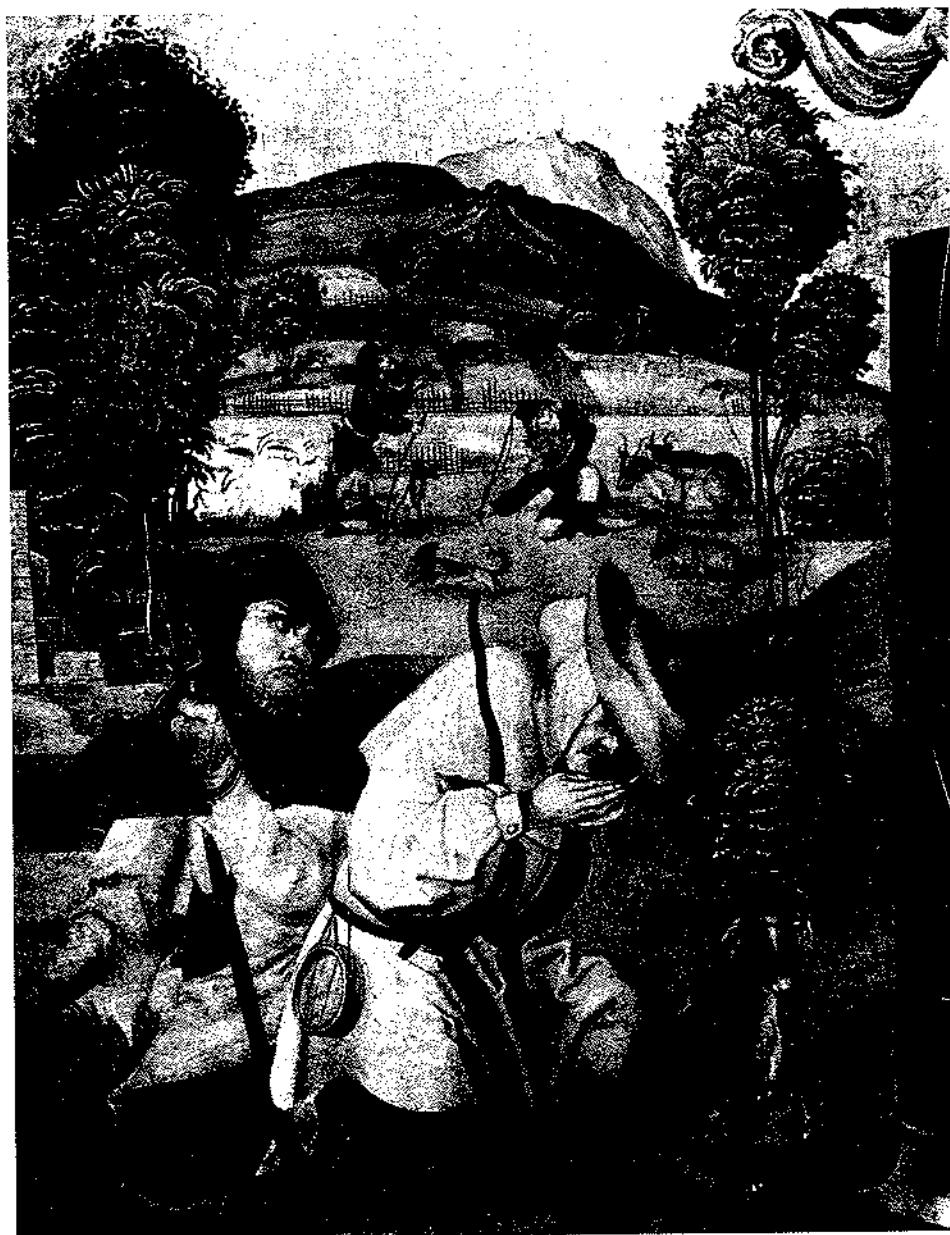
Podaktoré z citovaných názorov sa dotkli aj otázky osoby, ktorá sa skrýva za monogramom M. S., ale ani jeden si nezvolil tento aspekt za zorný

uhol, z ktorého by vychádzalo bádanie. Po objavení signatúry sa takmer jednoznačne uplatnila Miklóssyho hypotéza, že maliarom M. S. bol istý majster Sebastianus (Sebestyén mester, magister), ktorý bol podľa archívnych záznamov roku 1507 v Turci zavraždený krajčírom Martinom a olúpený o sumu 137 florinov, čo v porovnaní s vtedajšími príjmami mestského notáriusa (52 fl. ročne) činilo slušnú sumu. Túto zprávu nám sprostredkoval list Vladislava II. adresovaný mestskej rade, v ktorom kráľ nariaduje vraha polapíť a potrestať. Miklóssy tvrdí, že z tohto listu možno s istotou usúdiť, že maliar Sebastian bol štiavnickej príslušnosti, keďže sa kráľ práve na toto mesto v predmetnej veci obrátil. My si však kladieme otázku, či nemohol byť práve tak štiavnickým príslušníkom vrah, ktorého z tých istých dôvodov káže kráľ práve Štiavničanom súdiť. Ako Miklóssy sám priznáva, nenašiel o Sebastianovi nijaké dokumenty. Tu sa žiada poznamenať, že ak prijímaeme túto hypotézu za platnú, nevyhneme sa úvahe nad tým, ako zaradiť majstrovi prisúdený lillský obraz, ktorý vykazuje viditeľný časový odstup od poslednej, signovanej tabule, a tak len Sebastianova smrť nutila historikov datovať ho tesne po roku 1506, keďže roku 1507 bol už Sebastianus mŕtvy. Ešte mučivejšie by boli naše pochybnosti, keby sa dôkladnou analýzou zistilo, že aj bansko-bystrické tabule majú vzťah k M. S.-ovej dielni, keďže nesú neskoršie dátum i vela znakov vyspelejšej gotiky, ba takmer renesancie (architektonické pozadie, akt).

A napokon, nemôžeme nechať bez povšimnutia fakt, že monogram M. S. mohol v Banskej Štiavniči patrif ešte dvom ľuďom: majstrovi Severinovi a Martinovi Saliovi. Kedže časť archívov mesta (do r. 1500) je v Budapešti (vo fotokópiách v banskom archíve v Štiavniči) a časť po roku 1500 je sice v mieste, ale nespracovaná, budeme operovať archívnym materiálom v jedinej, nám známej, Kachelmanovej interpretácii, ktorá sa ukázala byť hodnoverná.

Aj Gentzon uvádza, že sa tieto dve mená nachádzali v daňovom výkaze z roku 1499; vo výkazoch sa však nedočítame o majstrovi Sebastianovi ani pred rokom 1499,<sup>21</sup> hoci ako banskoštiaivnický maliar s takými rozsiahlymi zákazkami musel platíť daň tak ako všetci ostatní občania.

O majstrovi Severinovi sa dozvedáme len toľko, že jeho meno figuruje medzi 505 poplatníkmi



Majster M. S., *Narodenie*, olej, 1507, detail.

v prvej mestskej štvrti, ktorí odvádzali taxu impositu Tomášovi Bakóczovi. Severinus zaplatil taxu vo výške 2 florinov. To je všetko o majstrovej Severinovi, ktorý, ako uvádza Genthon, mohol byť aj umelcom.

O Martinovi Saliovi (alebo Salay, Zalay) u Genthona nenachádzame údajov, no Kachelman<sup>23</sup> na tej istej strane, v tretej mestskej štvrti, medzi „handwerkermi“ uvádza jeho meno a údaj, že zaplatil 4 floriny, teda raz toľko ako Severinus. Pochádzal zo Sliezska, z Hirschbergu (terajšia Jelenia Góra v Poľsku), v 90-tych rokoch 15. sto-

ročia bol už štiavnickým občanom, platil daň, býval v tretej mestskej štvrti medzi „handwerkermi“. Samozrejme, mohol byť tak isto krajčírom alebo obuvníkom, ibaže k jeho menu sa vzťahuje ešte ďalší zaujímavý údaj: 14. septembra 1505 žiada kráľovná Anna mestskú radu o výnimočné povolenie pre Martina Salia, týkajúce sa zakúpenia domu na námestí, čo bola, ako je známe, výsada ringbürgerov, ktorí nesmeli byť iné ako nemeckej národnosti. Salius potreboval výnimku, keďže, ako usudzujeme, bol Poliak. Za pohnútku svojej žiadosti označuje Anna intervenciu vacovského

biskupa Niclasa Bátoru, ktorý ju poprosil o príhovor vo veci svojho „familiárisa“ a gubernátora curiae nostrae Johanna de Melak.

Ďalej Kachelman uvádza, že 20. októbra 1505 zaplatil Martin Salius Niclosovi Stenelinovi 100 florinov za dom a dal 40 fl. ako splátku na dlh Roesslovi. Dlžoba činila 80 fl.

Tieto kusé údaje stavajú doposiaľ neznámeho Martina Salia do zaujímavého svetla. Nemáme zatiaľ priame dôkazy o tom, že bol umelcom, kladieme si však otázku, či by sa bol vacovský biskup, „gubernátor curiae nostrae“ i sama kráľovná prihovárali, ba ponižovali v záujme akéhosi krajčíra či obuvníka, tobôž, či by ho boli titulovali „familiárisom“. Ďalej je otázne, ako prišiel zadlžený Salius odrazu k takej sume peňazí, že mohol kúpiť dom a splatiť pritom polovicu nemalého dlhu. Napokon sa pozastavme nad faktom, prečo sa tak zadlžil. Roku 1498 platil dosť vysokú, aj keď nie nadmernú daň, teda vykonával remeslo. Dlžobu musel nadobudnúť pravdepodobne pri nákupe väčšieho množstva materiálu. Vieme, že farby boli v tom čase veľmi drahé, dovážali sa z eudziny.

Ako veľmi záležalo kráľovnej na kladnom vybavení žiadosti, usudzujeme i z pokorného ubezpečovania, že už nikdy nebude požadovať od Štiavničanov takúto výnimku, naopak, bude prísne bdiť nad zachovávaním ich mestských práv a výsad. O tom, že to tak bolo, svedčí aj skutočnosť, že mesto odmietlo žiadost bohatého magnáta Gregora Thurzu o povolenie zakúpiť dom.

O potomkoch samého Salia sa dozvedáme:<sup>23</sup> roku 1522 bol Stefan Salay, zvaný Fasch (fás-drevár) radným pánom, r. 1540 richtárom a záznamy z r. 1543 ho nazývajú waldburgerom. Roku 1529 bol na univerzite vo Wittembergu zapísaný Michal Salay de Hungaria, možno syn Stefana a vnuk Martina, r. 1540 zaplatil na krakovskej univerzite poplatok 2 cr. študent Stephanus Zalay Albensis.<sup>24</sup>

I tieto zprávy môžu prispieť k objasneniu postavenia rodiny Martina Salia usadeného v meste, ktoré mu poskytlo také výhody a malo, ako to vyplýva aj z účtov týkajúcich sa eudzích remeselníkov, možnosť dobre honorovať umeleckú prácu. V mestských záznamoch figuruje účet z r. 1467 vystavený pre zvonárov z Fritz (Frízsko), čo nie je vylúčené, ak si predstavíme obchodnú trasu Krakov — Breslau — Lovosice — Frízsko, po

ktorej sa pohyboval obchod s medou, dôležitým vývozným artiklom. Ďalší účet znel na florentínskeho maliara a predstavoval sumu 318 zlatých guldenov. Ak porovnáme tento účet so sumou 137 fl. odcudzených maliarov Sebastianovi, čo Miklósy právom pokladal za menší majetok (ved Salius dal za dom 100, vychádza naše porovnanie nasledovne: ak musel Sebastianus dobre a veľa maľovať, aby nadobudol toľko peňazí, rovnako dobre a veľa musel maľovať aj Salius (ak pripustíme, že bol maliar), ak si mohol dovoliť vydať naraz sumu 140 fl. a o koľko lepšie a viac musel maľovať neznámy florentínsky umelec, keď obdržal 318 zl. guldenov).

Naše závery sú, samozrejme len hypotetické, alebo aspoň ostatnú nimi do tých čias, kym sa nám nepodarí zistíť niečo bližšie o osobe, v ktorej sa domnievame vidieť doposiaľ neznámeho monogramistu.

Majster M. S., *Narodenie*, olej, 1507, detail.



## Poznámky

<sup>1</sup> H. Voss, *Der Ursprung des Donaustyles*, Leipzig 1907, 111—114.

<sup>2</sup> Pod týmto monogramom objavil neskôr výzkum Martina Zasingera.

<sup>3</sup> M. Boskovits, *The New Hungarian Quarterly* III, 1962, No 6, 97.

<sup>4</sup> Genthon I., *A régi magyar festőművészeti*, Bpst. 1932, 95—113.

<sup>5</sup> E. Heidrich, *Die altdeutsche Malerei*, Jena 1909, 262, I.

<sup>6</sup> Divald, *Magyarország csúcsíreskori szírnyásoltárai*, II, Bpst. 1911.

<sup>7</sup> Buchner, *Die Altere Breu als Maler*, Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance, Augsburg 1928, 316—327.

<sup>8</sup> Genthon, cit. dielo.

<sup>9</sup> Spresňujeme: iba Pašií, keďže signatúra a letopočet sa nachádza iba na týchto, resp. na jednej tabuli tohto cyklu.

<sup>10</sup> Gerevich T., *A régi magyar festészet a primási képtárban*, Az Ujság XIV. évf., 1916.

<sup>11</sup> Podla Radocsay, *450 Jahre Meister M. S. Acta historiae artium*, Separat IV, Bpst. 1957.

<sup>12</sup> Hekler A., *A magyar művészet története*, Bpst. 1943.

<sup>13</sup> Wagner A., *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*, Blava 1948, 42.

<sup>14</sup> eit. Separat.

<sup>15</sup> Buchner, cit. dielo.

<sup>16</sup> Mojzer M., *Dürer és M. S. mester*, Művészeti 1965, máj VI. évf. 5.

<sup>17</sup> Dohmann A., *Die Altniederländische Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts von van Eyck bis Bosch*, Leipzig 1964, obr. 97, 96.

<sup>18</sup> Mojzer M., *Die Fahnen des Meisters M. S. Acta historiae artium*, 1966.

<sup>19</sup> Urbach Zs., *Die Heimsuchung Mariä, ein Tafelbild des Meisters M. S. Acta historiae artium*, 1964.

<sup>20</sup> Feuchtmüller R., *Die Auswirkungen der Donauschule in Ungarn*, Alte und moderne Kunst, 1965, 10 (80).

<sup>21</sup> Fejérpataky: *A magyar bányavárosok számadásai*.

<sup>22</sup> Kachelman J., *Geschichte der ungarischen Bergstädte und ihrer Umgebung*, Schemnitz 1867.

<sup>23</sup> Kachelman, cit. dielo.

<sup>24</sup> Schrauf K., *Magyar tanulók külföldön*, Regestrum bursae hungarorum eracoviensis 1493 —1558, str. 149 zo dňa 14. apr. 1540, Bpst. 1893.

## Knižná grafika Mária Želibskej-Vančíkovej

Leo Kohút

Pre čistú, lyričujúcu kresebnú techniku získala Mária Želibska-Vančíková istú popularitu už počas štúdia na Umeleckopriemyselnej škole v Prahe. Prijatie návrhu mladej poslucháčky prof. Františka Kyselu na monumentálnu výzdobu československého pavilónu pre Svetovú výstavu v Paríži roku 1937 bolo malou spoločenskou senzáciou. Ak porovnáme niektoré detaily realizovaného návrhu výzdoby s niektorými ilustračnými cyklami Želibskej, realizovanými perokresbami alebo škriabanou technikou na mäsovej doske, teda jej najpoužívanejšími technikami, presvedčame sa, že úspech umelkyne v knižnej grafike spočíva nielen v jej talente, ale aj v príprave vo figurálnej a ornamentálnej kresbe v Kyselovej špeciálke.

Nie je ani bez zaujímavosti istá totožnosť v kompozičných postupoch medzi monumentálnym návrhom na výzdobu čs. pavilónu a jej prvými ilustračnými cyklami. V prvotine k Zeyerovej *Záhrade Mariánskej* (1941), ktorú vydala Česká grafická únia na rozmernom fóliovom formáte, rozvíjala takmer rovnaké motívy a kompozície pavilónovej výzdoby, aj technika vyrývania kontúr do mäsovej dosky sa takmer nelíšila od techniky, ktorú používala pri realizácii výzdoby pre čs. pavilón na sadrových doskách. Mäsová doska ostala podnes jednou z obľúbených materiálov Želibskej v knihách pre deti zdobených kolorovanými kresbami. Poskytuje totiž možnosť jemnej profilácie linky. O to sa usiluje umelkyňa aj vo voľnej grafike, v nej však spomedzi klasických grafických techník preferuje suchú ihlu a najnovšie mezzotintu.

Dobrá odborná príprava a technika by však neboli stačili pri nástupe na tenký ľad ilustrátorskéj existencie, keby tu nebol Želibskej zanietený vzťah k literatúre, citlivý ženský intelekt a ma-

terinské srdce, ktoré sa vie niekedy až šibalsky radovať z obyčajného života, a preto ho azda dokáže výtvarne interpretovať tým najprirodzenejším a najorganickejším výrazivom, krehkou, bez prerryvu sa vinúcou linkou.

Ale skôr než sa vyhrali Želibskej ilustračný štýl — v kresbe a kompozícii i v niektorých detailoch drapérie a gest blízkych klasickej talianskej knižnej ilustrácií z konca 15. storočia, najmä ako ju poznáme z ručne ilustrovaného rukopisu Danteho *Božskej komédie* Botticellim — musela prejsť typickými počiatočnými trampotami knižného grafika. Napríklad pokrokoovo orientovaný nakladateľ Karel Borecký jej radí, aby sa rozlúčila s jemnou kontúrovou kresbou — teda jej najtypičnejším výtvarným prostriedkom — lebo sú tažkosti pri reprodukcii. (Mimočodom technológovia v tlačiarni nemajú ani dnes sviatok, keď sa v reprodukčnom oddelení zjavia Želibskej vlasovo jemné perokresebné predlohy.)

