

ANIS

1969 * 1

etnohistorická revue slovenskej akadémie vied

I. Imrich Puškár

- Das Problem der Rettung von Kulturdenkmälern im Gebiet des geplanten Staudammes 3
Liptovská Mara
Problém záchrany kultúrnych pamiatok v priestore budúceho vodného diela Liptovská Mara
Le problème de la préservation des monuments d'art dans la région du barrage envisagé hydroélectrique de Liptovská Mara
Проблема спасения культурных памятников в пространстве, которое займет будущая гидроэлектростанция Липтовска Мара

Michael Schwarz, Norimberk

- Reliéfy kaplnky sv. Jána Almužníka od Juraja Rafaela Donnera — štýl a ikonografia 19
Les reliefs de la Chapelle de St. Jean L'Aumônier — ouvrages de Georg Rafael Donner — leur style et iconographie
Рельефы часовни св. Яна Альмужника, созданные Г. Р. Доннером — стиль и иконография
Reliefs der Kapelle des hl. Johannes des Almosenpflegers von Georg Raphael Donner — Stil und Ikonographie

Anna Petrová — Pleskotová

- Príspevok k problematike maliarskej rodiny Zallingerovcov 31
Contribution au problème de la famille de peintres Zallinger
Статья к проблематике семьи художников Цаллингер
Beitrag zur Problematik der Malerfamilie Zallinger

Viera Luxová — Mária Malíková

- K životu a tvorbe Jána Messerschmidta — La vie et l'oeuvre de Ján Messerschmidt 52
К жизни и творчеству Яна Мессершмидта
Zum Leben und Werk Johann Messerschmidts

II. Elena Dubnická

- K teórii a dejinám pojmu štýl — La théorie et l'histoire de la notion du style 63
К теории и истории понятия стиля — Über die Theorie und die Geschichte des Begriffes Stil

Joseph G. Cincik, USA

- Martin Benka — Мартин Бенка 98

Ladislav Saučín

- Podobizeň Mateja Béla od Jána Kupeckého — Le portrait de Matej Bél par Ján Kupecký 103
Портрет Матея Бела, написанный Яном Купецким — Ein Porträt Matthias Béls von Ján Kupecký

Tomáš Štraus

- From Aesthetics Towards Authentic Expression of Personality 115
Od estetiky k autentickému výrazu osobnosti
De l'esthétique jusqu'à l'expression authentique de la personnalité
От эстетики к аутентическому выражению личности
Von der Ästhetik zum authentischen Ausdruck der Persönlichkeit

Viera Luxová	
K problematike sochárskeho portrétu prvej polovice 19. storočia v tvorbe Jána Roidtnera na Slovensku	121
Contribution au problème du portrait sculptural dans la première moitié du 19ème siècle dans l'oeuvre de Ján Roidtner en Slovaquie	
К проблематике скульптурного портрета первой половины 19 века в творчестве Яна Ройтера в Словакии	
Zur Problematik des plastischen Porträts in der ersten Hälfte des XIX. Jahrh. und zur Tätigkeit des Johann Roidtner's in der Slowakei	
Soňa Kovačevićová	
Slovenskí drotári a umenie — Les rétameurs ambulants slovaques et l'art	132
Словацкие жестянщики и искусство — Die slowakischen Rastelbinder und die Kunst	
III. Mária Aggházy-Gyulácsi, Budapešť	
Niekoľko pamiatok z dielne G. B. Barberiniho na Slovensku	141
Quelques souvenirs de l'atelier de G. B. Barberini en Slovaquie	
Несколько памятников из мастерской Дж. Б. Барберини в Словакии	
Einige Denkmäler aus der Werkstatt G. B. Barberini's in der Slowakei	
Fedor Kresák	
Renesančný kaštieľ v Seneci — Le château Renaissance à Senec	149
Замок в Сенци в стиле эпохи Возрождения — Das Renaissance-Kastell in Senec	
Mária Malíková	
Neznámy obraz F. A. Maulbertscha v Skalici	157
Une peinture inconnue de F. A. Maulbertsch à Skalica	
Неизвестная картина Ф. А. Маульберта в Скалице	
Ein unbekanntes Bild von F. A. Maulbertsch in Skalica	
Anna Petrová-Pleskotová	
Sochár a architekt Juraj Rafael Donner vo svetle nových poznatkov	163
Georg Rafael Donner vu dans la lumière des livres matricules de Bratislava	
Г. Рафаэль Доннер в свете брагиславских метрических книг	
Der Bildhauer und Architekt Georg Raphael Donner im Lichte neuer Erkenntnisse	
Věra Nejedlá	
Pocta Pablu Picassovi — Hommage à Pablo Picasso	167
Почетъ Пабло Пикассо — Pablo Picasso zu Ehren	
Ján Bakoš	
Gotika v Rakúsku (Po výstave v Kremži-Steine)	173
L'art gothique en Autriche (après l'exposition de Krems-Stein)	
Готика в Австрии (после выставки в Кремзи-Stein)	
Die Gotik in Österreich (Nach der Ausstellung in Krems-Stein)	
Jaroslav Bureš	
Politická príslušnosť Skalicka ve 9.—13. století	179
L'appartenance politique de la région de Skalica dans le 9ème jusqu'au 13ème siècle	
Скалицкая политическая принадлежность в 9—13 веках	
Die politische Zugehörigkeit von Skalica vom 9.—13. Jahrhundert	

Das Problem der Rettung von Kulturdenkmälern im Gebiet des geplanten Staudammes Liptovská Mara

IMRICH PUŠKÁR

Eine der äusserst ernstesten und heute aktuellen Probleme des Denkmalschutzes in der Slowakei ist die Frage des Schutzes und der Rettung der sehr wertvollen Kulturdenkmäler im Raume des künftigen Staudammes Liptovská Mara. Bei der Vorbereitung einer so gross angelegten Aktion steht die Bewertung der in Betracht kommenden Denkmäler im Vordergrund; dazu gesellt sich die Frage der zu treffenden Schutzmassnahmen und schliesslich die Frage nach der Art und Weise, in welcher diese Denkmäler erhalten bleiben sollen.

Das hydroelektrische Werk Liptovská Mara soll im nördlichen Teil der Slowakei, im Raum des mittleren Liptov-Gebietes im Waag-Tal errichtet werden. Der östliche Rand des Stausees soll an das Gebiet der Stadt Liptovský Mikuláš herantreiben, im Westen sollen die Gemeinden Vlachy und Vlašky überflutet werden. Im Süden grenzt der Stausee an die Gemeinde Gôtovany, im Norden soll die Gemeinde Liptovská Sielnica ebenfalls überflutet werden. (Das kompliziert gegliederte Tal des Waag-Flusses grenzt in diesem Gebiet im Süden an die Niedere Tatra, im Norden bildet das Gebirge der Liptover Tatra seine Kulisse.)

Vom Standpunkt der Nationalkultur aus betrachtet, gehört das Gebiet von Liptov zu den interessantesten Teilen der Slowakei. Seine Bedeutung liegt in den künstlerisch-historischen Reichtümern, in welchen eine sehr breite Skala der verschiedenen Kunstperioden vertreten ist. Einige Kulturdenkmäler sind von solcher Bedeutung, dass sie den regionalen Rahmen des Liptover Gebietes, ja sogar den der ganzen Slowakei überschreiten. Im 19. und 20. Jahrhundert spielte

dieses Gebiet eine wichtige Rolle bei der slowakischen nationalen Wiedergeburt.

In architektonischer Hinsicht prädominieren sakrale Bauten, u. zw. jene aus dem Mittelalter, die mit ihrer Silhouette den Gesamtcharakter dieses Gebietes bestimmen. In den meisten Fällen stehen diese Bauten auf einem erhöhten Platz oberhalb der Gemeinde, oder sie sind ursprünglich in der Mitte der Gemeinde errichtet worden, wo sie das Zentrum der betreffenden Ortschaft bildeten, um das sich das Leben der Bewohner konzentrierte. Zu den Wohnbauten gehören Wirtschaftsgebäude, die mit dem Wohnhaus eine Einheit bilden.

Als bedeutendstes Objekt des Gebietes wird die in der Gemeinde Liptovská Mara stehende röm. kath. Kirche betrachtet. Diese Ortschaft wird bereits in den Jahren 1332—1337 als Pfarrgemeinde erwähnt. Im Jahre 1368 finden wir sie unter der Benennung Boldogasszonyfalva (diese ungarische Benennung bedeutet ungefähr „Dorf der Hl. Jungfrau“). Die Benennung der Gemeinde und die dortige gotische Kirche weisen jedoch darauf hin, dass sich die Gemeinde spätestens in der Mitte des 13. Jh. entwickelt hatte. Sie gehörte zur Herrschaft Likava.

Die Kirche ist der Jungfrau Maria geweiht; es ist ein gotischer Bau, im Renaissance-Stil umgehalten, ursprünglich aus dem zweiten Drittel des 13. Jh., umgebaut vom 15. bis zum 17. Jh. Der aus dem zweiten Drittel des 13. Jh. stammende einschiffige Bau hatte wahrscheinlich ein vier-eckiges Presbyterium, gegen Ende des 15. Jh. durch ein neues, polygonal abgeschlossenes, mit Netzgewölbe bedecktes Presbyterium erweitert. Im Jahre 1520 wurde die Kirche durch das süd-

Redakcia a vydavateľstvo revue Ars sa ospravedľuje, že číslo 1968/2 nemohlo vyjsť z dôvodov, ktoré boli mimo ich vplyvu. La rédaction et la maison d'édition de la revue Ars s'excusent, que le numéro 1968/2 ne pouvait pas paraître à cause des raisons, qui furent hors de leur influence. Редакция и Издательство Ревию Арс извиняется, что номер 1968/2 не вышел во время по независящим от них причинам. Die Redaktion und der Verlag der Revue Ars entschuldigen sich für das Nichterscheinen der Nummer 1968/2. Die Gründe dafür lagen ausserhalb ihrer Möglichkeiten.

liche Seitenschiff erweitert; dieses Schiff öffnet sich in den ursprünglichen Kirchenraum durch drei hohe Arkaden, die sich auf mit stilisierten Säulenköpfen versehenen Renaissance-Pfeiler stützen. Der südliche vorgebaute Turm und die steinerne, mit Schiess-Scharten versehene Schutzmauer rund um das Kirchengelände, stammen aus dem Jahre 1636. Renovierungsarbeiten wurden in den Jahren 1766 und 1780 durchgeführt.

In der Kirche finden wir einige wertvolle architektonische Details. An der Nordseite des Presbyteriums befindet sich ein spätgotisches Pastorium mit Fialen und Krabben, und ein in die Sakristei führendes gotisches Portal. An der Nord-, West- und Südseite des Interieurs stehen hölzerne Emporen. Im Exterieur ist die Hauptfassade mit einem vorgebauten Turm aus dem Jahre 1646 an der Südseite der Kirche ausgebildet. Die Hauptfassaden sind lediglich durch die Fenster belebt, deren ursprüngliche gotische Form anfangs des 16. Jh. verändert wurde. Der Turm ist mit einem dreistufigen, herabgedrückten, kuppelartigem Schindeldach gedeckt. An der Aussenwand der Kirche befindet sich ein eingemauertes, steinernes Spätrenaissance-Epitaph aus dem Jahre 1650.

Im Presbyterium erscheinen unter den Mörtelverputz Spuren gotischer Wandmalereien aus dem 14.—15. Jahrhundert. Die jetzt vorhandene Malerei stammt aus dem Jahre 1910. Nebst der Architektur ist auch das Interieur und das darin befindliche Inventar von grossem Wert.

Der Hauptaltar mit seiner Säulenarchitektur und Plastiken stammt aus dem Jahre 1678. In den Seiten-Interkolumnien befinden sich Nischen mit Plastiken der Hl. Katharina und der Hl. Elisabeth, in der mittleren Nische steht die Hauptfigur, die Statue der Jungfrau Maria, an den Seiten stehen niedriger placierte Statuen des Hl. Stefan und des Hl. Ladislaus. Im mittleren Teil des Altarüberbaus befindet sich die Statue des Erzengels Michael und eine Relief-Szene der Krönung der Hl. Jungfrau, an der Seite die Plastiken zweier Heiliger. An der Mensa befindet sich ein hervorstehendes Tabernakulum, im Stil des Petersdoms gestaltet. Der Altar ist mit Ohrmuschel- und Pflanzen-Ornamentik verziert.

Der linke Seitenaltar stammt aus dem Jahre 1768; hier dominiert eine spätgotische Statue der Jungfrau Maria vom Ende des 15. Jh. An den

Seiten stehen auf Konsolen hölzerne Rokoko-Vasen, im Überbau befindet sich eine Kartusche mit einer Inschrift.

Der rechte Seitenaltar befindet sich im Südschiff, er stammt aus dem Jahre 1677, und wurde im 18. Jh. teilweise ergänzt. Inmitten der Säulenarchitektur des Altars stehen Plastiken der Hl. Barbara und der Hl. Katharina, an den Seiten, in den Nischen des unteren und oberen Teils des Altars sind Plastiken männlicher und weiblicher Heiliger untergebracht.

Der mit stilisierter Ornamentik und Puttenmotiven verzierte Taufstein stammt aus dem 17. Jahrhundert. Der kupferne Deckel des Taufsteins, ein Werk Hans Sommers, stammt aus dem Jahre 1676, ist mit stilisiertem Ornament bemalt. Die mit Säulen und Plastiken der vier Evangelisten gegliederte Kanzel stammt vom Ende des 17. Jh.; an der zur Kanzel führenden Platte stehen die Statuen des Hl. Stefan und des Hl. Ladislaus. Am Resonanzdächlein stehen Symbole des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe, zwei Gesetztafeln der Zehn Gebote und eine Plastik der Madonna. Der Altar ist mit Ohrmuschel- und Pflanzenornamentik ausgefüllt.

Die aus dem Jahre 1679 stammenden 24 Renaissance-Bänke sind mit Ohrmuschel-, Pflanzen- und Münzenornamentik verziert, während die jüngeren Bänke, aus dem Jahre 1768, mit Volks-Ornamenten im Renaissance-Stil verziert sind.

Das Kruzifix stammt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Vor dem Hauptaltar, in den Fussboden eingelegt, befindet sich die steinerne Grab-Platte der Sophie Pongrác aus dem Jahre 1659. Vor dem Seitenaltar ist die steinerne Grab-Platte der Anna Kizsel aus dem 17. Jh. in den Fussboden versenkt.

Von der ursprünglichen Inneneinrichtung der Kirche gelangten in die Sammlungen des Szépművészeti Museum (Kunsthistorisches Museum) in Budapest der Hauptaltar aus der Zeit um 1450 mit den vom Meister NR gemalten Altarflügeln, weiters der kleine Marien-Altar aus der Zeit um 1450, ein auf einer Seite bemaltes Werk eines anderen Schülers des Meisters von Matejovce, und ein Tafelbild Christi mit seinen Schülern aus den Jahren 1500—1510.

Vom künstlerisch-historischen Standpunkt aus gesehen, ist die frühgotische Kirche mit den



Liptovská Mara, Bezirk L. Mikuláš. — Römisch-katholische Kirche — Interieur (Photo Jurik)

späteren gotischen, Renaissance- und Barock-Ergänzungen von grosser Bedeutung für die ganze Geschichte der Kunst nicht nur des Gebietes von Liptov, sondern auch für die Kunst der ganzen Slowakei. Ausserordentlich wertvoll ist auch das Renaissance-Barock-Interieur.

Am Anfang der Planung des Stausees wurde damit gerechnet, dass die Kirche an ihrem ursprünglichen Platz belassen wird, wobei sie vor der steigenden Flut mit Dämmen geschützt werden sollte. Spätere Berechnungen haben jedoch erwiesen, dass die Dämme nicht nur für eine maximale Höhe der Wasseroberfläche, sondern auch für katastrophal angestiegene Gewässer und Wellen dimensioniert werden müssten; dies hätte zur Folge, dass die von einem so mächtigen Damm-Ring umwallte Kirche für den menschlichen Horizont, also vom Boden gesehen, verloren ginge, nachdem nur ihr Dach sichtbar bliebe. Eine derartige Lösung würde ausserdem eine Reihe von technischen Problemen heraufbeschwö-

ren, wie z. B. die Notwendigkeit einer ständigen Ableitung des durchsickernden Wassers, einer nachträglich vorzunehmenden, perfekten Isolierung des Baues, Sicherung gegen Abrutschen, Ausbau einer Zufahrtsstrasse und ähnliches.

In Anbetracht dieser Umstände erscheint diese Art der Rettung der Kirche wenig effektiv und dabei fast so kostspielig wie alle übrigen Möglichkeiten.

Die grösste Komplikation, die beim Belassen der Kirche an ihrer jetzigen Stelle entstehen würde, ist die potentielle Gefahr, dass zufolge der Veränderungen der hydrologischen Verhältnisse, die nach dem Auffüllen des Stausees erwartet werden, mit einem Abrutschen der oberen Bodenschichten an der schiefen Ebene der felsigen Unterlage gerechnet werden muss; so ein Herabrutschen würde das ganze Objekt mit sich reissen. Ältere und neuere Risse an den Aussenwänden weisen darauf hin, dass eine derartige Bewegung — auch wenn nur in einem geringen

Liptovská Mara, Bezirk L. Mikuláš. — Römisch-katholische Kirche — Interieur (Photo Jurik)



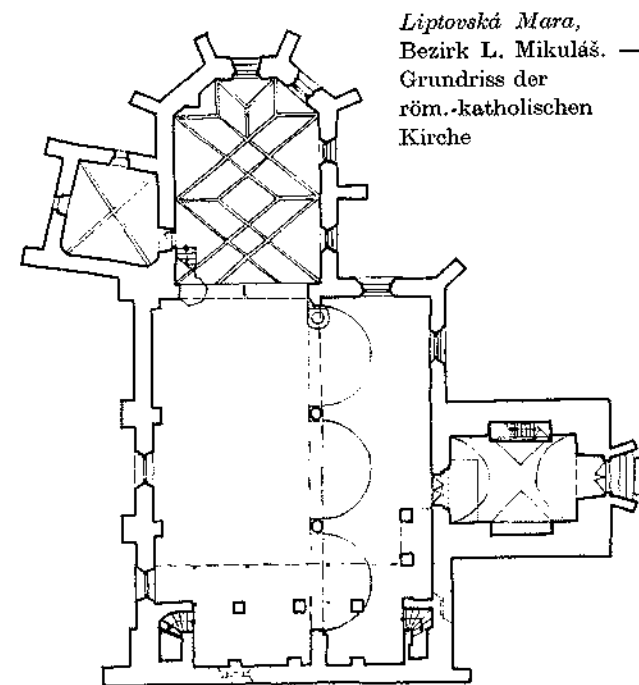
Liptovská Mara, Bezirk L. Mikuláš. — Römisch-katholische Kirche — (Photo Kedro)

Masse — in der Vergangenheit vorkam und auch in der Gegenwart vor sich geht, und dass sie sich, nach den vorläufigen geologischen Untersuchungen zu urteilen, nach dem Auffüllen des Wasserbeckens verstärken wird.

Nach reiflicher Überlegung aller realer Möglichkeiten der Rettung der gotischen Kirche in Liptovská Mara wird vorgeschlagen, dass die Kirche an ihrer jetzigen Stelle in eine erhöhte Lage gebracht und gegen Schäden abgesichert werde.

Die alternative Möglichkeit, die Kirche in einem ethnographischen Museum, bzw. ihre Details in einem Lapidarium zu unterbringen, käme nur in Erwägung, wenn definitive Beweise der Unmöglichkeit der Belassung des Objektes an seiner jetzigen Stelle erbracht werden sollten.

Es wird ergänzend vorgeschlagen, dass die



Liptovská Mara, Bezirk L. Mikuláš. — Grundriss der röm.-katholischen Kirche

gotische Kirche in Liptovská Mara dann für kulturelle und Bildungszwecke als ein museales Objekt verwendet werde, in welchen Gegenstände mittelalterlicher Kunst installiert werden sollen.

Ein weiteres bedeutsames Objekt befindet sich in der Gemeinde Parižovce, die im Jahre 1341 mit der Benennung Zabopalfde und im Jahre 1387 als Parishaza erwähnt wird; die Gemeinde war ein Frongut der Familie Dvornik.

Es handelt sich um ein herrschaftliches Schlossgebäude in spätgotisch-Renaissance-Stil aus den Jahren 1490—1510, welches in der ersten Hälfte des 17. Jh. erweitert und renoviert wurde.

Es ist ein einstöckiges Blockgebäude auf einem rechteckigen Grundriss mit ursprünglicher Disposition. Die vierachsige, zum Hof orientierte Fassade hat einen steinernen, spätgotischen Kragsturzbogen mit Stäben, mit einem k einen Wappen und einer viereckigen Ventilationsöffnung. Aus der Eintrittshalle führen Türen in die Räume des Erdgeschosses und eine steinerne Stiege zum Stockwerk. An der rechten Seite des Stockwerks befand sich ursprünglich ein Repräsentationssaal mit Wandmalereien geschmückt. In den einzelnen Räumen blieben die Renaissance-Tonnengewölbe mit Lunetten erhalten; die ursprünglichen gotischen dekorativen Wandmalereien wurden mittels Sondage festgestellt. An der Nordseite des Gebäudes befinden sich spätgotische Fenster kleineren Ausmasses. Der auf schweren Pfeilern ruhende Portikus-Zubau, der dem spätgotischen Portal vorgebaut wurde, stammt aus der Spätrenaissance-Erweiterung des Schlosses. Interessant am Objekt ist das Renaissance-Hahnenbalken-Walmdach. Anstatt der ehemaligen Schindelbedeckung ist das Dach heute mit Eternit bedeckt.

Das Schloss als Ganzes, mit seiner grossen Anzahl ursprünglicher gotischer und Renaissance-Artikel (Portalen, Fenstern, Gewölben, Wandmalereien), weiters was die ursprüngliche Disposition und Ausstattung des Objektes anbelangt, ist — soweit uns bisher bekannt — ein Unikat in der Slowakei. Dort wo das Schloss steht, soll das Niveau des Stausees 29 m hoch über dem Terrain liegen. In Anbetracht des ausserordentlich hohen kulturellen und künstlerisch-historischen Wertes des Objektes wird hiermit seine Verlagerung auf einen anderen Ort empfohlen, nachdem eine Rettung an Ort und Stelle nicht möglich ist,

wobei bemerkt werden muss, dass auch die theoretische Möglichkeit der Rettung des Objektes mittels Hochhebung auf eine künstliche Insel in Erwägung gezogen wurde.

Die Rettung des Objektes mittels Verlagerung auf einen anderen Ort kann alternativ wie folgt durchgeführt werden:

1. Vom Standpunkt der klassischen Rettungsmethodik ist die Ansicht richtig, dass ein möglichstes Maximum der ursprünglichen Substanz des Objektes erhalten bleiben soll. Anhand dieses Konzepts kommen zwei Varianten in Betracht:

- a) Die Verlagerung des ganzen Objektes kommt in Anbetracht der Materialität, Baukonstruktion und der grossen Transport-Entfernungen in diesem Falle auf Grund unserer technischen und finanziellen Möglichkeiten nicht in Frage.
- b) Die Übertragung in Teilen — mittels Pannellisation — und Errichtung an einer anderen, entsprechend ausgesuchten Stelle. Auch wenn wir in der Lage wären, diese Alternative in methodischer und Projektionshinsicht komplett zu sichern, ist sie — in Anbetracht unserer technischen und finanziellen Möglichkeiten — zur Zeit untragbar.

2. Die zweite Alternative, die von unseren realen Möglichkeiten ausgeht, basiert auf der in der Welt ziemlich oft angewandten und bekannten Praxis der Rettung von Kunstdenkmälern; im wesentlichen würde sie ein gewisses Kompromiss zwischen der klassischen Rettungsweise und unseren Möglichkeiten darstellen. Sie macht eine mit wissenschaftlicher Genauigkeit hergestellte Kopie des Materials und der Form des Baues, mit allen seinen in kultureller und künstlerisch-historischer Hinsicht wichtigen Originaldetails erforderlich.

So sollten z. B. übertragen werden: die Fensterpaletten, Gitter, Portal, die Stukkaturen, die hölzernen Zimmerdecken, Wandmalereien, die Fussböden, Steinstiegen und ähnl. Alle diese Details sollten in die Kopie des Objektes in ihren ursprünglichen Positionen eingesetzt werden.

Diese Art der Denkmalrettung würde auch bauliche Adaptationen wie z. B. das Einsetzen horizontaler Isolationen, der nötigen Installationen usw. ermöglichen, was bei dem ursprünglichen Material des Objektes nur schwer möglich wäre.

Auch wenn wir uns dessen bewusst sind, dass die hier vorgeschlagene Art nicht klassisch ist, betrach-



Parižovce, Bezirk L. Mikuláš. — Schloss (Photo Kedro)

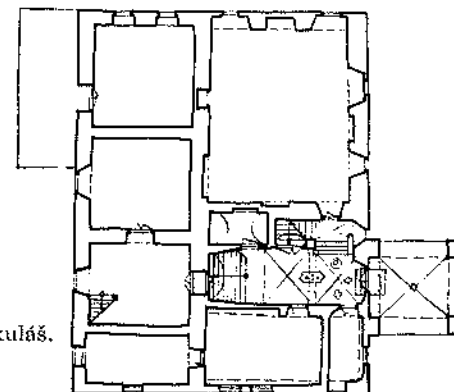
ten wir sie als ein erträgliches Kompromiss wenn wir bedenken, dass es im Falle einer Verwirklichung möglich wäre, so ein Objekt auf Grund eines weiteren Programmes auszunutzen, wobei jedoch sein Aussehen — im Vergleich zum Original — weder in bezug auf Form noch auf Material unverändert bliebe.

Ein weiteres ausserordentlich bedeutsames Objekt im Gebiete des geplanten Stausees Liptovská Mara ist die hölzerne evangelische Kirche in der Gemeinde Palúdzka.

Die Gemeinde selbst ist eine jener, die bis zum Jahre 1246 dem Sohn des Dietrich, Mikuláš (Nikolaus) gehörten und nachher in das Eigentum des Königs übergingen. Im 13. Jh. wurden aus der Gemeinde und ihrer Umgebung mehrere Gemeindegemeinheiten gebildet (Črtné, Gôtovany, Palúdzka und Bodice). Im Jahre 1273 wird sie unter dem Namen Velká Palúdzka (magna villa Palugia) erwähnt.

Die Kirche befindet sich am oberen Ende der Gemeinde im alten Garten unweit vom Weg nach Galovany Kríže und vom Bach, der neben der inneren Gemeindestrasse fliesst; das Objekt ist von dieser Strasse zugänglich.

Die Kirche wurde in den Jahren 1773—1774 an der Stelle der aus dem Jahre 1693 stammenden



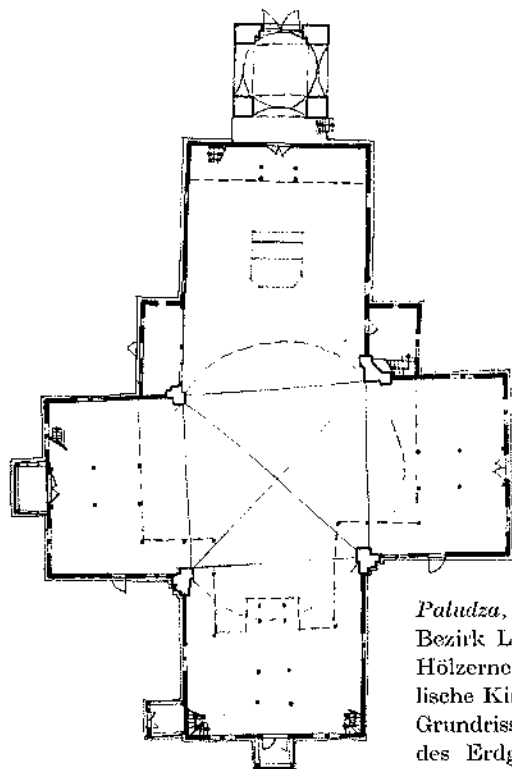
Parižovce, Bezirk L. Mikuláš. Grundriss des Schlosses



Paludza, Bezirk L. Mikuláš.
Hölzerne evangelische Kirche (Photo Fialová)

Artikularkirche errichtet. Ihr Baumeister war Josef Lang; Renovationsarbeiten wurden in den Jahren 1901 und 1955 durchgeführt.

Die architektonische Substanz des Objektes bildet ein monumentaler zentraler Raum, aufgebaut auf dem Grundriss eines gleicharmigen Kreuzes; über den mittleren Teil des Raumes, an der Kreuzung der mit einem hölzernen Tonnengewölbe bedeckten Querschiffe ist das Objekt mit einem hölzernen Kreuzgewölbe bedeckt. Von der Aussen- und Innenseite verläuft eine Balkenkonstruktion, die mit vertikal gelegten Platten bedeckt ist. Das Dach ist mit einigen kleinen fensterartigen Öffnungen versehen, deren Zweck es ist das Tageslicht durchzulassen. Im Interieur befinden sich zweistöckige, mittels Stiegen zugängliche Chöre, in den Parapets sehen wir Ornamente mit Pflanzen- und figuralen Malereien mit slowakischen Motiven, aus dem Jahre 1701.



Paludza,
Bezirk L. Mikuláš.
Hölzerne evangelische Kirche. —
Grundriss
des Erdgeschosses

Der Altar und die Kanzel sind aus dem Jahre 1693, die Malereien an den Parapets wurden aus der ehemaligen Artikularkirche hergebracht; es wird angenommen, dass sie ein Werk des Bildschnitzers Johann Lerch aus Kežmarok sind. Weiters befinden sich hier: die Kanzel aus dem 18. Jh., die Orgel aus dem Jahre 1760, das hölzerne Epitaph aus dem 18. Jh., das Portrait einer Frau vom Anfang des 19. Jh., die Bilder Martin Luthers und Philip Melanctons aus dem Jahre 1571, das Portrait des Pastors J. Blasius aus dem Jahre 1749, das Epitaph an der Wand mit Pflanzenmotiven an den Seiten aus dem 17. Jh., die herrschaftlichen Bänke aus dem Jahre 1770.

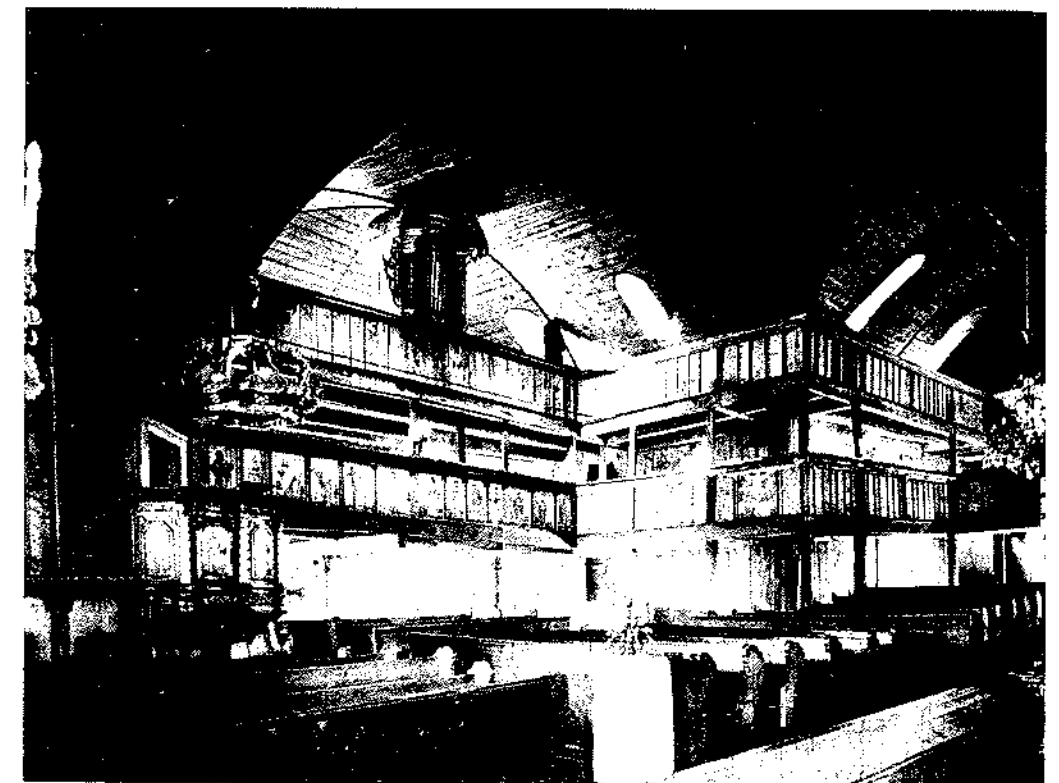
Vor der Kirche steht der Glockenturm; seine Parterre-Teile sind gemauert, als Arkaden ausgebildet; im Stockwerk eine hölzerne „izbica“ (Stube) mit einer Barockzwiebel bedeckt. Der Glockenturm bildet zusammen mit der Kirche ein architektonisches Ganzes.

Die Kirche stellt eine ausserordentlich wertvolle Monumentalarchitektur in Holz dar. Sie ist ein Unikat nicht nur als künstlerisches und historisches Denkmal, sondern auch vom Standpunkt der statischen Lösung der Bedachung, der Konstruk-

tion der Seitenschiffe und insbesondere ihrer Kreuzung. Demnach handelt es sich also um ein bemerkenswertes Objekt sowohl in Bezug auf seine künstlerisch-architektonische Lösung als auch auf seinen technisch-konstruktiven Charakter.

Die maximale Höhe des geplanten Stausees soll im Raume der Kirche bis zu 2,70 m über die Höhe des heutigen Terrains steigen. Es ist also klar, dass es keine Möglichkeit gibt, die Kirche an ihrem jetzigen Ort zu belassen, wenn sie gerettet werden soll.

Die Hochhebung des ganzen Baues (auf eine künstliche Insel) oder sein Verschieben an eine ausserhalb der Überflutung liegende Stelle, oder eventuell der Bau eines Schutzdammes wären technisch zwar durchführbar, doch in Anbetracht des heutigen baulich-technischen Zustandes der hölzernen Konstruktionen wäre die Beschaffung der zur Ergänzung nötigen Eisenbeton- und Stahl-Hilfskonstruktionen und des verhältnismässig komplizierten Grundrisses eine äusserst kostspielige Angelegenheit. Wenn wir hierzu noch die nach dem Auffüllen des Stausees entstehende erhöhte Schwierigkeit des Zuganges zur Kirche

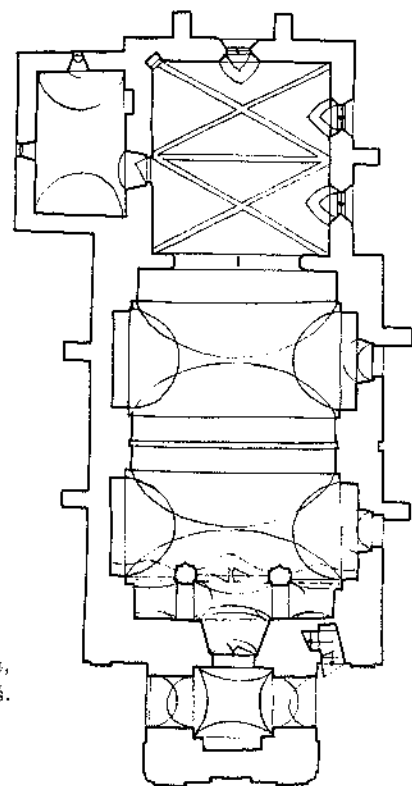


Paludza,
Bezirk L. Mikuláš.
Interieur
der hölzernen
evang. Kirche
(Photo Fialová)

in Betracht ziehen, d. h. wenn wir bedenken, dass nach dem Auffüllen des Stausees die Kirche sowohl von der Strasse als auch vom See durch den Eisenbahnkörper getrennt wäre und allein, ohne ihren ursprünglichen Hintergrund, der Gemeinde, dastünde, so können wir diese Alternativen nicht empfehlen.

Als die realste Lösung erscheint uns als einzige Rettungsmöglichkeit, das Objekt auf seine einzelnen Bauelemente auseinanderzunehmen, diese Teile abzutransportieren und das Objekt an einer anderen, entsprechenden Stelle wieder aufzubauen.

Zu den verhältnismässig wertvollen Kulturdenkmälern dieser Region gehören auch mehrere, die volkstümliche Architektur dieses Gebietes repräsentierende Objekte. In den meisten Fällen sind es Balkenbauten, die die typische Architektur des mittleren Liptov-Gebietes repräsentieren, wie z. B. die Wohnhäuser des Bauern, des Edelmannes, des Häuslers, weiters Werkstätten der Wagner, Schmiede usw. Die ältesten von ihnen stammen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Die wertvollsten von ihnen wurden bereits ausgewählt, dokumentiert und sollen in einem zu errichtenden



Liptovská Sielnica,
Bezirk L. Mikuláš.
Grundriss
der röm.-kat.
gotischen Kirche

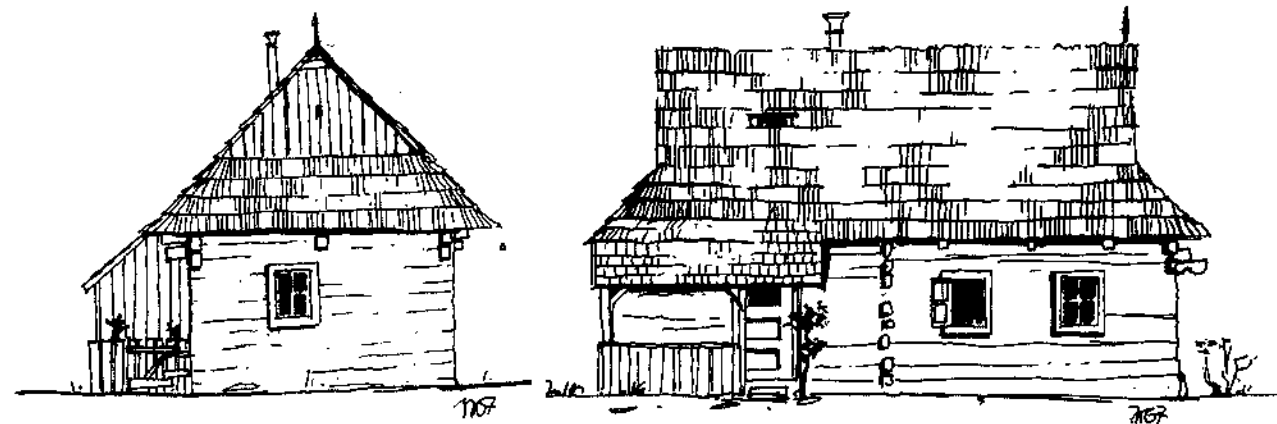
Freilicht-Museum in der Natur wieder aufgestellt werden, um hier als Museal- bzw. Ausstellungsgegenstände mit kultur-erzieherischer Mission gezeigt zu werden.

Die gotische Kirche in Liptovská Sielnica ist ein weiteres künstlerisch-historisches Denkmal, dessen Existenz vom geplanten Stausee bedroht ist. Die Gemeinde selbst ist eine der Liptover Ortschaften, die sich in der Mitte des 13. Jh. im Besitze des Königs befanden. Die Gemeinde (villa Zelnice) wird bereits im Jahre 1256 erwähnt, doch ist es nicht ausgeschlossen, dass sie mit der um die Burg von Liptov entstandenen und im Jahre 1273 erwähnten Gemeinde identisch war. Im Jahre 1462 wurde sie ein Feudal-Städtchen (Befreiung von der Steuerpflicht, beschränkte gerichtliche Autonomie, Jagdrecht, Recht des Holzschlagens). Sie gehörte in den Verband der Herrschaft von Likava.

Die katholische, ursprünglich gotische Kirche der Jungfrau Maria wurde im Jahre 1750 teilweise barockisiert, im Jahre 1777 renoviert. Der Bau stammt aus der zweiten Hälfte des 13. Jh., das Sanktuarium wurde in der ersten Hälfte des 15. Jh. umgestaltet. Die Barockisierung des Turms und der Fenster erfolgte ungefähr im Jahre 1750. Der einschiffige Kirchenraum hat ein viereckiges Presbyterium, mit den ursprünglichen gotischen Kreuzgewölben gedeckt. Im Schiff sehen wir barocke Hängekuppeln mit zwei Gewölbefeldern, mit Stukkatur-Ornamentik verziert. Im Presbyterium sind die ursprünglichen gotischen Fenster mit Flämmchen-Masswerk erhalten geblieben, während die Fenster des Schiffes schon barockisiert sind. In der Ecke des Presbyteriums befindet sich ein einfaches steinernes Pastoforium mit Gesims im Supraport und mit ursprünglichem Gitterwerk aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In die Sakristei führt ein gotischer Kragsturzboogen.

Die Fassaden der Kirche sind glatt, der vorgebaute Turm ist an den Ecken mit Pilastern geschmückt. Die Kirche ist mit einem Satteldach, der Turm mit einem zwiebelförmigen Dach bedeckt.

Der im Rokoko-Stil gehaltene Hauptaltar aus den Jahren 1768—1769 ist plastisch reich ausgestattet; über dem Altar steht Ján Mityla's Bildnis Mariä Himmelfahrt aus dem Jahre 1769.



Liptovská Sielnica, Bezirk L. Mikuláš. — Ansicht auf das Haus No. 125

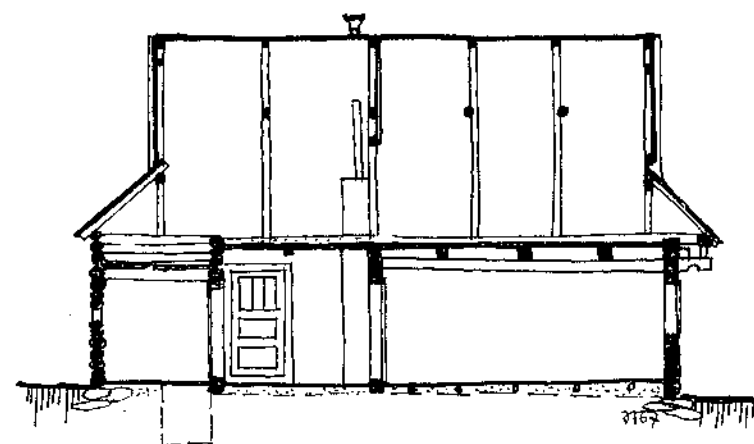
Die Rokoko-Kanzel stammt aus dem Jahre um 1770, die hölzerne Kanzel aus dem 17. Jh., ein Teil der ursprünglichen Rokoko-Orgel aus dem Jahre 1760.

Die die Kirche umgebende Mauer ist mit Schiesscharten versehen, sie hat zwei Tore und ist mit einem kleinen Schindeldach bedeckt.

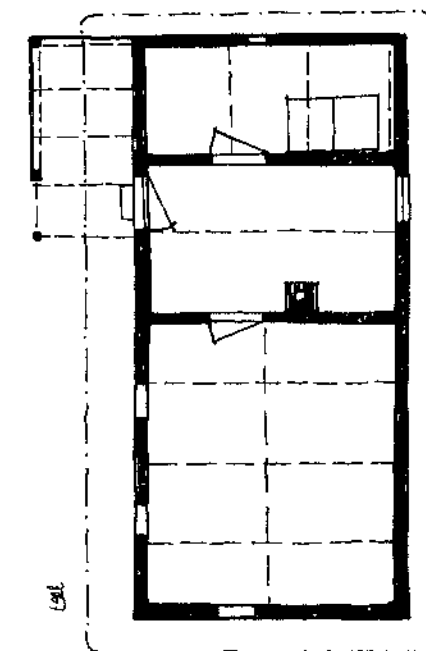
Die frühgotische Kirche wurde barockisiert, die ursprünglichen architektonischen Details wurden beibehalten. Es ist ein für das Liptover Gebiet typischer Sakralbau aus dem Früh- Mittelalter.

Im Objekt sind — trotz späterer Rekonstruktionen und Umgestaltungen, durch welche sein Wert vermindert wurde — zahlreiche architektonische Details erhalten geblieben. Es wird vor-

geschlagen, die Kirche nicht an ihrer jetzigen Stelle zu belassen, sondern die einzelnen wertvollen Details, wie z. B. das in die Sakristei führende gotische Portal, die gotischen Fenster, die Bogenansätze des Triumphbogens, das Pastoforium, wie auch die Details der gotischen, steinernen Dienste und den Schlussstein mit einem belassenen Rippenteil bei der Demolierung des Objektes in ein Lapidarium zu bringen, in welchem auch andere, aus den im Gebiete des Stausees zu demolierenden Objekten, wie z. B. aus den Ruinen der gotischen Kirche in Palúdzka stammen-



Liptovská Sielnica, Bezirk L. Mikuláš. — Grundriss und
Querschnitt der Volksarchitektur — Häusler-Haus Nr. 125



de wertvolle architektonische Details installiert werden sollen.

Zu der Gruppe der Kulturdenkmäler, welche — nach ihrer Dokumentation — zufolge Auffüllung des Stausees definitiv versinken werden, gehören die folgenden Objekte:

Die Ruinen der röm. kath. Hl. Dreifaltigkeitskirche in der Gemeinde Palúza. Diese Kirche wurde im Jahr 1300 gebaut und im 15. Jh. renoviert. In der ersten Hälfte des 18. Jh. erfolgte eine Restaurierung der Fassaden und des Kirchturms, das Chor wurde zu Ende des 18. Jh. umgebaut. Ende des 19. Jh. ist die Decke des Hauptschiffes zusammengestürzt. Seither geht der Verfall des Objektes weiter.

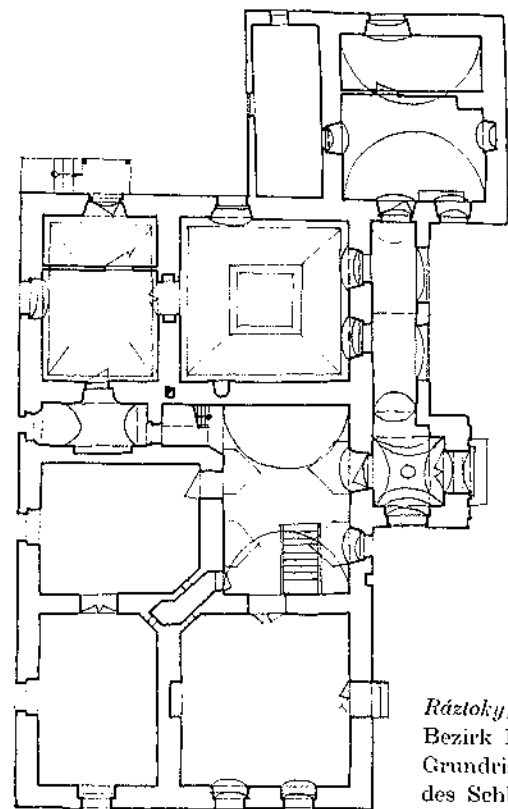
In der Gemeinde Čemice, die in den Jahren 1287—1299 vom königlichen Untertan Zemek und seinen Söhnen gegründet wurde, befindet sich ein weiteres ähnliches Objekt. Es ist dies ein Herrenhaus (Kurie) in der Mitte des 18. Jh. ursprünglich im Rokoko-Stil erbaut, im 19. Jh. umfassadiert, im 20. Jh. renoviert. Ein ebenerdiges Gebäude mit länglichem Grundriss, mit einem Mansardendach bedeckt. Die ursprüngliche Block-

Disposition, mit Eintritts-Risalit an der östlichen Seite ist erhalten geblieben. Der Risalit hat eine Hängerkuppel, er ist mit einer Barockzwiebel gedeckt. Die Fassaden sind einfach. Die Hauptfassade ist fünfachsrig, vertikal gegliedert lediglich durch den Eintritts-Risalit, mit Segmentportal, Seitenpilastern und dreieckigem Tympanon. Zwei Fenster rechts vom Eintritts-Risalit sind segmentartig abgeschlossen. Die Räume haben glatte Decken und Tonnengewölbe.

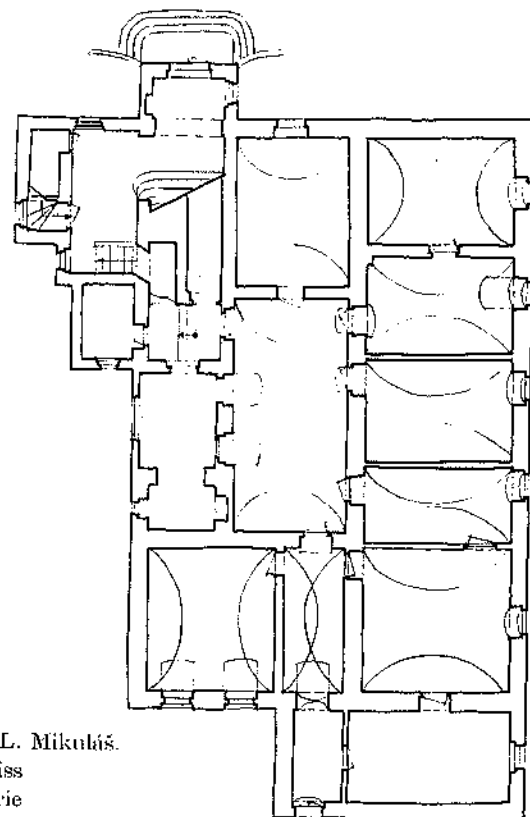
Zum Herrenhaus gehört ein Kornhaus, gebaut 1876. Das Gebäude ist einstöckig, steht isoliert, gebaut in retardiertem rustikalen Rokoko-Stil mit Band- und Lisenen-Gliederung.

Das Herrenhaus bildet das Zentrum eines Wirtschaftsgehöftes des üblichen Stils und ist von regionaler Bedeutung.

Zu den der Überflutung unterliegenden Objekten gehört auch die evangelische Kirche in Liptovská Sielnica, errichtet als Toleranzkirche im Jahre 1783, ursprünglich ohne Turm. Im Jahre 1900 renoviert, Turm-Umbau im Jahre 1929. Der Grundriss des hallenartigen Raumes ist rechteckig länglich. Es ist eine Dreischiff-Disposition mit gerader



Ráztoky,
Bezirk L. Mikuláš.
Grundriss
des Schlosses



Čemice,
Bezirk L. Mikuláš.
Grundriss
der Kurie

Vlašy,
Bezirk L. Mikuláš.
Kurie im
Renaissance-Stil
(Photo Zelms)



Balkendecke. Auf drei Seiten der Kirche verläuft eine neogotische Empore. Fassade mit modernem Turm und gotisierenden Fensteröffnungen. Der Haupteingang befindet sich in der Mitte der Hauptfassade, weitere zwei Eingänge an den Seiten. Satteldach-Bedeckung.

Der Altar ist der mit der Kanzel kombinierte Altartyp, aus dem Jahre 1783. Der Taufstein ist aus dem Jahre 1781, die neogotische Orgel aus dem Anfang des 20. Jh.

Die Kirche gehört zu der Gruppe der 11 evangelischen Kirchen, welche auf Grund des Toleranzpatentes aus dem Jahre 1781 gebaut wurden.

Der Überflutung unterliegt auch das barockklassizistische Schloss in Vlašy; dieser Ort wird als Gemeinde das erste Mal im Jahre 1391 erwähnt. Das Schloss stammt aus den 70er Jahren des 18. Jh., kleinere Umgestaltungen wurden Ende des 19. Jh. vorgenommen. Es ist ein längliches ebenerdiges Gebäude mit Block-Charakter. In der Mitte der ursprünglichen Disposition befindet sich die Eintrittshalle, aus welcher die einzelnen Räume des Objektes mittels eines rechteckig gewinkelten Korridors zugänglich sind. Sämtliche Räume des Baues haben Kloster- oder Tonnengewölbe.

An der Hauptfassade befindet sich ein zentraler dreischiger Eintritts-Risalit, mit horizontaler Bossage an den Ecken. Über den Fenstern sehen wir ein dreiaxsiges Gesims. Die Gartenfassade ist — in reduzierter Form — ähnlich gestaltet. Das Gebäude ist mit einem Mansardendach bedeckt.

Das letzte Objekt dieser Gruppe ist das Schloss in Ráztoky. Diese Gemeinde wird das erste Mal in einer Schenkungsurkunde aus dem Jahre 1229 erwähnt. Das Schloss ist aus dem 18. Jh., klassizistisch gebaut, in der zweiten Hälfte des 19. Jh. und im 20. Jh. umgebaut.

Es handelt sich um ein einstöckiges Gebäude mit länglichem Grundriss im Parterre, mit einer rustizierten Fassade. Die Fassade ist fünfachsrig, über den halbkreisförmig abgeschlossenen Fenstern des Stockwerkes befinden sich dreieckige Verdachungen. Der vorgebaute Eingang hat einen halbkreisförmig abgeschlossenen Eintritt mit Chambrane, im Supraport befindet sich ein Wappen. Das Gebäude ist mit einem Walmdach bedeckt. Zufolge der erwähnten Umbau-Arbeiten entstand eine Veränderung der ursprünglichen Baudisposition. In einigen Räumen sehen wir Hänge- und Segmentgewölbe, stellenweise mit Pflanzen und geometrischer Stukkatur-Ornamentik.

Das Objekt ist der Typ eines wertvollen Herrensitzes, im wesentlichen eine Imitation monumtalarer Objekte des Spätbarocks. Trotz der späteren Umgestaltungsarbeiten, durch welche die ursprüngliche Disposition des Objektes gestört wurde, ist sein Exterieur fast intakt geblieben.

Eine selbstständige kleinere Gruppe bilden bedeutendere Kulturdenkmäler, welche zufolge des nach der Errichtung des Stausees auftretenden erhöhten Grundwasser-Niveaus gefährdet sein werden. Zwei von ihnen befinden sich in Palúdzka, heute ein Teil der Stadt Liptovský Mikuláš. Palúdzka wird das erste Mal im Jahre 1273 in einem Dokument erwähnt, in welchem ihre Abtrennung von der Grossgemeinde Palúdzka angeordnet wird. Die Gemeinde gehörte der nach ihr benannten adeligen Familie Palugyai.

Das rokoko-klassizistische Schloss wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jh. auf älteren Fundamenten aufgebaut. Umgebaut nach 1945.

Das längliche Gebäude des Schlosses ist ein Blockbau; an der dem Garten zugewandten Fassade befindet sich ein flacher, durch Bossage gegliederter Risalit. Die Seitenteile dieser Fassade sind mit Lisenen und Stuckmuster verziert. Der Risalit endet in einem kleinen Tympanon mit Wappen. Als Zutritt in das Objekt dient ein halbkreisförmig abgeschlossener Eingang, der in einen kleinen, fast quadratförmigen Risalit eingesetzt ist, an den Ecken stehen Pilaster. Der Stockwerk-Risalit mit der offenen Parterre-Arkade ist mit Stukkatur-Pflanzenornamentik verziert. Das Schloss ist mit einem Mansardendach bedeckt, über dem Eingangs-Risalit befindet sich ein Barock-Kuppeldach. In den Räumen sehen wir Hänge- und Klöstergewölbe, ein Teil der Räume hat eine gerade Decke.

Zum Schloss gehört ein Wirtschaftsgebäude, u. zw. ein gewesener Getreidespeicher aus der Mitte des 19. Jh. Die Fassade dieses Gebäudes ist klassizistisch. Im Erdgeschoss ist es mit Arkaden verziert.

Das oben beschriebene Objekt stellt einen pompöseren Typ eines Herrenhauses dar; das Wirtschaftsgebäude ergänzt es in einer interessanten und künstlerisch eindrucksvollen Weise.

Ein weiteres, und historisch besonders wertvolles Objekt ist das Renaissance-Schloss aus dem Jahre 1618; eine grössere Umgestaltung seines Interieurs fand im 17. Jh. statt, die Umgestaltung

der Fassade erfolgte in der zweiten Hälfte des 19. Jh. (Vranov). Es ist ein einstöckiges, sechachsiges Gebäude mit einem viereckigen Eckturm. Ein Teil des Erdgeschosses und die Ecke des Turms sind mit Bossage versehen. Über der vierten Fensterachse befindet sich das Portal (beschädigt); im Supraport mit Gesims, darüber ein plastischer Wappen. Die Fenster des Stockwerkes sind länglich, mit Chambranen und Gesims im Supraport. An manchen Stellen der ursprünglichen Renaissance-Fenster ist das Gitterwerk erhalten geblieben. Das Gebäude ist mit einem Walmdach gedeckt. Die Räume des Schlosses haben Renaissance-Decken, in einigen Räumen mit Stukkatur-Ornamentik. Vom Portal führt der Zugang zur Unterführung, links die Aufgangstreppe. Vom Treppenabsatz führen Eingänge in die einzelnen Räume.

Das Schloss ist ein wertvolles Dokument der architektonischen Kunst der Renaissance; seine architektonischen Details sind gut erhalten, die Disposition fast intakt.

Das dritte — und letzte — Schloss dieser Gruppe liegt in Vlachy, eine Gemeinde die als solche schon im Jahre 1262 erwähnt wird (villa Latina), als König Bela IV. vier Höfe der Gemeinde an Ján Gallik unter der Bedingung schenkte, dass dieser im Kriegsfall als Soldat auf der Burg Liptov Dienst leisten wird.

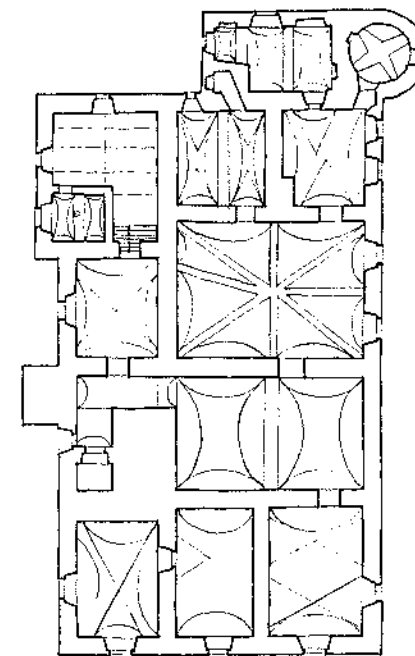
Das ursprünglich im Renaissance-Stil gebaute Schloss stammt aus dem 16. Jh., im 17. Jh. erfolgte seine Erweiterung, im 18. Jh. Umgestaltungsarbeiten; Dispositionsänderungen wurden gegen Ende des 19. Jh. vorgenommen, eine Generalreparatur des Gebäudes wurde in den Jahren 1957—1958 durchgeführt.

Es ist ein einstöckiges Gebäude mit länglichem Grundriss, mit einem runden Eckturm, Mansardenbedeckung. Seine Fassaden sind glatt, durch einfache längliche Fenster gegliedert, an manchen Stellen ist das Gesims im Supraport und Parapet erhalten geblieben. In den Räumen sind die Renaissance- und Barock-Gewölbe erhalten geblieben, an einigen von ihnen sehen wir eine Stukkatur-Ornamentik. An den Ecken der Fassaden finden wir Spuren einer einfachen Sgraffit-Ornamentik.

Zum Schloss gehören Wirtschaftsgebäude, die so gelegen sind, dass sie im Falle einer Gefahr als Befestigungen dienen konnten.



I. Paludza, Holzene evangelische Kirche (foto Hilda Fialová)



Vlady,
Bezirk L. Mikuláš.
Grundriss
des Schlosses

Das Schloss ist ein wertvolles Renaissance-Objekt mit gut erhaltenen Details, mit seiner ursprünglichen Disposition, umfriedet durch eine interessante Mauer-Umzäunung mit barocken Toren.

Die obige, auch wenn nur kurze Schilderung der bedeutsamsten Kulturdenkmäler im Raum des geplanten Stausees Liptovská Mara zeigt, dass sich in diesem Raum eine verhältnismässig grosse Zahl wirklich wertvoller künstlerisch-historischer Denkmäler befindet. Wir finden unter ihnen mittelalterliche Kirchen mit einer Vielzahl herrlicher architektonischer und kunsthistorischer Details, mit einem wertvollen Mobiliar und vielen künstlerischen Ergänzungsgegenständen. Weiter finden wir unter ihnen Schlösser und Kurien aus dem Mittelalter und aus späteren Perioden, und schliesslich eine Zahl von Denkmälern der für dieses Gebiet typischen Volksarchitektur.

Dieser kulturelle Reichtum, zusammen mit der grossen Zahl historischer Objekte und verschiedener Denkmäler regionaler oder lokaler Bedeutung, die nicht gerettet werden können, befindet sich in der anmutigen und imposanten Natur der Liptover Landschaft, von hohen Bergen umgeben, an den Ufern des lebenspendenden, ehemals legendären Flusses. Das malerische Waag-Tal, das wir auch von den Bildern unserer Künstler und

aus den Gedichten unserer Dichter kennen, soll hier in einen breiten künstlichen See verwandelt werden, der vieles von den Schönheiten und Werten dieser Gegend verschlingen wird, um neue, zeitgenössische Werte zu schaffen. In der Tat, es ist dies ein radikaler Eingriff in die Natur und wird einen ganzen Komplex von Fragen in Bezug auf die Rettung der hier befindlichen Schätze aufwerfen. Wir müssen uns dabei der Tatsache bewusst werden, dass Liptov ein Kerngebiet der Slowakei ist, und infolgedessen seine Besiedlung, Geschichte und seine Kulturdenkmäler für das ganze slowakische Volk von grosser Bedeutung sind.

In Anbetracht dieser Tatsachen entstehen für die kompetenten Faktoren des Denkmalschutzes ernste Aufgaben bezüglich des maximalen realen Ausmasses, Qualität, Fachlichkeit und Schnelligkeit der Realisierung der Rettungsarbeiten. Um diese Kulturdenkmäler zu retten und um positive Ergebnisse des Denkmalschutzes zu erzielen, genügt es nicht, lediglich Forschungsarbeiten, Bewertungen und Schätzungen seitens der zuständigen Denkmalschutz-Institutionen, Museen, Galerien, oder Instituten der Akademie der Wissenschaften auszuführen. Wir benötigen die aktive Hilfe, Verständnis und Unterstützung von Organen der Staatsadministration, der Nationalausschüsse aller Grade, der leitenden Organe des Slowakischen Nationalrats und aller Organisationen, die an den Rettungsarbeiten mitzuwirken haben, um die bezüglichen Vorschläge zu realisieren, d. h. um die in Frage stehenden Denkmäler effektiv zu retten.

Sollte dieses Ziel nicht erreicht werden, würde unsere Kulturgeschichte einen grossen, unersätzblichen Schaden erleiden. Es ist daher vonnöten, das Rettungsprogramm so schnell als möglich zu verwirklichen, damit die Kulturdenkmäler dieser Region das ihrem Werte gebührende Mass des Denkmalschutzes erhalten.

Bemerkung: Als Grundlage zu dieser Arbeit des Autors diente das vom Slowakischen Institut für Denkmal- und Naturschutz, Bratislava-Hrad, bearbeitete Material. Dieses Material wird unter der Benennung „Wasserkraftwerk Liptovská Mara, proposition zur Rettung auserwählter Denkmal-Objekte, A-1/1966“ in Evidenz gehalten, der Beauftragte ist Ing. Arch. I. Puškár, CSc. Er ist auch der Autor der Grundrisszeichnungen.

Problém záchrany kultúrnych pamiatok v priestore budúceho vodného diela Liptovská Mara

Aktuálnym problémom pamiatkovej starostlivosti na Slovensku je záchrana kultúrnych pamiatok v priestore budúceho vodného diela Liptovská Mara, ktoré sa začalo budovať na Váhu v oblasti stredného Liptova. Z hľadiska národnej kultúry patrí Liptov medzi najzaujímavejšie a najtypickejšie slovenské regiony. V zátopovej oblasti vodného diela je pomerne značný počet kultúrnych pamiatok, pričom niektoré z nich svojím významom presahujú nielen rámec Liptova, ale i celého Slovenska.

Za najvýznamnejší objekt v tejto oblasti sa pokladá rím. kat. gotický kostol v Liptovskej Mare, ktorý pochádza pôvodne z druhej tretiny 13. stor. s prestavbami v 15. a 17. stor. Okrem cennej architektúry a architektonických detailov má objekt v interiéri inventár vysokej umeleckej hodnoty. Po uvážení reálnych možností sa navrhuje záchrana kostola jeho vyzdvíhnutím na pôvodnom mieste a zabezpečením proti narušeniu. Perspektívne by sa mal využiť ako múzeum stredovekého umenia.

Ďalší významný objekt je neskorogotický-věasnorenesančný kaštieľ v Parížovciach z rokov 1490—1510, rozšírený a upravený v prvej polovici 17. stor. Má pozoruhodnú architektúru s cennými slohovými detailmi, portálmi, kamennými ostentami okien, dreveným trámovým stropom, nástennými maľbami, pôvodným renesančným krovom a pod. Patrí medzi už veľmi zriedkavé civilné stredoveké stavby z tohto obdobia. Pretože záchrana na mieste pre veľkú výšku vodnej hladiny nebude možná (29 m), navrhuje sa aspoň prenesenie všetkých cenných originálnych detailov, ktoré by sa osadili do kópie objektu.

Toto riešenie, vzhľadom na naše možnosti a podmienky, pokladáme za prijateľný kompromis, pričom takýto objekt budeme môcť podľa uváženia ďalej vhodne kultúrne využiť podľa jeho umiestnenia.

V priestore budúceho vodného diela je aj vzácný drevený ev. a. v. kostol v Palúdzi, postavený v rokoch 1773—1774 na mieste predchádzajúceho artikulárneho kostola z roku 1693 tesárskym majstrom Jozefom Langom. Pozoruhodný je predovšetkým svojím dispozičným riešením s pôdorysom kríža a konštruktívnym

systémom drevenej valenej a krížovej klenby, ako aj dvojposchodovými chórnami s maľovanými parapetmi. Celok predstavuje mimoriadne cennú monumentálnu architektúru. Objekt sa má zachrániť rozobraním a prenesením na iné miesto. Podobným spôsobom sa navrhuje zachovať aj osem vybraných drevených ľudových domov, ktoré by sa mali preniesť do národopisného múzea v prírode.

Gotický kostol v Lipt. Sielnici z druhej polovice 13. stor. (r. 1750 zbarokizovaný) predstavuje typickú sakrálnu stavbu z raného stredoveku v oblasti Liptova. Napriek neskorším prestavbám, ktoré ho čiastočne znehodnotili, zachoval si množstvo cenných architektonických detailov. Keďže sa nedá zachrániť na mieste, prenesú sa z neho len cenné architektonické detaily, ktoré sa uložia do lapidária. Podobným spôsobom sa zachránia aj cenné detaily ruiny rím.kat. gotického kostola sv. Trojice z Palúdze.

Ku skupine kultúrnych pamiatok, ktoré po zdokumentovaní budú zatopené, patria: kúria v Čemiciach, pôvodne rokoková, z pol. 18. stor., a k nej patriaca poschodová sýpka z roku 1876 postavená v retardovanom rustikálnom rokoku; ev.a.v. kostol v Lipt. Sielnici, postavený ako tolerančný roku 1783; barokovo-klasicistický kaštieľ z Vlašiek a klasicistický kaštieľ v Ráztokách z 18. stor., neskôr prestavovaný.

Dôsledky vybudovania vodného diela postihnú zvýšenou hladinou spodnej vody ďalšie objekty: rokokovo-klasicistický kaštieľ z druhej pol. 18. stor. a hospodársku budovu z polovice 19. stor. v Palúdzke — dnes v Lipt. Mikuláši, ďalej ešte v Palúdzke významný renesančný kaštieľ z roku 1618 s úpravami v 17. a 19. stor. zvaný Vranov (bol v ňom väznený Jánošík). Posledný kaštieľ tejto skupiny je pôvodne renesančný kaštieľ vo Vlachoch, pochádzajúci zo 16. stor., v polovici 17. storočia rozšírený a v 18., 19. a 20. stor. ďalej upravovaný.

Ako ukazuje stručný prehľad, v priestore budúceho vodného diela Liptovská Mara sa nachodí množstvo kultúrnych pamiatok, ktoré si zaslúžia nielen našu pozornosť, ale aj účinnú pamiatkovú ochranu.

Reliéfny kaplnky sv. Jána Almužníka od Juraja Rafaela Donnera — štýl a ikonografia

MICHAEL SCHWARZ

Bádanie, ktoré sa doteraz zaoberalo sochárom J. R. Donnerom, si bez výnimky nevšimlo jeho činnosť medailéra. Ani vo veľmi starostlivej monografii Andreasa Piglera neprerástli údaje o salzburskej činnosti hodnotu katalógu; suma sumarum hodnotenia znie: „Nielen putti na balustráde schodišťa v paláci Mirabell, ale celá Donnerova pôsobnosť ako medailéra ostala pre jeho ďalší vývin bez významu.“¹

A pritom by si práve študijný pobyt Donnerov u Benedikta Richtera (spoločný s bratom Matyášom Donnerom) — zatiaľ presvedčivo nedoložený, ale sotva diskutabilný — bez ktorého si práce pre salzburskú mincovňu sotva vieme vysvetliť, žiadal povšimnúť tento umelecký žáner. Zdá sa mi, že žiacky vzťah k B. Richterovi uplatnili len tí, ktorí u Donnera vidia priamy vplyv francúzskeho umenia.²

Menej neurčité ako tento všeobecný vplyv je priame pôsobenie B. Richtera na Donnerove rané mince a medaile. Navyše výnimočné postavenie reliéfov kaplnky sv. Jána Almužníka v rámci viedenského umeleckého okruhu sa dá vysvetliť — ako ukážeme — len prostredníctvom salzburských medailí, a to štýlom B. Richtera.

Donnerova medailérska činnosť pre salzburskú mincovňu prebiehala paralelne s prácou na postavách schodišťa v kaštieli Mirabell a začala sa žiadosťou zo dňa 4. novembra 1725 na arcibiskupa Františka Antona, knieža Harracha. Od toho času pokúšal sa Donner v zdĺhavých rokovaniach získať pevné postavenie v salzburskej mincovni; nezískal ho pre požiadavku, aby ho platili ročne 300 fl. a nie za kus a kvôli proti nemu vznesenému udaniu o neoprávnenej razbe medailí.³ V citovanej

literatúre nachádzame zoznam Donnerom vyhotovených exemplárov: podľa neho ide o šesť skupín, z ktorých by som poukázal na oslavnú medailu z roku 1727, ktorú Donner vyhotovil a nechal raziť pre mníchovský dvor pravdepodobne⁴ z príležitosti nástupu vlády kurfirsta Karola Alberta roku 1726.⁵

Tento exemplár treba porovnať s jednou prácou B. Richtera z obdobia,⁶ ktoré prichádza do úvahy z hľadiska Donnerových učebných rokov: 1715—ca 1720 (potom Donner odcestoval, podľa Christiana Hagedorna, do Saska). Popri veľmi zhodnej kompozičnej výstavbe averzu — obaja vládcovia sú znázornení v profile — dajú sa zistiť viaceré zhodné momenty. Medaily sú modelované pre razbu v pomerne vysokom reliéfe. Tým možno zvýrazniť pomocou jemného vrstvenia povrchu telesný objem zobrazovaných a od neho závislú priestorovosť. Perspektívnu kresbu predmetov podporuje plastický traktát reliéfu. Umožňuje ho sama masa reliéfu, z ktorého je vymodelovaný objem predmetov.

Rozdiely medzi učiteľom a žiakom spočívajú predovšetkým v pomere reliéfu a základu, a tým v obryse. Benedikt Richter vylupoval profil z plochy v jemných prechodoch; popri línii profilu neexistuje u neho preto takmer žiadna kontúra. Naproti tomu Donner staval obraz ako plastický celok pred reliéfnou pozadiem: už tu sa ohlasuje vývin, ktorý potom vedie k neskorým reliéfom kaplnky sv. Jána Almužníka.

Rozdiel je ešte zjavnejší pri porovnaní reverzných strán. Na Richterovej medaile zotrela presahujúca vnútorná kresba priestorovú dištančiu medzi Víťazstvom, porazeným Turkom a mes-



1. Juraj Rafael Donner, Medaila pre Karola Alberta (averz), Germanisches Nationalmuseum, Norimberk, pozn. 5



2. Juraj Rafael Donner, Medaila pre Karola Alberta (reverz), Germanisches Nationalmuseum, Norimberk, pozn. 5

tom. U Donnera naproti tomu ostávajú predmety samostatné a navzájom odlišné. Postavy sa prekrývajú pred neurčitým, a preto priestorove nosným pozadím. Vo výstavbe motívických detailov a v technickom pojednaní ostáva však Donner do značnej miery zaviazaný svojmu učiteľovi.

Pri všetkej podobnosti a umeleckej kvalite sa Donnerovi nepodarilo v salzburskej mincovni získať podobné uznanie, ako mal Richter. Intrigánstvo medzi zamestnancami, mladícka neskúsenosť a nie na poslednom mieste jeho nerozvážna smelosť v žiadostiach a návrhoch na mincovný úrad prekazili každý čo len skromný úspech. Z hľadiska Donnerovno ďalšieho vývinu je zo žiadosti zaujímavý jeden „memoriál“, ktorý umelec adresoval arcibiskupovi Františkovi Antonovi, kniežaťu Harrachovi.⁷ Popri návrhu poukazujúcim na výhody plynuce z užívania untersberského mramoru Donner uvažoval, aby si namiesto dovozu drahého norimberského mosadzného tovaru (zvony, spony, panvice, svietidlá⁸ atď.) postavili vlastnú tovareň. V Salzburgu sú predsa sami schopní zhostiť sa potrebných prác, veď majú dostatok surovín i kvalifikovaných remenárov a zlievačov. Keďže Donner odovzdal v januári

1727 dvorskej kancelárii podrobný projekt, v ktorom špecifikoval svoje plány,⁹ možno predpokladať, že už v tom čase bol bližšie oboznámený so zlievačskou technikou.

S technikou odlievania sa Donner mohol zoznámiť rôznym spôsobom: buď prostredníctvom odlievania používaného v mincovni,¹⁰ alebo cez doteraz nie ešte celkom objasnenú obyčaj robiť pravdepodobne podľa medailí — bozzetti — väčšie skúšobné odliatky z olova. Zrejme tu nejde o odliatky, keďže boli podstatne väčšie ako originálne medailly a navyše urobené tak povrchnou technikou, že výroba napodobenín bola skoro vylúčená. Tým len chceme naznačiť, že i v 18. stor. — z ktorého poznáme skoro výlučne razby a nie odliatky — nebolo pre medailérov nemožné osvojiť si odlievaciu techniku.

Popri medailárskej činnosti ozrejmuje práve táto Donnerova žiadosť jeho neskoršie práce v kove. Donnerov príklon k bronzu a neskoršie k olovu je, pravda, taktiež výsledkom logiky, vývinu, ktorou dospel napokon k materiálu umožňujúcemu veľmi detailné pojednanie povrchu;¹¹ no predsa predstavuje salzburská činnosť jeden z predpokladov jeho neskoršej voľby.

Hodnotenie prvých Donnerových prác v kove

musí v tomto prípade vychádzať z raných medailí, najmä keď pri reliéfoch kaplnky sv. Jána Almužníka ide o práce rovnakého druhu.¹²

Okrem toho bude treba posúdiť, ako sa bratislavské reliéfy zaraďujú do celkovej tvorby autora a či ich z hľadiska štýlu a technického poňatia skutočne treba pokladať za jeho prvé väčšie kovové práce.

Sedem reliéfov kaplnky sv. Jána Almužníka je koncipovaných — okrem reliéfu tabernákula¹³ — ako pendanty; dva a dva reliéfy si vždy zodpovedajú veľkosťou a výstavbou. K reliéfu Piety sa pripájajú na prednej strane volutového sokla mnohofigurálne vyobrazenia Nesenie kríža a Stavanie kríža.¹⁴ Na prednej strane sokla nasleduje Kristus na Olivetskej hore a Kladenie do hrobu,¹⁵ taktiež rovnako veľké. Na bočných vonkajších poliach sokla nachádzame napokon v úzkom vysokom formáte Bičovanie a Korunovanie trnám.

Pri pozieraní zľava doprava vznikne — opäť bez reliéfu tabernákula — nasledujúci rad: Bičovanie, Olivetská hora, Nesenie kríža, Stavanie kríža, Kladenie do hrobu a Korunovanie trnám. Zatiaľ čo v poradí predčasné zobrazenie Piety je na tabernákule opodstatnené, pri ostatných reliéfoch je nápadné úplné nehistorické radenie

scén pašijového cyklu. Neusporiadanosť je zvlášť citeľná v umiestnení Bičovania na začiatok, teda celkom vľavo. Problematiku naznačí azda nasledujúca schéma.

- | | | | | | | |
|--------------------------|-----|-----|-----|-----|-----|---------|
| (1) Bičovanie | | | | | | |
| (2) Olivetská hora | | | | | | |
| (A) Kristus pred Pilátom | | | | | | |
| (3) Nesenie kríža | | | | | | |
| (x) Pieta | | | | | | |
| (4) Stavanie kríža | | | | | | |
| (B) Utešovanie Márie | | | | | | |
| (5) Kladenie do hrobu | | | | | | |
| (6) Korunovanie trnám | | | | | | |
| skutočný rad | (1) | (2) | (3) | (x) | (4) | (5) (6) |
| rad potrebný | | | | | | |
| pre pašijový cyklus | (2) | (1) | (6) | (x) | (3) | (4) (5) |
| hypotetický rad I | — | (2) | (3) | (x) | (4) | (5) — |
| hypotetický rad II | (2) | (A) | (3) | (x) | (4) | (B) (5) |

Ak sa podujme zostaviť relatívnu chronológiu príslušných bronzových reliéfov, bez zmien v poradí cyklu a nezávisle od žiadúceho poradia, musíme obe vnútorné scény Nesenie kríža a Stavanie kríža postaviť na začiatok. V štýle veľmi nízkeho reliéfu sú figúry budované ostrým akoby vyrytým obrysom. Len na ojedinelých miestach, ako napr. na paholkovi pod krížom zo scény



3. Benedikt Richter, Medaila pre Karola VI. (averz), Bundessammlung für Medaillen, Münzen und Geldzeichen, Viedeň, pozn. 6



4. Benedikt Richter, Medaila pre Karola VI. (reverz), Bundessammlung für Medaillen, Münzen und Geldzeichen, Viedeň, pozn. 6

Stavanie kríža sa jednotlivé časti tela uvoľňujú od pozadia v podobe voľnej plastiky. Pri ostatných je vypracovaná vypukle len spodná časť ako nosná plocha figúr. Práve to je znakom medailí, pri ktorých predstupuje obdobne zrkadlo pri portrétoch alebo horizontála základne. Zatiaľ čo pri neskorších reliéfoch Paridovho súdu a Venuše



5. Juraj Rafael Donner, Pieta, kaplnka sv. Jána Almužníka, Bratislava, pozn. 13

vo Vulkánovej dielni si spodná časť zachovala funkciu nosnej plochy, pri oboch raných exemplároch ostala predmetne nediferencovaným pásom. Priestor možno preto vyznačiť len prekryvaním (tento postup sa v neskorších reliéfoch stáva zbytočným, lebo figúry sa spracúvajú ako voľné plastiky, ktoré samy osebe predstavujú priestorovú hodnotu).