Po prvých experimentoch nasledujú knihy *Májový sen* (1941) a *Jitřenka vypravuje* (1941), ktoré ilustrátorka sprevádzala farebnými štetcovými kresbami. Nechýbala im originalita a dôvtip, no v nich si skôr overovala nosnosť farebnej techniky. Ďalšia cesta vedie ku kompromisu. Niekoľko leporiel ilustruje technikou kolorovaných kresieb, po nich používa zasa dekoratívnejšiu techniku — perokresby doplnia pestrou podtláčou. Napokon sa vracia k vyskúšanej technike: štetcovú kresbu alebo perokresbu koloruje a dotvára na mäsovej doske vyrývanou bielou kontúrou. Túto techniku Želibská najčastejšie aplikovala vo farebnom cykle ku knihe K. J. Erbena *České pohádky* (1948), keď ju predtým používala vo voľných listoch *Nevesta IV*, V a VI (1942).

Erbenovými *Českými pohádkami* vrcholí Že-

## Zur Problematik des Monogrammisten M. S.

Der Beitrag zur Problematik des Monogrammisten M. S., des angeblichen Autoren der Tafelbilder: *Die Geburt*, *Die Anbetung durch die drei Könige* und *Die Passionen*, ordnet und konfrontiert die bestehenden Ansichten über das Werk und die Identität des Meisters. Zur reichhaltigen Palette der Hypothesen — nach denen es sich um den Meister M. Z., Jörg Breu, Martin Schongauer, weiters um einen unbekannten deutschen Meister und letzten Endes um den Meister Sebastian aus Štiavnica (Letzterer soll nach Archivmaterialien im Jahre 1507 ermordet worden sein) handelt — kommen weitere hinzu. Auf Grund von Archiveintragungen und Steuerbekenntnissen könnte es sich bei den Monogrammisten um zwei weitere Personen handeln, u. zw. um den Meister Severinus oder den Martin Salius (Salay, Zalay). Die Letzteren figurieren in den Steuerausweisen unter den Handwerkern; Severinus mit der Eintragung über die Einzahlung der Taxe und Impositen in der Höhe von 2 Florins, Salius mit 4 Florins. Doch wurde bei keinem die Profession angeführt und über Severinus fehlen jedwedge weitere Nachrichten.

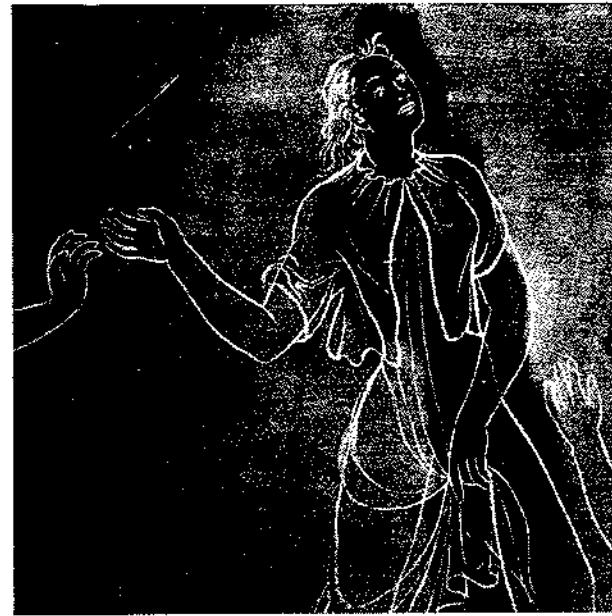
An die Persönlichkeit des Martin Salius knüpfen sich weitere, interessante Angaben. Am 15. September 1505 wendet sich im Interesse des Genannten die Königin

Anna mit einem Schreiben an den Stadtrat „um die Erteilung einer Ausnahme-Bewilligung zum Ankauf eines Hauses am Hauptplatz zu erwirken“, was zu den Vorrechten der Ringbürger gehörte. Diese mussten bekanntlich deutscher Nationalität sein. Salius brauchte eine Bewilligung, weil er aus Hirschberg in Schlesien stammte.

Eine weitere Eintragung besagt, dass Salius am 20. Oktober des gleichen Jahres 40 Florins an Roessel bezahlte „um seine Schuld zu tilgen, welche 80 Florins betrug“, weiters bezahlte er 80 Florins für ein Haus an Nicolaus Stenelin.

Natürlich kann damit kaum bewiesen werden, dass es sich um den Maler Salius und den Autoren der oben genannten Tafelbilder handelt. Wir setzen jedoch voraus, dass der Bischof aus Vacov und Johann de Melak schwerlich wegen eines Schusters oder Schneiders bei der Königin Vorsprache gehalten hätten und diese sich bei der Stadt eingesetzt hätte. Es lässt sich auch kaum erklären, wie der verschuldete Handwerker zu der Geldsumme kam, mit der er seine Schulden tilgte und noch dazu ein Haus erwerben konnte.

Majster M. X., Narodenie, olej na dreve, 123 x 79 cm, 1506. V majetku SNG v Bratislave.



1. Výrez z realizovaného návrhu na monumentálnu výzdobu československého pavilónu v Paríži 1937. Pôvodná veľkosť sadrového štvorca  $1,5 \times 1,5$  m.

libskej rozlet v knižnej grafike, naplnený hľadástvom a mladistvým elánom, ktorému nechýbala zacielenosť. Isté ochabnutie však bafal po zmene prostredia, keď sa Želibskovci prestahovali z Prahy do Bratislavu a v ilustráciach z päťdesiatych rokov sa — ako mnohí iní ilustrátori — nevyhla obmedzujúcim názorom na funkciu ilustrácií, konkrétnie v návrchoch na obálky: J. Horák, *Pionierske srdce* (1952), M. Sadoveanu, *Ostrov kvetov* (1953) a v iných. Vtedy sa nezriedka dávali ilustrátorovi zároveň s výtvarnou zmluvou aj „výtvarné rady“ vraj v záujme zvyšovania pedagogického účinu obrázkov.

K novému uplatneniu Želibskej ilustračného talentu prispela reorganizácia vydavateľskej činnosti roku 1955 a vznik dvoch špecializovaných vydavateľstiev pre detskú a mládežnícku literatúru. Smena, nakladateľstvo SÚV ČSM sa zameriavaala na literatúru pre dospevajúcu mládež a Mladé letá, n. p. (predtým Slovenské nakladateľstvo detskej knihy) na literatúru pre deti a najmenších. Vďaka cielavedomej práci výtvarnej redakcie Mladých liet mohla Želibská sústrediť svoj záujem na svet rozprávok z domácej a svetovej literatúry.

Nadväzujúc na prvé cykly ilustrácií pre deti a mládež ilustrovala Želibská pre Mladé letá nie-

koľko kníh, ktoré nás dôstojne reprezentovali na medzinárodnej súťaži v Lipsku (IBA). Ilustráiami ku knihám Jakoba a Wilhelma Grimma, *Rozprávky* (1958), Préma Čanda, *Povest o Rámovi* (1960) a ďalšími obohatila Želibská našu knižnú kultúru lyričujúcou črtou, spájajúcou klasickú kresebnosť a voľnú predstavivosť v syntéze, ktorá čerpá z ideálnych stránok života.

Osobitne si treba u Želibskej všímať inšpiračné podnety z indickej a čínskej výtvarnej kultúry. Poznačili, najmä v posledných rokoch, nielen jej knižnú grafiku, ale celú jej grafickú a umelecko-priemyselnú tvorbu. Náznaky Želibskej vzťahu k umeniu Ďalekého východu sa prejavovali už v študentských prácach. Tento vzťah ju napokon predurčil, aby ilustrovala knihy: Carlo Gozzi, *Turandot* (1962), *Démonove poviedky* (1962), Kuo Mo-Žo, *Návrat starého majstra* (1962), Rabindranáth Thákur, *Záhradník* (1965) a ďalšie. Využila v nichladný, tanecný pohyb, mnohotvárnosť gest, baladičnosť a zmyslovosť. Zjavná zanietenosť pre umenie a kultúru ázijských národov našla svoju živú ozvenu v čistej lineárnej kresbe a monofigurálnych kompozíciah. V uvedených cykloch možno hovoriť o adekvátnosti ilustrácií s obsahom, ktorý je európskej kultúre predsa len vzdialený.

Na záver poznámka ku grafickej úprave kníh ilustrovaných Máriou Želibskou. Umelkyňa túži po úprave, ktorá by bola typografickým pendantom jej vyhraného ilustračného štýlu.

#### Niekoľko údajov zo života Márie Želibskej-Vančíkovej

Umelkyňa sa narodila 11. októbra 1913 v Bystriči pod Hostýnem. V rokoch 1931—1937 študovala na Umeleckopriemyselnej škole v Prahe, najprv tri roky vo všeobecnom oddelení A. Hofbauera a ďalšie tri roky na špeciálke prof. Fr. Kyselu. Po absolútiori študovala ďalej rok na pražskej Akadémii u prof. T. F. Šimona.

*Výstavy:* Samostatne vystavovala v Bratislave (1957), v Prahe a Prešove (1959), v Bratislave (1963) a v Lodži (1965). Ako členka Umeleckej besedy zúčastnila sa na výstave Výtvarníci a ich účasť na knihe v Prahe (1952) a ako členka Krajského strediska na Výstave knižnej grafiky v Prahe (1953).

*Študijné cesty:* Rím (1930), Paríž (1935—1936), Juhoslávia (1937), Taliansko (1938), Paríž (1938—1939), SSSR (1935), Viedeň (1958), Turecko, Taliansko, Sicília, Grécko (1958), NDR (1958), Albánsko (1960), Polsko (1962 a 1965), Maďarsko (1962), Rumunsko (1963) a Francúzsko (1965).

## Súpis knižnej grafiky Márie Želibskej-Vančíkovej z rokov 1941-1965

### Poznámky k súpisu

Súpis vznikol v spolupráci s umelkyňou pri príležitosti jej životného jubilea.

Súpis obsahuje: a) knihy, b) leporelá, c) hudobniny, d) rôzne a e) neuverejnené ilustrácie.

Pri každej knihe uvádzame: meno autora a názov knihy, ďalej formát knihy, meno vydavatelia, edíciu a číslo zväzku, názov tlačiarne a meno upravovateľa, počet, druh a techniku ilustrácií a napokon spôsob tlače a knihárskeho spracovania. Kedže súpis som zostavil na základe reprodukcií v knihách, neuádzam formáty pôvodných ilustrácií.

Súpis obsahuje celkovo 89 diel a 4 neuverejnené cykly.

#### a) knihy

##### 1941

###### 1. JITŘENKA VYPRAVUJE 4°

Vydał nakladatel Karel Borecký v Prahe, vytlačila knihtlačiareň M. Knapp v Prahe.

Prebal, väzba, titulný list, 14 záhlavných, 30 polstranových a 26 tretinkových ilustrácií (farebné kresby štetcom). Knihtlač, viaz.

###### 2. MÁJOVÝ SEN 4°

Vydał nakladatel Karel Borecký v Prahe, vytlačila knihtlačiareň M. Knapp v Prahe.

Prebal, väzba, titulný list, 11 záhlavných a 40 tretinkových ilustrácií (farebné kresby štetcom). Knihtlač, viaz.

###### 3. Julius Zeyer: ZAHRADA MARIÁNSKA 4°

Vydala a vytlačila Česká grafická Unie a. s. v Prahe. Graficky upravil Emil Frinta.

Prebal, väzba, titulný list a 20 celostranových ilustrácií (perokresby). Knihtlač, viaz.

##### 1942

###### 4. Josef Kajetán Tyl: CHUDÍ LIDÉ — POUŤ ČESKÝCH UMĚLCŮ 8°

Vydał nakladatel Karel Borecký v Prahe, vytlačila knihtlačiareň M. Knapp v Prahe, graficky upravil Jan Kotík.

Obálka (škriabaný papier), frontispic, 5 celostranových a 8 polstranových ilustrácií (perokresby). Knihtlač, viaz.

###### 5. A. V. Šmilovský: SETNÍK DŘEVNICKÝ — STARÝ VARHANÍK 8°

Vydał nakladatel Karel Borecký v Prahe, vytlačila knihtlačiareň M. Knapp v Prahe, graficky upravil Jan Kotík.

Obálka (škriabaný papier), frontispic, 4 celostranové ilustrácie a 6 polstranových ilustrácií (perokresby). Knihtlač, viaz.

###### 6. Marie Vašáková: Z POVÍDKY DO POVÍDKY 8°

Vydał nakladatelstvo J. Otto, spol. s r. o. v Prahe,

vytláčila knihtlačiareň J. Strojil v Přerove (text) a V. Neubert a synovia v Prahe (ilustrácie).

Obálka a 12 celostranových ilustrácií (kolorované kresby), predsádky a 24 záhlavných ilustrácií (perokresby). Ofset a knihtlač, viaz.

##### 1943

###### 7. Josef Kadlec: PLAMENY 8°

Vydał vydavatelstwo Václav Petr v Prahe, v edícii Lyrika, zv. 7, vytlačila knihtlačiareň Frant. Bartoš v Přerove, obálka a grafická úprava Jaroslava Švába. Frontispic a 4 celostranové ilustrácie (perokresby). Knihtlač, viaz.



8. KVÍTÍ MILODĚJNÉ 8°  
Vydalo Plzákovo nakladatelstvo v Prahe, vytlačila Bartůnkova knihtlačiareň v Prahe.  
Prebal, väzba, patitul, titulný list a 60 ilustrácií rozličnej veľkosti (perokresby). Kníhtlač, viaz.
9. Jaromír John: NARODIL SE 8°  
Vydal nakladateľ Václav Poláček v Prahe, vytlačili Českomoravské tiskařské a vydavatelské podniky v Prahe, upravil Petr Tučný.  
Obálka, frontispic a 11 celostranových ilustrácií (perokresby). Kníhtlač, brož.
10. E. J. Popera: TYS PŘIŠLA 8°  
Vydal nakladateľ Václav Petr v Prahe, vytlačila Osvěta, spol. s. r. o. vo Val. Meziříčí.  
Obálka, frontispic a celostranové ilustrácie (perokresby). Kníhtlač, viaz.
11. Francesco Petrarca: VZÝVÁNÍ 8°  
Vydal nakladateľ Jaroslav Podroužek v Prahe, vytlačila Česká grafická Unie a. s. v Prahe.  
Väzba, frontispic a 2 celostranové ilustrácie (perokresby). Kníhtlač, viaz.

## 1945

12. Frank Wenig: KUTLÍKOVÉ 8°  
Vydal nakladateľ Edvard Fastr v Prahe, vytlačila Průmyslová tiskárna v Prahe, typograficky upravil Method Kaláb.  
Obálka a 6 celostranových ilustrácií (kolorované kresby), 22 polstranových ilustrácií (perokresby). Ofset a kníhtlač, brož.

## 1946

13. Zdena Wolkerová: MĚLI JSME DVA PSY 8°  
Vydal nakladateľ Václav Petr v Prahe, vytlačila Průmyslová tiskárna v Prahe, upravil Václav Bláha.  
Obálka, väzba, frontispic a 12 polstranových ilustrácií (škriabaný papier). Kníhtlač, viaz.
14. Arno Kraus: PŘÍPAD SESTRY MARIE 8°  
Vydal nakladateľ Ant. Dědourek v Třebechoviciach pod Orehom, vytlačili Grafické závody V. a A. Janata v N. Bydžove.

Prebal (škriabaný papier, farebná kresba), frontispic a 6 celostranových ilustrácií (perokresby). Kníhtlač, brož.

15. Marie Calma: ROZLET 4°  
Vydal nakladateľ Karel Červenka v Prahe, vytlačil Všečka a spol. v Prahe.  
Prebal (kolorovaná kresba), väzba, frontispic, 24 záhlavných ilustrácií a 24 koncoviek (perokresieb). Kníhtlač, viaz.

16. Zikmund Skyba: ZEMĚ 8°  
Vydal nakladateľ Václav Petr v Prahe, vytlačila kníhtlačiareň Frant. Bartoš v Přerove, graficky upravil Jaroslav Šváb.  
Obálka (kresba s farebnou podtláčou), frontispic a 7 celostranových ilustrácií (kolorované kresby), väzba, 12 polstranových ilustrácií a 4 tretinkové ilustrácie (perokresby). Ofset a kníhtlač, viaz.

## 1947

17. Lubomír Balcar: ASTRID 16°  
Vydal Kalich v Prahe ako 13. zväzok knižnice Klásky, vytlačila kníhtlačiareň F. Hummelhans a spol. v Partubiciach.  
Obálka (kresba s podtláčou), frontispic, 2 celostranové ilustrácie a koncovka (perokresby). Kníhtlač, brož.

## 1948

18. Karel Jaromír Erben: ČESKÉ POHÁDKY 8°  
Vydal Tisk v Zlíně, vytlačila kníhtlačiareň Jar. Strojil v Přerove.  
Prebal a 10 celostranových ilustrácií (škriabaný papier, kolorované kresby), väzba a 19 záhlavných ilustrácií (perokresby). Kníhtlač, viaz.
19. Vladimír Pazourek: NA ZLATÉ ZÁTOCE 4°  
Vydal nakladateľ Václav Petr v Prahe v edícii Kouzelný svět, zv. 1., vytlačila Průmyslová tiskárna v Prahe, upravil Method Kaláb.  
Prebal a 5 celostranových ilustrácií (kolorované kresby), väzba, predstádky a 10 polstranových ilustrácií (perokresby). Ofset a kníhtlač, viaz.

## 1952

20. Emil Koralov: PARTIZÁNOVA DCÉRA 8°  
Vydalo nakladatelstvo Smena v Bratislave v edícii Stredná škola, zv. 24., vytlačili Stredoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.  
Polep a 8 celostranových ilustrácií (kolorované kresby), 3 polstranové ilustrácie (perokresby). Ofset a kníhtlač, viaz.

21. Jozef Horák: PIONIERSKE SRDCE 8° (prvé vydanie)  
Vydalo nakladatelstvo Smena v Bratislave v Knižnici strednej školy, zv. 13., vytlačili Stredoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.  
Prebal (kolorovaná kresba), polep, 8 záhlavných a 8 celostranových ilustrácií (perokresby). Kníhtlač, viaz.

## 1953

22. Jarmila Štítnická: KRÁSNY DEŇ 8°  
Vydalo Slovenské nakladatelstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave v edícii Knižnica pre najmenších, zv. 10., vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.  
2 polepy, 15 dvojstranových ilustrácií a jedna celostranová ilustrácia (kolorované kresby). Ofset, viaz.

23. Mihail Sadoveanu: OSTROV KVETOV 8°  
Vydalo Slovenské nakladatelstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave v edícii Knižnica strednej školy, zv. 23., vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p., závod 03 v Lipt. Mikuláši.

- Prebal, frontispic a 7 celostranových ilustrácií (kolorované kresby), väzba, 12 polstranových ilustrácií a 4 tretinkové ilustrácie (perokresby). Ofset a kníhtlač, viaz.

## 1954

24. Alexej Segrenski: KATKA 8°  
Vydalo nakladatelstvo Smena v Bratislave v edícii Dielo, zv. 33., vytlačili Nitrianske tlačiarne, n. p. v Nitre.  
Polep (kolorovaná kresba). Kníhtlač, viaz.
25. Viera Nosálová: LUDOVÝ ODEV V HELPE A V POHORELEJ 4°  
Vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, n. p. v Bratislave v edícii Knižnica Ľudového umenia, zv. 7, vytlačil Knihtisk, n. p., závod 01 v Prahe.  
2 celostranové ilustrácie (kresby ceruzkou), 5 celostranových ilustrácií (akvarely) Kníhtlač, viaz.
26. Bratia Grimmovi: NEMECKÉ ROZPRÁVKY 8° (prvé vydanie)  
Vydalo Slovenské nakladatelstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave v edícii Národná škola II, zv. 22, vytlačili Grafické tlačiarne, n. p. v Bratislave.  
Polep a 5 celostranových ilustrácií (kolorované kresby), 10 záhlavných ilustrácií (perokresby). Kníhtlač a ofset, viaz.

## 1955

27. Mária Rázusová-Martáková: MEDOVNÍKOVÝ DOMČEK 8°  
Vydalo Slovenské nakladatelstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave pre čitateľov od 9 rokov, vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.  
Prebal, polep a 2 celostranové ilustrácie (kolorované kresby), 20 polstranových ilustrácií (perokresby). Ofset, viaz.
28. Milan Ferko: VESELO, PIONIERI 8°  
Vydalo Slovenské nakladatelstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave pre čitateľov od 9 rokov, vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p., závod v Ružomberku.  
Obálka (kolorovaná kresba), 11 špičkových a 15 polstranových ilustrácií (perokresby). Kníhtlač, brož.

## 1956

29. ČÍTANKA 8°  
Vydalo Slovenské pedagogické nakladatelstvo v Bratislave pre 5. ročník osobitných škôl, vytlačili Polygrafické závody, n. p. v Bratislave.  
6 celostranových, 10 polstranových a 35 tretinkových ilustrácií (perokresby). Kníhtlač, viaz.

## 1957

30. Jarmila Pátková: LUDOVÝ ODEV V OKOLÍ TRNAVY 4°  
Vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, n. p. v Bratislave v edícii Knižnica Ľudového umenia, zv. 8, vytlačil Knihtisk, n. p., závod 01 v Prahe.  
6 celostranových ilustrácií (akvarely). Kníhtlač, viaz.
31. Vladislav Vančura: MARKÉTA LAZAROVÁ 8°  
Vydal Slovenský spisovateľ, vydavateľstvo Sväzu slovenských spisovateľov v Bratislave v edícii Tvorba

národov, vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p., závod 3 v Lipt. Mikuláši.

Prebal (kolorovaná kresba), väzba (perokresba). Ofset a kníhtlač, viaz.

32. Jozef Horák: PIONIERSKE SRDCE 8° (druhé vydanie).

Vydali Mladé letá, slovenské vydavateľstvo kníh pre mládež, n. p. v Bratislave pre čitateľov od 11 rokov, vytlačili Polygrafické závody, n. p. v Bratislave.  
Celostranové ilustrácie s podtláčou, ostatné ako pri prvom vydani (pozri záznam 21).

## 1958

33. ČESKÉ NÁRODNÍ POHÁDKY A PÍSNĚ 8°  
Vydali Mladé letá, slovenské vydavateľstvo kníh pre mládež, n. p. v Bratislave, v edícii Školská knižnica, vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS v Bratislave.  
Obálka a frontispic (kolorované kresby), väzba a 2 záhlavné ilustrácie (perokresby). Kníhtlač, viaz.
34. F. Vigdorovová: MOJA TRIEDA 8°  
Vydalo Slovenské pedagogické nakladatelstvo, n. p. v Bratislave v edícii Pedagogická beletrie, zv. 1, vytlačili Nitrianske tlačiarne, n. p. v Nitre.  
Polep (kolorovaná kresba). Ofset a kníhtlač, viaz.
35. Ivan Olbracht: PODIVNÉ PRIATEĽSTVO HERCA JESENINA 8°  
Vydal Slovenský spisovateľ, vydavateľstvo Sväzu slovenských spisovateľov v Bratislave v edícii Tvorba národov, vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p., závod 3 v Lipt. Mikuláši.  
Prebal (kolorovaná kresba), väzba (perokresba). Ofset a kníhtlač, viaz.
36. Jakob a Wilhelm Grimm: ROZPRÁVKY 8° (druhé vydanie)  
Vydali Mladé letá, slovenské vydavateľstvo kníh pre mládež, n. p. v Bratislave, pre čitateľov od 9 rokov, vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine.  
Prebal, frontispic a 9 celostranových ilustrácií (kolorované kresby), väzba a 25 záhlavných ilustrácií (perokresby). Kníhtlač a ofset, viaz.
37. Helena Križanová-Brindzová: KOJKO LEN BÚROK 8°  
Vydal Slovenský spisovateľ, vydavateľstvo Zväzu slovenských spisovateľov v Bratislave, v edícii Pôvodná poézia, vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Lipt. Mikuláši.  
Prebal (farebná kresba štetcom a perom), väzba (perokresba). Ofset a kníhtlač, viaz.
38. Margita Figuli: POKUŠENIE 8°  
Vydal Slovenský spisovateľ, vydavateľstvo ZSS v Bratislave, v edícii Pôvodná próza, vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS v Košiciach.  
Prebal (kolorovaná kresba), väzba (perokresba). Ofset a kníhtlač, viaz.



3. Démonove poviedky, 1962. Celostranová ilustrácia, perokresba, 7 × 9 cm.

#### 1960

39. Darina Harmanová: DOBRÉ RÁNO, MILÉ DETI! 8°  
Vydal Slovenský ústav zdravotníckej osvety v Bratislave, vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine.  
Obálka, 2 jednostranové ilustrácie a 8 dvojstranových ilustrácií (kolorované kresby). Ofset, brož.
40. Elizabeth Barrett-Browningová: PORTUGALSKÉ SONETY 8°  
Vydal Slovenský spisovateľ, vydavateľstvo Zväzu slovenských spisovatelia v Bratislave, v edícii Nová knižnica, zv. 13, vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS v Bratislave, úprava Ján Smrek.  
Prebal, frontispic, 6 celostranových ilustrácií (kresby s farebnou podtláčou). Kníhtlač, viaz.
41. Prém Čand: POVESTI O RÁMOVI 4°  
Vydali Mladé letá, slovenské vydavateľstvo kníh pre mládež, n. p. v Bratislave pre čitateľov od 11 rokov, vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine. Typograficky upravil M. Mihalík.  
Prebal, predsádky a 5 celostranových ilustrácií (kolorované kresby), titulný list, 6 celostranových a 28 záhlavných ilustrácií (perokresby s farebnou podtláčou). Ofset a kníhtlač, viaz.

#### 1961

42. Ctibor Štítnický: JARNÝ KARNEVAL 8°  
Vydal Slovenský spisovateľ, vydavateľstvo Sväzu slovenských spisovatelia v Bratislave, v edícii Krídla, zv. 9, vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine.  
2 polepy, 2 predsádky, dvojstranový t.tulný list, 18 dvojstranových a 6 jednostranových ilustrácií (kolorované kresby). Ofset, viaz.
43. Lidiya Obuchovová: OSTEŇ 8°  
Vydalo Vydavateľstvo politickej literatúry v Bratislave, vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS v Žiline.  
Prebal, predsádky a frontispic (kombinovaná technika), väzba (perokresby). Kníhtlač a ofset, viaz.
44. M. Sizovová: PRÍBEH JEDNÉHO DIEVČATKA 8°  
Vydali Mladé letá, slovenské vydavateľstvo kníh pre mládež, n. p. v Bratislave, pre čitateľov od 9 rokov, vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS v Žiline.  
Prebal (farebná kresba štetcem), väzba, predsádky, frontispic, 2 tretinkové ilustrácie a 13 celostranových ilustrácií (kresby s farebnou podtláčou). Kníhtlač, viaz.
45. A. Rekemčuk: ZAJTRA BUDE VŠEDNÝ DEŇ 8°  
Vydalo Vydavateľstvo Osveta, n. p. v Bratislave, vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS, závod v Žiline.  
Prebal a väzba (farebná kresba štetcem a perom), 3 celostranové ilustrácie (perokresby s podtláčou). Kníhtlač, viaz.

#### 1962

46. DÉMONOVE POVIEDKY 16°  
Vydal Slovenský spisovateľ, vydavateľstvo Zväzu slovenských spisovatelia v Bratislave, v edícii Malá kazetová knižnica, séria tretia, zv. 2, vytlačili Východoslovenské tlačiarne, n. p. v Prešove.  
Väzba (štetcová kresba), 7 celostranových ilustrácií (perokresby). Kníhtlač, viaz.
47. LITERÁRNA VÝCHOVA 8°  
Vydalo Slovenské pedagogické nakladatelstvo v Bratislave, pre 6. ročník základnej deväťročnej školy, vytlačila Pravda, vydavateľstvo ÚV KSS v Bratislave.  
Prelep a celostranová ilustrácia (kolorovaná kresba), predsádky, 4 celostranové ilustrácie, 2 špičky a 24 polstranových ilustrácií (perokresby s farebnou podtláčou). Ofset a kníhtlač, viaz.
48. Kuo Mo-žo: NÁVRAT STRARÉHO MAJSTRA 16°  
Vydal Slovenský spisovateľ, vydavateľstvo Zväzu slovenských spisovatelia v Bratislave, v edícii Malá kazetová knižnica, séria tretia, zv. 4, vytlačili Východoslovenské tlačiarne, n. p. v Prešove.  
Väzba a 5 celostranových ilustrácií (štetcové kresby). Kníhtlač, viaz.
49. Carlo Gozzi: TURANDOT 8°  
Vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, n. p. v Bratislave, v edícii Divadelných hier, zv. 59,

vytlačili Tlačiarne, SNP, n. p. v Martine, závod Banská Bystrica.  
Väzba (farebná kresba štetcem). Kníhtlač, viaz.

#### 1963

50. Andrej Plávka: BOZK I SLZA 16°  
Vydalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry v Bratislave, vytlačili tlačiarne Stráž, tiskárske závody vo Vimperku, graficky upravila Libuša Gerdová. Titulný list (kresba s farebnou podtláčou), kazeta (kresba štetcem), väzba a 8 dvojstranových kresieb (perokresby). Kníhtlač, kožená väzba.
51. Jakob a Wilhelm Grimm: ROZPRÁVKY 8° (3. vydanie).  
Prebal (nová kolorovaná kresba), ostatné ako pri 2. vydani.
52. LITERÁRNA VÝCHOVA 8° (ukrajinské vydanie)  
Vydalo Slovenské pedagogické nakladatelstvo v Bratislave pre 6. ročník základnej deväťročnej školy, vytlačili Východoslovenské tlačiarne, n. p. v Prešove. Prelep a celostranová ilustrácia (farebné kresby). 3 celostranové ilustrácie, 2 špičky a 17 polstranových ilustrácií (perokresby s farebnou podtláčou). Kníhtlač, viaz.
53. Jen Wen-Ting: PRÍHODY MALÉHO SIAO-SI 8°  
Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave pre čitateľov od 7 rokov, vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. Martin, Väzba, frontispic a 31 polstranových ilustrácií (farebné kresby). Ofset, viaz.
54. Viera Markovičová Záturecká: DÚHOVÉ ROZPRÁVKY 8°

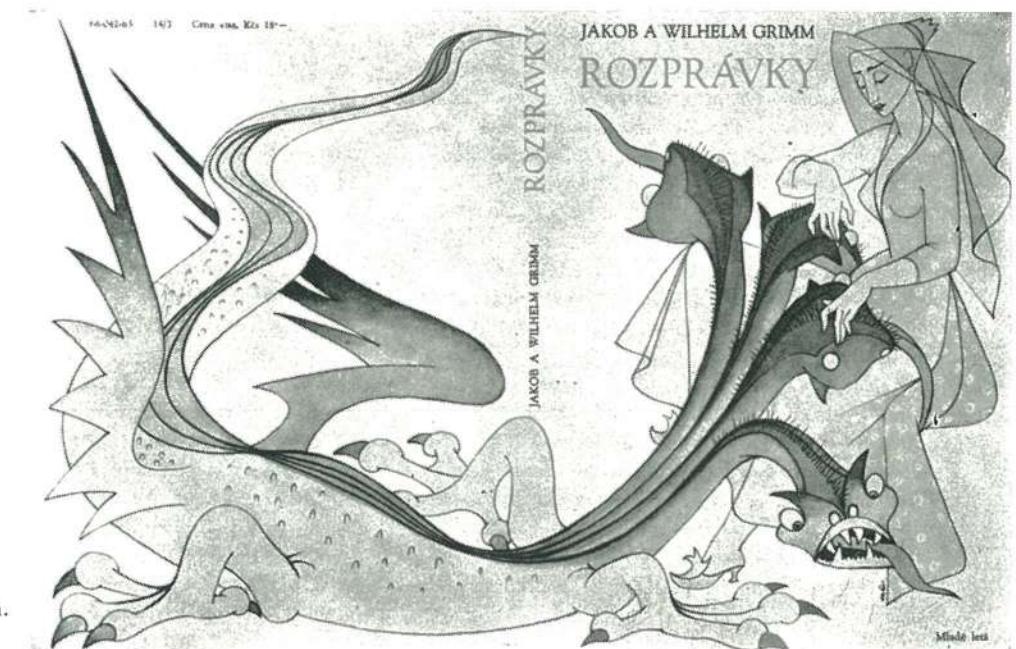
Vydał Slovenský spisovateľ, vydavateľstvo Zväzu slovenských spisovatelia v Bratislave, v edícii Krídla, zv. 14, vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin. Väzba, predsádky, 5 celostranových a 5 polstranových ilustrácií (farebné kresby). Offset, viaz.

#### 1964

55. BOHATIER KREMIENOK 8°  
Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave pre čitateľov od 9 rokov, vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin. Ochranný obal, predsádky a 12 celostranových ilustrácií (farebné kresby), väzba a 56 záhlavných a konecových kresieb (perokresby s podtláčou). Ofset, viaz.

#### 1965

56. Anna Chladná: HUDA MEDZI NAJMENŠIMI 8°  
Vydal Panton, vydavateľstvo československých skladateľov, Praha—Bratislava, vytlačili Polygrafické závody, n. p., závod 03 Trnava.  
Prelep a 3 celostranové ilustrácie (perokresby s podtláčou). Kníhtlač, viaz.
57. Rabindranáth Thákur: ZÁHRADNÍK 8°  
Vydal Slovenský spisovateľ, vydavateľstvo Zväzu slovenských spisovatelia v Bratislave, v edícii Nová komorná knižnica, zv. 49, vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Lipt. Mikuláš.  
Ochranný obal a frontispic (farebná meztinta), 8 celostranových ilustrácií (meztinta). Ofset a kníhtlač, viaz.



4. Jakob a Wilhelm Grimm: *Rozprávky*, 1963, 3. vydanie.  
Prebal, kolorovaná kresba, 23 × 35,5 cm.  
Foto Fr. Hideg.

b) leporelá

1944

58. František Hrubín: MĚSÍCE 8° (prvé vydanie)  
Vydal nakladateľ Jaroslav Podroužek v Prahe, vytlačila Průmyslová tiskárna v Prahe.  
14 celostranových ilustrácií (kolorované kresby).  
Ofset, viaz.
59. František Hrubín: MĚSÍCE 8° (druhé vydanie)  
Brož., ostatné ako prvé vydanie.

1954

60. MLÁĎATKÁ 8°  
Vydalo Slovenské nakladatelstvo detskej knihy v Bratislave, vytlačili Súveroslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.  
12 celostranových ilustrácií (kolorované kresby).  
Ofset, viaz.

1960

61. Ivan Belyšev: ZANOVITÝ KOCÚRIK 8° (vydanie prvé)  
Vydali Mladé letá, n. p. v Bratislave v edícii Leporelá, vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine.  
12 celostranových ilustrácií (kolorované kresby).  
Ofset, viaz.
62. Ivan Belyšev: ZANOVITÝ KOCÚRIK 8° (druhé vydanie)  
Totožné s prvým vydaním.

c) hudobniny

1947

63. Josef Flegl: STRAUSSIANA 4°  
Vydalo hudobné nakladatelstvo Fr. A. Urbánek a synovia v Prahe, vytlačil Melantrich a. s. v Prahe.  
Obálka (perokresba s podtlachou). Kníhtlač, brož.

1951

64. František Palkovský: LAŠSKÉ KOLEDY 8°  
Vydalo Národní hudební vydavatelství Orbis v Prahe, vytlačili Středočeské tiskárny, n. p., závod 44 v Benátkach n. J.  
Obálka (kolorovaná kresba). Ofset, brož.
65. Vladimír Polívka: MISTŘI 3/4 TAKTU 4°  
Vydalo Národní hudební vydavatelství Orbis v Prahe, vytlačil Orbis 3, závod J. Dimitrova v Prahe.  
Obálka (kresba hrudkou s podtlachou). Ofset, brož.
66. Ferdinand Sládek: NÁŠ POKLAD I. a II. 4°  
Vydalo Národní hudební vydavatelství Orbis v Prahe, vytlačili Severočeské tiskárny, n. p., základný závod v Liberci.  
Obálka (škriabany papier). Ofset, brož.

67. Rudolf Urban: VESELÉ VÁNOČNÍ HODY 4°  
Vydalo Národní hudební vydavatelství Orbis v Prahe, vytlačili Středočeské tiskárny, n. p., závod 44 v Benátkach n. J.  
Obálka (kolorovaná kresba). Ofset, brož.