Plochy reliéf, ktorý je nutnosťou pri razených medailách(!),¹⁶ sa pri pendantoch Nesenie kríža a Stavanie kríža stáva problémom umeleckým, keďže telesnosť figúr sa dá vyjadriť len najjemnejším odstupňovaním. Tento medailérsky postup zlyháva vtedy, keď majú byť súčasne zreteľné

viaceré priestorové plány. Inými slovami: v takto ponímanom plochom reliéfe nie je možné také odlišenie za sebou postavených tiel, aby sa zachoval príslušný odstup medzi figúrami. Uvidíme, ako sa reliéfny štýl z tohto dôvodu mení a figúry nadobúdajú stále väčší objem. Vývin od basso k alto relievo sa už uskutočňuje pri časove nasledujúcich pendantoch Kristus na hore Olivetskej a Kladenie do hrobu.¹⁷

Ak porovnáme výstavbu a priestorovú dispozíciu figúr, žiadal by si reliéf Olivetská hora ešte včiasšie zaradenie. Figurálna dvojica vnesená do scény vo veľkých plochách uzatvára hlboký priestor krajiny až k skupine mladíkov, ktorá sa objavuje v pozadí vľavo. Spojenie medzi popredím a pozadím znemožňuje situovanie ľavej skupiny do akéhosi rámu, tvoreného základňou, odevmi mladíkov a vyúsťujúceho do rozkýbaného stromu. Úplne neobjasnené ostáva aj priestorové vymedzenie oboch predných figúr. (Urobiť mohutnosť priestoru kritériom relatívnej chronológie je pokus, ktorý nadobudne oprávnenie až v priestorovom poňatí neskorších reliéfov, napr. Venuša vo Vulkánovej dielni.)

Zatiaľ čo pri raných reliéfoch Nesenie kríža a Stavanie kríža sa priestor dal vyjadriť prekryvaním množstva postáv, pri reliéfoch s veľkými figúrami bolo potrebné navodiť priestor aj pomocou telesného rozvoja.¹⁸ Až v pendante k Olivetskej hore, v Kladení do hrobu dosiahli už figúry príslušný objem ako priestorovú veličinu; až tu vytvára prekryvanie jednoznačne hĺbku. Ak je relatívne zoradenie týchto zobrazení správne, predstavuje Kladenie do hrobu prvý reliéf, na ktorom sú zjavné všetky znaky neskorého reliéfného štýlu: postavy dosahujú takmer objem voľnej plastiky sú postavené pred hladký základ v zreteľnom prekryvaní (vysoký reliéf).

Na vonkajších stranách sokla ostáva Bičovanie a Korunovanie tŕním;¹⁹ oba reliéfy sa rozmerní odlišujú od predehádzajúcich. Sú to obrazy vysokého formátu a len 17 cm široké. Na týchto reliéfoch sa prvý raz objavuje postup, ktorý ostane záväzný pre neskoršie dvojice reliéfov až po veľké mramorové reliéfy Hagar na púšti a Kristus so Samaritánkou. Zatiaľ čo spodné partie postáv predstupujú len málo, hlavy sú modelované skoro plne plasticky a sú značne uvoľnené od reliéfného základne. Podobným spôsobom sa rieši nielen reliéf tabernákula, ale predovšetkým



6. Juraj Rafael Donner, Nesenie kríža, kaplnka sv. Jána Almužníka, Bratislava, pozn. 14

7. Juraj Rafael Donner, Stavanie kríža, kaplnka sv. Jána Almužníka, Bratislava, pozn. 14





8. *Juraj Rafael
Donner,*
Olivetská hora,
kaplnka sv. Jána
Almužníka,
Bratislava,
pozn. 15

10. *Juraj Rafael Donner,* Bičovanie,
kaplnka sv. Jána Almužníka,
Bratislava, pozn. 19



9. *Juraj Rafael
Donner,*
Kladenie
do hrobu,
kaplnka sv. Jána
Almužníka,
Bratislava,
pozn. 15



11. Juraj Rafael Donner, Korunovanie trnám, kaplnka sv. Jána Almužníka, Bratislava, pozn. 19

pendanty Venuša vo Vulkánovej dielni a Paridov súd so svojimi ranými bronzovými exemplármi vo Wiener Barock-museum,²⁰ ktoré vznikli zrejme neskôr.

Pri oboch reliéfoch Bičovanie a Korunovanie trnám pôsobí navyše priestorové radenie postáv za seba a vedľa seba prvý raz vieryhodne vďaka zodpovedajúcemu vzťahu k reliéfnej základni.

Jednotlivé časti tela nie sú vyrezané z reliéfnej hmoty, ale bez pomoci ostrého obrysu vyvinuté z vrstiev položených za sebou.

Všetky tieto vlastnosti sa potom vynárajú obzvlášť výrazne na reliéfe tabernákula. V kompozícii sa prekonáva skupinové riešenie Olivetskej hory zviazaním skupiny uzavretou kontúrou. Olivetská hora sa ešte vyznačovala priestorovým vzťahom, ktorý bol založený na plošnom radení figúr vedľa seba. V reliéfnom štýle ukazuje reliéf tabernákula (Pieta) práve tak ako Bičovanie a Korunovanie trnám kontinuitu prechodu jednotlivých priestorových vrstiev. Pomocou jemného prekryvania plastických častí sa opticky zvyšuje objem. Zväčšuje sa objemovosť tela a tým reliéfny priestor. Pre všetky neskoršie Donnerove reliéfy je obzvlášť dôležité plastické spracovanie reliéfného základu (nebeská zóna). Pri ranom reliéfe kaplnky bol stále rovnou prázdnu plochou bez „rilievo“; tu sa prvý raz dostáva do pohybu, a tým okamžite prestáva byť plošným pozadím. Obidve pásma sa vďaka obdobnému spracovaniu povrchu stávajú priestorové a plasticky zhodné, to znamená, postavy teraz vystupujú v reliéfnom priestore a nie pred reliéfnym pozadím.

Už sme naznačili, že usporiadanie scén, pre pašiový cyklus neobvyklé, treba pravdepodobne chápať ako dodatočnú zmenu. Pritom možno uvažovať o rozličných riešeniach. Rad reliéfov mohol byť plánovaný úplne bez Bičovania a Korunovania trnám; v tomto prípade by ostala — pri rovnakom usporiadaní — dodržaná historická následnosť (hypotetický rad I). Pripojenie ďalších reliéfov po bokoch sa pri malej vzdialenosti sokla od nikovitej steny mohlo zdať zbytočné. Aké dôvody prinútili Donnera napriek tomu rozšíriť cyklus o dva reliéfy, sa dnes už nedá jednoznačne povedať. Pre ťažkosti, ktoré vyplývali z týchto zmien, existuje predsa — pokiaľ vidím — jeden dôkaz, ktorého si bádanie doteraz nevšimalo.

V Österreichische Galerie vo Viedni sa nachádzajú ako dlhodobá výpožička z mincovného úradu oba voskové reliéfy Kristus pred Pilátom a Utešovanie Márie.²¹ Tieto reliéfy, koncepované ako pendanty, datuje Kurt Blauensteiner „okolo 1735“, Andreas Pigler dokonca do „druhej polovice tridsiatych rokov“.²² Napriek značnej vypuklosti figúr a zjasňujúcemu sa pôdorysu v Kristovi pred Pilátom nepatria tieto pendanty do obdobia rokov 1733—1735. Porovnanie s bronzovými

12. Juraj Rafael Donner, Kristus pred Pilátom, Österreichisches Barockmuseum, Viedeň, pozn. 21



13. Juraj Rafael Donner, Utešovanie Márie, Österreichisches Barockmuseum, Viedeň, pozn. 21

exemplárami Venuša vo Vulkánovej dielni a Paridov súd, ktoré datujem skôr, to znamená okolo roku 1733, môže dokázať, ako málo je ešte vyjasnený priestor v týchto reliéfoch. Najmä v Utešovaní Márie nie je výrazný ani priestorový vzťah figúr (napr. medzi Máriou a Jánom), ani stupňovanie pozadia. Priestorovú kontinuitu má ozrejmiť, podobne ako v Olivetskej hore, motivická bohatosť pozadia. V oboch prípadoch prekazila istá izolácia predmetov v pozadí priestorový vzťah medzi všetkými reliéfnymi plánmi. Tieto ťažkosti sa zdolali až pri pendantoch Bičovanie a Korunovanie trnám a potom pri reliéfe tabernákula pomocou mrežovania (pozadia). Až tu majú postavy potrebný telesný objem ako priestorovú hodnotu. Z týchto dôvodov sa uvedené pendanty časovo pripájajú k Olivetskej hore a Kladeniu do hrobu.

V momente, keď sa nám ozrejmi pravdepodobnosť skoršieho vzniku pendantov Kristus pred Pilátom a Utešovanie Márie, môžeme sa pokúsiť uviesť reliéfy do súvislosti s pašijovým cyklom kaplnky sv. Jána Almužníka. Ako ukazuje uvedená schéma, radia sa do cyklu ako pendanty (!), t. j. teraz po oboch bokoch oltárnej architektúry. Bez Bičovania a Korunovania trnám vzniká potom nasledujúci rad: Olivetská hora, Kristus pred Pilátom, Nesenie kríža, (Pieta), Stavanie kríža, Utešovanie Márie a Kladenie do hrobu (hypotetický rad II).

Najväčšia ťažkosť spočíva v tom, že sa rozmery pridaných reliéfov nezhodujú s rozmermi ostatných reliéfov. Pritom však nesmieme prehliadnúť, že pri viedenských exemplároch ide o voskové reliéfy, ktoré nemusia byť bezpodmienečne predlohou pre modely na odlievanie, no môžu byť veľkými bozzetti. Zaujímavé je totiž, že boli

vyhotovené v rovnakých pomeroch rozmerov (vzťah dĺžky k výške 4:3). Ak mali byť voskové reliéfy pripojené k bratislavským reliéfom, potrebovali by len zmenšenie vo vzťahu 3:5.

Aj keď nemôžeme poskytnúť rozhodný doklad o príslušnosti voskových reliéfov medzi bronzové exempláre kaplnky sv. Jána Almužníka, dajú sa predsa uviesť tri príčiny, ktoré potvrdzujú našu domnienku:

- Pendanty Kristus pred Pilátom a Utešovanie Márie patria štylisticky do doby okolo r. 1732. Tým môžu byť teoreticky priradené k reliéfom kaplnky sv. Jána Almužníka.
- Zahrnutie reliéfov do pašijového cyklu bratislavských reliéfov by — pri vyňatí neskorších pendantov Bičovanie a Korunovanie trnám — uviedlo porušený ikonografický rad do príslušného historického poriadku (prítom by mohli byť umiestnené na vonkajších stranách sokla).
- Reliéfy svojimi rozmermi 3:4 majú rovnaké proporcie ako pendanty Olivetská hora a Kladenie do hrobu, ktoré sa teraz nachádzajú na predných stranách sokla. (Podľa našej domnienky by mali byť tieto reliéfy umiestnené na vonkajších stranách sokla.)

Ak obstoje uvedená hypotéza, potom sa nám vo viedenských voskových exemplároch dochovali zväčšené návrhy pre pašijový cyklus, ktoré boli plánované bez Bičovania a Korunovania trnám do uvedeného poradia.

Fotografie: Germanisches Nationalmuseum, Norimberk: č. 1, 2; Bundessammlung für Medaillen, Münzen und Geldzeichen, Viedeň: č. 3, 4; Slovenské národné múzeum, Bratislava: č. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11; Österreichische Galerie, Viedeň: č. 12, 13.

schaftlichen Zeitschrift der Humboldt Universität zu Berlin, Berlin 1955, 195 a n.

³ Obširne vylúčenie týchto okolností sa nachádza u Karola Rolla, *Georg Raphael Donner's Tätigkeit als Stempelschneider in Salzburg*. Salzburger Museumsblätter, roč. 2, č. 4 (sobota 7. júla 1923), 1—3.

⁴ Diskutovalo sa aj o jej použití ako krsťnej medaily, no zobrazenie a nápis: „Tanto duce et auspiciatanto“

podporujú skôr určenie z príležitosti zmeny vlády. Od K. Rolla, c. d., 3, pochádza myšlienka o vzťahu k narodeniu Maxa Jozefa, no 28. marec 1727 ako deň narodenia je tu príliš neskory. Donner už 15. 2. 1727 pátral na mincovnom úrade vo veci kalenia a razenia svojich mincí.

⁵ Exemplár v Germanisches Nationalmuseum, Norimberk, averz, kolopis: CAROLVS ALB.D.G. V. BAVAR. ET. P.S.D.C.P.R.S.R.J. ARCHID. ET ELECT. L.L., obraz: kurfirst Karol Albert, znač: G.R.DONNER. F.; reverz nápis: TANTO DVCE ET AVSPICE — TANTO, podpis: INSTAVRATA FELICITAS / BAVAR. MDCCXXVII. alegorická postava Bavárie s bavorským erbom sedí na levovi, ktorý má kurfirstský klobúk. Vpredu stojí kurfirst v antickom odeve, v pravici drží žezlo a v ľavici ríšske jablko, na ktorom sedí vták, ktorý má okolo seba paprsky;

Ø 44 mm, 38 g striebro, inv. č. 5070 (W 1862).

⁶ Exemplár v Bundessammlung für Medaillen, Münzen und Geldzeichen, Viedeň, averz, nápis: IMPERAT. CAES.AVG.CAROLUS.VI., obraz: cisár Karol VI. Značené: R. (Benedikt Richter); reverz, kolopis: TEMESWARO EXPVGNATO., podpis: R. HVNG. TERMIN. DECVMAN. (PRIMUM. RESTITVTVS. MDCCXVI., zn.: R. (Benedikt Richter); Ø 49 mm, 34,8 g striebro, inv. č. 1557.

⁷ Porov. Franz Martin, *Zu Georg Raphael Donners Tätigkeit in Salzburg*. Kunstchronik und Kunstmarkt, roč. 55, 31/1, č. 11, Lipsko 1919, 215 a n.

⁸ Obširne vylúčenie u Waltera Stengela, *Nürnberger Messinggerät*. Kunst und Kunsthandwerk, roč. 21, Viedeň 1918, 213—265.

⁹ Opätovný odtlačok u Franza Martina, c. d., 216 a n.

¹⁰ Porovnaj eínový odliatok medaily Firmiana od Donnera a Beckera, K. Roll, c. d., 3 (č. 7).

¹¹ Michael Schwarz, *Formprobleme im Werk des Georg Raphael Donner*, fil. diser. (MS), Münster 1966, 5—24.

¹² Michael Schwarz, c. d., 140—220, pomocou katalógu sa dá zistiť, prečo sa majú všetky ostatné Donnerove kovové práce datovať podľa týchto reliéfov v Bratislave. Pre práce v olove vyplýva táto domnienka už z dôslednosti použitia olova po bronz (porovnaj pozn. 11).

¹³ Reliéf tabernákula (Pieta) oltára kaplnky sv. Jána Almužníka, dóm v Bratislave, 25 × 52 cm, horná plocha sa zachovala v dobrom stave až na niekoľko poškrabaných miest, niekdajšie pozlátenie čiastočne viditeľné, v strede miesto pre klúč k svätostánku, nohy Krista jemne poškrábané.

Bronz (svetlý).

Ďalšie exempláro:

1. Pieta, 32,5 × 55 cm, Národné múzeum v Budapešti, z pozostalosti grófa E. Zichyho, pri pravom kolene Márie na ráme monogram „G.R.D.“ (ligatúra), olovený odliatok, replika dielne.

2. Pieta (bez rozmerov), zámočká kaplnka v Schönbrunn, Viedeň, ešte dnes uvádzaná ako dielo Donnerovo (Dehio „Wien“), pripísanie pochádza zo správy v Ö.K.T., zv. II, Viedeň 1908, 117, podľa ktorej má byť reliéf

„odliatok Donnerovo reliéfu“, bronzový odliatok, variant dielenskej repliky.

Literatúra: Andreas Pigler, c.d., 37 a 80; Kurt Blauensteiner, *G.R. Donner*, Wien 1944, 18, č. kat. 12; J. Kostka a kolektív, *Donner a jeho okruh na Slovensku*, Bratislava 1954, 25, č. kat. 22.

¹⁴ Nesenie kríža pod ľavou volutou oltára kaplnky sv. Jána Almužníka, dóm v Bratislave, 27 × 51 cm, viaceré trhliny, spodná obruba reliéfu nepravidelná, pravá noha prvej plačky chýba, niekdajšie pozlátenie sa nezachovalo.

Bronz (svetlý).

Stavanie kríža pod pravou volutou oltára kaplnky sv. Jána Almužníka, dóm v Bratislave, 27 × 51 cm, silne je poškodená obruba, poškrabaná a čiastočne puknutá horná plocha, stopy starého pozlátenia, zelenkastá patina.

Bronz (svetlý).

Literatúra: A. Pigler, c. d., 37/38; K. Blauensteiner, c. d., 18/19, č. kat. 17/18; J. Kostka a kolektív, c. d., 23/24.

¹⁵ Olivetská hora na prednej strane ľavého sokla oltára kaplnky sv. Jána Almužníka, dóm v Bratislave, 27 × 35 cm, niekoľké trhliny, ináč dobre zachovaná horná plocha, silne puncované.

Bronz (svetlý).

Uloženie do hrobu na prednej strane pravého sokla oltára kaplnky sv. Jána Almužníka, dóm v Bratislave, 27 × 35 cm, horná plocha sa zachovala vo veľmi dobrom stave.

Bronz (svetlý).

Ďalší exemplár:

1. Uloženie do hrobu, 25,5 × 34 cm, Museum für Kunst und Kunsthandwerk, Frankfurt nad Mohanom, inv. č. 2303, nespracovaný olovený odliatok so zvyškami odlievacieho jadra, odtlačky na pleci a ruke Krista.

Súčasný a vlastnoručný variant.

Literatúra: A. Pigler, c.d., 37/38; K. Blauensteiner, c.d., 19/20, č. kat. 15/16; J. Kostka a kolektív, c.d., 23/24.

¹⁶ Porovnaj ťažkosti Donnera pri razbe ním vyhotovenej pečiatky vďaka salzburskej mincovni (zo správy J. B. Polza z 3. októbra 1726 vyplýva, že Donnerove pečiatky sa dali ťažko raziť). Karol Roll, c.d., 2.

¹⁷ Zatiaľ čo sa tu u Donnera ohlasuje vývin ku „klasicizmu“, trvá napr. v Čechách až do roku 1770 neskorý barok. Približne o 30 rokov neskoršia recepcia bratislavských reliéfov I. F. Platzerom môže zvýrazniť toto štýlové oneskorenie. (Porov. Zdeňka Skořepová, *O sochařském díle rodiny Platzerů*, Praha 1957, 71 a n., obr. 54—61).

¹⁸ Týmto snahami sa Donner približuje reliéfnemu poňatiu prevládajúcemu v Taliansku. Tu dochádza návratom k určitému štýlovému smeru 16. stor. (Giambologna a i.), k neomanierizmu (Giuseppe Torretti, Francesco Bonazza, Antonio Corradini a i.).

¹⁹ Bičovanie na vonkajšej strane ľavého sokla oltára kaplnky sv. Jána Almužníka, dóm v Bratislave, 27 × 17 cm, nepravidelný okraj, menšie trhliny, bronz (svetlý).

Poznámky

¹ Andreas Pigler, *Georg Raphael Donner*, Leipzig-Wien 1929, 33.

² Josef Dornjač, *G. R. Donner, seine Vorgänger und Zeitgenossen*. Oesterreich-Ungarische Revue, Viedeň 1889, 135 a n; Zdeňka Volavková-Skořepová, *Michelangelos Einfluss auf die Mitteleuropäische Bildhauerei des 18. Jahrhunderts* uverejnené v publikácii *Michelangelo Heute*, vydanej H. Sankem, Sonderband der wissen-

Koronovanie trnín na vonkajšej strane pravého sokla, oltár kaplnky sv. Jána Almužníka, dóm v Bratislave, 27 × 17 cm, niekoľko prehlbenín.

Literatúra: A. Pigler, c.d., 37; K. Blauensteiner, c.d., 18/19, č. kat. 13/14; J. Kostka a kolektív, c.d., 23/24.

²⁰ Pri týchto pendantoch sa starostlivo odlišovali bronzové rané exempláre vo Viedni od neskorých olovených replík v Budapešti, porovnaj Michael Schwarz, c.d., 184/185, č. kat. 37/38.

²¹ Kristus pred Pilátom, z pozostalosti Matúša Donnera, potom Sammlung des Münzantes, dnes Österreichisches Barockmuseum v Belvedere, i. č. 6, 44,5 × 56 cm, silne poškodené, množstvo trhlin, ľavý spodný roh vylomený, vľavo hore opravené. Červený voskový model, patinovaný na bronz.

Dalšie exempláre:

1. Kristus pred Pilátom, 47 × 60 cm, podľa A. Piglera pôvodne v arcibiskupskom lýceu v Jágri (Eger), sadra.

Odliatok (podľa modelu).

2. Kristus pred Pilátom, 26 × 30,5 cm, Stifmuseum v Klosterneuburg, žltý mramor. *Neskorší variant*.

Utešovanie Márie, provenienciac a miesto ako pri pendante Kristus pred Pilátom, Österreichisches Barockmuseum, i. č. 7, trhlina a jemne poškodené miesta, prsty na pravej nohe Márie dodatočne pripojené, červený voskový reliéf, patinovaný na bronz.

Dalšie exempláre:

1. Utešovanie Márie, 47 × 60 cm, podľa A. Piglera pôvodne v Erzbischöfliches Lyzeum v Jágri (Eger), sadra. *Odliatok* (podľa modelu).

2. Utešovanie Márie, 26 × 30,5 cm, Stifmuseum Klosterneuburg, žltý mramor, *neskorší variant*.

Lit.: A. Pigler, c.d., 55; K. Blauensteiner, c.d., 29, č. kat. 35/36.

²² K. Blauensteiner, c.d., 29, č. kat. 35/36, A. Pigler, c.d., 55.

Reliefs der Kapelle des hl. Johannes des Almosenpflegers von Georg Raphael Donner — Stil und Ikonographie

Die vorliegende Arbeit behandelt zunächst die Voraussetzungen für Donners Tätigkeit als Gußplastiker. Von der Forschung unbeachtet blieben in diesem Zusammenhang bislang Donners frühe Arbeiten für das Münzamt in Salzburg. Die Tätigkeit als Stempelschneider läßt sich nur verstehen, wenn man das Schülerverhältnis Donners zu Benedict Richter berücksichtigt. In der Gegenüberstellung von B. Richters Medaille für Kaiser Karl VI. mit Donners Medaille für den Kurfürsten Karl Albert versucht der Verfasser, die technische wie auch stilistische Abhängigkeit Donners von seinem Lehrer nachzuweisen. Die aus dem Vergleich gewonnenen Kriterien werden benutzt, eine Chronologie seiner frühesten Gußarbeiten, die nach der Ansicht des Verfassers in den Reliefs der Eleemosynariuskapelle erhalten sind, aufzustellen. Dabei wird als zeitliche Abfolge begründet: Kreuztragung, Kreuzaufrichtung, Ölberg, Grablegung, Geißelung, Dornenkrönung. Das Tabernakelrelief wird an den Schluß gesetzt.

Eine kritische Beurteilung der historischen Reihe, die

durch die Passionsszenen aufgestellt wird, läßt die Störung des ikonografischen Schemas der Reliefs erkennen. In einer ersten Hypothese wird vertreten, daß der Zyklus anfangs ohne die Gegenstücke Geißelung und Dornenkrönung geplant war. Als zweite Hypothese werden die beiden Wachsreliefs Christus vor Pilatus und Tröstung Mariae, die vom Verfasser um 1732 datiert werden, mit den Reliefs der Kapelle in Verbindung gebracht. Falls sie als vergrößerte Entwürfe gedacht waren, hätten sie — im Verhältnis von 3 : 5 verkleinert — eine konsequente historische Reihe ergeben. Die Frühdatierung und die ikonografische Einbindung der beiden Reliefs machen es so wahrscheinlich, daß die Reliefs in der nachstehenden Abfolge geplant waren:

Ölberg,
Christus vor Pilatus,
Kreuztragung,
Kreuzaufrichtung,
Tröstung Mariae
und Grablegung.

Príspevok k problematike maliarskej rodiny Zallingerovcov

Začiatok poslednej tretiny 18. stor. je na Slovensku, a najmä v Bratislave, vtedajšom korunovačnom a hlavnom meste Uhorska, obdobím intenzívnej regenerácie výtvarnoumeleckej aktivity. Za svoj opätovný, i keď krátkodobý rozkvet vďačí výtvarné umenie nielen hospodárskej prosperite a spoločenskej atraktivnosti mesta. Zvýrazňuje sa v ňom aj posledná vlna štedrého mecenášstva šľachty a duchovenstva, ako aj známa náklonnosť a porozumenie miestodržiteľa Alberta Tešínskeho pre veci výtvarného umenia. Priaznivá atmosféra, v ktorej sa rodia početné rozsiahlejšie objednávky, atrahuje do Bratislavy a do severozápadnej časti Uhorska — na Slovensko — vôbec celý rad cudzích, najmä rakúskych umelcov, ktorí sem prichádzajú väčšinou z blízkej Viedne. Výtvarnoumelecká expanzia Viedne, ktorá je sprievodným znakom mocenskej expanzie viedenského dvora, poznamenáva tak rozhodujúcim spôsobom výtvarný prejav Slovenska. Prostredníctvom rakúskej maliarskej školy, ktorá má úzky kontakt s talianskym umením, dostávajú sa na Slovensko aj podnetné impulzy benátskeho maliarstva, ktoré je v epoche settecenta opäť na čele európskeho umeleckého diania. V tejto súvislosti treba povedať, že zeme rakúskeho mocnárstva prirahuje v tomto období nie natolko temnosvit Piazzettov (1682—1754), či veľký príklad Tiepolov (1696—1770), ale skôr ľúbivejšie, dekoratívnejšie dielo Jacopa Amigonioho (1682—1752), Gianantonia Pellegriniho (1675—1741), či patetické rokoko Giovanniho Battistu Pittoniho (1687—1767).¹

Spojenie rakúskych maliarov so Slovenskom je — obdobne ako počas celého 18. stor. — väčšinou iba prechodné a trvá počas realizovania

objednaných prác. Vo výnimočných prípadoch nadobúdajú však aj trvalý charakter. Iba príležitostné, zato nemalo podnetné je na Slovensku účinkovanie Franza Antona Maulbertscha (1724—1796), pokračujúce po prácach pre Trnavu, Komárno a Trenč. Bohuslavice o. i. účasťou pri výzdobe bratislavského kráľovského hradu, letného paláca Erdődyovcov a bratislavského Primaciálneho paláca.² Do užšie vymedzeného pojmu rakúskej školy, zasahujúcej na Slovensko, treba zahrnúť aj tvorbu maliarov Jána Jozefa Hauzingera (1728—1786), Caspara Sambacha (1715—1795) a Vincenza Fischera (1729—1810), zúčastnených rovnako pri tereziánskej výzdobe bratislavského hradu, no činných aj na iných miestach Slovenska (Hauzinger v Trnave a v Komárne, Fischer v Trnave a v Slatine), ako aj činnosť Franza Sigrista v Šamoríne (fresky paulánskeho kostola).³ Do širšieho kontextu rakúskej maliarskej školy sa zaraďuje tvorba Maulbertschovho priateľa a nasledovníka Felixa Iva Leichera (1727—1812), ktorý zanecháva kolekciu oltárnych obrazov vo farskom kostole v Banskej Bystrici,⁴ a tvorba Maulbertschovho žiaka a spolupracovníka Jozefa Winterhaltera (1743—1807), angažovaného taktiež pri rozsiahlych výzdobných prácach na bratislavskom hrade a erdődyovskom letnom sídle.⁵

K umelcom, ktorí sa odštiepujú obdobne z rakúskej maliarskej školy, čo si však na rozdiel od už uvedených zakladajú na Slovensku svoju existenciu natrvalo, patrí o. i. solnohradský rodák Jozef Zanussi (1737— po 1818?), nasledovník Pavla Trogera, činný v službách trnavskej diecézy,⁶ a viedenský Andrej Zallinger, ktorý sa etabloval v Bratislave.

Andrej Zallinger priťahuje pozornosť slovenskej

umeleckej histórie z viacerých príčin. Zaujme predovšetkým ako jeden zo žiakov a nasledovníkov F. A. Maulbertscha, ktorý poučenie získané u majstra fruktifikoval práve v našom prostredí, a ďalej najmä preto, že nielen jeho osudy, ale — ako to ešte rozvedieme — aj životná a umelecká dráha ďalších príslušníkov jeho rodiny sa úzko spája so Slovenskom.

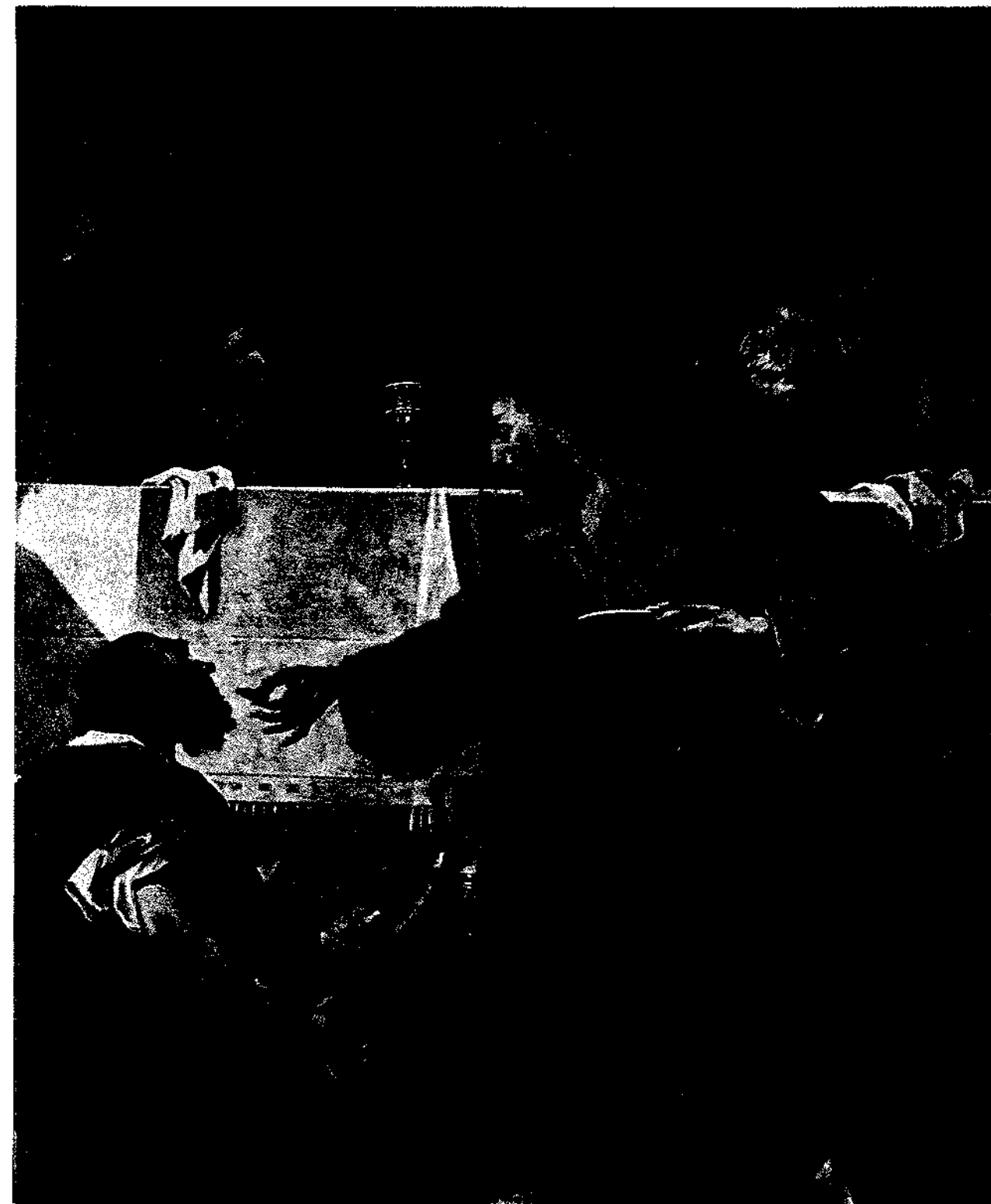
Biografie i diela Andreja Zallingera dotklo sa už viacero lexikónov a umeleckohistorických publikácií,⁷ no okrem niekoľkých pozitívnych faktov, týkajúcich sa dvoch doteraz známych prác, sú informácie o ňom a o príslušníkoch Zallingerovskej rodiny vôbec značne zmätené. (Nie je jasne rozlíšené nielen dielo jednotlivých členov rodiny, ale ani biografické fakty, preto sa musíme aj pri nich podrobnejšie pristaviť.) Nezrovnalosti sú už okolo umelcovho priezviska, ale najmä okolo umelcovho krstného mena, čomu je na príčine, podľa všetkého, nielen rozvetvenosť rodiny, zahrnujúcej niekoľko pokolení maliarov, ale aj nepresnosť súdobých úradných záznamov.

Umelcovo priezvisko stretáme v rozličných variáciách. Popri forme „Zallinger“, ktorou umelec sám signuje svoje diela, jeho priezvisko nachádzame variované do znenia Zollinger, Zahlinger, Zeilinger, Zollicher, ba aj Allinger. Obdobne volne sa narábalo aj s umelcovým rodným menom Andrej, ktoré sa podľa všetkého — zamieňalo za meno Anton a pod. V súvislosti so Slovenskom sa zrejme iba omylom dostalo do odbornej literatúry meno Ján, ktoré sa objavuje v umeleckom lexikóne Naglerovom,⁸ ako aj v lexikóne C. v. Wurzbacha.⁹ Z týchto prameňov ho pravdepodobne prevzali aj J. Cincík¹⁰ a novšie i K. Garasová,¹¹ ktorí ho dávajú zhodne do súvislosti s oltárnym obrazom kaplnky bratislavského Primaciálneho paláca. Túto atribúciu označil za dubióznu už E. Csatkai vo svojom materiálovom príspevku *Pozsonyi képzőművészek és iparművészek 1750 és 1850 között*,¹² a to na základe údajov časopisu *Pressburger Zeitung*, ktorý meno maliara Andreja Zallingera uvádza jednak v menoslove občanov, odvádzajúcich vojnové príspevky (roku 1796), jednak v rubrike správ o úmrtí, kde v čísle z 29. januára 1805 so značným časovým oneskorením oznamuje skon „pána akademického maliara Andreja Zallingera zo Schöndorfskej ulice“. Naše výskumy Csatkaiho predpoklad potvrdzujú a pripísanie oltárneho obrazu Ladislav-

skej kaplnky Primaciálneho paláca Jánovi Zallingerovi presným identifikovaním signatúry jednoznačne vylučujú. Ostáva otázne, či eventuálne nebolo chybné zanesené, resp. prečítané Zallingerovo rodné meno vo viedenských komorných knihách,¹³ čo sme dosiaľ nemali možnosť prekontrolovať, preto nemôžeme celkom vylúčiť totožnosť Jána a Andreja Zallingera, i keď sa nezdá byť pravdepodobná.

Na druhej strane hovorí viacero okolností za identitu Andreja Zallingera a Antona Zallingera. Obe tieto mená sa vyskytujú v Bratislave súbežne, no pokiaľ meno Anton Zallinger je zanesené iba v daňových knihách — od roku 1770 s niekoľkoročnými prerušeniami (v rokoch 1774—1777, 1786—1789, 1798—1800) až do roku 1807¹⁴ — v matrikách, ani v iných spisoch sa s ním nestretáme. Meno Andrej Zallinger sa naproti tomu popri spomínaných už údajoch v *Pressburger Zeitung* vyskytuje nielen v signatúrach obrazov, ale aj v matrikách — v súvislosti s narodením syna Antona roku 1780 a v súvislosti s úmrtím maliara roku 1805.¹⁵ Na Andreja Zallingera sa vzťahuje, podľa všetkého, aj kvitancia z roku 1781, v ktorej „Andreas Allinger“ potvrdzuje prevzatie obnosu 19 zlatých a 30 grajciarov od súdneho orgánu.¹⁶ Rok 1807, v ktorom nachádzime v Bratislave posledný záznam o Antonovi Zallingerovi ako o daňovom poplatníkovi, síce presahuje dátum úmrtia Andreja Zallingera (11. január 1805), možno však predpokladať, že medzičasom prevzal už otcovu dielňu syn Anton, o ktorom máme neskôr záznamy v Banskej Bystrici. Z uvedeného vychodí, že v daňových knihách ide podľa všetkého o prepis mena. V tejto súvislosti treba napokon pripomenúť, že v rukopisnej pozostalosti umelcovho súčasníka, bratislavského učenca a kníhkupca Jána Mateja Korabinského (1740—1811), v ktorej sa našli lexikografické údaje o sedemnástich bratislavských maliaroch 18. stor., uvádza sa iba jediný „Zollinger“.¹⁷ Nemožno, pravda, celkom jednoznačne vyjasniť vzťah Andreja Zallingera k Antonovi Zallingerovi, ktorý roku 1791 portrétuje bauskoštiavnického komorného grófa Jozefa Colloreda, a podobne ani k Antonovi Zallingerovi, ktorý roku 1786 figuruje pri oceňovaní kostolného inventára v Šamoríne.

Andrej Matiaš Zallinger, ktorým sa mienime bližšie zapodievať, narodil sa vo Viedni, v dome



II. Detail z oltárneho obrazu Andreja Zallingera *Prijímanie apoštolov* v r. k. farskom kostole sv. Mikuláša v Trnave. Foto F. Hideg

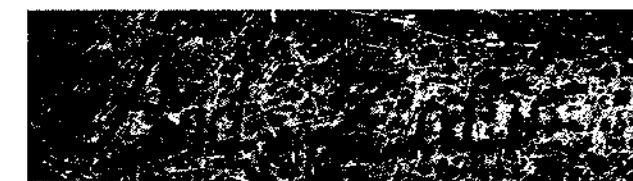
„in der goldenen Bärn“, 8. októbra 1738 ako syn mešťana a výrobcu stúh Jakuba Zallingera a jeho manželky Márie Anny.¹⁸ Okolnosť, že pri krste mu bol kmotrom cisársky divadelný stolár Andreas Riccini, naznačuje úzke kontakty rodiny s výtvarnoumeleckými kruhmi Viedne. V tomto zmysle sa zdá byť opodstatnená domnienka, že Andreja M. Zallingera spájali príbuzenské vzťahy aj s viedenskou maliarskou rodinou Zallingerovcov, i keď povaha týchto vzťahov nateraz nie je jednoznačne ustálená. Z tejto rodiny je popri spomínaných už členoch známy maliar Franz Paul (1742 Viedeň — 1806 tamže) a ďalej Anton Zallinger (Zollicher), ktorý sa roku 1741 uvádza ako člen Frey Compagnie der K. freyen Hof-Akademie der Mahlerey, Bildhauerei und Baukunst, azda otec predchádzajúceho.¹⁹ Ak vylúčime totožnosť Andreja a Jána Zallingera, Ján Zallinger, ktorý v rokoch 1767—1781 maľoval viaceré portréty pre viedenský cisársky dvor, by mohol byť ďalším synom Antona Zallingera. Do rovnakej generačnej vrstvy sa zaraďuje aj spomínaný už Anton Zallinger, objavujúci sa v súvislosti s Banskou Štiavnicou, Šamorínom a štúdiou nachádzajúcou sa v Stolienom Belehrade.

Ak sa pokúšame rekonštruovať pravdepodobné okolnosti a motívy Zallingerovho príchodu na Slovensko, resp. do Bratislavy, ponúka sa nám predovšetkým predstava, že sa do Bratislavy dostal ako pomocník Maulbertschov, azda pri spomínaných už umelcových prácach, ktoré sú datované do obdobia tesne pred rokom 1770. Podľa všetkého práve pri tejto príležitosti sa Andrejovi Zallingerovi naskytila vyhládka na väčšie objednávky, ktoré ho v Bratislave zdržali a ktoré napokon zavázili aj pri jeho rozhodnutí usadiť sa tu natrvalo. Túto hypotézu podporujú aj daňové knihy mesta Bratislavy, v ktorých sa Zallingerovo meno zaznamenáva od roku 1770.

Časove prvým známym, overeným dielom Andreja Zallingera je na Slovensku obraz hlavného oltára kaplnky Primaciálneho paláca v Bratislave, predstavujúci apoteózu sv. Ladislava. Je datovaný rokom 1781, vzniká teda zhruba o desaťrocie neskôr ako oltárny obraz sv. Michala vo farskom kostole v Hédervári (Rábska stolica, Maďarsko)²⁰, datovaný do obdobia okolo roku 1770, a v nasledujúcom roku po tom, čo umelec namaľoval pre evanjelický kostol v Szarvasi — obec v Békešskej stolici v Maďarsku, známou silným slovenským



1. Andrej Zallinger, *Apoteóza sv. Ladislava*, oltárny obraz na hl. oltári kaplnky sv. Ladislava v Primaciálnom paláci v Bratislave, 1781, olej



2. Fragment signatúry Andreja Zallingera z oltárneho obrazu sv. Ladislava v kaplnke Primaciálneho paláca v Bratislave

osídlením — obraz Nanebevstúpenia Pána. Kompozičná schéma obrazu sv. Ladislava je založená na priestorotvornej diagonále, pretínajúcej šikmo plochu obrazu a smerujúcej do jeho ľavého horného rohu. Svätec, situovaný na mohutný oblak, je odetý do kráľovského rúcha — modrého, striebrom vyšívaneho šatu a červeného, hranostajom zdobeného, naširoko roztvoreného plášta. Jeho gesto vyjadruje pokoru a odovzdanosť, pohľad sa obracia nahor, k nadzemským výšinám. V predĺžení kompozičnej diagonály smerom dolu, doprava, je skupina troch anjelikov nadnášajúca červenú podušku s uhorskými korunovačnými insígniami. Jeden z anjelikov drží vo voľnej pravici halapartňu, ďalší svätcov atribút, pod ktorej úderom mala podľa svätoladislavskej legendy vytrysknúť zo skaly voda. Vo vrchole diagonály nesú ďalší anjelici zástavu so zlatom vyšitým obrazom Panny Márie a s nápisom



3. Andrej Zallinger, *Svätá Anna vyučuje Panu Máriu*, oltárny obraz na hl. oltári r.k. farského kostola v Šenkviaciach, 1783, olej

Patrona Regni Hungariae. Pravú dolnú časť obrazu vyplňa a jeho kompozičnú rovnováhu vyvažuje figúra anjela v tmavobéžovom, modro lemovanom rúchu, ktorá sa typove opakuje aj na ďalších Zallingerových kompozíciách. Obdobnú funkciu majú aj hlávky anjelikov v pravom hornom a ľavom dolnom rohu obrazu. Svetlo, ktoré ožaruje sv. Ladislava a čiastočne aj ostatné figúry, komponované na diagonálu, vychádza z iracionálneho, akoby nadzemského svetelného zdroja a popri vyakcentovaní hlavnej postavy má za úlohu aj dramatizovať kompozíciu. Farebná škála obrazu — dnes čiastočne potemnená — je ladená do zlatohneda s jasne červeným akcentom svätcovho plášta a ozdobnej podušky. Kompozícia myšlienkovy nadväzuje na ideový program Maulbertschovej nástropnej maľby kaplnky, ktorá predstavuje sv. Ladislava v bitke s Kumánmi, pri zázračnom vyčarení vodného prameňa a Patrónku Uhorska, tróniacu na vysokých oblakoch.

V diele F. A. Maulbertscha, ku ktorému viaže Andreja Zallingera úzky žiacky vzťah, analogickú kompozíciu venovanú priamo svätoladislavskej tematike síce nepoznáme — na freske v Győri a na štúdiu k oltárnemu obrazu pre Szombathely rieši majster podobne ako v Bratislave scénu zázraku — zato na podobné riešenie výstavby obrazu, využívajúce jednoduchý princíp priestorotvornej diagonály, príklady nechýbajú. Nájdeme ich, pravda, nielen u Maulbertscha, resp. u iných rakúskych maliarov, ale hojne aj vo svetovom umení — v benátskom maliarstve 18. stor. napr. u Sebastina Ricciho, Federica Bencovicha, Jacopa Amigoniho, Giovanniho Battistu Pittoniho a ďalších.²¹ V signatúre obrazu „And. Zallinger 1781 Pinx.“, lokalizovanej do ľavého dolného rohu, je zreteľná skratka krstného mena Andrej, čo v tomto prípade — ako sme na to už poukázali — vyvracia tvrdenie o autorstve Jána Zallingera. V porovnaní s Maulbertschovými prácami ide tu, pravda, o dielo slabšej kvality, o dielo epigóna, ktorému chýba nielen majstrova iskra invencie, ale aj brilantná ľahkosť a obratnosť v narábaní s formou, farbou a svetlom.

V tom istom roku (1781) dodáva Zallinger (predpokladáme, že tu ide o Andreja) aj menšie, bližšie nešpecifikované návrhy — Vorpfinden Entwurf — pre bratislavské, ešte koncom minulého storočia zbúrané Csákyho divadlo, za čo dostáva skromný obnos 4 zlaté a 40 grajciarov.²²

4. Anton (Andrej?) Zallinger, *Podobizeň banskoštiavnického komorného grófa Jozefa Colloreda*, 1791, olej



Andrejovi Zallingerovi pripisujeme s istými výhradami aj dnes už značne premaľovaný a kompozične statickejší obraz sv. Anny vyučujúcej Panu Máriu z r. k. farského kostola v Šenkviaciach. Podľa údajov, uvedených na kartuši v nadstavci oltára, oltár pochádza z roku 1783, z obdobia renovácie a výmeny požiarom zničeného vnútorného zariadenia kostola; podľa svedectva kostolných účtov bližšie nomenovaný maliar

dostal za oltárny obraz 70 zlatých.²³ Okrem niektorých štýlových a typologických znakov (postava sv. Joachima pripomína nielen Maulbertschove postavy, ale aj postavu Joachima z neskoršej rovnomennej kompozície Andreja Zallingera, a podobne je to aj pri postave Panny Márie), ktoré sú dnes po značných neodborných reštaurátorských zásahoch a premaľbách²⁴ ťažko identifikovateľné, túto našu hypotézu podporuje účasť

Jána A. Messerschmidta pri realizácii oltára — sochára, ktorý bol rovnako členom teamu umelcov spolupracujúcich na výzdobe bratislavského Primaciálneho paláca roku 1781.²⁵ Spolupráca J. A. Messerschmidta a Andreja Zallingera v šenkviacom farskom kostole by bola teda zopakovaním užšieho autorského kruhu, čo bolo pre vtedajšiu dobu dosť príznačným javom.

Časove do toho istého roku sa radi kompozícia Neveriaceho Tomáša s Kristom z pozostalosti biskupa Jozefa Károlyiho zo Stoličného Belehradu, signovaná a datovaná podľa udania L. Siklóssyho „Ant. Zallinger 1783“.²⁶ Obraz bližšie nepoznáme, preto nezaujímame stanovisko ani k nemu, ani k jeho autorstvu. V každom prípade je pozoruhodná skutočnosť, že v archívnych materiáloch z roku 1786 narazila K. Garasová opäť na meno „Anton Zallinger“, a to v súvislosti s oceňovaním inventára šamorínského kláštorného kostola.²⁷

Meno Anton Zallinger sa do tretice objavuje roku 1791 na reprezentačnej podobizni banskoštiavnického komorného grófa Jozefa Colloreda.²⁸ Portrét predstavuje 3/4 postavu muža stredného veku v slávnostnej čiernej rovnošate banského hodnostára. V rozovrení kabátca, prepásaného ťažkým opaskom, upútava zrak pozorovateľa svietivá beloba plisovaného žabó, s ktorým korešpondujú obdobné manžety, vyčnievajúce diskretné spod rukávov. Spodobený sa opiera o stolík, na ktorom je vytvorené zátišie z plánu, kružidla a čierneho čakova. Reprezentatívny ráz obrazu podčiarkuje hnedá zamatová drapéria pozadia, ktorá vytvára s inkarnátom príjemnú harmóniu. Vľavo hore je poodchýlená, otvára tak pohľad na jasne modrú, jemnými bielymi mráčkami zbrázdenu oblohu. Práca je dodatočnými necitlivými zásahmi značne znetvorená (na ich vrub ide medziiným tvrdá modelácia hlavy a hrubé nasadzovanie svetiel), no porovnanie niektorých detailov, napr. rúk, a predovšetkým s citom modelovanej lavice s detailmi autentických prác Andreja Zallingera totožnosť oboch umelcov nevylučuje. V prospech identity hovorí aj ostrý, až červenkastý inkarnát. Značne lineárny, klasicizujúci charakter obrazu a približný odhad biografických dát Antona Zallingera, ktorý bol roku 1741 členom viedenskej akadémie, zabraňujú pritom atribuovať dielo uvedenému umelcovi. Z vekových dôvodov (narodený roku 1780) je vylúčené aj autorstvo syna Andreja Zallingera, Antona.

Rokom 1798 sú Andrejom Zallingerom datované a signované dva oltárne obrazy vo farskom kostole sv. Mikuláša v Trnave. Kompozícia Prijímania apoštolov, ktorá vznikla vďaka mecenášstvu grófa Žigmunda Keglevicha, bola uvedená do literatúry už dávnejšie, pokým obraz sv. Jána Nepomuckého, maľovaný na náklady ostrihomského kanonika Gašpara Helmutha²⁹ a umiestnený na náprotivnom oltári, ostal dosiaľ nepovšimnutý. Z prác Andreja Zallingera, ktoré sme mali možnosť poznať, predstavuje Prijímanie apoštolov farebne i kompozične najvyvázenejšie dielo. Výjav, ktorý sprítomňuje vyvrcholenie Poslednej večere — „lámanie a dávanie chleba“ — je lokalizovaný do interiéru. Jeho ilúziu navodzuje v popredí stupňovité pódium a v pozadí otvorená, iba fragmentárne naznačená architektúra, umožňujúca bezprostredné spojenie pozemskej scény s nadzemským zjavením anjela. V elipsovitej až kruhovitej kompozícii sú za veľkým pozdĺžnym stolom pokrytým bielym obrusom rozmiestnení siedmi apoštoli. Nositeľmi dramatického deja sú v tejto skupine starší muž so zopätými rukami, obrátený pohľadom smerom nahor, a mladík vo farebne nápadnom zelenom rúchu a červenom plášti s naširoko rozpriahnutými rukami, zaujatý rovnako zjavením. Dominantou kompozície je do popredia pódia situovaná postava Krista, ktorá podáva prijímanie pred ňou klačiacemu apoštolovi. Je vyakcentovaná aj farebne ružovkasto-červenkastým rúchom a modrým pláštom. Za klačiacou postavou sa zoraďujú ďalší apoštoli, ktorí prichádzajú na prijímanie rozdávané Učiteľom. Vpravo v popredí klačí starý muž sklonený v nábožnom rozjímaní. Anjel, ktorý sa vznáša nad scénou v zelenkasto-sivastom rúchu a so zlatým kadidlom v pravici, podčiarkuje slávnosť a dôležitosť deja.

Náročnú kompozíciu, riešenú farebne živo, pritom však citlivo a vyvázene, ťažko vradiť do Zallingerovho skromnejšieho diela, a to aj pritom všetkom, že niektorými momentmi — nedostatočným „odpichom“ figúr a zátišných predmetov od pozadia, malou plasticitou objemov,

5. Andrej Zallinger, *Prijímanie apoštolov*, oltárny obraz v r. k. farskom kostole sv. Mikuláša v Trnave — stredná časť — 1798, olej





6. Andrej Zallinger, *Svätý Ján Nepomucký*, oltárny obraz v r.k. farskom kostole sv. Mikuláša v Trnave, 1798, olej

či neumelým nasadením nôh stola — prezrádza prácu menej pripraveného a menej rutinovaneho maliara. Suverénnosť celkového riešenia poukazuje bezpečne na predlohu. Bezpochyby úzky vzťah menej vydarenej kompozičnej varianty sa tu javí k Maulbertschovmu rovnomennému leptu,³⁰ no obe práce siahajú, tak sa vidí, za ďalšou spoločnou predlohou. Podľa všetkého tu ide o dielo u nás v 18. stor. mimoriadne „vychyteného“ Giovanniho Battistu Pittoniho, ku ktorého kompozičným riešeniam sa uchyľoval neraz napr. aj Ján Lukáš Kracker. Ako na to poukázal už J. Kapossy, táto kompozícia bola okrem toho rozšírená prostredníctvom rytiny Pietra Monaca.³¹

Pendantný oltárny obraz, zasvätený sv. Jánovi Nepomuckému, svätcovi českého pôvodu (Pomuky pri Plzni), ktorého kult sa v našich zemiach po jeho kanonizovaní roku 1729 mimoriadne rozšíril je kompozične riešený opäť na diagonálu, pretínajúcu priečne obraz. Do jej stredu, medzi dvoch anjelov, je situovaná postava svätca v čiernom rúchu, bielej superpelicii a pod dopadajúcim imaginárnym svetlom do béžovozeleňa ihrajúcej peleríny. Jeho ľavica spočívajúca na hrudi opakuje patetické gesto sv. Ladislava z oltára kaplnky bratislavského Primaciálneho paláca, v pravici má palmovú ratolesť — atribút mučeníka. Anjel vo vrchole diagonály nesie ďalšie svätce atribúty — kríž a kľúč. Okrovozlatá drapéria anjela, kľadiaceho po svätcovom pravom boku, dobre zapadá do mdlého, zelenkastým svetlom určeného koloritu obrazu. Na diagonále, rovnobežnej s ústrednou diagonálou, sú ďalšie dve postavy anjelov. Anjelik v dolnej časti obrazu s rozoviatou zeleno-modrou a červenou drapériou má v pravici jazyk, ktorý ostal neporušený údajne aj po svätcevej mučeníckej smrti, v ľavici má roztvorenú knihu s biretom. Anjelik pri svätcových nohách, s prstom na ústach, symbolizuje sľub spovedníka o zachovávaní spovedného tajomstva. Pravú dolnú časť obrazu vyplňa žánrová scéna, rozvádzajúca legendu svätcovho umučenia roku 1393, keď bol na rozkaz Václava IV. sputnaný na rukách a na nohách a hodený z mosta do Vltavy. Maliarsky najpríťažlivejšou partiou obrazu je detail so svätcovým telom, vznášajúcim sa na vlnách Vltavy, maľovaný uvoľneným štetcovým rukopisom. Základná osnova výstavby obrazu pripomína Maulbertschovu rovnomennú kompozíciu z Českých Budějovic, resp. jej štúdiu z Wadsworth Atheneum v Hartforde.

K tematike legendy sv. Jána Nepomuckého sa Andrej Zallinger vracia aj v kompozícii oltárneho obrazu r. k. kostola v Závadke, ktorú v poslednom čase identifikovala M. Malíková. V tomto prípade ide podľa nášho zistenia o presnú kompozičnú repliku Maulbertschovej práce z Českých Budějovic, ktorá sv. Jána predstavuje ako patróna chorých a chudobných.

Dielskému okruhu Andreja Zallingera pripisujeme napokon ďalšiu kompozíciu, venovanú kultu sv. Jána Nepomuckého — obraz bočného oltára trinitárskeho (teraz jezuitskeho) kostola v Trnave. Je to práca slabších maliarskych kvalít

— vznikla azda už za súčinnosti umelcovho syna Antona. Postava svätca odetá do ikonograficky obvyklého rúcha kanonika s fialovou pelerínou je na nej situovaná na strednú os obrazu, do priesečníka dvoch križujúcich sa diagonál, kým pozadie je členené náznakom vysvetleného križa. V ľavej dolnej štvrtine obrazu sa opakuje motív svätcevej mučeníckej smrti.

Podľa všetkého súčasne s obrazom sv. Jána Nepomuckého z trnavského farskeho kostola vznikol aj menší obrázok sv. Petra a Pavla, umiestnený namiesto tabernákula na menze toho istého oltára. Je to práca jednoduchej, additívnej kompozície, ktorá ruku Andreja Zallingera pripomína najmä na postave sv. Pavla. Farebne je ladená do okrových tónov s akcentmi modrej a výraznej červenej.

Andrej Zallinger je napokon aj autorom kompozície sv. Anny vyučujúcej Pamu Máriu, ktorá sa dnes nachodí v zbierkach Mestskej galérie v Bratislave.³² Je datovaná rokom 1801, radí sa teda vedno so spomínanými trnavskými prácami do umelcovej neskorej tvorby. Jej výstavba je založená na princípe dvoch križujúcich sa diagonál, má teda obdobnú kompozičnú schému ako obraz sv. Jána Nepomuckého z trnavského trinitárskeho kostola. Do stredu kompozície umiestňuje maliar

sediacu postavu sv. Anny. Jej bielo-červené rúcho, podobne ako ružovo-modré šaty mladej nežnej Panny Márie, stojacej po jej lavici, brázdia ostré záhyby s vysoko nasadenými svetlami. Svätý Joachim — starý muž s hustou kolombradou a s markantnými črtami tváre je typove presnou replikou postavy rovnomenného svätca z Maulbertschovho obrazu sv. Rodiny v Rakúskej galérii vo Viedni a silne pripomína postavu Pia V. z kompozície G. B. Pittoniho *Madona so sv. Petrom a Pavlom a Piom V.* z kostola Santa Corona vo Vicenze. Nad scénou, situovanou do interiéru s oblokom otvárajúcim pohľad na štihle koruny topolovej aleje, vznáša sa ako symbol učenia a osvety Duch svätý v podobe holubice. Intenzívne pleťové tóny a akcenty výraznej červene udávajú tu opäť základný tón koloritu obrazu.

Ak je neskorá tvorba Andreja Zallingera doložená viacerými dielami, počiatky umelcovej pôsobnosti na Slovensku ostávajú naďalej predmetom dohadov, ktoré sa zatiaľ nepodarilo podprieť jednoznačným svedectvom archívneho materiálu.

Identifikované práce sú s výnimkou hypoteticky pripísanej podobizne banského komorného grófa Jozefa Colloreda napospol oltárne obrazy, no v spomínanej už pozostalosti Jána Mateja Kora-

7. Detail z oltárneho obrazu Andreja Zallingera *Svätý Ján Nepomucký* — v r.k. farskom kostole v Trnave





8. Andrej Zallinger, *Apoštol sv. Peter a sv. Pavel*, obraz na menze oltára sv. Jána Nepomuckého v r.k. farskom kostole sv. Mikuláša v Trnave, okolo roku 1798, olej

binského sa vyzdvihujú a cenia predovšetkým maliarove fresky, „ktoré sú tu i tam skutočnou ozdobou budov“. Rovnako ako maliar fresiek sa spomína Zallinger (tu ako Ján) v diele svojho pamätníka Pavla Ballusa, *Pressburg und seine Umgebungen* (Bratislava 1822, 188). Z týchto údajov vychádzala zrejme K. Garasová, keď Zallingerovi hypoteticky pripísala fresky bratislavskej kaplnky Corporis Christi i fresku kupolky bratislavského paláca Aspremontovcov,³³ spresňujúc tým Čincikovu atribúciu Maulbertschovmu okruhu³⁴ a keď zhodne s Čincikom vyslovila dohad o maliarovej spoluúčasti pri realizácii Maulbertschovej fresky svätoladislavskej kaplnky Primaciálneho paláca v Bratislave. Garasovej analýza, ktorá zavrhuje sériu úvah a rozborov venovaných problematike jej autorstva, potvrdzuje Čincikovu atribúciu, vyslovuje sa v prospech Maulbertscha a konštatuje súhlasne, že predmetná práca predstavovala v Maulbertschovom diele iba „rýchle

extempore“, ktoré vzniklo za výdatného prispenia spolupracovníkov. Spomínané charakteristiky, označujúce Andreja Zallingera ako maliara fresiek, a umelcova doložená účasť pri výzdobe kaplnky oprávňujú vysloviť domnienku o jeho prvoradej spolupráci. Stopy majstrovho smelého svižného rukopisu nesú bezpochyby niektoré postavy situované do popredia, tak napr. postava drsného, v bielom plátenom sedliackom odevu oblečeného lukostrelca v ľavej časti výjavu, ako aj skupina napravo od ústrednej postavy, pozostávajúca z figúry muža naberajúceho vodu, kľačiaceho



9. Andrej Zallinger, *Svätá Anna vyučuje pannu Máriu*, oltárny obraz v zbierkach Mestskej galérie v Bratislave, 1801, olej



10. Signatúra Andreja Zallingera na oltárnom obraze *Svätá Anna vyučuje pannu Máriu* zo zbierok Mestskej galérie v Bratislave

vojaka a postavy uhorského šľachtica. Ruke pomocníka by nasvedčovali predovšetkým postavy podružnejšieho významu — tak napr. dvaja vojaci naľavo a postava napravo od lukostrelca, najmä však skupina vojakov v úzadí pravej časti scény.

Fresky kaplnky Tela Kristovho³⁵ predstavujú na sploštenej klenbe v troch samostatných oválových orámovaniach tri alegorické zobrazenia: alegóriu Nového a Starého zákona, alegóriu Viery a Vykúpenia a alegóriu Múdrosti a Striedmosti. Ich odvislosť od Maulbertschovho diela analyzoval presvedčivo už J. Čincík. Kompozičné i typologické jednotlivosti poukazujú na vzťah k alegorickému zobrazeniu Starého a Nového zákona na freske v Trenčianskych Bohuslaviciach z roku 1763, ďalej ku klenbovej freske alegórie nového a starého obradu vo Schwechate (postava Adama a Evy), pochodiacej z roku 1764. Úzka spojitost sa javí potom najmä s Maulbertschovou freskou Vykúpenia v Dyji na Morave, datovanej do rokov 1776–1777, a to v postave anjela s krížom, ako aj v skupine Adama a Evy. Porušenie bezprostrednej zviazanosti maľby a architektúry, statickosť a pokoj scén, oslobodených už od barokového vzruchu, triezva louisézna ornamentika, ktorá rámuje jednotlivé výjavy, i výplň priestoru medzi maľbami iluzívnym náznakom kazetového stropu, to všetko datuje fresky kaplnky Tela Kristovho najskôr do konca sedemdesiatych rokov 18. stor., teda zhruba do obdobia po vzniku Maulbertschovej fresky v Dyji. Maulbertschovmu priamemu autorstvu protirečí popri jeho intenzívnom pracovnom zaujatí na freskách knižnice premonštrátskeho kláštora v Louke aj kvalita fresiek, ktorá zaostáva aj za úrovňou Maulbertschových slabších prác (napr. za freskou bratislavského Primaciálneho paláca). Ťažkopádnejšiu, menej skúsenú ruku, ktorá maľbu „al fresco“ bola nútená korigovať aj zásahmi „al secco“, dokladá aj technologický rozbor fresky, vykonaný pri príležitosti jej reštaurovania

poslucháčmi reštaurátorského oddelenia Vysoké školy Výtvarných umení v Bratislave pod vedením prof. K. Veselého.³⁶ Z Maulbertschových spolupracovníkov by ako autor mohol prísť do úvahy Jozef Winterhalter, ten však fresky kaplnky Corporis Christi vo svojom vlastnoručne písanom zozname prác, vyhotovených do roku 1796, neuvádza. Vyzdvihujeme pritom skutočnosť, že do zoznamu sú zahrnuté aj drobnejšie práce, ako napr. „malá sála v Trnave“.³⁷ Málo pravdepodobné je aj autorstvo Felixa I. Leichera. Leicher síce v sedemdesiatych rokoch pôsobil na Slovensku (konkrétne roku 1777 v Banskej



11. Giovanni Battista Pittoni, *Madona so sv. Petrom a Pavlom a s Piom T.*, oltárny obraz v kostole Santa Corona vo Vicenze, olej



12. Franz Anton Maulbertsch, *Svätá rodina so sv. Annou a sv. Joachimom*, okolo roku 1752—1753, v zbierkach Rakúskej galérie vo Viedni, olej

Bystrici), no pokiaľ je známe, bol maliarom oltárnych obrazov a technikou fresky nepracoval.³⁸ Opodstatnenejšia by bola atribúcia Jánovi Meidingerovi (1733—1806), viedenskému maliarovi, autorovi obrazu z ľavého bočného oltára bratislavskej svätoladislavskej kaplnky a Maulbertschovmu spolupracovníkovi, zúčastnenému na prácach v Pápe a v Szombathelyi, no o jeho pobyte v Bratislave nemáme konkrétnejšie dôkazy. Atribúciu Andrejovi Zallingerovi podporuje z novozistených faktov skutočnosť, že sa v tomto období zdržiaval v Bratislave. Okolnosť, že v bratislavských daňových výkazoch z rokov 1774—1777 jeho meno nie je zavedené, dovoľuje dokonca predpokladať jeho eventuálnu spoluprácu pri realizovaní Maulbertschovej fresky v Dyji, čo by súčasne vysvetľovalo jej dôvernú znalosť; no k jeho autorstvu sa stavíme v tomto prípade

napriek tomu s istou rezervou. Lineárne, miestami až nemaliarsky kresebné traktovanie (tieňovanie šrafovaním) fresiek kaplnky Corporis Christi sa zdá byť Zallingerovmu maliarsky citlivejšiemu, vernejšiemu prejavu predsa len do istej miery vzdialené.

Z podobných dôvodov nie je celkom presvedčivá ani atribúcia fresky kupoly bratislavského aspremontského paláca, ktorá kompozíciu Starého a Nového zákona z kaplnky Tela Kristovho opakuje s malými variáciami.

Vo svetle svojich doteraz zistených a hypoteticky pripísaných prác javí sa Andrej Zallinger ako skromný, menej talentovaný epigón a nasledovník Franza Antona Maulbertscha, ktorý si od svojho učiteľa „vypožičiava“ neraz jeho osvedčené kompozičné schémy a riešenia. Podobne si z bohatej zásobnice Maulbertschových postáv osvojuje aj niektoré typy svätcov. Genealógia týchto kompozícií a typov vedie neraz až k príkladom raného benátskeho settecenta. Andrej Zallinger nadväzuje najmä na Maulbertschove práce z konca päťdesiatych a zo šesťdesiatych rokov 18. stor., možno teda predpokladať, že v tejto dobe — dobe umeleckého formovania — bol jeho vzťah k Maulbertschovi najintenzívnejší. No pokiaľ u Maulbertscha ide v tomto období o etapu jasavého, formove i farebne s virtuóznou ľahkosťou rozohraného rokoka, v Zallingerovom epigónskom prejave sa táto bravúrosť a ľahkosť stráca. V jeho kolorite i v robustnejšej, hmotnejšej forme vychádzajú na povrch niektoré príznaky staršej slohovej vlny baroka, ktoré súvisia azda s reminiscenciami na rodinnú dielňu. Statickejšie, ťarbavejšie postavy sú v pomere k obrazovej ploche zvyčajne o čosi väčšie ako Maulbertschove, ich dramatičnosť sa rozplýva v patetických, vyumelkovaných gestách. Jeho obrazy postrádajú aj priestorovú hĺbku majstrových kompozícií. Maulbertschov živý, výrazný rukopis nahrádza u Zallingera väčšinou opatrnejší ťah štetca, ktorý si voľnosť a rozmach dovoľuje iba ak v detailoch. Kolorit je bez typickej maulbertschovskej svietivosti a iskrivosti a spravidla je skromnejší aj na valérové bohatstvo. Napriek všetkým týmto

13. Franz Anton Maulbertsch, *Zázrak sv. Ladislava*, kupolová maľba v kaplnke sv. Ladislava v Princiálnom paláci v Bratislave, 1781





14. Okruh Franza Antona Maulbertscha, dielo neznámeho freskanta — azda Andrej Zallinger (?), *Alegória Starého a Nového zákona*, nástropná maľba na prvom klenbovom poli kaplnky Corporis Christi v Bratislave, okolo roku 1780



znakom, ktoré poukazujú na to, že Andrej Zallinger neobohacuje, ale skôr iba pasívne ťaží a rozdrobuje Maulbertschov prínos do stredoeurópskeho maliarstva druhej polovice 18. stor., možno povedať, že jeho práce predstavujú zaujímavé dožívania maulbertschovskej tradície v našom prostredí. Zaraďujú sa do širšieho austro-italianizujúceho prúdu, ktorého reprezentantom je napr. aj Jozef Zanussi a ktorého oneskoreným nasledovníkom je o. i. bratislavský František Schön (zomrel okolo roku 1825). Tvorí v istom zmysle protiváhu protestantskej meštianskej vecnosti Frídricha Vavrince Kamaufa (1725 Bratislava — 1793 Bratislava), v ktorého zátišiacich sa tradícia triezvej holandskej zátišnej maľby spája iba náznakom s malebnejším poňatím talianskeho juhu, i precízne drobnopisu Daniela Schmidlyho (nar. okolo roku 1705 v Bratislave — 1779 Bratislava), nadväzujúceho na úsilie holandskej

15. *Adorujúci anjeli* — výsek z pravej časti nástropnej maľby *Alegória Starého a Nového zákona* v kaplnke Corporis Christi v Bratislave, okruh A. F. Maulbertscha, dielo neznámeho freskanta — azda Andrej Zallinger (?)



portrétnej školy, reprezentovanej v Rakúsku Jacobom van Schuppenom. Zostávajúcou stranou od Oeserovho lineárneho klasicizmu, devalvujúceho hodnoty svetelné i koloristické, Zallingerova austro-italianizujúca orientácia predlžuje životnosť dovtedajších maliarskych vyjadrovacích prostriedkov a istôt.

Posledné archívne výskumy objasnili aj ďalšie problémy týkajúce sa Zallingerovcov a potvrdili náš predpoklad o úzkom príbuzenskom vzťahu banskobystrického maliara a reštaurátora Antona Zallingera (Zollingera) k Andrejovi Zallingerovi. Anton František Zallinger, ktorý podľa svedectva banskobystrickej r.k. matriky zomrel v Banskej Bystrici 9. januára 1846 ako 66-ročný,³⁹ je synom Andreja Zallingera a jeho manželky Jozefíny a narodil sa 2. januára 1780 v Bratislave.⁴⁰

Keďže meno Antona Zallingera vo Fleischerovom súpise uhorských žiakov viedenskej akadémie

17. Detail jedného z anjeličiek z nástropnej maľby *Alegória Božej Múdrosti a Striedmosti* v kaplnke Corporis Christi v Bratislave, okruh F. A. Maulbertscha, dielo neznámeho freskanta — azda Andrej Zallinger (?)

16. Okruh Franza Antona Maulbertscha, dielo neznámeho freskanta — azda Andrej Zallinger (?), *Alegória Božej Múdrosti a Striedmosti*, nástropná maľba na treťom klenbovom poli kaplnky Corporis Christi v Bratislave, okolo roku 1780



nenachádzame,⁴¹ dá sa predpokladať, že sa učil predovšetkým v otcovej dielni, kde azda aj vypomáhal (jeho účasť možno pripustiť napr. pri oltárnom obraze trnavských trinitárov) a ktorú po otcovej smrti načas pravdepodobne aj prevzal. Jeho sobáš s Johannou Mitterlenerovou uskutočňuje sa však už v Banskej Bystrici, a to 2. júna 1812. Podľa záznamov v r.k. matrike snúbencov oddáva „osvietený pán Carolus Veisz, profesor biskupského lýcea“, čo by mohlo nasvedčovať tomu, že v tomto období bol Anton Zallinger v banskobystrických cirkevných kruhoch už dobre zavedený a mal s nimi azda aj pracovný kontakt.

Počnúc rokom 1813 nachádzame meno Antona Zallingera pravidelne na stránkach banskobystrických matrik, a to v súvislosti s narodením i úmrtím detí. Za prvorodenou dcérou Karolou, narodenou 15. septembra 1813, nasledovali ďalšie dcéry: 6. marca 1815 Friderika Jozefa (podľa dodatočného prípisu v matrike zomrela 29. augusta 1834), 19. marca 1817 Jozefa, 3. decembra 1819 Antónia Barbora a napokon 27. augusta 1822 Kristína.⁴² Po tomto dátume sa v banskobystrických r.k. matrikách narodených (preskúmali sme ich až do roku 1834) meno Anton Zallinger v rubrike „Parentes“ už nevyskytuje. Stretáme sa s ním až v súpise staviteľov, sochárov, maliarov a grafikov z roku 1828, v ktorom je uvedený rovnako ako maliar v Banskej Bystrici,⁴³ a potom v matrike zomretých. Už po umelcovej smrti, 22. septembra 1848, zomiera v Banskej Bystrici 17-ročná Karolína, dcéra „pána Antona Zallingera, maliara z Banskej Bystrice“. Ďalšiu zmienku o Antonovi Zallingerovi nachádzame 6. novembra 1856 pri príležitosti smrti 40-ročnej Karolíny, „dcéry Antona Zallingera, maliara a meštana“, ktorá zomiera taktiež v Banskej Bystrici. Dvojnásobný výskyt osobného mena „Karolína“, ktorý sa objavuje v spojitosti s menom „Anton Zallinger“ — povolaním maliar — vždy v rovnakom príbuzenskom vzťahu otca a dcéry, nás núti zvážiť aj možnosť koexistencie dvoch maliarov Antonov Zallingerovcov v Banskej Bystrici. Keďže sa meno „Karolína Zallinger“ v príslušnom období v banskobystrickej matrike narodených po druhý raz nevyskytuje, ide buď o dcéru dal-

šieho, do Banskej Bystrice iba v neskorších rokoch prístahovaného maliara,⁴⁴ alebo o adoptívnu dcéru spomínaného maliara Antona Zallingera, čo sa zdá byť pravdepodobnejšie. Ďalšie archívne záznamy svedčia o tom, že zallingerovská rodina sa v Banskej Bystrici natrvalo udomácnila a splynula s miestnym etnikom.⁴⁵

Pokiaľ v životopise Antona Františka Zallingera máme vďaka matrikám pomerne dost oporných bodov, ucelenejší obraz o umelcovom diele sa doposiaľ nepodarilo rekonštruovať; ostáva utajené v množstve drobných anonymných prác, ktorými prvá polovica 19. stor. tak oplýva. Jediná pozitívna správa, ktorú máme o jeho činnosti, uvádza Antona F. Zallingera ako reštaurátora, ktorý roku 1824 nie najšťastnejšie poznamenal známou neskorogotickú plastiku hory Olivetskej, umiestnenú pri vonkajšej fasáde farského kostola v Banskej Bystrici.⁴⁶

Archívny výskum V. Dobešovej-Luxovej upozornil ešte na ďalšieho maliara Zallingera — Václava, ktorého meno sa v bratislavských daňových knihách zaznamenáva v rokoch 1829—1843. Ďalšie štúdium archívnych prameňov predbežne nevedlo k novým pozitívnym zisteniam, preto sme pri jeho začlenení do zallingerovskej rodiny odkázaní opäť na hypotetické predpoklady. V bratislavských matrikách narodených z rokov 1770—1785 sa jeho meno nevyskytuje, preto ho nateraz ťažko dať do synovskej súvislosti s Andrejom Zallingerom (i keď nie je vylúčená), a to tým skôr, že dáta, ktoré sú k dispozícii, pripúšťajú aj vzťah vnuka a starého otca.⁴⁷ Podobne ako v prípade Antona F. Zallingera, aj dielo Václava Zallingera ostáva predbežne zahalené rúškou anonymity.

Výskum pôsobenia zallingerovskej rodiny nie je zrejme definitívne uzavretý; čakajú ho ešte viaceré úlohy. Dlhoročné účinkovanie Zallingerovcov v našom prostredí, zahnujúce niekoľko generácií maliarov, dáva predpoklad, že sa vynorí rad ďalších prác, na základe ktorých bude možné ešte presnejšie určiť ich zástoj a význam v našom výtvarnom prejave konca 18. a v prvej polovici 19. stor.⁴⁸

Poznámky

¹ Problematiku benátskeho maliarstva 18. stor. najnovšie podrobne analyzuje obsiahle dielo Rodolfa Pallucchiniho, *Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts*, Mníchov 1961. Na niektoré vzťahy nášho maliarstva k talianskemu baroku poukazuje už staršia štúdia Jánosa Kapossyho, *Barokk művészetiünk olasz kapcsolatainak kérdésehez*. Az Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve, roč. I, 1920—1922, 250—267.

² Pozri podrobnú monografiu K. Garasovej, *Franz Anton Maulbertsch*, Budapešť 1960. Monografiu predchádzali niektoré čiastkové štúdiá K. Garasovej venované Maulbertschovi: *Oeuvres inconnues de Maulbertsch au Musée des Beaux Arts* (Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, VIII, Budapešť 1956, 47 a n.) a *Ismertetlen Maulbertsch oltárképek Magyarországon* (Művészettörténeti Értesítő, VI, 1957, 119 a n.), kde je o. i. podrobne objasnená otázka Maulbertschovho oltárneho obrazu z kostola trinitárov v Trnave.

³ Súpis nateraz známych diel týchto umelcov z teritória bývalého Uhorska je zhrnutý v diele K. Garasovej, *Magyarországi festészet a XVIII. században*, Budapešť 1955.

⁴ Z oevru tohto umelca — pozri štúdiu K. Garasovej, *Felix Ivo Leicher*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, Budapešť 1958, No. 13, 87—103, konkrétne s. 100 — v Banskej Bystrici treba však odpísať oltárny obraz Panny Márie s dieťaťom, ktorý je podľa štýlových znakov dielom Antona Schmidta (1718—1784), autora nástropnej maľby kostola. Felixovi I. Leicherovi atribujeme zato navyše drobný obraz sv. Jána Nepomuckého, umiestnený nateraz v sanktuárii, napravo od hlavného oltára.

⁵ Jozefovi Winterhalterovi je venovaná štúdia rovnako z pera K. Garasovej, *Josef Winterhalter*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, Budapešť 1959, No. 14, 75 a n.

⁶ Jeho biografiiu a tvorbu zhrnula po prvý raz nedávno publikovaná štúdia A. Güntherovej, *Trnavský barok a jeho majstri*. Vlastivedný časopis, roč. XV, 1966, č. 4, 163—165.

⁷ Príslušnú literatúru postupne citujeme. Okrem toho si pokladáme za povinnosť poznamenať, že časť bibliografie, týkajúcej sa najmä diel v Maďarsku, sme získali z Művészettörténeti Dokumentációs Központu (Umeleckohistorického dokumentačného strediska) v Budapešti.

⁸ Nagler, *Neues allgemeines Künstler — Lexikon*, XXV, Lipsko b.l. (prvé vydanie 1835—1852), 318.

⁹ C.v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Wien 1891, zv. LX, 254.

¹⁰ Pozri J. Cinečik, *Barokové fresky Jeana Josepha Chamanta a Antona Fr. Maulbertscha na Slovensku*, Martin 1938, 64, 67, 68, 69.

¹¹ Pozri c.d. o maliarstve 18. storočia v bývalom Uhorsku, s. 95, 263, ako aj citovanú Maulbertschovu monografiu, s. 129, 168, 192, 236.

¹² Művészettörténeti Értesítő 1963, č. 1, 18—28.

¹³ Julius Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammeraktsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790*, Wien 1932, 213.

¹⁴ Pozri materiály archívneho výskumu Viery Dobešovej-Luxovej. Ars, roč. II, 1968, č. 1. Daňové archívy sú uložené v Mestskom archíve v Bratislave — signatúra I B 3-e. Výška daní, ktoré podľa ich záznamov Andrej Zallinger platil, pohybovala sa zhruba v rozmedzí troch až piatich zlatých, čo v porovnaní s jeho bratislavskými súčasníkmi — napr. s Imrichom a Jánom Augustovcami, Fr. Hezom, Vavrincom Frídrihom Kamaufom, Jozefom Lechnerom, Antonom Nisselom atď. — poukazuje na stredné, ba skôr nižšie príjmy. O jeho nie zvlášť utešenej finančnej situácii svedčí aj okolnosť, že jeho meno v Korabinského práci *Beschreibung der königl. ungar. Haupt-Frey und Krönungsstadt Pressburg*, vydanej okolo roku 1783, medzi vlastníčkmi domov nenachádzame.

¹⁵ Zápis v matrike zomrelých r.k. fary sv. Martina v Bratislave udáva, že maliar zomrel 11. januára 1805 vo veku 67 rokov.

¹⁶ Kvitančia je dnes nezvestná, zaznamenáva ju však archívár J. Gürth vo svojom rukou písanom indexe listín nachodiacich sa v Archíve mesta Bratislavy.

¹⁷ Časť Korabinského rukopisnej pozostalosti, vzťahujúcu sa na bratislavských maliarov, zredigoval a uverejnil neskôr polyhistor Karol Juraj Rummy v časopise viedenského historika Hormayra *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*, roč. VIII, 1817, 317 a n. pod názvom *Pressburger Mahler im 18. Jahrhundert*. Stať o „Zollingerovi“ znie: „Ein fleissiger Schüler des berühmten Maulbertsch in Wien, hat sich durch seine Bilder sehr empfohlen und durch seine Mählereyen in Fresco öffentlichen Gebäuden hier und da eine wahre Zierde verschafft. Er war eine Zeit lang in Wiener Akademie, und man sieht verschiedene Denkmale seines Fleisses und seiner Geschicklichkeits.“ V skrátenej forme bola zverejnená aj v časopise *Művészet* 1902, 213. Pozri o tom aj c.d. E. Csatkaiho, ako aj štúdiu L. Saučína, *Dejiny umenia — ich vznik a rozvoj s osobitným zreteľom na Slovensko*. Ars, roč. I, č. 1, 24—37.

¹⁸ Za výpis z matriky narodených fary Maria-Treu vo Viedni vďačíme arcibiskupskému ordinariátu vo Viedni. Pri tejto príležitosti poznamenávame, že Andrej Zallinger sa síce narodil vo Viedni, no nie je vylúčené, že rodina pochádzala pôvodne z Bratislavy. Začiatkom tridsiatych rokov 18. stor. sme na meno „Collinger“ narazili napr. v bratislavskej matrike sobášených r.k. farského kostola sv. Martina. Podľa záznamov tejto matriky sa 19. novembra 1731 Lucia Collinger, dcéra Andreja Collingera a jeho manželky Walpurgy, vydáva za murára Františka Wirgitha (Wirsitha?).

¹⁹ Thieme-Becker; *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, zv. XXXVII, Lipsko 1947, 391 a zv. XXXVI, 549. Franz Anton Zallinger dodával práce aj do Uhorska — tak pre kaštieľ Rádayovcov v Péceli

kopíroval tridsať portrétov príslušníkov panovníkeho rodu — pozri štúdiu F. Zsindelyiho, *A péceli Ráday kastély*. Művészettörténeti Értesítő V, 1956, 61. Podľa K. Garasovej (pozri c.d. o maliarstve 18. storočia v Uhorsku, s. 263) roku 1778 portrétoval klužského mešťanostu Martina Hochmeistera.

²⁰ Pozri Genthon István, *Magyarország művészeti emlékei I*, Budapešť 1959, 135.

²¹ Pozri c.d. R. Pallucchiniho, resp. publikáciu Decia Gioseffiiho, *Pittura Veneziana del Settecento*, Bergamo 1960.

²² Účet — Summarischer Rechnungs Extrakt — na základe ktorého sa zdieľajú o tejto práci E. Kemény vo svojej nepublikovanej *Kartotéke bratislavských umelcov*, je uložený — podobne ako Keményova rukopisná pozostalosť — v Archíve mesta Bratislavy, lad. 55, fasc. 8, 55/3.

²³ Postup prestavby a renovácie šenkvičského kostola podrobne rozváža publikácia Jána Dubovského a Gustáva Reta, 400 rokov Šenkvič, Bratislava 1966, 142—143.

²⁴ Podľa udania miestneho farára, p. G. Reta, obraz reštauroval ca pred 23—25 rokmi páter Alexander Buzna.

²⁵ Autorstvo J. A. Messerschmidta pri tejto práci určuje málo známa historická práca Gabriela Kolonovicsa, *Senquicziensis Chronicon militaris Equitum Temp-lariorum*. V jej predhovore (na s. 4) sa Martin J. Kovachich, dôverne známy s F. X. Messerschmidtom, zmieňuje o novom oltári šenkvičského kostola. Kovachich tu síce neuvádza umelcovho krstné meno, no štýlovo-kritický rozbor autorstvo umelcovho brata Františka X. Messerschmidta v tomto prípade vylučuje. Oltár vzniká navyše v období, kedy bol F. X. Messerschmidt už ťažko zachvátený progresívnym štádiom svojej duševnej choroby, v roku smrti umelca.

²⁶ Údaj čerpáme z materiálov Umeleckohistorického dokumentačného strediska v Budapešti.

²⁷ C.d. o maliarstve 18. storočia v Uhorsku, 263.

²⁸ Podobizň bola vystavená roku 1937 v Prahe na výstave Staré umění na Slovensku. Pozri rovnomenný katalóg, Praha 1937, 47 — tu je ako autor uvedený Ant. A. Zeillinger. Dnes je v zbierkach Banského múzea v Banskej Štiavnici.

²⁹ Podľa údajov rudnayovskej kanonickej vizitácie z roku 1823, uloženej v Okresnom archíve v Trnave.

³⁰ Pozri repr. č. 167 v citovanej umelcovej monografii od K. Garasovej.

³¹ Tamže, 261. Reprodukciiu rytiny pozri v diele Laura Pittoni, *Die Pittoni*. Bergamo 1907 (Repr. zo s. 46.)

³² Obraz prešiel do inventára Mestskej galérie z majetku bratislavského Mestského múzea, ktoré ho získalo kúpou roku 1936 zo známej zbierky knihkupeca Stampfela.

³³ Pozri citovanú Maulbertschovu monografiu, s. 192, pozn. č. 371 a s. 236.

³⁴ Tamže, 53.

³⁵ Kaplnka bola roku 1772 znovuvystavaná bratislavským staviteľom Matejom Walchom na náklady slovenského rodáka, päťkostolského biskupa Juraja Klimu. Pozri publikáciu G. Weyde, *Die evangelische Kirche und ihr Erbauer M. Walch*, Bratislava 1924, 5—7, ako aj citované dielo J. Cincíka, 53.

³⁶ Za sprístupnenie odbornej reštaurátorskej správy, ako aj za umožnenie prezretia fotografického materiálu, získaného pri tejto príležitosti, dakujeme prof. K. Veselému. Monogram, odokrytý na plombe zadnej steny kaplnky, nepovažujeme za monogram autora fresky.

³⁷ Zoznam je podľa údajov J. Cincíka v c.d., 52, uložený v archíve biskupstva v Szombathelyi — Aedeficium 40. Zoznam uvádza aj K. Garasová, a to tak v citovanej Maulbertschovej monografii, ako aj v citovanej štúdiu o J. Winterhalterovi.

³⁸ Leicher, uvádzaný v rukopise J. M. Korabinského a v citovanom diele P. Ballusa, kde je charakterizovaný ako „geschickter Zimmermahler“, podľa všetkého nie je totožný s F. X. Leicherom, ako sa domnieva K. Garasová. Údaj sa skôr vzťahuje na Jozefa Lechnera, maliara zúčastneného pri výzdobe Csákyho divadla, ktorý sa podľa svedectva matrik a daňových kníh zdržuje v Bratislave v rokoch 1776—1793. Pozri matriky narodených r.k. fary sv. Martina v Bratislave, ako aj príslušné daňové knihy v Mestskom archíve v Bratislave I B 3-e.

³⁹ Zápis v maďarskej reči v r.k. matrike zomretých v Banskej Bystrici v preklade znie: „9. január 1846. Anton Zallinger, maliar a mešťan. Narodil sa v Bratislave, zomrel v Banskej Bystrici. Príčina smrti: nervová zimnica. Zomrel večer o 6-tej hodine, zaopatrený. Bol pochovaný 12-teho, popoludní o 4-tej hodine na cintoríne farárom Antonom Tilessom.“

⁴⁰ Zápis v matrike narodených r.k. fary sv. Martina v Bratislave znie: „2. Jan. 1780. Antonius Franciscus Xaverius. Parentes: Andreas Zallinger, Pictor et Josepha ejus consors. Patrini: Franciscus Xaver Pichler, Pictor. Ex citte. Baptisavit: Philippus Páless.“

⁴¹ J. Fleischer, *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián*, Budapešť 1935.

⁴² V prípade Kristíny je meno matky v matrike vynechané. Pozri r.k. matriky narodených v Banskej Bystrici, roky 1813—1822.

⁴³ Pozri súpis publikovaný J. Kapossym pod názvom *Építők, szobrászok, festők és grafikusok Magyarországon 1828-ban*. Művészettörténeti Értesítő 1952, č. 1, 139.

⁴⁴ Totožnosť s maliarom Antonom Zallingerom, portretistom grófa J. Colloreda z roku 1791, je podľa vekového odhadu vylúčená.

⁴⁵ Maliarova dcéra Jozefa sa vydala napr. za Jozefa Gondu, úradníka miestneho župného súdu.

⁴⁶ Pozri článok P. Szumráka, *Az Olajfákhegye Besztercebányán*. Archeológiai Értesítő 1889, 221.

⁴⁷ Nateraz nie je objasnený ani vzťah Václava Zallingera k Filipovi Zallingerovi, výrobovi čokolády v Bratislave, ktorého meno zaznamenáva bratislavská matrika narodených r.k. fary sv. Martina roku 1798. Vzhľadom na zložité, doposiaľ nie celkom objasnené príbuzenské vzťahy v zallingerovskej rodine pokúsili sme sa pre lepšiu prehľadnosť zostaviť názorný rodokmeň, ktorý tu uvádzame.

⁴⁸ Po odovzdaní rukopisu tejto práce do tlače vyšiel príspevok M. Malikovej, zhrňujúci výsledky jej výskumu diela Andreja Zallingera, ako aj poznatky niektorých pracovníkov ŠÚPSOP (Vlastivedný časopis XVII, č. 1, 15—19). Uvedená štúdiá, ako aj súpis pamiatok na Slo-

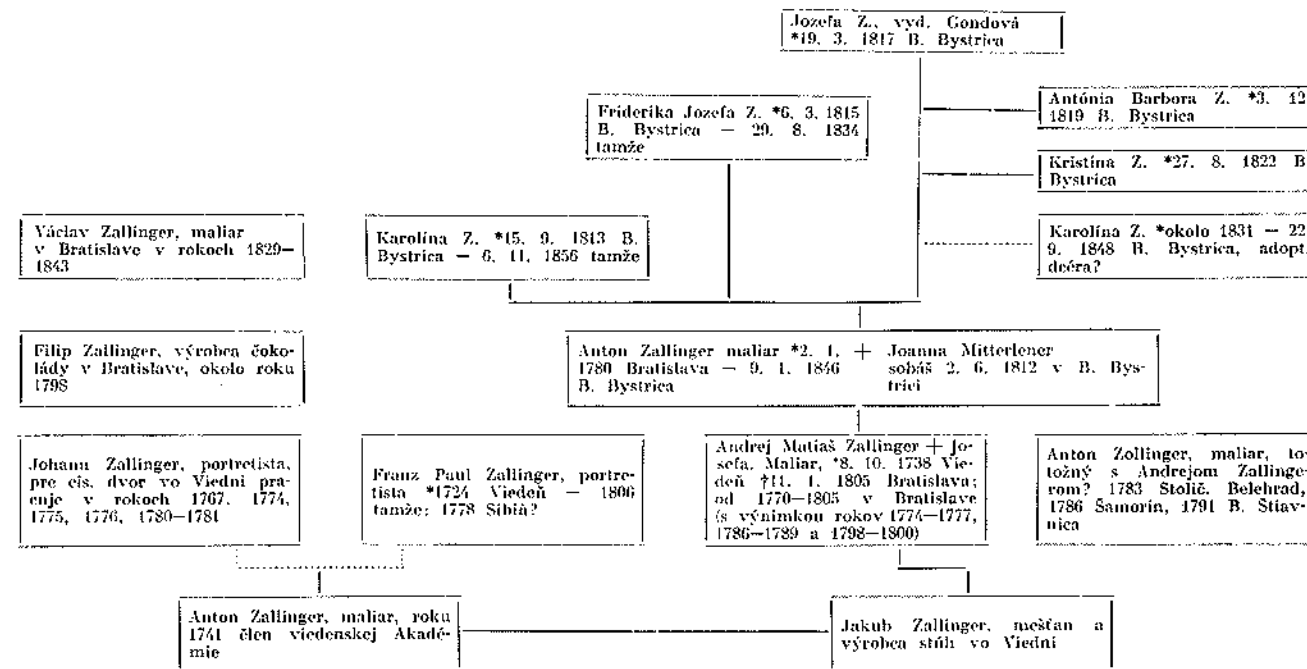
vensku II (Bratislava 1968), registrujúci ďalšiu Zallingerovu prácu v Predmieri, význam A. Zallingera pre naše maliarstvo len podčiarkujú.

Pri terénnom výskume začiatkom r. 1969 som identifikovala v šamorínskom kostole popri obraze sv. Anny vyučujúcej P. Máriu, ktorý zistila už M. Maliková, ďalšie Zallingerove práce — oltárny obraz sv. Jána Nepomuckého doplnený o oválne plátno v nadstavci tohto oltára. Andrejovi Zallingerovi pripisujem s istými

výhradami aj tamojší oltárny obraz sv. Jozefa.

Nález týchto prác Andreja Zallingera v šamorínskom kostole, pochopiteľne, len podporuje hypotézu o totožnosti ich autora s „Antonom Zallingerom“ vystupujúcim (1786) pri oceňovaní inventára uvedeného kostola.

Pokiaľ ide o trnavské obrazy A. Zallingera, treba konštatovať, že — na rozdiel od udania M. Malikovej v c. d. — obidve plátna sú nielen signované, ale aj datované vročením 1798.



Poznámka:
Bodkovaná čiara = vzťahy predpokladané

Zoznam vyobrazení

1. Andrej Zallinger, *Apoteóza svätého Ladislava*, oltárny obraz na hlavnom oltári kaplnky sv. Ladislava v Primaciálnom paláci v Bratislave. 1781. — Olej, plátno, ca 409 × 208 cm. Značené vľavo dole: „And. Zallinger 1781 Pinx.“ Foto Petrlik 1965.
2. Fragment signatúry Andreja Zallingera z oltárneho obrazu svätého Ladislava v kaplnke Primaciálneho paláca v Bratislave.
3. Andrej Zallinger, *Svätá Anna vyučuje Pannu Máriu*, oltárny obraz na hlavnom oltári r.k. farského kostola v Šenkvičiaciach. 1783. — Olej, plátno, ca 200 × 400 cm. Neznačené? Foto F. Hideg 1967.
4. Anton (Andrej?) Zallinger, *Podobizň banskoštiavnického komorného grófa Jozefa Colloreda*. 1791. — Olej, plátno, 100 × 83 cm. Značené na rube plátna: „Ant. Zallinger Pinx. 1791.“ V zbierkach Banského múzea v Banskej Štiavnici — inv. č. 63. Foto F. Hideg 1967.
5. Andrej Zallinger, *Prijímanie apoštolov*, oltárny obraz na pravom bočnom oltári r.k. farského kostola sv. Mikuláša v Trnave-stredná časť. 1798. — Olej, plátno, ca 200 × 380 cm. Značené vľavo dole: „And. Zallinger Pinxit Anno 1798.“ Foto F. Hideg 1967.
6. Andrej Zallinger, *Svätý Ján Nepomucký*, oltárny obraz na ľavom bočnom oltári r.k. farského kostola sv. Mikuláša v Trnave. 1798. — Olej, plátno, ca 180 × 340 cm. Značené vpravo, na oblúku mosta: „Andrae: Zallinger Pinxit 1798.“ Foto F. Hideg 1967.
7. Andrej Zallinger, *Svätý Ján Nepomucký*, oltárny obraz na ľavom bočnom oltári r.k. farského kostola sv. Mikuláša v Trnave — detail. Foto F. Hideg 1967.
8. Andrej Zallinger, *Apoštol svätý Peter a svätý Pavel*, obraz na menze oltára sv. Jána Nepomuckého v r.k. farskom kostole sv. Mikuláša v Trnave. Okolo roku 1798. — Olej, plátno, 62 × 49 cm. Neznačené. Foto F. Hideg 1967.
9. Andrej Zallinger, *Svätá Anna vyučuje Pannu Máriu*, oltárny obraz. 1801. — Olej, plátno, 156 × 92. Značené dole uprostred: „And. Zallinger 1801.“ V zbierkach Mestskej galérie v Bratislave — inv. č. 254. Foto F. Hideg 1965.
10. Signatúra Andreja Zallingera na oltárnom obraze Svätá Anna vyučuje Pannu Máriu zo zbierok Mestskej galérie v Bratislave. Foto F. Hideg 1965.
11. Giovanni Battista Pittoni, *Madona so svätým Petrom*

- a Pavlom a s Piom T., oltárny obraz v kostole Santa Corona vo Vicenze. Olej, plátno. Reprodukcia z knihy Rodolfa Pallucehniho, Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961, tab. XX.
12. Franz Anton Maulbertsch, *Svätá rodina so sv. Annou a sv. Joachimom*. Okolo roku 1752—1753. Olej, plátno, 127×90. V zbierkach Rakúskej galérie vo Viedni. Reprodukcia z knihy Kláry Garasovej. Franz Anton Maulbertsch, Budapešť 1960, repr. č. 37.
 13. Franz Anton Maulbertsch, *Zázrak svätého Ladislava*, kupolová maľba v kaplnke sv. Ladislava v Primaciálnom paláci v Bratislave. 1781. — Freska, kombinovaná miestami s maľbou „al secco“. Foto F. Petrčík 1965.
 14. Okruh Franza Antona Maulbertscha, dielo neznámeho freskanta — azda Andrej Zallinger (?), *Alegória Starého a Nového zákona*, nástropná maľba na prvom klenbovom poli kaplnky Corporis Christi v Bratislave. Okolo roku 1780. Freska kombinovaná s domalbou „al secco“. Foto Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave — oddelenie pre štúdium reštaurovania.
 15. Okruh Franza Antona Maulbertscha, dielo neznámeho freskanta — azda Andrej Zallinger (?), *Adorujúci anjeli* — výsek z pravej časti nástropnej maľby

Alegória Starého a Nového zákona v kaplnke Corporis Christi v Bratislave. Foto Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave — oddelenie pre štúdium reštaurovania.

16. Okruh Franza Antona Maulbertscha, dielo neznámeho freskanta — azda Andrej Zallinger (?), *Alegória Božej Múdrosti a Striedmosti*. Nástropná maľba na trefom klenbovom poli kaplnky Corporis Christi v Bratislave. Okolo roku 1780. Freska kombinovaná s domalbou „al secco“. Foto Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave — oddelenie pre štúdium reštaurovania.
 17. Okruh Franza Antona Maulbertscha, dielo neznámeho freskanta — azda Andrej Zallinger (?). Detail jedného z anjelikov z nástropnej maľby *Alegória Božej Múdrosti a Striedmosti* v kaplnke Corporis Christi v Bratislave. Foto Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave — oddelenie pre štúdium reštaurovania.
- I. Andrej Zallinger, *Prijímanie apoštolov*, oltárny obraz na pravom bočnom oltári r.k. farského kostola sv. Mikuláša v Trnave — detail. Farebná snímka F. Hídeg 1968.

Beitrag zur Problematik der Malerfamilie Zallinger

Die auch wenn kurz andauernde, dafür jedoch intensive Regeneration der künstlerischen Aktivität zieht anfangs des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts eine ganze Reihe fremder, hauptsächlich wiener Künstler in die Slowakei, vor allem nach Bratislava. Nebst der gelegentlichen, aber stimulativen Tätigkeit von Künstlern wie Franz A. Maulbertsch, Johann J. Hauzinger, Caspar Sambach, Vinzenz Fischer, Franz Sigrist und anderer, lediglich indirekter Angehöriger der österreichischen Malerschule — solche waren z. B. Felix I. Leiber oder Josef Winterhalter — haben einige österreichische Künstler ihre Existenz für die Dauer in der Slowakei aufgebaut. Zu ihnen gehört u. a. auch ein Schüler Maulbertsch's, Andreas Zallinger, der sich in Bratislava niederlässt.

Anhand von Archivmaterial und Dank der Identifizierung einiger bis jetzt unbekannter Arbeiten ist es uns gelungen, das Profil dieses Künstlers in einer bedeutenden Masse zu rekonstruieren und seine Position im Kontext der slowakischen bildenden Kunst zu Ende des 18. Jh. zu beleuchten. Andreas Mathias Zallinger wurde in Wien den 8. Oktober 1738 als Sohn des bürgerlichen Bandmachers Jacob Zallinger geboren. Es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass er mit der Wiener Malerfamilie Zallinger verwandt war. Unter Angehörigen dieser Familie waren bis jetzt der Maler Franz Paul (geb. 1742 in Wien, gest. 1806 daselbst), weiter Anton, im Jahre 1741 als Mitglied der Frey Compagnie der

K. freyen Hof-Akademie der Mahlerey, Bildhauerei und Baukunst registriert, vielleicht Vater der obigen und schliesslich Johann Zallinger, der in den Jahren 1767—1781 mehrere Portraits für den Wiener kaiserlichen Hof malte, bekannt. Es ist anzunehmen, dass Andreas Zallinger als Gehilfe F. A. Maulbertsch's — vielleicht zu Dekorationsarbeiten an der Bratislavaer Burg oder am Sommersitz der Familie Erdödy, Arbeiten die knapp aus der Periode vor 1770 datieren — in die Slowakei kam. In den Steuerbüchern der Stadt Bratislava ist zwar in der Periode 1770—1807 (mit Ausnahme der Jahre 1774—1777, 1786—1789, 1798—1800) ein Maler unter dem Namen „Anton Zollinger“ vermerkt, doch mehrere Tatsachen weisen darauf hin, dass es sich um den Maler Andreas Zallinger handelt, der am 11. Januar 1805 in Bratislava starb.

Das zeitlich erstbekannte und verifizierte Werk Andreas Zallingers in der Slowakei ist das Bild des Hl. Ladislaus vom Hauptaltar der Kapelle des Primatialpalastes in Bratislava. Die Signatur dieses Bildes, „And. Zallinger 1781 Pinx.“ schliesst Johann Zallinger, -dem das Werk u. a. durch J. Cincík und K. Garasová zugeschrieben wurde als Autor des Bildes aus. Archivaldokumente beweisen, dass Andreas Zallinger im selben Jahr auch kleinere Projekte für das Csáky-Theater in Bratislava anfertigte. Auf Grund einer stilistisch-kritischen Analyse und anhand einiger ausserkünstlerischer Mo-

mente betrachten wir Andreas Zallinger als Autor des Altarbildes der Schenkwitzer Pfarrkirche aus dem Jahre 1733 — „Die Hl. Anna unterrichtet die Jungfrau Maria“. Mit gewisser Reserve kann zum Oeuvre des Künstlers auch das Portrait des Schemnitz (Banská Štiavnica) Kammergrafen Josef Colloredo gerechnet werden; dieses Bild ist mit „Ant. Zallinger Pinx. 1791“ signiert, doch konnte bis jetzt seine Identität mit dem Maler Anton Zallinger nicht eindeutig festgestellt werden; der Name des letzteren erscheint im Jahre 1786 in Šamorín (Sommerin); auch nicht mit dem gleichnamigen Maler, der im Jahre 1783 das Bild „Der ungläubige Thomas mit Christus“ malte (dieses Bild befindet sich heute in Székesfehérvár-Stuhlweissenburg, Ungarn).

Mit der Jahreszahl 1798 sind von Andreas Zallinger zwei Alterbilder der Trnavaer (Tyrnau) röm.kath. Pfarrkirche signiert und datiert. Das Bild „Die Kommunion der Apostel“, das schon früher in der Literatur erwähnt wird, ist eine Variation der Komposition von Maulbertsch's gleichnamiger Radierung, doch — wie es scheint — haben beide Arbeiten ein gemeinsames Vorbild, u. zw. eine Komposition G. B. Pittoni's. Das bis jetzt unbeachtet gebliebene Pendantbild des Hl. Johann von Nepomuk erinnert uns mit seiner Gestaltung wieder an einige Maulbertsch'se Kompositionen. Eine genaue kompositionelle Replik Maulbertsch's Studie zum Bild des Hl. Johann von Nepomuk in České Budějovice (heute in den Sammlungen Wadsworth Atheneum in Hartford) ist Zallinger's Bild aus der röm.kath. Kirche in Závadka. Der Werkstatt Andreas Zallinger's attribuieren wir eine weitere, dem Kult des Hl. Johann von Nepomuk gewidmete Komposition, u. zw. das Bild des Seitenaltars der gewesenen Trinitarier- (jetzt Jesuiten) -Kirche in Trnava; es ist dies ein Werk schwächerer künstlerischer Qualität, welches vielleicht schon unter der Mitwirkung des Sohnes des Künstlers, Anton, entstand.

Wir glauben, dass gleichzeitig mit dem Bild des Hl. Johann von Nepomuk der Trnavaer Pfarrkirche auch ein kleineres Bild, die Heiligen Peter und Paul darstellend, entstand; es befindet sich auf der Mensa desselben Altars. Die letzte bekannte Arbeit des Künstlers ist die Komposition „Die Hl. Anna unterrichtet die Jungfrau Maria“; sie ist aus dem Jahr 1801 datiert und befindet sich derzeit in der Städtischen Galerie in Bratislava.

Die Anfänge der Tätigkeit Andreas Zallingers in der Slowakei bilden nach wie vor den Gegenstand von Vermutungen. Ungeklärt bleibt vorderhand besonders die Tätigkeit des Künstlers auf dem Gebiete der Wandmalerei. Während die Annahme einer Mitarbeit Andreas Zallingers an der Realisierung der Maulbertsch'schen Freske im Primatialpalast von Bratislava als berechtigt erscheint, wird die Attribution der linearen Fresken der Bratislavaer Kapelle Corporis Christi und der Kuppel des Bra-

tslavaer Aspremont-Palais auch weiterhin in Frage gestellt.

Im Lichte seiner bis jetzt festgestellten, bzw. ihm lediglich hypothetisch zugeschriebenen Arbeiten erscheint Andreas Zallinger als ein bescheidener, weniger talentierter Epigone und Nachfolger F. A. Maulbertsch's, der sich von seinem Lehrer seine bewährten kompositionellen Schemata und Lösungen „ausleiht“. Ebenso übernimmt er aus dem reichen Vorrat der Maulbertsch'schen Gestalten einige Heiligtymen. Die Genealogie dieser Kompositionen und Typen führt manchmal sogar bis zu den Beispielen des frühen venezianischen Settecento. Andreas Zallinger knüpft insbesondere an Maulbertsch's Arbeiten vom Ende der fünfziger und aus den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts an, doch während Maulbertsch's Schaffen in dieser Periode den Geist des fröhlichen, in bezug auf Form und Farben mit virtuoser Leichtigkeit verspielten Rokoko wiederspiegelt, geht in Zallinger's Epigonen Ausdruck diese Leichtigkeit und Bravourösität verloren. In seinem Kolorit kommen in einer robusteren Form einige Merkmale der älteren barocken Stilwelle zum Vorschein. Trotz gewisser Anzeichen, die darauf hinweisen, dass Andreas Zallinger den Beitrag Maulbertsch's zur mitteleuropäischen Malerei nicht bereichert, sondern eher passiv daraus schöpft und ihn verkleinert, kann gesagt werden, dass seine Arbeiten ein interessantes Ausklingen der Maulbertsch'schen Traditionen im slowakischen Milieu darstellen. Sie werden in die breitere austro-italisierende Tendenz eingereiht, die noch gegen Ende des 18. Jh. einen starken Widerstand gegen den Druck des Klassizismus leistete und die Lebensdauer der bis dahin applizierten Licht- und koloristischen Ausdrucksmittel der Malerei verlängerte.

Die zuletzt vorgenommenen archivalen Forschungen haben Angaben bezüglich weiterer Mitglieder der Zallinger-Familie zum Vorschein gebracht. Unter ihnen befindet sich vor allem der Sohn des Künstlers, Anton Franz (geb. 2. 1. 1780 in Bratislava, gest. 9. 1. 1846 in Banská Bystrica), ein Maler und Restaurator, der höchstwahrscheinlich in der Werkstatt seines Vaters auslernte und später in Banská Bystrica tätig war; weiter Václav (Wenzel) Zallinger, ebenfalls Maler, dessen Name in den Steuerbüchern von Bratislava in den Jahren 1829—1843 vorkommt.

Die Forschungsarbeiten bezüglich der Zallinger-Familie sind noch nicht definitiv abgeschlossen. Die langjährige, sich auf mehrere Generationen erstreckende Tätigkeit der Zallingers lässt annehmen, dass weitere Arbeiten auftauchen werden, auf Grund derer es möglich sein wird, die Position und Bedeutung dieser Malerfamilie im slowakischen künstlerischen Milieu zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts noch genauer zu beleuchten.

VIERA LUXOVÁ — MÁRIA MALÍKOVÁ

Postava Jána Messerschmidta sa dostala do umeleckohistorickej literatúry vďaka záujmu o tvorbu jeho staršieho brata, známeho rakúskeho sochára Františka Xavera Messerschmidta. Prvé zmienky o ňom poznáme zo súdobých cestopisov, kde sa objavuje iba na okraji záujmu cestovateľov, ako prameň, od ktorého je možné sa dozvedieť správy o jeho slávnom bratovi.¹ V neskorších prácach sa Jánovi Messerschmidtovi čoraz viac prisudzuje negatívna úloha, aby tým vypuklejšie vynikol talent a ťažký osud jeho súrodenca. Po článkoch, v ktorých sa zaznamenávajú prvé epizódy zo života čudáckeho F. X. Messerschmidta a jeho „normálneho“ brata,² narastajú v neskorších príspevkoch³ stále zjavnejšie legendárne prvky. Ján Messerschmidt tu vystupuje ako nenadaný, zato za života úspešný a materiálne vcelku zabezpečený profajšok ku geniálnemu, a preto zneuznanému Františkovi Xaverovi. Aprioristickému postoju k mladšiemu bratovi sa nevyhol ani Albert Ilg v monografii o F. X. Messerschmidtovi, kde uvádza ďalšie anekdoty údajne z rodinnej tradície⁴ a charakterizuje Jána ako bezvýznamného kamenára, ktorému chýba akýkoľvek náznak tvorivej invencie. Na podporu svojho tvrdenia cituje rozhlnevaný a preto iste neobjektívny list F. X. Messerschmidta z roku 1770,⁵ v ktorom tento ostro napáda svojho brata. Vyčíta mu, že prišiel za ním do Viedne počas jeho choroby, lebo dúfal, že bude dedič a navyiac ho ohrozoval kordom, aby vymámil pre seba peniaze. Bez obalu mu vykrikuje, že ako málo schopný pracovník môže len v Bratislave, kde niet skutočných znalcov umenia, robiť „einen Herrgott in Gattihosen“.

Postoj k J. Messerschmidtovi dlhý čas ovplyv-

ňovali takéto hodnotenia, a preto nečudo, že doteraz vegetuje jeho pamiatka v tieni nadanejšieho a populárnejšieho staršieho brata. V 20. stor. sa síce začali objavovať objektívne údaje k jeho životu a dielu, tieto však dosiaľ neumožňujú syntetický pohľad na osobnosť tohto sochára. Uniká nám najmä hodnotenie jeho diela. Väčšina prác, ktoré sa dávajú do súvisu s jeho menom, sa nezachovala, alebo má hodnotu iba problematickej atribúcie.

Z doteraz známych a zachovaných diel ostáva iba činnosť pre farský kostol v Pápe bez oprávnených pochybností. Ján Messerschmidt tu podľa zmlúv z rokov 1776 a 1778 vytvoril okrem niektorých ozdobných článkov (hlavice stĺpov a baldachýn pre interiér kostola, dve vázy na fasáde) aj nadživotnú sochu sv. Štefana mučeníka a dvoch anjelov pre fasádu kostola.⁶ Ďalšie archívne doložené práce Jána Messerschmidta pre Maďarsko — pre Ostrihom a Budín, nepoznáme. Pre hradný kostol v Ostrihome vyhotovil v rokoch 1771—1772 kazateľnicu, tabernákulum a rámy na obrazy,⁷ tieto sú však od demolácie kostola, ktorý musel v 19. stor. ustúpiť novej bazilike, nezvestné. Práce pre univerzitu v Budíne, za ktoré dostal roku 1778 vysoký honorár 583,50 zlatých,⁸ nie sú zatiaľ bližšie určené. V Thieme-Beckerovom lexikone priznávajú J. Messerschmidtovi ešte účasť na výzdobe dómu v Szombathely (roku 1791). Novšia literatúra však tento fakt už neakceptuje.⁹ Atribúcie diel nachádzajúcich sa na Slovensku sú všetky problematické a považujeme ich za nesprávne. Gisela Leweke-Weydeová napríklad v článku *Weniger bekannte Pressburger Bildhauer I*¹⁰ pripísala J. Messerschmidtovi tri drevené plastiky, ktoré možno považovať skôr za diela

bratislavského sochára Antona Marschalla,¹¹ ktorý je zjavne pod vplyvom neskorej tvorby F. X. Messerschmidta. Uvedenú atribúciu potvrdzuje najmä 32 cm vysoké Bičovanie Krista (značené: „A. M. 1770“) z majetku bratislavskej Mestskej galérie. Suchá vecnosť názoru a spôsob modelácie postáv skupiny sú totiž pre Marschallovo plastické chápanie typické. Aj sama signatúra svedčí skôr v prospech Antona Marschalla ako pre Jána Messerschmidta, ktorý svoje druhé krstné meno Adam bežne nepoužíval. Svietnik s postavou baníka a reliéf s výjavom Kladenia do hrobu sú v súčasnosti nezvestné. No reprodukcia prvého diela v spomínanom článku naznačuje ešte v zosilnenej miere triedzo vecnú modeláciu doteraz známych prác A. Marschalla.

Na základe zápisu v magistrátnom protokole mesta Bratislavy z roku 1782, z ktorého vysvitá Messerschmidtov záujem o stavbu bočných oltárov v lamačskom kostole sv. Rozálie,¹² niekedy sa aj tamojší hlavný oltár považuje za jeho dielo. Zo štýlovokritických dôvodov však tento oltár zaradujeme do 50-tych rokov 18. stor. a pripisujeme ho inému bratislavskému sochárovi, Štefanovi Steinmasslerovi. Sochy lamačského oltára sú totiž názorove blízke sochám bočného oltára sv. Ignáca z Loyoly v bývalom jezuitskom kostole v Bratislave, ktoré sú archívne doloženými prácami Štefana Steinmasslera z roku 1761.¹³

Ďalšie nedoložené atribúcie, podpreté iba lokálnou bratislavskou tradíciou, uvádza Albert Ilg vo svojej monografii o F. X. Messerschmidtovi.¹⁴ O jednej z nich, o tzv. Božom hrobe, ktorý robil Ján Messerschmidt údajne pre kostol alžbetínok v Bratislave, nemôžeme sa vyjadriť, lebo práca je v súčasnej dobe nezvestná. Závažnejšia je druhá atribúcia, ktorá prisudzuje Jánovi Messerschmidtovi autorstvo plastík atiky Primaciálneho paláca v Bratislave, postaveného v rokoch 1778—1781 architektom Melchiorom Hefelem. Tento názor, ničím nepodložený, trvá v odbornej literatúre dodnes.¹⁵ Popri akceptovaní Ilgovej atribúcie sa stretávame v novšej literatúre aj s menom viedenského sochára Filipa Jakuba Prokopa, ktorému sa na základe slohových analógií pripisujú najmä dve bočné súsošia, pričom sa Jánovi Messerschmidtovi ponecháva autorstvo samostatných postáv atiky.¹⁶ Novoobjavený archívny materiál ku stavbe Primaciálneho paláca definitívne rieši názorové nezhody. Podľa zmluvy

a rozpočtu z roku 1779¹⁷ je autorom štyroch sóch spolu so stredným erbom a puttami na fasáde doteraz málo známy viedenský sochár, člen Akadémie Matúš Kögler¹⁸ a autorom dvoch súsoší, tak ako sa už v literatúre predpokladalo, Filip Jakub Prokop. Ján Messerschmidt, ktorý sa zúčastnil len na podradnejších sochárskych prácach pri stavbe paláca,¹⁹ vyhotovil pre atiku podľa Hefelega nákresov iba štyri dekoratívne vázy.

Správy o živote Jána Messerschmidta sú — okrem pár anekdot, uverejnených v staršej literatúre — publikované súhrnnejšie v už spomínanom článku G. Leweke-Weydeovej, ktorá vychádza z archívneho výskumu L. Kapossyho a L. Keménya. Týkajú sa predovšetkým pobytu sochára v Bratislave a okrem niekoľkých osobných údajov publikujú Messerschmidtov spor roku 1772 s M. Höllrieglom a jeho žiadosť o prácu v Lamači.²⁰

Náš príspevok prináša najmä nové biografické údaje zo života Jána Messerschmidta, čerpané z archívneho materiálu. Doterajšie poznatky o sochárovom diele sa nám nepodarilo rozšíriť natoľko, aby sa dala presnejšie zhodnotiť jeho tvorba a úplnejšie vymedziť jeho miesto v umeleckom profile Bratislavy.

Ján Messerschmidt sa narodil 23. decembra 1738 v malej dolnonemeckej obci Wiesensteig pri Ulme²¹ podobne ako F. X. Messerschmidt. Spôčiatku sa jeho život nepochybne vyvíjal v mnohom rovnako ako osud staršieho brata. Čoskoro sa ovdovená matka sťahuje s početnou rodinou do Mníchova, kde žije jej brat, známy sochár mníchovského rokoka J. B. Straub. V jeho dielni zaučoval sa azda istý čas aj J. Messerschmidt.²² Nie je vylúčené, že obdobne ako František Xaver pracoval tiež u svojho strýka F. J. Strauba v Grazi. Vo Viedni je súkromným žiakom medirytca J. G. Haida.²³ Na vtedajšie zvyklosti pomerne neskoro — ako dvadsaťšesťročný, zrejme už vyučený sochár — sa roku 1764 zapísal na viedenskú Akadémiu výtvarných umení.²⁴ Býval u svojho brata, v tom čase už slávneho umelca, ktorý sa práve zaoberal závažnou objednávkou — zhotovením nadživotných plastík cisárskeho páru. Dňa 2. mája 1766 spomínajú J. Messerschmidta medzi žiakmi, ktorým Akadémia povolila nosiť kord.²⁵

Začiatkom roku 1767 prichádza J. Messerschmidt natrvalo do Bratislavy. Dňa 10. februára



Ján Messerschmidt, hlavný oltár r. k. farského kostola v Šenkviaciach, detail. Foto Fr. Hideg

1767 sa tu žení so Zuzanou Linghovou.²⁶ Dôvod jeho presídlenia nevieme zatiaľ presvedčivo objasniť. Azda sa obával príliš silnej konkurencie v hlavnom meste monarchie a dúfal nájsť priaznivejšie podmienky v neďalekej Bratislave, ktorá od príchodu nového miestodržiteľa Alberta Sasko-Tešínskeho roku 1766 sľubovala živší spoločenský aj stavitelský ruch.

Na pozemku, zakúpenom pri parcelizácii vlastníctva mestskej nemocnice sv. Ladislava, mu roku 1772 postavil M. Höllrigl dom. Messerschmidt, nespokojný s murárskou prácou, však staviteľa obvinil z nedodržania zmluvy.²⁷ Dom sa nachádzal na tzv. Zelenom rýnku (dnes Nám. SNP) a sochárskymi susedmi boli sedlár J. Nebel a A. Stärkl. V Bratislave sa mu narodilo deväť detí,²⁸ no štyri z nich v útlom veku zomreli.²⁹

Občanom mesta sa J. Messerschmidt stal až 12. augusta 1776.³⁰ Napriek pomerne neskorému vstupu do radov miestnych plnoprávných občanov zrejme netrpel nedostatkom práce a finančnými starostami. Potvrďuje to o. i. výška daní, ktoré platil od roku 1769 až do svojej smrti.³¹ Spomedzi ostatných uvádzaných sochárov boli jeho poplatky obvykle najvyššie, iba ku koncu života klesli na priemernú taxu.

Roku 1777 sa do Bratislavy prisťahoval i František Xaver Messerschmidt,³² ktorý tu už ako chorý človek a vyhostenec spoločnosti hľadal tiché útočisko. V tom čase sa pomer medzi bratmi musel upraviť, lebo jednak ich vtedajšia korešpondencia prezrádza zreteľne priateľskejší tón,³³ jednak slávny umelec býval vyše troch rokov v dome svojho brata. Až roku 1780 si F. X. Messerschmidt zakúpil domček na predmestí Zuckermandel, kde aj zomrel.

Prvé práce Jána Messerschmidta, vytvorené ešte vo Viedni, nie sú známe. Pravdepodobne pracoval vtedy len málo ako samostatný majster. Môžeme ho hľadať ako tovaryša najmä v dielni jeho staršieho brata, pre ktorého, ako sám tvrdil, často pracoval.³⁴ Podobne ani o počiatočných prácach J. Messerschmidta v Bratislave nemáme dodnes určitejšiu predstavu, aj keď všetky vonkajšie okolnosti naznačujú jeho na vtedajšie pomery iste úctyhodnú činnosť. Z existujúcej literatúry, ktorá ho neraz uvádza ako dekoratívneho sochára, ako aj z archívnych prameňov treba usudzovať najmä na Messerschmidtovu účasť pri výzdobách novovzniknutých stavieb.

Nepochybne sa podieľal na fasádových aj interiérových úpravách viacerých tunajších i mimobratislavských budov. Takéhoto charakteru bola iste aj doteraz bližšie neurčená práca pre budínsku univerzitu. V Bratislave nemožno preto vylúčiť jeho pôsobnosť — zatiaľ nedoloženú — pri stavbe hradného Tereziána (začatá roku 1768³⁵), ako aj iných šľachtických domov mesta. Z týchto prác sme vďaka zachovanému archívne materiálu lepšie informovaní iba o Messerschmidtovej účasti na stavbe Primaciálneho paláca v Bratislave. Podľa zmlúv a rozpočtov vyhotovil roku 1779 pre palác viaceré ozdobné články. Tak je autorom 18 hlavíc stĺpov pre vstup a podjazd paláca,³⁶ ďalej 16 hlavíc kniežacieho sálu (zrejme tzv. Zrkadlovej siene) a už spomínaných štyroch váz na atiku paláca.³⁷ Okrem týchto kamenárskych prác robil podobné architektonické články aj z dreva, ako o tom svedčí jeho vlastnoručný rozpočet z toho istého roku.³⁸ Prácami z roku 1779 sa Messerschmidtova účasť na stavbe neskončila, v rokoch 1780—1783 sa jeho meno opäť a opäť objavuje pri vyúčtovaniach stavby.³⁹ K týmto prácam už nemáme bližšie vysvetlenia, iba vo výkaze za rok 1781 sa Ján Messerschmidt uvádza ako reštaurátor sochy sv. Jána Nepomuka zo zač. 18. storočia, ktorá vtedy stála na Primaciálnom námestí.⁴⁰ Vysoké sumy svedčia o početných prácach pre tento palác, ktoré stáli iste zväčša na rozhraní kamenárskej a sochárskej tvorby.⁴¹

Okrem radu pravdepodobne podobných podujatí, ktoré majú viac charakter lepšej remeselnej tvorby a ktoré máme doložené aj pre kostolné stavby (interiér kostola v Pápe a v Ostrihome), poverovali Messerschmidta zrejme v mnohých prípadoch aj náročnejšími sochárskymi prácami. Svedčia o tom plastiky fasády kostola v Pápe i správa o sochárovom návrhu na bočné oltáre kostola v Lamači.⁴² Táto, pre nás dôležitejšia činnosť Jána Messerschmidta nie je dosiaľ dostatočne známa. Okrem doteraz zverejnených sochárskych podujatí môžeme rozšíriť jeho dielo iba o jednu prácu — o hlavný oltár farského kostola v neďalekých Šenkviaciach, ktorý vznikol roku 1783. Za dielo Messerschmidtovo (bez udania krstného mena) označil oltár Gabriel Kolínovič, šenkviacký rodák roku 1789.⁴³ K oltárnej stavbe, ktorá má dve kamenné sochy uhorských kráľovských svätcov v životnej veľkosti, zachovali sa

i vyúčtovania — podľa nich zaplatili bližšie nemenovanému kamenárovi spolu 335 zlatých.⁴⁴

V auguste 1783 zomiera vo svojom osamelom domčeku F. X. Messerschmidt. V súvislosti s vybavovaním pohrebu a dedičstvom sa prirodzene objavuje aj meno jeho mladšieho brata. Z pozostalostných spisov vysvitá, že bol dlžný zosnulému značnú sumu peňazí — 800 zlatých a že kúpil vtedy celú jeho sériu tzv. charakterových hláv za 700 zlatých.⁴⁵

Od 80-tych rokov sa meno Jána Messerschmidta objavuje viac ráz v mestských spisoch. Roku 1782 má opäť starosti so svojim domom. Na jeho žiadosť komisia určená mestskou radou prezerá okolité pivnice, pretože do Messerschmidtovho domu vniká počas dažďov voda, a murársky majster Norbert Danko je poverený dať všetko do poriadku.⁴⁶ O tri roky neskôr Messerschmidt opäť podáva žiadosť na mestskú radu, tentoraz o povolenie zriadiť si pri dome záhradu.⁴⁷ Roku 1786 sa Ján Messerschmidt spomína medzi majstrami, ktorí oceňujú majetok zrušeného pavlínkeho kláštora v Šamoríne.⁴⁸ V tom čase — 21. novembra 1786, 8. januára 1787 a 13. februára 1787 — stretávame sa ešte s jeho menom v súdnych spisoch mesta. Žaloval vtedy z bližšie neznámych finančných príčin E. Langhofferovú.⁴⁹ Roku 1791 prosí spolu so susedom J. Nebelom mestskú radu o zriadenie verejnej studne na Zelenom rýnku. Upozorňuje, že v okolí jestvujú len dve súkromné studne, ktoré by v prípade požiaru nestačili kryť zvýšenú potrebu vody.⁵⁰ Rok pred smrťou sa meno Jána Messerschmidta objavuje v zozname občanov mesta Bratislavy, ktorí vstúpili do práve sa zakladajúceho bratstva B. M. Virginis Assumpta v kostole sv. Salvátora (bývalom jezuitskom) v Bratislave.⁵¹

Dňa 25. septembra 1794 Ján Messerschmidt v Bratislave zomrel.⁵² Deň pred smrťou spisali so sochárom testament, zverejnený 20. októbra 1794. Jeho majetok vtedy pozostával z domu, vinohradu a zásob vína, ďalej z 1000 zl., ktoré mu dlhoval istý F. Strontz za kúpené charakterové hlavy F. X. Messerschmidta a z pohľadávky 200 zl. u jeho zata Pendela. Z uvedeného majetku oddelili 500 zl., veno manželky Zuzany a zariadenie domu, ktoré získali manželia spoločným hospodárením. Všetko odkázal Messerschmidt svojej manželke, ktorej pripadla starosť o dovtedy nedospelé deti. Pri ich plnoletosti mala — podľa

poslednej vôle sochára — každému vyplatiť 550 zl. V prípade nového sobáša žiadal majetok rozdeliť medzi ženu a deti z prvého manželstva. Testament, ktorý dosvedčuje Messerschmidtovo postavenie majetného občana, žiaľ, nespomína nijaké jeho práce, jestvujúce plastiky, dielňu ani prípadných pomocníkov.⁵³

Po Messerschmidtovej smrti prihlásil sa o vrátenie peňazí v mene svojej sestry istý von Kranach. Z príslušných spisov vysvitá, že sochár si za života vypožičal 4000 zl., z ktorých ostal 1000 zl. dlžný.⁵⁴ Messerschmidtova manželka, ktorá pod hrozbou exekúcie pohľadávku nakoniec uhradila, prežila svojho muža o dvadsaťosem rokov.⁵⁵ Nevieme, či ďalej viedla dielňu svojho muža, nie je to však pravdepodobné. Žiadne z detí, pokiaľ vieme, nenasledovalo v povolani svojho otca a tak môžeme predpokladať, že Messerschmidtovu dielňu prevzal iný bratislavský sochár alebo sa celkom likvidovala.

Napriek iba zlomku identifikovaných a dochovaných prác z celoživotnej činnosti Jána Messerschmidta možno dnes predsa rámcovo naznačiť charakter jeho úsilia a tým aj jeho postavenie na pozadí bratislavského sochárstva druhej polovice 18. stor.

Väčšiu pozornosť si zaslúžia predovšetkým Messerschmidtove plastiky hlavného oltára v Šenkviaciach, ktoré v súčasnosti reprezentujú najvýznamnejšiu časť jeho tvorby. Z ostatných autorových prác je sochársky zaujímavejšie iba riešenie atiky fasády farského kostola v Pápe. No figúry tu nedovoľujú pre značnú výšku detailnejší rozbor. Postava stojaceho sv. Štefana mučenika medzi dvoma klačiacimi anjelmi vytvára kompozične uzavretý celok, ktorý v podstate nadväzuje na trojuholníkový rytmus nižšieho tympanonu. Umiestnenie figúr podmienilo napokon ich modeláciu vo veľkých tvaroch a v jasnom plynulom obryse.

Architektúra šenkviackého oltára vyplňa celý záver svätyne — možno podľa návrhu Messerschmidta — ako veľku plochá kulisa. Plastická premodelovanosť a dynamické vrstvenie barokových oltárov tu už ustúpili do úzadia a prevahu nadobudli statické hodnoty s emblematickými, čisto dekoratívnymi prvkami.⁵⁶ Koncepcia oltára v zásade nepočíta s voľnejším rozvojom plastiky, ktorá stráca svoj niekdajší význam v oltárnom celku a uspokojuje sa skôr úlohou architektonické-

ho doplnku. Taktiež odznaky moci svätcov — žezlo, erb — nemajú hlbšiu významovosť a klesli na čiste poznávací atribút. V porovnaní so skoršími prácami rovnakého námetu (napr. postavami sv. Štefana a sv. Ladislava na bočnom oltári bratislavského kostola sv. Trojice) chýba plastikám niekdajšia aktivita gest, sila pôsobenia, teda výraz samostatnej osobnosti. Tento presun je myšlienkovy zakotvený v neskorom 18. stor. a súzvučný s dobovým meštianskym sentimentalizmom.

V Uhorsku obľúbení svätci Štefan a Ladislav rámujú tak v bezprostrednej blízkosti stredný obraz. Mierne esovitý postoj figúr uzemňuje sochár pomocou bohatého plášťa, ktorý vytvára pevné pozadie. Obrys plastik sa už uzatvára, namiesto dynamizmu, pátosu a malebnosti nastúpilo vecnejšie konštatovanie. V modelácii upútajú najmä ruky a tvár — nositelia výrazu, ich pohyb (v podstate zrkadlove variovany) a celkový postoj sú neskorými rezíduami „Gesamtkunstwerku“ barokového oltára. Výrazne modelované črty obličaja a starostlivo formované ruky doplnia drapéria, chápaná vo svojej hmotnosti a splývavých paralelných liniách. Bežný kroj týchto svätcov sa snažil autor zachytiť podľa vtedajších predstáv s historickou vernosťou. V modelácii kontrastujú hladké veľké tvary s opisnou kresbou detailu.

Vzrast historizujúceho momentu v stvárnení odevu nachádzame aj u iných autorov druhej polovice storočia (J. M. Fischer, sochy bývalého svätoštefanského oltára v dóme v Pätikostolí, F. J. Prokop, sochy hlavného oltára farského kostola v Pápe a i.⁵⁷), no celkové pôsobenie ich plastik ostáva svojbytné. Nepochybné príbuznosti prezrádza najmä Messerschmidtova postava sv. Štefana s rovnomennou, no o dva roky mladšou Prokopovou plastikou kostola v Pápe. Ide však o podobnosti podmienené viac dobovou atmosférou. Prednes Prokopa, obyvateľa umeleckého centra, je totiž viditeľne suverénnejší, priestorotvornejší, možno povedať i monumentálnejší, pokiaľ Messerschmidtovo poňatie nesie skôr stopy vplyvu malomestského prostredia.

V rámci Bratislavy stojí sochárske snaženie Jána Messerschmidta mimo miestny podonetrovský prúd, ktorý tu vtedy už len dožíva a svojisky nuansuje nové výtvarné tendencie. Z tohto ovzdušia načerpáva len jemnú senzitivnosť, ktorá



Ján Messerschmidt, hlavný oltár r. k. farského kostola v Šenkviaciach, postava sv. Štefana mučenika.

Foto Fr. Hídeq

sa tradovala najmä pri sochárskych dielach s tematikou Ukrižovania (L. Gode, oltár kaplnky Illésházyovcov v Trenčíne) a v rámci Messerschmidtovho sochárskeho štýlu prešla plynule do dobového sentimentalizmu. Autorovo úsilie tiež nenaznačuje — okrem sklonov k vecnosti až opisnosti — hlbšie súvislosti s myšlienkovým rádiom tvorby jeho brata F. X. Messerschmidta. Sochárske princípy tohto umelca zato výraznejšie poznačili činnosť A. Marschalla, ktorá sa práve v rokoch vzniku šenkvičského oltára viditeľne líši od názoru J. Messerschmidta.

Na základe uvedených konštatovaní možno Jána Messerschmidta veľmi zaradiť do prúdu vtedajšej stredo európskej tvorby. Už v osemdesiatych

rokoch prekonáva poznatky svojho pôvodného akademického školenia a vyrovnáva sa s novými dobovými podnetmi, ktoré prichádzajú do Bratislavy opäť cez Viedeň. Na rozdiel od videnskej tvorby, ktorú v jej schönbrunnskej podobe reprezentujú práve sochy atiky Primaciálneho paláca v Bratislave, si však jeho prejav zachováva špecifický ráz. Ján Messerschmidt tak v bratislavskom sochárstve predstavuje relatívne samostatnú líniu, podmienenú síce rakúskym snažením, no modifikovanú miestnym prostredím. Z vývinového hľadiska ostal u nás typickým reprezentantom prelomového obdobia konca 18. stor. v značne kvalitnej podobe.

Poznámky

¹ Anonym (Seipp Christoph), *Reisen von Pressburg durch Mähren...*, Frankfurt-Leipzig 1793, 499 a n. cituje životopis F. X. Messerschmidta priamo podľa rozhovoru s Jánom Messerschmidtom, ktorý vtedy ešte žil v Bratislave. O samom J. Messerschmidtovi hovorí okrem známych údajov iba toľko, že častejšie pracoval pre svojho brata a že ho F. X. Messerschmidt podporoval značnými sumami. Cestovateľ opisuje aj vzhľad Jána Messerschmidta — ako veľmi vysokého, zdravého, statného muža.

² P. von Ballus, *Pressburg und seine Umgebung*, Pressburg 1823.

³ K. J. Schröer, *F. X. Messerschmidt*. Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, 1853; *Aus Pressburgs Leben in Dreissigen Jahren*. Pressburger Zeitung 28. XI. 1876 (z článku F. v. Pulskeho, *Életem és korom* v Budapešti Szemle citované partie o F. X. Messerschmidtovi a jeho bratovi).

⁴ A. Ilg, *F. X. Messerschmidt's Leben u. Werk*, Leipzig-Prag 1885, 29 vysvetľuje napr. Messerschmidtovo údadctvo a jeho staromládencstvo nešťastnou láskou ku krásnej švagrinej, manželke Jána Messerschmidta (jej krstné meno je tu nesprávne ako Mária Terézia), s ktorou sa vraj zoznámil ešte vo Viedni. Túto historku prevzal údajne z rodinnej tradície.

⁵ A. Ilg, c. d., 62 a n.; tu je list publikovaný v plnom znení.

⁶ A. Pigler, *A pápai plébánia templom és mennyezetképei*, Budapest 1922, 60, 62 (zmluva s J. Messerschmidtom). Podľa M. Aggházyovej, *A barokk szobrászat Magyarországon*, Budapest 1959, zv. I. 241 pracoval J. Messerschmidt pre farský kostol v Pápe v rokoch 1778—1782 a vyhotovil tu aj modely oltárov, za ktoré dostal spolu 96 zlatých. Tieto údaje sa v Piglerovej

publikácii nenachádzajú, tu sa podľa archívneho materiálu návrhy na všetky oltáre pripisujú architektovi Jozefovi Grossmanovi a sochy na oltároch videnskému sochárovi F. J. Prokopovi.

⁷ L. Pálincás, *Esztergom XVIII. századi művészeti emlékei*, Budapest 1937, 53, 84—85.

⁸ Aggházy, c. d. I, 241.

⁹ Kádar Z., Horváth T., Géfin G., *Szombathely*, Budapest 1961.

¹⁰ Forum VII (1937), 18 a n.

¹¹ O Marschallovi pozri článok: M. Aggházy, *Deux sculpteurs inconnus Antoine Marschall et Jean Kutschera*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 1959, No. 15.

¹² A. Húščava, *Dejiny Lamača*, Bratislava 1948, 124 a n.; G. Leweke-Weyde, c. d., 18 a n.

¹³ G. Leweke-Weyde, c. d., 18.

¹⁴ A. Ilg, c. d., 49.

¹⁵ Kolektív, *Dejiny Bratislavy*, Bratislava 1966, 181 (tu Fr. A. Messerschmidt ! ?). Pripísanie plastík Františkovi Xaverovi Messerschmidtovi v sborníku *Bratislava, stavebný vývin a pamiatky mesta*, Bratislava 1961, 206 je celkom pomýlené.

¹⁶ Napr. Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*, heslá J. A. Messerschmidt a F. J. Prokop; Aggházy M., c. d. I, 241 a 257. V. Wagner pripísal všetky sochy atiky F. J. Prokopovi (Vývin výtvarného umenia na Slovensku, Bratislava 1948, 68.)

¹⁷ Ostrihom, Primaciálny archív. Archivum seculare — acta aedilia Fasc. N (Aedilia secularia Poson. 1777—1823), Nr. 13: Copia: Contract mit dem Bildhauer Hr. Kögler... Sign. Pressburg 7ten April 779. — Podľa zmluvy, ktorú podpísal správca Štefan Ormosdy a Melchior Hefele za objednávateľa a Matúš Kögler, sochár a člen videnskej Akadémie aj v mene Filipa Jakuba Prokopa,

odporúčal oboch sochárov vtedajší riaditeľ videnskej Akadémie J. Schmutzer. Štyri nadživotné sochy cnosti a dvoch anjelov, štyri sochy putt (Kindl) a erb s kardiálnym klobúkom mal vytvoriť Kögler z kameňa zo St. Margorethen v Rakúsku. Z toho istého kameňa a za rovnakú cenu (140 zl. za kus) mal vyhotoviť F. J. Prokop obe skupiny atiky. Obaja sochári mali pracovať pod dozorom Schmutzerovým. Celá práca mala byť dokončená do konca augusta 1779.

Pod tým istým číslom sa v ostrihomskom archíve nachádza v kópii aj rozpočet Köglerových a Prokopových prác (Ueberschlag und respective Accord mit dem Bildhauer Herrn Mathias Kögler von Wien, die grossen Statuen und Wappen auf das fürstl. Primatial Gebäu betreffend), podľa neho namiesto Köglerom požadovaných 2470 zl. mala celá sochárska výzdoba stáť 2000 zl. Pozri tiež: M. Malíková, *Sochárska výzdoba Primaciálneho paláca v Bratislave*. Vlastivedný časopis 1969 (v tlači).

Pod č. 14 sa nachádza opäť v odpise zmluva z r. 1779 s bratislavským maliarom a pozlacovačom Millitzom, ktorý robil polychrómiu a pozlátenie sóch fasády.

¹⁸ Z jeho života vieme iba toľko, že sa roku 1772 stal riadnym členom videnskej Akadémie. Roku 1784 objednalo mesto Budín od neho jazdeckú sochu Jozefa II.; táto práca sa však pre zákaz Jozefa II. neuskutočnila. Pozri Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*; M. Aggházy, c. d. I, 227.

¹⁹ Údaje k prácam Jána Messerschmidta pre Primaciálny palác pozri ďalej, najmä pozn. 36—39.

²⁰ Pozri aj G. Leweke-Weyde, *Pressburger Baumeister der 2. Hälfte d. 18. Jh.*, 66.

²¹ Podľa láskavého oznámenia p. dekana fary vo Wiesteigu v NSR. Tak ako väčšina detí garbiara Jána Juraja Messerschmidta a Johannya rod. Straubovej, získal pri krste dve mená — Ján Adam, no druhé meno sa počas jeho života v zachovanom listinnom materiáli vôbec neobjavuje.

²² V existujúcom archívnom materiáli v Mestskom archíve v Mníchove sa však jeho meno nenachádza (Rechnungsbuch der Bildhauer von 1718—1794, Generalakt der Bildhauer 1575—1933).

²³ Thieme-Becker, *Künstlerlexikon*.

²⁴ Matrika videnskej Akadémie. r. 1764: Messerschmidt Johann, Bildhauer, bey seinen Bruder. 3. November.

²⁵ Archív videnskej Akadémie, r. 1766, fol. 142.

²⁶ Štátny archív Bratislava, fara sv. Martina v Bratislave — matrika sobášených:

10. Februarius 1767, Joannes Messerschmidt Sculptor et Virgo Susanna Linghin. Testes: Josephus Schusterschitz Ratium officialis Excel. Cast. et Petrus Antonius Mittmayr, Civis.

²⁷ Archív mesta Bratislavy, Protocolum Ocular. revisionum estimation execution 1772—1773, s. 527—530, Beschau Anno 1772 den 30ten September. — Komisia, ktorá mala rozhodnúť o spore, vyjadrila sa viac menej neutrálne a nariadila Höllriglovi iba malé úpravy.

²⁸ Štátny archív Bratislava, fara sv. Martina v Bratislave, matrika krštených: 13. 6. 1768 Joanna Antonia,

6. 5. 1769 Maria Theresia, 25. 2. 1772 Christianus Mathias, 29. 11. 1774 Maria Theresia, 13. 1. 1776 Maria Josepha, 1. 12. 1776 Franciscus Xaverius Joannes, 17. 2. 1778 Maria Theresia, 29. 3. 1779 Maria Anna, 19. 7. 1782 Joannes Ev. — Krstnými rodičmi Messerschmidtových detí boli zvyčajne Christian Halasch, obchodník a jeho žena Johanna.

²⁹ Štátny archív Bratislava, fara sv. Martina v Bratislave, matrika zosnulých:

14. 6. 1770 Theresia, 31. 3. 1772 Christianus, 23. 9. 1774 Theresia, 8. 6. 1779 Anna.

³⁰ Archív mesta Bratislavy, Protocolum actionale 1776, fol. 310: Die 12 Augusti Bürger worden Johan Messerschmidt, kath. Rel. aus Bayrn von Wiesenstein gebürthig, ein Bildhauer, dessen Bürger Herr Mathias Unger Portion Einnehmer und Johann Nester, Burgl. Zimmer-Meister.

Bürger Buch 1768—1785, s. 54: 12. 8. 1776 Johann Messerschmied aus Bayrn, C. R., Bildhauer.

³¹ Archív mesta Bratislavy, Special Portions opificii Repartition der Professionisten und Handwerckleute — pozri záznamy v rubrike „sochári“.

³² F. X. Messerschmidt pricestoval do Bratislavy z Mníchova koncom augusta 1777 (A. Ilg, c. d., 72, č. XV).

³³ V listinnej pozostalosti F. X. Messerschmidta, uloženej v Archíve mesta Bratislavy sa zachovali z roku 1777 dva listy, publikované u Ilga, c. d., 66 a n. č. VII a 67 a n. č. VIII. Je to list zo 17. januára 1777, v ktorom J. Messerschmidt píše svojmu bratovi ešte do Mníchova, aby prijal ponúkanú penziu z Viedne a nedatovaný koncept odpovede. V listoch sa už nespomínajú žiadne osobné spory a urážky.

³⁴ Anonymus (Seipp Christoph), c. d., 499. Podobne aj F. X. Messerschmidt vo svojom liste z roku 1770 (pozri A. Ilg, c. d., 62 a n.) sa zmieňuje o tom, že mladší brat pre neho pracoval.

³⁵ Menclovei, V. a D., *Bratislava*, Praha 1936, 121.

³⁶ Ostrihom, Primaciálny archív. Archivum seculare — acta aedilia, Fasc. N (Aedilia secularia Poson. 1777—1823), Nr. 13. Copia: Contract mit dem Bildhauer Messerschmied.

Anheunt zu Ende gesetzten Dato ist zwischen den Wohlgebohrnen Herrn Emeric v Boronkay, deren samentlichen Primatial Gütern Prefecten im Boyseyne des Fürstlen Hofrichters Herren Stephan v. Ormosdi und Primatial Architecten Hrn Melchior Hefeles eines' dann dem bürgl. Bildhauer Hrn Johann Messerschmied anderen Theils folgender Contract beschlossen worden als

Erstens werden Ihme Herrn Messerschmied die zu dem Fürstlen Primatial Bau erforderliche Bhain (?) Capiteler auf die Haupt Fronto bestehend in Achtzeten Stuck, dergestalten überlassen, dass er lauth dem schon voraus gemachten, und vom Herrn Architekten, wie auch Herrn Hofrichter gutgeheissenen Prob Muster alle andern sowohl von eben dem nämlichen Stein, als übrigen accuraten Ausarbeitung vollkomen gleich verfertige, wofür sodann

zweytens demselben vor ein jeden derley Capitall

Sieben und zwanzig Gulden, mit dieser Bedingnus zugesaget worden, dass er

drittens alle obig benannte achtzeten Stuck und drey zwar die erste Halbschied bis Ende May, die andere Hälfte aber bis Ende Juny a. c. bis in sein Haus allhier werfertigter stelle, von wo sie bis auf den Bau mit herrschaftlichen Kosten geliefert worden, doch aber soll derselbe bey Aufsetzung dieser Capiteller mit sein Leuten, wo Sie nöthig zugegen, und die hier und da noch erforderliche Arbeit ohne weiterer Bezahlung zu machen verbunden seyn, wessentwegen sowohl als auch wegen Versicherung und Zuhaltung die ausgesetzten Terminen ihm

viertens Jezt als bey Schlußung dieses Contracts zweyhundert Gulden antieipiret worden sind, die übrige Zahlung aber nach Vollständig Verfertigter Arbeit zu leisten Versprochen wird. Pressburg den 17ten Marty 1779.

Boronkay Inue Johann Messerschmid
Prefectus burgl. Bildhauer

³⁷ Ostrihom, Primaciálny archív. Archivum seculare..., Fasc. N, Nr. 13:

Überschlag und Acord (29. V. 1779) — copia:

Mit dem bürgl. Hrn Bildhauer Johann Messerschmid die Capitelen in der fürstlichen Saal und Vasen auf die Haupt Front betreffend.—

Erstlich Sechzehn Capitellen auf die Säulen des Saales... lauth vergegebener Zeichnung auf Jonische Ordnung per Stück 17,—, Zus. 272,— (upravené na: 15,—, 240,— fl.).

Zweytens, Vier Vasen 70,—, Zus. 280,— (upravené na 58,— a 232,— fl.).

Summa 552,— (znížená na 472,— fl.).

Práce mal J. Messerschmid vykonat podľa kresby M. Hefeľeho. Materiálom mal byť kameň zo St. Margarethen v Rakúsku.

³⁸ Ostrihom, Primaciálny archív. Archivum seculare, acta aedilia, Fasc. NN (Acta concertationis Primatis de Batthyán com Provisore Ormosdy et Architecto Hefeľe intuitu aedificior ab Ano 1778).

Überschlag

Was für Euer Fürstlichen Emenz Joseph Batthyáni an Bildhauer Arbeit gemacht solle werden wie folget

Erstlich 6 Capitel
2t 4 Vasi
3t 8 Bernfüß
4t 1 Potzen in die Höhe
5t Antig gehäng mit 2 Extra gehäng
dieses alles von Aigenen Holtz zu machen ist davor fl. 104,—

Pressburg den 19. 9br. 779 Johann Messerschmid
burgl. Bildhauer

³⁹ Ostrihom, Primaciálny archív. Archivum seculare, acta aedilia, fasc. NN:

a) Bau Extract 1. 1.—30. 6. 1780 — Bildhauer Messerschmid 481,— fl.

b) Bau Extract 1. 7.—30. 9. 1780 — dem Bildhauer Messerschmid 310,— fl.

c) Summarischer Extract 1. 1.—31.12. 1781 — Ausgaab: dem Bildhauer Messerschmid von Reparatur der

St. Johannes Statuen 103,— fl.;... Abschlags Zahlungen auf contrahirte Arbeit — Bildhauer Messerschmid 300,— fl.

d) Summarischer Ausweiss (bez dáta, rok 1782 ?)

Bildhauer Messerschmid:

Betrag der ganzen Forderung 1400,—
Abschlagszahlungen hierauf 300,—
Verbleibender Rest 1100,—

e) Unterthänigste Vorschlag (návrh na platby za vyhotovené práce) 8. II. 1782 —

Bildhauer Messerschmid Forderung 1100,—

Zahlung hierauf pr. Abschlag 500,—

f) Ausweiss.... an Begehrenden Hndwerksleuth — 12. I. 1783

Joh. Messerschmid — 1425 fl. 4 gr.

Abzug hievon 89 fl. 10 gr.

Abschlags Zahlungen 1000,— fl.

Gänzliche Auszahlung 335 fl. 54 gr.

⁴⁰ Pozri pozn. 39, bod c.

⁴¹ Na jednoduchú kamenársku prácu bol pre palác určený bratislavský kamenár Martin Rumpelmayer, kamenárske práce pre kaplnku paláca vyhotovil majster Carlo Adami zo Süttö. Štukovú výzdobu Zrkadlovej siene zhotovili podľa Hefeľeho nákresov štukatéri J. M. Jänisch z Viedne a K. Trattner z Bratislavy. Archivný materiál k týmto autorom pozri opäť v Archivum seculare, acta aedilia, fasc. N a NN Primaciálného archívu v Ostrihome.

⁴² Archív mesta Bratislavy, Protocollum actionale r. 1782, fol. 207 (zasadanie zo dňa 12. júla) — pozri A. Húščava, c. d., 124 a n. Nie je isté, či sa oltáre v Lamači nakoniec postavili, lebo kanonická vizitácia z roku 1812 žiadne bočné oltáre v lamačskom kostole sv. Rozálie nespomína.

⁴³ Gabrielis Kollinovicis Senguicensis: Chronicon militaris ordinis equitum Templariorum, Budae 1789. Edidit Martinus Georgius Kovachich. ... Olim quatuor aras ex ligno habebat, none tribud abunde provisum est quarum major cum ipso templo comunem S. Annae titulum referens ex lapide structa et marmorae crusta obstruckta opus statuarii Messerschmid elegantem....

⁴⁴ Farský úrad Šenkvice, vyúčtovania z roku 1784:

29. apríla 1784: Kamenár podľa wiznany Contractu sveho prijal 200,—

Rezbar podobne prijal jako obzvlastnych

Quittung preukazuje 200,—

Murarom za stavany Oltara 57,46

Zlatnikovy podle wiznany 350,—

Marmorilurovi podle wiznany 380,—

Malarovi za obraz St. Anni 70,—

9. decembra 1784: Rezbarovi a Malarovy za Pozlaczani

Tabernaculum 250,—

Do Platylo se vedle Contractu

rezbarovi 147,—

kamenarovi 135,— 282,—

Kamenarskemu Tovarissovi na 1 1/2 dna 1, 1/2

Keďže rezbarska práca je v účtoch oddelená od práce kamenárskej, pracovali na oltári iste dvaja autori.

Z týchto príčin drevené sochy tabernákula nie sú zrejme dielom J. Messerschmida.

Na publikáciu G. Kollinoviča a na účty z roku 1784 nás láskavo upozornil p. dekan fary v Šenkviaciach.

⁴⁵ V publikácii: *400 rokov Šenkvice*, Bratislava 1966, sa na s. 143 a n. oltár kostola pripisuje F. X. Messerschmidtovi, dielo však štýlové tomuto umelcovi neodpovedá. Okrem toho sú vyúčtovania za prácu až z roku 1784, kedy je F. X. Messerschmid mŕtvy, čo by sa bolo vo vyúčtovaniach iste spomenulo.

⁴⁶ Najdôležitejšie časti z vyúčtovania pozostalosti sú publikované u Ilga, c. d., 77 a n., č. XXI, XXII, XXIII.

⁴⁷ Archív mesta Bratislavy, Protocollum oculatarum aestimationum et executionum z roku 1782, s. 622 a n. Beschau, Anno 1782 den 19n November...

⁴⁸ Archív mesta Bratislavy, Protocollum actionale z roku 1785, s. 364.

⁴⁹ Budapešť, Umeleckohistorické dokumentačné stre-disko (Művészettörténeti Dokumentációs központ), No. E. A 2744 (Inventáre zrušených kláštorov Uhorska).

⁵⁰ Archív mesta Bratislavy. Listinný materiál k sporu sa nedochoval. Podľa záznamov v Indexe k súdnym spisom (I B 4 PK), s. 19, 77, 115 v príslušných rokov a v súdnom protokole (8 4PK) s. 93 šlo o dlh 54,— fl. Konečný rozsudok sporu znel: Die beklagte Elisabeth Langhofferin seye die untern 30 Aug. 1785 contrahirte fl. 54,— samt dem von nehmlicher Quit. ausständigen Interesse...5.... auch auf Fl. 25, 40 gelässigte Berichts Kosten binnen 14 Tügen Frist den Kläger Joh. Messerschmid um so gewisser zu bezahlen schuldig, als in nidrig Fall auch ferneres Gelangen des Klägers die Execution ihme ertheilet wird.

⁵¹ Archív mesta Bratislavy, Protocollum actionale z roku 1791, s. 689.

⁵² Ostrihom, Primaciálny archív. Acta sub Primate Cardinale a Batthyán, Intran. III, No. 14—15 (Poson Parochiam et Altaris concern). — Verzeignis deren Herren Bürgern, die sich Eygenhändig eingeschrieben. mit der grössten frohlockung ihres Eyfers. — No. 152 Johann Messerschmid, Burgl. Bildhauer.

⁵³ Štátny archív Bratislava, fara sv. Martina v Bratislave, matrika zosnulých. 25. september 1794 — Joannes Messerschmid, Sculptor Civis Conjugatus, an. 53, e Hydrope (podľa zápisu v matrike krštených vo Wiesensteigu mal pri úmrtí 56 rokov).

⁵⁴ Archív mesta Bratislavy, Protocollum Testamentorum ab Anno 1783 usque Annum 1805 inclus. (4 n 11).

Des Ehrengachten Herrn Johann Messerschmid hiesigen Bildhauers letzwillige Fasson. Condirt des 24ten Sept. 1794, Publicirt des 20ten Oct. 1794.

.... Nachdeme des Fatentes vorhandenes Vermögen, welches bestehet aus einem auf den grünen Markt-Platz gelegenen Haus, einen Weingarten in Viertzgerm 300 Eimer Fässern in eisernen Band, und ohngefehr 50 Eimer Wein, dann einem bei Hrn Strontz annoch für durch diesen erkaupte Kunstköpfe anhaftenden Activ-Capital pr. fl. 1000,— und fl. 200,— bei seinem Schwiegersohn Hrn Pendl, wie auch in dem Professions

Vorrath, und verschiedenen lauth seinem Handbuch specificirten Auszügl- Schuldforderungen, nach Abschlag der darauf haftenden Schuldenlast, und Ausser jenen durch seine Ehwirthin Susanna Linghin bei ihrer Verehlichung Ano 1767 ihme Fatenten zugebrachten fl. 500,— als auch Fatentens vorgehabten ansehnlichen Einrichtung, ein während der Ehe gemeinschaftlich erworbenes Vermögen ist: als verordnet Fatent dass nach seinem Absterben, seine liebe Ehwirthin Susanna gebohrene Linghin, in dem vollkommenen Genuss desselben, so lang sie seinen Nahmen führen wird verbleiben, die Kinder als eine treue Mutter zur Ehre Gottes weitershin erziehen, durch ihre gute Hauswirthschaft das Vermögen so viel möglich Schuldenfrey zu machen, wozu auch die nach ihren Gutdünken zu verkaufende entbehrliche Mobilien etwas betragen können, bedacht seyn, dann im Fall die Kinder ihre Vogtbahrkeit erreicht haben, oder sich vererlichen würden, jedem derselben ausser ihrer gebührenden Einrichtung in baaren annoch f. 550,— so wie es die älteste Tochter Johanna vererlichte Bendlin empfangen hatte, hinausgeben solle. Wenn aber besagte Ehwirthin Susanna Messerschmidin sich noch einmal vererlichen sollte, solle derselben von dem gantzen Vermögen, nach Abschlag der Schulden, und ihrer eigenen Allatur pr. f. 500.— dann jenen vorervähntermassen für die annoch unversorgten Kinder, so wie die Johanna Pendlin erhalten bestimmten Gebühr, die gleiche Helfte, als ein miterworbenes Guth, die andere Helte aber denen sämtlichen Kindern, als eine väterliche Erbgebühr zustehen.

Urkund dessen haben hierunterstehende Hrn Zeugen sich eigenhändig unterschrieben und ihr gewöhnliches Insiegl beigedruckt. So geschehen Pressburg im Jahr und Tag wie oben.

Coram me Michaele Vanclay mp. Sua Reaq. Cittis Poson. Senatore, qua requisito et exmisso Teste (L. S.).

Coram me Georgio Albrecht mp. aque Senatore ac requisito exmissique Teste (L.S.).

⁵⁵ Archív mesta Bratislavy, listiny mestského úradu Fasc. 2, No. 119—1796, Fasc. 12/1076 z roku 1796, fasc. 13/1149 z roku 1796 a Fasc. 10/856 z roku 1796 a záznam v Protocollum actionale z 31. okt. 1796, fol. 2781.

⁵⁶ Štátny archív Bratislava, fara sv. Martina v Bratislave, matrika zosnulých — Susanna Messerschmid, vidua Civis sculptoris an. 72. Z jej života ešte vieme, že 3. 4. 1787 bola krstnou matkou dieťaťa sochára Juraja Hama (tamže, matrika narodených).

⁵⁷ Podľa starej fotografie bol oltár pôvodne oveľa bohatší na emblematické prvky, ktoré ozdobovali postranné časti oltára (dnes s novodobými malbami sv. Cyrila a Metoda) a nachádzali sa aj na rámoch oboch bočných dverí.

⁵⁸ Repr. sóch J. M. Fischera pozri M. Aggházy, c. d. III, č. 189—190, sochy F. J. Prokopa reprodukuje J. Rados, *Magyar oltárok*, Budapest 1938, s. CLII.