1955

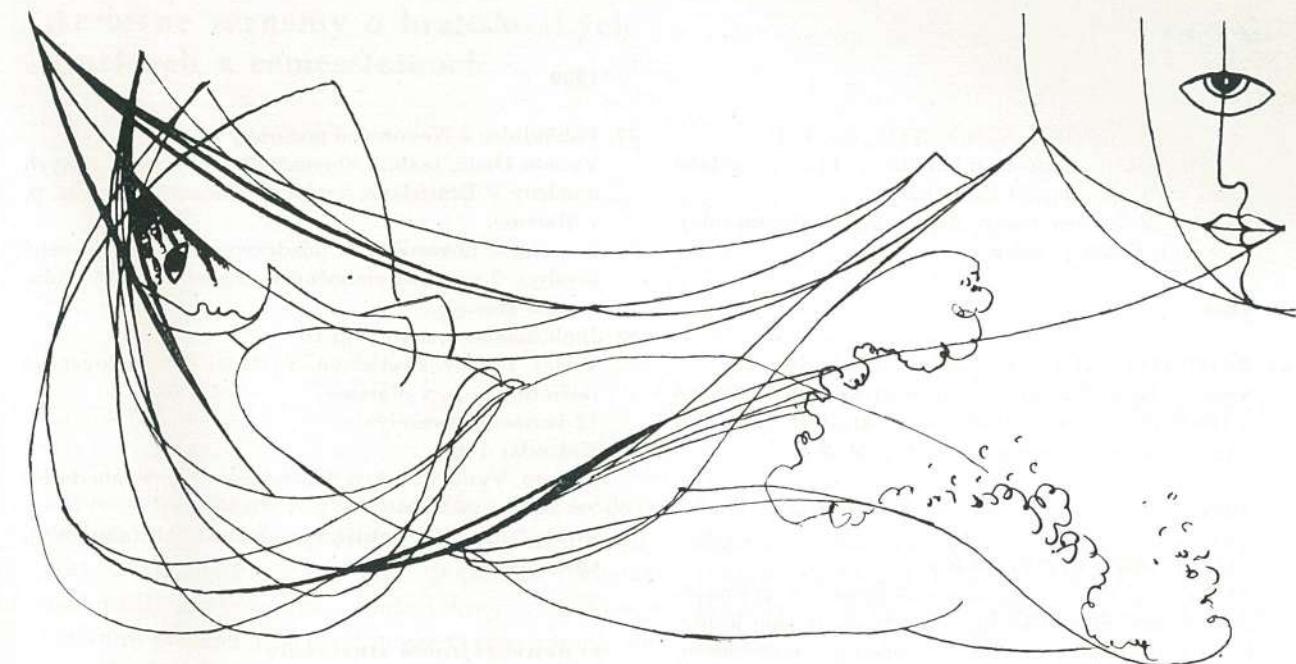
68. Bartolomej Urbanec: MÁJE 4°  
Vydal a rozmnožoval Slovenský fond hudobných skladateľov v Bratislave.  
Obálka (perokresba), tlač rotaprintom, brož.
69. Bartolomej Urbanec: POZDRAVY SOVIETSKEMU SVÁZU 8°  
Vydal Sväz slovenských skladateľov v Bratislave ako prílohu k časopisu Slovenská hudba.  
Obálka (perokresba). Ofset, brož.

1956

70. Bartolomej Urbanec: MÁJOVÁ LÁSKA 4°  
Vydalo Slovenské vydavatelstvo krásnej literatúry, n. p. v Bratislave, vytlačila Technografia, n. p. v Bratislave.  
Obálka (kolorovaná kresba). Ofset, brož.
71. Johann Strauss: VALČÍKY 4°  
Vydalo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p. v Prahe, vytlačil Orbis 3, závod J. Dimitrova v Prahe.  
Obálka (kolorovaná kresba). Ofset, brož.
72. Jan Hanus: VTEŘINY V PŘÍRODĚ 4°  
Vydalo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p. v Prahe, vytlačil Orbis 3, závod J. Dimitrova v Prahe.  
Obálka (kolorovaná kresba). Ofset, brož.

1957

73. Teodor Oesten: MÁJOVÉ KVIETKY 4°  
Vydalo Slovenské vydavatelstvo krásnej literatúry, n. p. v Bratislave, vytlačili Polygrafické závody, n. p., závod 1 v Bratislave.  
Obálka (kolorovaná kresba). Ofset, brož.
74. ZÁHORÁCKE PJESŇÍČKY 8°  
Vydalo Slovenské vydavatelstvo krásnej literatúry, n. p. v Bratislave v edícii vokálnej tvorby, vytlačila Technografia, n. p. v Bratislave.  
Obálka (kolorovaná kresba). Ofset, brož.
75. Eugen Suchoň: Z CYKLU OBRAZKY ZO SLOVENSKA 4°  
Vydalo Slovenské vydavatelstvo krásnej literatúry, n. p. v Bratislave, v edícii pedagogickej a inštruktívnej hudby, vytlačila Technografia, n. p. v Bratislave.  
1. zošit: MALIČKÁ SOM ...  
Obálka a 2 celostranové ilustrácie (kolorované kresby), titulný list (farebná kresba štetcem);  
2. zošit: KEĎ SA VLCI ZIŠLI  
Obálka a 2 celostranové ilustrácie (kolorované kresby), titulný list (farebná kresba štetcem);  
3. zošit: PRELETEL SOKOL



6. Andrej Plávka: *Bozk i slza*, 1963. Dvojstranová ilustrácia k básni „Všade ďa vidím“. Perokresba 7,5 × 15 cm.

- Obálka (akvarel), titulný list (farebná kresba štetcem);  
4. zošit: SONATINA  
Obálka (akvarel), titulný list (farebná kresba štetcem);  
5. zošit: HORALSKÁ SUITA  
Obálka (akvarel), titulný list farebná kresba štetcem). Ofset, brož.

1958

76. Ladislav Hrdina: USILOVNÝ MUZIKANT 4°  
Vydalo Slovenské vydavatelstvo krásnej literatúry, n. p. v Bratislave, vytlačili Polygrafické závody 04, závod Technografia, n. p. v Bratislave.  
Obálka (kolorovaná kresba), Ofset, brož.
77. VALČÍKY 4°  
Vydalo Slovenské vydavatelstvo krásnej literatúry, n. p. v Bratislave, vytlačila Technografia, n. p. v Bratislave.  
Obálka (kolorovaná kresba). Ofset, brož.

1959

78. Alexander Moyzes: SLOVENSKÉ LUDOVÉ PIESENE 4°  
Vydalo Slovenské vydavatelstvo krásnej literatúry, n. p. v Bratislave, vytlačili Západoslovenské tlačiarne 08, n. p., závod Technografia v Bratislave.  
Obálka (akvarel). Ofset, brož.

79. SPIEVANKY 4°  
Vydalo Slovenské pedagogické nakladatelstvo v Bratislave, vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine.  
Polep (kolorovaná kresba), 4 celostranové ilustrácie a 54 tretinkových ilustrácií (perokresby). Ofset, viaz.

1962

80. Otto Ferenczy: DETSKÉ OBRÁZKY 4°  
Vydalo Štátne hudobné vydavatelstvo, n. p., Praha—Bratislava, vytlačila Polygrafia 3, n. p., závod J. Dimitrova v Prahe.  
Obálka (akvarel). Ofset, brož.
81. Dezider Kardoš: POMÔŽEME SLÁVIKOVI 4°  
Vydalo Štátne hudobné vydavatelstvo, n. p., Praha—Bratislava, vytlačila Polygrafia 3, n. p., závod J. Dimitrova v Prahe.  
Obálka (akvarel). Ofset, brož.

1963

82. CIGÁNSKE SPEVY A TANCE 8°  
Vydalo Štátne hudobné vydavatelstvo, n. p., Praha—Bratislava, vytlačila Polygrafia 3, n. p., závod J. Dimitrova v Prahe.  
Obálka (kolorovaná kresba). Ofset, brož.

83. ČESKÝ BIBLIOFIL, ročník XIII., zv. I. 4°  
Vydal Spolok českých bibliofilov v Prahe, vytlačil Orbis v Prahe, upravil Rudolf Hála.  
Príloha „Z letopisu lásky. Aziz a Aziza“ (suchá ihla).  
Tlač z originálnej dosky.
- 1945
84. ZAHRADA SNÚ, kniha povídek a pohádek  
Vyšlo v Brne. Prebal, väzba, frontispic, celostranové a tretinové ilustrácie (kolorované kresby). Kníhtlač, viaz. (opis podľa ústnej informácie M. Ž.).

85. SLOVENSKÉ ROZPRÁVKY 2°  
11 voľných listov s kresbami slovenských výtvarníkov, vydalo Slovenské nakladatelstvo detskej knihy, n. p. v Bratislave, v edícii Knižnica pre najmenších, zv. 44, vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.  
Príloha „Perníková chalúpka“ (kolorovaná kresba).  
Offset, mapa.

86. Katalóg — Internationale Buchkunst-Ausstellung Lipsko.  
Na strane 400 je reprodukcia prebalu k druhému vydaniu knihy J. a W. Grimm: Rozprávky. Kníhtlač, viaz.

## Články a katalógy:

- Olga Srbová: Ještě ženy na pařížské výstavě, Eva, 1937/17, s. 16.
- Marian Váross: Ilustrátorka Mária Želibská, Výtvarný život 1947/4, s. 151—152.
- Hana Ponická: Polhodinka s Máriou Želibskou, Zlatý máj, 1957/10, s. 298—300.
- značka av: Dva slovenští ilustrátoři, Výtvarná práce, 1959, 1959/14—15, s. 13.
- M. Klivar: Kresby slovenských umelců, Rudé právo, 26. júla 1959, s. 2.
- značka S. R.: Výstava slovenských umelců, Lidová demokracie, 31. júla 1959, s. 3.

87. Pohľadnice a Novoročné pozdravy  
Vydalo Dielo, podnik Slovenského fondu výtvarných umelcov v Bratislave, vytlačili Tlačiarne SNP, n. p. v Martine.  
3 variácie novoročných pozdravov, 32° (kolorované kresby), 2 variácie vianočných pozdravov, 16° (kolorované kresby).
88. Blahoželanie k meninám 16°  
Vydal Tvar v Bratislave, vytlačili Severoslovenské tlačiarne, n. p. v Martine.  
12 variácií (akvarely).
89. Kalendár 1962  
Vydalo Vydatelstvo kalendárov pri Východoslovenských tlačiarňach, n. p. v Prešove.  
Titulný list a 27 polstranových ilustrácií (akvarely).  
Offset, brož.

## e) neuverejnené ilustrácie

- Zoufalý: SEDMITEČKA, 1943  
(farebné kresby, počet a druh neznáme).
- Ch. Andersen: ROZPRÁVKY, 1944, 8°  
Obálka a 16 celostranových ilustrácií (kolorované kresby), väzba, predsádka, frontispic, 18 záhlavných ilustrácií a 18 špičiek (perokresby).
- Vl. Pazourek: NAŠE ZVIŘÁTKA (eporelo) 8° 1944?  
12 celostranových ilustrácií (farebné kresby).
- Vl. Thiele: ŘÍKÁNKY Z DRUHÉHO RUKÁVU, 1944—1945, 8°  
Celostranové farebné kresby.

- Leo Kohút: K výstave Márie Želibské, Výtvarný život, 1964/5, s. 192—193.
- Katalóg výstavy kresieb a ilustrácií v Bratislave, 1957 — úvod: Karol Vaculík.
- Katalóg výstavy kresieb a ilustrácií v Prahe, 1959 — úvod: Karol Vaculík.
- Katalóg výstavy kresieb a ilustrácií v Prešove, 1959 — úvod: Karol Vaculík.
- Katalóg výstavy ilustrácií v Dome knihy v Bratislave, 1963 — úvod: Marian Váross.

## Archívne záznamy o bratislavských umelcoch a remeselníkoch

Viera Luxová

Záujem našich — a maďarských — historikov umenia o 18. a 19. storočie na Slovensku bol spravidlo sústredený najmä na popredné dobové osobnosti. Systematický materiálový a archívny výskum prináša najmä v posledných rokoch na povrch skutočnosti dosiaľ neznáme a v súvislosti s tým i mená menej významných pracovníkov, čo umožňuje dôslednejšie postihnutie charakteru tvorby obdobia v celej jeho mnohovrstvejnej tvárnosti. Už K. Garasová v knihe *Magyarországi festészet a XVIII. században* (Budapest 1955) zverejnila v registri (od str. 206) viacero mien i maliarov zo Slovenska a podobne na úseku sochárstva M. Aggháziová v *A barokk szobrászat Magyarországon* (tretí diel, Budapest 1959, register od str. 163). Bádatelská pozornosť sa upriamuje predovšetkým na Bratislavu ako pozoruhodné kultúrne stredisko krajinnej danej epochy. Popri dosiaľ nepublikovaných výpisoch mestného archívára L. Keményho (uložené v Mestskom archíve v Bratislave) priniesla v tomto smere nový materiál aj A. Petrová (*Umenie Bratislavu 1800—1850*, Bratislava 1958, str. 72 a n.) a E. Csatkai (článok *Pozsonyi képzőművészek és iparművészkek 1750 és 1850 között* v *Művészettörténeti értesítő* roč. XII, str. 19 a n.), ktorý vychádza jednak z údajov bratislavského lexikografa M. Korabinského, jednak zo zpráv časopisu *Pressburger Zeitung*. K rozšíreniu doterajších poznatkov o výtvarnom profile mesta nepochybne prispejú knihy „Speciálnych daňových repartícií remeselníkov a mimo remesiel stojacích zamestnaní“ (Special Portions opificii Repartition der Professionisten und Handwerkleute a Extra Opificia Portionen, Mestský archív v Bratislave, inv. č. I. B. 3. e 1—59), ktoré nás oboznamujú s nejedným novým menom na

úseku kamenárstva, maliarstva, sochárstva či zlatníctva. Zápisu sa zachovali z rokov 1745/46, 1755/56, 1756/57, 1759/60, 1761/62, 1769/70, — 1772/73, 1778/79, 1780, 1781/82, 1783/84, 1784/85, 1790/91 — 1795/96, 1797/98 — 1805, 1807 — 1832, 1834—50 (jedna kniha je bez časového označenia.)

Daňové povinnosti úzko súviseli s miestanskym právom: podľa zvyklostí sa poplatky vymáhalo po dvojročnom pobytu v meste. Záznamy preto neregistrujú celý rad pracovníkov, usadených v Bratislave dočasne z príležitosti snemu, objednávok a pod. Porovnávanie jednotlivých zápisov zrkadlí i tak do značnej miery výtvarný ruch mesta: vzrast či úbytok počtu pracovníkov toho ktorého odvetvia, i narastanie či pokles výšky poplatkov, ktoré ovplyvňovali popri nemovitom majetku najmä ročné príjmy. Nápadný pokles mien v zozname sochárov a súčasne vzrast príjmov kamenárov hovoria napr. jednoznačne o postupnej degradácii miestnej tvorivej činnosti na úroveň púhho remesla.

Daňové záznamy mesta z 18. storočia sa zachovali dosť medzerovite. Fonetické písanie priezvisiek pritom v niektorých prípadoch celkom znemožňuje presnú identifikáciu (zamieňanie D s T, P s B a pod.). Nediferencovanost kategorizácie (v rubrike maliarov nachádzame spočiatku napr. i lakovníkov) ustupuje a k upresneniu dochádza až v priebehu 19. storočia. Od roku 1832 sa naviac zaužívalo registrovať i adresu platobníka.

V nasledujúcich riadkoch uvádzame v abecednom poriadku mená pracovníkov jednotlivých výtvarných odborov (ktorých spomínajú daňové knihy) a pripojujeme k nim roky platieb. Presné vyčíslenie finančného obnosu nepovažujeme v tejto súvislosti za potrebné. Prípadné prerušenie zápisov

neznamená vždy odchod či úmrtie platobníka. Zrkadlí neraz len nesplnenie povinnosti voči mestu a vznik dlhu, ktorý sa hradil z najbližšieho príjmu. (Všetky zápisu sú vedené v nemeckej reči.) Pre

úplnosť pripomijeme orientačnú skratku za menom tých pracovníkov, ktoré spomína už niektorá z uvedených publikácií (G. = K. Garasová, A. = M. Aggháziová, P. = A. Petrová, Cs. = E. Csatkai).

#### Kamenári: (Steinmetzmeister)

Blaschovsky Michal 1822—1827  
Feigler František 1846—1850  
Feigler R. Jozef (A.) 1801/2  
Feigler Jozef (Cs.) 1800/1—1805, 1807—1821  
Forster Jakub (Cs.) 1800/1—1805  
Frey Henrich 1846—1850

#### Maliari: (Mahler)

R. 1832 názov rubriky rozšírený na Mahler, Laquirer, Anstreicher, neskôr doplnený o Vergolder. O dva roky začali citlivejšie diferencovať v rámci odseku (priam u každého mena označili špecializáciu) a r. 1849/50 došlo k definitívnemu vyčleneniu natieračov v samostatnú skupinu. Nezverejňujeme tu preto mená tých, ktorých povolanie vieme bezpečne stanoviť na natierača či lakiernika.