Zum Leben und Werk Johann Messerschmidts

Johann Messerschmidt, der jüngere Bruder des bekannten Wiener Bildhauers Franz Xaver Messerschmidt, wurde am 23. XII. 1738 in Wiesensteig in Württemberg geboren. Seine erste bildhauerische Schulung bekam er wahrscheinlich in der Werkstatt seines Onkels J. B. Straub in München. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er auch in Graz, bei einem anderen Onkel, dem Bildhauer F. J. Straub, gearbeitet hat. Als junger Mann kam er nach Wien, wo er bei J. G. Haid studierte und sich im Jahre 1764 in die Akademie der bildenden Künste einschrieb. Nach Pressburg, wo er sich endgültig niederliess, kam er wahrscheinlich Anfang des Jahres 1767. In diesem Jahr heiratete er hier und liess sich nach fünf Jahren auf dem sogenannten Grünen Platz ein Haus bauen. Im Jahre 1776 war er ein rechtsgültiger Bürger der Stadt geworden. Nach siebenundzwanzig-jährigem, ständigen Aufenthalt starb er in Pressburg am 25. IX. 1794.

Die menschliche und künstlerische Gestalt Johann Messerschmidts erweckte bis jetzt kein grösseres Interesse. In der bisherigen Literatur steht er im Schatten seines berühmten Bruders, er stellt in ihr den unbegabten, „normalen“ Gegenpol dar. Eine objektivere Wertung des Schaffens von Johann Messerschmidt erschwerten allerdings mehrere unrichtige Zuschreibungen. So hat man z. B. auf Grund lokaler Tradition Johann Messerschmidt die Plastiken auf der Fassade des Primatialgebäudes in Pressburg zugeschrieben, die aber nach neugefundenem Archivmaterial die Wiener Bildhauer Matthäus Kögler und Philipp Jakob Prokop schufen. Aus dem Oeuvre Johann Messerschmidts sollte man nach unserer Meinung auch jene Werke, die ihm G. Lewokeyde in ihrem Aufsatz: Weniger bekannte Pressburger

Bildhauer, zugeschrieben hatte, streichen. Sie stammen sicherlich vom Pressburger Bildhauer Anton Marschall. Analog dazu ist auch der Hauptaltar der Rosalienkapelle in Lamač nach unserer Meinung kein Werk Johann Messerschmidts, sondern eher eine Arbeit des Bildhauers Stephan Steinmässler.

Ohne Zweifel aber sind die Statuen an der Fassade der Pfarrkirche in Pápa Arbeiten von Johann Messerschmidt. Weitere durch Archivmaterial belegte Werke in Ungarn — in Gran und Ofen — sind bis jetzt verloren oder in den Akten nicht genauer ausgewiesen.

In der Slowakei ist Johann Messerschmidt sicherlich der Autor mehrerer dekorativer Arbeiten. Bis jetzt kennen wir aus Archividokumenten nur seinen Anteil an der Dekoration des Primatialpalastes in Pressburg, für den Messerschmidt die Kapitäle, Schmuckvasen und ähnliches geschaffen hat. Seine bedeutendste, bisher unbekannt Arbeit unweit von Pressburg sind die Statuen des Hauptaltars in Šenkvice aus dem Jahre 1783.

Auf Grund der bisher identifizierten Werke ist Johann Messerschmidt einer der führenden Künstler des frühklassizistischen Pressburgs. Auch wenn sein Bemühen abseits des hiesigen Schaffens nach Georg Raphael Donner steht, so schöpft er doch aus dessen Nachwirkung seine Sensibilität, die schon einen sentimentalen Akzent hat. Seine Arbeiten stehen nicht unter dem direkten Einfluss seines künstlerisch überlegenen Bruders, er reagiert eher im allgemeinen auf die neuen klassizistischen Anschauungen, die aus Wien vermittelt wurden und die er auf persönliche, im lokalenkünstlerischen Milieu verankerte Weise modifizierte.

I. Úvod

Od čias prudkého útoku oproti tzv. naturalizmu v oblasti „duchovných“ vied na rozhraní 19. a 20. stor., ktorý uskutočnili Dilthey, Rickert, Windelband a i., nemôže sa ani jedna spoločensko-vedná disciplína konsolidovať bez toho, aby si nevymedzila svoj špecifický vedecký predmet a teda aj jemu zodpovedajúci faktový alebo pramenný materiál a aby sa nesnažila rozvíť aj svoju špecifickú metódu skúmania. Materiál vedy býva mnohoznačný a tie isté fakty alebo javy môžu byť zrejme aj objektom štúdia viacerých, rozdielnych, ba i navzájom súperiacich disciplín, ktoré sa usilujú demonštrovať vedeckú produktivnosť svojho špecificky vlastného prístupu alebo podchodu k materiálu. Každý vedecký odbor, ktorý je pozorný na svoju prestíž, pokúša sa zdôvodniť svoj *raison d'être* a svoju kompetentnosť na riešenie vedeckých problémov zvýrazniť aj tým, že si vypracúva vlastnú teoretickú a metodologickú aparáturu, ako aj svoju vlastnú pojmovú sústavu, ktoré však nemôžu byť samoúčelné, ale musia byť produktívne a umožňovať dospieť k novým pozitívnym a hodnoverným výsledkom. Takouto náročnou cestou zrejme možno najlepšie obhájiť svojprávnosť a existenčnú nutnosť akejkoľvek vedeckej disciplíny. Na tomto stave vecí málo mení okolnosť, že niektoré smery, inšpirované idealistickou filozofiou, prejavujú sklon špecifickosť svojho objektu i podchodu natoľko zveličovať a zabsolútiňovať, až završujú takto pestovaný vedecký odbor svoje potrebné kontakty k príbuzným alebo i „pomocným“ disciplinám.

Pokiaľ ide o oblasť výtvarného umenia, k tej existujú dva základné a v istom ohľade i proti-

chodné postoje, ktoré sú podľa našej mienky rovnako oprávnené, a to postup umelecko-historický a postup umelecko-teoretický alebo systematický, čo však nijako nevyklučuje ani možnosť ich spájania alebo kombinovania, a to aj u jedného vedeckého pracovníka, aj keď treba povedať, že takáto dialektická jednotnosť v pracovnom postupe je skôr výnimočná. Opodstatnenosť historického spôsobu skúmania vyplýva jednak z toho, že umenie a umelecké hodnoty nie sú veličinami nepremennými, ako aj z toho, že staršie umelecké diela treba nielen zbierať, ale aj datovať a atribúovať a zaraďovať do príslušných umeleckých alebo i kultúrnohistorických kontextov, a že je potrebné pochopiť, akým spôsobom prichádza k historickým, resp. vývinovým premenám v umení. Umelecké dielo je tiež potrebné interpretovať historicky, prípadne i kultúrnohistoricky, ak máme postihnúť jeho pôvodný zmysel, ktorý môže byť modernému laikovi vonkoncom už neprístupný. Pravda, ani historický spôsob skúmania umenia nemôže sa uplatňovať bez toho, aby historici nemali svoj náhľad na také otázky, čo je to vlastne umenie, aký je jeho vzťah ku skutočnosti i k iným sféram spoločenskej aktivity a pod., teda k takým problémom, ktoré spadajú hlavne pod kompetenciu všeobecného teoretického skúmania umenia.

Spoločnou úlohou teórie i histórie umenia je vypracúvať a spresňovať takú sústavu slovných pojmov, ktorá by umožnila čím adekvátnejšie opisovať a vykladať i jednotlivé umelecké javy a ich premeny. Je to úloha nemalá, pretože už aj sám opis materiálnej formy umeleckého diela,

ak má vystihnúť aspoň sčasti mnohostrannosť a bohatstvo zmyslovo-názorných fenoménov v jeho individualite, je nerealizovateľný v takých termínoch, ktoré by sa týkali rýdzo len vizuálnej sféry a neboli by skôr opisom, pripodobnením a pod. Je pochopiteľné, že sústava pojmov vedy o umení okrem pojmov opisových a všeobecných kategórií umelecko-vedných musí zahŕňať aj pojmy umelecko-historické, ba pri výklade histórie umenia nemožno sa vedcom asi zaoberať ani bez určitých pojmov historických alebo kultúrnohistorických (napr. gotická religiozita, baroková religiozita, tradícia a pod.). Nemalý, ba neraz priam až kľúčový a nadradený význam o pojmovom systéme vedy o umení v 19. a 20. stor. prislúchal pritom pojmu štýlu, napriek tomu, že je to pojem mimoriadne zložitý a mnohoznačný.

Nemôže byť pochyby o tom, že konceptualizácia, tvorenie vedeckých pojmov, postihujúcich skúmané javy v čo možno najhlbšej podstate, patrí k základným úlohám každého vedeckého odboru. Veď vedecké pojmy, najmä kategoriálneho rázu, nepredstavujú len syntézu a najvyšší stupeň poznávacieho úsilia mnohých bádateľských generácií, ale aj nepostrádateľný nástroj pre analyzovanie a interpretovanie ešte nevyriešených problémov, ktoré realita sama osebe a vo svojom vývine prináša a nastoľuje pre príslušnú vedeckú disciplínu. Prirodzene ale tak, ako nemôžeme považovať proces ľudského poznávania skutočnosti za úplne ohraničiteľný a ukončiteľný, tak ani vedecké kategórie a pojmy nemožno chápať ako strnulé, definitívne a absolútne; novoodhalená stránka známeho javu alebo nový, doteraz nepovšimnutý fenomén mnohotvárnej reality môže niekedy celkom podstatne a prevratne ovplyvniť aj teoretickú a metodologickú konštrukciu disciplíny, do predmetu ktorej „objavený prvok“ patrí, a vyžiada si neraz celkom rigorózne revidovanie dovtedy petrifikovaných pojmov a zaužívanej terminológie.

Neraz ide len o obsahové prehĺbenie alebo pretvorenie, prehodnotenie používaných pojmov, no zavše aj o ich principiálne zamietnutie, ak by sa ukázalo, že nie sú dost' výstižné a spôsobilé vyjadriť nové myšlienkové stavby alebo správnu interpretáciu materiálu. Je pravdou, že premeny jazykových významov sú spravidla výrazom aj premien duchovnej reprodukcie skutočnosti v rôznych fázach historického vývoja a že ich verbálna

formulácia zachycuje vedomie systémovosti ľudského poznania v jeho vývoji. To, prirodzene, neznamená, že v jazykovej praxi nemôžu vznikáť aj také slová, ktorým síce možno zodpovedajú aj nejaké pojmy naoko vedeckej povahy, rozhodne však nie skutočné, vedeckými pojmami postihnuteľné javy či predmety, ako na to už dávnejšie upozornil L. Wittgenstein a iní logisti, ktorí nie celkom bez opodstatnenia viedli boje proti rôznym pseudoprotblémom vo vede, ktorých proveniencia bola výlučne, alebo aspoň v nemalej miere jazyková.

Istotne nezriedka vzniká určitý pseudoprotblém aj tým, že sa terminologické výrazové prostriedky, formulácie z rámca jednej metodologickej konštrukcie prenášajú neadekvátne do druhej, niekedy aj do vzdialenejších vedných disciplín. Nemožno zaiste apodikticky tvrdiť, že by takéto postup nedoniesol zavše aj plodné výsledky, no neraz práve táto mechanicky vykonaná transpozícia zo sémantického hľadiska býva ak nie prejavom, tak aspoň zdrojom konfúzií.

Časť jednotlivých pracovných metód a im subordinovaných postupov si veda o umení vypracovala empirickým spôsobom. Tým istým spôsobom sa utvárali napokon aj pôvodne historicky vzniknuté pojmy a príslušná terminológia ako verbálna formulácia čiastkových poznatkov. No ak tieto mali dosiahnuť širšiu, všeobecnejšiu platnosť a kvalitatívne predstavovať už pojmovú bázu a pojmový aparát jednotlivých metodologických konštrukcií, nemohli mať naďalej iba ráz historicko-konkrétnej povahy, ale nutne boli, aspoň ich určitá časť, prehodnotené v pojmy logické, respektíve sa stali kategóriami teoretickými. Prirodzene, v tejto etape sformovania príslušnej metodologickej konštrukcie, okrem exploatovania — a nie vždy šťastného a osožného — termínov získaných empirickou cestou, vytvárajú sa aj niektoré také pojmy, ktoré sú formované transcendentno-logickým spôsobom. Preto sa neraz vytvorí situácia, že i skúmatelia tejže vednej disciplíny musia osobitne vysvetľovať, ako určité pojmy chápu, alebo ako by ich bolo treba poňat, najmä ak ide o také kategórie, ktoré figurujú v konkrétne-historických materiálových analýzach jedinečného javu a pritom súčasne nadobudli v rámci určitého metodologickeho systému inú sémantickú nosnosť a funkciu. Nedá sa poprieť, že v dôsledku rozličných filozoficko-umeleckých kon-

ceptí terminológia jednotlivých metodologických systémov v umenovede sa stala skutočne vágnou a že prílišná nekonsolidovanosť a významová nestabilizovanosť termínov je ešte väčším nedostatkom z hľadiska vývinu určitej vedeckej disciplíny než terminologická nejednotnosť, uplatňujúca sa v rozmanitom úze.

V tejto súvislosti opäť treba pripomenúť, že problémy umenia sú pertraktované aj z hľadiska všeobecnej vedy o umení a teda aj teoreticko-metodologickým aparátom, výzbrojou, ktorá je vlastná tomuto osobitnému prístupu k umeleckému diehu. Je prirodzené, že hľadiská a kategórie všeobecnej vedy o umení majú určitý svoj vplyv aj na vývin terminologickej a metodologickej výzbroje dejepisu umenia, čo nepovažujeme a priori za chybu napriek tomu, že najmä v našej dobe existuje aj nemalý odpor, ba celý veľký prúd, stavajúci sa principiálne odmietavo oproti generalizáciám v oblasti estetiky a pod., ktorého tradície siahajú prinajmenej do 18. stor.

Pri novom hodnotení a zvažovaní metodologických pojmov príslušného vedného odboru, ku ktorému občas zákonite dochádza v každej odbornej disciplíne, je aj podľa našej mienky dôležité chápať nielen to, že ich konštrukcia bola determinovaná vývinovým stupňom samého vedného odboru, ale že najmä pri disciplínach spoločenskovedného charakteru bola ovplyvňovaná aj základným dobovým filozofickým nazeraním, pretože pri týchto vedných odboroch a pri umenovede par excellence pojmy metodologickeho rangu nutne predpokladajú a vyjadrujú zaujatie stanoviska ku gnozeologickým a ontologickým problémom. Pri disciplínach zaoberajúcich sa historicky staršími podobami umenia nemôžeme pri procese konceptualizácie dokonca vylúčiť ani vedomý alebo neuvedomelý vplyv moderného umeleckého vkusu. Tak napr. Max Dvořák, ktorý bral na vedomie zrod expresionizmu vo svojej dobe, ba sa aj zaangažoval za jeho rozšírenie, vedel vďaka tomu nájsť niektoré osobitné znaky a črty manierizmu v talianskom umení 16. stor., hoci napr. H. Wölfflin, ktorý sa predtým systematicky zapodieval štúdiom tohože materiálu, nebol zrejme disponovaný, aby vyvodil z neho závery tohto druhu a manierizmus vonkoncom nenašiel.

Aj keď dejepis umenia má už úctyhodnú tradíciu aj ako veda a má svoj jasne vymedzený predmet i špecifické metódy skúmania, ako aj

vlastný, relatívne azda až príbohatý pojmový aparát, je pravdou, že napriek všetkým svojim veľkým výsledkom, materiálovým i teoretickým, predsa mnohým bádateľom sa terajšie niveau tejto disciplíny nezdá primerané úrovni radu iných disciplín, prežívajúcich v súčasnosti revolučné obdobie svojho vývinu. Spravidla sa tu dejepisu umenia vytyka, že jeho teoretická, metodologická, pojmová i terminologická výzbroj nie je adekvátne jeho vedeckému poslaniu, že často nedokáže rozlíšiť racionálne poznatky od púhych subjektívnych emócií a pod. Pravda, sú aj takí dejepisci umenia, ktorí vidia v kritizovaných nedostatkoch svojej disciplíny skôr jej cnosť a prednosť. B. Croce zastával mienku, že ani praktická história nepracuje s pojmami, ale s emóciami či názorovými predstavami, čo jej však neodoberá podľa neho na poznávacom význame.¹ Ak má emotívny charakter samo umenie i história v širokom zmysle, tak nutne by ho mal mať aj dejepis umenia. H. Sedlmayr, ktorý vychádzal z niektorých podnetov B. Croceho, vidí, naopak, v najnovšej vede o výtvarnom umení priam vedúcu a reprezentatívnu disciplínu, pravda, len pokiaľ sa — podľa neho — pestuje moderným spôsobom, t. j. značne odhistorizovane. Ale podobne ako on, tak aj niektorí iní bádatelia dospeli k radikálnemu náhľadu, že nielen historizmus v dejepise umenia, ale aj jeden z jeho nejdôležitejších pojmov, kategóriu slohu, treba pre umenovedu vonkoncom zamietnuť. H. Sedlmayr priam vytyka, že mnohí umeleckí historici nepíšu dejiny umenia, ale dejiny štýlov.²

Možno povedať, že okolo tohto najstaršieho umelecko-vedného pojmu a jeho významu pre súčasnú umeleckú históriu sa vytvorila v poslednom čase pochybnosť, ktorá je čoraz väčšia. Dagobert Frey už v tridsiatych rokoch píše, že mu spory okolo slohového problému pripadajú ako zvláštny, nový boj o univerzálie, ktorý možno formulovať asi takto: sú kultúrne pojmy a štýlové pojmy, ako gotika, humanizmus, barok ideálnymi realitami, alebo sú to púhe nominá, súhrnné názvy pre fenomenologické komplexy?³ Treba bezpochyby uznať oprávnenosť položenia a ventilovania tejto otázky, tým skôr, že v súčasnosti akoby naozaj nanovo priam vzplanula aj hádka o novú, vedeckejšiu a výstižnejšiu interpretáciu ontologických problémov filozofie. Aj keď v prípade pokusov o modernizáciu alebo obrodu filozofickej ontológie,

ku ktorým aspoň predbežne nemienime zaujímať stanovisko, ide o spor širšej povahy, predsa len si musíme byť vedomí toho, že ontologická problematika napriek tomu, že je zvrehovane filozofická, nemôže ostať bez reagencie na základnú orientáciu a vedeckú koncepciu humanistických disciplín, dejepis umenia nevynímajúc. A tým možno azda aj najlepšie vysvetliť, že sa aj otázkam štýlu, jeho analýze a interpretácii venuje v rámci vedy o umení nanovo zvýšená pozornosť tak v západnej odbornej literatúre, ako aj v nových teoretických štúdiách, vznikajúcich v krajinách socializmu. Ani z hľadiska marxistických umenovedných disciplín rozhodne nemožno dnes už bagatelizovať závažnosť dôkladného premýšľania a preskúmania zásadných otázok štýlovej problematiky, ako to vidieť bezpochyby aj z toho faktu, že čoraz väčšími pribúdajú aj odborné naše i sovietske štúdie, ktoré sú venované týmto otázkam a akcentujú ich páliivosť a dôležitosť.⁴

Prítomná práca podáva predbežnú orientáciu o vzniku pojmu slohu a o jeho vývine a rozpracovaní predovšetkým v nemeckej, rakúskej a švajčiarskej umenovede zhruba do 40-tych rokov tohto storočia. Nejde v nej len o historiografický prehľad v bežnom zmysle slova, ale aj o osvetlenie vývinu problému štýlu z hľadiska teoretického. Keďže nemôžeme obsiahnuť výsledky všetkej nemecky písanej rozsiahlej literatúry o štýlovej

II. Predhistória pojmu štýlu v antickej a talianskej humanistickej literatúre o umení

(Vznik pojmu druhového, individuálneho a normatívneho štýlu.)

Všeobecný, logický alebo teoretický pojem štýlu sa dnes takmer vo všetkých jazykoch označuje takým slovným výrazom, ktorý etymologicky pochádza z pôvodného starogréckeho termínu „stylos“. O tomto slove je známe, že v antike najskôr ním pomenovali nástroj, ktorý slúžil nielen na písanie, alebo skôr vyrývanie písma na voskom potiahnutej tabuľke, ale — vďaka svojmu druhému tupému koncu — aj na zotieranie tých miest, ktoré boli formulované nesprávne z hľadiska pravopisného a vecného, alebo boli vyjadrené nie dosť esteticky. Horátiov postulát „saepe stylum veritas“ zrejme vyzýval hlavne k starostlivosti o vybrúsený jazykový i literárny

problematike pre nedostatok miesta, vedome sa sústreďujeme na diela a štúdie najzávažnejšie a najvplyvnejšie, pokiaľ boli prístupné, a pokúšame sa podľa možnosti zaujať vlastné, kritické a hodnotiace stanovisko. Nazdávame sa, že v našom domácom kontexte môže prispieť k lepšiemu pochopeniu, akými komplikovanými peripetiami pojem slohu v umenovede prešiel, ako sa okolo pojmu slohu kládli otázky, čím boli podmienené a ako riešené a ku ktorým problémom musí neodkladne v budúcnosti aj marxistická teória štýlu zaujať stanovisko. Preto ide v nasledujúcich statiach o konkrétne líčenie, ako sa chronologicky a typologicky pojem slohu vyhaňoval, aby sa jasnejšie ukázala cesta k neskoršiemu marxistickému zvládnutiu problému.

Ak historiografia o umení sa nechce obmedziť len na svoju faktografiu a púhe fixovanie toho, o čo sa konkrétne zaujímali rôzne rozpravy o výtvarnom umení, musí si všímať aj históriu jednotlivých základných pojmov umenovedy či dejpisu umenia, históriu kladenia a spôsobov riešenia jej problémov, skúmať zretazenie i jednotlivé medzičlánky v tejto histórii jednotlivých veľkých problémov disciplíny. K týmto problémom patrí bezpochyby aj otázka pojmu štýlu a jeho historických realizácií, diferenciácií, špecifikácií alebo modifikácií.

štýl.⁵ V Cicerónovom *De oratore* sa objavuje už pojem štýlu dosť pregnantne ako diferencovaný spôsob výrazu v básnictve i v rétorike. Autor rozlišuje medzi štýlom vysokým, stredným a jednoduchým, pričom štýl vysoký je rétorickým slohom par excellence a jednoduchý štýl zasa používa voľné dialógy z nárečia. Medzi týmito štýlmi je zrejme nielen rozdiel kvality a hodnoty, ale aj rozdiel funkčný.⁶ Neskoršie u Quintiliána sa však možno stretnúť dokonca s podvojnou klasifikáciou rétorických štýlov, takže tu sa uplatňuje dvojité principium divisionis. Jednak rozlišuje medzi štýlom atickým, rhodským a ázijským, jednak štýlom jednoduchým, štýlom veľkolepým a štýlom kvetnatým. Prvá klasifikácia naznačuje povedomie o rôznom etnicko-územnom alebo regionálnom pôvode i charaktere štýlu.

Tieto sa označujú ako genera dicendi, teda ako druhy, ktoré majú svoje vlastné zákony alebo pravidlá a ktoré treba chápať a užívať podľa príslušných okolností, predmetov a potrieb. Takéto hodnotiace a druhové pojmy sú zrejme príbuzné tým, ktoré istí reprezentanti modernej klasickej archeológie označujú ako „Gattungstil“ — druhový štýl, a to so zreteľom na pozdnorímske výtvarné umenie.⁷

Ak antická „ars poetica“ stroho rozlišuje medzi jednotlivými žánrami básnického umenia a ich pravidlami, analogická situácia bola bezpochyby aj v oblasti antickej umenia, ako možno na to usudzovať nielen zo zachovaných literárnych prameňov, ktoré vyjadrujú reflexiu nad výtvarným umením, ale aj z antickej a najmä hellenistického a neskororímskeho umeleckého pamiatkového materiálu samého. Zdá sa, že aj stĺpové rády alebo systémy (dórske, iónske, korintské a pod.) boli vlastne pôvodne regionálnymi štýlmi, ktoré napokon nadobudli charakter druhových štýlov, ktoré stavitelia používali hlavne so zreteľom na rôzne funkcie architektonických diel.

Z literárneho dedičstva antickej básnickej a rétorickej teórie pochádza aj termín „classicus“, ktorý nadobudol veľký význam pre novovekú klasicistickú doktrínu a pojem slohu. Je pritom zaujímavé, že pôvodne tento termín má svoj koreň v rímskom ústavnom stavovskom zriadení, ktoré triedilo rímskych obyvateľov na „classes“. Vynikajúci a tým aj vzorní rétori alebo básnici boli označovaní ako „classici“ a tak pripodobňovaní k najvyššiemu aristokratickému stavu rímskej spoločnosti. Rímsky zmysel pre kategórie, klasifikácie a hierarchiu podľa nových náhľadov klasicistických archeológov sa prejavoval v najmä v neskororímskom hierarchizovanom klasifikovaní výtvarných druhových a či žánrových štýlov, ktoré dosť komplikuje, ale nevylučuje štýlovo-historické skúmanie neskororímskeho eklektického umenia.⁸

Neskoršie pamiatky antickej literatúry o výtvarnom umení (Plínius st. alebo Vitruvius) dosvedčujú už aj existenciu určitého rudimentárneho periodizovania umeleckej histórie tým, že sa zmieňujú o dobe rozkvetu a pokroku, ako aj o dobe úpadku umenia, za ktorý Xenokrates robí zodpovednou farbu. Pravda, moderný historický spôsob myslenia a hodnotenia epôch politickej a tobôž umeleckej

histórie nemožno ešte v antike hľadať, a teda ani možnosť vzniku jasného pojmu historického umeleckého slohu.

Antické rétorické i poetické teórie vôbec, ako aj pojmy a klasifikácie štýlov, ktoré sa v nich vyskytovali, pôsobili záväzne aj neskôr, najmä v humanistickej reflexii o umení, ale aj v neskoršej klasicistickej umeleckej doktríne talianskej, francúzskej i nemeckej.

V talianskej literatúre o umení už v 16. stor. sa používa okrem názvu „stile“ aj termín „maniera“. Giorgio Vasari rozlišuje už historicky medzi „maniera antica“ a „buona maniera moderna“, pod ktorou má na mysli talianske umenie vrcholnej renesancie. Na druhej strane existuje už tu aj určitá diferencujúca predstava o „maniera greca“ (byzantské umenie či sloh) a „maniera tedesca“ pre nemecké, podľa moderných náhľadov vlastne gotické umenie, no význam týchto termínov je ešte málo pregnantný, takže dokonca aj neskôr prívrženci klasicizmu hovoria o barokovom umení ako o gotickom. Je zřejmé, že „maniera“ v takýchto prípadoch neznamena len personálny štýl umelca, ale v tomto úze už badať aj určité povedomie o štýlovej diferencovanosti umenia a o viazanosti toho alebo onoho nadindividuálneho spôsobu znázorňovania na určité etnické prostredie alebo i historické obdobie, čo predstavuje už určitú anticipáciu alebo antedenciu alebo predvedeckú formu historických umeleckých slohových pojmov, ktoré sa však pochopiteľne vyhaňujú až po polovicu 18. stor.⁹

Počas celého 17. stor. sa používajú termíny „stile“ a „maniera“ spravidla ako synonymá na označovanie individuálneho spôsobu stvárňovania, ba aj osobného umeleckého rukopisu. Baldinucci však vidí z pozícií objektivistických klasicistických renesančných noriem v subjektivistickej „maniere“ neprípustný nedostatok. Ba v tomto čase existuje už aj určitý názorový obraz, ktorý vznikol až dodatočne, o určitom umeleckom snažení 16. stor., ktoré bolo „manieroso“, „affettato“, a preto aj scestné, z čoho vidieť, že si existenciu manieristického prúdu v Taliansku, aspoň ex post uvedomovali, i keď išlo tu o hlasy odporcov, ktorí mu nepriznávali ani samostatnosť, ani pozitívnu hodnotu.¹⁰ A tak termín „maniera“ nadobúda pejoratívny zmysel a slúži ešte dlhú dobu na označenie buď príliš artistného, formalistického, alebo aj netvorivého, remeselného, stereotypne sa

opakujúceho spôsobu stvárňovania či vytvárania umeleckých diel. Napokon toto slovo sa stalo v 20. stor. etymologickým východiskom pre vytvorenie moderného slohovokritického a umeleckohistorického termínu „manierizmus“, ktorý bol však viac menej očistený od hanobného akcentu, no ostal vlastne až podnes predmetom vedeckých sporov.

16. storočím počínajúc sa objavujú v Taliansku, neskôr i vo Francúzsku, Nemecku a i. prvé výtvarné akadémie, ktoré sa pokúšajú svoju kompetenciu, pôsobnosť a vplyv použiť ako na riadenie umeleckého vkusu vôbec, tak aj rozvíť systematickú odbornú výuku vlastnej umeleckej tvorby ako určitej profesionálnej a intelektuálnej činnosti. Neraz, priam vďaka podpore politických inštitúcií absolutizmu, ako na to poukázal podrobne N. Pevsner, sa skutočne aj stávali akýmisi areopágmí výtvarného vkusu, oproti ktorým už nebolo možné apelovať, ba dá sa povedať, že tieto „bastilly“ umeleckej tvorby ďaleko prežili pád „Bastilly“. Celé moderné umenie by bolo možné do určitej miery pojať a vysvetľovať ako permanentnú opozíciu a polemiku priebojných a tvorivých umelcov oproti reglementujúcemu vplyvu akademií ešte i v 19. a 20. stor., a to vzhľadom na to, že akadémie sa pokúšali nielen tradovať isté kvantum odbornej prípravy a technických skúseností a návykov, ale neraz priam konzervovať a vnucovať aj novým umeleckým generáciám určité estetické konzekvencie a kanonizované, ba až zabsolútnené estetické normy. Z hľadiska našej problematiky je však v tomto ohľade dôležitý najmä ten fakt, že akadémie už od doby svojho vzniku sa pokúšali rozvíjať, alebo aspoň stimulovať a usmerňovať aj činnosť teoretickú (ako je to ojedinele aj v našej dobe), ktorá sa potom stávala akýmisi prísny strážcom kanonizovanej a ustrnutej oficializovanej umeleckej normy a z takýchto pozícií potom napádala zavše aj živé umenie a autentickú umeleckú tvorbu svojej doby.

Umelecká doktrína hlásaná akademiami v 17. a 18. stor., alebo „klasická ideológia“, ako ju trefne, i keď do určitej miery anachronisticky (ale pritom vedome) nazval W. Weisbach, považovala dogmaticky za absolútne vrcholy a neprekonateľné záväzné vzory „klasickú“ antiku, ako aj „klasiku“ renesancie.¹¹ Aj keď nie všetka umelecká literatúra tejto doby sa rozvíjala pod egidou výtvarných akademií a nie všetka litera-

túra o umení v týchto časoch sa vyznačovala podobnou dogmatickou zmeravenosťou alebo priam retrográdnosťou, jednako v tomto období bolo teoretické rozmyšľanie o umení silne ovládané despotickým normativizmom, ktorý považoval za normu, kritérium a záväzný vzor určité štádiá antického alebo i renesančného a porenosančného „klasického“ umenia, ktoré sa chápalo ako najlepšia cesta k štúdiu „prírody“ ako zásadne uznávanej večne inšpirátorky umeleckej tvorby, pravda, len v tom rozsahu a miere, na aký ho zredukovali dominantné estetické konzekvencie.

Z toho, čo sme povedali, prirodzene vyplýva, že v tomto období musel byť aj pojem umeleckého slohu, bez ohľadu na slovný výraz, ktorý ho vyjadroval, nevyhnutne pojmom normatívnej povahy. Sloh je tu skôr ideálny typ, ktorý je najplnšie realizovaný, ako sme už spomenuli, v klasickej antike, prípadne renesancii, ktorá už pre Vasariho bola *eta d'oro*.

Kým sa udržala pri vláde klasickej ideológia, ktorá hlásala abstraktný, apriórny estetický ideál dokonalosti, čo mal platiť pre všetky doby a krajiny ako absolútna norma, predloha i miera pre hodnotenie umeleckých výtvorov, boli z pozícií tejto ideológie a jej hodnotovej stupnice odmietané všetky slohy i diela, ktoré nevyhovovali takýmto „absolútnym“ postulátom. Klasickí doktrinári považovali napr. gotiku za menejcenné umenie, no nemali pritom ešte dosť presný pojem gotiky. Výraz „gotický“ sa objavil až v anonymnej biografii Brunelleschiho, kde sa spájala predstava s barbarmi, ktorí vpadli do Talianska a zničili antické umenie. Ako „gotické“ sa označovalo nielen také umenie, ktoré malo formové znaky gotiky, ale napr. aj umenie niektorých výrazne barokových výtvarníkov, a to bez ohľadu na to, či skutočne používali — ako napr. Borromini alebo G. Santini formové prvky gotického umenia. Francúzi, ako aj Nemci (Sandrart v 18. stor.) a iné národy, ktoré prevzali klasickej ideológiu podobne z Talianska, opovrhovali dokonca svojou domácou gotikou ako umením, ktoré je pôvodom vraj nemecké a barbarské.

Je pochopiteľné, že v umeleckej literatúre 17.—18. stor., najmä pokiaľ má charakter akademickej umeleckej doktríny alebo „klasickej ideológie“, nachádzame aj ozvenu tých štýlových klasifikácií, aké vytvorila antika a ktoré imponovali už aj niektorým stredovekým spisovateľom.

Istý komentátor Vergília v tzv. *Rota Vergilii* vysvetľuje, že umelec vytvoril svoje *Bukolika* v „stilus humilis“, *Georgica* v „stilus mediocris“ a príkladom pre „stilus gravis“ má byť *Aeneida*.¹² Keďže každý z týchto štýlov stvárňoval osobitný „námet“, život ľudí rozličných povolani a odlišnú krajinu — ukazuje sa, aký záväzný hierarchický vzťah jestvoval tu medzi témou a štýlistickým stvárňovaním. Pravdepodobne pod vplyvom tohto triadického štýlového členenia aj L. B. Alberti vo svojich *Desiatich knihách o staviteľstve* striktno rozlišuje, pre ktoré chrámy slobodno používať stĺpy „štýlu“, t. j. systému dórskeho, korintského alebo iónskeho. Tak sa zdá, že prevažná časť krajinomalby, ba i žánrového maliarstva od renesancie cez manierizmus a barok až po klasicizmus bola poplatná vo svojej koncepcii tomuto slohovému podriadovaniu sa zobrazovanej téme. Iste nebude náhodou, že ešte na začiatku 18. stor. Furetier, ktorý kladie veľký dôraz na správny význam slova sloh, stále v zmysle antickej rétoriky rozlišuje „style sublime“, „style simple“ a „style mediocre“. V závislosti od prísne dodržiavaného vzťahu medzi vybraným sujetom alebo umeleckým žánrom a použitým typom slohu vytvára sa istá vnútorná hierarchizácia, určité námety aj v rámci jedného výtvarného odboru sa považujú za „vysoké“ (napr. historická maľba) a druhé za „nízke“ (žáner, portrét). Nižšie hodnotenie portrétnu sa odôvodňovalo tým, že tento žáner nutne je závislý od podoby s modelom, a preto neponecháva dostatočné pole pre uplatnenie estetického ideálu. Tak sa zdá, že takáto hierarchizácia štýlov, žánrov a tém veľmi vyhovovala vtedajšej stavovskej organizovanej a hierarchizovanej spoločnosti, aj keď táto relácia nie je ešte náležite preštudovaná.¹³ Je pritom príznačné, že barok, ktorý rozvil naširoko krajinomalbu ako samostatný umelecký žáner, dokázal ju traktovať značne diferencovane — heroicky, romanticky, idylicky i intímne, čo viedlo aj k ustáleniu určitých konvenčných spôsobov stvárňovania, ktoré presahujú hranice tohto dobového štýlu a sú zistiteľné až hlboko do 19. stor.

Do okruhu týchto spravidla hierarchizujúcich klasifikácií a žánrových štýlov spadá pravdepodobne aj problematika „modov“, ktorá bola nedávno zaktualizovaná niektorými umenovedcami (Meyer-Schapiro, Gombrich a Bialostocki). Termín „modus“ síce je prevzatý z hudobnej

terminológie, prípadne zo scholastickej syllogistiky, ale môže poslúžiť nielen na interpretáciu náhľadov, vyskytujúcich sa v traktátoch 17.—18. stor. o výtvarnom umení, ale aj pre lepšie pochopenie a vysvetlenie tvorivých snáh a zvyklostí samej umeleckej praxe príslušnej epochy.¹⁴ Pojem „modus“ je najviac blízky k pojmu „druhový štýl“, keďže umelec si ho môže uvedomele voľiť, na rozdiel od historického, dobového umeleckého slohu, ktorý sa vytvára spravidla dosť spontánne (ak k tomu, prirodzene, nechýbajú príslušné umelecké i mimoumelecké predpoklady) a na ktorý umelec príslušnej epochy reaguje aj vtedy, keď sa mu nepodriaďuje, ale ho svojou tvorbou popiera a odmieta, ako to býva priam u tých najmohutnejších, najzložitejších a najizolovanejších umelcov.

Hoci v duchovno-historickom období osvietenstva a preromantiky „klasická ideológia“ ešte bola plne pri moci a našla svoj výtvarno-umelecký pendant v nových vlnách výtvarného klasicizmu, jednako sa tu objavujú i niektoré pojmy, ktoré majú neskôr hrať významnú zástoj v dejepise umenia. Je to predovšetkým pojem „národného ducha“ (Voltaire, Montesquieu, Herder a i.), ktorý umožnil dospieť k pojmu národného umeleckého štýlu a mal tiež niektoré ďalšie dôležité konzekvencie vo vývine romantických i neskorších úvah o umení. Osvietenské koncepcie a náhľady o závislosti umeleckej tvorby od podmienok geografických, klimatických a pod. sa napokon prejavujú už aj u Johanna J. Winckelmanna, ktorého obvykle považujú za zakladateľa vedeckého dejepisu umenia. I keď je pravda, že aj Winckelmann podliehal „klasickej ideológii“ a chápal umelecký sloh ešte normativisticky, jednako jeho priekopníckym činom bolo, že prvý použil pojem štýlu pri umeleckohistorickom periodizovaní rozsiahleho výtvarného materiálu, ktorý nanovo odhalili najmä archeológovia už na konci 18. stor. v Grécku. Winckelmann vo svojich *Dejinách staroveku* rozčlenil celú umeleckú tvorbu tejto veľkej epochy do štyroch slohových období. Prvú fázu označil za diela antického štýlu — druhú — kam zaradil tvorbu Feidiassa — za fázu vznešeného štýlu. Tretie obdobie zahrnujúce artefakty Praxitela a Lysippa nazval štýlom pekným a štvrtú fázu pomenoval obdobím napodobňujúceho štýlu, kedy išlo o umeleckú tvorbu do zániku staroveku.¹⁵

Správne však poznamenáva Sedlmayr, že Winckelmannova charakteristika štýlu z výtvarného hľadiska sa vlastne zaujímal len o líniu, obrys. Pojem štýlu mal však už u Winckelmanna abstrahujúci, systematický ráz. A tým, že bol rozvítený na základe štúdia antických diel, poskytol interpretom starovekých dejín aj viditeľný náskok. Winckelmannove štýlové kategórie použili sa aj na taliansky stredoveký a novoveký výtvarný materiál. Do prvej štýlovej periódy začleňovali umelecké diela vzniknuté pred Rafaelom, do druhej tvorbu samého Rafaela a Michelangela, do tretej štýlovej etapy začlenili diela Correggia a Reniho a do štvrtej štýlovej etapy umenie Carracciho a Maratta. Pravda, toto prvé roztriedenie juhoeurópskeho výtvarného materiálu, vychádzajúce vlastne len z maliarskej tvorby, bolo naozaj len odrazovým mostkom a takmer len pomocným členením, pri ktorom ešte nie sú rozpracované jemnejšie štýlové kritériá ani čo do umeleckej formy, ani čo do významných ideologických odlišností. Možno však bez nadsádzky povedať, že hlavne Winckelmannovou zásluhou sa stal pojem štýlu univerzálne používanou kategóriou dejepisu umenia.

Hoci „klasická ideológia“ bola neskorším vývinom popieraná a jej náročné „absolútne“ postuláty boli odkázané neskôr do príslušných historických medzí, v druhej polovici 18. stor. ešte neboli otrásené, ba aj umelecká tvorba zamierená klasicisticky sa pokúšala dokonca ešte na počiatku nového storočia, a to aj v revolučnom Francúzsku, obhájiť túto doktrínu, ktorá zrejme

III. Štýlová problematika v dejepise umenia v 19. storočí

(Historické pojmy dobových umeleckých štýlov.)

Devätnáste storočie nebolo neprávom nazvané „saeculum historicum“, i keď bolo najmä vo svojej druhej polovici aj dobou veľkého rozmachu prírodovedeckého skúmania. Z hľadiska našej disciplíny a nami sledovanej problematiky je dôležitý triumf idey historizmu, ktorá síce má svoju predhistóriu už v preromantike 18. stor., no k širokému a neodškriepiteľnému uplatneniu sa dostáva až v 19. stor. Pravda, idea historizmu, obvykle poznačená relativizmom noetickým i axiologickým, má zavše aj také dôsledky, ktoré sa

nebola spojená jednoznačne so záujmami jedinej spoločenskej triedy. Klasicistický náhľad, podľa ktorého je štýl najvyššou tvorivou schopnosťou človeka, vyznával aj sám Goethe. Podľa geniálneho básnika je najnižším stupňom tvorby púhe napodobňovanie prírody, zatiaľ čo subjektívna interpretácia prírody, nazývaná manierou, je o stupeň vyššie, až napokon vreholom v umení je štýl, ktorý „spočíva na najhlbších fundamentoch poznania, na podstate vecí“.16 Nemôže nás preto príliš prekvapovať, ak aj taký odvážny mysliteľ, ako Stendhal, vo svojich úvahách o výtvarnom umení prejavuje zmysel najmä pre „klasické hodnoty“ a tvrdo hodnotí starých majstrov, ktorých tvorba je poznačená gotikou. Kugler hovorí ešte aj roku 1835 o dielach románskeho umenia, ktorým vraj „chýba“ perspektíva, ako o škaredých, ba priam odporných.17

Hoci slová označujúce podnes historické umelecké slohy i kultúrne pojmy sa vyskytovali už aj pred 19. stor., jednako vlastné pojmy historických umeleckých slohov vznikajú a vyvíjajú sa až v 19. stor., po prekonaní ahistorického a normativistického prístupu, aký sa prejavil v systematickej forme v klasickej doktríne. Osvietenskej ideológii a racionalistickému spôsobu myslenia revolučného meštiactva, ktorému sa nie nadarmo neskôr vytýkal nedostatok zmyslu pre historické hodnoty a tradície, v nemalej miere korešpondovala a vyhovovala i strohosť umeleckých foriem klasicizmu. A predsa zárodok nového historického nazerania možno taktiež nájsť už aj v „osvietenom“ 18. stor.

nezdajú byť žiaduce ani v samej sfére umení a v reflexiách o ňom. Z hľadiska našej disciplíny a skúmanej problematiky javí sa nám ako pozitívny prínos tohto historizmu, ako aj romantickému umeleckému ideológii to, že sa vôbec začali ustavovať moderné pojmy veľkých dobových štýlov, ktoré sa podnes používajú ako nepostrádateľná pomôcka na členenie obrovskej látky európskej umeleckej histórie, aj keď nepanuje ani medzi samými historikmi umenia úplná zhoda. V predošlom období vývinu umeleckej literatúry i samého estetického povedomia bolo možné

v dôsledku ahistoričnosti i normativizmu dospieť vzhľadom na „neklasické“ umelecké štýly najvyššie k istým názorovým predstavám, ktoré — keďže sa vzťahovali na zdanlivo nesamostatné, „primitívne“ alebo „scestné“ fenomény — nebolo ani prípustné rozvíť v svojprávne a samostatné štýlové pojmy. Pôdu pre nový moderný historizmus pripravovali už, ako sme spomenuli, aj niektoré myšlienky osvietenstva. Tak napr. osvietená idea tolerancie, ktorej korene siahajú až k Leibnizovi, našla svoje významné uplatnenie nielen vo sfére náboženstva, kde pomohla zoslabiť konfesijný fanatizmus a antagonizmus, tak typický pre neznášanlivú dobu protireformácie, ale zapôsobilala nemalo významne aj vo sfére umenia, aj keď ju tu prípadne reprezentujú skôr prívrženci preromantiky a romantizmu. Osvietená svojím pôvodom je pravdepodobne aj idea svetovej literatúry a nepochybne i svetového umenia, ktorú nachádzame sformulovanú zreteľne u Goetheho, ale roku 1848 aj v *Komunistickom manifeste* Marxa a Engelsa. Podľa Herdera každý národ vnáša svoj obolus do pokladnice svetovej literatúry a toto poslanie môže splniť iba on. Rozvítiu tejto myšlienky, respektíve domýšľaním idey národného ducha dospievajú romantickí myslitelia k pojmu národného umeleckého štýlu, ktorý si udržal svoj význam v dejepise umenia až do našich čias, aj keď sa neraz zneužíval pre potreby expanzívnej nacionalistickej ideológie a politiky. Už roku 1797 píše Wackenroder o „tolerancii a láske k človeku v umení“, že „Bohu je rovnako lúživý gotický chrám ako chrám Grékov“ a formuluje rečnícku otázku: „Neleží Rím a Nemecko na jednej zemi?“18 Je nepochybné, že idey tohto druhu mali ďalekosiahly význam i pre ďalšiu orientáciu a kladenie problémov aj v samom dejepise umenia, ktorý čoraz väčšmi prekračoval úzky rámec umeleckej biografie a pokúšal sa pochopiť veľké historické celky, aj keď na druhej strane romantický pojem „génia“ priniesol nový impulz aj pre personalistický spôsob pestovania dejepisu umenia a tým podnetne vplýval na vytváranie pojmu individuálneho štýlu.19 Nová, romantická umelecká ideológia znamenala veľký duchovný prevrat, no panstvo klasicistických doktrín sa jej nepodarilo zlomiť alebo odstrániť bez úporných bojov, ako o tom svedčí aj povestná „bitva o Hernaniho“.20 Romantizmus sa neuspokojil iba negatívnou prá-

cou, tým že odkryl skutočnú iluzórnosť klasickej ideológie, ale obrátil zreteľ na určité hodnoty iracionálne, ktoré neboli racionalistickými doktrínami doceňované. V jeho ponímaní forma je výrazovým symbolom, ktorý je podmienený činiteľmi národnými i duševnými.21 Hodnota sa pripisuje teraz nielen tomu, čo je „absolútne“ a esteticky dokonale krásne, ale aj tomu, čo je originálne, interesantné, vytvorené umeleckým „géniom“, alebo napokon aj samorastlým anonymným, ale úprimným ľudovým umelcom. Bez prekonania klasickej doktríny a estetického normativizmu a zároveň bez víťazstva nového historizmu si len ťažko možno predstaviť aj vznik moderných umelekohistorických pojmov, vzťahujúcich sa na hlavné európske dobové štýly. Hoci názvy týchto veľkých štýlov sú zväčša tradičné a skôr konvenčné, ba spravidla sa pôvodne ani netýkajú nejakej podstatnej stránky štýlového javu, nevznikli a neujali sa ani potom naraz. Celkovo možno o nich povedať, že sa vytvárali cestou empirického zovšeobecňovania a tak, že zmyslovná stránka štýlových javov bola východiskom alebo aspoň oporou pre ich sformovanie. Vo väčšine prípadov došlo k ich utvoreniu vlastne ešte prv, než sa dejepis umenia mohol oprieť o exaktnú teóriu a plne vypracovanú metódu. Hoci je pritom dosť ťažko možné predstaviť si pojem gotického, renesančného alebo iného dobového štýlu bez existencie a spolupôsobenia určitého teoretického pojmu štýlu, sotva sa dá tvrdiť, že skúmanie umenia si už v 19. stor. vytvorilo nejaký všeobecne uznávaný, exaktne teoretický pojem štýlu a tomu zodpovedajúcu štýlovú teóriu. Historici umenia mali zrejme najschodnejšiu cestu tam, kde príslušný dobový štýl mal svoje vlastné, len jemu príslušajúce tvaroslovie, no tak to bolo len v niektorých prípadoch; postupne sa vyškolil zrak umeleckých historikov aj pre rozlišovanie subtilnejších rozdielov a nuansí a získané poznatky a skúsenosti dovolili napokon dosť zreteľne diferencovať nielen jednotlivé slohové štýly operujúce s týmže alebo príbuzným formovým aparátom, ale aj vo vnútri štýlu rozlišovať rozdielne jeho vývinové stupne alebo i paralelné a protichodné tendencie.

Empirické štúdium materiálu viedlo k poznatku, že každý historický umelecký sloh mal určité svoje štýlové alebo formové príznaky, ktoré sa ponímali spravidla ako dôsledok určitého slohotvorného alebo zjednocujúceho princípu. Ukázalo

sa aj, že tvaroslovie dobového štýlu býva modifikované regionálne i nacionálne a že aj tie dobové štýly, ktoré operujú zhruba totožným alebo príbuzným formovým aparátom, narábajú nim predsa len samostatne a svojrázne. Na druhej strane však aj ikonografické výskumy, podnietené romantizmom, napokon taktiež ukázali, že veľké umelecké slohy mali aspoň sčasti aj svoj vlastný a typický tematický repertoár, respektíve svoju vlastnú ikonografiu.

Historizmus sa však v 19. stor. neuplatňoval len v spôsobe nazerania na umenie, ale aj v umení samom, najmä v architektúre, z ktorej sa stávala akási „stavaná história štýlov“ (Frey). To však znamenalo, že sa vlastne začala namiesto niekdajšieho normativizmu uplatňovať aj určitá nivelizácia alebo neutralizácia slohových hodnôt, ktorá završila skôr dôsledkom úniku z vlastnej dobovej skutočnosti. („Každý štýl mi vyhovuje, nech je len čistý“ — vyhlasuje cisárovná Friderika). Zásada slohového purizmu sa uplatňuje nie priam najšťastnejšie aj v súdobej praxi „reštaurácie“ umeleckých pamiatok. Pravda, zmysel povestného výroku L. Rankeho — „všetky historické epochy sú pred Bohom rovné“ — vonkoncom netreba chápať tak, že by príslušné historické, respektíve i umeleckohistorické epochy nebolo možné merať aj kritériami, ktoré sú odvodené z nich samých. A tak axiologická problematika nebola pre celý dejepis umenia úplne a definitívne odsunutá zo zreteľa. Pravda, náhľad, že určité umeleckohistorické epochy majú svoje vlastné štýlové hodnoty, sa vďaka princípu historizmu i rozvoju vlastného umeleckohistorického skúmania v 19. stor. stal napokon v disciplíne prevládajúcim.

Zásluhou nových romantických náhľadov a kritérií bolo možné začať pozitívnejšie hodnotiť umenie stredoveku, tzv. primitívov i gotiky, ba predraffaelovské umenie sa mohlo položiť vyššie než vrcholná renesancia a vrúcne precitene trecento mohlo byť hodnotené kladnejšie než „pohanské“ quattrocento. Pravda, sama gotika sa ešte aj v prvých decéniách 19. stor. chápala mylne ako umenie vytvorené Nemcami, až napokon roku 1840 Merten a po ňom ďalší presvedčivo dokážu, že ide o umelecký štýl, ktorého kolíška leží vo Francúzsku.²² A pomerne neskoro začínajú aj sami nemeckí umeleckí historici prichádzať na to, že pravým, autentickým germánskym alebo „nemeckým“ umením je vlastne ono umenie,

ktoré sa celkom nepriliehavo označuje ako „románske“ a ktoré prv dokonca považovali za umenie „byzantské“. Už v prvej polovici 19. stor. sa objavuje aj moderný umeleckohistorický slohový pojem „renesancie“ (E. Koloff a Hittorf), ktorý sa však niekedy zamieňa s kultúrohistorickým pojmom renesancie, hoci oba historické javy ani chronologicky presne nespádajú v jedno. Pravda, pojem renesancie niektorí historici umenia obmedzujú len na Taliansko, ba dokonca len na Florenciu (tak aj J. Burckhardt), zatiaľ čo iní hovoria aj o „severskej“ renesancii, francúzskej renesancii a pod., ba považujú renesanciu viac menej za všeobecný, takrečeno celoeurópsky fenomén.²³ Nový umeleckohistorický pojem „renesancie“ mohol byť už pozbavený niektorých klamných historických predstáv, aké boli spojené s Vasariho „rinascita“. V dôsledku prehodnotenia, ktoré je bezpochyby ovplyvňované aj samou živou umeleckou tvorbou, je odsúvaný zo svojho piedestálu i Raffael, a niektorí romantickí a najmä realistickí umelci v polovici 19. stor. presadzujú aj rehabilitáciu Rembrandta, ktorého realizmus sa predtým počítal ako príliš hrubý a „drsny“. Je však príznačné, že k pozitívnemu prehodnoteniu baroka bolo možné dospieť vlastne až na sklonku 19. stor., a aj to nie bez vplyvu súčasných umeleckých smerov, naturalizmu a impresionizmu.

Vedecké spory o obsahu, rozsahu i význame pojmu baroka siahajú až hlboko do 20. stor. a ešte aj po prvej svetovej vojne mysliteľ takého formátu, ako je B. Croce, odmieta barok a limine ako neumelecký, „istý druh nepekneho umenia“, a vyhlasuje, že uznáva len „jediný a večný štýl, ktorý je buď krása, alebo umenie, alebo poézia sama“.²⁴ A hoci aj prevládne v dejepise umenia náhľad, že barok je dobovým umeleckým slohom, ktorý má svoj pôvod v Taliansku a je historicky situovaný medzi renesanciu a klasicizmus, prípadne rokoko, ani to nie je mienka všeobecná. Tak napr. pre G. Dehia nie je barok talianskeho pôvodu, ale je vraj umením nordickým, ba nie ani viazaný na určitú historickú epochu, lebo je vraj „všeobecným štýlovým princípom, ktorý postráda svoj vlastný formový systém a môže sa zmocniť každého historického štýlu“.²⁵

Používanie kategórie baroka v ahistorickom zmysle, respektíve jeho prenášanie do epoch historického štýlu veľmi vzdialených, alebo označovanie pozdných štýlových fáz rôznych historických

štýlov za „barokové“ (prípadne i za „rokokové“) začalo sa už v 19. stor. a neskončilo sa po naše časy. Pokiaľ ide o „rokoko“, jeho názov je síce odvodzovaný z formového motívu a v tomto ohľade sa zdá priliehavším než názvy ostatných historických slohov, ktoré spravidla zo začiatku nemajú nijaký zreteľný vzťah k nejakej umeleckej forme alebo jej stránke, ale pritom sa veľmi zaužívali. Zdá sa však, že „rokoko“ má charakter samostatného slohu len vo Francúzsku a niektorých iných krajinách. Až po prvej svetovej vojne sa napokon pokúsil M. Dvořák dokázať aj existenciu skutočného starokresťanského umenia v Ríme, a to aj napriek všetkej jeho silnej závislosti od neskororímskeho slohu a antických formových motívov a symbolov.²⁶ Spory o to, či stredoveké kresťanské umenie má svoje hlavné korene v Ríme alebo na blízkom Oriente, sa takisto rozvili hlavne od 20-tych rokov nášho storočia. K vytvoreniu pojmu manierizmu došlo napokon až v storočí dvadsiatom, no tomuto štýlovému smeru niektorí špecialisti odopierali postavenie samostatného slohu (napr. W. Weisbach), alebo ho rozdielne interpretovali (M. Dvořák, W. Weisbach, N. Pevsner, B. R. Vipper). Problematika je však ešte stále predmetom odborných diskusií.²⁷

Tak sa zhruba v našich časoch uzatvára proces vytvárania hlavných pojmov dobových umeleckých štýlov, ktoré sa zdajú umožňovať istú orientáciu v obrovskom materiáli západoeurópskeho i stredoeurópskeho umenia.

Pri špekulatívnom filozofickom, subjektivistickom alebo i kultúrohistorickom výklade dejín umenia sa umenie obvykle vysvetľovalo heteronómne a pritom sa završila kvôli „duchu“ a „ideám“ zo zreteľa nielen problematika umeleckej formy a umeleckého slohu, ale aj umenie samo. Sám Schnaase, ktorý vyšiel aj z podnetov Heglovej filozofie, prejavil určité porozumenie i pre formové problémy, ktorým venoval aj osobitnú kapitolu vo svojom diele, no predsa len viac sa zaujímal o „ducha národa v náboženstve, mravoch a umení“, ako aj o ikonografiu. Hegel, ktorý triedil umenie na symbolické, klasické a romantické a nastolil zaujímavú myšlienku reprezentatívneho postavenia určitých umeleckých odborov v istých epochách, mal síce nesporný vplyv aj na ďalších umeleckých historikov, no skôr v prvej polovici 19. stor.²⁸ V druhej polovici už nastal v dejepise umenia, zdá sa, aj pod vplyvom

úspechov prírodných vied a dobového „materialistického“ zamerania zjavný odklon od špekulatívnych úvah a čoraz silnejšia orientácia na empirické alebo priam pozitivistické skúmanie samého materiálu, faktov.

Bolo preto historicky potrebné a oprávnené, keď dejepis umenia v druhej polovici 19. stor. začal čoraz väčšmi sústreďovať hlavnú pozornosť na problémy umeleckej formy, aj keď sa tak dialo s uprílišnenou jednostrannosťou. Orientácia na otázky umeleckej formy je príznačná nielen pre bazilejskú umeleckohistorickú školu, ako ju reprezentoval J. Burckhardt i H. Wölfflin, ale aj pre významných predstaviteľov „viedenskej školy“, ako aj pre francúzsky dejepis umenia, ktorý sa značne opieral o výskumy archeologické. Je prirodzené, že zameriavanie pozornosti na problémy formy sa postupne zvyšovalo aj v dôsledku analogických tendencií v živom umení 19. stor.

Vzostup prírodných vied v tomto období inšpiroval aj historikov umenia, aby sa usilovali o vypracovanie spoľahlivej a exaktnej formálno-kritickej a štýlovokritickej metódy, ktorá by umožnila riešenie otázok autorstva, atribúcie, zaradenia a prípadne i hodnotenia umeleckého diela. Je príznačné, že v tomto ohľade sa stal priekopníkom ruský lekár I. Lermonieff, ktorý žil dlho v Taliansku a bol tvorcou metódy nazývanej (podľa jeho pseudonymu) metódou Morelliho. Hoci tento spôsob rozboru umeleckého diela našiel priaznivý ohlas aj u niektorých významných umeleckých historikov, sféra jeho použitia sa obmedzovala hlavne na maliarstvo, prípadne i plastiku a na riešenie problémov individuálneho, personálneho slohu. Pravda, snahy o štúdium formálnej stránky umenia a úsilie o odpútanie sa od subjektivismu viedli k ústupu personalistického smeru a k orientovaniu sa na písanie „dejín umenia bez mien“. Viedenská umeleckohistorická škola sa sprvu pod vplyvom pozitivismu až príliš opierala o filozoficko-kritické metódy všeobecnej histórie, čo v niektorých prípadoch (H. Tietze) viedlo k nedoceneniu autonómneho postavenia dejín umenia i osobitosti samej disciplíny.

Pri vypracúvaní a používaní postupov formálnej a štýlovej kritiky bolo možné a potrebné oprieť sa aj o metódu porovnávaciu, ktorá sa v rade spoločenskovedných, ale i prírodných disciplín používala už v prvej polovici 19. stor., no predovšetkým sa ukázalo nutným rozvíjať také prehĺbené a syste-

matické teoretické štúdium umeleckohistorického materiálu, ktoré by viedlo k vypracovaniu jasných základných pojmov a k vytvoreniu jednoznačnej umeleckohistorickej terminológie. Hlavnú iniciatívu v tomto smere vyvinul H. Wölfflin, pravda, až na prelome 19. a 20. stor.

Bazilejská a viedenská umeleckohistorická škola v minulom a začiatkom tohto storočia venuje už veľkú pozornosť nielen materiálovým výskumom, ale i teoretickým problémom disciplíny. Každá slohová epocha získava členenie na ranú, vrcholnú a pozdnú fázu v zmysle akceptovaných výsledkov bádania biológie aj prírodnej filozofie o zákonitom vzniku, kulminácii a zániku živých organizmov. Pojem štýlu na rozdiel od predchádzajúceho poňatia nechápu už len ako vyjadrovací spôsob, manieru jednotlivých umelcov, ale ako zákonitý vývin umeleckých foriem samých. H. Wölfflin začína svojím heslom „Kunstgeschichte ohne Namen“ určité depersonalizovanie dejín umenia a odklon od historizmu. Wölfflinovi boli cudzie filologicko-kritické historické postupy a pokúšal sa vyvodit metódu dejepisu umenia skôr zo špecifického charakteru samého umeleckohistorického materiálu. Pod vplyvom Winckelmannovho slohového normativizmu, ktorému do značnej miery podliehal ešte aj Wölfflin, ako sa ukázalo v jeho vysokom hodnotení klasickej renesancie v pomere k ranorenesančnému i postrenesančnému umeniu, jednotlivé slohové periódy interpretovali sa spočiatku ešte stále ako umelecky kulminačné a iné sa považovali za úpadkové.

Prirodzene, aj tu dochádza po čase ku korekcii náhľadov, ktoré mali neúnosné kritériá v rámci jednej historickej periódy. W. Weisbach kritizuje napr. Wölfflina, ktorý považoval ranú renesanciu len za púhu predsieň klasickej svätyne, a je toho náhľadu, že prenášanie čisto klasickej prínajšieho spätne na hodnotenie ranej renesancie znamená jej znásilňovanie na úkor jej originálnych výkonov. Treba sa vystrihať, aby sme napríklad archaické grécke umenie merali pomocou Feidiasových štýlových prvkov. Pojem primitívnosti, ktorý sa v týchto súvislostiach používal, bolo by možné použiť nanajvyš na niektoré začiatočnicke diela, ale v každom prípade by ho bolo treba presnejšie definovať.

Aj P. Frankl v tejto otázke odmieta pôvodné apriórne axiologické stanovisko a triadické členenie vo vnútri jednej štýlovej periódy považuje

i naďalej za prijateľné len vtedy, ak nie je výrazom kvalitatívnej normy alebo predstavy neustáleho vývinu, ale pomôckou chronologického rozčlenenia materiálu na jednotlivé vývinové stupne.

Proti normatívnemu hľadisku a aprioristickému podceňovaniu nielen jednotlivých štýlových periód, ale i celých štýlových epoch postavil sa, ako je známe, A. Riegl, jeden zo zakladateľov tzv. formálnych dejín umenia; jeho zásluha spočíva v dôkladnej kritike Winckelmannových názorov, koreniacich v obdive klasickeho gréckeho umenia, ktoré sa stalo absolútnou mierou dokonalosti bez ohľadu na formovú špecifickosť ostatných umeleckých epoch, alebo ich odlišnej historicko-spoločenskej bázy. Riegl ako pozitivistu začal rehabilitáciu zaznávaných slohových období pozdnej antiky a baroka, ktorému venoval svoju pozornosť už aj Burckhardt, tak ako rokoku Schmarsow, rímskemu umeniu Wickhoff, manierizmu, ako sme už spomenuli, M. Dvořák a W. Weisbach a pozdnej gotike V. Pinder a K. Gerstenberg.

Spory medzi historikmi umenia v súvisi s jednotlivými pojmami dobových historických štýlov sa týkajú nielen časového rozhraničenia, prechodných období, ktoré sa zavše aj neprávom osamostatňujú, ale aj vlastného obsahu a rozsahu pojmu, vedúcich princípov, typických známkov i kritérií a iných otázok, pričom sa v stanoviskách jednotlivých bádateľov k týmto problémom odzrkadľujú často aj ich rozdielne filozofické a všeobecnoumelecké hľadiská. K prehľbovaniu alebo rozdrobovaniu pojmu historických slohov prispelo aj rozpracúvanie slohovej kategórie ako nadčasového označenia formy alebo obsahu, ako na to poukážeme v nasledujúcich kapitolách tejto state.

Oveľa ťažšie je sledovať osudy všeobecného pojmu štýlu v 19. storočí, a to najmä v jeho prvej polovici. Tak sa zdá, že prvý, kto sa po Winckelmannovi pokúsil vyjasniť všeobecný pojem štýlu a preniknúť až k jeho koreňom, bol architekt G. Semper, ktorý sa domnieval, že výtvarný štýl je podmienený povahou príslušného hmotného materiálu, jemu zodpovedajúcou technikou i účelom diela.²⁹ (Podobné náhľady vo Francúzsku zastával Viollet — le Duc). Neskoršia kritika hodnotila jeho teóriu ako pomýlenú a nesprávnu, „materialistickú“ a „mechanickú“, aplikovateľnú nanajvyš na časť architektúry a umeleckého remesla.³⁰ Kritika Semperových náhľadov bola

sčasti nepochybne oprávnená, no aj napriek určitej jednostrannosti malo jeho učenie isté racionálne jadro. Podobným spôsobom sa pokúsili dostať k podstate štýlu po prvej svetovej vojne konštruktivisti a funkcionalisti.

Právom sa poukazuje na to, že o samej voľbe hmotného materiálu a spôsobe jeho použitia rozhoduje spravidla umelecký názor a zámer a že v umení sa hmotný materiál uplatňuje v prehodnotenej podobe. Ani technika nie je jednoznačne daná len samými fyzikálnymi alebo statickými vlastnosťami hmotného materiálu a takisto ani účely, ktoré mávajú nepochybny vplyv na konštituovanie a ustálenie umeleckých druhov, nepredstavujú nejakú absolútnu hranicu pre tvorivú umeleckú iniciatívu, a to dokonca ani v architektúre, ktorá býva považovaná za umenie najväčšmi závislé od stavebníka a spoločnosti. Vidieť v dejinách architektúry iba, alebo hlavne dejiny riešenia konštrukčných problémov znamená vlastne zanedbávať vlastnú umeleckú stránku staviteľstva. Na druhej strane však správne poukazujú niektorí autori aj v našej dobe (H. Focillon, Leporini a i.), že v nevyčerpatelne bohatom a mnohoznačnom umeleckom diele nie sú nejakými zanedbateľnými veličinami ani jeho materiálové kvality, technika i umelecký rukopis, ktorého ťahy nebýva vonkoncom ľahké jednoznačne fixovať slovami, a že i tu existuje nepochybná súvislosť i so štýlom a spoluúčasť týchto stránok výtvarného umenia na jeho formovaní. Tak či onak, Semper má nepochybnú historickú zásluhu na rozvírení diskusie o problematike slohu, ktorá však prebieha až na sklonku 19. stor. a začiatkom 20. stor.

Možno povedať, že takmer všeobecne historici umenia už aj v 19. stor. chápali štýl ako určitú špecifickú, typickú jednotu či príbuznosť foriem, respektíve jednotlivých formových konfigurácií, ktorá bola vytváraná alebo určovaná zjednocujúcim štýlovým princípom. S pojmom štýlu, používaným na chronologické vyčleňovanie jednotlivých historických epoch, pochopiteľne súvisí aj otázka, kde je movens, aká je príčina slohových metamorfóz?

Hoci aj idea vývinu má svoju staršiu históriu, najväčší význam nadobudla v 19. stor., kedy sa uplatnila plne nielen vo filozofii (Hegel), histórii a spoločenských vedách, ale aj vo vedách prírodných (Kant-Laplace, Darwin, Lamarck a i.),

takže už mladý Marx písal, že „existuje vlastne len jedna jediná veda, a to história“. Je prirodzené, že idea vývinu, a to v rozdielnom poňaní sa uplatnila aj v dejinách umenia a najmä pri vysvetľovaní jeho slohových premien. Možno azda pokojne nechať nezodpovedanú otázku, do akej miery boli snahy o objavenie vývinových zákonitostí v umeleckej látke dôsledkom prenášania pojmov a postupov prírodných vied do tejto disciplíny, alebo či vývinový spôsob skúmania nevychádzal tu skôr z vlastnej tradície spoločenských vied, alebo i z povahy jej vlastného materiálu.

Dôležité však je si uvedomiť, že ponímanie vývinu, o ktoré sa história umenia opierala, bolo nejednotné. Zavše skúmatelia chápu historický vývin stroho kauzálne a deterministicky, niekedy evolucionisticky, ako diferenciáciu a integráciu, ako postupné zdokonaľovanie alebo i pokrok, čo sa najmä vzhľadom na nadčasový význam niektorých umeleckých hodnôt dosť často popiera, a to pokiaľ tu nejde napr. len o perspektívne a technické znázorňovacie prostriedky, aj právom. Niekedy sa zase zdôrazňuje antitetičnosť priebehu a revolučné zvraty v umení, alebo naopak, pokúšajú sa odhaliť cyklické, analogické priebehy pri rozdielnych dobových slohoch. Domnievame sa, že mnohé snahy tohto druhu boli predčasné, že skúmatelia neraz vytvárali dosť umelé schematické konštrukcie, alebo vnášali do dejín umenia i tuhé schémy vývinového priebehu, ktorý by sotva bolo možné dokázať. Pritom však odborná umenovedná literatúra dávala problém vývinu umenia obvykle do priamej súvislosti s vývojom štýlu.

Ako sme už spomenuli, Winckelmann videl v geograficko-klimatických podmienkach dôležitý faktor pre vývin umenia a premenu štýlu. G. Semper považoval za štýlotvornú silu materiálóvu danosť, najmä statické zákonitosti artefaktu a jeho účel. Riegl kategoricky odmietol tento náhľad a vývin štýlových periód vysvetľuje tzv. umeleckým chcením, ktoré pozoruhodným spôsobom neskôr znovu interpretoval Panofsky. Wölfflin podkladá vývinovému rytmu slohových epoch vlastnú imanentnú zákonitosť, spojenú s vnútorným vývinom formy. Píše *Geschichte des künstlerischen Sehens* a v zmene umeleckého „videnia“ hľadá rozhodujúci podnet aj pre štýlovú metamorfózu. V súvislosti s rozpracúvaním pojmu slohu ako nadepochovej morfolologickej kategórie demonštruje sa zasa slohový vývin umenia ako

vnútorný zákonitý vývin formy, ako oscilácia medzi polaritou jej vnútorných protikladných momentov. V koncepcii tzv. duchovno-dejinného a kultúrno-historického výkladu umeleckého materiálu stáva sa primárnym činiteľom pohybu idea, duch doby, svetonáhľad.³¹ Častou umeleckých historikov je vývin umenia vysvetľovaný ako imanentný, druhou časťou ako heteronómny; oba prístupy koexistujú spravidla v bojovej opozícii až doteraz, no u niektorých veľkých osobností sa stretne aj so syntetickým, nadradeným podehodom, spájajúcim oba spôsoby nazerania v jednotu.

Neskorší predstavitelia umenovedy (Pinder) v kritike tzv. formalistických i duchovno-dejinných náhľadov na vývin umenia nastoľujú tvrdenie, že žijúci človek a nie abstraktný „čas“ je nositeľom štýlového vývinu. Je však potom otázne, či nie je správnejšie tohto nositeľa určiť sociologicky, ako určitú spoločenskú triedu, vrstvu, prípadne iné užšie, hoci aj vybrané alebo premenlivé až náhodné spoločenstvo konzumentov (publikum), s ktorým produkujúci umeleci nutne musia vo svojej tvorbe kalkulovať, ak nechcú prejsť takou martyrológiou, ako napr. ne jeden z moderných umelcov? Rozpor medzi koncepciou neosobnou a personalistickou, ktorý sa netýka len našej disciplíny, nachádza svoj vyhrotený výraz vo Wölfflinovej objektivistickej „Kunstgeschichte ohne Namen“, a na druhej strane, ako sme už spomenuli, v rôznych poňatiach umenia ako výtvoru geniálnej tvorivej osobnosti (Fr. Kugler, C. Justi a i.), ktoré možno derivovať prinajmenej z romantizmu, ak už nechceme

IV. Štýlová problematika v dejepise umenia v 20. storočí

(Pojem štýlu ako nadčasové označenie formy.)

Už A. Riegl vo svojich spisoch *Stilfragen* a *Spätrömische Kunstindustrie* (1898) zavádza ako korelát epochového (historického) pojmu štýlu termín tzv. optickej a taktickej formy, pričom obe kategórie mali mať svoj základ zakotvený v ľudskej psyché: taktickému výtvarnému poňatiu zodpovedá podľa Riegla plošný a optickému zase hĺbkový, priestorový spôsob zobrazenia. Riegl, treba uznať, výslovne rozlišuje medzi

ich historiograficky a geneticky viazať až na renesančné (Vasari a i.) alebo dokonca antické vitae (Plinius ml.). Nazdávame sa, že obe takéto formulácie sú extrémne a nie dosť presné a že pri výklade umeleckého vývinu a jeho premien treba počítať práve tak s činiteľmi vnútornými, ako aj s vonkajšími, s ich dialektickou súhrou, čo nijako nemusí viesť ešte k pluralizmu alebo tzv. teórii rovnováhy faktorov.

So záporným základným postojom k otázke vývinu umenia vôbec stretávame sa u B. Croceho a jeho stúpencov; tak L. Venturi priamo píše, že „uskutočňovať genetickú históriu umenia nie je pokrok, ale omyl.“³² H. Sedlmayr tvrdí, že také skúmanie, ktoré pozoruje umenie len ako prejavy štýlov a ich premien, je vonkoncom nepostačujúce.³³

Rôznorodosť náhľadov na problém, čo je vlastne stimulom umeleckého vývinu, alebo či tento je autonómny, imanentný, alebo heteronómny, ba či vôbec existuje a prípadne čo má byť v skutočnosti podnetom slohových metamorfóz, neodškriepiteľne však odhaľuje fakt, že v súvislosti s pojmom slohu vynoril sa pred bádateľmi aj celý komplex otázok o samom umeleckom diele s akcentom na jeho ontickú stránku. Nevyhnutne sa sústreďuje pozornosť na špecifické črty výtvarného diela a hlavne na jeho formu. Hľadajú sa a vytvárajú ďalšie pojmy, prostredníctvom ktorých by bolo možné vyjadriť jej všeobecnejšie zákonitosti, aby sa tak spoznal — podľa predstáv Reversových — štýl štýlových premien, tzv. štýl štýlov, t. j. princíp, ktorý leží pri všetkých zmenách, v základe nezmeniteľný.

vonkajším štýlovým charakterom a štýlovým princípom, čiže kompozičnou zákonitosťou. Preto Sedlmayr interpretuje Riegla v tom zmysle, že u neho vonkajší súhrnný jav umeleckého diela je závislý od centrálnych štruktúrnych princípov, podľa ktorých sú umelecké diela stvárňované.³⁴ Súčasná štrukturalistická umenoveda vraj súhlasne s Rieglom chápe štýl ako závislý variabilný vnútorných štruktúrnych princípov umeleckého diela. Je pravda, že protiklad medzi taktickým a optickým je pre Riegla základným problémom ume-

leckého stvárňovania a tým súčasne aj celého umelecko-historického vývoja v užšom formálnom význame. Obdobnou cestou logických úvah o podstate umeleckého diela odvodzuje A. Schmarsow³⁵ svoje základné pojmy výtvarnej formy z podstaty ľudského tela, z jeho elementárnych estetických pocitov: rytmus, proporeciu a symetriu. Spomedzi nich najmä pojem rytmu považuje za mimoriadne dôležitý pri medievistickom skúmaní architektúry. Aby podchytil všetky umelecké odbory do svojho pojmového systému, dochádza k trom základným najvyšším kategóriám: priestorového stvárňovania, telesného stvárňovania a plošného stvárňovania.

H. Wölfflin na základe podrobného porovnávania odlišností renesančného a barokového umenia vo svojom diele *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) rozšíril teoretický aparát disciplíny o päť antitetických pojmových párov, ktorými sa pokúsil vystihnúť vnútornú diferencovanosť umeleckej formy vôbec. O týchto termínoch možno povedať, že označujú vlastne takmer výlučne opticko-znáznorňovacie protiklady dvoch štýlových epoch a sú premietnuté do psychologickéj roviny ľudského videnia. Podľa Wölfflina vo výtvarnom umení ide o polaritu medzi lineárnosťou a maliarskosťou, vytvorením plochy a jej znehodnotením v prospech hĺbky, o protiklad vytvorenia zatvorenej formy a jej rozpustenie vo voľnú, otvorenú formu, o sformovanie určitého jednotného celku so samostatnými časťami a koncentrovanie účinku na jeden z málo bodov pri nesamostatných častiach a nakoniec o úplne jasné znázorňovanie vecí v zmysle predmetného záujmu a vecne neúplné znázorňovanie javov.

A. Schmarsow³⁶ vo svojej kritike Wölfflinových piatich antitetických pojmových párov poukazoval však na to, že vo výtvarnom umení nie je hlavný protiklad medzi maliarskym a lineárnym, ale že tento spočíva v polarite maliarskeho a plastického. B. Schweitzer sa tiež prikláňa k náhľadu, že dôležitejšími základnými protikladnými pojmami pre umenovedu by mala byť plastičnosť a maliarskosť. F. Schumacher³⁷ právom pripomína, že nimi nemožno analyzovať napr. architektúru. Na kategóriu priestoru ako významnú zložku umeleckej formy upozorňuje neskôr H. Berstl³⁸ a po ňom rozpracúva problém plastičnosti a priestoru v osobitnej štúdií A. E. Brinckmann.³⁹ Wölfflinove kategórie mnohosti a jednoty nahrádza

Wulf pojmami koordinácie a subordinácie. Podľa tohto autora Wölfflinove základné umenovedné pojmy nepostačujú odôvodniť vnútornú zákonitosť umeleckého vývinu. Ukazuje sa mu, že rozhodujúcejším faktorom pre výklad dejín umenia je spoznanie dvoch základných typov výtvarníkov, senzoricomotorického, ktorý má vzťah k plastičnosti a naturalizmu, a senzoricovizuálneho, ktorý zas veci zmäkčuje a robí všetko plynulejším. Wulfovi sa zdá, že tieto dva psychologické typy tvoria paralelne vedľa seba, a preto ťažko vidieť vývin umenia ako polaritu od lineárneho, eventuálne plastického k maliarskemu.⁴⁰ Mnohí z umeleckých historikov vytvárajú si ďalšie a ďalšie antitetické alebo triadické pojmy, pomocou ktorých sa pokúšajú postihnúť zákonitosť vývinu umenia a jeho formovej štruktúry.

Východiskom P. Frankla, najvýznamnejšieho Wölfflinovho žiaka, ktorý buduje svoj systém ako otvorený, je hlboko prenikajúca analýza umeleckej formy, vyčleňujúca jednotlivé jej momenty a pritom abstrahujúca od historickej slohovej podmienosti a estetického hodnotenia. Teoretickou cestou dospieva k vymedzeniu celého radu zvláštnych prípadov štýlu. Poukazuje na to, že ním uvádzané štýlové pojmy sú iba čisté prípady, takže nie sú nijako vylúčené rôzne zmiešané štýlové odrody alebo „bastardné štýly“. P. Frankl sa domnieval, že niektoré ním vytvorené pojmy, najmä pojem „kvalitatívny štýl“ (neskôr ho nazval „štýlom harmónie“) môžu poslúžiť aj umelecko-historickej praxi pri jej úsilí postihnúť a vyjadriť pojmovo i rečovo štýlové premeny, ktoré sa uplatňujú v chronologicky usporiadanom materiáli. Na druhej strane však počíta s tým, že okrem týchto nehistorických štýlových pojmov bude sa historik umenia opierať napr. aj o historické pojmy (tradícia, originalita a pod.).

P. Frankl sa najsamprv pokúsil o vybudovanie takého systému základných pojmov, ktorý bol odvodený a logicky zdôvodnený zo štyroch elementárnych predštýlových kategórií, ktoré sa vyskytujú už na najjednoduchšom staviteľskom výtvore bez akejkoľvek estetickej hodnoty (priestorová forma, telesná forma, obrazová forma a účelová forma). Antitetické pojmové páry, ktoré takto získal, ukázal ako adekvátne sa uplatňujúce na vývine novej (od renesancie po rokoko), ale i stredovekej architektúry. Potom sa pokúsil vypracovať cestou teoretickej abstrakcie

aj jednotlivé nehistorické a nehodnotiace estetické štýlové pojmy, ktoré tvoria dosť zložitý, aj keď pritom ešte neuzatvorený systém. Štruktúra triedy „vecného štýlu“, ako ju načrtol Frankl, sa člení na tri štýlové druhy (figurálny štýl, kompozitný štýl a kvalitatívny štýl), z ktorých každý sa opäť diferencuje vo viaceré štýlové odrody. Triedu „vecného štýlu“ odlišuje Frankl od triedy „štýlu dobového“ a „štýlu miestneho“, pričom zaužívané historické dobové štýlové označenia považuje za vedecky nepostačujúce, ba v dôsledku ekvivokácií vedúce k omylom a chcel by ich rozpustiť za pomoci jednotlivých abstrakciou získaných figurálnych štýlov. Určité konkrétne umelecké dielo sa pri tomto prístupe javí ako veľmi zložitá pletivo rôznych štýlových odrôd.⁴¹

Hoci Franklova teória štýlu, ako ju v skratke formuloval vo svojej stati *Stilgattungen und Stilarten*, bola vybudovaná najmä so zreteľom na architektúru, jednako niektorým skúmatelom sa pozdávala, že jednotlivé jej pojmy alebo antitetické pojmové páry možno mutatis mutandis použiť aj na iné výtvarné odbory a ich štýlovú históriu.⁴² Viacerí historici i teoretici túto vyložene formálnu koncepciu nadčasových štýlových pojmov predsa len považovali za príliš abstraktnú, skôr sa vracali k Wölfflinovým piatim pojmovým párom a pomocou nich analyzovali konkrétne umelecké dielo.

Z teoretického hľadiska najprenikavejšiu kritiku Wölfflinových základných umelecko-historických pojmov vykonal E. Panofsky ešte roku 1915.⁴³ Wölfflinovu interpretačnú koncepciu, ako na to poukážeme neskôr, v súvisi s novokantovskou filozofiou ovplyvneným dejepisom umenia Panofsky rozoberá nie z empiricko-historického, ale metodologicko-filozofického hľadiska a pokúsil sa sám prehĺbiť tieto pojmy ako štýlové kategórie. V terajšej súvislosti nás však zaujíma iný moment, na ktorý tiež upozornil Panofsky, a to, že už Wölfflin rozlišoval medzi dvoma principiálne rozdielnymi koreňmi štýlu: medzi psychologicky bezvýznamovou názorovou formou a výrazove interpretovateľným náladovým obsahom, z čoho vyplýva, že pri pochopení štýlu treba podľa Wölfflina rozlíšiť dve zásadné rozdielne skupiny: na jednej strane čisto formálne, ktoré sa vzťahujú iba na „spôsob videnia a znázorňovania“ určitej epochy, a na iné, takrečeno obsahové, ktoré označujú svojráznosť, ktorá v rámci príslušných

všeobecných znázorňovacích možností prichádza k výrazu v prejavoch určitej epochy, národa alebo osobnosti. Prirodzene, Wölfflinovu predstavu, že určitá epocha „vidí“ napr. lineárne a druhá zas maliarsky, Panofsky oprávnenne napadol, keď tvrdil, že to nie je koreň štýlu alebo príčina štýlu, ale fenomén štýlu, ktorý nie je vysvetlením javu, ale sám ešte vysvetlenie potrebuje.

Panofsky celkom oprávnenne upozorňuje, že Wölfflinovo učenie o dvojitom koreni štýlu — formálnom a obsahovom — je neudržateľné, najmä ak spočíva na predstave, že „optický“ (formálny) štýlový vývin je úplne nezávislý od „imitatívneho“ (obsahového). Podľa Panofského „forma“ a „obsah“ vnútri každého umeleckého fenoménu, počínajúc dobovým alebo národným slohom až po jav jednotlivého umeleckého diela, nesmú byť od seba odlučované, ale musia sa ponímať ako „rozličné prejavy jednej spoločnej základnej tendencie určitého spoločného zmyslu“.

Kritikami Wölfflinových i Rieglových základných štýlových pojmov, ku ktorým sa vracajú neustále aj v iných reláciách i ďalší historici umenia, problematika vývinu nadčasového pojmu štýlu sa nám postupne posúva zasa ďalej: v súvislosti s napredujúcim rozvojom historických, kultúrnych i umelecko-historických vedomostí vynorila sa otázka, či mechanický vzťah medzi umeleckou formou a pojmom štýlu je postačujúci, alebo či do konštantnej vlastnosti štýlu netreba predsa len nejakým spôsobom zahrnúť aj „obsah“ umeleckého diela, ideové smery príslušnej doby, svetonáhľadové momenty alebo i bezprostrednú spoločenskú funkciu umenia.

Zaujímavý pokus o vypracovanie vývinových dejín štýlu v kontinuitnom zmysle slova uskutočnil ešte roku 1910 Ernest Cohn-Wiener.⁴⁴ Pri rozčleňovaní bohatej umelecko-historickej látky použil dve antitetické kategórie: pojem konštruktívneho a dekoratívneho štýlu, ktoré neskôr nahradil pojmi tektonický a kontratektonický štýl. Opierajúc sa teoreticky o Riegla, svoje zovšeobecnenie odvodil vlastne tiež z pozorovania materiálu umeleckého remesla, no svoj rytmický, vlnový vývin štýlu aplikoval aj na maliarstvo a plastiku. I keď Cohn-Wienerove antitetické slohové páry predstavovali iba statickú formovú analýzu, niet pochybnosti o tom, že tu už nejde

o pojem štýlu historicko-epochového, toho, ktorý nemecká umenoveda často označuje za „Zeitstil“, ale o chápanie pojmu štýlu ako nadčasovej logickej umenovednej kategórie. Termín štýl tektonický alebo kontratektonický bolo možné použiť na diferencovanie výtvarného materiálu v rámci viacerých konkrétnych historických štýlových etáp, a s pojmi tektonickej alebo atektonickej výtvarnej predstavy, umeleckého tvaru alebo i slohu stretávame sa vlastne dodnes, najmä pri rozboroch architektúry. Pravda, Cohn-Wienerovo poňatie logickeho pojmu štýlu nebolo fundované premysleným filozofickým systémom. Ak Riegl, Wölfflin a iní bádatelia chápali umeleckú tvorbu ako výsledok imanentnej formovej vôle, Cohn-Wiener hľadal bezprostredný súvis medzi štýlovou formou a sociálnou štruktúrou; tektonický štýl zväzoval s progresívnymi silami spoločenského vývinu a kontratektonický s úpadkovými triedami. M. Dvořák,⁴⁵ významný reprezentant duchovnodejinnnej koncepcie umelecko-historického výkladu, v kritike Cohn-Wienerovho poňatia poukázal na jeho neprijateľné zúženie problému štýlu len na účel a formu a zdôraznil, že určité duchovné vzťahy umenia a príslušnej epochy, ktoré sám sa pokúšal vystihnúť za pomoci antitetických pojmov idealizmus a naturalizmus, môžu byť nie menej dôležitým činiteľom aj pre štýlové dejiny ako tektonické alebo kontratektonické úsilie.

Vďaka diskusiám okolo základných umelecko-historických pojmov dostal sa na začiatku 20. stor. značne do popredia formálny spôsob skúmania, ktorý si uhájil primát až do 20-tych rokov. Pravda, umelecko-teoretické konštrukcie a pojmové systémy nenašli plné pochopenie a uplatnenie u empiricky orientovaných umeleckých historikov, z ktorých mnohí s nedôverou hľadali aj na „štýlovú históriu“ a vytýkali jej, že sa logizovaním a racionalizovaním historického diania, ktoré je iracionálne, dopúšťa násilností na konkrétnej fakticite dejín umenia, na „živote“.⁴⁶ Pod vplyvom vystúpenia Diltheyovho a Rickertovho, avšak až po prvej svetovej vojne, došlo k nástupu duchovnodejinného spôsobu skúmania a výkladu dejín umenia, ku ktorému dal bezpochyby podnet svojimi prácami M. Dvořák.⁴⁷

Hoci M. Dvořák nadviazal na kultúrnohistorickú tradíciu, ktorú v minulom storočí v najlepšom predstavoval Schnaase, a to tak, že jeho

spôsob skúmania nebol už heteronómny, no ani čisto autonómny, čím dejepis umenia si uhájil svoju relatívnu samostatnosť voči všeobecnej histórii bez toho, aby s ňou stratil všetok kontakt. Zatiaľ čo formálny smer, hoci nie bez určitého historického oprávnenia a často vedome, z metodických dôvodov, sa koncentroval výlučne na otázky umeleckej formy, duchovnodejinná, resp. kultúrnohistorická orientácia sa zaujíjala hlavne o pomer formy a obsahu (Gehalt) bez toho, aby popierala dôležitosť a potrebu formy v umení a jej vedeckého štúdia.

Náhľad M. Dvořáka, podľa ktorého genetické poňatie formálnych problémov vedúce k výkladu imanentného vývoja umenia bolo príliš úzke, treba bezpochyby kvitovať ako nový prínos i do teórie štýlovej umenovedy. M. Dvořák pochopil, ako upozorňuje J. Neumann,⁴⁸ že umenie nemuselo sa vždy vrátiť až k svojim začiatkom a ani nepostupovalo podľa nezmeniteľných psychologických zákonitostí, keďže nestratilo vnútornú súvislosť s formálnou problematikou, ktorú riešilo predtým. Ale v zmysle svojej programovej práce *Dejiny umenia ako dejiny ducha* Dvořák sa nazdával, že i keď vzťah medzi predchádzajúcou tvarovou koncepciou a novým umeleckým úsilím nebol automatický, ani jednosmerne evolučný, predsa bol determinovaný meniacim sa spôsobom konkrétneho historického nazerania.

Dvořákov spôsob výkladu umenia, aj keď zdôrazňoval súvislosť formových problémov s celkovou historickou tendenciou doby, jednako nástojčivo nastolil problém vzťahu umeleckého diela a svetonáhľadu, a tým aj problém vzťahu štýlu a vonkajších „mimoumeleckých“ činiteľov. Sluší sa pripomenúť, že ani bádatelia, ktorí koncipovali sám tzv. formálny dejepis umenia, neponímali umenie iba ako výlučnú záležitosť umeleckej formy, ale skôr na ňu kladli hlavný, prípadne až prehnaný zreteľ, pričom v úzadí bývala nie celkom neoprávnená, aj keď zavše v polemickom zápale niekedy príliš ďaleko kráčajúca snaha obhájiť špecifickosť a samostatnosť umeleckej sféry.

Ale aj v aplikácii duchovnodejinného výkladu výtvarného umenia u nasledovníkov Dvořáka, Weisbacha a iných došlo však neraz, ako na to ukazuje H. Sedlmayr, priam k triviálnym chybám, ak sa mechanicky dosadil „duch epochy“ ako čosi, čo túto epochu vytvorilo, a z neho sa jednoducho

geneticky objasňovali na spôsob bezprostredného „krátkeho spojenia“ príslušné javy. Napríklad gotika sa chápala z ducha gotiky, pričom sa tento duch neraz až perzonifikoval, a výslednicou bolo, že gotický človek sa stal tým faktorom, ktorý vysvetľoval gotické umenie. Aj keď podľa Sedlmayra gotického človeka možno považovať za fenomén, z ktorého sa dajú parciálne javy pochopiť, tým však ešte nie je vysvetlené, ako tento „duch epochy“ vznikol.⁴⁹

Pravda, aj v rámci duchovnodejiny koncepcie sa po čase začali uplatňovať rôzne tendencie, napr. úsilie prekonávať pozitivistické tradície cestou kritiky sprava i nadväzujúce na pravicové romantické a iné iracionalistické filozofické tradície. Napriek niektorým zhodným pozíciám a spoločnej závislosti od idealistickej, nacionalistickej alebo klerikálnej ideológie rozchádzajú sa jednotliví prívrženci duchovnovedných dejín v stanovisku k problému umeleckej formy, slohu a otázkam vývinu a pokroku, k živému umeniu našich čias a pod.

Významnou osobnosťou duchovnovednej orientácie bol W. Weisbach, pôvodne žiak Wölfflinov, ktorý venoval značnú pozornosť umeleckým štýlovým pojmom. Považuje ich za individuálne (nie však singulárne) pojmy, ktorých obsah i rozsah možno stanoviť nie cestou logickou, ako sa o to pokúšali imanentisticky a jednostranne formálne orientovaní umenovedci a systematizujúci historici vrátane H. Wölfflina, ale štúdiom konkrétneho umelecko-historického materiálu a predovšetkým jeho názorne-zmyslových stránok. Tieto treba chápať zároveň ako výrazové symboly rozmanitých premenlivých, pritom však významných kultúrnych potencií, ktoré treba empirickohistoricky študovať.⁵⁰ Pravda, Weisbach sám považoval za nutné jednak sa zaoberať prehľbením štúdia historických umeleckých slohov a ich vývinových periód, ako aj ich precizovaním; priznával, že dovtedajšie snahy o spresnenie týchto pojmov neboli úspešné, napr. najmä v dôsledku rozdielných východiskových bodov jednotlivých autorov. Vo svojej štúdii *Barock als Stilphänomen* hovorí na margo Wölfflina, že ten porovnáva medzi sebou to, čo považuje na jednej strane za vymoženosti klasickej renesancie, na druhej strane zas za výdobytky baroka, no bez toho, aby sa pokúšal náležite definovať oba štýlové fenomény, t.j. nielen so zreteľom na jeho formálne protikladné pojmové páry, ale aj so zreteľom na momenty duchovné,

kultúrne a sociologické, bez ktorých nemožno pochopiť štýlový jav v jeho súhrnnosti. Wölfflin veľmi stroho hypostázuje porovnávané štýlové javy a pokúšal sa vývin založiť na meravých polaritách, zatiaľ čo spomenuté javy v skutočnosti navzájom do seba prechádzajú, preskupujú sa a prejavujú v rozličných stupňoch intenzity. K analýze formy musí pristúpiť aj analýza obsahovej problematiky.⁵¹

K základnej umelecko-historickej koncepcii a výkladu dejín umenia Maxom Dvořákom vrátil sa v dôkladnej kritike aj iný historik umenia, L. Coellen, ktorý považuje už samu Dvořákovu interpretáciu gotického umenia z metodologického hľadiska za nesprávnu a neprijateľnú. Prirodzene, uznáva jeho ohromnú historickú i materiállovú rozhladenosť, ale vznik a vývin štýlu, podľa Coellena, Dvořák vysvetľuje z takej sféry, ktorá je voči výtvarnej forme heterogénna. Coellen má výhradu aj voči Dvořákovým antitetickým slohovým pojmom idealizmus a naturalizmus, najmä, keď pojem idealizmus v tejto umenovednej relácii považuje autor za čisto významovú kategóriu a naturalizmus za čisto formovú kategóriu. Dvořákovu základnú metodologickú koncepciu javí sa Coellenovi ako teoretické prelomenie osobitnej sféry formálnej priestorovej organizácie umenia, a tým zároveň aj ako nedostatočne rešpektujúca jej imanentný vývoj.

Možno smelo povedať, že v rozvíjaní problematiky štýlového výkladu dejín umenia popri Rieglovi, Wölfflinovi a ostatných spomenutých autoroch mimoriadne významné miesto zaujíma L. Coellen, u nás menej známy umelecký historik, ktorý vydal veľmi obširnú a dôkladne premyslenú publikáciu *Der Stil in der bildenden Kunst*.⁵² Jeho práca však vyšla v čase, keď napriek začínajúcim sa už kritickým útokom proti pozitivizmu sprava i zľava, ešte prevládala pozitivistická nechuť a nezaujem o systematické metodologické konštrukcie, ktoré by mali závažnejšie určovať smer výskumu. Coellenova práca nenašla vo svojom čase primeranú ozvenu. Napriek všetkým výhradám, ktoré voči tejto práci treba mať aj dnes, ostáva veľmi podnetnou pri riešení otázok, ktoré neboli celkom rozuzlené ani v teoreticky a metodologicky vysoko aktívnych 25-tych—30-tych rokoch tohto storočia, ba dá sa povedať, že nie sú vyriešené dodnes, takže jej treba venovať väčšiu pozornosť.

Možno v stručnosti povedať, že Coellenova kniha je zaujímavým pokusom o vypracovanie všeobecnej teórie štýlu ako súčasť teórie umenia, ktorú autor charakterizuje ako disciplínu filozofickú, vyžadujúcu si pri vypracúvaní svojich fundamentálnych pojmov metódu transcendentne logickú. Preto odmieta Semperovu „materialistickú“ teóriu štýlu, ktorá vraj nedokázala vôbec preniknúť do sféry problému umenia a bola zásadne nespôsobilá na konštruovanie historického slohového vývinu. Coellen má však metodologické výhrady aj proti Schmarsowovej škole, ktorá aplikovala sloh psychologickým spôsobom. Coellen dokazuje, že tam, kde sa psychologický postup pokúša o vysvetlenie štýlu, musí sa už utiekať k hlbším predpokladom svetonáhľadu, ktorý už vôbec nie je psychologického charakteru. Demonštruje to na výklade, pri ktorom psychologicky orientovaní skúmatelia tvrdia, že v protiklade k antike, v ranokresťanskom umení nekonečný priestor dosiahol také formy, že určil sloh tejto epochy ako symbol duchovnosti kresťanského svetonáhľadu; no sama metodická výzbroj výtvarného psychológa, učenie o nutnom znovuprežívaní umeleckého artefaktu neposkytuje nijaké vysvetlenie pre súvislosť medzi nekonečným priestorom a špecificky kresťanským svetonázorom. Ani čisto empirické reprodukovanie štýlu podľa jeho jednotlivých príznakov nepovažuje Coellen za vedecky dostatočné. Poukazuje na to, že bez všeobecnej teórie štýlu, bez definície štýlu a princípov štýlového vývinu sa umelecká história nedostane na vyšší stupeň svojho vývoja, nad púhy empirizmus, ktorý môže známky štýlov len opísať, ale nedokáže vedecky vysvetliť genézu štýlu, štýlovú premenu, štýlový vývin.

Podľa Coellenovho názoru aj Wölfflin vo svojej publikácii o základných umelecko-historických pojmoch postupoval čisto empiricky a bez systematického usporiadania. Najviac ho zaujala Wölfflinova myšlienka, ktorú ďalej jej autor sám už nesledoval, že totiž formové rozdiely koniec koncov spočívajú v rozdieloch svetonáhľadu, a práve v tomto bode chce Coellen ďalej rozvíť problematiku slohových pojmov.

Myšlienka, že štýl určitej doby je výrazom jej svetonáhľadu — ako konštatuje Coellen — je vraj naširoko uznávaná, no mnohí umeleckí historici si s ňou nevedia rady, zatiaľ čo by sa z nej mal stať základ vedeckého skúmania. V úvode

svojej knihy kritizuje takých bádateľov, ktorí síce uznávajú súvislosť medzi štýlom a svetonáhľadom, ale nevedia ju spravidla konkrétne ukázať, pretože nedisponujú správnu teóriou a terminológiou štýlu. Na druhej strane sa však oprávnene ohradzuje proti tomu, aby sa diletantsky plietli dovedna rôzne heterogénne oblasti. Coellenova transcendentno-logická metóda — vychádzajúca z Heglovej dialektiky — je aplikovaná tak, aby sa rešpektovala osobitosť rôznych oblastí, ako aj historizmus.

Pri vypracúvaní všeobecnej teórie štýlu obracia Coellen svoju pozornosť jednak na umeleckú formu, jednak sa usiluje odhaliť korene štýlu a časovo-priestorovej formy výtvarného umenia v svetonáhľade a v jeho zmenách. Rozlišuje tri typy svetonáhľadu: objektívny (predkresťanská éra), transcendentný (od vzniku kresťanstva do 19. stor.) a imanentný (19. a 20. stor.). Pri svetonáhľade (Weltbegriff) je hlavným problémom poňatie vzťahu konkrétneho bytia a prvopôčiatkovej príčiny, spôsobujúcej pohyb. Coellen sa usiluje vylíčiť štýl a štýlovú históriu ako určitú umeleckú noetiku a jej vysporadúvanie sa s ontologickými otázkami. Táto umelecká noetika javí sa Coellenovi najdôležitejšou nielen pre pochopenie vzniku a vývinu jednotlivých oblastí výtvarného umenia, ale aj pre genézu štýlu. Takto zaostrenú problematiku sleduje aj v oblasti umeleckej formy a nie iba v tematike, v sujetoch, ikonografii.

Základné pojmy umenovedy, o ktoré Coellenovi ide, vyplývajú z logického pohybu svetonáhľadu, ktorý má dve základné metamorfózy: statickú a dynamickú podobu svetonáhľadu. Im ekvivalentne zodpovedá formový pojem statický štýl a dynamický štýl. Obidve označenia však získavajú svoj rozhodujúci význam až v protiklade hodnotovej relácie totality a jednotlivého priestoru. Tento protiklad podmieňuje, podľa Coellena, všetky formové rozličnosti, z neho sa dajú systematicky znázorniť, keďže sú jeho púhymi následnými zjavmi. Konštitúcia formy odráža konštitúciu poňatia sveta. A poňatie sveta ako vzťah konkrétneho bytia k svojmu pôvodu je kategoriálnou viazanosťou tvorivého ľudského ducha, funkčným zákonom duchovnej organizácie, ktorý sa uplatňuje ako formový zákon.

Pojem sveta a štýl určitej doby si navzájom korešpondujú ako podmienka a podmienené, ako podstata a jej zmyslové znázornenie. „Onen

výberový vzťahový komplex elementov formy, ktorý tvorí všeobecnú formu umeleckých diel, je zároveň zrkadlovým obrazom organizačnej väzby ducha doby, jej svetonáhľadu. A všeobecná forma štýlu je zmyslovým ekvivalentom svetonáhľadu, ku ktorému náleží.⁵³ Treba však poznať, nakoľko pojem identity, konkrétneho bytia a príčiny pôvodu uzatvárajú v sebe rozličné logické možnosti, ktoré spôsobujú premenlivosť svetonázoru. Pre každú kultúrnu periódu je poňatie sveta určujúcim, transcendentným predpokladom a zároveň cieľom znázornenia a tvorenia aj v umení. Coellen priraduje k jednotlivým typom poňatia sveta im zodpovedajúce rozličné spôsoby kompozície: objektívnemu jednoduchú kompozíciu, transcendentnému polárnu kompozíciu a imanentnému (od impresionizmu) priznáva tzv. diferencujúcu metódu.

Sám štýl definuje Coellen takto: „Zákonitá vydiferencovanosť priestorovej genézy, v ktorej sa umelecky vyslovuje poňatie sveta určitej kultúrnej periódy, je vo svojom jave tým, čo nazývame štýlom.“⁵⁴ Základným je mu praprobém všetkého bytia: vzťah nekonečného základu k jeho konkrétnej bytiu a ustanovenie identity tvorivých kultúrnych oblastí, náboženstva, filozofie, umenia. Špecificky umelecké formy považuje Coellen za „konečné uskutočnenie pojmu sveta v sfére zmyslovo-priestorového základu“.

Predmet štýlovej teórie podľa tohto bádatela leží v oblasti umeleckej formy, preto tam treba robiť výskumy a nachádzať vlastné výsledky. Pojem štýlu, ktorý má toto Coellenovo skúmanie objasniť a podať, je pojmom časovopriestorovej formy. Podľa Coellena takto vyrastá pre štýlovú teóriu centrálny problém, a to dedukovať všeobecný vzťah všeobecnej formy a svetonáhľadu; má odvodiť faktory umeleckej formy zo svetovopojmových pomerov a nájsť v nich príčinu. A tak možno vysvetliť zo zmeny pojmu sveta aj zmenu štýlového vývinu.

Coellenov pojem formy nie je nejakým vulgárnym pojmom. Hovorí, že forma má bezprostredne a presvetľujúco určitý výrazový význam, určitý obsah. Forma v Coellenovom chápaní už aj sama osebe znamená isté priestorové hodnoty, priestor, ktorý ona organizuje, je tiež priestor — význam a nie nejaký fyzikálny priestor. Zákon priestorovorytmickej organizácie je mu najvšeobecnejším zákonom formy. Pritom genéza priestoru skrýva

v sebe viaceré možnosti výberu a vzťahu medzi priestorovými faktormi alebo elementami formy. Určitý komplex výberu a vzťahu priestorových elementov formy konštituuje štýl.

Podľa názorov Coellena štýl sa vyvíja zákonite podľa určitej vnútornej logiky. Autor stanovuje tri základné štýlové zákony: I. priestorovú totalitu, II. kubistický a organistický stvárňovací princíp, III. statickosť a dynamickosť. V súvisi s prvým zákonom svojej teórie štýlu hovorí, že pojem priestorovej totality obsahuje štyri základné modifikácie: a) plochu, b) individuálny priestor (alebo plastický priestor), c) dielový ohraničený priestor (alebo tektonický priestor) a d) všeobecný neohraničený priestor. Tomuto rozčleneniu zodpovedajú i vnútorné diferencovania výtvarného umenia na ornamentiku, plastiku, architektúru a maliarstvo, čím sa Coellen pokúša zároveň ustanoviť pôvodný funkčný súvis medzi štýlovým vývinom a odrodami umenia. Hovorí, že línia nemá možnosť priestorovej genézy, je iba jej vytvárajúcim prostriedkom. Inými vytvárajúcimi prostriedkami sú plocha, farba a ich pomery a protiklad svetla a tieňa alebo temnosvit.

V organizácii umeleckého diela môžu za prvé odrody totality určiť štýl a za druhé odrody vzťahov, ktoré spájajú totalitu s jej jednotlivými priestorovými existenčnými naplneniami v jednotu. Teda odrody totality a priestorotvorného princípu sú iba všeobecnými možnosťami, ktoré sú formove logicky obsiahnuté v pojme priestorovej genézy a ktoré konštituuju všeobecnú tvorbu štýlu.

Priestorotvorný princíp kubizmu a organizmu — staticku a dynamiku — považuje za odrody štyroch druhov totality. Upozorňuje, že druhý pár pojmov, statiky a dynamiky nie je rovnocenným prvým páru alebo nie je priraditeľný k princípu kubizmu a organizmu. Statický a dynamický formový spôsob predstavuje iba zákonité bližšie určenia kubizmu a organizmu. S týmito odrodami totality a priestorotvorného princípu sú odvodené podľa Coellena všetky všeobecné možnosti priestorovej genézy: iné už nie sú mysliteľné. Ony sú to, čo samy konštituuju kategoriálne štýl. Štýl je teda nutne, pokiaľ prichádzajú do úvahy všeobecné možnosti priestorovej genézy, určený jednou zo štyroch odrôd totality, kubistickým alebo organistickým priestorovým princípom a jeho odlišením na statický alebo dynamický

formový spôsob. Miešanie dvoch pojmových párov prináša množstvo štýlových možností. Tak napr. romantika je orientovaná staticko-kubisticky, gotika dynamicko-kubisticky, renesancia staticko-organicisticky, barok dynamicko-organicisticky. Dynamizácia sa v kubizme docieľuje pomocou dynamiky línie a plôch, naproti tomu v organizme pomocou svetla a farby, temnosvitu. Pri spojení statiky s kubizmom vzniká čisté plošné stvárňovanie; ak sa spája statický formový princíp s organicistickým, tak priestorová hĺbka bude dosiahnutá stupňovito, aditívne.

Inak Coellen o štýle hovorí aj píše ako o „všeobecnej forme umeleckých diel určitej doby“, ale píše aj o „štýlovom spoločenstve“, ktoré spája umelecké diela určitej doby, takže ide tu potom o pojem, ktorý by sme mohli charakterizovať ako historický epochový štýl. Na jednom mieste označuje štýl zas za „organický zákon a podstatnú formu výstavby organizmu umeleckého diela“, čím má iste na mysli individuálny štýl.

Coellenova práca je myšlienkově veľmi bohatá a obsahuje mnohé podnety, je však pomerne neprehľadná napriek všetkej systematičnosti a metodičnosti autorovho myslenia. Jeho terminológia je v nejednom ohľade neobvyklá, lebo ide o náročný filozofický „žargón“. Coellen sa zrejme pokúša prekonať pozitivistický empirizmus a pravdepodobne patrí k stúpencom tzv. metodologického dualizmu. Výslovne odmieta „naturalizmus“ — prírodovedecký spôsob skúmania vo „vedách o duchu“. V Coellenovej koncepcii dejín filozofie a náboženstva, zdá sa, nemá miesto materializmus, aj keď sa autor zmieňuje napr. o význame Herakleita pre umelecký sloh; napr. realizmus 19. stor. je mu epochou imanentného poňatia sveta, ale nerozpracoval ho tak ako epochy do renesancie.

Pokiaľ ide o „transcendentno-logickú metódu“ Coellenovu, ide zrejme aj o metódu skúmania, nielen o metódu výkladu. Aj keď pripomína tzv. ideologickú, špekulatívnu metódu, ktorú viac ráz napadal Engels, autorovi nemožno vytýkať nejaké hriechy proti historizmu, pretože jednak jeho myslenie je silne dialektické, jednak jeho znalosť umeleckého materiálu je vynikajúca, takže ťažko ho obviňiť, že nerešpektuje faktický materiál. Transcendentnosť jeho metódy spočíva skôr v odvahe prekračovať úzky rámec jednotlivých oblastí, a je nepravdepodobné, že má na mysli nadzmyslové poznávanie vecí, ktoré sú mimo tento pozemský

svet. Ide skôr o polemický hrot oproti úzkoprstosti pozitivistického empirizmu. Idealizmus Coellenovej koncepcie je skôr heglóvsky ako kantóvsky. Jeho logika je dialektická a pomer k historickým procesom, ktoré zobrazuje v zostručnenej podobe, pripomína Marxov postup. Najmä druhá časť knihy s historickými štúdiami dokazuje, že jeho metóda nebola len „ideologická“, rýdzo špekulatívna, ale že mu išlo o logiku umeleckej histórie. Sám používa termíny „štýlový zákon“ a pokúsil sa ho aj zistiť. Ide tu, pravda, o zákony vo sfére ducha alebo vedomia, ktoré sú skôr normami než zákonmi na spôsob prírodných zákonov. Coellen, ktorý chápe umelecké dielo ako organizmus, v nejednom ohľade vlastne anticipuje umenovedný štrukturalizmus.

Coellenova monumentálna práca venovaná teórii štýlu, koncipovaná z heglóvskych pozícií, našla svoj primeraný ohlas vari aj preto, že koncom dvadsiatych rokov objavuje sa nová skupina umeleckých historikov, ktorí sa zoskupili okolo filozofa Ernsta Cassirera a zastávali celkom odlišný ontologický náhľad na umenie ako Coellen.

Dagobert Frey, ktorý má na estetickom kongrese roku 1927 už príspevok na tému *Forma ako symbol*, je žiakom Maxa Dvořáka; W. Passarge ho radí k novej orientácii duchovných dejín umenia, ku ktorej v základe možno priradiť aj Coellena.⁵⁵ Frey predsa však postrehol slabinu inak premyslenej Coellenovej štýlovej teórie, keď tvrdil, že je síce možné poňať univerzálno-historický proces ako prejav nadindividuálneho, nadzemskeho princípu, ako napr. históriu vykúpenia a spásy v interpretácii sv. Augustína, alebo ako vývin absolútneho svetového ducha smerujúceho k dovŕšeniu svojho sebavedomia, ako je to u Hegla — no toto skúmanie nemôže byť záležitosťou historickej vedy, ale náboženstva alebo metafyziky. Frey triafa vlastne idealistický ontologický i gnozeologický východiaci postoj Coellenovej metodologickej konštrukcie. Podľa Freya reálnym subjektom každej tvorivo stvárňujúcej sily v histórii — či ľudstva alebo umenia — je iba človek, či už ako jednotlivec alebo ako kolektívna osobnosť, a príčiny vývinu spoločnosti či umenia môžu ležať iba v psychických silách človeka; to nemá byť iba výsledkom, ale nevyhnutným predpokladom metodologickej dejín umenia.⁵⁶ Ako novú kategóriu umenovedného bádania nastoľuje Frey formu pred-

stavivosti, t. j. analýzu spôsobu, ako sa človeku určitej vývinovej periódy prejaví vonkajší svet. Vývojovú históriu ľudskej schopnosti predstavovať si Frey považuje za základ dejín ducha. Freyove kategórie nás zaujímajú bližšie v tej súvislosti, že sám ich autor vyhlasuje, že svoje metodologické základy ustanovuje preto, aby pomocou týchto pojmov vo svojej publikácii *Gotik und Renaissance* ukázal vývin spôsobu predstavovania si od stredoveku k novoveku ako základ štýlovej premeny.⁵⁷

Keď Frey hovorí, že skúmanie spôsobov predstavy v tomto zmysle bude predovšetkým musieť vyjsť z oboch základných foriem predstavy, t. j. priestorovej a časovej a zo spôsobu ich syntézy v komplexnom priestorovo-časovom zážitku, rozpracúva novým spôsobom Coellenovu temporálno-priestorovú koncepciu, zrejme podnietenú myšlienkami Einsteinovými.⁵⁸ Predstava priestoru, ktorá je podstatná pre všetko zobrazujúce umenie, obsahuje podľa Freya v sebe dve základné možnosti: môže byť sukcesívna alebo simultánna, t. j. môže stvárňovať to, čo je časove po sebe, alebo časove vedľa seba. V sukcesívnom znázorňovaní budú elementy predstavy buď priradené ako navzájom nespojené, alebo spojené myšlienkově a kauzálne a tak časovo-priestorove. V simultánnom stvárňovaní budú elementy predstavy buď ako izolované javové komplexy, alebo pôjde o súvzťažný pomer jednotlivých javových foriem medzi sebou; pri tomto spôsobe predstáv (v renesancii) priestor je chápaný ako synchronická juxtapozícia, kým pri sukcesívnom stvárňovaní (v gotike) je napredovanie apercpcie od jednej zobrazovanej jednoty k druhej ako časová juxtapozícia. Za veľmi dôležité konštatovanie, ku ktorému Frey dospel, považuje náhľad, že i v simultánnej, i sukcesívnej predstave nadobúda aj predstava času celkom rozdielny význam: ak syntéza predstavy vzniká zaradovaním jednotlivých prvkov za sebou do formy časového priebehu, tak jednotlivým časovým bodom zodpovedajúce obsahy sú čisto kvalitatívne. Takto, podľa Freya, stáva sa aj z priestorovej predstavy v čistej predstave času púha kvalita času, ako na to ukazuje sukcesívny spôsob predstavy v gotike. Celkom inak je to, ak si predstavujeme v každom časovom momente to, čo jestvuje ako súčasné, priestorovo podmienené: čas sa takto znázorňuje ako premena trojdimenzionálneho priestoru v jeho súhrnnosti a stáva sa z neho štvrtá dimenzia,

ktorá pristupuje k trom priestorovým dimenziám. Kategórie sukcesívnej a simultánnej predstavy ako základné typy predstavy slúžia teda nielen na to, aby vykazovali polárny protiklad spôsobu predstavovania si v jeho duchovnom vývine, ale podľa Freya umožňujú preskúmať spôsob predstavy vo vzťahu na priestorovo-časový pomer komplexnej predstavy v jej variabilnosti. Za nepriamu kritiku Coellena možno považovať Freyov názor, že len keď správne pochopíme spôsob predstavovania si, ktorý vlastne leží v základe duchovných prejavov určitého národa alebo doby, až potom získame možnosť pochopiť také duchovné javy, ako objektivizácia vôle, vyrovnávanie sa subjektu s objektom ako výraz antinómie seba-vedomia, ktorá je daná v nedeterminovanosti subjektívnej vôle a v determinovanosti objektívnej predstavy. Tu, podľa náhľadu bádateľa, spočíva jadro problému všetkého vedeckého poznania, umeleckého stvárňovania, všetkej náboženskej symboliky.

Frey vytyčuje pre umelecko-historické bádanie ako ďalšie kategórie aj pojem tvorivého, realitného a symbolického charakteru umenia; bráni sa, že mu nešlo o založenie nejakej novej estetiky umenia, len ho zaujímali vnútorné štrukturálne spojitosti, ktoré by umožnili vytvoriť si určitý vzťahový systém pre umelekohistorické a všeobecnohistorické skúmanie.

Zo zorného uhla problematiky štýlu nadobúdajú veľmi dôležité postavenie aj jeho myšlienky o symboličnosti, znakovosti umenia. Frey zhrnul svoje úvahy v publikácii *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, pravda, nadväzuje tu z filozofického hľadiska na novokantovca E. Cassirera a na viacerých bádateľov, ktorí sa aj z umelecko-historického hľadiska venovali rozpracúvaniu týchto otázok.⁵⁹ Symboličnosť chápe Frey nie ako určitú zvláštnu formu umenia, ale ako konštitučný predpoklad každého umenia. Podľa Freyových náhľadov symbol nemusí však vždy byť umeleckým dielom, ba i umelecké dielo môže symbolicky účinkovať pomocou takých významových súvislostí, ktoré vôbec nie sú umelecké, alebo iba výlučne umelecké. To umožňuje pozorovať umelecké dielo z určitého nadradeného stanoviska nie iba ako rýdzo estetický objekt, ale v okruhu jeho mimoestetických vzťahov. A len tak môže byť umenie poňaté vo svojej celosti ako historický objekt, a tak sa dá vytvoriť určitý

most medzi formálne poňatou estetickou umenovedou a všeobecnohistorickým skúmaním, ktoré by však nepozostávalo z púheho paralelizmu, začleňovania umeleckého diela do historického „úzadia“ (ako to bývalo v kultúrno-historickej interpretácii), ani z redukcie umenia na spoločné duchovnodejinné predpoklady, ale z imanentného vývinu umeleckého diela ako historického celostného javu. „Numinózne, magické, náboženské, politické, právne, sociálne významové spojitosti, ktoré sú s jednotlivým umeleckým dielom viac alebo menej zopnuté, ktoré spoluurčujú — hoci aj mimoumeleckým spôsobom — jeho významový obsah, sú takto spoznávané nie ako púhe akcie-dencie, ale ako podstatné, k celosti nutne prislúchajúce známky.“⁶⁰

Podstatu symbolu chápe Frey ako napätie medzi objektom (látkou) a zmyslom (významom), ako napätie medzi tvarom znaku a zmyslom znaku. Avšak „znak“ ako stvárňovací spôsob, či už geometrizujúci alebo naturalistický — nereprodukuje zmysel bezprostredne obrazove, ale iba v „reprezentácii“. Zmysel symbolu je zásadne transcendentný, keďže je daný až v „prekročení“ znázorneného. V tomto nutnom napätí vidí Frey materiálový, ako i tvarový problém umenia.

Tak ako Riegl a Coellen, i Frey výslovne upozorňuje na neprípustnosť mechanicko-materialistického ponímania umenia, ako ho kedysi zastával G. Semper a ktoré sa pokúšalo z konkrétnych vlastností materiálu odvodzovať umelecké podávanie formy. Frey tvrdí, že ani zvláštnosť materiálu nevstupuje do umeleckého diela ako konkrétna vlastnosť, ale nadobúda svoje určité, pre umelecké dielo rozhodujúce poňatia až pomocou symbolického významu, ktorý je umelcom materiálu prikladaný, teda opäť pomocou určitého spontánneho aktu vôle. Veď materiál, ktorý treba stvárniť, nie je ani pre umelca určený jeho konkrétnymi technologickými vlastnosťami, ale má pre neho zvláštny umelecko-estetický význam. Pre umelecké podanie formy je rozhodujúca iba táto materiálu podkladaná svojráznosť. Takto by sa fakticky dalo pojmom symbolu prekonať mechanické materialistické stanovisko bez toho, aby bol formotvorný význam materiálu vôbec vypnutý.

Podľa Freyovho náhľadu materiál stáva sa však priam nositeľom stvárňovacieho princípu, ktorý je v ňom umelcom objektivizovaný. Na obmenli-

vých vzťahových možnostiach stvárňovacieho princípu, objektivizovaného v umeleckom diele, z jednej strany ku konkrétnym materiálovým vlastnostiam a z druhej strany k zobrazovaciemu významovému obsahu rozvíja sa typológia, ktorá hoci aj v rozličných formuláciách, koniec koncov metodicky tvorí základ štýlovo-analytického skúmania. Frey sa prikláňa k názoru, že tu povstáva centrálny problém umeleckej histórie, nakoľko sa v týchto zvláštnych vzťahoch dajú postihnúť aj určité duchovné formy, určité svetonázorové typy.

Umelecký historik W. Drost vo svojej úvahe o probléme formy ako symbolu vidí teoretickú možnosť prekonať polárne rozpory medzi metódou formálnou a duchovnohistorickou. Wölfflin, podľa Drosta, ostal trčať pri formálnom: čo môže záležať, ako rozvádza Drost, na tom, či nejaké umelecké dielo je lineárne alebo maliarske, ak by sme nepredpokladali, že v lineárnom sa symbolizoval iný človek a iná epocha a iný človek zas v maliarstve? Aj keď sa zdalo vraj vykúpením, že Dvořák nastolil požiadavku dejín umenia ako duchovných dejín, rozpornosť nastala znova, a to v jeho spôsobe výkladu formy. Drostovi sa zdá, že Dvořák príliš rýchle opustil pôdu zmyslového faktu umeleckého diela a pýtal si radu od filozofie a ostatných myšlienkově sa vyjadrujúcich kultúrnych oblastí. A tak sa potom stráca autonómne postavenie samých umeleckých diel, aj metóda ich výskumu. Nepozdáva sa mu však ani taká koncepcia, ktorá pod vplyvom Diltheya robí výklad umeleckých faktov závislým od zážitku. Tak sa príliš ľahko prekladá ťažisko výkladu z morfológie na psychológiu, čo zase vystavuje metódu umeleckej histórie nebezpečeniu subjektivismu. Podľa Drosta tvar umeleckého diela samého ostáva jediným správnym východiskovým bodom pre každé bádanie, čiže výskum sa dostáva znova späť k problémom Wölfflinovým, k skúmaniu formy, aj keď nemôže pritom neísť o revíziu jeho pôvodnej koncepcie. Drost chápe umelecké dielo ako reakciu, ako vyrovnávanie sa človeka s vonkajším svetom; ono predstavuje určitý zmyslový odraz umelcovho životného postoja a jeho životného stvárňovania a v tomto zmysle je Drostovi i forma symbolom. Pravda, formu nepovažuje iba za symbol svetonázoru jednotlivého tvorca, ale za symbol jeho doby. A v tom vidí Drost zmierenie formálneho a duchovnovedeckého princípu v metodickom skúmaní.⁶¹ Prirodzene, takéto ontické stanovisko

nutne spôsobuje aj osobitnú interpretáciu umenia, a tým aj zákonitostí štýlového vývinu.

V relácii k historickému štýlu, zdá sa Drostovi, je omnoho dôležitejšie položiť dôraz nie na časový priebeh, na periódy a na vývoj, ale na vysvetľovanie umeleckého diela v jeho súhrnnosti, nestarajú sa o to, čo bolo pred tým a čo potom. Dokonca sa mu vec javí tak, že príslušný zreteľ na poznanie časového priebehu odvádza od toho, aby sme chápali umelecké dielo ako jednorazové a celostné. Podobne aj niektorí ďalší skúmatelia umenia týchto čias (von Lorek; aj u nás sa umenovedný štrukturalizmus zameriaval hlavne na synchronické skúmanie) považujú za predčasné pokúšať sa o osvetlenie historického vývinu, o diachronický prístup k umeniu, kým sa vlastne nevieme ešte náležite zmocniť mnohostrannej, bohatej a zložitej štruktúry jednotlivého umeleckého diela.

Pokiaľ ide o problémy individuálneho alebo skôr personálneho štýlu, tento sa podľa Drosta tiež má vykladať v jeho významovej relácii. Všetky konštatovania, či výtvarník používa delený alebo splyvaný rukopis, či použil ako podklad plátno alebo med, to všetko treba vyložiť duchovno-dejinným spôsobom, aby sa zmyslový fakt ponímal ako symbol. Hocijaké konkrétne „materialistické“ pozorovania umeleckého diela je nutné vyložiť z jeho významovej stránky: čoho je vlastne podobenstvom, čoho je symbolom.

Medzi umeleckých historikov ovplyvnených a inšpirovaných Cassirerom patrí aj E. Panofsky, mimoriadne tvorivá osobnosť, ktorá sa zaoberala takmer všetkými teoretickými problémami, ktoré nastoloval dejepis i teória výtvarného umenia. Panofsky vidí v umeleckom diele tri konštitutívne zložky: 1. materializovanú formu, 2. ideu (sujetovú látku) a 3. obsah. V jednote spomenutých troch zložiek je realizovaná estetická skúsenosť a každá z nich vstupuje do toho, čo vytvára estetický pôvab umenia.⁶² Aj keď vo svojom vlastnom ikonologickom systéme interpretácie umeleckých objektov, ktorý má mnohých nasledovateľov, otázke histórie štýlu pripisuje funkciu korigujúceho princípu interpretácie pri pseudo-formálnej analýze, ktorá predstavuje pred ikonografickou a ikonologickou interpretáciou len prvý stupeň bádania,⁶³ predsa venoval problému štýlu veľkú pozornosť vo viacerých osobitných štúdiách. Vysvetľoval napr. vývin učenia o proporciách a perspektíve vo vzťahu k problematike vývinu

štýlu,⁶⁴ kde ukázal, že len v klasicky orientovaných slohových prúdoch je nauka o proporciách determinantou slohových komponentov. Napriek tomu zdôrazňuje význam pojmu štýlu pri prvých úlohách, ktoré sú nastolené pred umeleckú históriu, a to pri zaradovaní pamiatok v zmysle historickom, časovom, miestnom i personálnom. Tu priamo hovorí, že charakterizovanie štýlu musí predchádzať spomenutú úlohu. No pojmy, ktoré sú spôsobilé označovať „zmyslové vlastnosti“ umeleckého diela, nie sú, ako tvrdí Panofsky⁶⁵, spôsobilé aj na charakterizovanie jeho štýlu, ale iba pripravujú vypracovanie takejto štýlovej charakteristiky. Podľa Panofského „zmyslové vlastnosti“ sú vlastne len čisté kvality optického vnímania, kvality, ktoré zvyčajne triedime na „farebné“ a „nefarebné“. Ak chce umelecký historik postihnúť tieto čisto optické kvality rečovo (pojmove), má k dispozícii dve možnosti. Obe sú len sprostredkujúcimi spôsobmi charakteristiky: napr. pleť môže označiť ako „kožovitú“, záhyb ako „smyčkový“, drapériu ako „šušťivú“, farbu ako „myšacosivú“, alebo, na druhej strane, môže charakterizovať „zmyslové vlastnosti“ skúmaného diela tak, že vylíči citový zážitok, ktorý umelecký objekt v ňom vyvoláva: hovorí o „vášnivom vzrušenej“ hre línii, o „vážnom alebo veselom“ podaní farieb atď. Medze oboch postupov sú jasné. Panofsky sa prikláňa k názoru, že „zmyslové vlastnosti“ umeleckého diela sa nedajú nikdy exaktne určiť: umelecká história sa zrieka zvyčajne každého kvalifikovania „zmyslových vlastností“ a uspokojuje sa výrazmi, ktoré opisujú, ako sú napr. ruky nakreslené, záhyby vymodelované, vlasy traktované. Treba si však uvedomiť, že „zmyslové vlastnosti“ umeleckého diela vonkoncom nie sú identické s jeho „štýlovými kritériami“. Také pojmy, ktoré nepodávajú viacej ako stanovenie „zmyslových vlastností“ umeleckého diela, nemôžu postihnúť štýlové kritériá same, ale len substráty pre možné prehodnotenie na štýlové kritériá. Ak by boli k dispozícii len pojmy opisujúce „zmyslové vlastnosti diela“, ktoré možno nazvať demonštratívny, tak by úloha umeleckej histórie bola bezvýhľadná: napopila by bez súvisu stovky javov a záverom by sa pokúsila iba o quasi-básnickú parafrázu zmyslových zážitkov.

Pozorovanie rýdzo zmyslových vlastností umeleckého diela nás môže priviesť k poznaniu štýlo-

vých kritérií len vtedy, ak predpokladáme, že po prvé, v radoch určitých vnútorne spolusúvisiacich „zmyslových vlastností“ môžeme tieto rady označiť ako „vznikové komplexy“, kde sa uskutočňujú určité umelecké stvárňovacie princípy, a po druhé, že vo vnútri oných stvárňovacích princíпов existuje neprotirečivá jednota, bez ktorej vonkoncom nemôže byť o „štýle“ ani reči.

V skutočnosti, ako sa nazdáva Panofsky, umelecká história má k dispozícii okrem čisto „demonštratívnych“ pojmov, ktoré nie sú štýlové kritériá, aj iné pojmy, ktoré sú fakticky spôsobilé uchopiť štýlové kritériá umeleckých diel, pritom však značne presahujú púhu charakteristiku jeho zmyslových vlastností. Myslí predovšetkým na pojmy vytvorené už predchádzajúcou umenovedou, napr. „plastický“, „hlbkový“, „plošný“, „telesný“, „priestorový“, potom štýl dynamický, statický, koloristický, polychromný atď., ktoré majú však zásadne odlišný význam než tie, ktoré postihujú zmyslové vlastnosti umeleckého diela. Panofsky sa nazdáva, že len keď „zmyslové vlastnosti“ vysvetľujeme v určitej funkcii, v určitom účinkovaní v zmysle „maliarskeho“, „plastického“ atď. ako prejavov určitých umeleckých stvárňovacích princíпов, ktoré nestoja vedľa seba náhodile, ale sú spojené v jednotu určitým najvyšším štýlovým princípom, iba tak nadobudneme právo hovoriť o nich ako o štýlových kritériách. Keď uvažujeme z tohto hľadiska, umelecká história má len vtedy právo chápať rozličnosť alebo podobnosť dvoch „zmyslových“ okolností ako „štýlovú diferenciaciu“ alebo „štýlovú zhodu“, ak siahne k dvojitému prepokladu, že určitý javový komplex je prejavom „stvárňovacieho princípu“ a že tieto „stvárňovacie princípy“ sú navzájom spojené v určitej neprotirečivej jednote.

Pri štýlových dejinách umenia Panofsky vidí priam podstatnú chybu vo všeobecne zastávanom náhľade, podľa ktorého základné pojmy umenovedy majú mať za svoju úlohu bezprostredne uvádzať na jednu formulu štylistickú svojráznosť určitého diela alebo umeleckej epochy. Panofsky, naopak, zdôrazňuje umeleckú osobitosť jednotlivého umeleckého diela alebo určitej skupiny výtvarných diel, ktoré si konštituovali svoj vlastný svet, zásadne neodvislý od empirickej skutočnosti. V polemike s teoretickými hľadiskami pozitivizmu prikláňa sa k používaniu tvarových antitetických

pojmov v umenovede, ktoré, pravda, namiesto štýlovej diferenciacie, vystupujúcej ako vonkajšia stránka umeleckých javov, majú ukazovať istú polaritu, ktorá existuje, podľa Panofského, medzi dvoma teoreticky fixovateľnými princípmi. Týmto tvarovým pojmom by sa nemalo vyčítať, že nedávajú zadosť bohatstvu umeleckej skutočnosti, neredukovateľnej na antitetické dualizmy. Všetky tvarové pojmy, ktoré Panofsky spomína, či už pojmy optických a haptických hodnôt, hlbkových a plošných hodnôt, hodnôt prenikania sa a vedľa seba stojacich, nevzťahujú sa na protiklady, ktoré by mohli byť nájdené ako také vo vnútri umeleckej skutočnosti, ale na protiklady, medzi ktorými až umelecká realizácia vytvára určité, vždy nejako sformované vyrovnanie. Podľa Panofského každé umelecké dielo je vyrovnanie, riešenie antitetických párov, ktoré vyrastajú z najzákladnejšieho praprotiblému umeleckého tvaru, z ktorého možno odvodiť ďalšie problémy. Panofsky vidí tento praprotibém v protiklade plnosti a formy, ktorý má byť metodologický protiklad času a priestoru. Za elementárne hodnoty považuje protiklad haptického a optického, za figuračné hodnoty protiklad plochy a hlbkky a za kompozičné hodnoty protiklad sukcesívneho a simultánneho stvárňovania.

V pomere k Rieglovi i Wölfflinovi Panofsky novo vykladá aj pojmy haptický a optický na jednej strane a termíny plastický a maliarsky na strane druhej. Prvú dvojicu pojmov považuje vlastne za dva krajné póly stupnice, ktoré sa nevzťahujú na riešenie základného umeleckého problému, ale na jeho nastolenie. Pojmy maliarsky a plastický, ktoré sa, naopak, vzťahujú na riešenie príslušných umeleckých problémov, nie sú voči sebe antitetické, lebo rozdiel medzi nimi je iba graduálny: názvom plastický možno označiť stredné vyrovnanie medzi optickými a haptickými hodnotami, naproti tomu termínom maliarsky možno opísať také umelecké javy, pri ktorých haptické hodnoty sú zatlačené v prospech optických hodnôt. Extrémne nemaliarske umenie napr. starých Egypťanov bolo by možné, podľa Panofského, charakterizovať výrazom stereometricko-kryštalinický, ktorý by poukazoval na vyrovnanie, pri ktorom optické hodnoty sú vytláčané v prospech haptických. Teda pojmy maliarsky, plastický a stereometricko-kryštalinický neznamenaajú nijaké absolútne protiklady, ale rozdielne body stupnice, ktorej nulový

bod by mohol byť označený pomocou termínu plastický. Tieto pojmové kategórie, ktoré Panofsky chápe ako štýlové kategórie, sú konštruované ako teoretická stupnica možností výtvarného vyjadrenia. Jej krajné póly — haptický-optický ležia v nekonečne, no ich výtvarný materiál na tejto stupnici „meraný“ je však vždy historicko-konkrétny, jeho body ležia v konečne. Preto Panofsky aj upozorňuje, že v pomere k historickým štýlovým periódam treba mať na zreteli, že napr. určité umelecké dielo, ktoré by muselo byť na štýl 16. stor. označené už ako maliarske, relatívne na štýl 17. stor. by mohlo platiť ešte

Záver

Ak by sme sa pokúsili o zhrnutie preberanej problematiky, od začiatkov, ako termín štýl vznikol a ako sa postupne premieňal vo vedecký pojem v nemeckej, rakúskej a švajčiarskej umenovede do štyridsiatych rokov tohto storočia (tieto otázky sa však rozvíjali aj v ostatných medzinárodných reláciách, no to by si vyžadovalo osobitnú štúdiu) — radi by sme zdôraznili jeden fakt: konkrétne rozpracovanie jednotlivých štýlových termínov a pojmov v širokú typologickú škálu a spôsob, akým sa okolo jednotlivých štýlových kategórií otázky v preberanom období nastoľovali a pertraktovali, odhalil podľa nášho náhľadu až na koreň zložitosti tohto naozaj komplikovaného javu, s ktorým sa musí vyrovnáť aj marxistická umenoveda. Nebude to asi skôr možné, pokým sa nezaujme parciálne i súhrnné stanovisko k najzákladnejším otázkam, ktoré postupne formalistická, ako aj duchovedná i symbolistická škola v tejto problematike nastolila. Domnievame sa, že určitý problémovo-historický náčrt genézy, evolúcie a základných modifikácií štýlového pojmu v dejepise umenia môže závažne prispieť aj k postihnutiu a uchopeniu jadra a či podstaty celého štýlového problému. Sledovanie zrodu a vývinu pojmu nie je ničím samoúčelným a rozhodne nadobúda svoj zmysel najmä vtedy, ak nestrácame pritom z očí rozbor podstatných elementov a stránok; jeho závažnosť pre vedeckú analýzu sémantickej stránky pojmu sa stane zjavnou najmä vtedy, ak si budeme klásť aj otázky o pôvode a príčinách i skutočnej opodstatnenosti, alebo naopak, o iluzórnej odôvodne-

ako plastické, keďže teraz sa posunula celá súhrnná hodnotová škála na stranu optického pólu. Možno povedať, že tu Panofsky nabáda na kombinovanie morfológického (nadčasového) pojmu štýlu s pojmom štýlu historicky ohraničeného.

Sám Panofsky hovorí, že umelecká história vo svojej určitej pojmovej chudobe vždy musí pracovať s rovnakými výrazmi, ktoré sú nepostrádateľné ako označenia pre typické možnosti riešenia základných problémov, ktoré však môžu znamenať podľa prijatého vzťahového systému v ich praktickej aplikácii čosi celkom rozdielne.

nosti rôznych historických modifikácií jeho zmyslu.

Ak H. Sedlmayr mal v podstate odmietavé stanovisko k štýlovým dejinám umenia ako v princípe „harmonizačným“, keďže vraj chceli subsumovať pod jednotný štýlový pojem všetky umelecké javy danej epochy, a nazdával sa, že štýlový dejepis umenia ako určitá metodologická konštrukcia je už pre dnešnú umenovedu zastaralá, treba priznať, že aj E. Panofsky štýlovú históriu používa vo svojom ikonologickom metodologickom systéme iba ako korigujúci princíp a vlastne takmer len ako jednu z pomocných vied. Zdá sa, že vcelku bude treba uznať, že štýlový dejepis umenia sám osebe — aj keby mal čo najpregnantnejšie vypracované jednotlivé typy svojich pojmov, ako ich dodnes napriek veľkému úsiliu mnohých umeleckých skúmateľov nemá — predsa v budúcnosti nebude predstavovať jedinu, alebo vedúcu metodologickú orientáciu. Ako je nesprávne, keď sa umelecké dielo degraduje na čiru ilustráciu dobového „ducha“ alebo všeobecnej histórie, rovnako je neuspokojujúce, keď mnohознаčné, bohaté a aktívne umelecké dielo sa redukuje na púhy štýlový alebo štýlovo-historický dokument. Napriek tomu však považujeme stanovisko W. Pindera, podľa ktorého štýlové kategórie sú len ošúchané a zhanobené slová — hoci sám sa kedysi pokúsil typologicky rozšíriť pojem slohu o tzv. generačný sloh — za nihilistické a neprijateľné. I keby sme hypoteticky predpokladali, že štýlové pojmy sa stanú pomocnými kategóriami pre históriu umenia alebo umenovedu

postupujúcu napr. štruktúrnym alebo iným (napr. axiomatickým) spôsobom, i tak je nutné rozsah i obsah jednotlivých štýlových pojmov precizovať, čoho sa prirodzene nemôže odrieknuť ani marxistická umenoveda.

Domnievame sa, že by bolo nesprávne odmietnuť všeobecný pojem slohu i jeho historické modifikácie ako termíny formalistického dejepisu umenia, ktoré sú poznačené nesprávnym chápaním vzťahu obsahu a formy v umení, keďže by to nezodpovedalo historickej skutočnosti. Termíny označujúce veľké historické umelecké slohy nie sú termíny nové, ale tradičné, vzniknuté ešte v dobách, kedy nebolo pre umeleckú prax alebo teóriu príznačným jednostranné zveličovanie dôležitosti formy umeleckého diela na úkor jeho obsahu. Je pravdou, že terminológia historických slohov nebola vytvorená vždy šťastne už aj preto, že slohový termín zavše zaviedli odporcovia príslušného slohu priam v záujme boja proti nemu. Etymologický výklad nám nedáva takmer nič a nemá ani didaktickú hodnotu. V priebehu histórie pritom pojem slohu viac ráz zmenil svoj význam a ani v prítomnosti sa nie vždy používa celkom jednoznačne a presne, resp. koexistujú rôzne koncepcie výkladu tohože pojmu. A neraz sa pletie v interpretácii umeleckého diela aj „rang“ týchto kategórií. Nazdávame sa však, že to nijako nesvedčí o objektívnej nemožnosti dospieť k jednoznačnej, objektívne uznávanej a platnej definícii. Dá sa povedať, že podobne ako iné pojmy, ani pojmy umeleko-historických slohov nie sú fixné, lapidárne veci, ale sú plasticky živé a vyvíjajúce sa; umeleko-historické poznanie podľa našej mienky je schopné prehlbovať svoje poznanie skúmaných javov, prenikať čoraz hlbšie k samej ich podstate. Koniec koncov možno povedať, že pojem slohu bol doteraz prijateľný nielen pre tých historikov umenia, ktorí boli prívržencami teórie o autonómnom vývine umenia, ale aj pre tých, ktorí dejiny umenia chápu heteronómne, či už materialisticky alebo idealisticky. Dejepis umenia nemôže rezignovať na používanie postupov slohovej analýzy, slohovej kritiky, ktoré mu umožňujú v nejednom prípade atribúciu umeleckého diela určitému umelcovi, dielni, škole, oblasti, i jeho relatívne datovanie, a pritom môžu nám pomôcť prenikať aj k samej podstate diela, a to podľa nášho náhľadu bezpečnejšie než subjektívne, kontrole ťažko prístupné intuitívne interpretácie

umeleckých výtvorov, a to aj vtedy, keď sa poučujú na Heideggerovej filozofii.

Pre vedecký dejepis umenia sa datovaním a atribúciou jeho úlohy bezpochyby nevyčerpávajú, no aj tieto úlohy sú *conditio sine qua non* vedeckého skúmania umeleckých faktov. Pozitivismus, ktorý má dozaista svoje medze a slabé stránky, nemožno prekonať prechodom do iracionality a subjektívneho idealizmu, ale iba prehlbenejším, striktno vedeckým a racionálnej kontrole prístupným štúdiom materiálu. Kategória štýlu, ak by sa ju podarilo vyjasniť v ucelenej, zavŕšenej forme teórie štýlu, môže nadobudnúť veľmi dôležitý význam pri systemizácii a triedení priam nepreberného už množstva empirických poznatkov zo skúmania obrovskej látky nášho predmetu pri odkrývaní dialektickej povahy faktov, aj pri ustanovovaní ich racionálnej súvislosti, zložitých vzájomných vzťahov a súvislostí skúmanej oblasti s inými sférami spoločenského vedomia, ba spoločenskej aktivity vôbec.

Aby sme mohli zaujať určité stanovisko k niektorým otázkam, ktoré predchádzajúce kapitoly nastolili, ešte raz súhrnne vymenujeme, do akej šírky typov sa pojem slohu rozrástol a ktoré jeho podoby sú živé dodnes. Okrem tzv. individuálneho, personálneho a materiálového štýlu najmenej je rozpracovaný druhový, žánrový štýl, ale i „regionálny“ alebo „nacionálny“ sloh výtvarných pamiatok, hoci prehlbenejšie preskúmanie všetkých týchto kategórií by mohlo priniesť nový pohľad na kategóriu historického štýlu, ba i na logický nadčasový pojem štýlu i na všeobecnú teóriu štýlu.⁶⁶

Pojmy historických (epochových) štýlov sa najbežnejšie používajú, aj keď v podstate sú zrejme relatívne v tom zmysle, že obsah a rozsah tohože pojmu sa chápe nerovnako i tými, ktorí uznávajú jeho vedeckú hodnotu a účelnosť, a to nielen u príslušníkov vekove rozdielnych generácií, ale dokonca aj u rovesníkov alebo príslušníkov tejže umeleko-historickej školy. Treba dať za pravdu Freyovi, že historické slohové pojmy, slúžiace na označenie epochy osebe, vykazujú štruktúry rozličného druhu a vyžadujú si aj z tohto hľadiska systematické preskúmanie. Niektorí historici umenia považujú za sloh len taký jav, ktorý sa uplatnil v architektúre; ostatným slohovým fenoménom, nemajúcim pendant v stavebníctve, napr. *biedermeieru*, romantizmu a mnohým

najnovším výtvarným riešeniam, pripisujú len kvalitu štýlového smeru alebo určitej štýlovej tendencie. Podstata ťažkostí s historickým pojmom slohu spočíva i v tom, že zaužívané termíny pre slohové periódny nevnikli na základe rovnakých vnútorných kritérií, resp. i dodatočne vytvárané meradlá sú nejednotné. Porovnanie historických dobových štýlových pojmov ukáže, že existujú medzi niektorými zaujímavé zhody a príbuznosti, ale aj rozdielnosti. Ak napr. pojem renesancie v sebe nutne zahrnuje nadväzovanie na odkaz antiky, neplatí to napr. o gotike. S antickými (prípadne i špecificky renesančnými) ornamentálnymi prvkami alebo tvarosloviem operuje do značnej miery aj barok, rokoko, louséz, klasicizmus, empír, prípadne aj iné pokusy o „renesanciu antiky“, presnejšie, jednotlivých jej stránok alebo etáp.⁶⁷ Epochy veľkých historických umeleckých slohov sa vyznačovali všeobecne uznávanými a záväznými umeleckými normami takmer po celú dobu vykryštalizovania a vlády slohu. Pravda, aj tu je možné hovoriť o výskute období prechodných a možno sa stretnúť prípadne s takými tendenciami, ktoré neboli pre rôzne príčiny kanonizované, ba boli aj predčasne zatlačené ako nežiadúce na vedľajšiu koľaj, alebo i násilne potlačené. Dĺžka obdobia vypracúvania a vlády jednotlivých slohov je taktiež nerovnaká: táto okolnosť priam volá po vysvetlení. Príčiny rozdielneho poňatia pojmu slohu, aj v dôsledku rozpracovania nadčasovej kategórie štýlu, vysvetľujú rozličné tí umeleckí historici, ktorí sa držia imanentnej koncepcie vývinu, i tí, ktorí sa pridávajú heteronómnych koncepcií vývinu „umeleckého chcenia“, spôsobu „videnia“ a „predstavovania si“, zmenou „ducha doby“ alebo politických a sociálnych faktorov. Zdá sa, že ide tu o zložitú hru rôznych činiteľov a azda nebudú ďaleko od správnej cesty bádatelia, ktorí sa pokúšajú kombinovať protichodné hľadiská oboch koncepcií, i keď zdanlivo ide o umelý kompromis. Posledná cesta aspoň umožňuje vyhnúť sa prílišnej jednostrannosti a zjednodušujúcim pohľadom a pritom nekapitulovať pred stúpenkami antihistorizmu a iracionalizmu.⁶⁸

Funkcia historickej, epochovej kategórie štýlu prekonala značný vývin aj mimo dejín výtvarného umenia. Z hľadiska literárnej vedy, ale aj všeobecnej histórie javili sa slohové pojmy zavše ako veľmi účelné pomôcky použiteľné aj v týchto

disciplínach, najmä pri riešení otázok periodizácie. Syntézy dejín umenia, dejín literatúry a dejín hudby podávajú a delia chronologicky svoju látku zväčša na podklade štýlových kategórií. Pokiaľ ide o všeobecné dejepisectvo, zdá sa, že prípadná recepcia umelecko-historických slohových pojmov a ich zúžitkovanie pre periodizáciu všeobecnej či politickej histórie bola v ňom spravidla podmienená určitou zhodou teoreticko-metodologických stanovísk, keďže k nej došlo priam u takých historikov, ktorí boli viac-menej stúpenkami tzv. Geistesgeschichte (J. Pekař, Gy. Szekfü a iní).⁶⁹

Aj keď umelecko-historické štýlové pojmy pôsobili natoľko impozantne aj mimo dejpisu umenia, že ich preberali a zúžitkúvali aj niektoré iné vedecké disciplíny, nemožno ani ich považovať za neproblematické. Ba problematické boli vlastne odprvu a takými ostali aj podnes, hoci sa tradične používali a používajú a prekonalí medzitým značný vývin a rôzne pokusy o revíziu. Slohové pojmy v dejpise umenia rozličným „prehlbovaním“ a „rozširovaním“ uvoľnili sa zo svojej pôvodnej genetickej viazanosti na jednu historickú periódny, prenášali sa na druhú zdanlivými prípustnými analógiami — obsahových a formových príbuzností — a tak dali vznik mnohým konfúznym koncepciám pri interpretovaní výtvarného materiálu. Azda najbizarnejšiu slohovú periodizáciu v tomto ohľade načrtáva Franz Lehel vo svojej publikácii *Fortschreitende Entwicklung* s podtitulom *Versuch einer reinen Kunstmorphologie*. Rozlišuje tu tri epochy: a) primitívny vek, b) antickú klasiku, c) barokový moderný vek; každú z týchto vyčlenených epoch triedi ešte do troch analogických skupín. Napríklad „barokový moderný vek“, zahrnujúci podľa neho obdobie od rokov 900—1929 (rok vyjdenia knihy), je vnútri rozdelený takto: primitívny moderný vek mu predstavuje „románsky sloh“, klasický vek „gotika“ a barokový moderný vek „renesancia“. V rámci tohto systému Fr. Lehel teda vyhlasuje, že gotika je klasická a renesancia baroková, čím vzniká totálna pojmová konfúzia.

Niektorým bádatelom, napr. D. Freyovi sa javí aj z hľadiska užšieho významu historickej kategórie štýlu povážlivý už ten fakt, že sa rovnaký slohový pojem prenáša z jedného umeleckého odvetvia na iný, zo staviteľstva na maliarstvo a sochárstvo, nehovoriac už o spomínaných

tendenciách preniesť príslušný štýlový pojem na básnictvo či hudbu. Názorové diferencie, a to veľmi značné, vznikajú nielen pri hodnotení jednotlivých slohov, ale aj pri fixovaní alebo delimitovaní ich časových hraníc, pričom zástancovia rozličných odehlých stanovísk majú svoje vážne dôvody, zasluhujúce si svedomitú preskúšanie. Pritom klasifikácia na jednotlivé periódny týkala sa zvyčajne len uzatvorených období dejín umenia, a keď odhliadneme od umenia helenizmu a empíru, ktoré sa rozšírilo aj v iných kontinentoch — v Afrike a v Amerike, vychádzala iba z európskeho výtvarného materiálu.

Jednotlivé historické slohové pojmy, najmä barok, rokoko, impresionizmus a expresionizmus sa však často používajú aj mimo rámca vlastnej historickej periódny, ako charakteristikum pre tzv. záverečné cyklické fázy vývinu každého slohového obdobia. Aj keď niektorí, i marxisticky orientovaní bádatelia sa prikláňajú k názoru, že sa takejto dvojitej funkcii tohože slohového pojmu nedá vyhnúť, sme toho náhľadu, že toto rozdrobovanie pojmov slohu je v tomto zmysle celkom zbytočné. Kategórie barokovosť, rokokovosť, impresionizmus atď. sa tu používajú vlastne ako náhrada za konkrétne opisné a analytické termíny formy (ktoré sa pokúšala rozpracovať nadčasová kategória pojmu slohu) a svojou podstatou sú aj tak len veľmi približnou analógiou, ktorá asociačne vlečie za sebou celý komplex problémov konkrétneho príslušného historického štýlového pojmu.

Ak je prípustné oprieť sa o tradičnú logickú klasifikáciu pojmov, tak pojmy dobových, epochových umeleckých štýlov možno označiť ako individuálne pojmy, ktoré si môžu potom potiaľ nárokovať vedecký význam, pokiaľ sa tento priznáva napr. aj vlastným pojmom historickej vedy, ktoré taktiež postihujú určité historické individuality, resp. kolektívne individuá, situované v čase a priestore. Pravda, rozhraničenia treba ponímať ako relatívne, počítat s možnosťou prechodov, preskupovaní a dialektických protiřečení v samom historickom dianí, ktoré je neprípustné zoschematizovať. Výskum jednotlivých historických slohov pritom nemožno definitívne uzavrieť, pretože nie je v mnohých prípadoch známy všetok pamiatkový materiál, jednak i preto, že nie je možné ani želatelné zahatávať ani teoretické a metodologické prehlbovanie, skúmanie a nové zhodnocovanie už známeho materiálu.

Pritom je, myslím, zrejme, že dobový štýlový pojem sa nevyhnutne opiera aj o určité pomocné pojmy rôzneho druhu i poriadku, alebo aspoň predpokladá ich existenciu.

Možno sa empiricky založenému historikovi umenia zdá, že rozličné antitetické základné umenovedné pojmy a polárne metodické konštrukcie, aké sa rozpracúvali najmä v súvisi s nadčasovým pojmom slohu, sú už zastaralé a pre dnešnú umeleckú prax zbytočné. Sám Panofsky sa pýtal, či vytýčenie a vytvorenie takýchto umelecko-teoretických pojmov nie je púhou kratochvílnou logickou hrou, neúčelným myšlienkovým cvičením, ktoré je pre historické skúmanie úplne bezvýznamné. Podľa jeho, ale i nášho náhľadu treba na túto otázku odpovedať nie: ak, pravda, nechceme ostať naďalej len pri impresívnych interpretáciách, pri diletantských opisoch umeleckých diel a len pri púhom paralelizme medzi intepretovaním formy, obsahu, svetonáhľadu a celého dobového kultúrneho kontextu.

Slovenský dejepis umenia nemá sám dostatočnú vlastnú teoretickú tradíciu. Často sa priznáva jeho praktické pokrívávanie za medzinárodnou úrovňou tejto disciplíny. Nazdávame sa, že jedným zo spôsobov, ako odstraňovať staré nedostatky, je oboznamovať sa najsamprv s teoretickou výzbrojou a myšlienkami o jednotlivých metodologických problémoch u špičkových predstaviteľov dejpisu umenia a samostatne, tvorivo premýšľať a brúsiť si vlastnú analytickú aparaturu. Pravda, pritom bude najlepšie preskúmať a rozvíjať metódu i terminológiu na samom faktovom materiáli. To, že sa prejavuje odpor proti schematizácii, šablónovaniu a nadmernej špekulatívnej logizácii procesov umelecko-historického diania, nie je celkom neopodstatnené, aj keď zavše ide o prejav úzkoprsého empirizmu, alebo naopak, o také prejavy, ktoré sa pokúšajú historické dianie iracionalizovať, a to skôr z dôvodov ideologických, politických, triednych. Nazdávame sa, že vyjasňovanie a prediskutúvanie problému štýlu nie je ani zďaleka také neplodné a že jeho výsledky bude musieť náležite zväžiť aj marxisticky orientovaná veda o umení, v ktorej sa javí historicko-vývojový a systematicko-teoretický spôsob skúmania otázok umenia ako rovnako oprávnený a opodstatnený a napokon spolu i zlučiteľný, keďže je dialektický.

Podľa nášho náhľadu relatívne podrobné roz-

pracovanie nadčasovej kategórie štýlu, oslobodenej už od normativizmu a ktorú súhlasne s Beenkenom⁷⁰ netreba asi považovať za estetickú kategóriu, poskytuje kľúč k všetkým typom pojmov štýlu. (A takto zaostrý by mal byť aj predmetom úvah marxistickej teórie štýlu.) Styčným problémom historickej kategórie štýlu a nadčasovej štýlovej kategórie sú otázky, ktoré sa usilovali riešiť viaceré umelecko-historické školy a vynikajúci predstavitelia disciplíny. Zapodievali sa vlastne nie menej významnými otázkami ako tým, čo je vôbec podstata štýlu, či štýl je identický s umením samým, alebo je len jeden jeho vonkajší fenomén? Či pre špecifitu štýlu je rozhodujúca predovšetkým, alebo výlučne forma, alebo je neodmysliteľnou súčasťou štýlu aj obsah umeleckého diela alebo dobový svetonáhľad, alebo treba chápať umenie ako symbol, podobenstvo, vyjadrené vo vzájomnom účinkovaní formy a obsahu a štýl chápať ako jeho funkčnú realizáciu?

Ak by sme sa ešte pokúsili zamyslieť nad úlohami, ako rozpracovať marxistickú teóriu štýlu v relácii k otázkam, ktoré predchádzajúce kapitoly pre nás nastolili, ukazujú sa dve možné principiálne, aj keď predbežne pochopiteľne len hypotetické riešenia: aj keď ide napr. u Coellena o realizáciu teórie štýlu v heglovskom duchu a v časovo-priestorových kategóriách ovplyvnenou už aj Einsteinom, predsa Coellenov podrobný a konkrétny pokus rozpracovať vzťah umeleckej formy a filozofického ponímania sveta musí nás z marxistického hľadiska veľmi zaujímať. Otázka možno stojí tak, že bude treba —, ako Marx obrátil Hegla — materialisticky prepracovať Coellena; azda by to mohlo pomôcť riešiť tie otázky marxistickej teórie štýlu, kde sú doteraz značné medzery. Tak sa zdá, že aj od Weisbachovej vecnej, realistickej koncepcie, ktorá spája hľadisko heteronómne s autonómym, existuje pomerne najschodnejšia cesta k marxistickému spôsobu štúdia a výkladu dejín umenia, aj keď inak v nejednom ohľade jeho teoretická výzbroj dnes už azda pôsobí zastaralo. Jeho koncepcia jednotlivých slohov si taktiež vyžiada predovšetkým prehĺbenie a korekcie. Alebo problém môže existovať aj tak, či sa nevrátiť k staršiemu náhľadu Mukařovského, ktorý tvrdil, že medzi teóriou znaku a teóriou odrazu nie je neprekonateľná priepasť, a potom by bolo možné azda tvorivo integrovať do marxistickej teórie štýlu aj výsledky spomínaných

umeleckých historikov symbolistov, opierajúcich sa o novokantovskú filozofiu.

V každom prípade pre marxistickú interpretáciu pojmu štýlu považujeme za potrebné zdôrazniť jeden — síce celkom samozrejмый — predpoklad, že musíme striktné odlišovať dve rozdielne roviny, ktoré sa síce navzájom podmieňujú, ale vôbec nie sú totožné. Na jednej strane sa musíme zamyslieť nad štýlom samým, ako sa on prejavuje konkrétne v umení, čiže povedzme nad jeho stránkou ontickou, a na druhej strane nad pojmom štýlu ako kategóriou, teoretickou konštrukciou, ktorá má túto realitu postrehnúť a vyjadrovať čo najadekvátnejším spôsobom. Neostáva teda nič iné, ako sa vrátiť k úplne paradoxnej otázke, či je naozaj pravda, že sloh v umení existuje, a aký je vzájomný vzťah slohu a umenia samého? Či potom také umelecké výtvyry, ktoré nie sú súčasne aj „slohové“, máme kvalifikovať ako neumelecké, postrádajúce hlavný atribút umeleckosti, alebo považovať sloh len za vonkajší fenomén určitých umeleckých prejavov, ktorý nemôže s rozhodujúcou platnosťou determinovať kvalitatívnu hodnotu umeleckého diela? Marxistická analýza pojmu štýlu sa teda, po prvé, nemôže vyhnúť tomuto problému: aký je vlastne vzájomný vzťah slohu a samej podstaty umenia, či ide o to, že sloh treba chápať ako jav, ktorý rozhodujúcim spôsobom determinuje ontickú povahu umenia, alebo je sloh len jeden z možných, ale pritom aj postrádateľných fenoménov podstaty umenia? Problém pritom treba vyjasňovať nielen so zreteľom na tzv. vysoké výtvarné umenia, ale aj s ohľadom na ľudové výtvarné umenie.

Po druhé, v súvisi s problémom slohu samého sa ocitáme aj pred niektorými základnými noetickými otázkami, ktoré majú nepochybne aj svoj nemalý metodologický dosah. Ide predovšetkým o to, akým spôsobom sme najskôr spôsobili spoznať, interpretovať, ako aj primerane vyjadriť predmetnú skúmanú realitu, teda v tomto našom prípade sloh v umení. Privedie nás k nášmu vedeckému cieľu skôr to, ak budeme postupovať metódou intuitívnou, resp. fenomenologickou, štruktúralno-analytickou či niektorou inou, alebo musíme nutne operovať celým súborom metód skúmania? Ťažkosti a problémy sú to rozhodne nemalé a podľa našej skromnej mienky, aj keď nemienime prevažovať zodpovednosť jednostranne len na inú disciplínu — ich bezprostredný zdroj

možno hľadať aj v celkovom dnešnom stave všeobecnej vedy o umení.