Angermayer Karol (pozlacovač) 1848—1850  
Arnold Anton 1772/3  
August Emericus (G.) 1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4  
August Ján (G.) 1761/2, 1781/2, 1783/4  
Aust Augustin 1756/7, 1759/60, 1761/2, 1769/70, 1770/1  
Bader Peter 1756/7, 1759/60  
Balsner — Palsner Ján (Cs.) 1791/2—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1819  
Balsner Albin 1821—1829  
Baumann Jozef (Cs.) 1817—1822  
Beker Jozef 1811—1830  
Beker František 1818—1830, 1832, 1834—1838, 1840—1850  
Birkner — Pyrkner Karol 1818, 1820—1832, 1834—1848  
Blanck Juraj (?) 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Böhm František 1818—1820  
Bruckner — Pruckner Ondrej (Cs.) 1797/8—1805, 1807—1820  
Bruckner Jakub 1821—1822  
Bruner Gottlieb (Cs.) 1823—1827  
Caspar Šebastian 1797/8—1805, 1807—1811  
Credisch Jozef (G.) 1755/6, 1756/7  
Csermay — Csernay Ignác (Cs.) 1783/4 1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8—1804  
Didovits Michal 1818—1826  
Dietrich Ján (G.) 1761/2, 1769/70—1772/3  
Eggele Michal 1770/1—1771/2  
Ehliches Krištof (?) 1745  
Emerit Juraj (pozlačovač) 1847—1850  
Erlinger Ján (Cs., P.) 1824—1827

Mayer Ondrej (P.) 1828—1832, 1834—1846  
Neblin Anna 1802/3—1804  
Rumpelmayer Ján (A., P.) 1822—1832, 1834—1846  
Rumpelmayer Alojz (P.) 1846—1850  
Rumpelmayer Martin (A., P.) 1800/1—1805, 1807—1821

Feher Mikuláš (?) 1755/6  
Feitzelmayer Šebastian (P.) 1815—1832, 1834—1850  
Fiedler Ignác 1745  
Fischer Mikuláš 1756/7, 1759/60, 1761/2, 1770/1—1772/3  
Frawitz František (?) 1772/3  
Frosch František 1772/3  
Frosch Ján 1783/4  
Georg Ján (?) 1745  
Glatt Karol (Cs.) 1802/3—1805, 1807—1809  
Godl Karol 1829—1832, 1834—1839  
Gottl Jozef 1846—1850  
Gross Ján 1784/5  
Gruber Ján 1799/1800—1805, 1807—1818  
Guttmann Alexander (G.) 1759/60, 1761/2  
Härtsch Gottlieb 1783/4—1784/5  
Haselberger Juraj 1822—1831, 1834—1850  
Hausstätter František 1745, 1755/6  
Hedecker Šimon (?) 1759/60, 1761/2, 1769/70—1770/1, 1772/3  
Hess František (Cs., P.) 1798/9—1805, 1807—1829, 1831—1832, 1834—1836  
Hölzl Jozef 1783/4, 1784/5 (v poslednom roku prečiarknutý)  
Huber František 1802/3—1805, 1807—1827  
Hutschenreiter Jozef 1831—1832, 1834  
Jäger Ondrej (G.) 1790/1—1793/4  
Kamauf Ernst Fridrich 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2  
Kamauf Vavrinec Fridrich (Cs., G.) 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Kern Ján (Cs.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1792/3, 1793/4 (v poslednom roku prečiarknutý)  
Kindler František 1770/1—1772/3, 1780  
Klein Samuel (P.) 1755/6—1756/7, 1759/60 (v poslednom roku prečiarknutý)  
Koch Jakub 1755/6—1756/7  
Kohanek Ján (pozlačovač) 1835—1850  
Kolb Ján 1794/5—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1813  
Kühn 1818  
Kümerling jun. 1772/3

Kümerling — Kimmerlin — Ján 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3  
Laader — Lader Peter 1745, 1755/6  
Lang František (Cs.) 1784/5, 1790/1—1794/5  
Lantzer — Lanitzer František (Cs., G.) 1791/2—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1811  
Lantzer Ján 1807—1815  
Lantzer — Lanitzer Michal 1812—1815, 1817—1832, 1834—1836, 1838—1850  
Lastar Šebastian (?) 1793/4, 1795/6 v poslednom roku prečiarknutý  
Lechner Jozef 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1792/3, 1793/4 (v poslednom roku prečiarknutý)  
Lichmann Kristian 1823  
Lind-mayer Anton 1794/5—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1809  
Loiburger Anton 1801/2, 1802/3  
Lust Augustin (?) 1755/6  
Maisch Šebastian (P.) 1838—1846  
Maly Ignác 1811—1816, 1818—1822, 1825—1826  
Mansinger Gottfried (G.) 1759/60, 1761/2  
Marek — Mareck Eduard 1842—1850  
Maurer František Karol 1794/5—1795/6, 1797/8—1801/2  
Maurer Karol (Cs.) 1811—1812, 1819—1832, 1834—1837  
Mayer Ferdinand (Cs.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1808  
Mayer Ján Ludovít — Nepomuk (G., Cs.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1817  
Merner — Mierner František 1846—1850  
Militz Ján 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Minner František 1844—1846  
Morell Henrich 1840/1—1841/2  
Müller Ignác (G.) 1835—1837, 1838—1850  
Mühlner Ondrej 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2  
Nissl — Nissel Anton (G.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4, 1792/3—1795/6, 1797/8  
Novak Tomáš 1825—1828  
Obenrauch Ján (G.) 1778/9, 1780, 1783/4—1784/5, 1790/1—1791/2  
Obermayer Jozef 1819—1832, 1834—1848  
Oczadlik — Ozadlik Ján 1839—1848  
Osvald Ferdinand (Cs., G.) 1745, 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2  
Pagerkla Gottfried 1745  
Peker František 1831  
Penssl Fridrich 1745  
Potterburg Kristián 1745  
Prager Ignác 1817  
Prohaszka Matyáš 1845—1850  
Proporschky — Prodovszky — Proborszky Ján 1814—1825  
Rahmaust Fridrich 1745  
Rachert Ondrej 1798/9—1805, 1807—1820, 1823—1831  
Rachert Ján 1832, 1834—1850  
Ritz Šimon 1745, 1755/6—1756/7, 1759/60—1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9  
Rodler — Rodel Ján 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1804  
Romér Karol (pozlačovač) 1841—1848  
Rosier — Rossier Anton (Cs., G.) 1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780  
Rosskopf Ondrej (G.) 1793/4—1795/6, 1797/8—1805, 1807  
Rudl — Rudr Ján (Cs.) 1745, 1797/8—1803, 1805  
Rumerling Ján (?) 1745  
Ruisse Peter 1745  
Sandl Juraj 1835  
Scker Ján 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1832, 1834—1842  
Schmidely Daniel (G.) 1745, 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3  
Schmidt — Schmitz Ján (Cs.) 1829—1831, 1834—1850  
Schmitz — Schmütz Jozef (Cs.) 1808—1832, 1834—1850  
Siegler Ján Michal 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Sfenn Jakub (?) 1784/5  
Sigl František 1772/3  
Starck František 1783/4—1784/5  
Steiner Samuel 1769/70—1772/3  
Stilb — Stielb Ján Gašpar (G.) 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1791/2  
Stittler Ignác (?) 1745  
Stock Martin (G.) 1778/9, 1780  
Succop Ján (Cs.) 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1811  
Succop Karol 1783/4—1784/5  
Szeletzky — Seletzky Tobiáš (Cs., P.) 1818—1832, 1834—1836  
Tauber — Täuber — Teiber Ján 1818—1830, 1832, 1834—1850  
Thalmann Anton 1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1805  
Thiel — Till Karol (pozlačovač) 1807—1810, 1834—1850  
Till Juraj (Cs., G.) 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1805  
Urlaub Ondrej 1759/60, 1761/2  
Walterhann Ján Michal 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Weininger František (G.) 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3, 1780, 1781/2  
Weininger Juraj (Cs., G.) 1778/9, 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1798/9  
Wolfgang Gottfried 1772/3  
Zavodnik — Szavodnik Václav 1828—1832  
Zettl — Zettel Anton 1820—1832, 1834—1850  
Zinigler — Zingler Ján Baltazár (Cs.) 1778/9, 1780, 1792/3—1795/6  
Zollinger Anton 1770/1—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8, 1798/9 (v tomto roku prečiarknutý), 1801/2—1805, 1807  
Zollinger Václav (Cs.) 1829—1832, 1834—1843

neznamená vždy odchod či úmrtie platobníka. Zrkadlí neraz len nesplnenie povinnosti voči mestu a vznik dlhu, ktorý sa hradil z najbližšieho príjmu. (Všetky zápisu sú vedené v nemeckej reči.) Pre

úplnosť pripojujeme orientačnú skratku za menom tých pracovníkov, ktoré spomína už niektorá z uvedených publikácií (G. = K. Garasová, A. = M. Aggháziová, P. = A. Petrová, Cs. = E. Csatkai).

#### Kamenári: (Steinmetzmeister)

Blaschovsky Michal 1822—1827  
Feigler František 1846—1850  
Feigler R. Jozef (A.) 1801/2  
Feigler Jozef (Cs.) 1800/1—1805, 1807—1821  
Forster Jakub (Cs.) 1800/1—1805  
Frey Henrich 1846—1850

#### Maliari: (Mahler)

R. 1832 názov rubriky rozšírený na Mahler, Laquirer, Anstreicher, neskôr doplnený o Vergolder. O dva roky začali citlivejšie diferencovať v rámci odseku (priam u každého mena označili špecializáciu) a r. 1849/50 došlo k definitívному vyčleneniu natieračov v samostatnú skupinu. Nezverejňujeme tu preto mená tých, ktorých povolanie vieme bezpečne stanoviť na natierača či lakiernika.

Angermayer Karol (pozlačovač) 1848—1850  
Arnold Anton 1772/3  
August Emericus (G.) 1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4  
August Ján (G.) 1761/2, 1781/2, 1783/4  
Aust Augustin 1756/7, 1759/60, 1761/2, 1769/70, 1770/1  
Bader Peter 1756/7, 1759/60  
Balsner — Palsner Ján (Cs.) 1791/2—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1819  
Balsner Albín 1821—1829  
Baumann Jozef (Cs.) 1817—1822  
Beker Jozef 1811—1830  
Beker František 1818—1830, 1832, 1834—1838, 1840—1850  
Birkner — Pyrkner Karol 1818, 1820—1832, 1834—1848  
Blanck Juraj (?) 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Böhm František 1818—1820  
Bruckner — Pruckner Ondrej (Cs.) 1797/8—1805, 1807—1820  
Bruckner Jakub 1821—1822  
Bruner Gottlieb (Cs.) 1823—1827  
Caspar Šebastian 1797/8—1805, 1807—1811  
Credisch Jozef (G.) 1755/6, 1756/7  
Csermay — Csernay Ignác (Cs.) 1783/4 1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8—1804  
Didovits Michal 1818—1826  
Dietrich Ján (G.) 1761/2, 1769/70—1772/3  
Eggle Michal 1770/1—1771/2  
Ehliches Krištof (?) 1745  
Emerit Juraj (pozlačovač) 1847—1850  
Erlinger Ján (Cs., P.) 1824—1827

Mayer Ondrej (P.) 1828—1832, 1834—1846  
Neblin Anna 1802/3—1804  
Rumpelmayer Ján (A., P.) 1822—1832, 1834—1846  
Rumpelmayer Alojz (P.) 1846—1850  
Rumpelmayer Martin (A., P.) 1800/1—1805, 1807—1821

Feher Mikuláš (?) 1755/6  
Feitzelmayer Šebastian (P.) 1815—1832, 1834—1850  
Fiedler Ignác 1745  
Fischer Mikuláš 1756/7, 1759/60, 1761/2, 1770/1—1772/3  
Frawitz František (?) 1772/3  
Frosch František 1772/3  
Frosch Ján 1783/4  
Georg Ján (?) 1745  
Glatt Karol (Cs.) 1802/3—1805, 1807—1809  
Godl Karol 1829—1832, 1834—1839  
Gottl Jozef 1846—1850  
Gross Ján 1784/5  
Gruber Ján 1799/1800—1805, 1807—1818  
Guttmann Alexander (G.) 1759/60, 1761/2  
Härtsch Gottlieb 1783/4—1784/5  
Haselberger Juraj 1822—1831, 1834—1850  
Hausstätter František 1745, 1755/6  
Hedecker Šimon (?) 1759/60, 1761/2, 1769/70—1770/1, 1772/3  
Hess František (Cs., P.) 1798/9—1805, 1807—1829, 1831—1832, 1834—1836  
Hölzl Jozef 1783/4, 1784/5 (v poslednom roku prečiarknutý)  
Huber František 1802/3—1805, 1807—1827  
Hutschenreiter Jozef 1831—1832, 1834  
Jäger Ondrej (G.) 1790/1—1793/4  
Kamauf Ernst Fridrich 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2  
Kamauf Vavrinec Fridrich (Cs., G.) 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Kern Ján (Cs.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1792/3, 1793/4 (v poslednom roku prečiarknutý)  
Kindler František 1770/1—1772/3, 1780  
Klein Samuel (P.) 1755/6—1756/7, 1759/60 (v poslednom roku prečiarknutý)  
Koch Jakub 1755/6—1756/7  
Kohanek Ján (pozlačovač) 1835—1850  
Koll Ján 1794/5—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1813  
Kühn 1818  
Kümerling jun. 1772/3

Kümerling — Kimmerlin — Ján 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3  
Laader — Lader Peter 1745, 1755/6  
Lang František (Cs.) 1784/5, 1790/1—1794/5  
Lantzer — Lanitzer František (Cs., G.) 1791/2—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1811  
Lantzer Ján 1807—1815  
Lantzer — Lanitzer Michal 1812—1815, 1817—1832, 1834—1836, 1838—1850  
Lastar Šebastian (?) 1793/4, 1795/6 v poslednom roku prečiarknutý  
Lechner Jozef 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1792/3, 1793/4 (v poslednom roku prečiarknutý)  
Lichmann Kristian 1823  
Lind-mayer Anton 1794/5—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1809  
Loiberger Anton 1801/2, 1802/3  
Lust Augustin (?) 1755/6  
Maisch Šebastian (P.) 1838—1846  
Maly Ignác 1811—1816, 1818—1822, 1825—1826  
Mansinger Gottfried (G.) 1759/60, 1761/2  
Marek — Mareck Eduard 1842—1850  
Maurer František Karol 1794/5—1795/6, 1797/8—1801/2  
Maurer Karol (Cs.) 1811—1812, 1819—1832, 1834—1837  
Mayer Ferdinand (Cs.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1808  
Mayer Ján Ludovít — Nepomuk (G., Cs.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1817  
Merner — Mierner František 1846—1850  
Militz Ján 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Minner František 1844—1846  
Morell Heinrich 1840/1—1841/2  
Müller Ignác (G.) 1835—1837, 1838—1850  
Müllner Ondrej 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2  
Nissl — Nissel Anton (G.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4, 1792/3—1795/6, 1797/8  
Novak Tomáš 1825—1828  
Obenrauch Ján (G.) 1778/9, 1780, 1783/4—1784/5, 1790/1—1791/2  
Obermayer Jozef 1819—1832, 1834—1848  
Oczadlik — Ozadlik Ján 1839—1848  
Osvald Ferdinand (Cs., G.) 1745, 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2  
Pagerkla Gottfried 1745  
Peker František 1831  
Penssl Fridrich 1745  
Potterburg Kristián 1745  
Prager Ignác 1817  
Prohaszka Matyás 1845—1850  
Proporschky — Prodovszky — Proborszky Ján 1814—1825  
Rahmaust Fridrich 1745  
Rachert Ondrej 1798/9—1805, 1807—1820, 1823—1831  
Rachert Ján 1832, 1834—1850  
Ritz Šimon 1745, 1755/6—1756/7, 1759/60—1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9  
Rodler — Rodel Ján 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1804  
Romer Karol (pozlačovač) 1841—1848  
Rosier — Rossier Anton (Cs., G.) 1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780  
Rosskopf Ondrej (G.) 1793/4—1795/6, 1797/8—1805, 1807  
Rudl — Rudr Ján (Cs.) 1745, 1797/8—1803,  
Rumerling Ján (?) 1745  
Ruiss Peter 1745  
Sandl Juraj 1835  
Scker Ján 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1  
Scheholka František 1823—1831  
Schelmayer František (Cs., G.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8  
Schley — Schlay František 1810—1813  
Schley Ján 1841/2  
Schmied — Schmidt Ján (pozlačovač) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1832, 1834—1842  
Schmidely Daniel (G.) 1745, 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3  
Schmidt — Schmitz Ján (Cs.) 1829—1831, 1834—1850  
Schmitz — Schmütz Jozef (Cs.) 1808—1832, 1834—1850  
Siegler Ján Michal 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Sfenn Jakub (?) 1784/5  
Sigl František 1772/3  
Starck František 1783/4—1784/5  
Steiner Samuel 1769/70—1772/3  
Stilb — Stielb Ján Gašpar (G.) 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1791/2  
Stittler Ignác (?) 1745  
Stock Martin (G.) 1778/9, 1780  
Succop Ján (Cs.) 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1811  
Succop Karol 1783/4—1784/5  
Szeletzky — Seletzky Tobiáš (Cs., P.) 1818—1832, 1834—1836  
Tauber — Täuber — Teiber Ján 1818—1830, 1832, 1834—1850  
Thalmann Anton 1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1805  
Thiel — Till Karol (pozlačovač) 1807—1810, 1834—1850  
Till Juraj (Cs., G.) 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1805  
Urlaub Ondrej 1759/60, 1761/2  
Walterhann Ján Michal 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Weininger František (G.) 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3, 1780, 1781/2  
Weininger Juraj (Cs., G.) 1778/9, 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1798/9  
Wolfgang Gottfried 1772/3  
Zavodník — Szavodník Václav 1828—1832  
Zettl — Zettel Anton 1820—1832, 1834—1850  
Zinigler — Zingler Ján Baltazár (Cs.) 1778/9, 1780, 1792/3—1795/6  
Zollinger Anton 1770/1—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1799/9 (v tomto roku prečiarknutý), 1801/2—1805, 1807  
Zollinger Václav (Cs.) 1829—1832, 1834—1843

**Maliari karát:** (Já v Kartenmehler)

do roku 180 terazl/2 vedení pod názvom Kartenmacher  
dlhu  
Böhm Jozef (Cs.) 1802/3—1805, 1807—1832  
Bruner Jozef 1807  
Fischer Gottfried (Cs.) 1848—1850  
rodina Gröschl (Cs.) 1802/3—1805, 1807—1832  
Jäger Ludovít Jozef (Cs.) 1837—1850  
Pfanhäuser Ján (Cs.) 1802/3—1805

**Sochári:** (Bildhauer)

roku 1836 v odseku posledný zápis. Roku 1837 poznámené: Wurde nichts repariert weil dieselben es nicht ausüben.

Ackermann Ján (A.) 1772/3  
Asson Tomáš 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Brandthaller — Branthaller Peter (A., Cs.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1794/5, 1797/8—1805  
Buchberger Peter 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3  
Feisternandl Anton (1769/70—1772/3  
Feisternandl Štefan (Cs.) 1807—1809  
Fuhrmann Matyáš (A.) 1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1791/2  
Geiszler Peter 1829—1832, 1834—1836  
Gode Ludovít (A.) 1745/6, 1755/6—1756/7, 1759/60  
Hamm Juraj (A.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4, 1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8—1800  
Hanuel František (A.) 1794/5, 1813—1820  
Händl 1790/1—1793/4  
Huber František (A.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Huber Juraj-Ján (A., Cs., P.) 1778/9, 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1816  
Kirchmayer František 1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1792/3, 1793/4 (v tomto roku prečiarknutý)  
Kustor Ondrej 1745/6  
Langhof Leopold 1783/4—1784/5

**Zlatníci:** (Goldarbeiter)

do roku 1813 ako Goldschmied). Roku 1837 názov rozšírili na Goldarbeiter und Silberarbeiter.