Myslím, že je správne priznať celkom otvorene, že marxistická estetika a či všeobecná teória umenia vôbec a výtvarného zvlášť nepatrí k najprepracovanejším súčiastkam marxizmu. Po známom dogmatickom intermezze sa stalo azda dosť zrejým i to, že bez tvorivého a pritom, prirodzene, aj kritického zužitkovania všetkých vymožeností vedeckého ducha na tomto poli nemohla by ani marxistická estetika napredovať a riešiť uspokojivo také problémy, ktoré obzvlášť tangujú aj vedecký dejepis umenia, keďže majú vzťah k jeho teoretickej i pojmovej aparátúre.

Po tretie, nemôžeme sa vyhnúť ani prastarému, nekonečne naširoko prediskutúvanému a stále ešte nerovnako chápanému problému, nerozlučne spätému s aspektom špecifčnosti umenia, otázke obsahu a formy a ich vzájomného vzťahu v umeleckom diele, ktorý nebýva rovnako ponímaný a traktovaný napr. ani tými teoretikmi a vedeckými pracovníkmi, ktorí sa výslovne a jednoznačne hlásia vo vedných disciplínach o umení k marxizmu. Od ponímania tohto fundamentálneho problému je totiž nutne závislé nielen všeobecné ponímanie slohu a vzťah príslušného mysliteľa k teoretickému štýlovému pojmu, ale prípadne aj konštatovanie a vysvetľovanie ostatných slohových pojmov. Na jednej strane treba vyjasňovať všeobecný pojem štýlu v jeho súvislostiach a vzájomných vzťahoch s inými všeobecnými pojмами umenovednými, filozofickými a sociologickými,

ktoré nám spoločne umožňujú postihnúť fenomén umenia, na druhej strane nestrácať zo zreteľa mnohotvárnú, konkrétnu štýlovú históriu umenia samu, ktorá musí s logickou teóriou korešpondovať. Azda nezaškodí pritom upozorniť, že špecificky umenovedné pojmy formy a obsahu je sotva prípustné celkom zamieňať, a či skôr stotožňovať so všeobecnými filozofickými kategóriami formy a obsahu, ako ich má na zreteli, povedzme, dialektikomaterialistická filozofia. Pojem umeleckej formy nie je taký jednoduchý, ako sa to mohlo kde-komu pozdávať, ako o tom svedčí aj to, že sa nielen objavilo, ale aj dosť rozšírilo vo vedecky náročnej literatúre rozlišovanie medzi „formou vonkajšou“ a „formou vnútornou“ vo sfére umenia. Podobne sa však rozlišuje aj medzi štýlom vnútorným a štýlom vonkajším.

Ak záverom zvažujeme skúsenosti získané hlavne štúdiom nemecky písanej literatúry o štýle, ktorá sa touto problematikou bezpochyby najviac a najdôkladnejšie zapodievala, myslím, že bez nejakej nadsádzky môžeme konštatovať mimoriadne veľkú mnohoznačnosť termínu „sloh“ v odbornej literatúre, aj nadmernú zložitost a takrečeno proteovskú tvárnosť javu, ktorý má vedecká kategória štýlu postihovať a vyjadrovať. No napriek tomu sme presvedčení, že sa netreba postaviť na stanovisko subjektivistického relativizmu, ale neustáť v úsilí o vedecké vyrovnanie sa so zložitou problematikou aj z marxistického hľadiska, využitím všetkých pozitívnych vymožeností najmodernejšieho dejepisu umenia.

¹ Benedetto Croce, *Aesthetika*, Praha 1907, 44 a n.
² H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*. Kunstgeschichte als Stilgeschichte, 52.

³ D. Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauungen*, 1929.

⁴ V ZSSR sa zaoberali problémom štýlu v monografiách alebo špeciálnych štúdiách početní odborníci, ako M. Ginsberg, I. Joffe, M. Fabrikant, I. Maca, S. Skriabin, I. Ryžkin, V. Prylkov, A. Lubniskaja, A. Burov, V. Petelin, O. Larmin, A. Losev, I. Kučerenko, B. R. Vipper a i., takže súhrnný kritický prehľad ich náhľadov by si vyžadoval osobitnú štúdiu. Česká umelecko-historická alebo teoretická literatúra sa zaoberala problémom štýlu už v 19. stor. a pochopiteľne aj neskôr. O oživení záujmu o problematiku štýlu medzi marxistami svedčí medzinárodná diskusia o štýle, metóde a maniere, ktorá sa však sústreďuje na problémy socialistického realizmu. V Maďarskej ľudovej republike venoval pozoruhodné state problematike umeleckých štýlov najmä literárny historik T. Klaniczay (*Marxizmus és irodalomtudomány*, Akadémia kiadó, 1964, 66—109) a v časopise *Kritika* prebieha už dlhší čas diskusia o vzťahu umeleckého štýlu, metódy a smeru. U nás vzostup záujmu o problematiku štýlu signalizovala nedávna brnenská konferencia o baroku, ako aj niektoré nové publikácie (M. Hamada, *Od baroka ku klasicizmu*, 1967).

⁵ „Ak chceš niečo dôstojnejšie napísať, aby si to čitateľ niekoľko ráz prečítal, tak obracaj štýl častejšie“ (Satyrae I, 10). Keď Horatius (*Ars poetica*, 128) považuje za úlohu básnika „proprie communia dicere“, tak má zrejme na mysli to, čo neskôr veda nazve individuálnym, alebo skôr personálnym štýlom.

⁶ J. Bialostocki, *Stil und Ikonographie*. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966, 13.

⁷ G. Niebling, *Zur soziologischen Struktur römischer Kunst: Gattungstil und Zeitstil im I. Jh. n. Chr.* (Verhandlungen des 14. Internationalen Sociologen-Kongresses in Rom, 1950, IV. Bd, 93, 102).

⁸ G. Niebling, c. d., 104, 114.

⁹ Fundamentálny význam pre poznanie starej literatúry o umení a umeleckých doktrín až po koniec 18. stor. má dielo J. v. Schlossera, *Die Kunstliteratur*, 1924, ďalej K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie I*, 1914. Pojem „idey“ a s tým spojenej „idealizácie“ pozri aj v základnej štúdii E. Panofského, *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunstgeschichte*, Leipzig 1924; porov. aj W. Weisbach, *Die klassische Ideologie. Ihre Entstehung u. ihre Ausbreitung in den künstlerischen Vorstellungen der Neuzeit*, 1933, pretlačené v publ. *Stilbegriffe u. Stilphänomene*,

1957. K významným výsledkom pri štúdiu starovekej literatúry o umení dospeli aj viacerí poľskí autori, W. Tatarkiewicz, S. Morawski a J. Bialostocki.

¹⁰ W. Weisbach, *Barock als Stilphänomen* (1924), 49.

¹¹ W. Weisbach, *Die klassische Ideologie*, 89 a n.

¹² J. Bialostocki, *Stil und Ikonographie*, 13.

¹³ Podobná situácia bola aj v iných umeleckých odboch. Zaujímavé z tohto hľadiska sú napr. reakcie predstaviteľov niekdajších vzdelaných stavov na Puškinovo romantické prehodnotenie eposu a jeho hrdinov. („Jedna dáma poznamenala o Cigáňoch, že v celom epose je iba jeden poctivý tvor, a to je medveď. Nebohý Rylejev sa rozhorčoval, že Aleko chodí s medveďom a ešte vyberá peniaze od všetečného obecnstva. Viazemskej opakoval tú istú poznámku a Rylejev ma prosil, aby som urobil z Aleka aspoň kováča, čo by bolo neporovnateľne ušľachtilejšie. Najlepšie by bolo urobiť z neho úradníka alebo zemanu a nie Cigána.“) *Teória literatúry*. Výbor z „Formálnej Metódy“. Zostavil a preložil N. Bakoš, Trnava 1941, 108.

¹⁴ J. Bialostocki, *Sztuka i mysl humanistyczna*, 1966, 79 a n.

¹⁵ J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764.

¹⁶ J. W. Goethe, *Einfache Nachahmung an Natur, Manier, Stil*. Príbuzné náhlady vyslovuje aj Fr. Schiller („Len v odvrhnutí náhodilého a v čistom výraze nevyhnutného spočíva veľký štýl“ — *Über Matthiasons Gedichte*).

¹⁷ Amadeo, Graf v. Silva Tarouca, *Stilgesetze des frühen Abendlandes*, Mainz 1943, 80.

¹⁸ Citované podľa D. Freya, *Probleme einer Geschichte der Kunstwissenschaft*. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte, 32 Jg. 1958, 7.

¹⁹ Vo Francúzsku Buffon už v 18. stor. vyslovuje neskôr takmer všeobecne uznávanú myšlienku, že „štýl, to je človek sám“.

²⁰ Podľa Irvinga L. Zupnicka (*The Iconology of Style, or Wölfflin reconsidered*. The Journal of Aesthetics, T. XIX, 1960—1961, Nr. 1—4) zásluhu o odmietnutie autorít starovekej náuky a oslobodenie obrazotvornosti umelca od renesančno-klasických pravidiel treba pripísať už manierizmu, ktorý presadil subjektívne tlmočenie viditeľného sveta v maliarstve a priniesol princíp voľného výberu štýlov, uplatňujúcich sa potom aj v baroku. V skutočnosti však tieto myšlienky nedokázali nielen v 16., ale ani v 17. a 18. stor. ovládnuť všeobecnú estetickú myšlienku a vytlačiť klasickú ideológiu, ktorá mala silnú oporu aj v humanistickom klasicizme stredoškolskom vzdelaní, ktorým prechádzali príslušníci vzdelaných stavov. Neslobodno zabudnúť ani na to, že aj vnútri barokového slohu koexistuje s vlastným výrazným barokovým smerom aj druhý, klasicko-konzervatívny smer, silný najmä v románskych krajinách.

²¹ W. Weisbach, *Die klassische Ideologie*, 114.

²² D. Frey, *Probleme einer Geschichte der Kunstwissenschaft*, 30.

²³ D. Frey, c. d., 30.

²⁴ V stati *Der Begriff des Barocks. Die Gegenreformation* a v recenzii Weisbachovej rozpravy *Barock als Stilphänomen* v *La Critica*, 20. novembra 1925. Porovnaj k tomu repliku W. Weisbacha, *Gegenreformation — Manierismus — Barock*, 71.

²⁵ G. Dehio, *Kunsthistorische Aufsätze*, 1914, 141.

²⁶ Najmä v prednáške *Die Entstehung der christlichen Kunst*, Vortrag 1919. Aj *Wiener Jahrb. f. Kunstgeschichte* 1—13.

²⁷ Zaujímavým pokusom osvetliť manierizmus pomocou jeho konfrontácie s niektorými úkazmi moderného umenia je práca G. R. Hockeho *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manierismus in der europäischen Kunst*, 1957.

²⁸ Z Hegla vychádzal najmä Hotho, ale aj mladý A. Springer, ktorý pochádzal z Čiech a bol sprvoti zaangažovaný v českom národnom hnutí.

²⁹ G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Bd. 1—2, Berlin 1860—1863.

³⁰ A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 1927, 392 a tenže, *Stilfragen, Grundzeugen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlín 1893.

³¹ Tak pár desaťročí po M. Dvořákovi Simson sa pokúša (r. 1953) vyložiť „Wirkung des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gotik“. Citované podľa D. Freya, *Probleme...*, 34.

³² D. Frey, *Probleme...*, 36.

³³ H. Sedlmayr, *Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jhdts*. Historisches Jahrbuch, München 1955, 394 a n.

³⁴ H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Kunstgeschichte als Stilgeschichte*, 21.

³⁵ A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1905.

³⁶ A. Schmarsow, *Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen*. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIII, 1918, 397 a n.

³⁷ F. Schumacher, *Randbemerkungen zu H. Wölfflins Buch „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“*. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIII, 1918, 397.

³⁸ H. Berst, *Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei*, 1920.

³⁹ A. E. Brinckmann, *Plastik und Raum als Grundformen Künstlerischer Gestaltung*, München 1922.

⁴⁰ O. Wulff, *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst*, 1917.

⁴¹ P. Frankl, *Stilgattungen und Stilarten*. Zeitschrift für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, XIX, 1925, 101—108. Porovnaj aj P. Frankl, *Der Beginn der Gotik*

und das allgemeine Problem des Stilbeginns. Festschr. f. H. Wölfflin, 1924.

⁴² Najchaotickejší sa zdal materiál európskeho prehistorického umenia, no aj F. Adama van Scheltema v štúdii *Stilphasen im nordischen Altertum* (Kunstchronik, 36/37, Leipzig 1921) presvedčivým spôsobom demonštruje, ako sa v nordickom ornamentálnom umení uplatňujú štýlové zákony, resp. ako sú tu použiteľné Franklove štýlistické kategórie. Takto bolo začlenené napokon do súvislej štýlovej histórie aj umenie praveké.

⁴³ E. Panovsky, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*. Zeitschrift für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, X, 1915, 460 a n.

⁴⁴ E. Cohn-Wiener, *Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Aus Natur und Geisteswelt, vom Altertum bis zur Gotik, von der Renaissance bis zur Gegenwart*.

⁴⁵ M. Dvořák, *Besprechung von Cohn-Wiener*. Kunstgeschichtliche Anzeigen, Jg. 1910, č. 2.

⁴⁶ Prvý pozoruhodnejší prejav v tomto zmysle znamenala Heidrichova recenzia *Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild*. Zeitschrift f. Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, Bd. VII, 117 a n.

⁴⁷ Zaujímavé údaje k týmto reláciám prináša predhovor Gy. Lukácsa k reedícii jeho statí z čias pred koncom I. svetovej vojny (*Metafyzika tragédie*, Praha 1967, 15).

⁴⁸ J. Neumann, *Dílo M. Dvořáka a dnešek*. Umění IX, 1961, 528 a n.

⁴⁹ H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, 76.

⁵⁰ W. Weisbach, *Stilbegriffe und Stilphänomene*, 1957, 53.

⁵¹ Tamže, 52.

⁵² L. Coellen, *Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu*, 1921.

⁵³ L. Coellen, c. d., 10.

⁵⁴ L. Coellen, c. d., 11.

⁵⁵ W. Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in Gegenwart*, 1930.

⁵⁶ D. Frey, *Form als Symbol*. Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, XXI (1927), 371—375.

⁵⁷ D. Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauungen*, 1929, úvod.

⁵⁸ Porovnaj rozvíjanie problematiky časovo-priestorovej aj v súvislosti s pojmom štýlu v najnovšej švajčiarskej literárnej škole (E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946; J. Schwarz, *Der Lebenssinn der Dichtungsgattungen*, 1942), ako upozorňuje M. Wehrli v publikácii *Základy modernej teórie literatúry*, Bratislava 1965.

⁵⁹ D. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, 1946.

⁶⁰ D. Frey, c. d., 21.

⁶¹ W. Drost, *Form als Symbol*. Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, XXI (1927), 358—371.

⁶² E. Panofsky, *Der Begriff des Kunstwillens*. Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, XIV, 1920.

⁶³ E. Panofsky, *An Introduction to the Study of Renaissance Art. Meaning in the visual arts*, 40 a n.

⁶⁴ E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, Monatsheft für Kunstwissenschaft, 1921. Tenže, *Die Perspektive als „symbo-*

lische“ Form, Vorträge der Bibl. Warburg, 1924/25 a 1927.

⁶⁵ E. Panovsky, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*. Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, XVIII, 1925.

⁶⁶ K problematike vzniku národných štýlov vo výtvarnom umení podnetným spôsobom prispel popri Strygowskom D. Frey vo svojej osobitnej štúdii *Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes*, in: Deutsche Vierteljahrsschr. f. Litwiss., u. Geistesgesch. XVI, 1938. Tento významný aspekt problému štýlu si vyžiada v budúcnosti osobitné prehľadné rozpracovanie aj z marxistického hľadiska, najmä vo vzťahu k výtvarnému umeniu, i keď mnohé závažné stránky tejto otázky už dávnejšie sa pokúšal celý rad marxistických štúdií osvetliť.

⁶⁷ Problémom tzv. renesancií sa kedysi zaoberal marxisticky orientovaný historik umenia Max Raphaël v práci *Proudhon, Marx, Picasso*, Paris 1933. Nedávno sa k tejto problematike vyjadril v monografii aj E. Panovsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, 1960.

⁶⁸ Ak sa dobové štýly naozaj chápu „harmonizačne“, ako „organizmy“, čo vytýka štýlovej histórii H. Sedlmayr, predsa len zo strany historikov umenia nepopiera sa ani existencia prechodných alebo „zmiešaných“ štýlov, aspoň nie pre konkrétne umelecké diela (napr. neskorogotický oltár s renesančnými slohovými prvkami a pod.). Tak isto neznamená zásadné prelomenie štýlovej koncepcie ani fakt, že sa vyskytujú určité štýly komplexné

(ako napr. baroko). Napokon pomocou rozlišovania „štýlu vnútorného“ a „štýlu vonkajšieho“ je azda možné vysvetliť aj také slohy, ktorým nemožno na jednej strane vytýkať púhy eklekticismus, na druhej strane nemožno pri nich konštatovať existenciu špecifického, len pre ne charakteristického tvaroslovia. (Tak napr. Schinkel používa s rovnakou suverénosťou pre svoj umelecký zámer raz tvaroslovie gotické, inokedy zas morfológický aparát antiky). O eklektizme možno hovoriť len v tom prípade, ak v dôsledku zrejmej nemožnosti výtvarník spája inkompatibilné štýlové prvky, alebo nie je aspoň sám spôsobilý v konkrétnom prípade uskutočniť príslušnú asimiláciu heterogénnych foriem, hoci by bola zásadne možná.

⁶⁹ Tu je rozhodne nevyhnutné distingvovať medzi rovnako pomenovanými pojmami dobových slohov a slohov kultúrnych, keďže sa rozhodne ani chronologicky nekryjú, nehľadiac ani na zvrhovane komplikovaný problém štýlovej príbuznosti v rozličných umeniach. (Ako na to poukázal W. Weisbach, napr. humanizmus našiel svoj plný výraz v kultúre renesancie už v treťatej, zatiaľ čo v oblasti výtvarného umenia prišlo k plnej koincidencii foriem a nových obsahových hodnôt až v štyroťatej. V prípade helenizmu pravdepodobne kultúrny dobový pojem predchádzal vznik príslušného pojmu umeleckého slohu.)

⁷⁰ H. Beenken, *Konsequenzen und Aufgaben der Stilanalyse*. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XVIII, 1925, 417 a n.

La théorie et l'histoire de la notion du style

La tâche primordiale de chaque science sociale est la mise au point des termes théoriques, méthodologiques et spéciaux respectifs, et la vérification de leur utilité à l'égard de la matière examinée. Bien que l'étude présente est essentiellement d'un caractère historiographique, l'auteur entreprend simultanément d'illuminer l'histoire du développement de la notion du style, cette notion étant d'ores et déjà une des plus importantes dans l'histoire des beaux-arts. Or, cette notion importante, même cardinale, se distingue par une diversité exceptionnelle, voir une altérabilité protéenne. L'étude présente s'occupe du destin de la notion du style dans les littératures sur l'histoire des beaux-arts allemandes, autrichiennes et suisses jusqu' à la 2ème Guerre Mondiale, tout en traitant la contribution des écoles, tendances ou bien des individus éminents à l'élucidation, au développement ou à la solution de ce problème. L'auteur démontre comment se sont produites des complications par suite d'une approche incorrecte, d'une conception partielle ou de vues rétrécies, mais aussi en conséquence d'une extension inadéquate de la notion du style. Une

à la notion typologique et individuelle mais elle n'a pas réussi à franchir les bornes d'une conception normative de l'art, ce qui est devenu visible dans la notion du style même. Ce n'était qu'après la victoire de l'idéologie romantique artistique et de l'historisme moderne remportée sur l'idéologie classique et sur la doctrine académique qu'il est devenu possible de développer les notions historiques des styles des époques respectives et nationales, et plus tard aussi des notions du style régionales et celles nommées notions de génération. Autant que lui était possible, l'auteur entreprend de déterminer la genèse et le développement de la notion conventionnelle logique ou théorique.

Déjà J. Winckelmann, bien qu'il n'avait pas encore passé les bornes de la doctrine classique normativiste, utilise la notion du style aussi dans la périodisation de l'histoire des beaux-arts antique et subséquente. L'auteur fait une analyse des tentatives de Semper et Cohn-Wiener visant la solution du problème du style, tout en mettant l'accent sur ses réservations de principe critiques envers la conception de ces auteurs. Elle informe sur les points de vue des adhérents du positivisme. Elle met en relief la grande importance de l'initiative de Wölfflin visant l'élucidation des notions fondamentales de l'histoire des beaux-arts tout en opposant, cependant, ses bonnes raisons contre sa conception; puis elle s'occupe de l'activité de A. Riegl et de l'école viennoise ancienne concernant l'élimination des théories nommées décadentes, l'élucidation des changements du style etc. Toutefois, l'attention principale de l'auteur est dédiée aux points de vue qui s'étaient développés dans le 20ème siècle, particulièrement au cours des années vingt et trente, et qui étaient de grande efficacité dans l'élucidation des problèmes compliqués méthodologiques de cette discipline. Des résultats intéressants bien que pas toujours acceptables ont été achevés par des tentatives différentes visant la conception et mise en validité des notions du style comme catégories théoriques supra-temporelles. Mention est faite des points de vue et opinions des représentatifs différents des tendances nommées formalistique, spirituelle-historique et symbolistique, et l'auteur informe aussi sur des objections différentes mises en avant contre les notions différentes des problèmes du style. L'auteur s'occupe d'une manière plus détaillée du point de vue de

L. Coellen dont la tentative visant une théorie complexe du style est considérée par l'auteur d'être de grande importance bien que — particulièrement du point de vue marxiste — elle profère certaines objections de principe contre les idées de Coellen. De même, d'une manière plus détaillée sont traitées les opinions de W. Weisbach, P. Frankl, D. Frey, W. Drost, E. Panofsky autant qu'elles se réfèrent au problème du style.

Dans la section conclusive de son étude, l'auteur rejette quelques points de vue négativistes (W. Pinder, H. Sedlmayr) concernant l'histoire du style dans les arts bien qu'elle même admet la grande diversité, complexité et l'enchevêtrement du problème du style; selon son avis, l'histoire du style comme construction méthodologique spécifique ne représentera pas à l'avenir dans la discipline de l'histoire des beaux-arts une façon principale ou exclusive d'interprétation; d'autre part, l'histoire des beaux-arts, en s'occupant des tâches lui incombantes, ne saurait pas se dispenser des notions traditionnelles historiques du style, particulièrement s'il s'agirait de la datation et d'attribution du matériel vaste artistique. L'auteur ne s'identifie pas avec l'opinion comme quoi il est correct de mettre en application quelques notions historiques du style simultanément aussi comme notions supra-temporelles, c.à d. dans une fonction de la catégorie morphologique seulement par l'amour de quelques analogies externes apparentes, parce qu'un usage dualistique ou pluralistique de cette sorte ne restera pas toujours justifié et est à même de provoquer de confusions fâcheuses.

Bien qu'un grand nombre de savants et historiens d'art marxistes, particulièrement soviétiques, se sont apprêtés de résoudre les questions du style, une théorie marxiste du style satisfaisante n'était pas encore mise au point. Une solution marxiste des problèmes du style sera obligée de prendre en considération aussi le grand nombre des résultats positifs de la science des beaux-arts allemande, autrichienne et suisse, et de les utiliser d'une manière créatrice. Enfin, l'auteur fait mention des questions différentes esthétiques-théoriques et philosophiques (ontologiques et noétiques) lesquelles doivent être étudiées et mises en lumière afin que nous puissions atteindre une position correcte et une solution des problèmes compliqués du style.

Martin Benka

To the beginnings of the Slovak art expressionism

The first approach, more than 45 years ago, with an oilpainting of Martin Benka, was rather a sudden and intuitive feeling or an instinctive reaction, than a rational analysis, thinking or reasoning. The approach of mine, — as a teenager onlooker, — in 1923 was natural. Namely, in such circumstances, till we haven't had the opportunity to see more, from the previous or simultaneous art pieces of the same author-painter like the famous, new era starting landscape of "Orava river", from 1920.

The impression was great, surprising, because the work was set against a background of many exhibited mediocre pictures. Not paintings or images, but pictures of flabby academisms, crafty and flattering coloristic renderings or deluted and belated efforts in „frenchy" impressionism. From all of them, the shabby folkloristic illustrations with cheap falsehood were appealing to the acute feelings of public in the years after 1918, to capture the sentiments of the Slovak public, a nation, liberated after the first World War.

Facing this monumental landscape of Benka, we became shaken-up inquiringly, and unexpectedly captured. The stun was perfect. From that moment on, for my life time, with Benka we not only had it, but we also got it.

As we learned it later, that enhancement was caused by a new flair, artistic color-key and disciplined, almost architectural, bold reintegration of the Slovak mountainous landscape and atmosphere, enlivened with haymakers, and here and there with some haylofts. Perhaps the subject was taken from a dwindling world of a „Carpathian pastore" on the start of our XX Century, but the patterning and monumentalization in

a sober colorscheme was a fresh look — simply — an innovation in expressionistic way, not seen before.

The imagery of Benka's central Slovakia with a subject taken from Liptov county, and presented under the title „Pod holiami" (Under the mountain meadows) later on renamed „Na liptovských holiach", from 1922—23, practically was a sway of massive stylization of undulating meadows and cliffs, waves of hills, valleys and towering mountain ranges sprinkled with busy raking girls, scythes handling man. The luminous, cool analytical spectrum of impressionism was gone and a color scheme of brownish earthly, rosy, or ochers of clayish-hues were shown in the foreground tied with dark umbras and outling accents.

In the background, the crimpling sand or rain-washed bluffs of warm-grayish tones softly blended in solid dark-blues of tempered deep qualities picked up from prussian or indigo, basic tints, to characterize those wooded mountain slopes which, — from the times unknown, — became the natural ramparts and protection of the Slovak ethnos.

Their steadiness and steadfastness determined through centuries the general and human behavior of Benka's tribe, an ancient Slavic population with glorious past, and wide spread, above and under the North Carpathian ranges, challenges of double edged swords of German Emperors and temperers of riding Asiatic Nomades with curved sabres sweeping otherwise the Western European territories, — until they finally settled in the Carpathian Basin, — in the neighborhood of the patient and peace-loving civilized ancient Slovak nation, — the farming and crafts running forefathers of the — Artist.

JOSEPH G. CINCÍK

Benka was born in the very core of this glorious realm created by Slovak dynasties of Carolingian Era, on the eastern shores of legendary Morava River, the backbone of that mighty state-and nationhood, which the byzantine Emperor Constantinos Porfyrogenitos, was not hesitating to call in his writings, the Great Moravian Empire.

The oral tradition of his farming and carpentering and builders grandfathers was preserved in fables and songs of the masculine and heroic past, to nurture Benka's soul and imagination as a youngster, in the „darkest decades of national degradation" of his countrymen, within the impatient and feudalistic chauvinism of those Hungarian rules, on the end of the XIX-th and the start of the XX-th Century, declaring apodictically, that a Slovak nation or people is not in existence — simply doesn't exist. Such humiliating declaration, — as a pre-designed tombstone for a genocide, — was heard already by that young man, whom today we are praising as the pioneer and initiator of the modern and contemporary Slovak expressionistic art.

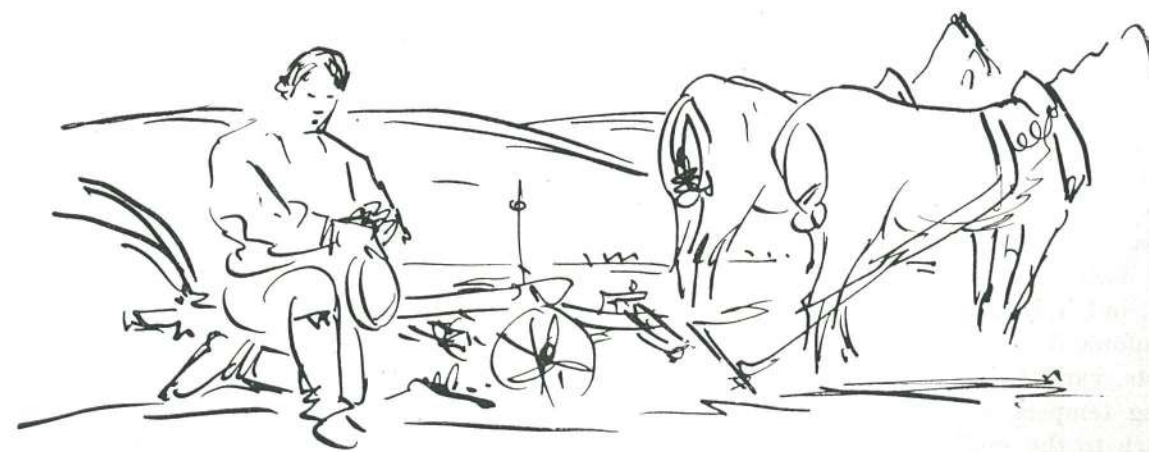
Hurt, debased in young Benka's soul this declaration became wedged-in, as a reminder for his life time, — and, who knows, — also as a force of steady propulsion, to bolster partly his life time work in the field of fine arts.

Day after day, with systematic endeavor, labour and ahapings (as we learned it later, when we came also personally and close acquainted with the work and creative patterns of Benka, during

our studies on the University in Prague) Benka started mightily to swing his brushes over the canvases. The bold strokes of expressionistic reintegration of Slovak land and population; in heroic elegy of a painter, were change-wise lead in the tones of soilbound epics or ballads and on the end, even in sparkling rapsodies, — if we may use a transposition in musical terminology of patterns and formations.

A bunch of selected folksongs of Slovakia, — collected between the Danube and the highest peaks of Tatra Mountains, from Bratislava and Břeclav in the west, up to the Eastern shores of the River Uh, — his violine and cymbalum later, — beside his painting-set, — were his undivisible companions, through Vienna or Prague, but always leading him back, home, for impressions to convert them labouriously in expressions of hope and trust of his ancestry, and in the dignified rebirth, a historical satisfaction for his admired and beloved nation.

While hunting such impressions for the painters sketch-pad and participating on the "August Festivals", — patriotic gathering of Slovak intelligentsia in Martin, — before the I-st World War, he was also jailed for a while by Hungarian authorities, to testify whether he is, or not, in some conspiratorial underground, to overthrow the rule of Hungary. A government, in those sad decades, making a unlucky genocidal movements against the nationalities of the Hungarian domain. Especially against the Slovaks, not having neigh-



1. Martin Benka, *The peasant*, drawing

bouring akins behind the Carpathians as the Roumanian minority had, or the Serbian or Croatian, which had them along the Danube shores. The international appeals of Scotus Viator and protest of Björnstjerne Björnson in favor of Slovaks, after a while, faded away — for example — and the steamroll of denationalization took further his path.

*

Benka, the young painter, offspring of ancient carpentering and building craftsmen ancestors and realistic farmers, became a thinker, delving as an artist in the „Hamletian question“ of Slovak survival and existence — salvaged on the Austrian and Moravian soil. Later he settled in artistically effervescent Prague, — simply like a displaced Slovak soul, — until the end of the I-st World War. Then again, safely, Benka was able to put his foot on the eastern shores of the native Morava river.

Benka's aim had an artistic and tribal purpose. Knowingly to grasp the core of Slovakia and elevate his people or return it on the level of human dignity in the family of European nations, in spite of his pauperized and in reality rural appearance, a tribal territory during the pressure of historical events shrunken on one quarter part of his early mediaeval spread, — in the quasi-sanctuary of defense — between the middle stream of Danube and North Carpathians.

But this was the concern also of other contemporary Slovak artists and the question was — how? Because in the arts we are always asking that ever lasting „question of mode and quality“, how to reintegrate the realities of the seen in a new and appealing flair or splendor of beauty which in a genuine artistry is the mirror of truth, is a new reality, what's more, — the most real reality. The point of view or the answer on this crucial question of art genesis of styles and their evolution passing away is humanly understandable, because of his human origin and bondage to the „anthropos“ itself and because of his appeal to him, to the man, but it is not prescribable and is impossible to enforce it or administer it to a community of artists, varigated souls or personalities, with differing tempers, education, pace, and finally approach to the reality. Only the area and the era spontaneously is unifying those artists within an

expression or mode which we are after, calling or discovering as „style of the local“ (couleur locale) or „style of the period“ (the „Zeitstil“) and if a smaller group of artists is „satelizing around“ a leading or pioneering principle or personality, or even „a school“ of a shorter duration, or lesser signification in the genetical and evolving, developing overall picture of the history of fine arts.

Where does belong today the life time work of Martin Benka? What are his specific qualities in the evolution of Slovak fine arts, and thus, which are those contributing elements of his progress? Do those contributions have also a wider appeal, not only a group — or national appeal of local, — or only of the period, — enhancing only his contemporaries? Is the art of Benka also international and „over-periodic“? How and why? And in what degree?

Although we are exactly realizing, — as art reviewers or art historians, — one full-blasted and undeniable saying of the leading „fauvist“, Henri Matisse (what a shame, — to mention or mix in another artists name in an evaluating study about a — different artist) — that... „If you like it or not, we all belong to our times or period“.

It means also we, as art lovers — and as myself, in the year of 1923 — when facing as a youngster on the exhibition of SSU (Spolok slovenských umelcov — Society of Slovak Artists) in Lučenec (City Hall) first time that bolstering composition of Martin Benka. Or in the year of 1931 — whenon studies at Charles University of Prague — and a few years before, when we were in permanent personal contact and observation of Benka's creative ways, in his studio, — writing the first short and illustrated monograph, published later, through the personal efforts of Rudolph Klačko — then a Secretary of Slovak Institute of Arts and Sciences (Matica slovenská) in Martin, and again reprinted in 1935.

Finally, now after 33 years — from that humble monograph of ours — we are looking not only timely back, but also from a geographical distant point of view, on Benka's life time work. Looking through continents and from overseas on the evolving image, and nowadays, amazing growth and progress of the modern Slovak fine arts is a joyful-revelation.

The view is great, especially in quantity — (not speaking for now, else) — because of that „fast growing and thick wood“ of the youngest artists



2. Martin Benka, *To the town*, oil, 1934

of Slovakia representing quite often and with significant international successes the creative and bursting potentiality of the nation.

Knowingly or unknowingly, in their individual starts, some of them seemingly are picking-up (naturally, only in a certain degree of way) that expressionistic path of presentation, to which path, the outline almost a half century ago was laid down by Benka's initiation and start. No wonder. Because in the 30-ties and 40-ties around Benka's strong personality, even more closely was standing a group of temporary followers even in stylization, to mention some of them, as the rhapsodic and dreamingly lyric Miloš A. Bazovský, the enterprisingly versatile Janko Alexy, the illustrative and calm Karol Ondreička and others. But in those years of transition as a polyphonic flair was emanating the personality of Martin Benka progressively preferring the growing figural, human element in his compositions. The heroized Slovak common man came closer and closer, labouriously stepping on the end in the first plane of the composition on canvases or murals and sgraphitos, spared-out in polychromic layers of plaster.

The artistic endeavour and assiduous labor of Benka was in the end of 40-ties and in 50-ties of our era, crowned with liberation and almost apothetical elevation of the Slovak man itself-and

Martin Benka

Autor spomína na svoje prvé dotyky s Benkovým dielom: keď uzrel jeho obraz Na liptovských holiach roku 1923 v Lučenci, ako sa neskôr zblížil s umelcom osobne v Prahe, ako napísal prvý náčrt jeho monografie roku 1931 a neskôr vydal jeho knižný profil zásluhou Rudolfa Klačka roku 1935.

Zdroje Benkovej tvorby sleduje z hĺbok národných dejín. Pripomína osudy Slovenska z čias raného stredoveku, načrtáva situáciu v karpatskej kotline v neskorších storočiach až po slovenské národné obrodenie a oslobodenecké hnutie.

Benka je v autorovej interpretácii prvá veľká postava

not merely by the symbolical, older appreciation of the landscape. To the highest degree of homage extended through the means of art in admiration of that enormous, healthy endurance and human greatness of his ethnos, the Slovak nation in general, which lead this people from a deeper debasement — than the insular Irish — on the sunny slopes of liberation and equality among the nations of the World, a nation of chronic thirst, a tenacious longing, after the freedom and self-government or always ready to shake down — „volens et potens“ — any tyrannic approach or despotism of not popular rule, what's so more any false vasalage.

This imminent rejuvenating potentiality, inborn also in the youngest generation of Slovak artists and art and vigorously growing and expanding before the eyes of the path-breaking pioneer Benka, the octogenerian, as we were and are personally and in mutual agreement convinced (on the „Expo 67“ in Montreal Canada meeting after an almost quarter century with him) is the greatest guarantee of uncessant evolution of the Slovak fine arts. From far and distant view of ours, this phenomenon is even more bold and evident. The Slovaks have what to say also to the mankind — by means of fine arts, — as Benka did for the — start.

moderného slovenského umenia, ako tvorca národného expresionizmu. Líči jeho pôvod zo záhorskeho Kiripolea, jeho typickú výtvarnú tematiku a štýlovo-obsahové vlastnosti jeho monumentalizačného maliarskeho úsilia, ktoré malo taký plodný ohlas medzi mladšími slovenskými výtvarníkmi a nie je bez ozveny ani v súčasnej mladej generácii. Preto s dojatím spomína na stretnutie s Benkom takmer po štvrtstoročí na EXPO 67 v Montreale. Toto časové intermezzo však nič nezmenilo na ich vzáhu, ani na autorovom hodnotení Benkovho diela, ktoré patrí k pilierom slovenskej kultúry aj v reláciách medzi-národných.

Podobizeň Mateja Béla od Jána Kupeckého

LADISLAV SAUČIN

Ešte roku 1960 som v depozitári rimavskosobotského múzea narazil na obraz, v ktorom som na prvý pohľad spoznal podobizeň Mateja Béla, ako sa mi vryla do pamäti podľa jedného starého grafického zobrazenia. Spočiatku som sa domnieval, že som šťastnou náhodou našiel obraz, ktorý bol podľa staršej literatúry¹ kedysi umiestnený v banskobystrickom múzeu medzi obrazmi zo 17. a 18. stor. a ktorý som roku 1958 bezvýsledne hľadal v zbierkach uvedeného múzea.

V záznamoch múzea v Rimavskej Sobote bol obraz označený ako „olejomalba predstavujúca neznámeho spisovateľa od neznámeho maliara“. Nič iného sa mi, aspoň z toho, čo mi predložili, nepodarilo zistiť. Urobil som si opis nálezu a v nasledujúcom roku som sa k nemu vrátil a dal som ho odfotografovať. Súčasne som urobil prieskum v bývalom stoličnom archíve v Rimavskej Sobote, kde je uložený spisový materiál vzťahujúci sa na Rimavskosobotský muzeálny spolok z rokov 1882—1906; v ňom² som našiel medziiným odpis potvrdenia vtedajšieho správcu rimavskosobotského župného múzea Jána Fábryho zo dňa 3. júna 1903, v ktorom je zoznam niekoľkých predmetov, ktoré menovaný prevzal do depozitu od malohontskej ev. a. v. cirkvi. V tomto súpise sa pod bodom 4 uvádza: „Egyházi író ismeretlenül, keret nélküül 92×73 cm“, t.j. cirkevný spisovateľ od neznámeho, bez rámu 92×73 cm. To je jediná staršia stopa o obraze, ktorú som zachytil a z ktorej vychodí, že roku 1903 ani odovzdávajúca, ani prijímajúca strana neudala, resp. nevedela udať o predmetnom obraze nič bližšieho. V druhom rade dá sa z nej ešte usúdiť, že ide o plátno, ktoré nie je totožné so spomínaným nezvestným obrazovým dielom zhodného námetu z banskobystrického múzea.

Zaumienil som si, že sa vecou budem ešte zaoberať, žiaľ, iné úlohy, ako aj dočasná strata dokumentácie ma od tohto predsavzatia odvedli, a tak svoju nálezovú správu podávam až teraz. Prichádzam s ňou pred odbornú verejnosť napriek tomu, že tento nález bol z môjho výskumu a z mojej dokumentácie medzičasom dvakrát reprodukován historikom dr. Jánom Tibenským ako ilustrácia jeho dvoch článkov o Matejovi Bélovi.³ Domnievam sa totiž, že ide o zaujímavý, ba dôležitý obrazový doklad a že nebude plýtváním silami a časom, keď s ním zoznámim umeleckohistorickú obec.

*

Ikonografia Mateja Béla (1684—1749), slovenského učenca, člena niekoľkých zahraničných vedeckých spoločností a prvého organizátora teamového vedeckého výskumu u nás, je vzhľadom na naše pomery dosť bohatá a pozoruhodná. Nezapodieval sa ňou ešte nikto. Jej najstaršie položky vznikli ešte za Bélovho života.

Za autentické sa až doteraz mohli pokladať dve podobizne Mateja Béla.

Prvá z nich uzrela svetlo sveta ako frontispice hlavného Bélovho diela *Notitia Hungariae novae historico-geographica*, vydaného vo Viedni roku 1736. Táto frontispicová príloha, realizovaná technikou medirytu, predstavuje oficiálny portrét Mateja Béla. Jej autormi boli známi viedenský portrétni grafici Andrej (1700—1740) a Jozef (1683—1740) Schmuzerovci.

Ich podobizňová práca je komponovaná v duchu honosného, ba až nabubrelého baroka. Navonok je charakterizovaná nielen obvyklými atribútmi „učeneckého portrétu“ (zobrazenia napr. s knihou, listinami, písacím náčiním, knižnicou, glóbusom a pod.), ale aj miestnym určením daným prospek-



1. Andrej a Jozef Schmuzer, *Podobizeň bratislavského učenca Mateja Béla*, mediryt, 1736

tom na časť bratislavskej mestskej panorámy s vinicami, hradom, dómom a s inými dominantami. Ako Schmuzerovci zdôrazňujú v signatúre svojho listu,⁴ M. Běl im sedel modelom. Zobrazili ho majestátne po sediačky pri stole takmer v celom jeho telesnom zjave ako statného päťdesiatnika. Správnosť tejto vekovej charakteristiky sa dá preveriť a overiť porovnaním dátumu Bélvho narodenia s rokom vyjdenia jeho *Notitií*. Podľa jedného súdobého opisu⁵ bol Matej Běl, pôvodcom Detvan z Očovej, v mužnom veku pevnej telesnej stavby, vyznačoval sa vysokým

intelektuálnym čelom, mal pretiahnutú, oválnu tvár a orlí nos. Tomuto opisu dobre korešponduje opísaný grafický list, ktorý bol odvtedy mnohokrát využívaný ako základná predloha viacerými grafikmi a maliarmi, čo stáli pred úlohou sprítomniť podobu tohto nášho vynikajúceho rodáka.⁶

Druhým nateraz známym Bélovým hodnoverným portrétom je podobizeň od Jána Kupeckého (1667–1740), ktorá však nie je známa podľa originálu — ten je nezvestný — ale iba z kópie, ktorú podľa Kupeckého pôvodiny zhotovil technikou mezzotinty nemecký grafik Ján Jakub Haid (1704–1767). Tento grafický list bol zaradený do diela *Bildersal heutiges Tages lebender und durch Gelehrtheit berühmter Schriftsteller*, ktoré vyšlo roku 1771 v Augsburgu.⁷ Haidov list sa nachodí vo viacerých československých zbierkach.⁸

M. Běl je tu spodobený tesne niže pása. Trup je situovaný tak, že zobrazený je svojim pravým plecom poobrátený k divákovi. Hlava je podaná en face s miernym vytočením doľava. Spodobený drží v pravici brkované pero a v ľavici rozovretú knihu. Na hlave má allonge parochňu, ktorá mu siaha až po plec. Šiju mu zakrýva biely nákrčník zaviazaný do uzla a plec mu pokrýva voľne prehodený plášť. V pozadí je poodhrnutá drapéria, za ktorú sa črtá knižná polica s foliantmi. Obraz nedáva presnejšiu predstavu o veku spodobeného muža — portrétovanému možno hádať azda okolo štyridsaťpäť rokov. Podobizeň je kompozične uzavretá iluzívnym zobrazením obrazového rámu s typickými barokovými prvkami, ktorý vo svojej spodnej štvrtine vydela ozdobnú kartušu s erbom a s legendou.⁹ Aj Haidova práca poslúžila v nejednom prípade za predlohu neskorších zobrazení Mateja Béla.¹⁰

Z jednej literárnej správy vieme, že Ján Jakub Haid pripravil okrem tohto listu rovnakou technikou ešte jeho ďalšiu obmenu. Dr. Eduard Šafařík, ktorý tento list pravdepodobne videl, ho však nereprodukuje, ani ho zovrubnejšie neopisuje, iba poznamenáva, že „držanie tela a hlavy je trochu zmenené, možno podľa nejakého iného obrazu“. Aj legenda má byť na tomto liste celkom iná.¹¹ Bohužiaľ, tento list sa mi zatiaľ nepodarilo v našich zbierkach zistiť a vidieť, a preto ním ani nemôžem vo svojej argumentácii operovať.

Napokon treba ešte uviesť, že popri uvedených portrétach možno ešte za Bélvho života vznikla aj jeho tretia, prípadne štvrtá podobizeň, ktorej

pôvodcom bol kráľovský saský dvorský medirytce Moritz Bodenehr (1665–1748). Tento portrét nie je však vierohodný. Nevedno, podľa čoho Bodenehr pracoval, ale možno takmer s istotou povedať, že svoju podobizeň nezhotoval podľa živého modelu, ale buďto podľa nejakej neznámej predlohy, alebo možno iba podľa slovného opisu. V každom prípade mu namiesto zjavu charakteristického muža vyšla schematická podobizeň tučného evanjelického farára. Bodenehr bol známym portrétnym rutinérom v grafike.¹² S jeho medirytovým listom sme sa mali možnosť oboznámiť v grafických zbierkach Mestskej galérie v Bratislave, kam sa dostal prevodom zo zbierok Múzea mesta Bratislavy.¹³

*

2. Ján Jakub Haid, podľa Jána Kupeckého, *Portrét učenca Mateja Béla*, mezzotinta, pred 1767

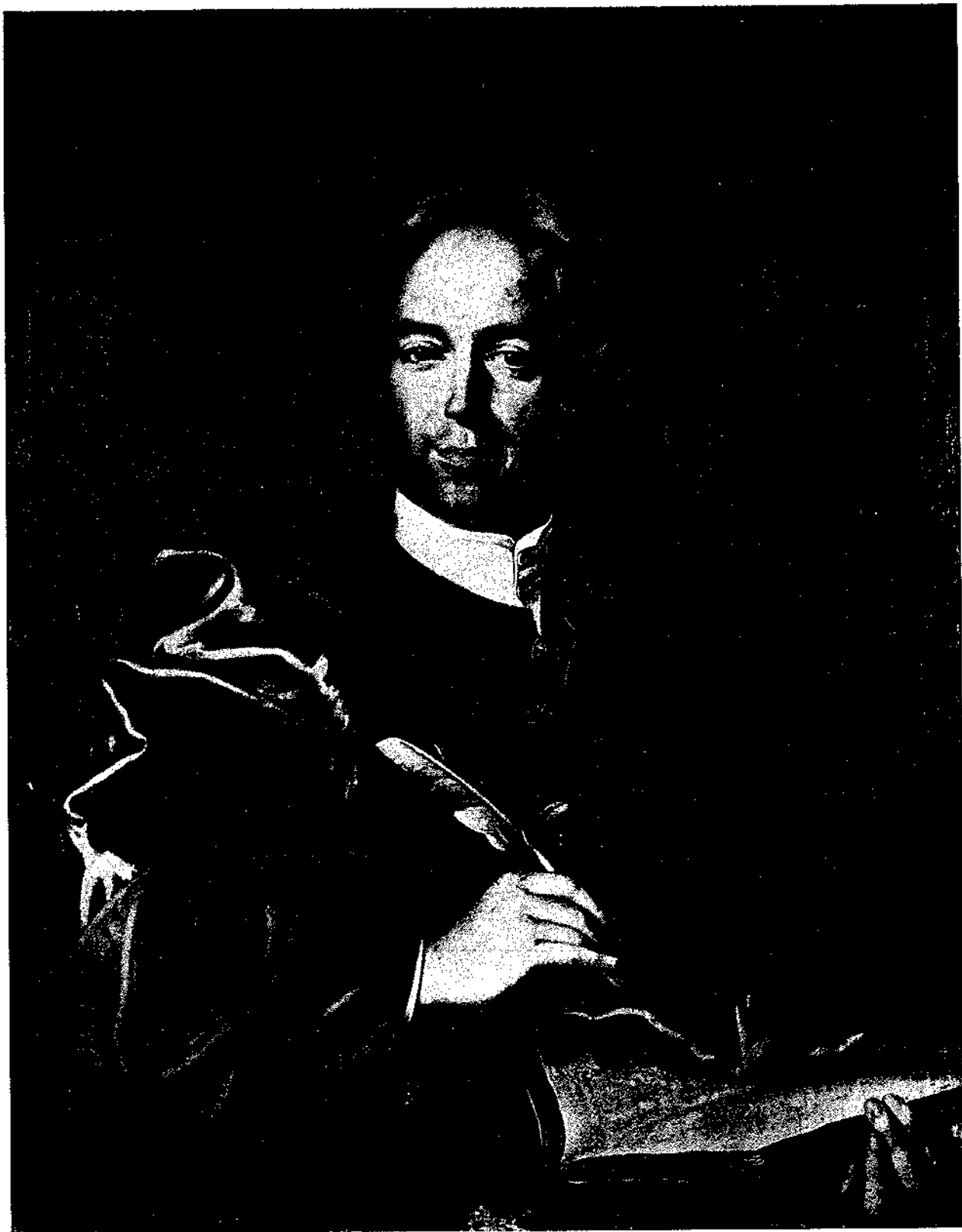


Po tejto predbežnej orientácii môžeme konečne prikrôčiť k vlastnej nálezovej správe.

Rimavskosobotský obraz nie je značený. Je maľovaný technikou oleja na bolusovom podklade, ktorý je badateľný na zahnutých okrajoch plátna a na miestach, z ktorých farebná vrstva opadala. Plátno, ktoré poslúžilo za podložku obrazu, je na prvý pohľad staré. Ako sme si overili porovnaním vo viacerých zbierkach, ide o plátno zodpovedajúce vekom a štruktúrou tkania plátнам prenosných obrazových diel z konca epochy baroka a z obdobia klasicizmu. Na rube plátna, ktoré je červenkasté od podkladu a na ktorom preráža vo veľkých plochách vlastná maľba, upútava na seba pozornosť šesť podlepených „záplat“. Spomedzi nich sú tri badateľne staršie a sú z tkaniny jemnejšej ako plátno obrazu.

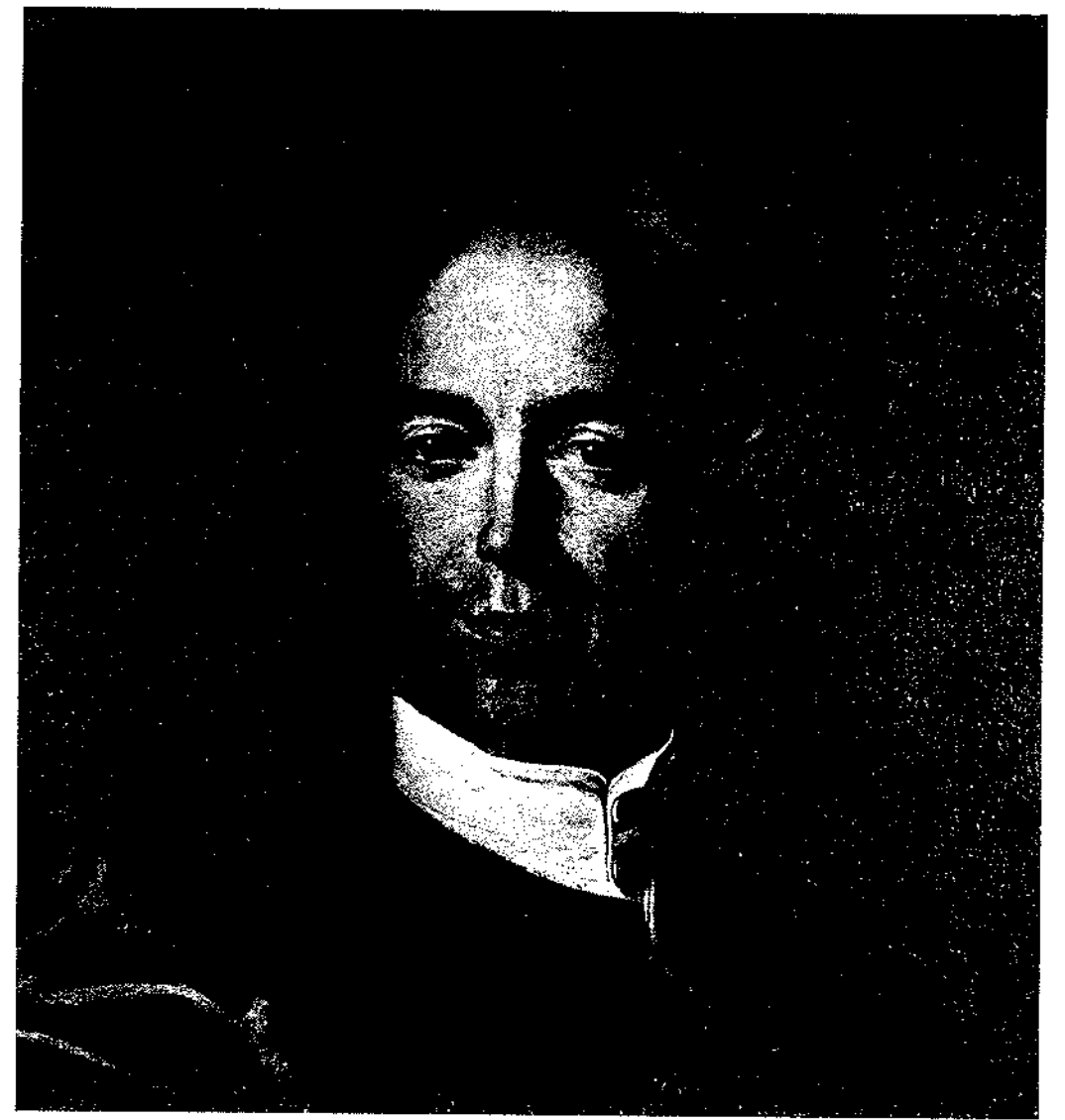
3. Móric Bodenehr, *Podobizeň bratislavského ev. farára a učenca Mateja Béla*, mediryt, pred 1748





4. Neznámy maliar, podľa Jána Kupeckého, *Podobizeň učenca Mateja Běla*, olej, koniec 18. stor.(?)

5. Výrez
z predchádzajú-
ceho obrazu



Ostávajúce tri „záplaty“ sú z plátna hrubšieho, pravidelne tkaného i beľšieho. Okrem nich nesie rub obrazového plátna ešte stopy ďalších zásahov tmelom sivasto-zelenkastého sfarbenia, vtlačeneho odzadu do malby ako podklad opravných plômb a retuší. V tom všetkom je teda dôkaz, že obraz bol reštaurovaný prinajmenšom v dvoch časových intervaloch. Medzi písomnosťami múzea niet však o tom ani jediného dokladu.

Pohľad na líenu stranu obrazu nám opravné zásahy potvrdzuje v tak bohatej miere, že tu už môžeme hovoriť nielen o miestach retušovaných, ale o celých plochách dosť tvrdo premaľovaných, čo je dobre viditeľné najmä na rúchu vľavo.

Zásahy vidieť aj na hlave.¹⁴ Obraz je maľovaný splývavým rukopisom a v terajšom stave budí dojem najväčšieho sústredenia v partiách tváre, očí a košele, ale o tom by sa bolo možné vysloviť iba po odbornom ošetrení obrazu. Za stavu, v akom som obraz pred rokmi videl, nemožno sa mi vyjadriť ani o zobrazenom pozadí — možno že v neurčitom, azda tmavozelenom prítaní vľavo hore ide o drapériu, kým vpravo hore o tmavú policu s knihami, nanovo naznačenými niekoľkými povrchovými „štrichmi“.

Matej Běl je tu spodobený zrejme posediačky o máločo nižšie pása. Trup je nastavený do trojštvrtovej polohy tak, že zobrazený vystupuje



6. A. Kaltschmidt, podľa predlohy Samuela Mikovíniho, *Pohľad na Pezinok*, mediryt, 1736

privrátený k divákovi svojim pravým plecom. Hlava je podaná en face a je súčasne sotva znateľne zaklonená. Obraz je komponovaný medziiným za pomoci svetla vedeného zľava doprava, takže hlava pôsobí dojmom, akoby bola o poznanie pootočená vľavo. Zobrazený má živé belasé oči, svedčiacie o bystrom duchu. Pravícu má ohnutú v lakti a drží v nej brkové pero. Lavícou, z ktorej vidieť iba prsty v pravom dolnom rohu obrazu, pridržuje si v lone väčšiu rozovretú knihu, ktorú akoby bol od seba pri pózovaní pootočil či podvrátil, čím sa skladba obohacuje o určitý skrytý hybný moment. Na hlave má podľa dobovej módy v bohatých kaderiach až na pleciah spadávajúcu sivastú paruku uprostred s pútcou. Cez pleciah má prehodenú bohato zriadenú, voľnú pláštenku modrej farby s červenkastou podšívkou. Plášť utvára nad pravým laktom veľký mušlovitý záhyb.

Až potiaľto sa zobrazenie zhoduje v celku i v podrobnostiach — vrátane charakteristického držania brka, resp. pozície a tvaru prstov pravice — s Bellovým portrétom, ako ho poznáme prostredníctvom už opísaného Haidovho listu.

Prvý rozdiel je v podobnosti. Na rimavskosobotskom obraze vyzerá M. Bél chudší a najmä mladší ako na Haidovom liste, na ktorom v porovnaní s naším obrazom vstupuje do pozornosti niečo ako stuhnutie mäsitých častí tváre, čo je však možno iba Haidom zavinené mimovoľné skreslenie predlohy. No v čom je rozdiel najoka-

tejší, to je oblečenie spodobeného. Na Haidovej mezzotinte je M. Bél zobrazený s previazaným nákrčníkom, ktorý vyčnieva v malebnom usporiadaní z kabátovitého vrchného odevu (nedá sa spoľahlivo určiť, či ide o dolomán, alebo, čo je menej pravdepodobné, o kamizolu). Naproti tomu na rimavskosobotskom obraze je M. Bél zobrazený nie s nákrčníkom, ale v bielej košeli s vysokým, pomerne tesne ku krku priliehajúcim golierom zapnutým na dve gombičky. Takéto košelové goliere boli pre vtedajšiu dobu typické a stretávame sa s nimi na mnohých Kupeckého najmä neobjednávkových portrétach ako takrečeno trvalo používaný motív jeho zobrazení. Ibaže Kupecký maľoval tieto goliere s úľubou malebne rozhalené a nie pedantne zapnuté, ako to vidíme na zobrazení nášho učenca. Rozdiel je aj v podaní kabátca. U Haida je jeho zapínanie naznačené dosť nejasne, kým na našom plátne sa zapína na ozdobné kovové gombíky. Kabát je farby hnedej. Nakoniec treba ešte konštatovať, že na našej olejomalbe chýba, pochopiteľne, iluzívne zobrazenie ozdobného rámu, ktorý býva atribútom iba grafik opakujúcich závesné obrazové diela.

Je na prvý pohľad a nad akúkoľvek pochybnosť zrejme, že náš rimavskosobotský obraz nie je dielom Kupeckého štetca, ba nie je ani kreáciou jeho dielne. Chýbajú tu jednak potrebné kvalitatívne ukazatele a jednak ide aj o technicky rozdielny spôsob maľovania, ktorý na rimavskosobotskom plátne smeruje skôr ku konečnému



III. Ján Kupecký, *Vlastná podobizeň*, v majetku Národného múzea v Prahe. Foto Jaroslav Macák



7. Neznámy litograf, *Čečno-slovanskí vjetečnikové*. Skupení čtvrté, litografia, 1862

výsledku ako k jeho hľadaniu a ktorý opúšťa už aj barokové poňatie malebnosti a poukazuje nás do doby po Kupeckom a po jeho bezprostredných nasledovateľoch, azda do poslednej štvrtiny 18. stor.

Možno sa nám teda iba domnievať, že ide o starú kópiu originálu, ktorý je nám neznámy a o ktorom sme dosiaľ vedeli iba okľukou prostredníctvom Haidovej grafickej kópie či varianty.

Je známe, že Kupecký bol často kopírovaným autorom. Ba vieme aj to, že v poslednej štvrtine 18. stor. žil aj v Bratislave maliar, ktorý študoval Kupeckého diela a ktorý ho tiež kopíroval.¹⁵ Ktovie, či rozoberané plátno nie je práve jeho dielom?

A ak sa teraz zamyslíme znovu nad tým, aký je vzťah medzi listom J.J. Haida a rimavsko-

sobotským plátnom, isteže sa najprv môže vysloviť otázka, či náš obraz nie je prosto kópiou Haidovej práce, ktorá — ako to vieme z Haidovho signovania — je zas grafickou kópiou Kupeckého nezvestnej pôvodiny. Pri zodpovedaní tejto otázky môžeme nechať bokom aj vec rozdielov, ktoré sme povyratávali a ktoré mohli byť koniec-konec výsledkom takej či onakej redakcie, či licencie dokonca aj oboch kopistov. Sústredme sa radšej na otázku miery v hĺbke pretlmočenia predpokladanej majstrovej predlohy. Ak postavíme otázku takto, môžeme smelo povedať, že náš rimavsko-sobotský obraz vykazuje oveľa intenzívnejšie prežitie tohto portrétu ako Haidov grafický list. Na rimavskosobotskom plátne je Bélova osobnosť podaná oveľa životnejšie a konkrétnejšie ako u Haida, ktorý je, naopak, odfažitejší. Zistený

stupeň prežitia spodobenej osobnosti nemožno získať z takéhoto grafického listu — takáto miera predpokladá sprítomnenie zobrazeného prinajmenšom silným umeleckým dielom.

Konečne sú tu aj niektoré vonkajšie znaky, ktoré potvrdzujú znalosť originálu zo strany pôvodcu rimavskosobotskej kópie. Je to formát obrazu 92 × 74 cm. Všetka kupeckovská odborná literatúra svedčí o tom, že je to jeden z najobľúbenejších rozmerov Kupeckého plátien. V tejto súvislosti nemožno nechať bez povšimnutia ani farebné riešenie nášho plátna, v ktorom sa uplatňuje dvojzvuk modrej s červenou — aj to je pre Kupeckého príznačné.

Ak si len nechceme vytvoriť teóriu, že J.J. Haid urobil akýsi aritmetický priemer z Kupeckého maľovaného obrazu a, povedzme, z podobizne Schmuzerovcov, môžeme vysloviť domnienku, že J. Kupecký namaľoval Béliov portrét hádam dvakrát alebo prinajmenšom v dvoch variantoch, ba ak máme na mysli citovaný už údaj dr. E. Šafaříka,¹⁶ mohli by sme povedať aj to, že Kupeckého podobizeň Mateja Béla existovala možno až v troch obmenách. Nebolo by to napokon nič ojedinelého v majstrovej tvorbe, lebo vieme o viacerých portrétoch existujúcich v kompozíciách pozmenených samým Kupeckým.¹⁷

Béliov portrét možno dobre situovať do Kupeckého diela aj čo do stránky chronologickej, a to nech už vychádzame z Kupeckého životopisu a či z veku spodobeného modelu. Je celkom logický predpoklad doterajších bádateľov, že J. Kupecký portrétoval M. Béla počas svojej viedenskej éry, a to buď v Bratislave, alebo vo Viedni. Na rimavskosobotskej kópii je Béli spodobený vo veku najviac ak štyridsiatich rokov, ale skôr možno o niekoľko rokov mladší. Ak si pripomenieme, že Matej Béli (narodený roku 1684) bol v takomto veku približne v rokoch 1721—1724, vidíme, že v Béliovej podobizni máme jednu z prác záverečnej fázy Kupeckého viedenského obdobia, ktoré spadá, resp. ktorá sa končí práve v tomto časovom rozmedzí.

Záverom zhrňame: Ján Kupecký namaľoval podobizeň Mateja Béla najmenej v dvoch obmenách, z ktorých jedna je zachytená na grafickej reprodukcii Jána Jakuba Haida, kým druhá sa zachovala v novoobjavenej kópii neznáameho maliara asi z konca 18. stor. a bola identifikovaná v zbierkach rimavskosobotského múzea.

Naše zistenie nás priam ponúka vysloviť myšlienku, v zmysle ktorej medzi Jánom Kupeckým a Matejom Béliom mohol existovať užší vzťah, ktorým by bolo možné vysvetliť aj niektoré momenty Kupeckého životopisu. Na Slovensku bol ododávna hlboký a trvalý záujem nielen o Mateja Béla, ale aj o Jána Kupeckého.¹⁸ Kupecký bol síce asi o sedemnást rokov starší od Béla, ale tento vekový rozdiel nie je toľký, aby mohol sám osebe brániť možnosti priateľstva medzi týmito dvoma výnimočnými mužmi. Čo ich mohlo spájať?

*

O Kupeckom je známe, že bol nekonformným vyznavačom českobratskej viery. Béli, odchovanec hallskej univerzity a predstaviteľ pietistického reformného smeru v evanjelickej cirkvi, bol od roku 1714 rektorom bratislavského evanjelického lýcea a od roku 1719 farárom bratislavskej evanjelickej cirkvi. V týchto funkciách, ale najmä ostatnou svojou činnosťou nadobudol čoskoro širokú povest vynikajúceho muža. V rokoch 1721—1722 vydával v Bratislave *Nova Posonensia*, ktoré boli prvým periodickým časopisom v Uhorsku a ktoré prestali vychádzať na zárok jezuitov. Popri tom je ešte známe, že M. Béli sa ako prvý zo slovenských obrodencov prihlásil k husitskej tradícii. Už sama táto skutočnosť mohla byť dostačujúcim spojivom medzi oboma mužmi.

Ťažko pochybovať o tom, že by sa Kupecký, ktorý veľmi pravdepodobne dochádzal aj do Bratislavy, alebo prinajmenšom cez ňu prechádzal pri svojich predpokladaných návštevách v pezinskom rodičovskom dome, nebol dozvedel o Béliovi, alebo naopak, že by sa polyhistoricky orientovaný Béli nebol dozvedel o svojom krajanovi, preslávenom umelcovi, ktorý sa pohyboval dokonca aj v dvorských kruhoch. V osobnom styku sa mohol dozvedieť, že Kupecký je utajeným príslušníkom nábožensko-politického hnutia českobratského. Neslobodno zabúdať ani na to, že spoločensko-náboženská skupina protestantov bola u nás vždy v menšine a že v dobe, o ktorú nám ide, žila fakticky v pololegálnom stave, iba trpená, v mnohom diskriminovaná, pričom jej zo strany cisárskeho dvora hrozili ustavičné perzekúcie. Byť protestantom znamenalo vtedy často byť niečím ako účastníkom nejakého podzemného hnutia. Niet nič prirodzenejšieho ako to, že podielníci takéhoto spoločného osudu o sebe, najmä v špič-

kových pozíciách, vedeli a navzájom sa prinajmenšom morálne podporovali a povzbudzovali. Konečne ktovie, či na Béliovom príhlase k husitskej tradícii nemá podiel aj dojemná vernosť českého brata Jána Kupeckého?

V Kupeckého diele dosť prekvapuje militantné plátno Kurucký bojovník. Náš maliar ním preukázal nielen dôvernú znalosť povstaleckých dejov, ktorých svedkom bolo Slovensko ešte pred Kupeckého návratom z vyše dvadsaťročného pobytu v Taliansku, ale manifestoval ním aj svoje proticisárske, protihabsburské stanovisko. Roky, do ktorých spadá vznik tohto Kupeckého diela, boli z hľadiska dejín Slovenska mimoriadne zaujímavé. Medziiným sa práve v nich, v stopách historického Jura Jánošíka — ktorý bol pôvodne príslušníkom ktorejosi z rozprášených kuruckých jednotiek — formovala jánošíkovská tradícia ako koruna starých ľudových zbojníckych legiend.

Už dávnejšie nás dráždi otázka, na či podnet asi Kupecký tento obraz namaľoval, kto a kde mu stál modelom atď. Je otázka, či Kupeckého inšpirátorom nemohol byť práve Matej Béli? Veď ten by bol býval mohol byť jeho informátorom a podnecovateľom nad iných povolaným. Matej Béli pôsobil totiž pred Bratislavou v Banskej Bystrici. Tam ho zastihlo vyvrcholenie kuruckého či rákóciovského protihabsburského povstania i jeho zlomenie. A keď víťazní cisárski obsadili Banskú Bystricu, odsúdili M. Béla, vtedajšieho konrektora tamojšieho ev. lýcea a pomocného kazateľa, za podporu povstalcov na smrť. Béliovi

Poznámky

¹ Divald Kornél, *A besztercebányai múzeum kalauza*, Budapešť 1909, 48.

² Číslo 41/206.

³ Vlastivedný časopis XII, 1963, 168. — Pravda, r. 48, č. 72 zo dňa 13. marca 1967, s. 2.

⁴ List o formáte 38,6 × 23 cm (44 × 26 cm) je značený vľavo dole: „Andreas et Josephus Schmuzer ad vivum del. et sc. Vien. Austriae.“ Jeho exemplár v Mestskej galérii v Bratislave má inv. č. C-1156.

⁵ Czennerné Wilhelm Gizella, *Magyarország történetének képekönnye*, Budapešť 1962, 204.

⁶ Pokiaľ som mohol zistiť, v našom národnom kontexte schmuzerovský grafický portrét M. Béla použil za predlohu po prvý raz neznámy grafik, ktorý nakreslil v Pešti roku 1862 na litografický kameň seriál ozdobných tableaux

sa však podarilo z obvinení vysekať a dosiahnuť prepustenie na slobodu.

Naporúdzi máme ešte jeden moment, ktorý stojí za úvahu. Je známe, že keď Kupecký rozmýšľal, kam by sa mal z Viedne ratovať a ktorým smerom by mal v tomto zmysle sondovať pôdu, rozhodol sa pre staré protestantské mesto Norimberk. Tamojšia mestská rada poskytla Kupeckému súhlas na pristahovanie do tohto slobodného mesta v júli 1723. Kupecký, ako to vieme z Fuesliho životopisu, vypravil ta pod nejakou zámienkou najprv svoju rodinu. Možno je to náhodná koincidencia, ale možno ani nie, že v tom istom čase, teda roku 1723, vyšiel Matejovi Béliovi v Norimberku programový spisok *Hungariae antiquae et novae Prodromus*, v ktorom rozvádza svoj plán zamýšľaného a potom aj uskutočneného vlastivedného výskumu Uhorska. Slovom, Matej Béli mal styky s Norimberkom už pred Kupeckého emigráciou do tohto mesta. Toto zistenie otvára aj možnosť pre celý rad hypotetických kombinácií. Z nich napríklad jedna umožňuje predstavu, že osoba, ktorá niesla Béliov rukopis do Norimberku, mohla súčasne mať so sebou aj Kupeckého žiadosť adresovanú tamojšiemu senátu. Najmä Kupecký musel mať záujem na tom, aby jeho list ostal utajený a aby ním manipulovala iba osoba celkom spoľahlivá.

Pravdaže, toto všetko sú dohady opreté iba o nepriame a sprostredkované náznaky. Ich cieľom je pomôcť vrhnúť svetlo na niektoré momenty a súvislosti Kupeckého života.

s portrétnymi medailónikmi pod spoločným názvom „Čechoslovanští výtečníkové“. Vydával ich na popud Andreja Radlinského a jeho kruhu peštiansky rehoľný kňaz moravského pôvodu Rupert Přecechtěl, ktorý bol obetavým podporovateľom slovenského národného pohybu. Béliov portrét bol zaradený do listu označeného „Skupení čtvrté“. List je vo viacerých našich verejných zbierkach. — Béliov portrét od Schmuzerovcov neskôr previedli do formy veľkých olejových obrazov, farebne odlišne riešených, viacerí maliari, medzi nimi napr. aj Ivan Žabota, Milan Th. Mitrovský a azda aj iní. Tieto kópie sú uložené v depozitároch Mestskej galérie v Bratislave a Matice slovenskej v Diviakocho.

⁷ Dr. Eduard A. Šafařík, *Joannes Kupezky 1667—1740*, Praha 1928, 202—203, Nr. 107.

⁸ Jeden jeho velmi dobre zachovaný exemplár je v zbierkach Mestskej galérie v Bratislave, inv. č. C-8168.

⁹ Text legendy znie: „Matthias Belius /Ecclesiae Pisoniensis Evangelicae Pastor/ et venerabilis Ministerii Senior, regiarum /Societatum Scientiarum Londniensis et /Beroldiensis Socius./ Historicus Patrius.“ Pod tým: „nat. Otsovae Hung. d. 24. Mart. A. 1684“. List je značený zľava: „Joannes Kupezky pinx.“. Uprostred: „Dec. V.“ Sprava: „J. Jac. Haid sculp. et axend. Aug. Vind“. Štôček má formát 31,5 × 19,9 cm.

¹⁰ Napríklad v Mestskej galérii v Bratislave je uložené olejom maľované plátno, ktoré podľa Haidovej grafickej predlohy namaľoval Karol Frech roku 1925. Okrem toho v niekdajšej knižnici ev. lýcea v Bratislave je Haidov list reprodukován technikou olejomalby, ale iba vo výreze, ktorý zachycuje len bustu; pochádza asi z poslednej tretiny 19. stor.

¹¹ Šafařík, c. d., 203.

¹² Zhotovil medziiným na 150 medirytových podobizni. Porov. Thieme — Becker, *Künstler-Lexikon* IV, Leipzig 1910, 167.

¹³ Je značený vpravo dole: „M.B.“ a má formát 19 × 15 cm. Inv. č. C-901.

¹⁴ V ľavom hornom rohu obrazu je bielou primalovaná číslica 24, ktorá je niekdajším inv. číslom múzea.

¹⁵ Ide o Jána Martina Stocka (1746 Sibřň — 1800 Sibřň), ktorý bol od r. 1771 žiakom Meytensovým na viedenskej akadémii a neskoršie sa usadil ako maliar a medirytca v Bratislave. Roku 1794 sa odsťahoval do svojho sedmohradského rodiška. O Stockovi je známe, že sa zaoberal aj činnosťou reštaurátorskou a obchodom s obrazmi. — Porov. *Blätter für Gemäldekunde*. Herausgegeben von Dr. Th. v. Frimmel, VII. Band, Heft 1, Juni-Juli 1911, s. 12. — Bieltz, Johann, *Johann Martin Stock*. Muzeul Brukenthal. Studii si comunicari 4, 33. — Pataky, Dénes, *A magyar rézmetszés története*, Budapešť 1951, 224 a n.

¹⁶ Šafařík, c. d., 203.

¹⁷ Najnovší príklad pre toto tvrdenie vyprodukoval Eduard A. Šafařík v súvislosti s Kupeckého podobizňami M. Kreisingera a markýza Oropezu, ktoré existujú vo viacerých kvalitatívne odlišných variantoch. Porov. Šafařík, *Trži podoby Michaela Kreisingera od Jana Kupeckého*. *Umění* X, 1962, č. 2, 122 a najmä pozn. 30.

¹⁸ Slovenská publicistika sa už hlboko v 19. stor. hlásila ku Kupeckému ako k nášmu klasickému dedičstvu. Je na

to v našej literatúre dost dokladov nielen z doby po našom národnom oslobodení, ale aj s pred roku 1918. Využívame príležitosť a zhŕňame po prvý raz aspoň túto staršiu literatúru. Prvým našim hodnotiteľom Jána Kupeckého bol Ján Kollár (porov. *Výklad k Slávy dcére*, 307). Na Kupeckého sa odvolával príslušník štúrovskej generácie Ďorď Ludomil Holček. Problematikou sa zaoberali aj viedenské Slovenské Noviny roku 1852, ktoré vo svojom čísle 122 uverejnili článok *Ján Kupecký, pověstný malíř slovenský* a v č. 139 tohože ročníka sa k otázke vrátili ešte raz niekoľkými dodatkami. O prvé fundovanejšie slovo sa zo slovenskej strany pokúsil romantičský historik Franko Vítazoslav Sasinek v práci *Ján Kupecký*, ktorú uverejnil roku 1873 v *Letopise Matice Slovenskej* (X, zv. 2, 139—148). Ormósovu maďarskú monografiu o J. Kupeckom podrobil ostrej kritike H. Ivanovič (pseudonym Jána Krnů) v *Národných novinách*, XIX, č. 42, s. 2 a 3 zo dňa 10. IV. 1888. Kupeckovskú otázku si všimol aj známy slovenský tolstojovce dr. Albert Škarvan, ktorý roku 1903 uverejnil v *Ludových novinách* (VII, č. 34, s. 1) článok o Kupeckom pod názvom *O jednom slovenskom maliarovi*. Napokon posledným, kto sa pred rokom 1918 zo slovenskej strany dotkol kupeckovskej problematiky, bol Igor Hrušovský st., ktorý uverejnil roku 1907 v revue *Naše Slovensko* (I, č. 2) príspevok *Slovensko v 16.—18. storočí. Kulturně-historická studie*. Tu na s. 74 uvádza, že z Kupeckého „vzácných portrétnych diel nenachodí sa na slovenskej pôde ani jediné“. Toto tvrdenie sa zakladalo zrejme na autorovej nedostatočnej informovanosti, pretože v tej dobe sa na Slovensku — najmä v šľachtických zbierkach — vyskytovalo ešte viacero Kupeckého diel. Bolo to napr. v zámočkej zbierke v Dolnej Krupci (porovnaj napr. zborník *Pozsony vármegye*, Budapešť b. r., 28). Aj jedno z hlavných Kupeckého diel, známa Podobizeň Karola Bruniho, ktorá je dnes ozdobou pražskej Národnej galérie, bola v Betliari na Slovensku v zbierkach grófa Gejzu Andrássyho (porovnaj *Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1918, Praha 1919, s. 59*). Z týchto zbierok sa na Slovensku udržal podnes iba jediný nesporný Kupeckého originál, a to Podobizeň muža (z roku 1709), ktorá je v zbierkach Slovenskej národnej galérie v Bratislave a bola svojho času odkúpená od Pálffyovcov. Dnes je už nezvestná originálna kresba Jána Kupeckého, ktorá bola ešte okolo roku 1930 v zbierke košického lekára Dénesa (pozri *Umění* 1932—3).

Ein Porträt Matthias Bél's von Ján Kupecký

Im Beitrag werden vorerst die Umstände der Auffindung des neulich sichergestellten Porträts des Matthias Bél (1684—1749) beschrieben, des slowakischen Wissenschaftlers, Mitgliedes mehrerer ausländischer Gelehrten-gesellschaften und des Preßburgers evangelischen Pfarrers in einer Person. In der Folge wird das erstmal die Ikonographie dieser Persönlichkeit skizziert.

Als authentisch konnten bisher zwei Porträte M. Bél's betrachtet werden. Das erste entstand als Frontispiz des Hauptwerkes Bél's „Notitiae Hungariae novae historico-geographica“ (Wien 1736). Es wurde nach dem lebenden Modell von den bekannten Wiener Kupferstechern Andreas (1700—1740) und Joseph (1683—1740) Schmuizer ausgeführt. Das zweite glaubwürdige Porträt Bél's ist jenes von Ján Kupecký (1667—1740), dessen Original unbekannt ist — es blieb verschollen —, dessen Kopie jedoch vorhanden ist, die mit Hilfe der Mezzotintotechnik von Johann Jacob Haid (1704—1767) ausgeführt wurde. Nach einer Andeutung (Dr. Eduard Šafařík: *Joannes Kupezky*, Prag 1928, 203) führte Haid ausser diesem noch ein ähnliches Bild aus. Da der Autor des resümierten Beitrages nicht einmal die Reproduktion dieses zweiten Bildes kennt, bezieht er es in den Kreis seiner Erwägungen nicht ein.

Während der Lebenszeit Bél's entstand sein drittes resp. viertes Porträt, dessen Autor der Kupferstecher Moritz Bodenehr (1665—1748) gewesen war, ein bekannter Routinier auf dem Gebiet der graphischen Kunst. Sein Porträt ist jedoch nicht glaubwürdig, was auch dadurch bestätigt wird, dass spätere bildende Künstler dieses Blatt als Vorlage ihrer verhältnismässig häufigen graphischen oder gemalten Darstellung M. Bél's nicht verwendeten.

Zu diesen ältesten Dokumenten der Ikonographie Matthias Bél's gesellt sich das Ölgemälde, welches im Museum in Rimavská Sobota identifiziert wurde, wo es bisher als „Unbekannter Schriftsteller von einem unbekanntem Maler“ evidiert wurde. Im Beitrag wird die Technik des Gemäldes, sowie die Tatsache der starken Übermalung anlässlich der letzten wahrscheinlich am Ende des XIX. Jahrh. durchgeführten Restauration des Gemäldes beschrieben. Das Gemälde gelangte in die Museumssammlung im Jahre 1903 als ein näher nicht identifiziertes Depositum der evang. Kirche A. K. von Malohont.

Bei der Analyse des Inhalts wird festgestellt, dass dieses Ölgemälde im ganzen mit dem Bild Kupecký's übereinstimmt, wie wir es aus Haid's graphischer Darstellung kennen, es gibt hier jedoch immerhin einige Unterschiede. Der erste Unterschied kommt in der

Ähnlichkeit zum Vorschein. Auf der Leinwand aus Rimavská Sobota sieht Bél schmaler und namentlich jünger aus, als auf Haid's Blatt. Am augenscheinlichsten zeigt sich der Unterschied in der Kleidung des Porträtierten. Bei Haid ist Bél mit einer gekreuzten Halsbinde dargestellt. Das Gemälde aus Rimavská Sobota veranschaulicht uns jedoch Bél ohne Halsbinde, sondern im weissen Hemd, mit einem hohen, eng anliegenden, der damaligen Mode entsprechenden Kragen, der pedantisch mittels zweier Knöpfchen geschlossen ist. Ein Unterschied besteht auch in der Darstellung des Dolman; bei Haid ist dessen Verschluss ziemlich unklar angedeutet, während er auf dem neu entdeckten Gemälde einen Verschluss durch Metallknöpfe aufweist.

Die Beziehung zwischen der Darstellung M. Bél's von Haid und dem Gemälde aus Rimavská Sobota analysierend beantwortet der Autor des Beitrages negativ die Frage, ob das Bild aus Rimavská Sobota trotz des festgestellten Unterschiedes denn doch nicht eine Kopie von Haid's Mezzotinto sein könnte. Das Bild aus Rimavská Sobota weist nämlich eine viel intensivere Einfühlung in das gegebene Porträt auf, als Haid's Graphik. Die Persönlichkeit Bél's ist darauf viel lebendiger und konkreter dargestellt, als bei Haid, dessen Auffassung sich mehr dem Abstrakten zuneigt. Der festgestellte Grad des Einfühlens in die porträtierete Persönlichkeit kann aus einer graphischen Darstellung nicht gewonnen werden — das setzt eine Vergewärtigung des Porträtierten zumindest durch die Vermittlung eines starken Kunstwerkes voraus. Der Autor macht dabei auch auf einige äusserliche Merkmale aufmerksam, welche die Kenntnis des Originals vonseiten des Urhebers der Kopie aus Rimavská Sobota bestätigen. Das Format des Bildes hat ein Ausmass von 92 × 74 cm, das bevorzugte Ausmass der Gemälde Kupecký's.

Das Porträt Matthias Bél's lässt sich in das gesamte künstlerische Werk Kupecký's auch chronologisch richtig einreihen, ob schon von Kupecký's Lebenslauf ausgegangen wird, oder ob man das Alter des porträtierten Modells in Betracht zieht. Bél's Porträt gehört zu einem der Werke aus der Zeit der Endphase von Kupecký's Wiener Aufenthalt.

Es ist klar, dass das Bild aus Rimavská Sobota nicht aus dem Pinsel Kupecký's stammt, ja nicht einmal eine Schöpfung seiner Malerwerkstatt ist. Es fehlen zu dieser Annahme einerseits die nötigen qualitativen Hinweise, einerseits handelt es sich auch um eine technisch verschiedene Manier des Malens, welche auf der Leinwand aus Rimavská Sobota überdies eher zu dem im vorhinein ins Auge gefassten Endergebnis hinzielt, als

zu seinem Suchen, und welche bereits den barocken malerischen Charakter verlässt und uns in die Zeit nach Kupecký und seine unmittelbare Epigonen führt, d.h. in das letzte Viertel des XVIII. Jahrh.

Auf Grund des Angeführten wird das erste Mal festgestellt, dass es sich um eine alte Kopie des Originals handelt, das uns nicht erhalten blieb und von welchem wir bisher nur durch die graphische Kopie Haid's oder deren Variante Kenntnis erlangten. Und zweitens und insbesondere: Ján Kupecký malte das Porträt Matthias Bél's zumindest in zwei Varianten, von denen eine durch die graphische Reproduktion Johann Jakob Haid's festgehalten wurde, während die andere durch die neu entdeckte Kopie eines unbekanntem Malers aus dem Ende des XVIII. Jahrh. erhalten blieb, und in den Sammlungen des Museums in Rimavská Sobota identifiziert wurde.

Der Autor benützt die Gelegenheit, um im letzten Teil seines Beitrages den Gedanken aufzuwerfen, inwiefern zwischen Ján Kupecký und Matthias Bél eine nähere, bisher unbeachtete Beziehung bestanden haben könnte, welche auch einige Momente aus der Lebensgeschichte Kupecký's zu erklären imstande wären.

Von Kupecký ist uns bekannt, dass er ein geheimer, nonkonformistischer Anhänger der religiös-politischen Bewegung der Böhmisches Brüder gewesen war. Bei M. Bél überrascht es wiederum, dass er im Laufe der Zeit an der slowakischen Wiedergeburt mitgewirkt hatte, und die hussitische Tradition hochhielt. Es ist eine interessante Übereinstimmung der Ansichten und eine der geistigen Fesseln zwischen den beiden Männern, die einander, wenn schon nicht anders, anlässlich der angenommenen Reisen Kupecký's aus Wien über Bratislava in das Elternhaus im nahen Bösing kennengelernt haben konnten. Ausserdem weist der Autor auf die Psychologie der gesellschaftlichen Minderheitsgruppen

hin. Sowohl Kupecký als auch Bél waren Protestanten, Angehörige einer unterdrückten Minderheit, die ihrer Zukunft nicht sicher war. Die Teilhaber eines solchen gemeinsamen Minderheitenschicksals wissen in der Regel voneinander, namentlich wenn sie in führenden Stellungen sind, und unterstützen sich gegenseitig, zumindest in moralischer Hinsicht.

Unter Kupecký's Werken überrascht ziemlich das Gemälde „Der Kuruzzer Kämpfer“, mit welchem der Maler im ganzen eindeutig seinen Standpunkt gegen den Kaiser, gegen Habsburg offenbart. Es wäre nicht uninteressant zu wissen, auf wessen Veranlassung Kupecký dieses Bild gemalt hatte, wer und wo ihm als Modell stand usw. Es ist eine Frage, ob auf den Maler nicht eben Matthias Bél in dieser Richtung eingewirkt hat? Denn M. Bél wurde noch im Jahre 1709 in Banská Bystrica, wo er vor Bratislava wirkte, von den siegreichen Kaiserlichen zum Tode verurteilt wegen Mitarbeit mit den aufständischen Kuruzzen und erreichte nur mit Mühe und Not seine Freilassung.

Es gibt noch ein Moment, das der Aufmerksamkeit wert ist. Es ist offensichtlich, dass M. Bél, ein Anhänger des Pietismus, den Verkehr mit der alten protestantischen Freistadt Nürnberg aufrechterhielt, wo im Jahre 1723 seine Programmschrift „Hungariae antiquae et novae Prodromus“ herausgegeben wurde. Es ist bestimmt nicht ohne Interesse, dass sich eben an diese Stadt auch Ján Kupecký wandte, als er sich entschloss, aus Wien zu emigrieren und dass ihm der Nürnberger Senat die Bewilligung zur Einwanderung im 1723 erteilte.

Der Autor ist sich dessen bewusst, dass es sich hier vorläufig um Vermutungen handelt, die sich auf indirekte oder vermittelte Andeutungen stützen. Deren Ziel besteht darin, behilflich zu sein, auf einige heimische Momente und Zusammenhänge im Leben Kupecký's ein Licht zu werfen.

From Aesthetics Towards Authentic Expression of Personality

TOMÁŠ ŠTRAUS

The stereotyped dogmatic system which was quite incorrectly known as Marxist aesthetics threw discredit on the claims of the theory of art for a long time to come. But a closer investigation of this system will convince us that fundamentally this involved no system, the less so a Marxist aesthetics theoretical system. The defence of conservative values which development had rendered obsolete, the endorsement of a primitive petty bourgeois taste and approach to art, the substitution of naive illusions for analysis and the acceptance of intellectual paralysis as a system can hardly be associated with the name of one of the greatest and most revolutionary spirits of the nineteenth century.

How was it possible that this situation occurred at all? It is necessary to realize that the actual practical performance — in art as in other fields — in spite of zealously held beliefs and in spite of repeated robust declarations — is never self-sufficient. The artist, the critic or art historian, the writer and the teacher, or briefly: every person who comes in some extent into contact with art approaches art always from the positions of some theoretical or practical taste and preference, even though, as a rule, he is not consciously aware of this discriminating approach. Any contact with art, including its cognition and its evaluation has therefore both an a-priori and an a-posteriori aspect. We recognize, admire and advocate in art and in life those aspects to which we ourselves have inwardly matured, to which, as a result of theoretical and practical experience, we ourselves in some way incline. Our apperception of art as well as our experience of art (and not only of art) is thus a repeated — even though naturally an

always extended and enriched, sometimes even corrected — apperception and experience of our own approach based on our own taste and view of life and art. Whether we like it or not it is not possible to dismiss aesthetic concepts and evaluations and thereby aesthetics as a system decreeing its non-existence. The necessity of such a system is the result of its objective existence as a general psychic factor. At the same time it is also an important social factor. It is then logical that where there does not exist a scientifically founded aesthetic theory, that is, a system of the relatively most progressive hypotheses and information concerning the function of art as well as an evaluation based on taste, there the void is filled-in by non-scientific aesthetics: uncontrolled and of a utilitarian character, whether advocated by various managers, publicity experts and commercial backers as is usually the case in the West, or by politicians and bureaucrats as is usually the case in our country. In place of a generalization of contemporary and of the most advanced information provided by the scientific disciplines concerned with art: psychology, sociology, philosophy and others, there are presented, with a claim to general validity, subjective and subjectivist estimates and apodictic demands on works of art, dictated and inspired by the short-lived demands of the day. It is just this „practical“ utilitarianism of theory and not its „abstract“ and generalized character which led to the profound discredit of the theory of art and aesthetics, Marxian theory of art and aesthetics included.

One of the fundamental characteristics of Marxist aesthetics is — and this I want to emphasize particularly in this context — that it precludes

any king of dogmatism, petrification, finality. It was not only Friedrich Engels who emphasized that Marxism must change its form with every new discovery of the natural and other sciences. V. I. Lenin coupled the fundamental character of Marxist thinking with the ability to take a dialectical approach to each phenomenon. „Philosophical idealism“, he emphasized in his Philosophical Notebooks „is nonsense only from the point of view of vulgar, simple, metaphysical materialism. From the dialectic materialism point of view, on the contrary, philosophical idealism is a one-sided amplification (exaggeration) of one characteristic, one aspect of the phenomenon, of the frontiers of cognition, till it assumes an absolute quality“. If we survey from this position of self-reflection the dialectic aspect of all the knowledge concerning aesthetics and the theory of art available, we cannot fail to notice its one-sided character and consequently its distorted and dogmatic nature. (This one-sidedness which, however, claims fullness and general validity, and even apodictic fullness and general validity is simply a mistaken historical self-reflection, the result of the fact that every historical, that is, every relative truth appears to those who hold it as absolute and universally valid knowledge. Further development: the fact that a truth originally proclaimed and held as an absolute is seen in its relative validity does not make it totally worthless in a dialectic concept.

Is it, for example, possible to assert that one of the earliest European concepts, the definition of beauty and harmony as „unification of the diverse and the accord of the discord“ surviving from the Graeco-Roman period and ascribed to Philolaus, who was under the influence of Pythagoras, has lost all its significance? Surely not. But let us pose the question in a reverse manner — is this truth an absolute one, that is, can it explain always and everywhere all cases of a positive aesthetic valuation? The answer is again, surely not. And let us proceed in a similar manner further. Is at present Democritus' genetical definition of art, pointing out — in an anticipation of Darwin — the connection of art with manifestations in the animal world, completely without topical implications? Or the sophistic concept of art as a beautiful deception and illusion, developed not only in older and newer ingenious definitions of art but

also in the fundamental morphological-structural concepts and in the analyses of art which appear in the works of old Greeks, those of Pythagoras and Aristotle included, but also in the works of modern authors: Wölfflin, Worringer, Claude Lévi Strauss, — as well as in those of the Russian, Czech and French structuralists. Only a man absolutely indifferent and insensitive to art (if such a man exists at all) can reject the theory of art as the product of the joy of creation, the definition of art as play, as developed by the poet Schiller and the scientists Comte, Spencer and others. Can all the subsequent vulgarizations obscure the indisputable fact that art is — said with M. Dvořák — an expression of the spirit and the conditions of the period? Can the various infelicitous and forced applications of economics, law and sociology obscure the unquestionable methodological contributions of Taine and his school or destroy the value of the stimulating disquisitions of Plekhanov, Hausenstein, Lukács or, let us say, Hauser? Must a sociological approach necessarily mean also an insensitivity towards the specific characteristics of art? The question is obviously a rhetorical one and the answer must be repeatedly no. And what are we to do with Croce's concept of expression or with Bergson's intuition? To continue, what about the approach of Herder to the problem of the significance of art, an approach accepted by our own Slovak Štúr group with its romantic interpretation of art not only as the gesture of a sovereign individual or genius but also as a creative manifestation of the latent characteristics of national or other ethnic groups, has this interpretation lost entirely its validity? The enumeration of theories could be continued.

Each of these, and many other here not mentioned theories, always are — and this is the crux of the matter — both correct and incorrect. They are correct in as far they point out some new aspect which had so far escaped the notice of those who study the problems of art. They are incorrect where they regard this partial aspect as the only and the general feature becoming thus intolerant and insensitive to all other possible views, to all the results of previous historical investigations of the problem as it was formulated in the course of centuries. This „one-sidedly exaggerated stressing (blowing-up) of one feature, of one aspect of the

phenomenon and of the limits of cognition into an absolute“ is characteristic of all the theories evolved to date in the field of aesthetics and theory of art. But there is no need to continue to accept this situation. The dialectic method of thinking can lead also in the sphere of aesthetic investigation of art to the legitimate acceptance and coexistence of the seemingly antagonistic anthropological, psychological, historical, sociological, natural science, and morphological — structuralist methods or other types of the investigation of art. *The specific character of art is its actual multi-significant limitlessness.* This is not only the result of the fact that art itself is developing and that, for instance, old Roman frescoes demand a different interpretation than classical architecture or Picasso's paintings. It is also the product of the fact that the same work, for instance classical architecture or Picasso's paintings may lead to completely different yet equally justified interpretations. Every serious interpretation and every new theoretically-methodological aspect enriches the inwardly non-conformist, continually developing, structurally varied and dialectically conceived science concerning art.

Theoretical investigation and research, however, is not the only source of our information concerning art. There is also the actual artistic practice. Let us consider what a wealth of methodological stimuli is offered by the still unfinished and highly fascinating adventure of the so-called modern art. In the course of a little more than half a century there accumulated so many contradictory and yet equally persuasive, new and fully justified explanations of procedures and concepts of art that we are justified in doubting whether it is at all possible to include all these heterogeneous elements under the single label of modern art. While impressionism is basically the culminating point of the older style concept of art, starting as it does out of sensual inspiration created by reality in which colour and light has a dominant position, expressionism negates the inspirational stimuli of real phenomena and turns to an inward, primarily emotional model. Not reality or seeming reality, but a human statement: the excited psyche becomes the focal point of attention of the painter, in order to be immediately again negated by a revolutionary emphasis on structural elements of expression means in emerging cubism,

futurism, constructivism and other parallel tendencies. The contrast with the still surviving expressionism but also with the Art nouveau movement is seemingly absolute. And yet time has shown that a definition of modern art emphasizing the immanent structural-pictorial elements is more than merely relative. Dadaism, but especially the emerging surrealism and parallel non-figurative trends (expressionistic or lyrical abstraction etc.) rehabilitated personal temperament and imagination. These trends found in the rejected inward model and in the personality of the artist a source of new certainties, and set up a new aesthetic norm, constructionally diametrically antithetical, in the new architectural style prevalent in about 1912.

It is obvious that *any simplifying formula which would attempt to condense the multitude of possible approaches into a one-way mono-ideological theory is bound to be inadequate.* That is true not only in as far it concerns the general aesthetic ideal and the inspiration of the work, but even when applied to the concrete concept of artistic creation and its methods. The ideal of quality, finish, technical preparation etc. was diametrically different in the impressionistic and fauvistic approach for instance, even if we do not analyse the even more pronounced antithesis of the development in the decades which followed. Side by side, and as can be seen at this distance, without contradicting each other, there coexisted in the same period the dynamic van Gogh and classical, static Cézanne, abstract Kandinsky, Klee and Malevich, the naturalistically descriptive Dali, magical Ernst, painterly Matisse and monochromatic Braque. The constructivist tendencies gave in turn way to extreme programmes (of destruction (of paintings, aesthetics, fossilized social ideals, art altogether). Paramount almost dogmatic emphasis on materials and expression means alternated with their total disregard etc. Briefly said: modern art casts light on the relative character of any aesthetic or style directives. Only the multifaceted and never finished development is absolute. All its phenomenal aesthetic forms are only temporary. It is evident that the above mentioned signals the final end of any normative aesthetics with a validity unrelated to its period of origin, and that even with respect to the most fundamental principles determining the

limits, because there are no norms and no eternal laws applicable to art.

Naturally, it is very important to emphasize here that what we have in mind is the theoretical-historical aspect of the problem. If for the theoretician it is vitally important to respect this never ending many-sided character of the phenomenon, he who has to deal with it practically, as for example the artist himself, has to approach the problem differently. The artist who would want — out of deference to the discovered values and the potential many-sidedness of the phenomenon and of the approaches to it — to respect equally this and that and that also, would probably never create anything which would be truly his and which would have real artistic significance. His awareness of the many possible approaches, even of actual infinity, urges upon him the necessity to decide for one of the possibilities offered. It forces him to risk by betting on this or that form of mode of art.

The assertion that in art there exist shorter and more advantageous paths to the objective and that means also longer any less advantageous paths contradicts, at first sight, our assertion concerning the equal validity of various theoretical and practical approaches to the problems of artistic creation. But the contradiction is only apparent. While in general it is true that all approaches and concepts of art are by themselves legitimate, this truth need not apply equally in a concrete historical situation, that is — at the given moment, at the given place, and in the concept of the artist. History, in accordance with its own logic, that is, not arbitrarily prefers some procedures and what is even more significant: not every person has the same qualification to set out on this or that path stretching before him. While art as a whole is without doubt inexhaustible and infinite, man unfortunately is not. And it is this fact of the transformation of the finite into the infinite, of the temporary, historical and subjective into that which is eternally valid, aesthetic and objectively existing which perhaps gives a meaning to human existence and constitutes the essence of the creative act in art, culture, science and therefore also in social practice.

We have travelled in our deliberations in a wide circle from the abstract aesthetic levels and laws to the emphasis of the unique character of a personality, that is, the finite share of the individual.

By rights. This is the most logical path of development not only for contemporary progressive aesthetics and theory of art, but also for all the modern humanities: for sociology, philosophy, politics, anthropology and for social sciences altogether. The thesis that there occurred a turning away from ideologies and that this constitutes the leading tendency of the second half of our century is not a propaganda slogan of American or some other contemporary sociology. At some time in the thirties of the last century, in the unique conditions which occurred as Hegel's school in Germany disintegrated, there was formulated the fundamentally utopian ideal of a group of revolutionary neo-Hegelians, which left its stamp also on the basic trends of the life and work of young Marx. What was formerly a Utopia is at present — true, not in an idyllic manner and without difficulties — becoming progressively the social reality. All general theories and explanations which stood between man and nature are gradually disappearing. All forms of ideology, including style dogmas and aesthetics as a norm to be followed in creating and perceiving reality, and this reality includes art, is progressively losing its compulsory character. Man is increasingly free which in our case means that in harmony with his own temperament and character he can choose his own path, a path which suits him best. This is not, as we know well, either easy or simple. Rather the reverse. The period in which general and abstract solutions of the situations and of the determination of man are no longer valid is coupled in European cultural consciousness — probably ever since the seventies of the last century — with a latent feeling of crisis: a fundamental pessimism, indifference, scepticism, and extreme atomization of the consciousness and of actual life of the man of our times, of our contemporary.

I do not want to fall into some kind of professional patriotism, nevertheless I think that art is one of the most reliable and even one of the most general means which can help man overcome his painful awareness of his loneliness. Art in its most profound characteristics is the broadest form of human communication. The topical significance of specific style and of the semantic aspects of art, their universal character and aesthetic value depends on the extent of the individual statement concerning a specific situation, specific ideals

and emotions of a historically determined man. A landscape and a still life, a description of historical events and of great deeds, colour harmony, feeling for rhythm, composition and other specific characteristics of presentation, all this assumes its own artistic significance only when these factors are related to the personality of the artist, or — more comprehensively — to the style personality factor. In this way art is a prolongation of human existence, something added, a concentrated definition of this existence. „Why do I write?“ answers Romain Rolland, „because I cannot otherwise. If I did not write on paper, I would write in my own mind in order to create light. Writing is for me the same as thinking aloud, as action. For this reason to write means for me as much as to breathe, it means to live.“

Lest there occur a mistake I would like, in connection with what was said already, to draw attention also to the important aspect of self-stylization. An artist expresses in his work not only himself, his own life. He also tries to live up in his life to the style and attitude he had taken up in his work, he tries to live up to his own already proclaimed subject of an author. Byron's participation — to mention a classical example — in the struggle for Greek independence and his heroic death, similarly as the sacrifice of the Hungarian poet Petöfi in the revolution of 1848, and to choose a less obvious example — the suicide of Hemingway, or to get away from tragedies, Gauguin's flight to Tahiti, the rows Alain Ginsburg gets involved in and the style of life of many of his beatnik contemporaries, is only a logical projection of their style and attitude as authors. It is often difficult to say what has the decisive influence, whether the personal temperament and the experiences of the author which influence him and his work, or whether the style attitudes the author took up in his work then retrogressively influence his own life and his future. Whatever may be the case the aspect of personal stylization (and this, by the way, applies not only to recognized or to ambitious artists, but even to children making their first attempt at drawing) is in this or that way of great significance. It determines retrogressively not only the civic ethical profile of the author but also the style of the entire period. It does not seem probable

and logical that there lived in the period of romanticism — as might appear from the period literary documents — a great many more people who were ill, anti-social and introvert than there lived in the times of Rabelais or Courbet. The same as it is difficult to believe — even though period literature and art wants to convince us — that during the Renaissance period people had a larger liver, stomach or — with your permission — larger sex organs.

The influence of the style attitude on the shaping of the personality of the artist naturally varies from case to case. While during the times of Homer, as is evident from Greek drama and sculpture of the period, the hero had a collective character and very little was said about his personality, in late medieval art the elements of individualism were already to the fore and became fully characteristic of modern art. At the same time, flaunted anti-style, an attitude of extreme individualism may become also a generally accepted style, an artistic or civic mannerism, as was proved by the already mentioned romantic period and also by some of the artistic and social phenomena of our contemporary period. The concept of style is used here in the broadest possible sense of the word. As far as its more narrow, aesthetic significance is concerned, in general (naturally only in art, in the other spheres unfortunately not as yet) the thesis which we have been proving is valid, that is, there exists the tendency towards extreme individualization which asserts itself in spite of abstract directives and norms. Let us consider what remains after the elapse of a little more than fifty years of the great style movements of the beginning of the century. With all due respect for, let us say, Apollinaire's exposition of the aesthetics of cubism, it must be said that at present but few can be excited by his meditations on the new objective concept of space in the aesthetics of cubism. At the same time the greatness of the pioneering work of Picasso, Braque, Léger, Gris and other original creators of style becomes even greater with the passage of time.

Whether we like it or not, the era of monolithic styles and of abstract formulations of the problems of art is irrevocably past.

Od estetiky k autentickému výrazu osobnosti

Akéhokoľvek systémové uvažovanie o umení, vrátane základov estetiky je — nielen v bezprostredne posledných rokoch — dosť nepopulárne. Príčiny tejto diskreditácie teórie spočívajú v základnom gnozeologickom charaktere myslenia, myslenie o umení z toho nevynímajúc. Každý parciálny postreh, úsudok a hodnotenie má sklon definovať sa nie — v zhode s podstatou ľudského poznania — vo svojej historickej a dočasnej, ale v absolútnej, definitívnej, a preto ustrnutej dogmatickej podobe. Túto netolerantnú jednostrannosť, kotviacu v samých gnozeologických základoch uvažovania, nie je možné vymýtiť tzv. užším príklonom k praxi (umelecko-historickej, kritickej, umeleckej a pod.). Práve „konkrétosť“, t.j. praktická utilitárnosť a nie „abstraktnosť“, t.j. všeobecnosť, je príčinou zásadného diskreditovania teórie umenia a estetiky, teóriu a estetiku marxistickú z toho nevynímajúc.

V základoch pozitívneho programu modernej vedeckej umenovedy musí stáť schopnosť metodologickej syntézy. Každá doterajšia škola v estetike rozvila jeden potenciaálny aspekt a možnosť rôznorodých (nikdy nauzavretých) možností umenia. Každý tento aspekt (esteticko-formový, psychologický, filozofický, sociologický a iný) je teoreticky rovnocenný a objektívny. Táto dialektická

pluralita jedného a toho istého predmetu bádania (umenie) je v posledných desaťročiach pozoruhodne dopĺňovaná samou umeleckou praxou. Vývoj tzv. moderného umenia, na rozdiel od starších monolitne slohových epoch, utvrdil presvedčenie o zásadnej mnohostrannosti, nevyčerpatelnej žiadnou jedinou a jednotnou, čo hocijako bystro odpozorovanou (estetickou, filozofickou, sociologickou či inou) formulou. Jedinou možnou formulou či formuláciou problému moderny je jej ustavične obnovovaná zásadná negácia: myšlienka ustavičného pohybu a vývoja, zasahujúca všetky aspekty existencie a prejavov umenia.

Skutočnosť pádu akýchkoľvek jedinečných normatívnych a regulatívnych zásad — pocitovaná v celej šírke súčasného života spoločnosti — má pritom zásadne iný dosah pre teóriu umenia a iný pre umeleckú prax. Kým moderná teória a estetika je nemysliteľná bez idey zásadnej a metodicky budovanej tolerancie, znamená skutočnosť definitívneho pádu akýchkoľvek apriorných hodnotových zásad kategorický imperatív k užšej špecializácii, neporovnateľnej s podstatne širším záberom starších slohových etáp vo vývoji umenia. Moment výrazu tu bezprostredne splýva so štylizáciou, či autoštylizáciou autorského slohového postoja.

K problematike sochárskeho portrétu prvej polovice 19. storočia v tvorbe Jána Roidtnera na Slovensku

VIERA LUXOVÁ

Počas prvej polovice 19. stor. nedosiahla na území Slovenska sochárska podobizeň širší rozkvet. Malo to svoje všeobecné ideové i užšie miestne príčiny. Záujem rastúcej buržoázie sa sústreďoval viac na maliarsky portrét, ktorý bol zaužívanější, obľúbenejší i finančne dostupnejší, čo zavážilo nemálo najmä v období po napoleonských vojnách. Z tohto dôvodu ostal sochársky portrét v záujmovej sfére rodovej aristokracie, ktorá však uprednostňovala známejších cudzích autorov. Ojedinele dochované práce sú preto prevažne cudzej proveniencie, predstavujú zvyčajne ukážku z portrétneho úsilia niektorého viedenského autora. Na Slovensku nepodnietili rozvoj samostatnejšej portrétnej tvorby. Na rozdiel od maliarstva nedospela vtedy u nás sochárska podobizeň k založeniu vývojaschopnej tradície, ani špeci-ficky svojského výrazu.

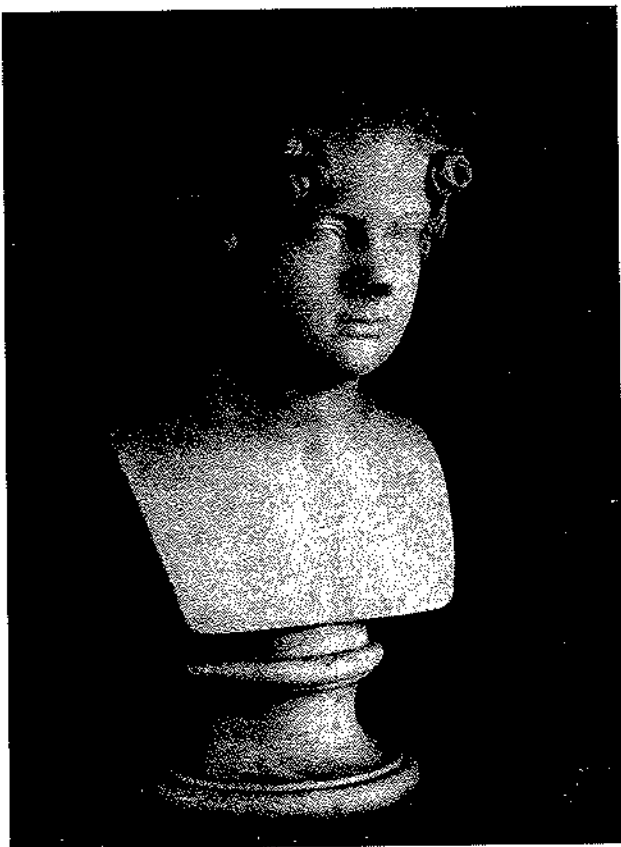
Popri pamätných medailách a portrétnych medailónoch ako súčasťi náhrobníkov¹ reprezentuje u nás dobový portrét niekoľko búst z verejných zbierok. V oponickom kaštieli sú predovšetkým dve mramorové poprsia od Jána Nepomuka Schallera, z nich dievčenský portrét pochádza z čias autorovho pobytu v Ríme (sign. IS 1822). Prostý bustový výrez nečlenený drapériou prenáša dôraz na citlive modelovanú hlavu, pričom až kaligrafické spracovanie vlasov dáva tým výraznejšie vyznieť mäkkým, jemným prechodom tváre. Lyrický akcent ustúpil už do úzadia v neskoršej buste A. Apponyiho (sign. vzađu Johann Schaller MDCCCXXVI). Prednes je vecnejší, opisnejší a suchší. Na odeve zobrazeného sledujeme množstvo pozorne stvárnených detailov, modelácia črt tváre je celkove plošnejšia.

Schallerovho nasledovníka, viedenského sochára

Františka Haberstocka reprezentuje na Slovensku sadrová busta neznámej ženy, azda arcivojvodkyne Žofie (znač. vzađu Haberstock fecit)² z topolčianskeho kaštiela. Autor modeloval tvár ženy v duchu požiadaviek medzinárodného klasicizmu. Pozornosť diváka však priťahujú predovšetkým ostatné partie práce hmotne cítené a naliehavo traktované. Vlasy, formované do pravidelne až schematicky rozvrhnutých lokní, pre dobový vkus typických, ozdobuje masívna korunka so závojom, ktorý tvorí prechod k bohato členenej drapérii. Celkove je Haberstockova práca reprezentatívnejšia a pôsobí živším dojmom než Schallerove portréty (vdaka plastickejšej modelácii i značnému pootočeniu hlavy), no nedosahuje ich kvalitatívnej úrovne.

Oproti intímnejšiemu Schallerovi je mladšia busta cisára Františka I. od Jozefa Kliebera (majetok bratislavskej Mestskej galérie) zmyslovejšia, sugestívnejšia a monumentálnejšia. Občanom mesta ju daroval panovník za zásluhy v napoleonských vojnách, pričom oficiálne odhalenie sa uskutočnilo v radnej sieni dňa 31. 5. 1841.³ Autor zásadne nadviazal na Canovovu predstavu tohto monarchu (portrét z roku 1798). Použil tak isto drapériu rímskeho panovníka, ktorú stvárnil so značným plastickým zaujatím. Oproti Canovovej práci vyznieva však Klieberova busta majestátnejšie. Prísne frontálnu kompozičnú schému oživuje elegantné riasenie prehodenej drapérie. Individuálne črty videné realisticky najmä v partii úst a v konštrukcii krku stuhli v maske imperátora. Nesporné modelačné a charakterizačné schopnosti podriadil sochár v tomto prípade dominantnej snahe vyhotoviť bustu vládára, monarchu.

Dve voskové bozzetá zo zbierok hradu na Krás-



1. J. N. Schaller, *Portrét dievčata*, kaštieľ v Oponiciach

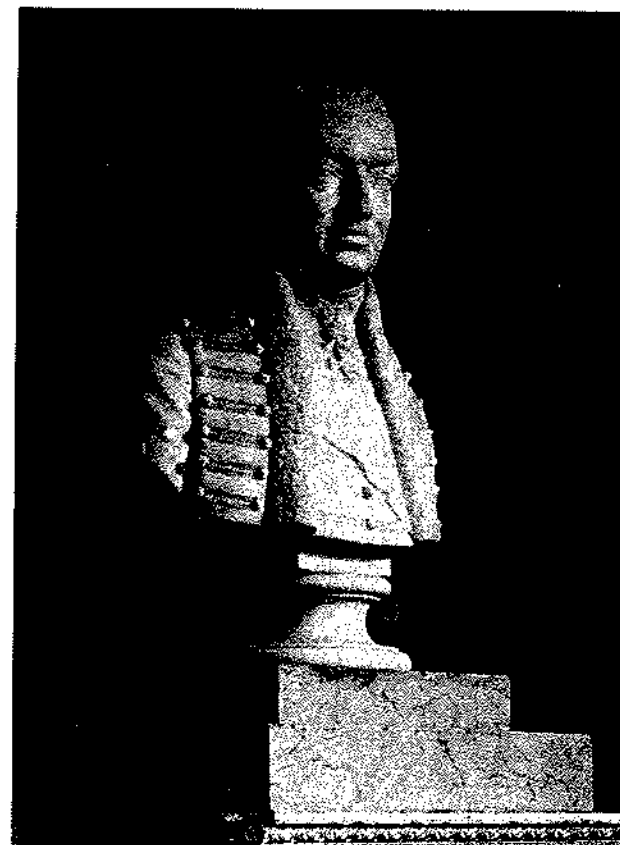
nej Hôrke (portréty príslušníčok rodiny Jankovich?)¹ azda tiež od J. Kliebera sú lyrickejšie a v zásade nadväzujú na typ tváre autorových ženských postáv: oválny tvar hlavy, jasne modelované oči, dlhší nos, vysoký krk a výrazne formované malé ústa. V týchto prácach nad charakterizačným záujmom prevládla idealizujúca tendencia.

Od videnského Františka Bauera, žiaka J. Kliebera i J. N. Schallera sa na Slovensku nachádza sadrový portrétny reliéf jeho manželky (sign. 1849 ge. 13. März 1848, majetok bratislavskej Mestskej galérie), ktorý sa zo štýlovej stránky radí medzi prejavy neskorého meštianskeho empiru. Vtedy obľúbený oválny tvar nosnej dosky vyplňa lavý profil ženskej tváre, charakteristický hladkou, pevnou stavbou, zovretosťou tvarov, plynulým, čistým obrysom. Nekompromisná triezvosť meštianskej orientácie dosahuje v partii kresebného rozpisu vlasov istú opisnosť, zovretú do rámca dobového štýlu.

Význam Ríma ako vedúceho umeleckého centra Európy prvej polovice 19. stor. sa v rakúskom sochárskom dianí neprejavoval len v udomácnení štipendijných pobytov mladých autorov v Taliansku, ktoré tvorili hlavný predpoklad na oficiálne uznanie ich činnosti. Odzrkadľoval ho aj výrazný vplyv tamojších sochárov na videnskú tvorbu a vysoký kurz ich prác medzi šľachtou, ba aj na samom dvore. S prácami talianskych autorov sa pritom častejšie stretáme práve v portréte. Už v 80-tych rokoch 18. stor. vyhotovil napríklad Giuseppe Ceracchi na objednávku Jozefa II. bustu maršala F. M. Lacyho a maršala G. E. Laudona (obidve dnes vo videnskom Vojenskom múzeu). Giovanni Emanuelli, známy neskoršou bustou maršala Radeckého (1854, Vojenské múzeum Viedeň) upútal pozornosť ako 14-ročný práve portrétom rakúskeho cisára Františka I. Giuseppe Pisani, ktorý pracoval od roku 1798 pre rodinu Este vo Viedni,⁵ vytvoril zasa portrét arcivojvodu Karola a cisára Františka Jozefa (obidve vo Vojenskom múzeu, Viedeň). Na Slovensku ho poznáme ako autora mramorovej busty neznámeho muža v topolčianskom kaštieli (sign. Giuseppe Pisani Di Carrara F. 1814), ktorá sa zaraďuje do sféry bežných oficiálnych portrétov obdobia. V čase vzniku busty dosiahol titul prvého sochára modenskej akadémie. Úroveň portrétov týchto autorov nebola vždy úmerná ich obľube. Ohromovali súčasníkov neraz viac virtuóznosťou prednesu ako výrazovou silou.

Rím zapôsobil na videnskú tvorbu nielen prostredníctvom súčasného úsilia, ale i bohatstvom zbierok antických plastík. V antike hľadali vtedy umelci poučenie podľa svojho naturelu. Tí, ktorí usilovali o typičnosť, nachádzali svoje vzory v klasicistickom gréckom sochárstve. Konkrétnejšie zameraní jedinci hľadali podnety „v realizme rímskych búst“.⁶ Tento vplyv, ktorý badať prvý raz zjavnejšie na bustách F. A. Zaunera, modifikoval síce videnský portrét do nových poléh, no nezotrel jeho osobitný ráz a charakter. Kým vo Viedni dosiahol tento sochársky žáner značnú obľubu, čo okrem bohatých ukážok v rakúskom majetku dokazujú i príklady z našich zbierok, na území vtedajšieho Uhorska nebadaf väčší rozkvet portrétnej plastiky.

Jediným autorom v Uhorsku, ktorý sa vtedy systematickejšie zaoberal problematikou portrétu, bol rimavskosobotský rodák Štefan Ferenczy,



2. J. N. Schaller, *Portrét A. Apponyiho*, kaštieľ v Oponiciach

právom považovaný za zakladateľa maďarského sochárstva v novodobom zmysle slova. Umelcov príklon k národne orientovanej vrstve našiel logický výraz i v jeho portrétnej činnosti. V podobizniach súčasníkov⁷ však Ferenczy osobitejšie neprekonal hranice bežnej klasicistickej schémy. Bustový výrez zvyčajne potláčal v mene pôsobivosti hlavy zobrazeného, ktorú komponoval prísne frontálne. V tvárach badať abstrahovanie a idealizujúci akcent, poňatie je tvrdé až neosobné, vlasy silne štylizované do podoby vlnitých účesov. Hladká povrchová modelácia je chladná a odťažitá — tento rys sledujeme na formujúcej sa maďarskej sochárskej škole vôbec. Len v ideálnom mramorovom poprsí kráľa Mateja Korvína zo zbierok Východoslovenského múzea v Košiciach, ktoré vo výstavbe obličaja prezrádza nejednu príbuznosť s črtami sochárovho autoportrétu, vyznieva prednes tváre — i vďaka materiálu — volnejšie a mäkkšie.

Hlavným strediskom sochárskej činnosti na Slovensku bola i v tomto období Bratislava.⁸ Ojedinelé sochárske portréty, ktoré tu vznikali, súviseli zvyčajne s pobytom cudzej osobnosti na našom území. Už v druhej polovici 18. stor. počas pobytu významného portrétistu F. X. Messerschmidta, ktorý ovplyvnil tvorbu miestneho A. Marschalla (porovnaj napr. autorov autoportrét či ideálne busty Vergília a Aristotela, ktoré sa nachádzajú dnes na území Maďarska).⁹ Od začiatku 19. stor. však chýbajú i v tomto prostredí priaznivejšie predpoklady na uplatnenie sochárov v portrétnom žánri. Za prvý meštiansky portrét storočia treba považovať až busty súrodencov Roykových od Jána Roidtnera.

Meno Jána Roidtnera stretáme v literatúre prvý raz v článku J. H. Csákósa, ktorý tohto autora považoval popri Klieberovi za jediného významnejšieho sochára klasicistickej éry v Bratislave.¹⁰ Neskoršie štúdie, zamerané na problematiku nášho výtvarného umenia prvej polovice 19. stor., už Roidtnera neuvádzajú. I na jemu pripísané busty sa akosi zabudlo. Výskum posledných rokov priniesol však rad nových poznatkov, ktoré nám umožňujú osvetliť nielen životnú dráhu tohto sochára, no i rozšíriť doterajšie vedomosti o jeho tvorbe.

Ján Roidtner sa narodil pravdepodobne v okolí Linzu roku 1785.¹¹ Pochádzal zo sochárskej rodiny, usadenej v tomto rakúskom meste a mal štyroch súrodencov.¹² Jeho brat, sochár Jozef Roidtner sa v Linzi oženil a natrvalo usadil.¹³ Záujem o sochárstvo si priniesol teda Ján z otcovej dielne. Svoje počiatočné vedomosti rozšíril napokon štúdiom na videnskej akadémii, kde je jeho pobyt doložený od roku 1810.¹⁴ Vo Viedni už pravdepodobne žil so svojou neskoršou manželkou.¹⁵

Presné dátum Roidtnerovho príchodu do Bratislavy nevieme dodnes stanoviť. Treba ho však klásť do obdobia krátko po videnských štúdiách, keďže prvý písomný záznam o jeho pobyte v Bratislave pochádza už z roku 1816.¹⁶ Nevysvetlená ostáva aj otázka príčiny jeho presídlenia do mesta v tom čase už provincionálneho rázu a nepríliš bohatého na sochárske podujatia.

Po roku 1814, po skončení vojny s Napoleonom, začal sa život v Bratislave opäť stabilizovať. V snahe čím skôr zahľadiť stopy vojnových pohrôm rozrástla sa viditeľnejšie najmä stavebnícka činnosť. Vzhľadom na pozmenenú spoločenskú si-

tuáciu súvisela teraz výstavba predovšetkým s meštianstvom. Bola menej honosná a menej reprezentatívna. Prinášala preto i menšiu možnosť na uplatnenie sochára. Ani mestská samospráva neprejavovala vtedy väčší záujem o sochársku prácu. Roku 1816 — v čase Roidtnerovho príchodu — zriadili iba novú studňu pred Michalskou bránou (niekdajší Uhoľný trh). Pri jej výstavbe sa však nepočítalo s náročnejšou plastickou výzdobou.

Roku 1816 pôsobili v meste len dvaja známejší sochári — František Hanuel (Hannel) a Juraj Huber, ktorých tvorba, zdá sa, výraznejšie nevybočovala z lokálneho rámcu. Azda preto dúfal tu Roidtner nájsť väčšiu možnosť obživy a uplatnenia ako v preplnenej Viedni či Linzi. Jeho príchod mal iste ekonomické pozadie; súvisel zjavne s konkrétnou, dnes neznámou sochárskou objednávkou.

Na pôdu Bratislavy vstúpil J. Roidtner zrejme

3. F. Haberstock, *Portrét neznámej ženy*, kaštieľ v Topoľčiankach



ale do zväzku miestnych občanov zrejme nevstúpil.¹⁹ V Bratislave sa mu narodilo osem detí, no pri vtedajšej vysokej kojeneckej úmrtnosti štyri z nich v krátkom čase zomreli.²⁰ Z tridsiatych rokov poznáme napokon i presnejšiu adresu sochára: býval na Schöndorfskej ulici (Obchodná) v dome Báltthyányiho. V meste sa krátko pred smrťou aj oženil.²¹

Roidtnerov život v Bratislave nám ďalej čiastočne ozrejmuje záznamy mestskej samosprávy. Roku 1822 sa obrátil na magistrát s prosbou o povolenie vystavovať vo výklade svojej dielne — obdobne ako iní remeselníci — sochárske práce.²² Súhlas mestskej rady s podmienkou, že svoje diela nechá patinovať u miestnych pozlacovačov, však nijako výraznejšie neovplyvnil Roidtnerovu finančnú situáciu. Treba preto tiež predpokladať, že z pracovných príčin mesto i častejšie opúšťal. Písomný materiál však dokladá iba sochárov krátky pobyt vo Viedni.²³ Bohaté sú zato záznamy vo veci Roidtnerovho dedičstva v Linzi. Pre jeho nespokojnosť s vymieraným podielom sa totiž celá záležitosť vliekla tri roky.²⁴ Ináč bol Roidtner za života známy svojou ľahkomyselnosťou, nedostatkom zmyslu pre sporivosť, dokonca ako márnotrátnik.²⁵ Nečudo preto, že zrejme značne zadlžený zomrel 10. augusta 1835 v úplnej chudobe a pochovali ho na cintorín chudobných.²⁶

Ešte za Jánovho života roku 1834 stretáme v mestských spisoch meno Michala Roidtnera, azda jeho syna. Spomína sa v súvislosti s bližšie neurčenými plastikami.²⁷ Zrejme i v týchto prípadoch išlo o práce Jána Roidtnera, keďže neskoršie záznamy hovoria o Michalovom povolani másiara.²⁸

Tvorba Jána Roidtnera v Bratislave sa dodnes nedá presnejšie ohraničiť, tobôž definitívne vymedziť. Popri hlavnom záujme — podobizni — zúčastňoval sa zrejme na dekoratívnych výzdobách meštianskych domov, náhrobníkových i menších interiérových úlohách, v prvých rokoch pôsobil azda aj ako pozlacovač.²⁹

Na základe Csákósovho údaju možno za vierohodné diela J. Roidtnera považovať jedine dve busty pána a pani Roykovcov (sadra, nezuačené, majetok Mestskej galérie v Bratislave), ktoré pôvodne ozdobovali fasádu zadného traktu Roykovho domu na Schöndorfskej (Obchodnej) ulici č. 22. Koncom roku 1873 prebehla tlačou správa



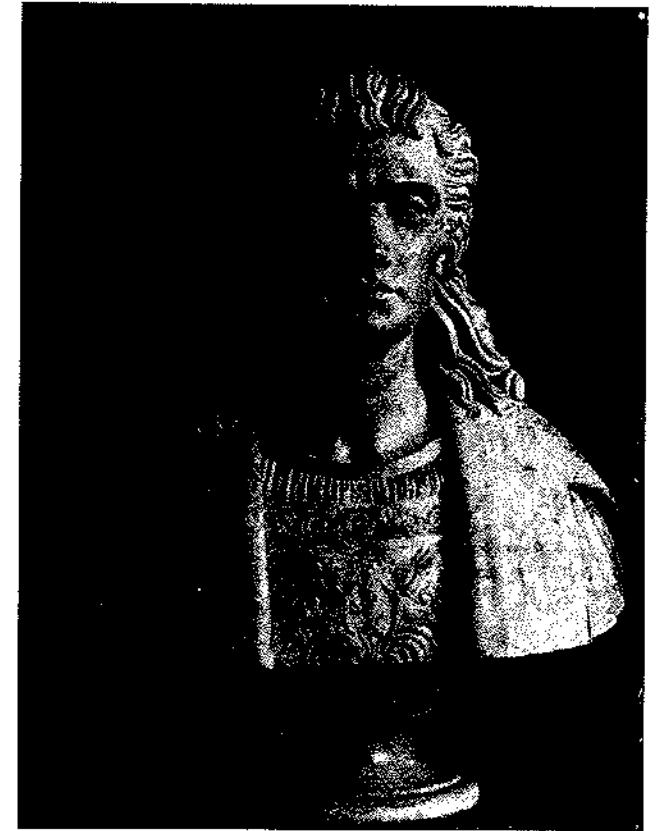
4. F. Bauer, *Portrét umelcovej manželky*, Mestská galéria v Bratislave

ako sochár s rodinou.¹⁷ Od roku 1818 platil mestu zo „svojho remesla“ i príslušné dávky,¹⁸ o zlom stave menovanej budovy, v januári nasledujúceho roku o schválení jej odpredaja na dražbe.³⁰ Azda pre poškodenie múrov dom v 20. stor. zrútili. Roidtnerove plastiky vznikli asi počas stavby domu, okolo roku 1823.³¹

Poprsia O. S. Royka a jeho sestry Ž. Roykovej vyjadrujú príklon k vecnejšej línii dobového portrétu. K línii, formovanej poznatkami a štúdiom rímskej antiky. Naznačujú totiž poučenie na realistických portrétoch obdobia rímskeho impéria, pretavené viedenským prostredím. Občlenenie typu rímskych občanov je u ženskej busty prirodzene vrstvené a vytvára na šate voľne splývavé, mäkké a vcelku plošnejšie cítené záhyby. Pevnú a výraznú stavbu tváre autor rozkreslil do množstva drobných vrások. Drapéria mužského pendantu je plastikejšia a spočíva na systéme ostrých dlhých línii. Celkom plošne chápaná tvár má ostrejšie nasa-

dené črty, ktoré jej dodávajú výraz cieľavedomosti až tvrdosti. Roidtner tu nerešpektoval striktnú frontalitu — hlava je mierne otočená k pravému ramenu. Nejde však o impulzívny pohyb, ale o akciu trvalejšej platnosti a dosahu, o zámer autora podporiť výrazovosť portrétu zdôraznením základného rysu povahy zobrazeného — v tomto prípade energičnosti. Obidve tváre majú úzke pery, zreteľne prekreslenú očnú dúhovku a výrazne nasadený široký nos, ktorý pri koreni ústi do pevných línii obočia. Portréty prezrádajú taktiež istý stupeň štylizácie, no v samom princípe odlišný od programového snaženia klasicizmu. Zovšeobecňujúce snahy raného stupňa vedome prehliadali rôzne nepravidelnosti, defekty tváre, neraz zastierali i charakterizačné znaky v mene ideálneho, krásneho typu človeka.

Roidtner modeláciou skôr akcentuje, vypichuje charakteristické povahopisné črty tváre, ktoré však komponuje v zmysle dobového zákona symetrie a harmónie. Prísna súmernosť a organická



5. Š. Ferenczy, *Busta Mateja Korvína*, Východoslovenské múzeum v Košiciach

skladba obličaja má dušespytný základ, pričom fyzická podobnosť sa povyšuje na úroveň typu — predstavitela tej ktorej ľudskej vlastnosti. Roidtnerove portréty pútajú práve svojou otvorenosťou, jasnou výstavbou skoro konštruktívnej orientácie a výraznosťou obrysových línií. Prednes tváre stratil jemnosť a mäkkosť prechodov z plochy do plochy v prospech robustnejšieho a jadrovejšieho poňatia.



6. J. Roidtner, *Portrét Ž. Roykovej*, Mestská galéria v Bratislave

Charakter a umelecká kvalita týchto búst ich radí na popredné miesto dobovej sochárskej portrétnej tvorby u nás. Prezrádajú Roidtnerove evidentné schopnosti a súčasne naznačujú jeho dlhšie účinkovanie ako portrétistu. Napriek tomu ostáva jeho predchádzajúca, rovnako ako aj nasledujúca portrétna tvorba dosiaľ neobjasnená.

Na základe štýlovo-kritického rozboru možno však ako Roidtnerovu prácu klasifikovať plačku z náhrobníka rodiny Pálffy, ktorý sa nachádza pri Kalvárii v Stupave (vznikol asi v druhom desaťročí 19. stor.).³² Pôvodným inšpiračným zdrojom tejto a desiatok obdobných plastík bol Canovov náhrobník Márie Kristíny z roku 1805 vo videnskom augustiniánskom kostole. No vlastné chápanie drapérie a konečné vyznenie práce je už odlišné. Roidtner obopol celú ženskú postavu rúchom, formovaným do plytkých, miestami len naznačených záhybov. Plynulosť a jednoliatosť drapérie podčiarkuje modeláciu odkrytých partií tela: rúk, chodidiel a sklonenej tváre. Atribúciu potvrdzuje najmä skladba záhybu okolo krku a ukončenie okrajov drapérie (pri nohách, diagonála nad zopnutými rukami) do tenkého lemu. Zmysel pre realitu, zjavný v autorových podobizniach, ohlasuje sa v logike výstavby tela anatomicky presného základu. Postavu nechápe autor strnule, v typicky klasicistickom pokoji, skôr v plynulosti, trvácnosti akcie. Pohyb nenásilne rozkročených nôh sa prenáša do mierneho, no výrečného potočenia ramien a vyznieva v sklonenej hlave. Pohybivosť však nemá charakter barokovej momentálnosti, ale znak nepretržitosti. Sochárske hodnoty plastiky, majstrovské vrstvenie povrchu a dokonalosť modelácie stavajú plačku do popredia našej náhrobníkovej tvorby.

Situovanie Roidtnerových búst na dvorovej fasáde Roykovho domu nastoluje ešte otázku prípadnej autorovej účasti na plastickom riešení priečelia, predovšetkým na vyhotovení štyroch reliéfov prízemnia. Centrálné komponovaný hlavný vchod zvierala totiž na každej strane obchodná miestnosť s dvoma výrezmi (výklad a vstup), ktoré v supraportách zdobili reliéfy — alegórie štyroch ročných období. Rovnaký obdĺžnikový

7. J. Roidtner, *Portrét O. S. Royka*, Mestská galéria v Bratislave

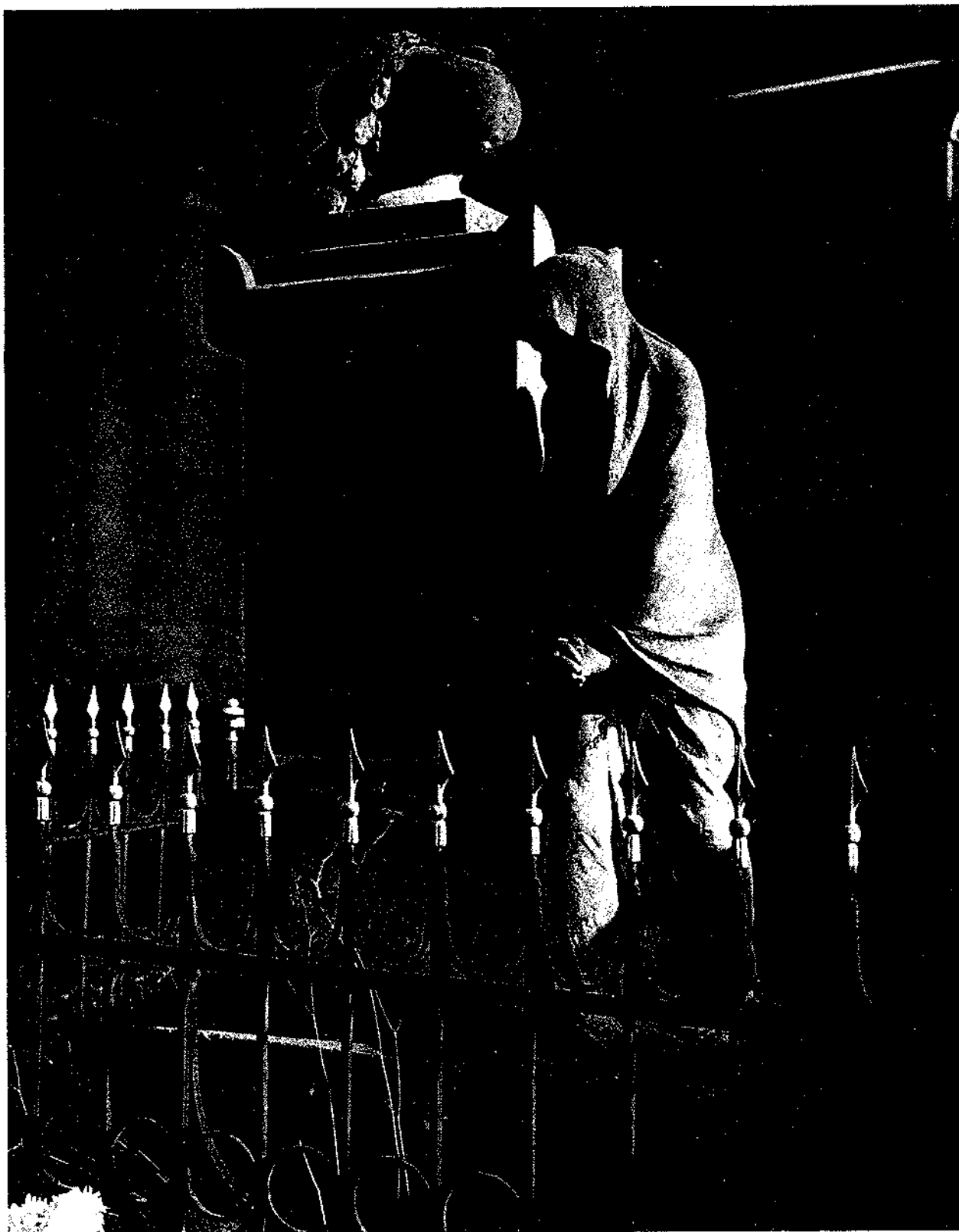


formát tu vyplňali vždy dve figúry: putti a ležiaca ženská či mužská postava. Pri rozmiestňovaní reliéfov zavážila zjavne viac výtvarná ako časová logika: dva krajné (prvý a štvrtý s mužskými postavami) predstavovali zimu a jeseň, stredné (druhý a tretí s ženskými figúrami) napokon leto a jar.³³

O dnešnej existencii reliéfov nemáme, žiaľ, vedomostí. Zachovali sa iba fotografie, ktoré dovoľujú aspoň rámcovo charakterizovať sochársky štýl tvorcu. Práce hovoria o zmysle pre detail, o modelácii drapérie do pomerne bohatých, hustých rias a štylizácii tváre do akejsi masky. Krk žien pôsobí tvrdo ako kus nečleneného bloku, obdobnú suchosť v stavbe badať na poprsí a hlave. Oči, nos a ústa sú nasadené ostro, akoby vykresané.

Plastický prvok domu na Vydrici č. 40, ktorý postavili roku 1818, naznačuje rovnaký kompozičný i modelačný prístup. Štyri medailóny s profilmi hláv v supraporte okien prvého poscho-

dia sú takisto usporiadané systémom dvojíc vzájomne k sebe poobrátených tvármi. Len ženské tváre autor umiestnil na okraji a mužské v strede. Vonkajšie znaky jednotlivých hláv nastolujú nie nepravdepodobnú myšlienku autorovej inšpirácie v kruhu rodiny bývalého majiteľa domu, pekára Habermanna (jedna dvojica — rodičia, druhá — deti). Chápanie ženských hláv tu prezrádza taktiež štýl blokovitého krku, rovnú líniu čela a nosa,



8. J. Roidtner, *Náhrobník rodiny Pálffy*, pri Kalvárii v Stupave

ďaleko posadené a ostro rezané oči, napokon i podobnosti účesu.

Pri výzdobe Habermannovho a Roykovho domu zasiahla teda očividne ruka jedného sochára. Druh štylizácie, tvrdosť a abstrahovanosť však Roidtnerovo autorstvo celkom vylučujú. Z časových dôvodov prichádza pri týchto prácach ako tvorca do úvahy Ján Putzer alebo Ján Schimser. Keďže ani od jedného z menovaných nepoznáme u nás konkrétne dielo, ostáva definitívne určenie autora nateraz neriešiteľné.

Roidtnerovo portrétné snaženie — jeho činnosť na Slovensku vôbec — logicky korenili v rakúskej sochárskej tvorbe. Charakter antických rímskych portrétov a Klieberov príklad predstavovali hlavné východisko jeho sochárskeho názoru, ktorý sa zrejme kryštalizoval počas štúdií a pobytu vo Viedni.

Doteraz známe práce J. Roidtnera v Bratislave naznačujú prekonanie bežného klasicistického poňatia, platného ešte na našom území. Stupeň vecnosti poňatia, jasnosť výstavby a jadrnosť prednesu hovoria o realistickejšom nazeraní, ktoré našlo výraz v empírove budovanej forme. Portréty súrodencov Roykových konvergujú do istej miery k charakterizácii už psychologického náboja, k postihnutiu človeka ako jedinca, aj ako predstaviteľa svojej triedy.

Poznámky

¹ Z portrétnych medailónov je pozoruhodnejší na náhrobníku grófa Zerdahelyho v kostole v Nitrianskej Blatnici z roku 1825 od M. Bauera.

² O Haberstockovi je známe, že pôsobil vo Viedni v prvej polovici 19. stor. Vystavoval medzi rokmi 1816 a 1835 vo viedenskej akadémii. O jeho dielach sa vraj nič nevie (porovnaj záznam v Thieme-Becker Künstler lexikone zv. XV, 399).

³ A. Petrová, *Umenie Bratislavy 1800—1850*, Bratislava 1958, 61 spomína súčasne darovanie busty arcikniežaťa Karola, no o jej existencii v Bratislave nemáme dnes vedomosti. Táto busta z roku 1842 sa nachádza v majetku Galérie 19. storočia vo Viedni a podľa literatúry ju vystavovali od roku 1843 v tamojšej Alibertine. Text nápisu na podstavci busty pozri A. Petrová, c.d., 86, pozn. 61.

⁴ Nápis na samostatnom sokli pod plastikami:

1. Daruvári Jankovich János Tolnai gróf Festetits Aloisia,
2. Daruvári Jankovich Juliana 29.

Ak v zmysle pochopenia spoločenskej determinovanosti zobrazených možno v Roidtnerových portrétoch vycítiť autorovu schopnosť zachytiť miestne modifikovaný typ mešťana, v oblasti formového vyjadrenia stál akosi bokom domáceho prúdu. Stál mimo bratislavskej sochárskej tradície, ktorá sa plynule obohacovala najmä o podnety canovovskej orientácie. Roidtnerov výrazový fond, podmienený akademickou výukou, nadobudol však v bratislavskom prostredí nové znaky, ktoré narušili štýlovú čistotu a prísnosť empíru.

Bratislavské ovzdušie zrejme nepodporilo rozvoj autorových schopností. Nedostatok vážnejších sochárskych úloh ho zrejme nútil zaoberať sa sústavnejšie prácami remeselného rázu a bol iste jednou z príčin Roidtnerových trvalých finančných ťažkostí.

Svojskosť Roidtnerovho prejavu v Bratislave je evidentná i z hľadiska produkcie tých sochárov, ktorí — rovnako ako on — výtvarne i ľudsky vyrástli v cudzom prostredí. Zbližuje ho s nimi síce východiskový bod, platforma školenia, ale odlišuje konečné vyznenie diel. Roidtnerova tvorba, pravda, kvalitatívne neprevýšila hranice stredoeurópskeho dobového úsilia, no v našom sochárstve predstavuje osobitý prínos. Reprezentuje tu zo stránky ideovej i formovej dobove vyspelejšie výtvarné cítenie.

⁵ Thieme U. — Becker F., *Allgemeines Künstler lexikon*, zv. XXVII, 94; G. Pisano sa narodil 1757 v Carrare a zomrel 27. 12. 1839 v Modene. Bol činný v Ríme. Roku 1814 Primo scultore akadémie v Modene, 1821 riaditeľom akadémie.

⁶ Pozri publikáciu H. Burg, *Der Bildhauer F. A. Zauner und seine Zeit*, Viedeň 1915, 77.

⁷ Odliatky bust št. Ferenczyho sú v múzeu v Rimavskej Sobote.

⁸ Mimo prostredia Bratislavy vznikla len Podobizeň ženy v čepci od levočského sochára J. Marschalka z tridsiatych rokov 19. stor. (majetok múzea v Levoči). Ide však o ukážku — i keď typickú — zo skorej tvorby sochára, zameraného po štúdiu na viedenskej akadémii veľku na inú námetovú oblasť.

⁹ Plastiky hodnotí M. Aggházy v článku *Deux sculpteurs inconnus Antoine Marschal et Jean Kutschera*. Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux — Arts, No 15, Budapest 1959, 55 a n.

¹⁰ Csákós Joseph Hans, *Fünfzig Jahre Pressburger*

Kunstverein 1884—1934. Forum, Bratislava 1934.

¹¹ Napriek tomu, že doteraz známy písomný materiál uvádza Roidtnera ako sochára z Linzu, v tamajších krstných matrikách rokov 1784—1786 o jeho narodení niet záznamu.

¹² Otec J. Roidtnera — Ludovít zomrel roku 1823 asi ako 80-ročný. Kópia jeho závetí, písanej v Linzi 9. 4. 1823 a zverejnenej 1. 12. 1823, nachádza sa v bratislavskom Mestskom archíve, Spisy fasc. 7, No 418g z roku 1824.

¹³ Jozef Roidtner, narodený v Linzi, sochár, vstúpil na viedenskú akadémiu vo veku 22 a pol roka 4. 2. 1807, zimný kurz 1810, získal tlačene vysvedčenie „Verdient eine Ermahnung die Antiken Köpfe mehr zu studieren“ (Archív Akadémie výtvarných umení vo Viedni, matrika). Oženil sa s Aloiziou Huberovou, dcérou truhlára (svadobná zmluva zo 14. 1. 1812, Oberösterreich. Landesarchiv, Linz). 12. 12. 1812 získal v Linzi meštianske právo (Linzor Bürgerbuch II. diel, Magistrat der Landeshauptstadt Linz, Archiv) a tu aj roku 1822 zomrel (pozostalostný materiál a jeho inventár v Oberösterreich. Landesarchiv, Linz). Za poskytnutie uvedených informácií dakujem predovšetkým dr. W. Rauschovi.

¹⁴ Roidtner Johann, nar. v Linzi, sochár, vstup do školy roku 1810, letný kurz 1812, letný kurz 1813, zimný kurz 1813 (pozri matriku v archíve Akadémie výtvarných umení, Viedeň. Údaje o štúdiu na viedenskej akadémii mi poskytli pracovníci menovaného archívu.

¹⁵ Ako Roidtnerova družka sa v bratislavských krstných matrikách uvádza Katarína rod. Niderissy. (Nider-sis), ktorá pochádzala tiež z Linca.

¹⁶ 18. novembra sa Roidtnerovi v Bratislave narodila dcéra Jozefa (matrika narodených fary sv. Martina, s. 16254, Štátny archív v Bratislave).

¹⁷ Roku 1834 uvádza sa v Regestrum actorum mesta Bratislavy sochár Michal Roidtner, zrejme Jánov syn, ktorého v bratislavských krstných matrikách nenájdeme. Musel sa preto narodiť pred sochárovým príchodom do Bratislavy.

¹⁸ Roku 1818 portio 1/55, roku 1819 2/0, roku 1820 1/13, roku 1821 1/38, roku 1822 1/23, roku 1823 1/30, roku 1824 2/15, roku 1825 2/19, roku 1826 2/32, roku 1827 2/55, roku 1828 2/38, roku 1829 1/24, roku 1830 1/20, roku 1831 1/30, roku 1832 1/38, roku 1834 2/22, roku 1835 2/2. Special Portions opificii Repartition der Professionisten und Handwerksleute, Mestský archív v Bratislave, zn. I. B. 3e.

¹⁹ V zázname o jeho úmrtí sa v matrike nespomína ako mestský sochár, ale sochár pôvodom z Linza. V knihe bratislavských mešťanov ani v príslušných zápisoch magistrátu nie je uvedený.

²⁰ Okrem Jozefy sa 26. novembra 1817 narodila Elisabeta (matrika krstných fary sv. Martina v Bratislave, s. 68, Štátny archív v Bratislave), 30. novembra 1818 syn Ludovít a dcéra Anna ako dvojčence (detto s. 135), 3. mája 1820 Juliana (detto s. 247), 19. mája 1821 Katarína (detto s. 34), 26. decembra 1822 Ján (detto s. 149), 5. augusta 1824 nelegitímny syn Ján Jozef (detto s. 272).

20. augusta 1819 zomrel syn Ludovít (matrika zosnulých

fary sv. Martina v Bratislave, s. 54, Štátny archív v Bratislave), 16. novembra 1821 Katarína (detto s. 56), 9. marca 1823 Ján (detto s. 152), 29. septembra 1824 Ján Jozef (detto s. 259). Záznamy o Antonovi Roidtnerovi z Művészettörténeti értesítő, 1963, č. 1, 26 — Pressburger Zeitung 1819, s. 989 a 1823, s. 843 sú chybné.

²¹ Adresa sa spomína v zápisoch mestských dávok z tých rokov, názor a uloženie príslušnej knihy pozri v pozn. 18. Oženil sa 9. 5. 1835 (Sobášna matrika fary sv. Martina, Štátny archív v Bratislave).

²² „Des Johann Roidner academischen Bildhauers, um die Erlaubniss seine Arbeit broncirter in einen Auslagkasten zu stellen, und zu verkaufen: der Bürgermeister Amts Commission zur Untersuchung ob den Gesuch des Supplicantis keine Hindernisse im Wege stehen? gegen Bericht zuzustellen“ (Protocollum magistratuale 1822, pol. 2611).

„Johann Roidtner Academischer Bildhauer bittet in seiner mit No 2611 signirten Supplique um die Erlaubniss seine Arbeit, so wie andre Professionisten, in seine Auslage stellen und verkaufen zu dürfen: Obwohlen die vernoms mene bürg. Vergoldter dagegen angeführt hatten dassie in ihrem Gewerbe beinträchtigt, ihnen dadurch weil Arbeit entgehen und ihr Verdienst verschmälert werden würde; weil aber der Instant als Principal Erzeuger seiner Kunststücke dazu berechtigt ist, solche öffentlich zu zeigen und zum Verkauf anzustellen; weil seine Gegner in Bezug auf die, durch den Bittsteller verfertigten Kunststücke bloß als..... zu betrachten sind; so r.d. der Uhrmacher als Principal-Erzeuger des Uhr-Werkes benöthiget den Tischler, und über das Wort einen mit Bildhauer und Bronze Arbeit versehenen Kasten zu erhalten; und sind dennach diese beiden Gewerbsmänner unfähig eine Uhr zum Verkaufe auszustellen; und dergleichen mehrere; daher erachtet diese Amts — Coon, womit demselben diese ihm unmittelbar gebührende Erlaubniss auch Magistratualites bestättiget werden möge“ (Protocollum consulare 1822, pol. 124).

„Zu das Gesuch des Supplicantis wird mit den Beding gewilliget, dass er verbunden seyn werde seine eighändig gemachten Arbeiten durch die hiesigen Vergoldter vergolden und bronciren zu lassen, folglich keine derlei anderwärts verfertigte Arbeiten auszustellen“ (Protocollum magistratuale 1822, pol. 2934).

Všetok materiál je uložený v bratislavskom Mestskom archíve.

²³ 23. augusta 1824 dostal napr. od mesta pas na cestu do Viedne na jeden mesiac (Pass-Protocoll od 23. 5. 1822 do 31. 12. 1824, No 420, Mestský archív v Bratislave, zn. I. B. 5, St. Haupt 1).

²⁴ Pozri množstvo zápisov v tejto záležitosti v Protocollum magistratuale 1824, pol. 1447, 1530, 1624, 2010; 1825, pol. 1698, 1930; 1826, pol. 1828 a 1897, taktiež príslušné spisy. Mestský archív v Bratislave.

²⁵ Doklady o uvedených Roidtnerových vlastnostiach nájdeme v záznamoch, ktoré hovoria o finančnej sume, odkázanej istým Šebastiánom Michaelom Paschangom a zaslanej zo St. Veitu detom sochárovej manželky Kataríny (Protocollum magistratuale 1827, pol. 3995, 4081; 1828, pol. 9, 134, 266, 862, 1201 a 1975 a listinný

materiál pod sign. 973b anni 1827, Mestský archív v Bratislave). Mesto peniaze uložilo v sirotskom ústave a Roidtner trikrát bezvýsledne žiadal magistrát o uvoľnenie istej sumy z tohto dedičstva na zaplatenie rôznych nedoplatkov a dlhov. V odpovedi na jeho žiadosť sa uvádzalo, že musí najskôr podať dôkazy o zlepšení svojho života. Väčší úspech v tomto smere mala sochárova žena, ktorá sa roku 1829 (pol. 4071, 4151), 1832 (pol. 4349), 1837 (pol. 159, 394 — pozri Protocollum magistratuale, Mestský archív v Bratislave —) taktiež zaujímala o uvedené dedičstvo.

²⁶ Zápis v matrike zosnulých fary sv. Martina v Bratislave, s. 612: 10. augusta 1835 Roidtner Joannes Uroxatus sculptor imaginum oriundus Linzio in Austr. 50 ann, Sacramentis moribdor provisus, Caemeterium pauperum — presbyter Meserierl.

²⁷ „Der Bericht über die auf Ansuchen des bürg. Schneidermeisters Aloys Waltron bey seinem Zinsrückständner Michael Roidtner beschriebenen Bildhauerarbeiten“ (Protocollum magistratuale 1834, pol. 4677), taktiež zmienka: „Die Bildhauer arbeiten des Zinsrückständners Michael Roidtner für Aloys Waltron beschreiben, Bericht (Regestrum actorum 1834). Spisy, ktoré by uvedené záležitosti bližšie osvetlili, sa však nezachovali (pôvodne uložené vo fasc. 15 pod č. 1075 roku 1834.) K tomuto materiálu neskôr pripojili aj listiny o odpredaji Roidtnerových prác: Bericht über die Veräußerung der Michaelischen Roidtner Bildhauerarbeiten (Regestrum actorum 1837).

²⁸ Protocollum magistratuale 1844, pol. 3251, 4730, 5539, 5746 a 1845, pol. 842. Spisy vedené vo fasc. 7 pod č. 432 k roku 1844 taktiež neexistujú. V Regestrum actorum 1844 sa spomína, že išlo „um Zustellung einer Decretation an Michael Roithner-Ersuchschreiben“ a roku 1845 in Betreff der zwischen Michael Roithner und Franz Schennerl schwebenden Forderungen, Intimat. Protocollum magistratuale 1845 pod pol. 6132 uvádza

Zur Problematik des plastischen Porträts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zur Tätigkeit des Johann Roidtner in der Slowakei

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat das bildhauerische Porträt — zum Unterschiede von der Malerei — nicht zur eigentlichen Formung seiner Tradition in der Slowakei Rechnung getragen. Die vereinzelt erhaltenen Arbeiten dieser Art sind bei uns zumeist fremder Provenienz und representieren also nur einen Teil aus der Tätigkeit besonders österreichischer Bildhauer. Für das erste bürgerliche bildhauerische Porträt dieser Periode muss man darum die Büsten der Geschwister Royko von Johann Roidtner halten.

Johann Roidtner ist wohl in der Gegend von Linz im Jahre 1785 geboren. Er stammt aus einer österreichischen Bildhauer-Familie. Vom Jahre 1810 an studierte er an der Wiener Akademie und um 1816 kam er nach Bratislava, wo er sich für die Dauer niederliess. Er starb hier am 10. August 1835.

Aus Roidtner's hiesiger Tätigkeit kennen wir heute

ešte istého Leopolda Roitnera, tento však pochádzal z Weidenau (Niederösterreich).

Všetok materiál sa nachádza v Mestskom archíve v Bratislave.

²⁹ Pozri Protocollum magistratuale 1824, pol. 1447, kde Roidtnera titulujú ako Vergolder.

³⁰ „Ueber die Baufähigkeit des Royko'schen Hauses verlautet, dass dieselbe so ernst sei, dass die Bewohner desselben bereits an's Ausziehen denken. Bei rasch vorüberfahrenden Wagen, besonders wenn solche schwerer beladen sind, erzittert jedesmal das Haus in seinen Grundfesten und lösen sich Malterstücke von den Plafonds der Zimmer ab. Gestern musste es noch weiters dadurch gestützt werden, dass man es mit dem gegenüberstehenden Gebäude, wo sich die Restauration zu den „drei Raben“ befindet, durch starke Querbalken verband, was der Passage, die doch durch den, oben seiner Vollendung entgegengehenden prachtvollen Neubau eine der hübschesten unserer Stadt geworden wäre, keineswegs zur Zierde gereicht (Pressburger Zeitung z 20. novembra 1873, s. 3).

O dražbe pozri *Rojko'sches Haus* v Pressburger Zeitung z 3. januára 1874, s. 3.

³¹ Týmto rokom datujú Roykov dom v publikácii kolektívu pracovníkov Ústavu stavebných hmôt a konštrukcií v Bratislave, *Klasicistická architektúra na Slovensku*, Bratislava 1955, 57.

³² Umiestnenie reliéfov možno stanoviť na základe fotografie v knihe V. a D. Menclovcov, Bratislava, Praha 1936, 260.

³³ Styky sochára s rodinou Pálffyovou potvrdzuje záznam, v ktorom upomína devínske panstvo Roidtnera o 4075 konventnej meny (Protocollum magistratuale z 22. 6. 1830, pol. 2140). O Roidtnerovi pozri ešte noticku v Regestrum actorum, 1830: spisy vo fasc. 6, No 56i sa nedochovali. Všetok materiál v Mestskom archíve v Bratislave.