Baray Karol 1834—1850  
Blaschko — Blaschke Gašpar 1824—1832, 1834—1835, 1842—1850  
Blaschko Frau Gašpar 1836—1841/2  
Cribillie František (Cs.) 1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1803  
Cribillie Anton 1804—1805, 1807—1821  
David Matyáš 1802/3  
Dorchany — Törökány Ondrej 1781/2, 1783/4, —1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1799/1800  
Ehrnhofer Michal 1845—1850  
Einschüss (?) Michal 1745

Schmidt Jakub (Cs.) 1802/3—1805, 1807—1820  
Schüvel — Schüwel Ondrej (Cs.) 1808—1812  
Timar František (Cs.) 1821—1832, 1834—1848  
Wagner Jozef (Cs.) 1811—1824  
Wagner Juraj 1808—1819, 1821—1829  
Zierer — Zöhrer František 1809—1819, 1821—1832, 1834—1836

Marschall Anton Leopold (A.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1—1795/6, 1797/8  
Mayer Peter 1790/1, 1791/2 (v tomto roku prečiarknutý)  
Meltzer Anton 1790/1—1795/6, 1797/8—1800/1  
Merwill Ján (A.) 1794/5—1795/6, 1797/8  
Messeschmid Ján (A.) 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1790/1 1793/4  
Putzer František (Cs.) 1794/5—1795/6, 1797/8—1802/3, 1818  
Putzer Ján (A.) 1819—1832, 1834—1836  
Reiner Juraj (Cs.) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4, 1784/5 (v poslednom roku prečiarknutý)  
Rennshorth — Rennsort Krištof 1745/6, 1755/6—1756/7, 1759/60  
Roidner — Roidtner Ján 1818—1832, 1834—1835  
Sartory Jozef (A.) 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9  
Schimser Ján 1820—1823  
Schmied Maximilian (A.) 1771/2—1772/3  
Schopper Ján Michal 1778/9 (v tomto roku prečiarknutý)  
Schwartz Jakub 1745/6  
Schwinger Ján 1745/6  
Sinner — Siegner — Signer Jozef (Cs.) 1797/8—1805, 1807—1814  
Steinmassler — Steinmassl Štefan (A.) 1759/60, 1761/2, 1771/2—1772/3  
Zeillinger Leopold 1783/4, 1784/5 (v tomto roku prečiarknutý)

Engelmann Gašpar 1802/3  
Faber Daniel 1745, 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2  
Faschinszky Jozef 1781/2, 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6  
Francisci Gašpar 1745  
Gerich — Gerik Ján 1813—1832  
Gerich — Gerik Jozef 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1832, 1834  
Gerich — Gerik Jozef jun. 1814—1832, 1834—1835  
Gross Jozef (Cs.) 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1805, 1807  
Gundner — Gunder Gašpar 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1791/2—1793/4, 1795/6  
Hauck — Hauch Ján 1831—1832, 1834—1837  
Holnstein Michal 1745  
Holnstein R. 1745

**Haller Matyáš 1802/3**

Huber František (Xaver) 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Hudler Krištof 1802/3  
Huszar R. Juraj 1745  
Joppe Ján (Cs.) 1810—1823  
Kauer Krištof 1783/4—1784/5  
Kmetoviny Michal (Cs.) 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1809  
Kojanitz František (Vincent), (Csc.) 1751/2, 1759/60, 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1800/1

Kraner Ján 1832—1850  
Kundtner Gašpar (Cs.) 1794/5, 1797/8—1805, 1807—1829  
Kundtner — Kuntner Gottlieb 1832, 1834—1850  
Lachner — Lacher — Lachert Jozef 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1819  
Lemann — Lehmann Eliáš 1831—1832, 1834—1845  
Mayer Fidelis 1804—1805, 1807—1825  
Messel Juraj Krištof 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3  
Metzner Žigmund 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3  
Müllner Juraj 1791/2—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1823  
Pokorny Pavol 1835—1842/3  
Prenner Valentin (?) 1745  
Renner Adam 1819—1832, 1834—1839, 1841/2, 1844/5  
Reinhardt — Reichard Samuel Viliam 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4, 1784/5 (v tomto roku prečiarknutý)  
Rigott — Rigotti František 1756/7, 1759/60, 1761/2  
Rigottin Eleonóra 1769/70—1772/3

**Zvonári:** (Glockengieser)

Gollner Jozef 1818—1832, 1834—1850  
Christelly Rl. Ján 1812—1817

**Roth Ján 1845—1850**

Schier Anton (Ludovít) 1821—1832, 1834—1850  
Scharweiss František Pavol (?) 1755/6—1756/7, 1759/60  
Schwägerl František (Kristián) 1755/6—1756/7, 1759/60, 1769/70—1772/3  
Schwäger — Schwager Ján 1814—1832, 1834—1848  
Seefrantz František 1802/3  
Sicherl Blažej 1820—1831  
Skala — Scala Augustín 1840—1850  
Stadlmann Juraj 1802/3  
Steinmaszler Jozef 1816—1832, 1834—1850  
Stieger Ján Krištof 1778/9, 1780, 1781/2  
Stony — Stoy Ján 1843—1850  
Stubenstoll — Stubenvoll Jozef (Peter) 1745, 1755/6, 1756/7 (v poslednom roku prečiarknutý)  
Szent Pétery Rl. 1802/3  
Thürschütz — Thürschitz Michal 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2, 1769/70  
Tirtsch Ján 1812—1830  
Tirtsch — Türtsch Michal 1771/2—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5, 1791/2—1795/6, 1797/8—1805, 1807—1818  
Trnka Filip 1759/60, 1761/2, 1769/70  
Trüschitz — Trüschtz František 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2, 1783/4—1784/5  
Voigt Fridrich 1821—1832, 1834—1841/2  
Wajdanovsky Jozef 1745, 1755/6—1756/7, 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2  
Weidner Gerhard 1847—1850  
Weinstabl Jozef 1836—1850  
Weissmann Ján Michal 1759/60, 1761/2, 1769/70—1772/3, 1778/9, 1780, 1781/2  
Zöchmann František Xaver 1745

## Výstava a sympózium Umenie Podunajskej školy

Libuša Cidlinská

Od mája do októbra 1965 prebiehala v kláštore St. Florian a v Zámockom múzeu v Linci výstava Umenie Podunajskej školy 1490—1540; v predposlednom týždni jej trvania konalo sa medzinárodné sympózium o problematike tohto javu v rámci vyznievajúceho neskorogotického umenia.

Prv, než sa budeme zaoberať touto výstavou špeciálne, pripomeňme si krátko niečo o rakúskych výstavách tohto druhu všeobecne. Po druhej sestupej vojne rakúski umeleckí historici pripravili

v spolupráci s rôznymi inštitúciami a jedincami rad výstav, ktoré mali ukázať bohatosť vývoja umeleckej tvorby v tejto zemi. Roku 1951 umiestnili do bývalého minoritského kostola v Steine pri Kremži výstavu diela významného maliara rakúskeho baroka Martina Johanna Schmidta, roku 1959 uskutočňuje sa tu výstava Gotika v dolnom Rakúsku, roku 1964 je na rade románske umenie. Takisto veľké bohaté kláštory, od stredoveku dôležité kultúrne centrá, sprístupňujú širokej verejnosti svoje zbierky, často nečakanej kvality a množstva. Roku 1960 je vlastne celý areál kláštora v Melku javiskom výstavy tvorby veľkého barokového staviteľa a tvorca tohto jedinečného komplexu, Jakoba Prandtauera. Roku 1964 sprístupnili svoje zbierky v novej inštalácii kláštory v Altenburgu a Herzogenburgu. Roku 1962 prebehla rozsiahla medzinárodná výstava gotického umenia v období tzv. krásneho slohu vo viedenskom Umeleckohistorickom múzeu, akýmsi jej pokračovaním alebo doplnkom bola v lete 1965 expozícia Krásne Madony v dome v Solnhrade.

Všetkým týmto podujatiam predchádzali jednak generálne opravy objektov a úpravy okolia, v ktorých boli umiestnené, jednak reštaurovanie a kon-

zervovanie vystaviť sa majúcich exponátov. Tým sa tieto výstavy stávajú prvoradou záležitosťou rakúskej ochrany pamiatok. Druhým a nie menej dôležitým momentom je vedecká príprava celého podujatia a spracovanie jednotlivých exponátov do výpravných bohatu ilustrovaných katalógov, ktoré sa takto vlastne stávajú sumou bádania o tom-ktorom vystavovanom predmete. A nako- niec sú tieto výstavy verejným vydaním počtu o tom, ako sa hospodári s kultúrnym dedičstvom národnej minulosťi.

Aj výstave Umenie Podunajskej školy predchádzala generálna oprava kláštora augustiniánov-kanonikov v St. Floriane sprevádzaná reštaurováním umeleckej výzdoby a zariadenia interiérov a samozrejme reštaurovanie výtvarných diel pre expozíciu. Pritom v St. Floriane bola vyinštalovaná maľba, kresba, grafika, architektúra a drobné umenie, v Zámockom múzeu v Linci plastika, a to v západnom práve adaptovanom krídle, čím bola oprava lineckého kaštiela dokončená.

Pojem „umenie Podunajskej školy“ a podobné zaviedol do dejín umenia pred sedemdesiatimi rokmi Hermann Voss a po ňom Theodor von Frimmel. Dnes sa pod ním všeobecne rozumie umelecký smer v neskorogotickom umení, ktorý sa utvoril začiatkom 16. storočia v bavorsko-rakúskom Podunajsku a uplatnil sa nielen v maliarstve a grafike, ale aj v sochárstve, architektúre a podľa predbežných bádaní i v umeleckom remesle svojej doby. Je to umenie, čerpajúce svoje námety predovšetkým v náboženstve, umenie, ktoré v duchu neskorej gotiky tieto motívy zdôrazňuje; avšak súčasne je to umenie, ktoré kladie veľký dôraz na podanie prírody, umenie, v rámci ktorého vznikajú podobizne a samostatné krajinárske výjavky. Práve

stvárenie krajiny je jednou z charakteristických črt tohto maliarstva — horskej krajiny a scenérií z alpského predhoria s potokmi a jazerami, malebnými skupinami stromov na úbočiach a útesoch. Dôležitú úlohu tu hrá svetlo, vytvárajúce zvláštne efekty, a farba, žiarivá čistá farba, pôsobenie ktorej vedúci majstri Podunajskej školy poznali predovšetkým nepriamo cez Dürera u Benátčanov, najmä u Giorgiona. Svojím obsahom, krajinomaľbou a farbitosťou stalo sa toto umenie veľmi populárny u najširších mäs: odrážalo jednak náboženské tendencie doby, snahu po zvrúcení, prehľbení, po poznaní sveta cez vieri a jednak tendencie sociálne, ved jestvovalo v dobe sedliackych povstaní a nastupujúcej reformácie. Kru- tot a farcha čias odráža sa v pašiových scénach i výjavoch zo života svätých. Inou črtou tejto ľudovosti umenia Podunajskej školy je jeho nezvyčajný romantizmus. Časti krajiny, lesy, stromy, jazerá, hory, hrady a kostoly sú vždy zachytené so silnou náladovosťou, oblúbené sú nočné scény, najmä výjav Narodenia Pána, kde umeleci naplno rozihrávajú svoje schopnosti postihnúť svetlo a farby.

To isté platí i pre sochárstvo: sú to predovšetkým malé a veľké reliéfy s krajinárskymi motívmi v pozadí, ktoré poukazujú na inšpiráciu u maliarov a kresliarov. Plastika je prevažne drevená, rezaná do lipového dreva; drobná plastika, pre Podunajský sloh tak príznačná, je najčastejšie uskutočnená v hruške. Dôležitá je tu i polychrómia, keďže oltár sa chápe ako maliarsky celok, ktorému sú podriadené i sochárske časti. A na druhej strane objavuje sa zriedkavá len čiastočná polychrómia rezby alebo ešte častejšie ponechanie povrchu bez farby vôbec. Tento veľmi osobitý spôsob osamostatňovania sa plastiky v svojbytný trojrozmerný prejav je zaujímavý tým, že sa odohráva práve pod vplyvom maliarstva zdôražňovaním modelácie hrou svetla a tieňa. Veľmi časté je znázorňovanie sv. Anny samotrej a sv. Rodiny, k náboženským scénam pristupujú aj mytologické, objavuje sa aj portrét. Štúdium ľudského tela sa odráža v skupinách Adama a Evy. Príznakom meniaci sa dobovej situácie je ornamentika, ovplyvnená už talianskou renesanciou.

Korene Podunajského slohu v architektúre bádatelia nachádzajú v diele Petra Parlera, jeho synov a žiakov, ktorí pôsobili v Nemecku a Rakúsku. Rozpad pevne viazané formy sa vo vyznie-

vajúcej neskorogotickej architektúre prejavuje v dekoratívnom usporiadani kedysi tektonických článkov, nech sú to teraz točené stípy, odseknuté rebrá a visiace svorníky, kružby premenené v preplietajúce sa vetvy. Priestory sa vzájomne prelínajú, pohyb naznačujú krúžené rebrá zbiehajúce sa v dekoratívne hviezdice, rebrá tu naznačujú prúdiaci pohyblivosť priestoru. Jeho trojrozmernosť naznačujú vretenové schody a pretínajúce sa schodiská. Z drevenej architektúry prenikajú sem preplietané ornamenty na poprsniach. Architektúru Podunajskej školy poznačuje pohyb, prelinanie všetkých javov a znázornenie naplneného priestoru.

V kláštore St. Florian výstava zaberala na 1. poschodí rad hostovských izieb, mramorovú sálu, prelátsku jedáleň, knižnicu a príahlé chodby. V prvej izbe boli inštalované časti krídlových oltárov tých umelcov, ktorí svojim prejavom sú priamymi predchodecami maliarstva Podunajskej školy, a to majstra z Grossgmain, Jörga Breua, Ruelanda Frueaufa a Maxa Reichlicha. Hned proti vchodu vitala návštevníkov tabuľa Narodenie Pána z farského kostola v Antole pri Banskej Štiavnicki, ktoré okamžite zapôsobilo svojou dojímavou krásou, vrúcnosťou a poetičnosťou. Táto doska, predpokladané dielo majstra MS (podľa monogramu na obraze Vzkriesenia, ktorý spolu s ďalšími pašiovými scénami v Ostrihome a Navštívení v Budapešti i našim obrazom sú údajne zvyškami bývalého hlavného oltára v tzv. slovenskom kostole sv. Kataríny v Banskej Štiavnicki) má veľa spoločného s maľbami Jörga Breua, ktoré sú dnes v múzeu v Herzogenburgu. Nasledujúce miestnosti boli venované maliarskej a grafickej tvorbe veľkých majstrov Podunajskej školy, a to raným práciam Lucasa Cranacha st., dielu Albrechta Altdorfera, Wolfa Hubera, majstra „histórie Fridricha a Maximiliána“ a známym i anonymným umelcom z ich okruhu.

Ďalší exponát, zapožičaný sem Slov. ústavom pamiatkovej starostlivosti, krídlo so scénami zo života sv. Egidia z pravého bočného oltára v sásovskom kostolíku, bolo v izbe č. 5 medzi prácami maliarov z Altdorferovho okruhu. Toto zaradenie však nezodpovedá slohovej príslušnosti sásovského oltára, nakoľko autor týchto malieb vynikajúcej kvality patrí rozhodne monumentálnym cítením a typikou postáv do blízkeho okruhu pasovského

Wolfa Hubera. V nasledujúcej miestnosti medzi maliarskym dielom majstra histórie Fridricha a Maximiliána viselo Nesenie križa z bývalej andrássyovskej zbierky v Krásnohorskom Podhradí, dnes v Slovenskej národnej galérii. Táto veľká tabuľa (na slávnostnej strane so scénou Nájdene hrobu štyroch protomartýrov) má veľa príbuzného s maľbami na vnútorných stranach krídel hlavného oltára v kostole sv. Krvi v Pulkave, písanými majstrovou Históriu, ktorý niekedy býva identifikovaný ako Niclas Preu. V poslednej miestnosti pred prelátskou jedálňou bol vyinstalovaný ešte jeden obraz, pochádzajúci zo Slovenska, a to Sv. príbuzenstvo z Dúbravice, dnes v majetku Múzea krásnych umení v Budapešti. Je to vlastne stredná tabuľa gotického oltára, na krídlach ktorého boli údajne znázornené mužskí členovia príbuzenstva, zatiaľ čo na vystavenej tabuli sú to ženy a Ježiško. Jeho maliar bol umelec neznámeho pôvodu, v diele odráža sa však fransko-bavorské chápanie slohu.

Vrcholné dielo hlavného umeleca Podunajskej školy Albrechta Altdorfera, tabule býv. oltára sv. Šebestiána, malované pre St. Florian, inštalované boli v mramorovej sále na veľkom čiernom panele, pričom jednotlivé dosky boli rozmiestnené v pravdepodobnom pôvodnom zoradení. V prelátskej jedálni a knižnici upútavali pozornosť súbory kresieb a grafiky, na chodbe pri nich fotografie architektúry, tu sa návštevník stretol so zábermi Vladislavského sálu pražského hradu a chrámu sv. Barbory v Kutnej Hore, diel najvýznamnejšieho stavitela Podunajskej školy Benedikta Rieda z Piestingu, nám bližšie známeho pod menom Benedikt Rejt z Pístova. Maľby z poslednej fázy doznievajúceho umenia Podunajskej školy, rozplývajúce sa postupne v určitom manierizme, umiestnené boli na chodbe pri mramorovej sále. Tu by nebol škodil prísnejsí výber.

Jednotnosťou a výtvarnou čistotou veľmi silne pôsobila inštalácia plastiky v lineckom zámku. Každé dielo tu malo svoje prostredie, svoju atmosféru. V oddelení plastiky pochádzal celý rad vynikajúcich exponátov, ako napr. socha Magdalény z Čakova, jedno z najpôvabnejších diel výstavy vobec, a časti oltára z Týnskeho kostola v Prahe, diela významného rezbára Podunajskej školy, monogramistu IP a plastiky z českých a moravských kostolov a verejných zbierok. Na tejto časti výstavy bolo badat, že bola robená

podľa koncepcie jedného človeka, dokonale oboznámeného s materiálom a súčasne veľmi kritického, takže pôsobila jednoliatym uceleným dojom, čo sa naproti tomu pri maľbách v St. Floriane úplne nepodarilo.

V dňoch 7. až 9. októbra konalo sa v St. Floriane a Linci medzinárodné sympózium, ktoré tvorilo vedecký záver výstavy. Už v prvý deň sa ukázalo, že označenie Podunajská škola je otázne, bolo však prijaté ako kompromisné a pomocné, pretože hlavní predstavitelia tohto smeru v Podunajskej skutočne žili a tvorili svoje vrcholné diela. Veľmi zaujímavá bola hned prvá prednáška dr. Fr. Winzingera z Regensburgu, a to *Pašijový cyklus oltára zo St. Floriana ako celková kompozícia*, kde autor poukázal na zviazanie jednotlivých obrazov prostredníctvom motívov architektúry, postoja figúr i použitia tej-ktorej farby v jeden celok; príspevok dr. Fr. Lippa z Linca *Ludová kultúra v Bavorsku a Rakúsku (duchovno-náboženská situácia doby Podunajskej školy)* zaujal nevšednosťou svojho námetu a vtipným vykreslením duchovnej situácie doby najmä u širokých mäs. Ikonografickým motívom slnka v tomto maliarstve sa zaobral dr. D. Koeplin z Baselu. Hlavný referát o plastike predniesol dr. Anton Legner z Frankfurtu n/M., autor inštalácie plastiky v Linci. Súdiac podľa zachovaných diel na Slovensku gotickú drevenú nepolychromovanú plastiku u nás nepoznáme. Ústup polychrómie znamenal však zintenzívnenie snahy po plasticite i rezbárskymi prostriedkami, najmä odlišným opracovaním povrchov; na túto tému zasvätené hovoril bavorský pamiatkár dr. J. Taubert z Mnichova v príspevku *Opracovanie povrchu tzv. nepolychromovanej ne-skorogotickej drevenej plastiky*, pričom na výbornom fotodokumentačnom materiáli predviedol ukážky rezby pri použití rôznych nástrojov a spôsobov. Z našich účastníkov dr. K. Vaculík sa zaobral javom „podunajské a nepodunajské“ v slovenskom maliarstve, vzťahy medzi českou plastikou a Podunajskou školou citlive stopoval dr. Jar. Homolka z pražskej Národnej galérie, o monogramistovi IP a jeho vzťahu k Čechám hovoril dr. J. Kropáček z Karlovej univerzity. Ako posledný referoval reštaurátor K. Stádník o práci na oltári majstra IP z kostola P. Márie pred Týnom v Prahe.

V závere možno už len stručne konštatovať, že výstava Umenie Podunajskej školy 1490–1540 dokonale splnila svoje poslanie

## Múzeá moderného umenia v severnom Porýnsku a v Porúrsku

Iva Mojžišová

Mestám na brehoch Rýna nevzala povojnová znovuvýstavba ich dejinami danú tvár. Nestačila zahľadíť pečať stáročí, ktoré formovali jedinečnosť každého z nich, a zároveň ich utvárali na príbuzenskú podobu miest strednej či západnej Európy. Inak to vyzerá tam, kde sa končí starostlivo konzervovaná atraktívnosť Rýna romantického. Krajin severného Porýnia a okolia rieky Rur bol oddávna rajom kovkopov. Darmo by sme hľadali stopy vojny v tunajších mestách. Ale predsa. Straty boli také veľké a nová výstavba bola natoľko aj prestavbou, že nestačila vrátiť či dať týmto mestám uzavretý urbanistický tvar, osobitého ducha, ktorý robí meno mestu mestom. Tým skôr, že tieto lány civilizácie jestvujú v akejsi drúze, jedno meno sa sotva končí a už sa začína druhé, tažko rozpoznať hranice medzi Oberhausenom a Essenom a už nasleduje Bochum, Wuppertal je nedaleko, z Düsseldoru do Krefeldu možno cestovať električkou. A medzi nimi sa vypínajú menšie zhluky špinavocervených komínov, fažných veží a vysokých pecí.

Len mállokde v Európe možno nájsť toľko susediacich miest s takou podobou a málo diferencovanou štruktúrou obyvateľstva, ktorú určujú predstavitelia železiarskych, oceliarskych či iných priemyselných zväzov na jednej strane a robotnícke davy na druhej. Takéto mestá, kde napĺňanie života sa odohráva v tempe medzi prácou a nevelmi rozmanitým užívaním pláce, tažko môžu vytvoriť prostredie, v ktorom by sa darilo liahni nového umenia. A pritom to nie je kraj bez tradícií. Spomeňme si hoci na dravú skupinu rýnskej secesie, ktorú už roku 1921 poctili prílastkom „židovského kultúrboľševizmu“. Alebo na priebojné a preslávené düsseldorské divadlo. Umenie sa v tejto oblasti predovšetkým kupuje a predáva.

A predsa práve tu došlo k vzniku ojedinej skutočnosti. Oblast Porúria a Severorýnska-Vestfálska sa dnes honosí stálymi zbierkami moderného umenia takej kvality, rozsahu a počtu, že tento jav nemá v povojnovej Európe, ba dokonca ani v USA obdobu. Pozoruhodný je najmä fakt, že dnešná tvár týchto zbierok je určovaná prevažne nedávnymi rokmi, ako aj to, že tu existuje toľko významných muzeálnych inštitúcií, s podobnými zberateľskými záujmami, tak husto vedľa seba.

Tento zdánlivо prekvapujúci jav má však svoje prirodzené a zákonité opodstatnenie. Ide tu o mestá priemernej veľkosti, o typ miest, aké nezvyknú postrádať istý druh sebavedomia, akési miestne vlastenectvo. Málo výrazná realizácia na polikultúry býva v takýchto prípadoch trápne pocitovaným nedostatkom. Dnes, keď je už rekonštrukcia dokončená, na program dňa sa dostáva skultúrenie kraja. A tak zberateľská aktivita múzeí moderného umenia patrí k takým činom, akým je napríklad známa stavba divadla v Gelsenkirchen alebo realizácia veľkolepého projektu univerzity v Bochume.

Nemožno však obchádzať ani skutočnosť, že zberateľské zaujatie malo v severorýnskych mestách svoje nemálo významné tradície. Príznačný nemecký zmysel pre uchovávanie a systematické sústredovanie umeleckých hodnôt, povzbudzovaný priaznivými hmotnými predpokladmi, tu dal vzniknúť mnohým cenným umeleckým zbierkam. Dôsledkom takejto žižlivosti prostredia je i dnešná existencia a celé dejiny Von der Heydtovho múzea vo Wuppertali.

Pri kolíske tohto múzea stáli koncom minulého storočia spoločnosti súkromných zberateľov z Barmeru a Elberfeldu. Ich zásluhou došlo roku 1902

k otvoreniu stálej muzeálnej inštalácie v budove starej radnice (z rokov 1827–1828), považovanej za najzaujímavejšiu architektonickú pamiatku mesta Wuppertal. Spomedzi kolekcii grafiky, medailí, plakiet, keramiky, porcelánu a starého nábytku sa svojím rozsahom i kvalitou odpočiatku vyčleňovala zbierka obrazov. Popri dobrých ukážkach maliarstva 17. storočia, najmä krajinomaľby od Patiniera k Ruysdaelovi, fažisko expozície spočívalo v prezentácii 19. s 20. storočia, počnúc Constablom, cez impresionistov, postimpresionistov a maliarov fin de siècle až po predstaviteľov fauvizmu, expresionizmu a ranej parízskej školy. Veľká časť pôvodnej modernej zbierky padla roku 1938 za obeť nacistickému obrazoborectvu.<sup>1</sup>

O dnešnému rekonštruovanú a obohatenú podobu wuppertalského múzea sa zaslúžili jeho riaditelia Victor Dirksen (do roku 1952), Herald Sailer (1952–1962) a Günter Aust (od roku 1962) a predovšetkým nesmierne cenný odkaz rodiny Von der Heydt, ktorá podporovala múzeum už od jeho vzniku. Znova sa tu objavujú postimpresionistickí Francúzi — Gauguin, van Gogh, Toulouse-Lautrec či Degas. Chýba nemecký Jugendstil — vidieť, že bol donedávna v nemilosti — darmo by sme ho hľadali i v ostatných nemeckých zbierkach moderny. Ale vzápäť je návštevník múzea odškodený viacerými obrazmi fascinujúceho Muncha i novými fantáziami Odilona Redona, tohto „Mallarméa maliarstva“, ako ho nazval Maurice Denis. Rozsiahlejší súbor Modersohnovej-Beckerovej svedčí o tom, že táto priateľka Rilkeho a Hauptmanna vo svojom nedlhom živote zachovala vernosť vlastnému prvotnému ideálu „veľkosti jednoduchej formy“. Oslobodenie inštinktu a väšne v maľbách samotára Noldeho a ďalších dobre zastúpených expresionistov sa presadzuje najmä v prudkej farebnosti s takou výbušnosťou, že priam volá po konfrontácii s ukáznenejšou, no nie menej intenzívnu koloristickou aktivitou francúzskeho fauvizmu. Dvaja starí picassovia z roku 1908 tvoria prechod ku kubizmu, ktorý okrem obrazov Braqueových, Grisových či Légerových dopĺňajú plastiky Archipenka, Laurensa a znova Picassa. Ďalej nasleduje malý exkurz do metafyziky a surreálneho, predstaveného de Chiriccom, Schlemmerom, Ernstom a Dalim. Osobitnú kapitolu v tejto záplave perfektných plátienn tvorí rozsahom nevelká kolekcia maličkých olejových škic Courbeta, Renoira, Odilona Redona, Noldeho

a iných, ktoré uchvacujú bezprostrednou sviežosťou a láskyplným citom.

Pokiaľ ide o doplnenie zbierok sochárstvom i maliarstvom novším a súčasným, ponúka sa tu niekoľko zovšeobecňujúcich poznámok. Možno budem predbiehať, ale nazdávam sa, že je namiesto zmieniť sa o nich vopred. Ide totiž o niektoré príznačné vlastnosti, ktoré napriek neodškripteľnej osobitosti v koncepciach jednotlivých múzeí vtláčajú istú pečať uniformity práve zbierkom sochárskej a najmä prezentácii maliarstva posledných desaťročí. Podobne ako sa nezaprí isté povahové danosti vkusovej orientácie i pri expozíciách klasickej moderny (uvádzam aspoň úplné vylúčenie surrealizmu s výnimkou Ernsta a jediného wuppertalského Dalího), tak aj ukážky súčasného umenia trpia akousi až akademickou úzkostlivosťou výberu. Kritériom dramaturgického prístupu zdá sa byť na prvom mieste historická „overenosť“ hodnôt, nie však historická úplnosť. Najčastejšie sa opakujú mená ako Bissier, Bazaine, Dubuffet, da Silva, Poliakoff, Soulage, Tapies, Mathieu, Appel alebo Jorn. Príklon k týmto polohám ilustruje situáciu sám za seba. Pravdou je, že početné súkromné galérie a výstavy zastanú úlohu informátora, nemožno však podceňovať skutočnosť, že takáto zdráhavosť voči umeniu dneška, v muzeálnej praxi, žiaľ, nie zriedkavá, Oberá tieto inštitúcie o možnosti byť v živom kontakte so svojou dobou. Iste je to na škodu veci, najmä v spomínaných prípadoch — ide totiž o zbierky, v ktorých práve úsilie držaf krok s dobou patrilo k najvyšším ambíciám.

Za zmienku stojí aj priam krikľavý nezáujem o vlastné domáce umenie, ešte výraznejší v porovnaní s úzkostlivou starostlivosťou o maliarstvo nemeckého expresionizmu. Hoci je bežné, že umelec nie je doma prorokom, predsa len udivuje, keď v nemeckých múzeach moderného umenia sa z Nemcov častejšie vyskytuje práve len Hans Hartung a konvenční abstrakcionisti typu Nay a Wintera. Nevelmi odlišná je i situácia sochárstva, ktorého moderný vývin reprezentujú, i keď kvalitne, Arp, Laurens, Zadkine, Lipchitz, Archipenko, Giacometti, Richierová, Armitage a Chadwick. Z Nemcov Lehmbruck a zriedkavejšie Barlach, Belling či Hajek.

Slúži ku eti wuppertalskému múzeu, že tu v oddelenej expozícii domáčich konštruktivistických tendencií prichádza k slovu i tvorba priebojnej

1. Franz Marc,  
*Kôň v krajině*, 1910.  
Museum Folkwang,  
Essen.



skupiny Zero, ktorá dnes predstavuje jedno z najvýznamnejších aktív súčasného nemeckého umenia. Zdá sa, že povzbudivejšiu orientáciu v budúcej zberatelskej činnosti predpovedá — ak nejde o náhodu — i prezentovanie mladého düsseldorského maliara K. Klapheka, prvého spriaznenca surrealizmu, ale i pop-artu, ktorý natoliko upútal záujem André Bretona, že sa podobral napísat text do katalógu na Klaphekovej prvej parízskej výstave.

Wuppertalská moderná zbierka patrí k najrozšiahlejším, a pokiaľ ide o typ expozície, ku klasickým. Ďalšie múzeá v kraji sú novšieho alebo celkom nového dátia a odlišujú sa navzájom niektorými osobitými rysmi. Tak essenské múzeum si zakladá na zvláštnostiach inštalácie, düsseldorské sa sústredí na netradičný spôsob výberu, duisburgské je venované sochárstvu. Špeciálny zámer sleduje aj Mestské múzeum v Bochume, kde fažiskom nie je stála zbierka, ale jeho riaditeľ Peter Leo uprednostňuje organizovanie periodických výstav nazvaných „Profily“, na ktorých sa predstavuje prierez súčasným umením vždy inej krajiny. Informatívne poslanie tu sleduje i verejne prístupná knižnica s aktuálnou

knižnou i časopiseckou výtvarno-umeleckou literatúrou a stala predajná expozícia grafiky (s bohatým zastúpením českých autorov, ako napr. Boudník, Balcar, John, Šerých, Sovák atď.), doplnená niekoľkými obrazmi a plastikami, z ktorých za zmienku stoja najmä Matta, Kumi Sugai a Arakawa.

Múzeum Folkwang v nedalekom Essene je svojimi dejinami obrazom nemeckých osudov tohto storočia. Zbierku múzea, založenú v Hagene roku 1912, prenesol Karl Ernst Osthaus o desať rokov neskôr do Essenu, kde bola roku 1929 postavená nová budova múzea.<sup>2</sup> Súbor moderného umenia tu teda nevznikol ex post, ale jeho prírastky boli priamym seismografom súdobých pohybov výtvarných avantgárd.

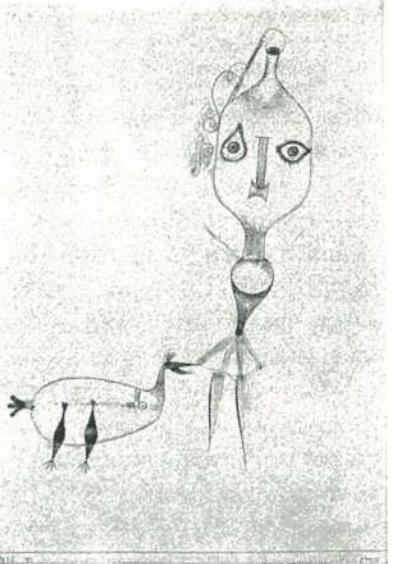
Žiaľ, situácia ostala „normálnou“ len po istú, smutne preslávenú hranicu. Od teoretických formulácií nacistickej protimodernej hystérie v Rosenbergovom „Kampfbund für deutsche Kultur“ (založenom v rokoch 1928–1929), chýbal už len krok k začiatiu skutočnej fyzickej likvidácie moderného umenia. Figurovanie ktoréhokoľvek diela či autora na čiernej listine znamenalo jednoznačné vynesenie rozsudku. Represálie dospeli k vyvr-



2. Paul Gauguin, *Barbarské rozprávky*, 1902. Museum Folkwang, Essen.  
3. Marc Chagall: *Sviatočný deň alebo rabin s citrónom*, 1914. Kunstsammlung Nordrhein — Westfalen, Düsseldorf.  
4. Paul Klee, *Sklené figúry*, 1923. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

choleniu roku 1937, keď v novostavbe Domu nemeckého umenia na mieste niekdajšieho mníchovského Glaspalastu Hitler osobne a manifestačne otvoril prvú veľkú výstavu „očisteného“ nemeckého umenia, s ktorou zároveň zverejnili i povestný „výstražný“ súbor konfiškátov progresívneho umenia, nazvaný „Entartete Kunst“. Tesne predtým utrpelo osudnú ranu i essenské múzeum, keď tu zabavili 1000 grafických listov a 145 obrazov. Skazu dovršilo bombardovanie — po skončení vojny ležala budova múzea v troskách a vela zo zvyškov umeleckých zbierok ihlo popolom.

Uplynulo celé povojnové pätnásťročie, kým mohlo essenské múzeum znova začať svoju činnosť. Úsilím riaditeľov múzea, Heinza Kohna (do roku 1962) a Paula Vogta (po roku 1962), došlo k postupnej rekonštrukcii a doplneniu zbierok. Mesto dalo prostriedky na realizáciu novej stavby a od mája 1960 sprístupnili staronové essenské múzeum verejnosti. Zdá sa, že dôraz, kladený pri projektovaní nových múzeí a galérií na jednotu vzhľadu a funkčnosti, uchránil väčšinu z nich pred konštrukčnou i materiálovou okázalosťou, akou sa na úkor architektonickej čistoty honosia niektoré



novopostavené divadlá, koncertné haly a podobné inštitúcie.

Novostavba essenského múzea, realizovaná trojicou architektov — W. Kreuzberger, E. Hösterey a H. Loy — je programove riešená tak, aby vyhovovala zvolenej inštaláčnej koncepcii. Podstatou tejto koncepcie je rešpektovanie diváka, povýšenie psychy a zmyslov vnímateľa na najväznejšie kritérium. Už umiestnenie budovy v zeleni tiej štvrti, hned skräja mesta, vzdalauje múzeum od rušného centra a zdôrazňuje želanú atmosféru pokoja a sústredenia. Podobne i sama prostá a po-kojná architektúra, dobré osvetlenie a účelné členenie poskytujú plodnú pôdu úsiliu inštalátorov. Centrum prehľadnej obdialníkovej dispozície stavby, s vybiehajúcim prednáškovým auditóriom, tvoria otvorené záhradné priestory (budú slúžiť pre expozíciu plastiky), medzi ktorými je akási odpočinková miestnosť s Chagallovým moderným obrazom Martových polí, Arpovou tapisériou i dreveným reliéfom a s nesmierne upokojujúcim a zároveň dráždivým nekonečným chvejivým poletovaním Calderovho mobilu. Z príahlých sál tri sú určené výmenným výstavám, v ostatných je na-inštalované fažisko muzeálnej zbierky — svetové umenie 19. a 20. storočia. Popri dobre zastúpených nemeckých maliaroch od Fridricha k Böcklinovi, Liebermannovi a Corinthovi upútajú dve Corotove krajinu, Daumierov olej Ecce homo, známa Renoirova Líza so slnečníkom, novozískané Manetove lekníny a najmä vynikajúce menšie súbory Gauguina (Bretónski zberači morských

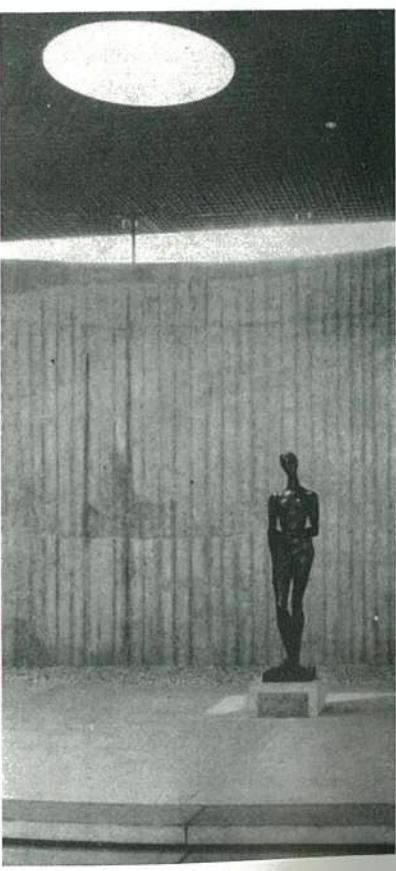
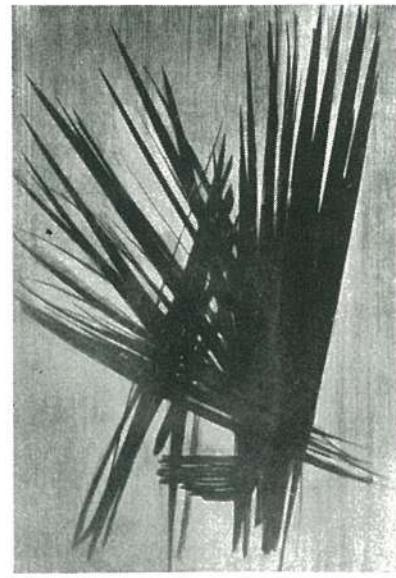
rias 1889, Barbarské rozprávky, 1902, Dievča s vejárom, 1902 a Jazdeci na brehu mora, 1902) a van Gogha (Člny na Rhône, 1888, Žatva, 1889, Blázinec v St. Rémy, 1889, Portrét mládenca, 1888). Maliarstvo 20. storočia je najvýraznejšie zastúpené expresionizmom, v ktorom dominuje Marcov Kôň v krajine (1910), parížskou školou a s výnimkou Poliakoffa a H. Hartunga málo zaujímacími ukázkami nefiguratívnej maľby päťdesiatych rokov.

Tolko o súvislej zbierke moderny. Treba sa však ešte vrátiť k spomenutým zvláštnostiam inštaláčného zámeru. Vytvorenie vhodných podmienok vnímania a sústredenia predstavuje totiž len polovicu zmieneneho snaženia. Jeho druhou časťou je pokus dynamizovať a diferencovať divákové zážitky akýmisi exkurziami do rôznych oblastí i rôznych dejinných období výtvarného umenia, alebo aj vyprovokovať jeho asociatívne schopnosti nezvyčajnými konfrontáciami. Tak na chodbách i v sálach spodnej časti jednopodlažnej budovy sa v drobných uzavretých celkoch strieda stredoveké sochárstvo so starovekým sklom, drob-

nou plastikou 20. storočia, či s magickou skulptúrou prírodných národov. Vedľa expresívnych skulptúr z Afriky a tichomorských ostrovov, japonských masiek a stredoamerických figúrok tu visia Appelove oleje, Albersove presné plošné kompozície vstupujú do dialógu s geometrickou disciplínnou gréckych váz, Ernstove Obskúrne božstvá korešpondujú so susediacou khmérskou figúrou i podobnosťou postoja a gesta. Zaujímacým a citlivým spôsobom inštalácie sa tu podarilo vytvoriť akési prekvapivé krátke spojenia. Krátke preto, lebo odhalujú divákovi pravdu, že ani čas stáročí, ani rôzny stupeň poznania, odlišné zámery, techniky či výrazové prostriedky nemôžu narušiť príbuznosť umeleckých výtvorov človeka, ak táto príbuznosť spočíva v povahe duchovnej koncentrácie a v jej výtvarnom vyjadrení.

Hádam najvážnejším činom — pokial ide o zberateľský prístup a jeho výsledky — však predsa len ostáva časove najkratší a najnovší, zato tým viac obdivuhodný výkon Werner Schmalenbacha, riaditeľa Umelcockej zbierky Severorýnska — Vestfálska v Düsseldorse. Roku 1960 za-

5. Max Beckmann, *Autoportrét s paličkou*, 1921. Städtisches Museum, Wuppertal.
6. Wilhelm Lehmbruck, *Veľká zamyslená*, 1913—1914. Lehmbruck Museum, Duisburg.
7. Hans Hartung, *Kompozícia „T 55—18“*, 1955. Museum Folkwang, Essen.



kúpil tento kraj 88 diel Paula Kleea z vlastníctva amerického zberateľa G. Davida Thomsona.<sup>3</sup> Mesto Düsseldorf sa tak prihlásilo k veľkému maliarovi, ktorý na tunajšej akadémii našiel v kritických rokoch 1931–1933 svoje posledné pôsobisko na pôde Nemecka.

Kleeova zbierka nie je ani nechce byť súborom „Meisterstückov“. Ambíciou zberateľa tu bola skôr snaha sústrediť maliarove oleje, akvarely a kresby v takom rozsahu a rozptíti, aby tu boli zhromaždené ukážky z jeho tvorby od počiatkov do konca a aby bolo zároveň zjavné čo najviac z šírky Kleeovho výrazu. Ranú predbauhausovskú etapu umelcovho diela tu predstavuje rad obrazov od Portrétu pani Sinnerovej (1906) cez akvarely a kresby z cest, najmä tuniských, až k jednému z najcennejších obrazov zbierky, Kozmickej kompozícii z roku 1919. Roky dvadsiate a začiatok tridsiatych zaznamenávajú okrem nefiguratívnych konštruktívnych kompozícii a atmosférických štúdií najmä ironické obrazy hláv i celých príznačne kleeovských poetických svetov, ako aj kresby fantastických anekdotických príbehov. A konečne diela z posledných rokov Kleeovho života (zomrel roku 1940), z ktorých znie monumentálna prostota i ľudská múdrost starnúceho umelca.

Takému typu zbierky nemožno uprieť osobité inšpiratívne prednosti. Inšpiratívne v tom zmysle, že nezanechávajú diváka v úlohe pasívneho obdivovateľa či nadšenca, k akého ho neraz odsudzujú perfektné výbery reprodukcii v monografiách či obrazov na výstavách. Klee totiž nepatrí k maliarom, u ktorých rozsiahlosť diela má za následok zjavnú kolísavosť kvality. A práve preto treba u düsseldorského súboru oceniť poníkanú možnosť akéhosi intímneho neoficiálneho kontaktu s Kleeovou tvorbou. Že tento maliar ostal autentický v každej drobnej kresbe, že neopakoval sám seba, to nebolo len vecou vedomého chcenia. Podarilo sa mu to akiste preto, že sa neprestával baviť, neprestával sa hrať. A ako to len vedel! Pritakanie životu — to je pocit, ktorý si človek odtiaľto odnáša. A čo je najdôležitejšie, tento pocit má schopnosť pretrvávať, vracať sa v istých chvíľach možno i bez priamej súvislosti so spomienkou na Kleeove obrazy.

Umiestnenie Kleeovej zbierky v düsseldorskom zámku „Jägerhof“ (dnes pre nedostatok miesta v depozite), stalo sa roku 1962 podnetom na zalo-

ženie múzea umenia 20. storočia, ktoré roku 1965 sprístupnili verejnosti.<sup>4</sup> Ktorýsi z nemeckých umeleckých historikov vraj bol povedal, že náhoda — tá šťastná — je najväčším priateľom zberateľa, zatiaľ čo náhodnosť je jeho úhlavným nepriateľom. Zberateľský princíp, ktorý si zvolil Werner Schmalenbach, vyznačuje sa práve úsilím vyhnúť sa akejkoľvek náhodnosti. A pokiaľ mu vyšla v ústrety šťastná náhoda, bolo to akiste len pri samom získavaní diel a nie pri výbere, lebo tu sa Schmalenbach opieral o svoju dôkladnú prípravu a znalosť všetkých európskych a takmer všetkých amerických zbierok moderného umenia. Ako o tom sám hovorí: „V centre zberateľského zámeru stojí jednotlivý umelec, jednotlivé umelecké dielo vo svojej individuálnej hodnote. Historické aspekty nikdy nesmú motivovať alebo dokonca ospravedlňovať kúpu. Múzeum by nemalo byť miestom umelecko-historickej dokumentácie, ale miestom čisto umeleckej reprezentácie. Malo by ísť o prezentáciu umenia, nie o prezentácii dejín; dejinám sa nepochybne i tak dostane ich legitímnich práv.“<sup>5</sup>

63 vystavených obrazov poskytuje zážitok naozaj nevšedný. Dobrá tretina obrazov patrí k vrcholným dielam svojich autorov. Možno tu nájsť notoricky známe oleje, ako je Modiglianiho Karyatída (1910), Miróov Akt so zrkadlom (1919), de Chiricove Dve sestry (1915), Chagallov Svatočný deň (1914), Ernstovo Aprés nous la Maternité (1927) alebo jedna z Delaunayových Eiffeloviek (1910). Visí tu Kandinského slávna Kompozícia 4 (1911), ktorú sa vraj po dlhé roky märne pokúšali získať od pani Kandinskéj mnohí zberatelia.<sup>6</sup> Výborne sú zastúpení Braque, Gris, Léger, Rouault a nie menej dobre i Mondrian, Macke, Nolde, Schwitters či Schlemmer. Maximalistické kritériá sa osvedčili aj pri štyroch Picassovy plátnach, z ktorých Portrét Fernandy (1909) je nepochybne z najcennejších cézannovských predznamenaných formulácií na ceste od Avignonských slečien k analytickému kubizmu. Z mladšieho maliarstva sa najšťastnejšie uplatňuje Bissier, olej Giacomettiho, F. Hartung, Bacon a maliari Cobry, ostatní sú, žiaľ, zastúpení matnejšie. Treba ale rátať s tým, že tu išlo o položenie základu múzea umenia dvadsiateho storočia. Preto to uprednostňovanie modernej klasiky. Zároveň však vznikajú i kolekcie sochárstva a grafiky, ktoré čakajú na realizáciu projektu novej budovy múzea.

Najzápadnejšie a najdalej od stredísk kultúry

leží veľkomestské malomesto Duisburg. V „srdeci Duisburgu“, nedaleko mamutieho Hortenovho obchodného domu sa rozprestiera mestský park s novou budovou Múzea Wilhelma Lehmbrucka. Je to architektúra, ktorá patrí k najpozoruhodnejším v Nemecku a nielen tam. Ide vlastne o dvojicu budov odlišného typu, zviazaných pre-skleným vstupným koridorom. Tá z nich, ktorá dominuje vonkajšiemu pohľadu, predstavuje charakteristický kubus zo skla, kovu a betónových platení. Jej prednosťou je maximum prirodzeného osvetlenia, nevýhodou je vysoký strop a spôsob vnútorného členenia, nie najšťastnejší práve v súvislosti s inštalovaním plastiky, ktorému je predovšetkým určená.

Zmienený bežný typ dramaturgie sochárskych expozícií v múzeach nedalekých miest je tu obohatený o doplnenie medzier v historickej náváznosti zastúpením Pevsnera, Moora, Mariniho, Billa, Nevelsonovej, Larderu či Césara a ďalších. Veľkú dnešnú situáciu tejto zbierky nedosahuje úroveň, povedzme, takého Múzea 20. storočia vo Viedni, možno však dúfat v jej rozšírenie, ku ktorému iste v nemalej miere prispejú i nákupy z výmenných výstav modernej svetovej plastiky, organizovaných riaditeľom múzea Gerhardom Händerom. Pokial ide o pričlenený menší súbor maliarstva, najväčšiu pozornosť pútajú na seba rané obrazy Noldeho, ktoré sú azda najlepšími dielami

tohto maliara, aké vôbec možno na severnom Porýní uzrieť.

Architektonicky zaujímavejšia je druhá časť múzea, ktorá tvorí už v priečeli protiváhu spomínamej sklenej pravouhlej krychli. Protiváhu materiálom, ktorým je nešlachetný režný betón so stopami dreveného šalovania; proporciami, nízkou a výrazne horizontálnou; aj tvarom konvexno-konkávne vzdutého slepého múru. Táto stavba je vlastným sídlom Lehmbruckovej zbierky. A vzhľadom na podmanivé sošné architektonické pojatie je aj akýmsi pomníkom architekta Manfreda Lehmbrucka sochárovi Wilhelmovi Lehmbruckovi.

Priestor je tu vymedzený kompozíciou zaoblených i rovných múrov, zdanivo nepospájaných — v skutočnosti však nezbadateľne zviazaných sklom — takže mu je ponechaná fiktívna otvorenosť do krajiny okolitého parku. Reálne otvorený je nekrytý strop centrálnej dominantnej časti stavby, v ktorej sa opakuje myšlienka skleného kubusu. Tentoraz má však jej uplatnenie iný zmysel. Hoci tu ide o praktické využitie otvoreného priestoru, ktorý je hlavným zdrojom osvetlenia, predsa rozhodujúcim ostáva zámerné vypointovanie späťosti Lehmbruckových plastík s volnou prírodou, zdôraznené ešte rovnomeným pokrytím podlahy vrstvou hrubozrnného piesku. A tak socha mládenca, ktorá tu stojí v lyričkom osamotení, raz obliata slnkom, inokedy v mokrom



8. Wassily Kandinsky,  
*Kompozícia IV*, 1911.  
Kunstsammlung  
Nordrhein Westfalen,  
Düsseldorf.

lesku dažďa alebo pokrytá snehovou belobou, demonštruje ustavičné premeny sochárskeho diela v kolobehu prírodných dianí a relatívnosť času proti nehybnej stálosti zduchovnenej hmoty.

Vonkajšia statickosť Lehmbruckových sôch je v mnohom podmienená úsilím o zvýraznenie vnútorného sústredenia myšlienky a citu meditujúcich ľudských bytosťí, ktoré rozširujú reálne hmotné ohramičenie postáv akýmsi vyžarovaním zvnútra do okolitého prázdnna. Vyžarovaním, v ktorom pod melancholickým pokojom možno tušiť skryté napätie i neočakávanú expanzivitu, s akou si každá socha prisvojuje obklopujúci ju priestor. Práve preto sa architekt koncentroval na úvahy o poskytnutí možnosti solitérneho umiestnenia figúr. A akiste aj preto riešil celý priestorový obal na princípe dynamickej premenlivosti, umocnenej ešte tým, že vopred rátal s predpokladaným pohybom diváka a na tomto základe mu vnučuje prekvapivý pocit priestorových metamorfóz — počnúc zostupom po schodoch do hlbky a končiac fikciou neexistujúcej novej architektúry pri pohlade zvnútra ústredného skleného kubusu, docielenej reflexami častí jestvujúcej stavby, oblohy a stromov.

Dielo sochára, duisburgského rodáka, ktorý predčasne skončil svoj život vo veku 38 rokov (1881—1919), je tu sústredené v zrežazení od prvých prác cez parízske obdobie dozrievania až k posledným sochám a k výberu z kresieb a štúdií. Pri pomeňme si tu Lehmbruckove slová:

„Hmota ku hmote, to je všetko . . . Preto musí byť dobrá socha vyhmataná tak ako dobrá kompozícia, ako budova, kde hovorí hmota ku hmote . . .“<sup>1</sup> I tu vidieť, že vlastný Lehmbruckov sochársky názor natoliko upútal autora architektúry múzea, že väčšmi než o presadenie svojej osobnej invenčie či o piétu k dielu sochára mu išlo o rozvitie tých dimenzií, ktoré Lehmbruck obsiahol vo svojej tvorbe.

Múzeá moderného umenia v Severorýnsku-Vestfálsku a Porúri sú v mnohom inšpiratívne. Pokiaľ bola reč o nedostatkoch, treba pripustiť, že v neposlednom rade tu hrá úlohu i snaha doplniť najprv súbory modernej klasiky. A tiež podobnosť zberateľských záujmov inštitúcií, lokalizovaných tak husto vedľa seba, akiste znamená na jednej strane povzbudenie aktivity priamou konkurenčiou, no na druhej strane kladie i obmedzenia, ktoré o kúsok vzdialujú želateľnú úplnosť jednotlivých expozícií, lebo zjavne dochádza k rozptylovaniu materiálu, ktorého sústredenie v jediných rukách, ako je to povedzme aj v novobudovanom Múzeu 20. storočia vo Viedni, prirodene urýchluje stúpanie počtu dopĺňajúcich prírastkov a umožňuje veľkorysejší výber. Skutočnosť, že napriek tomu majú spomínané múzeá takú úroveň, je napokon svedectvom toho, že všetko možno dosiahnuť, keď ľuďom, povereným vedením a prácou na zbierkach, nechýba popri odborných kvalitách ani koncepcia a akiste ani zápal pre svoju vec.



#### Poznámky

<sup>1</sup> Údaje o dejinách múzea vid Günter Aust, *Das von der Heydt Museum der Stadt Wuppertal*, Presse und Werbend der Stadt Wuppertal.

<sup>2</sup> Údaje o dejinách múzea Folkwang v Essene z predhovoru Heinza Köhna a Paula Vogta ku katalógu *Gemälde 19. und 20. Jahrhundert*, tretie doplnené vydanie, Essen 1963, str. 5, 6.

<sup>3</sup> Werner Schmalenbach, predhovor ku katalógu

zbierky Paula Kleea v Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen v Düsseldorfe, druhé pozmenené vydanie, Düsseldorf 1964, str. 7.

<sup>4</sup> Werner Schmalenbach, predhovor ku katalógu Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen v Düsseldorfe,

<sup>5</sup> L. c.

<sup>6</sup> John Russel, *Rich Museums of the Rheinland*, Art in America, máj-jún 1966, str. 92.