Na prelome storočia publicisti, výtvarní umelci a aj politici často typizovali biedu a zaostalosť Slovenska postavou drotára.¹ Podomoví obchodníci a opravári, čím od konca 18. stor. na Slovensku, v Uhorsku i za hranicami drotári vlastne boli, predstavu o biede vyvolávali oblečením, druhom

1. T. Valerio, *Slovenský drotár*, rytina z roku 1853



práce i tým, že pracovali mimo svojej rodnej obce a vlasti, každú chvíľu pred inými dverami. Hlavnou príčinou tohto túlavého života a málo výnosnej práce bol hospodársky úpadok Slovenska, ktorý hnal otcov, synov a rodiny za robotou do cudziny. Drotári však neboli jedinými podomovými remeselníkmi a obchodníkmi na Slovensku. Do tejto skupiny patrili aj olejkári, šafraníci, plátenníci, sklári a pod. Tieto druhy zamestnania sa vyvinuli v priebehu 18. storočia v dôsledku preludnenosti Slovenska pri slabom rozvoji manufaktúr a pomalom raste priemyslu v Uhorsku. V súvislosti s kolísavosťou priemyselného podnikania tieto druhy zamestnania miestami pretrvali i v prvých desaťročiach 20. stor. Šafraníci, plátenníci, olejkári i drotári vo svojom domacom prostredí patrili medzi vážených, sveta skúsených ľudí, ktorí okrem zárobku prinášali domov aj nové poznatky a idey z cudziny. Preto romantická predstava o drotárovi bola pravdivá len v sfére sociálnej, bola však prinajmenej skreslená, ak nie urážlivá, zo stránky ľudskej, veď remeselne zručný, skromný drotár so životnou múdrosťou nadobudnutou vo svete si nezasluhoval hanobné pejoratívne epiteton.²

V náhlade na profesiu drotárov sa romantike nevyhli ani prvé práce, ktoré sa usilovali mnohoznačnosť života a práce drotárov podať monograficky.³ Novšie práce sledovali život a prácu drotárov najmä z hľadiska ekonomického a spoločenského. Preto v publikovaných štúdiách a článkoch i v monografiách (rukopisných) sa dozvedáme cenné údaje o živote drotárskych rodín v materských obciach, o cestách drotárov po svete, o stagnácii i rozkveť tohto zamestnania, o spoločenskom ponížení i vzdelaní drotárov.⁴ Málomktorá

SOŇA KOVAČEVIČOVÁ

práca sa však zaoberala dokladmi o myšlienkovom a obrazovom svete týchto svetabežníkov, ktorí s krošňou na chrbte putovali po Európe i po Amerike. Zlomkovite pozbierané doklady drotárskeho slovesného, hudobného i výtvarného umenia sa na základe porovnania s klasickými formami tradičného slovenského ľudového umenia pokladali za chudobné a netypické, stojace na periférii ľudového umenia i na okraji teoretických i zberateľských záujmov.⁵

V československej časti výstavy insitného umenia v Bratislave roku 1966 boli zaradené aj niektoré figurálne práce drotárov.⁶ Tieto exponáty upozornili, že k drotárom a k ich tvorbe sa bude potrebné vrátiť z hľadiska vývinu ľudového umenia a názorov na tvorbu ľudu. Túto domnienku potvrdila i výstava historického odboru Slovenského národného múzea v Bratislave roku 1967, ktorá poukázala na príčiny vzniku, rozvoja a zániku drotárstva na Slovensku a demonštrovala biedu i lesk tejto profesie doma i v zahraničí.⁷ Vo výstavnom priestore zhromaždili doklady a predmety roztratené na rozličných miestach, a návštevník výstavy mohol konfrontovať život a prácu drotárov s podmienkami vzniku, rozvoja a zániku tejto profesie a pritom si urobiť predstavu nielen o spoločenskom a hospodárskom živote drotárov, ale zamyslieť sa aj nad duševným životom drotárov. Pritom sa ukázalo, že drotársky myšlienkový a obrazový svet v dôsledku odlišnosti práce, prostredia a života bol iný než duševný život remeselníkov a roľníkov, ktorí žili tradičným životom na Slovensku. Okrem materiálu zhromaždeného zberateľmi, historikmi, etnografmi i drotármi samými boli tu vystavené i diela profesionálnych umelcov čerpajúcich námety zo života drotárov, i umelecké práce drotárov samých. Týmto viacstranným dokladovým materiálom viazaným na jednu problematiku sa odkryla mnohoznačnosť života i práce drotárov. Okrem iného sa ukázala aj určitá rozpornosť v predstave profesionálnych umelcov o drotároch, čoho dokladom boli vystavené práce, a medzi tým, čím drotári — súdiac podľa nimi produkovaného umenia — boli.⁸ V súhlase s romantickým názorom na biedu a primitivnosť drotárov ako časti chudobného a zaostalého slovenského ľudu väčšina výtvarníkov pri znázornení drotára vychádzala z vonkajších znakov tejto profesie, akým bol odev, pracovné nástroje, postoj pri práci a pod. Autori



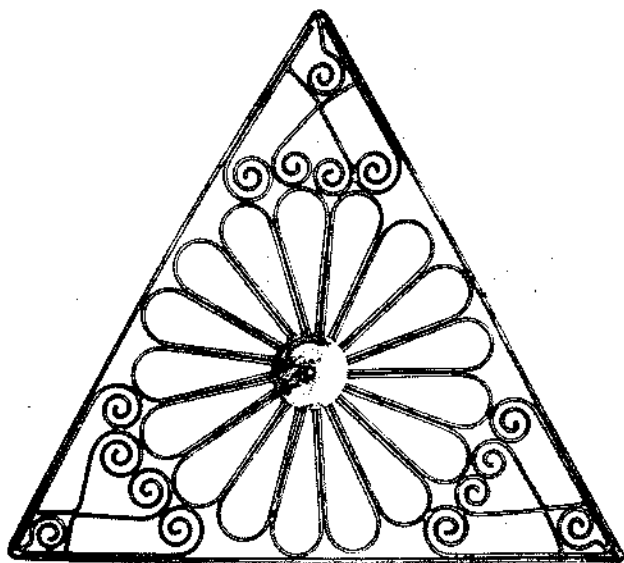
2. V. Hložník, *Drotár*, perokresba, 1957, 29 x 20 cm. V zbierkach E. Janotu

maliel, grafik a plastík sa zriedkakedy vnárali hlbšie pod povrch vonkajších znakov tak, aby zachytili rozpory a zložitost psychického života drotárov. Preto väčšina komorných diel predstavila drotára ako túlavého chudáka — primitíva. Osud osamelého drsného muža, vo vnútri plného nehy k rodine a túžby po domove, muža, ktorého zamestnanie a spoločenské postavenie bolo v rozpore s jeho vedomosťami, skúsenosťami a názormi, sa umelcom málokedy podarilo vyjadriť.⁹ Takéto poňatie drotára predpokladalo znalost spleť zložitých historických, hospodárskych, spoločenských i kultúrnych pomerov na Slovensku v 19. stor. a začiatkom 20. stor., k čomu vtedy dospel len pomerne úzky kruh slovenskej inteligencie.¹⁰ Z rozporov, ktoré sa zúčastnili na formovaní života i práce drotárov v tomto spleťom vývi-

3. Šparák do fajky z mosadzného drótu, SNM Bratislava

novom období, spomeňme aspoň tie, ktoré sa mohli odraziť v jeho myslení, obrazovosti, v jeho názoroch a estetickom cítení. Tak napríklad chudoba trencianskych kopaníc, odkiaľ väčšina drotárov pochádzala, ako i nestálosť príležitostného zárobku zblížovala drotárov s mestským proletariátom. Od kolektívnej práce námezdného pracujúceho robotníka na fixnom mieste sa odlišovali individuálnou prácou pomocou vlastných výrobných prostriedkov, zakaždým na inom mieste. Drotára od proletára odďalovala aj tá skutočnosť, že drotár bol najčastejšie samostatným drobným remeselným podnikateľom a v rodnej obci vlastnil zvyčajne dom, pole, lúky. Pri svojich návštevách doma žil vedno s rodinou tradičným životom, rozprával okrem zážitkov z cudziny staré rozprávky a povesti, zachovával miestne zvyky a zúčastňoval sa na obradoch. No od domácich pastierov, roľníkov a remeselníkov sa zároveň odlišoval tým, že poznal zákonitosti

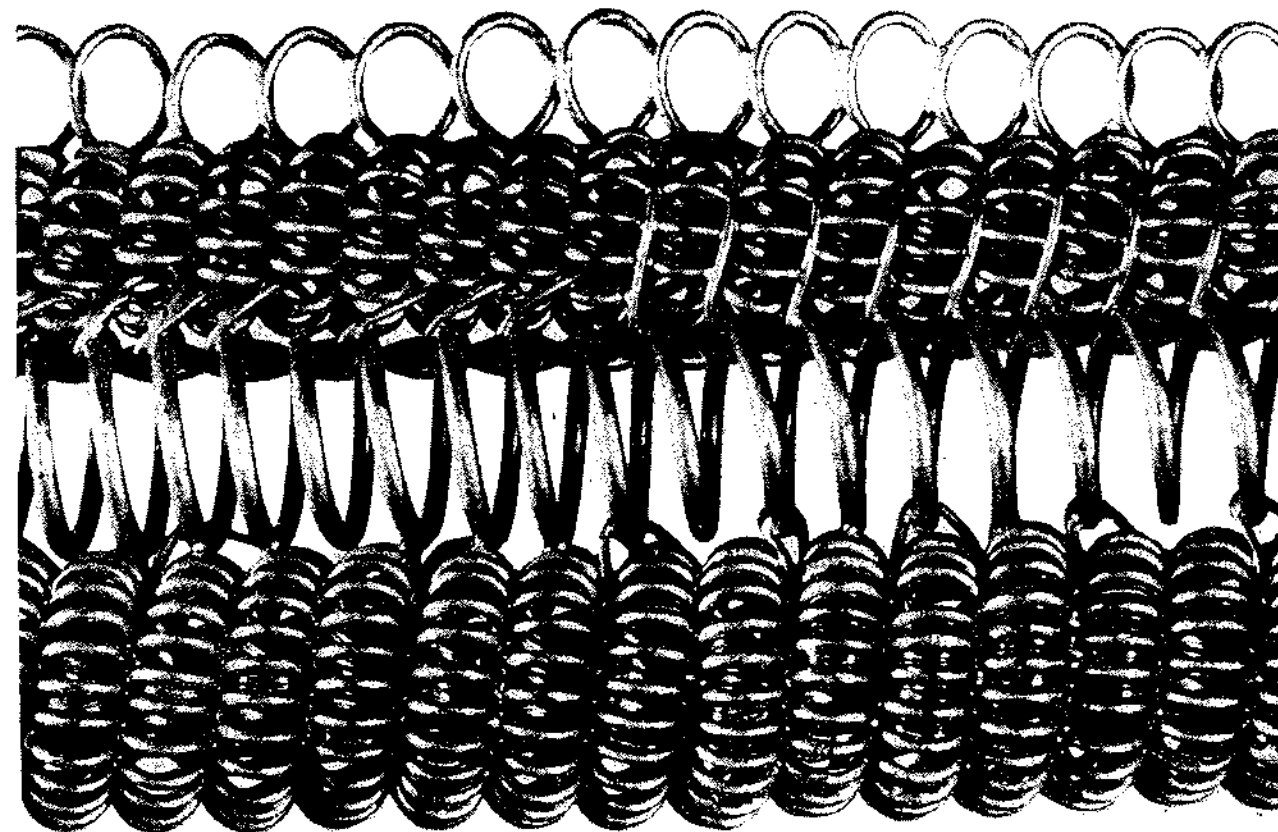
4. Podložka z mosadzného drótu, SNM Bratislava



mestského života, klady i zápory kapitalistického podnikania a spoločenského zriadenia. Pritom nežil len konzumovaním a reprodukováním tradičných piesní, rozprávok, povestí doma i v cudzine, ale siahal po tlačennom slove. Žil nielen v kolektíve svojej rodiny a obce, ale i v kolektíve proletárov, ktorých poznal najmä v hromadných ubikáciách a v priemyselných osadách. Chápal nielen požiadavky svojho rodiska, ale pri cestovaní (pešo, vlakom i loďou) sa snažil pochopiť i širšie súvislosti svetového vývinu.¹¹ Táto ustavičná oscilácia medzi tradičným a netradičným, medzi roľníckym a robotníckym, medzi dedinským a mestským, medzi kolektívnym a individuálnym, medzi remeselníckym a proletárskym vytvorila predpoklady pre duševný život slovenských drotárov. A tento svet sa podarilo pochopiť a vyjadriť máloktorému výtvarníkovi, básnikovi, či publicistovi.

Dôsledky takéhoto života a myslenia však markantne vystupujú v umení, ktoré v posledných 50 rokoch tvorili drotári sami. Z uvedených rozporov vznikali také formy, ktoré, vychádzajúc zo zákonitostí klasického ľudového umenia, sa pokladali za netypické a umeleckú ľudovú tvorbu znehodnocujúce. Drotári podobne ako robotníci, ktorí prišli z dedín do miest a priemyselných sídlisk, začali v dôsledku zmien v živote a v práci skôr narúšať staré žánre pri produkčnej i reprodukčnej tvorbe a hľadať nové spôsoby vyjadrenia, ako napríklad pastieri a drevorubači, ktorých spôsob života a práce sa menil len veľmi pomaly. V slovesnej a hudobnej tvorbe možno sledovať, ako drotári pri rozprávaní a spievaní sa snažili obmieňať staré tradičné formy rozprávok a piesní charakteristických pevnou formou a obsahom. Staré formy rozprávania a spievania naplňovali zážitkami zo súčasného života, alebo naopak, staré rozprávkové motívy a piesne reprodukovali novým spôsobom odpozorovaným z hovorovej reči v mestách a pod.

Tento základný vývinový zákon umenia, spočí-

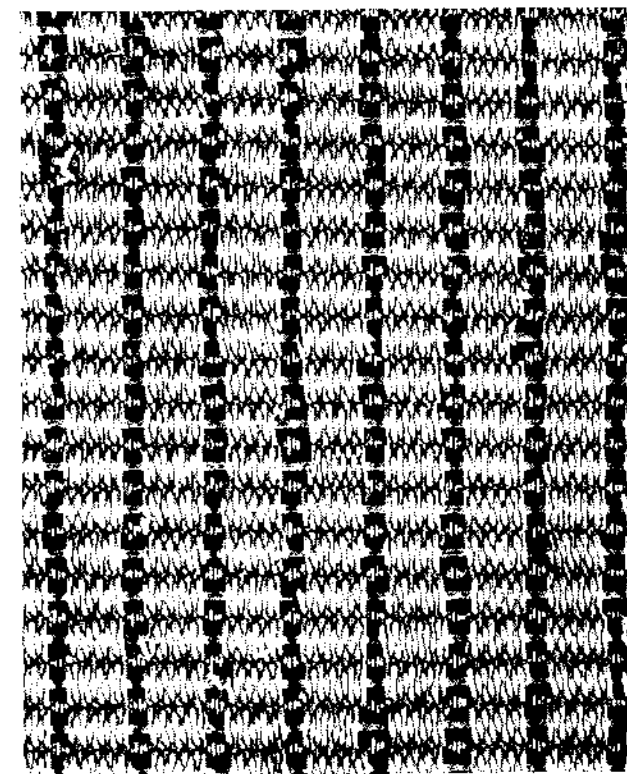


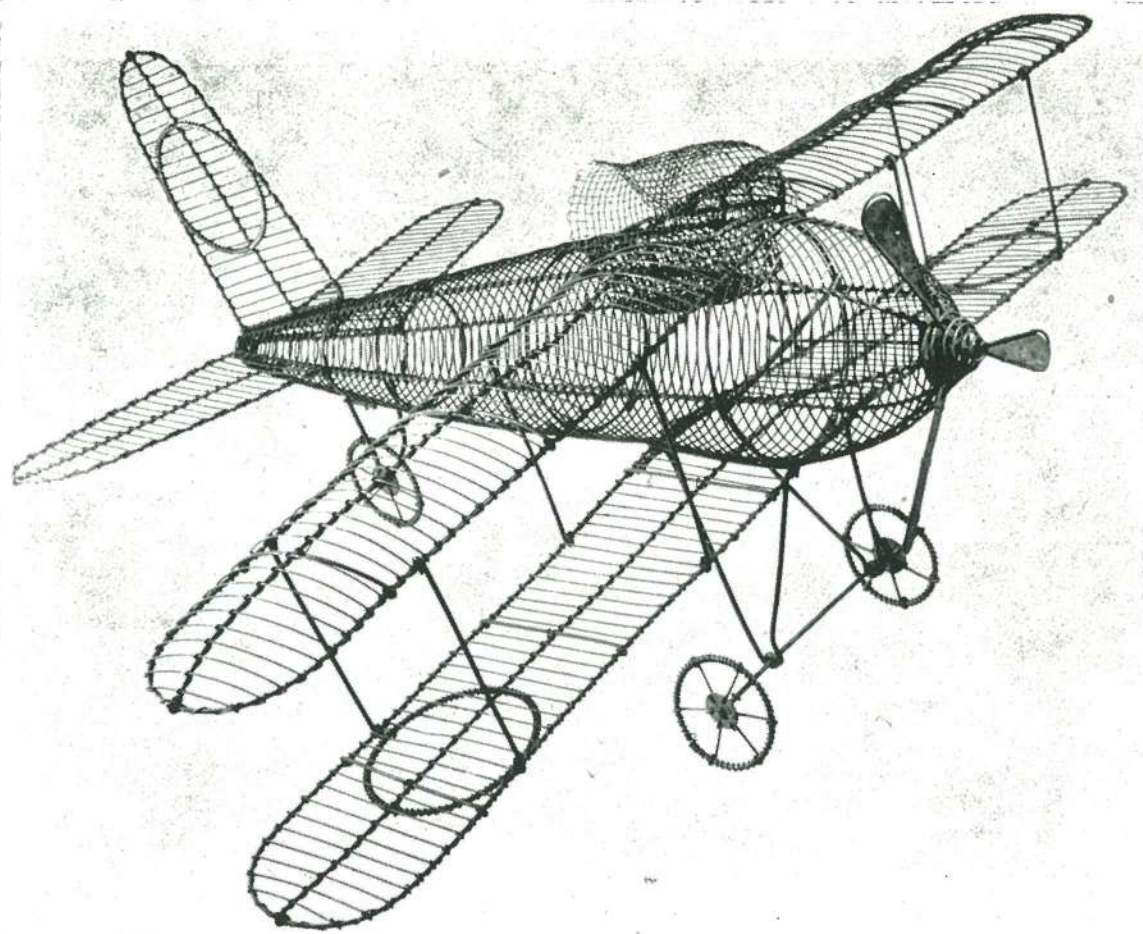
5. Detail pletiva z rámska na fotografu, SNM Bratislava

vajúci na kolísavosti vzťahu formy a obsahu pri opúšťaní starých druhov a spôsobov umeleckého vyjadrenia v dôsledku zmien života a práce, nachádzame aj vo výtvarnom prejave drotárov. Aby vynikla zákonitosť a komplexnosť zmien v estetickom názore a obrazovom svete tvorcov v spojitosti so zmenami života, práce a prostredia, bolo by potrebné zaoberať sa nielen výtvarným, ale i hudobným, slovesným a tanečným umením drotárov. No kým nemáme k dispozícii takýto materiál, zozbieraný spod jedného zorného uhla, môžeme sa zamerať len na sledovanie výtvarného prejavu drotárov a ostatné druhy ich umenia použijeme len na dokreslenie ich obrazového a myšlienkového sveta.

Spájanie tradičných foriem s novou technikou a materiálom sa prejavuje v niektorých druhoch drotárskej výtvarnej tvorby a podľa druhu

6. Zväčšený detail pletiva kazety zo strieborného drótu, ktorú zhotovil roku 1930 J. Šerik v Dlhom Poli, 7,5 x 18,5 x 12 cm, Považské múzeum a galéria v Žiline





7. Dvojplošniak, lietadlo z drôtu. Dlhé Pole, 1940, 65 x 85 cm, Považské múzeum a galéria v Žiline

artefaktu, stupňa technickej dopracovanosti a začlenenia do života dosahuje rôzny estetický účinok. Tak napríklad drotári použili pri formovaní detských hračiek drôt, plech a techniky svojej práce. Tieto hračky boli však tvarovo zmenšenými formami z tradičného domáceho prostredia (kolíska, bábika, vozík a pod.). Takto vytvorené detské hračky sa vyznačujú iluzívnosťou reality a tým zapájajú detskú fantáziu do tvorivej hry. Iluzívnosť dosiahli drotári tým, že známy reálny tvar pretvárali špecifickými drotárskymi technikami, akými bolo pletivo, drôtená konštrukcia, plechové ružice a pod. Techniku opletania drôtom a okovania plechom použili aj pri dotváraní niektorých zvykoslovných predmetov, akými boli napríklad veľkonočné vajička, vence na hroby

a kríže. V prípade okovaných vajičiek dosiahli, že starý obradový a kultový význam ustúpil efektu spočívajúcemu na šikovnosti okovať tenkú škrupinu plechom tak, aby sa neporušila. Ilúziu krehkosti sa snažili vložiť i do plechových ružíc a listov vencov.

Oba tieto princípy tvorby nachádzame v rôznej intenzite aj v ďalšej skupine drotárskych prác, ktoré vznikali príležitostne ako pútače na rôzne výstavy, i v skupine predmetov, ktoré boli určené pre každodenný život i na ozdobu. Tvorivé napätie medzi tradičným alebo známym obsahom a netradičným spôsobom stvárnenia je zrejmé v plastikách, ktoré drotári vytvárali na príležitostné výstavy. Drotárskymi technikami (pletivom, strihaným plechom), teda postupmi pre slovenské

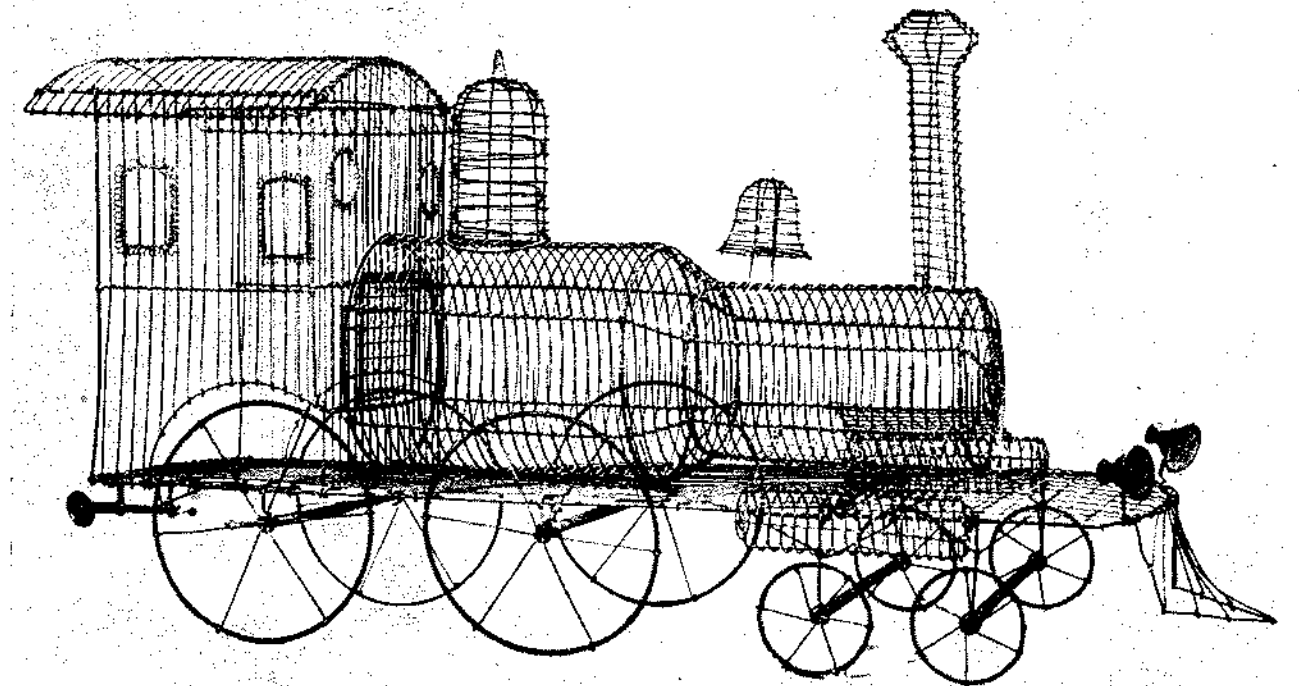


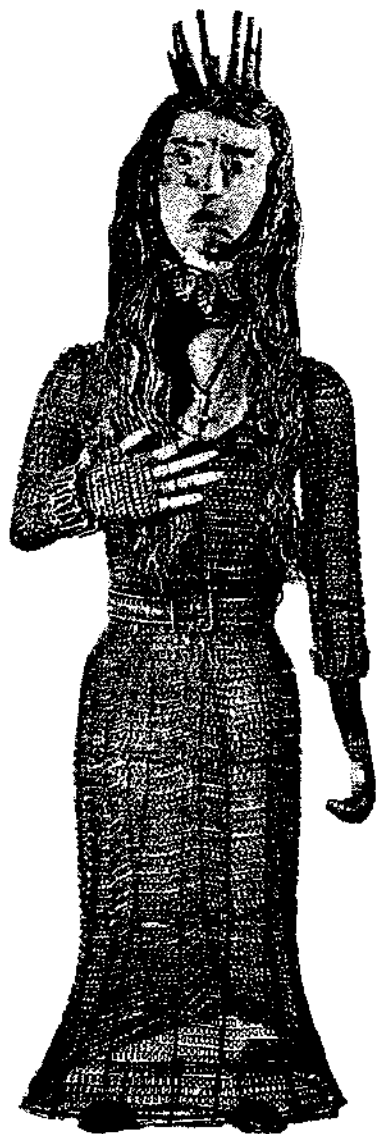
IV. Jozef Kerák, Hlava drotára, 1938—1940. Foto Karel Neubert

fudové umenie netradičnými sa pokúšali stvárať tradičné rozprávkové bytosti, ktoré mali fixované vo svojej obrazivosti z rozprávok počutých v domácom prostredí. Boli to víly, strigy, draky, kohúty, jelene, sovy, hady a pod. No týmito technikami formovali aj exotické zvieratá (napr. slona a krokodíla), ktoré poznali na svojich cestách a ktoré popri drakoch a koňoch sa dostávali aj do ich rozprávkového repertoáru. Pretože drotári po svete nechodili na lietajúcich koberecch, ani na krídlach vtáka ohniváka, ale dopravnými prostriedkami 19. a 20. stor., aj ich rozprávkoví hrdinovia často používali známe technické vymoženosti.¹² Preto sa nemožno diviť, že drotári sa pokúšali stvárať i lietadlá, lode, vlak, resp. rušeň. Pri formovaní týchto pohyblivých zázrakov techniky zvýrazňovaním nosnej konštrukcie a špirálovitým ohraničením tvaru — postupmi, ktoré súviseli

s technikami drotárskymi — dosiahli nielen iluzívnosť, ale i geometrizovanosť tvaru. V stvárnení fantastických bytostí i exotických zvierat drotári, obdobne ako dnes v op-arte a v pop-arte i kinetickom umení, iste viac nevedome ako vedome dosahovali estetický účinok nielen tým, že iluzívnosťou tvaru diváka začlenili do tvorivého procesu, ale využili aj účinok prekvapenia tým, že obyčajný, každodenným používaním znehodnotený materiál a techniku oprostili od úžitkovosti. Účinok znásobili i tým, že dali funkciu svetlu prenikajúcemu predmetom, vibrovaniu drôtu i umiestneniu predmetu v určitom priestore. Tam, kde tvorcovia tieto princípy porušili alebo nevyužili, a exotický svet zvierat či fantastické predstavy rozprávok chceli naplniť realitou, vytvorili len technické rarity bez umeleckej hodnoty. Všetchnosť drotárskych techník a materiálov

8. Lokomotíva z drôtu, V. Rovné, zhotovil Jozef Kerák roku 1940, 42 x 11 cm, Považské múzeum a galéria v Žilino





9. *Princezná*,
drôtená plastika, V. Rovné,
J. Kerák roku 1940,
82 × 10 × 15 cm,
Považské múzeum a galéria v Žiline

použitých pri formovaní spomínaných plastík vynikne najmä vtedy, keď tieto porovnáme s úžitkovými predmetmi, ktoré drotári vyrábali pre každodennú potrebu širokých ľudových vrstiev. Rôzne druhy vešiakov, svietnikov, podložiek, ražňov a pod. sú tvorené so zreteľom na maximálnu úžitkovosť a predajnosť. Pritom sa drotári usilovali obyčajnosť materiálu zušľachtniť jednoduchými dekoratívnymi prvkami viazanými na technologický postup.

Virtuozita techniky zakrývajúca bezúčelovosť predmetu je zjavná v artefaktoch vytvorených pre mesto, ktorého život ani estetické princípy drotári dostatočne nepoznali. Za prototypy týchto prác si vyberali tvary, o ktorých sa v zmysle dekorativizmu umeleckého remesla z prelomu storočia domnievali, že sú charakteristické a pekné. Aby krásu a ozdobnosť takto zhotovených váz, košíkov, rámov zdôraznili, vypletali ich zo strieborného a pozláteného drôtu takými technikami, ktoré hraničia so šperkovým filigránom. Aplikovaním virtuóznejšej techniky na formy odvodené z iných materiálov a techník (napr. z liateho a brúseného skla, tepaného a lisovaného strieborného plechu) však nedosiahli harmóniu materiálu, techniky, dekoru a účelu, čo sa vyžaduje od predmetov umeleckého remesla. Naopak, takéto chápanie a dotvorenie spôsobilo, že tieto práce dnes hodnotíme viac zo stránky technologickej ako umeleckej. Stali sa dokladom technologickej zručnosti drotárov, čo ich približuje k majstrovským prácam, v ktorých tovariši po vyučení mali demonštrovať svoju zručnosť.

Aj keď dnes, vychádzajúc zo súčasných názorov na umenie, hodnotíme jedny umelecké práce drotárov kladnejšie ako iné, neznamená to, že v zberateľskom a vedeckom záujme by bolo treba jedny artefakty uprednostňovať pred druhými, lebo pre poznanie a vysvetlenie života, práce a umenia sú dôležité všetky; sú dokladom o zložitosti sveta svojich tvorcov, sveta, ktorý obsahoval v sebe všetky rozpory 19. a 20. stor. a Slovenska v ňom. Preto sa Považské múzeum a galéria v Žiline správne venujú nielen zhromažďovaniu dokladov o hospodárskom a spoločenskom živote drotárov, ale sa usilujú sústreďovať všetky predmety, ktoré vytvorili títo zaznávaní podomoví opravári.

Poznámky

¹ Bibliografiu k problematike drotárov uvádza P. Stano, *Bibliografia slovenského ľudového výtvarného umenia*, Martin 1959, 148—151.

² Na túto tému polemizuje Št. Mišík, *Drotári*. Časopis Muzeálnej slovenskej spoločnosti, XIV, 3, str. 40—41.

³ K. Procházka, *Kolároviči dráteníci*, Praha 1905; J. Čajda, *Obrazy zo života našich drotárov*. Slovenské noviny, r. 6., č. 166, str. 2, 3; č. 167, str. 2, 3; č. 173, str. 2; č. 194, str. 2; r. 7, č. 12, str. 2; č. 15, str. 2; č. 25, str. 2.

⁴ K. Guleja, *Drotári a Rusko* (rukopis 1957); A. Pranda, *O súčasnom stave slovenského drotárstva* (rukopis v archíve ÚLUV v Bratislave, 1956).

⁵ K. Procházka, *Kolárovice v trenčianskej stolici*. Národopisný vestník čs., r. 4, 37—41. — Národopisný zber materiálu medzi trenčianskymi drotármi robili tieto inštitúcie: Slovenské národné múzeum v Martine, Považské múzeum a galéria v Žiline, Slovenské národné múzeum v Bratislave, Slovenský seminár Komenského univerzity v r. 1932—1936, Národopisný kabinet SAVU v osobe M. Kosovej a R. Žatka v r. 1947—1948. — Najobsažnejšiu súkromnú zbierku viažúcu sa na život a prácu drotárov má Ľudovít Janota v Bratislave, ktorý sa tejto tematike venoval celý život.

⁶ Výstava bola v Bratislave v dňoch 26. 8. — 2. 10. 1966 pod názvom 1. trienále inšitného umenia. Medzi československými exponátmi boli tieto drotárske plastiky Jozefa Keráka (1891—1945 vo Veľkom Rovnom): Drotár a syn, Lokomotíva, Kohút, Princezná, Ježibaba, Lod.

⁷ Výstava bola vo februári 1967. Libreto L. Šášky, scenár I. Pišútová, projekt P. Malina, odborná spolupráca E. Janota, vedúci výrobného štábu A. Drobný, fotografie R. Bunčák. — V ďalšom sme sa opierali o údaje katalógu Slovenskí drotári, ktorý spracovala I. Pišútová, Bratislava, SNM 1967.

⁸ Práce drotárov podľa katalógu č. 38—46, práce profesionálnych výtvarníkov podľa katalógu č. 98—134.

⁹ Rozpornosť života drotárov zachytili najmä práce výtvarníkov vystavené na výstave, a to I. Weinera-Kráľa (č. 109), V. Hložníka (č. 110), K. Sokola (č. 113), zo starších T. Valeria.

¹⁰ Spletitosť pomerov na Slovensku vycítovala najmä skupina technikov a lekárov, ktorí sa na problematiku Slovenska pozerali nielen cez literárne a umelecké problémy. Neskôr v 20-tych a 30-tych rokoch nášho storočia neskreslený pohľad na problémy Slovenska a ľudovej kultúry mala skupina politikov, literárnych pracovníkov a umelcov grupovaná okolo DAVU.

¹¹ K tejto problematike uvádza pramene najmä spomínaná práca Gulejova a Prandova (pozn. 4).

¹² Pri tomto porovnávaní sa opieram o rozprávkový materiál zozbieraný v rokoch 1932—1936 Slovenským seminárom, ktorý je uložený v dokumentácii NÚ SAV v Bratislave. Rozprávky a povesti z drotárskych obcí Dlhého Poľa a Papradna pod. č. 76, 77. — K. Procházka, *Kolárovice v trenčianskej stolici*. Národopisný vestník čs., r. 4, č. 2, 38—40.

Die slowakischen Rastelbinder und die Kunst

Die Rastelbinder gehören ebenso wie die Öl-, Safran-, Leinwandhändler und Glasarbeiter zur Gruppe der Hausierer und Handwerker — einer Beschäftigung, die sich im Laufe des XVIII. Jahrh. als Folge der Überbevölkerung in der Slowakei bei schacher Entfaltung der Manufaktur und einem langsamen Wachsen der Industrie in Ungarn entwickelte. Die Mehrzahl der Arbeiten, welche sich mit dem Leben der slowakischen Rastelbinder befassten, verfolgte diese Problematik vom ökonomischen und gesellschaftlichen Gesichtspunkt. Die tschechoslowakische Abteilung der bodenständigen Kunst, die im Jahre 1966 in Bratislava installiert wurde, sowie die Ausstellung der historischen Sektion des Slowakischen National-

museums in Bratislava im Jahre 1967 machten darauf aufmerksam, dass die Rastelbinder und ihre Schöpfungen auch vom Gesichtspunkt der Entwicklung der Volkskunst und nach der Auffassung von der Volksschöpfung betrachtet werden müssen. Beide erwähnte Ausstellungen machten auch auf die Tatsache aufmerksam, dass die Mehrzahl der Kunstwerke, welche die Lebensweise der Rastelbinder mit der romantischen Anschauung über die Not und Primitivität der Rastelbinder als einem Teil des verarmten slowakischen Volkes zum Vorwurf nahmen, von äusseren Merkmalen dieser Profession ausging (z. B. von der Kleidung, den Werkzeugen, von der Stellung bei der Arbeit u. ä.). Nur selten gingen diese

Arbeiten mehr in die Tiefe, um die Widersprüche und Kompliziertheit des psychischen Lebens der Rastelbinder festzuhalten. Die Widersprüche zwischen dem Traditionellen und dem Untraditionellen, zwischen den Lebensbedingungen des Bauern und des Arbeiters und zwischen jenen in Dorf und Stadt, zwischen dem Kollektiven und Individuellen, zwischen dem Handwerkerberuf und dem Proletariat schafften die Voraussetzungen für das geistige Leben der slowakischen Rastelbinder. Und dieses Leben zu begreifen und auszudrücken gelang selten einem darstellenden Künstler, Dichter, oder Publizisten. Die Folgersehnungen eines solchen Lebens und Denkens treten jedoch markant in der Kunst hervor, welche sich die Rastelbinder in den letzten 50 Jahren selber geschaffen hatten. Die Rastelbinder begannen ähnlich wie die Arbeiter, welche aus dem Dorf in die Städte und in Industriezentren kamen, infolge der Veränderungen in ihrer Lebensweise und Arbeit bald, das alte Genre bei der Schaffung und der Reproduktion zu verlassen und suchten neuere Arten des Ausdrucks, wie z. B. die Hirten und Holzfäller, deren Lebensweise und Arbeit sich nur sehr langsam änderten.

Das grundlegende Entwicklungsgesetz der Kunst, das auf den Schwankungen der Beziehung zwischen Form und Inhalt beruht und die alte Art und Weise des künstlerischen Ausdrucks als Folge der Veränderungen des Lebens und der Arbeit verlässt, existiert auch bei den Rastelbindern. Die schöpferische Spannung zwischen dem traditionellen Inhalt und der untraditionellen Art der Darstellung offenbart sich in den Plastiken, welche die Rastelbinder für gelegentliche Ausstellungen geschaffen hatten. Durch die Drahtbindertechniken (Geflecht, geschnittenes Blech) — also durch eine Arbeitsart, die für die slowakische Volkskunst als untraditionell zu bezeichnen ist — versuchten sie, traditionelle Märchenwesen darzustellen, die sie aus heimischen Märchen und Sagen kannten (Feen, Hexen, Drachen u. ä.). Bei dieser Schöpfung erreichten sie ähnlich wie heutzutage die Op-art und Pop-art sowie die kinetische Kunst — sicher

mehr unbewusst als bewusst — eine ästhetische Wirkung nicht nur dadurch, dass sie durch das Illusorische der Form den Beschauer in den Schöpfungsprozess einschalteten, sondern auch die Wirkung der Überraschung dadurch ausnützten, dass sie das gewöhnliche, durch tägliche Benützung entwertete Material und die Technik vom Charakter des reinen Gebrauchsgegenstandes befreiten. Die Wirkung erhöhten sie auch dadurch, dass sie das Licht durch den Gegenstand schimmern, den Draht vibrieren liessen und den Gegenstand in einen bestimmten Raum stellten — die Alltäglichkeit der Technik und des Materials der Rastelbinder kommt hauptsächlich in Gegenständen zum Vorschein, welche die Rastelbinder für den alltäglichen Gebrauch verfertigten (z. B. Bratspiesse, Unterlagen, Kleiderrechen, Leuchter). Diese Gegenstände charakterisiert in maximaler Weise die Verwendbarkeit und Verkäuflichkeit. — Die Virtuosität der Technik, welche die Zwecklosigkeit des Gegenstandes überdeckt, offenbart sich in Artefakten, die für die Stadt bestimmt sind, deren Leben und ästhetische Prinzipien den Rastelbindern nicht genügend bekannt gewesen sind. Um die Schönheit und die Verzierung der Vasen, Körbe, Rahmen — Gegenstände, die aus Pressglas oder geschliffenem Glas, aus gepresstem Silber u. ä. hergestellt wurden — hervorzuheben, durchflochten sie dieselben mit silbernem oder vergoldetem Draht mittels einer Technik die an die Filigranarbeit der Schmuckgegenstände grenzte. Sie wurden deshalb zu einem Beweis der technologischen Gewandtheit der Rastelbindermeister und gleichen ungefähr den Meisterstücken, durch welche die Gesellen nach beendeter Lehrzeit ihre technologische Gewandtheit beweisen sollten. — Sämtliche Arten der Arbeiten der Rastelbinder dokumentieren das komplizierte Leben ihrer Schöpfer — eine Welt, welche die Widersprüche des XIX. und XX. Jahrh. in der Slowakei in sich einschloss. Belege über das wirtschaftliche und gesellschaftliche Leben der Rastelbinder sind heute im Museum a/Waag (Považské Museum) und in der Gallerie in Žilina gehortet.

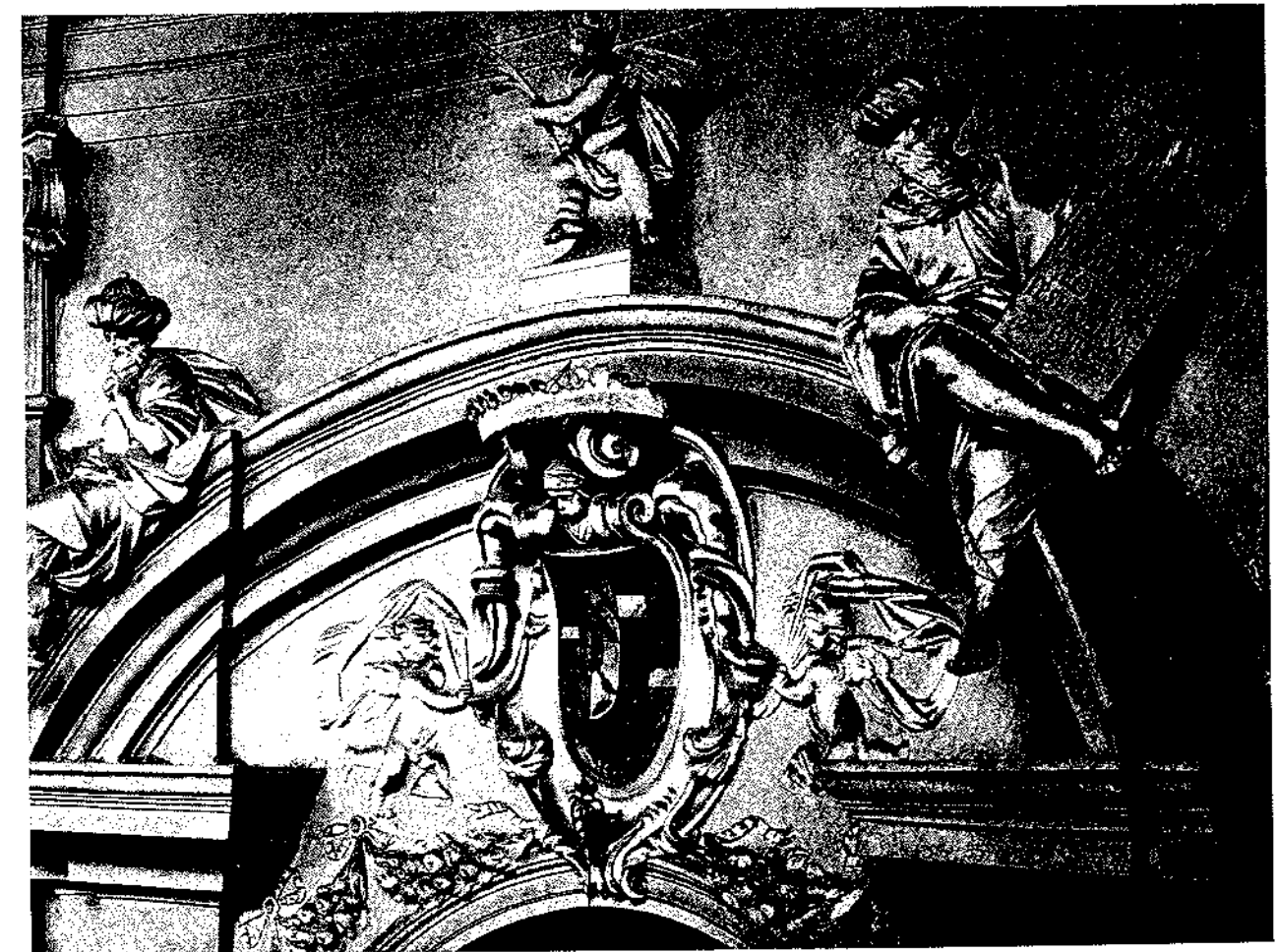
Niekoľko pamiatok z dielne G. B. Barberiniho na Slovensku

III

Mária Aggházyová-Gyulácsi

V bývalom Uhorsku za vlády baroka obľúbená štuková výzdoba na budovách bola dielom talianskych majstrov, ktorí sa sem dostali z Viedne a jej okolia cez Štajersko a Dolné Rakúsko.

Pamiatky zachované v Zadunajsku, v Burgenlande a na území dnešného Slovenska počnúc druhou štvrtinou 17. stor. sledujú obmeny slohov, ako sa tieto rozvíjajú prevažne v Štajersku. Všetky



1. Kostol servitov — Viedeň-Rossau, 1667—1669



2. Farský kostol (bývalý prepoštský), Nové Mesto n.V., 1667



3. Farský kostol (bývalý prepoštský), Nové Mesto n.V., 1667

zachované pamiatky tohto druhu sa rozhodne a ostro odlišujú od slohového smeru reprezentovaného hornorakúskou skupinou, v prvom rade skupinou Carloneho. Jeden početnejší kolektív však vynikol vo vývoji, ktorý prebiehal v druhej polovici 17. stor. prevažne jednotne a stal sa osihoteným javom. Je to štuková výzdoba vo vnútri prepoštského kostola a prepoštského domu v Novom Meste nad Váhom, pripínajúca sa na jednu významnú pamiatku vo Viedni. Je to bohatá štuková výzdoba kostola servitov vo Viedni, vytvorená majstrom Giovannim Battistom Barberinim (1625–1691) z Laina. Podobne ako novomestská, je aj jeho viedenská štuková výzdoba ojedinelým, jednorazovým javom.

Predovšetkým sa musím zmieniť o tom, že spo- medzi prác Barberiniho poznám doteraz bez-

prostredne iba vnútorný dekor viedenského kostola servitov a neskoršiu vnútornú výzdobu benediktínskeho kostola v Kremsmünsteri. Dostala som sa k práci Hansa Hoffmanna,¹ ktorá je najúplnejším jeho životopisom, bola však vydaná iba ako dizertácia bez vyobrazení. Reprodukcie jeho ďalších diel poznám zo spisu Luigiho Simonu² (Bellinzona) v druhom zväzku *Arte e Artisti*³ (Como, Laino) a posledne z príspevku Ezia Gavazza⁴ (Janov). Keďže tieto vyobrazenia predstavujú zväčša významnejšie medzníky v jeho životnom diele od začiatkov cez obdobie zrelosti po neskoré diela, trúfam si riskovať isté porovnávanie. Na tomto základe možno však prirodzene vytvárať úsudok opretý iba o prvky použitej formy a o zdobný systém jednotlivých motívov. Pokiaľ nezískam širší pohľad na vec, musím sa

obmedziť iba na kvality zistiteľné z riešenia niektorých detailov.

V Novom Meste nad Váhom stojí pri Váhu v stredoveku založený prepoštský kostol a vedľa neho prepoštský dom. Osobitne riešenú budovu gotického kostola v 17. stor. — najmä jeho vnútro — radikálne prestavali. Prepoštský dom však začali stavať až v 17. stor. Jeho stavba a výzdoba sa ukončili v dobe horlivého prepošta, ktorý dal vnútro kostola obnoviť: bol to prepošt Jakub Haško, ktorý vykonával svoj úrad v rokoch 1666–1695 a prejavil sa aj inde na okolí ako veľkodušný mecén. O jeho mladosti vieme iba toľko, že pred rokom 1651 bol chovancom viedenského Pázmána, známeho uhorského kňazského seminára. Tam mohol byť bezprostredným svedkom rozsiahlej rekonštrukcie a výzdoby kosto-

lov v 17. stor., ako boli dominikánsky kostol, bývalý jezuitský kostol, kostol školských benediktínov a i. Štukový dekor v týchto kostoloch viaže sa rozhodne na okruh talianskych majstrov, ktorí vykonávali v tom čase podobné práce. Niektorí majstri z tejto dielne dostali sa aj do Uhorska a medziiným aj k prácam na štukatúre jezuitského kostola v Trnave.

Predehádzajúce udalosti umožňovali teda prepoštovi Haškovi, aby pri podobných úlohách s náležitou rozhladenosťou vyhľadával potrebných majstrov.

Dátumy obnovovaciech prác na novomestskom kostole sú zaznačené na troch nápisoch; chronostikón na vnútornej hlavnej bráne skrýva rok 1667, na hlavnom oltári rok 1672 a nad biskupským trónom vo svätyni rok 1675. Zatiaľ sa, žiaľ, ne-

našiel archívny údaj vzťahujúci sa na obnovovacie práce.

Spomedzi prác Giovanniho Battistu Barberiniho vytvorených vo Viedni v rokoch 1667–1669 vyniká najväčšmi štukové dekórum v kostole servitov v Rossau. Z jeho ranej tvorby v Bellinzone objavujú sa tu proroci, sybily, na rímsach sediaci potomci starovekých kráľov a opakujú sa tu aj motívy malých okridlených putti. Celá táto kolekcia vo Viedni ostala ojedinelá aj v porovnaní s výtvarmi iných a neskorších majstrov.

V prepoštskom kostole v Novom Meste nad Váhom možno nájsť všetky typické znaky Barberiniho zdobného systému: hutnú výplň povrchov určených na výzdobu, orámovanie obrazových



4. Kaplnka v bývalom prepoštskom paláci, Nové Mesto n.V., 1667

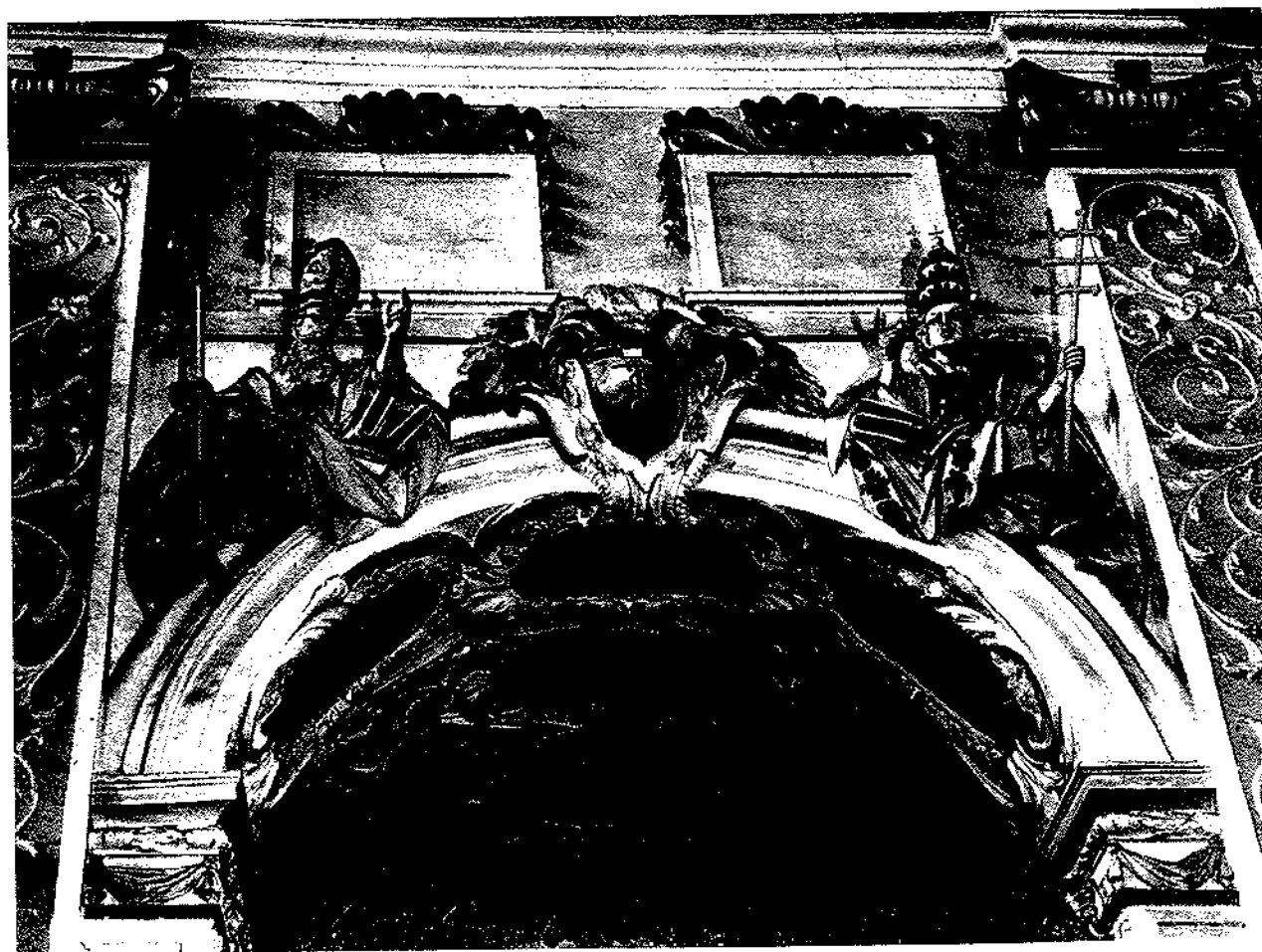
plôch a kartuší, najmä zauzlenú a zriasenú drapériu za jednotlivými obrazmi, vznášajúcich sa malých putti medzi vejúcimi šatkami, ba i jednotlivé figúry.

Majster pokrýva rebrá gotickej klenby vo svätyni tesne priliehajúcimi listovými girlandami. V strednej lodi kostola na oblúkoch, ktoré sa opierajú o múry a o štyri piliere v strede, sedia v tradičnej póze apoštoli. Konzoly pod oblúkmi klenby spevňujú tu malé anjelské páry vznášajúce sa medzi záhybmi hebkých šatiek. Pod klenbou na medailónoch maľovaných v najvyššom rade vidieť poprsia prorokov. Orámovaním týchto polí sú opäť vence listov a za nimi viditeľne, zakrývajúce vyššie časti, splýva svojsky zriadená a do uzlov naberaná drapéria. Pri nohách dvojíc apoštolov v prostriedku nad rímsou štyroch stredných pilierov v oválnom orámovaní vidieť maľované podoby štyroch západných cirkevných otcov. Stuhová kytica vyplňuje prázdnu plochu zvyšujúcu v hornej časti orámovania. Všetky prvky sú také isté ako vo Viedni. Ich rozmiestenie sa mení len do tej miery, že tu majster namiesto oválneho poľa kopuly musel vyplniť pozdĺžnu plochu steny.

V kaplnke prepoštského domu, zasvätenej sv. Jozefovi, na hlavnom oltári v strednej nike s mušľovým dekórom stojí mladý Ježiš, pri ňom Mária a Jozef, po oboch stranách mohutné patriarchálne postavy zo Starého zákona, jeden z nich azda Melchizedech alebo Zachariáš. Oproti oltáru na zábradlí organa na rímse nad plochými pilastrami po oboch stranách stoja zas dve mohutné postavy: Abrahám v ruke s mečom, pri jeho nohách hlava barana obetovaného namiesto Izáka; druhá predstavuje Jakuba, ktorý podopiera v sne videný rebrík do neba. Postava Jakuba tu figuruje ako patrón budujúceho prepošta-mecéna. Nad oknom oratória umiestneného medzi týmito dvoma figúrami je zas medailón orámovaný vencem z ratolestí, ktorý držia anjeli stojaci pred spomenutou drapériou. Všetky ostatné plochy múrov kaplnky obopínajú rastlinné úponky, medzi nimi reliéfne medailóny s poprsím apoštolov a prorokov. Domnievam sa, že predchodkyňou týchto rozmerných stojacich figúr, ako je opísaná v literatúre, je bohatá séria sôch čiastočne s totožným námetom, pochádzajúca zo staršej tvorby Barberiniho. Ale pokiaľ ide o hlavy Abraháma a Jakuba s bradou a turbanom,



5. Farský kostol (bývalý prepoštský), Nové Mesto n.V., 1667



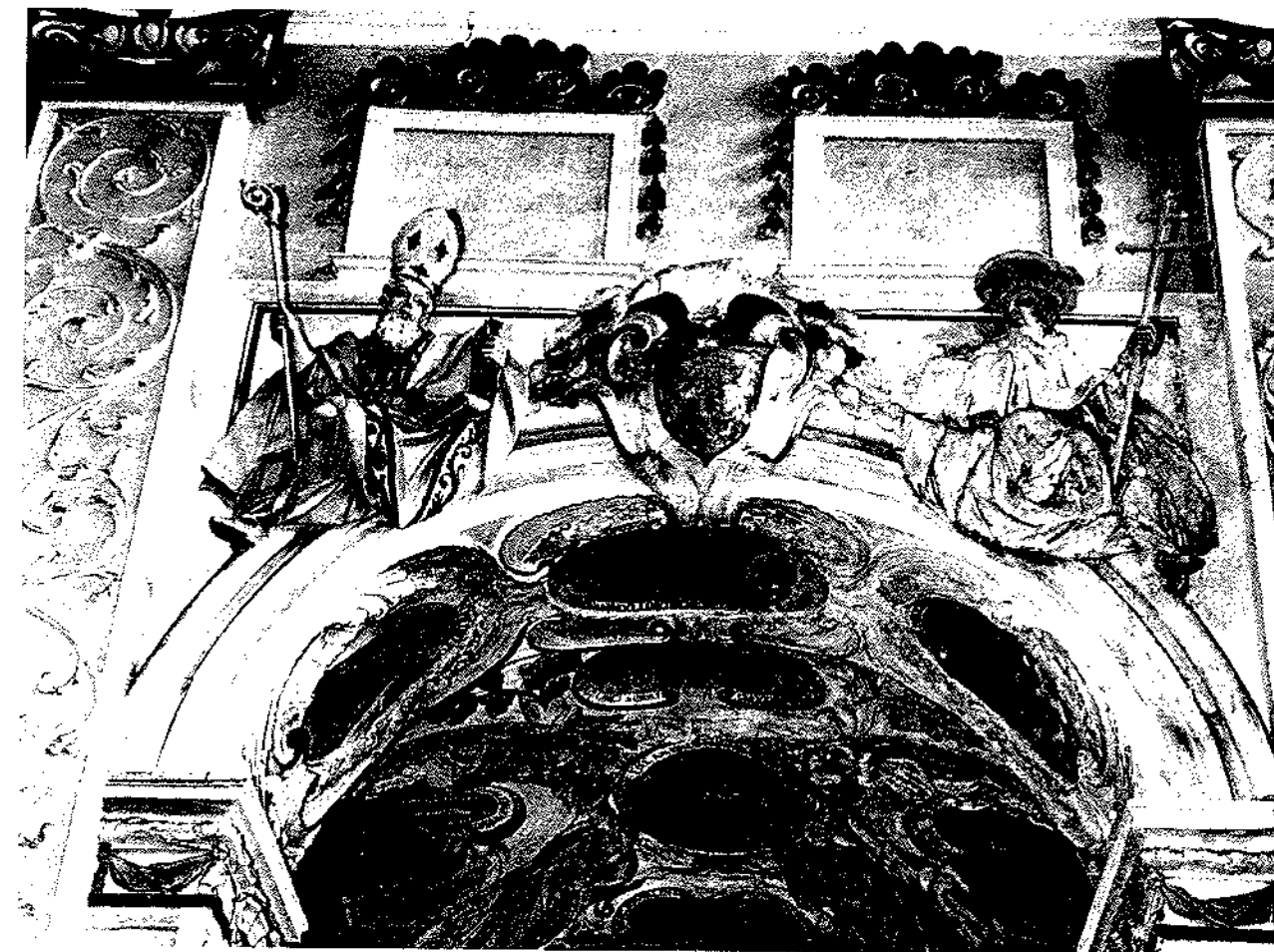
6. Univerzitný kostol, Trnava, 1692

možno k nim nájsť analógiu aj medzi jeho prokmi vo Viedni.

V rozpore s doterajším poňatím v novšej literatúre Ezio Gavazza kladie sochy donátora od Barberiniho v Janove z čias Alberga dei Poveri do starších čias, a to do rokov 1660, kým jeho rozsiahlu činnosť v Cremona obmedzuje iba na jeden rok — 1666. K tejto otázke ťažko zaujať stanovisko, ale pokiaľ je to možné, nedá sa vylúčiť ani domnienka, že majster zároveň s prácami vo Viedni prevzal úlohy aj v neďalekom Novom Meste nad Váhom. Aj keď pri každom detaile nemožno počítať s tým, že ho vytvoril Barberini osobne, usudzujeme, že — podobne ako v neskoršom období svojej tvorby — pracoval s tovarišmi a vtedy realizoval tieto početné a rozmerné úlohy podľa jeho plánov, či aspoň pod jeho dozorom

niektorý príslušník alebo viacerí pomocníci z jeho dielne.

Na dekore v Kremsmünsteri vytvorenou v neskoršom období Barberiniho činnosti (medzi rokmi 1680—1682) objavili bádatelia popri zachovaní starých prvkov už nové črty. Zistilo sa, že okrídlení géniovia v Kremsmünsteri, sediaci na klenutých rímsach, sú potomkami postáv z Bellinzony, z Viedne i z Nového Mesta nad Váhom; svedčí o tom aj použitie charakteristických motívov drapérie. Posunok jedného z géniov držiacich v ruke kadidelnicu pripomína okiadaajúceho veľkňaza na oltári v novomestskej kaplnke. Barberini sa však vo viacerých smeroch dostal prirodzene pod vplyv slohu dielne hornorakúskeho Carloneho. V tejto súvislosti uvádza Preimesberger⁵ róznejšie vystupujúce rímsy a ich krivky



7. Univerzitný kostol, Trnava, 1692

zdôraznené hustejšími, plastickejšími rastlinnými girlandami. Ale azda sa nemýlime, ak sa domnievame, že u Barberiniho opätovne použitý motív postáv s funkciou atlantov, vymodelovaných v bočných lodiach, kde nesú klenbu, pochádza z blízkeho Garsteinu, kde presne v tom istom čase modelovala Carloneho dielňa tie isté figúry. Výzdoba klenby v St. Cecilia v Como z čias okolo roku 1687, t.j. z posledného obdobia majstrovho života, je čistým ohlasom raných motívov Barberiniho: plochy orámované girlandami, za nimi drapéria splyvajúca z naberaného uzla a odhŕňaná anjeličkami atď. V priebehu celej výtvarnej dráhy Barberiniho možno sledovať isté, pre jeho umenie obzvlášť charakteristické ozdobné prvky a možno ich nájsť aj v Novom Meste nad Váhom.

Napokon treba sa zmieniť ešte o jednej pamiatke

na slovenskom území, a to už o spomenutom trnavskom kostole jezuitov, kde možno tiež nájsť stopy jeho umenia. Ako sme povedali, tu už od druhej štvrtiny 17. stor. pracovali priebežne talianski štukatéri, ktorí k nám došli zo štajerského Klosterneuburgu. V sústavnom zdobení bočných kaplniek kostola nastáva však po roku 1656 prestávka. Na práce tohto druhu dostávali jezuiti od rozličných majetných rodín značné dary. K výzdobe kaplnky pri vchode došlo však akiste až po dlhej prestávke, a to štedrosťou novomestskeho prepošta-mecéna Jakuba Haška. Svedčia o tom kartuše s erbami umiestené v strede rímsy v otvore kaplniek a zachované archívne údaje. Pravda, dokladajú to aj postavy štyroch západných cirkevných otcov sediacich na klenutých rímsach. Tieto figúry sú rodnými bratmi všetkých sôch

vymodelovaných pre novomestský kostol a prepoštskú kaplnku: umiestenie sediacich figúr je úplne „barberiniovské“, typy tváří sú obdobné so sochami na oltári kaplnky a na zábradlí organa. Podľa svedectva archívnych dokladov vznikli až roku 1692,⁶ čiže rok po predpokladanom dátume Barberiniho úmrtia. Môže tu teda byť reč vskutku len o diele spolupracovníka alebo žiaka. Na koho by sme si však mohli spomenúť spomedzi jeho spolupracovníkov uvádzaných vedno s ním v neskoršom období jeho činnosti v Kremsmünsteri? Či na Antonia Quadria, ktorý neskoršie pracoval v Štajerskom Hradei (Graz) a na okolí a ktorý prišiel azda zo Štajerska za svojimi predkami a nasledujúce ich, dostal sa až do služieb jezuitov v Trnave? Neskoršie — roku 1711 — pracoval

s určitou aj u jezuitov v chorvátskej Vinici. Či to bol azda Girolamo Alfieri, ktorý po pôsobení v Barberiniho dielni v Kremsmünsteri objavuje sa roku 1681 u servitov v Lorete, ktoré patrilo vtedy tiež k Uhorsku? To značí, že mal s Uhorskom spojenie už aj pred rokom 1692. Na činnosti početnej skupiny štukatérov v Lorete však nemožno zistiť stopy barberiniovského štýlu, a takto sa Loreto nedá považovať za medzistanicu vedúcu k Trnave.

Otázku osobného pôsobenia Giovanniho Battistu Barberiniho v Uhorsku môžeme vyriešiť až potom, keď sa nájdu vierohodné archívne údaje. Medzi pamiatkami na slovenskom území sa však zachovali bezpečné a určité stopy činnosti jeho dielne a jeho individuálneho umenia.

Poznámky

¹ Hans Hoffmann, *Der Stuckplastiker G. B. Barberini*, Augsburg 1928.

² Luigi Simona, *L'arte dello Stucco nel Cantone Ticino* II, Bellinzona 1938, 30, fig. 30.

³ *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi* II, Como 1964, fig. 91 e 92

⁴ Ezia Gavazza, *Del Barberini plasticatore lombardo*. *Arte Lombarda*, 1962, 63 e ss.

⁵ R. Preimesberger, *Notizen zur Ital. Stukkatur in Österreich*. *Arte e Artisti ... II*, Como 1964, 333, fig. 287.

⁶ Archivio di Stato, Budapest. *Acta Jesuitica Tyrnaviensis*. Fasc. 7, fol. 17—22 (Gyéressy).

Renesančný kaštieľ v Senci

Fedor Kresák

Renesancia bola na západnom Slovensku obdobím na výtvarné pamiatky dosť chudobným; nastupuje v tieni tureckých vojen a napriek pomerne skorému príchodu baroka dožíva po celé 17. stor. Jednou z význačnejších stavieb, zachovaných z tohto obdobia, je senecký kaštieľ, nazývaný Turecký dom. V tomto článku sa pokúsime o jeho opis, vývojové zaradenie a približné datovanie.

*

Turecký dom sa nachádza takmer uprostred obce na južnej, pozdĺžnej strane dnešného Námestia 1. mája. Stojí osamotene a výrazne sa diferencuje od svojho okolia. Dá sa predpokladať, že tak stál i pôvodne a že po jeho stranách bol nezastavaný priestor. Zrejme je to na východnej strane, bohato členenej oknami, pokiaľ na západnej nachádzame iba jediné okno na poschodí, avšak umiestnené tak, že vylučuje čo i len teoretickú možnosť, že by vedľa Tureckého domu a s ním v jednej línii stával alebo bol zamýšľaný vyšší objekt ako prízemný. Keďže miestnosti západnej strany kaštieľa sú dostatočne osvetlené oknami čelnej, pofažne zadnej fasády a keďže šľachtické sídlo, ktorým tento dom istotne bol, stávalo obvykle osamotene, môžeme sa domnievať, že to tak bolo aj v Senci. I na dochovanom pláne Senca z 18. stor. stojí Turecký dom osamotene.¹ Či stál Turecký dom i pôvodne v línii uličného frontu, ako je zakreslený na tomto pláne, dnes už ťažko určiť. Senec je totiž ulicovkou, rozširujúcou sa uprostred v námestie, vzniknuté jednostranným ustúpením frontu domov práve na južnej strane, a keďže iná, prínajmenej rovnako stará stavba ako Turecký dom sa tu nezachovala,

mohol by túto otázku vyriešiť snáď iba archeologický výskum.

Kaštieľ je orientovaný približne v smere severojužnom. Jeho pôdorys tvorí zhruba štvorec o stranách asi 16 × 16 m, porušený iba na dvoch miestach: na severovýchodnom rohu budovy nachádzame po jej celej výške prebiehajúci valcový nárožný arkier o vonkajšom priemeru skoro 5 m a na zadnej fasáde sú mierne vysunuté obe krídla, takže vytvárajú dva plytko vystupujúce rizality. Staviteľ sa teda snaží zdôrazniť frontálnu stranu kaštieľa jej rozšírením, nerobí to však dôsledne; nárožnému arkieru nezodpovedá rovnaký arkier na opačnej strane priečelia, symetria teda chýba. Neskororenesančná orientácia na strednú os je naznačená rizalitmi zadnej fasády, ako aj vnútornou dispozíciou, avšak prevaha arkierom zdôraznenej východnej časti sa prejavuje i na zadnej fasáde, i vo vnútornom členení budovy.

Poschodia sú renesančne vrstvené do priebežných rovín. Jednotlivé miestnosti väčšinou ešte nemajú svoje špeciálne určenie. Sú orientované hĺbkovo. V severovýchodnom rohu budovy sa nachádzajú obe priestrané izby s arkiermi. Rozšírené siene uprostred zadného traktu so schodištom, vedúcim na poschodie, pravidelnosť pôdorysu trocha rušia. Pôvodné valené klenby s lunetami sa zachovali v zadnej časti domu, a to v oboch sieňach, v juhovýchodnej miestnosti na prízemí a v juhozápadnej na poschodí; v prízemnej sieni valené klenby vytvárajú klenbu krížovú. Ďalšie dve miestnosti na prízemí majú prosté valené klenby. Severovýchodná a stredná uličná miestnosť na poschodí majú rovné povaly s novodobou štukatúrou, preberajúcou renesančný

geometrický ornament, ostatné iba rovné povaly. Arkier má na prízemí i na poschodí drevené povaly s empírovým snečným motívom.

Kaštieľu chýba suterén, čo si možno vysvetliť geologickými podmienkami: v oblasti s vysokou hladinou spodnej vody v blízkosti Malého Dunaja bol by býval často zaplavovaný. Pivnica je umiestená pod zemou mimo budovy, rovnobežne s jej západným múrom. Má tehlové steny, valenú tehlovú klenbu a je zrejme mladšia.

Vnútrajšok budovy bol v minulosti viac ráz prestavovaný; dom totiž častejšie menil majiteľa, nájomníkov i svoje určenie, takže sa s ním zaobchádzalo podľa momentálnych potrieb. Dodatočné predelenie miestností priečkami nachádzame iba vo východnom krídle budovy. Nedávno došlo k prestavbe zadnej siene na prízemí, na pripojenom náčrte z r. 1964 ešte nezachytenej, celkom rušiacej jej pôvodný charakter.

Drevené schodište, spájajúce obe poschodia, nie je pôvodné; je umiestnené v zadnej sieni rovnobežne s jej hĺbkovou osou a pravouhlo sa láme. Rozmiestnenie dverí je nepravidelné a pôvodné už nie sú ani jedny. Z hlavného portálu bol spravený dosť nevkusný výklad. Ani dvere do záhrady už nie sú pôvodné. Mreže v oknách prízemia, zdobené v priesečníkoch jednoduchým kruhovým ornamentom, zodpovedajú najstaršej stavebnej fáze.

Turecký dom sa navonok snaží pôsobiť dojmom opevneného objektu, hoci je iba omietanou tehlovou obytnou budovou. Silné prevýšenie jeho vonkajších múrov, členených v atikovej časti iba malými kľúčovými strielhami — horné rámy okien poschodia prebiehajú takmer v polovici zdanlivej výšky budovy — vytvára dojem tlaku, preťaženia hornej časti a tým mohutnosti a hmotnosti. Taktiež plocha okien je v porovnaní s plochou steny zámerné malá. Svojou masívnosťou snaží sa vytvárať pevnostný dojem i náročný arkier, hoci si nekládol vyššie ciele ako poskytnúť príjemnú vyhlíadku obyvateľom domu.

Atika Tureckého domu je ukončená pásom v pravidelnom rytme sa opakujúcich polkruhovitých štítkov, podčiarknutým ešte výrazne profilovanou korunovou rímsou. Plasticky zdôraznené okraje štítkov však nedosadajú ani na rímsu, ani na pilastre, ale pred dosadením na rímsu sú náhle pravouhle zakončené. Pás štítkov tým nadobúda zovretosť a rýchly, plynulejší rytmus, atika je

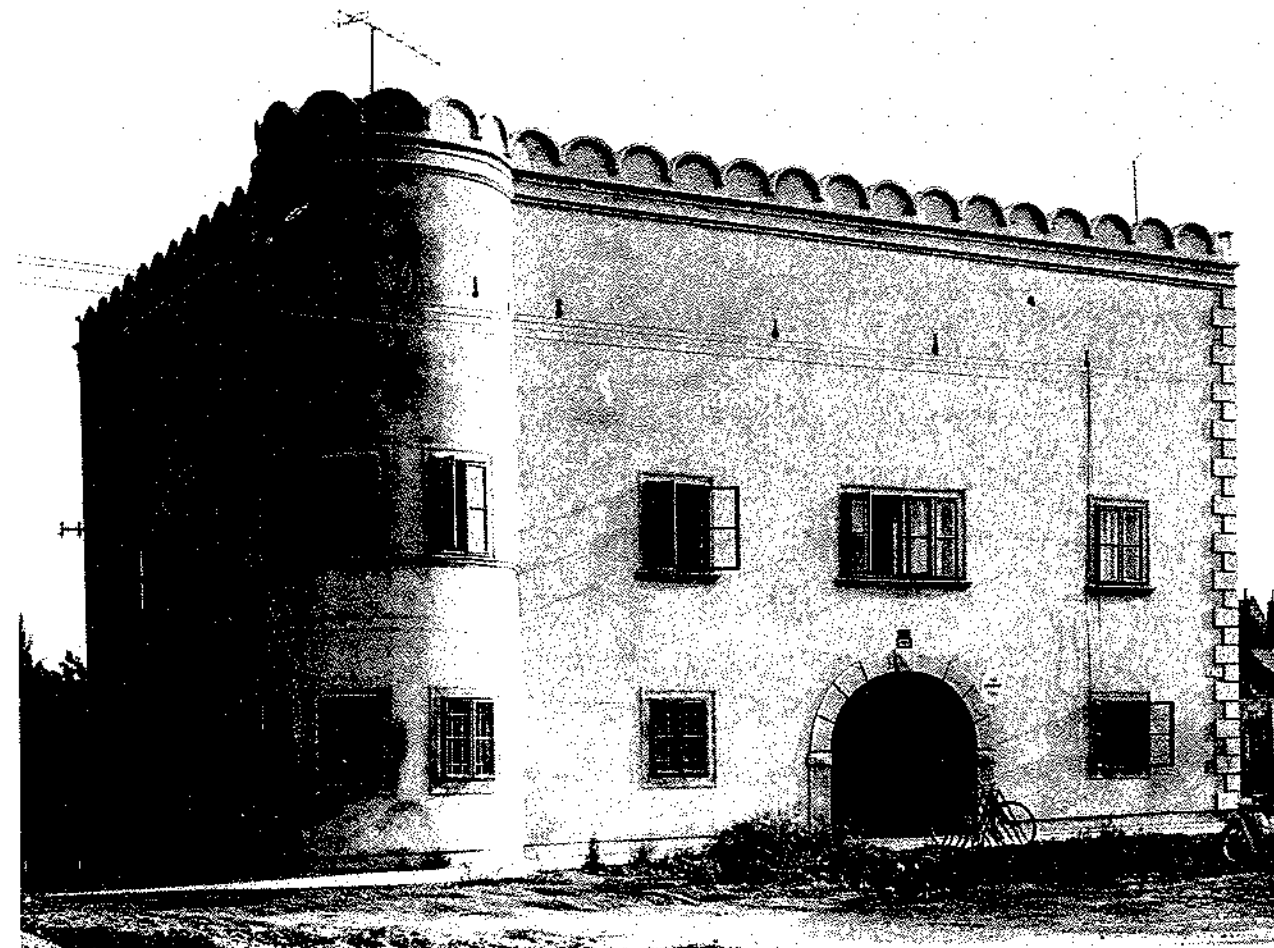
zbavená tektoničnosťou a tvorí iba kulisu. Náročné štítky sa vo vrehole lámu.

Vysoké renesančné atiky, značne prečnievajúce ponad strechy domov, bývali nielen dekoratívnym prvkom, ale i účinným protipožiarnym opatrením. Bolo to tak aj v prípade Tureckého domu. Kľúčové strielne neboli iba ozdobou atiky ako v juhočeskej renesancii, ale skutočnými strielhami pre ručné palebné zbrane. Dá sa tak usúdiť z ich rozšírenia smerom dnu, z ich rozmerov, z výšky ich rozmiestnenia nad dlážkou povaly, z ich nahustenia na arkieri, odkiaľ je dobrá možnosť bočnej strelby, ako aj z nesymetrického rozloženia vzhľadom na štítky atiky. Mali asi slúžiť majiteľovi domu pre prípad miestnych, najmä sociálnych nepokojov, charakter vojnového opevnenia však rozhodne nemali.

Pultové strechy sú na severnej, východnej a západnej strane klopené dnu; na severnú pultovú strechu sa kolmo napája hrebeň štvrtej, sedlovej strechy, splývajúci v priemete do pôdorysu s hĺbkovou osou stavby. Voda steká do priesečnic striech a výtokmi, prerazenými do zadnej fasády, odteká do odkvapových rúr so štylizovanými kalichovitými lievikovými hlavícami. Kominý sú pre blízkeho pozorovateľa zámerné skryté za oblúčikmi atiky; nie sú pôvodné.

Severovýchodný roh Tureckého domu je opatrený štukovou bosážou na tehlovom murive. Na nárožniach južnej fasády bolo zdanlivé armovanie, vrývané do omietky. Záznam z prvej republiky stručne spomína schematický rastlinný ornament na atike, dnes už neexistujúci.² Snáď bola celá budova pôvodne zdobená sgrafitom. Nasvedčovali by tomu horizontálne dvojité ryhy v omietke, vedené nad prízemím i poschodím, napodobujúce asi pôvodnú výzdobu fasády.

Obdĺžnikovité renesančné okná svojím riedkym rozložením podčiarkujú horizontalitu celej budovy, zdôraznenú radom oblúčikovitých štítkov atiky, korunovou rímsou i priebežnou podokennou rímsou na arkieri, celkové členenie rímsami však chýba. Na prednej a zadnej fasáde otvory prizvukujú jej stred a krídla; sú rozložené symetricky, iba portál, smerujúci do záhrady, je vysunutý mimo osi, rešpektujúce členenie interiéru. Rozloženie okien na západe a na východe je nepravidelné. Okenné šambrány sú kamenné a majú na poschodí jednoduché podokenné rímsy. Malý, pozdĺžny balkónik, umiestnený medzi oboma rizalitmi



Renesančný kaštieľ v Seneci, pohľad od severu. Foto F. Hideg

záhradnej fasády, bol pristavaný až neskoršie; jeho dvere boli prerazené dodatočne. Okná sú rovnakej veľkosti len na hlavnej fasáde; na južnej a východnej strane sú i okienka malých rozmerov. Na južnej strane nachádzame i povalové okienka, prerazené do atiky, vedúce celkom mimo strechu.

Portál domu je veľmi jednoduchý, oblúčový. Prosté kamenné články sú v ňom spájané hrubými spárkami. Oblúk portálu dosadá na pätočné rímsy, zdobené dnes už značne otupeným diamantovým rezom, ktorý nachádzame i na vrcholovom klenáku, plasticky vystupujúcom a vybiehajúcim z oblúka nahor. Portál javí známky neskoršej reštaurácie. Z pôvodných článkov ostali zrejme iba uvedené tri s diamantovým rezom, ako aj zvyšky článkov v susedstve vrcholového klenáka. Ostatné články sú menej zvetrané, hrubšie opracované a ich napojenie na zvyšky pôvodného

portálu z oboch strán vrcholového klenáka je zjavné.

Navonok pôsobí Turecký dom svojou blokovou uzavretosťou, hmotnosťou a jednoduchosťou svojich foriem. Dojem až ťažkopádnej statičnosti oživuje rýchly rytmus oblúčikov atiky, dodávajúci stavbe trocha dynamického vzruchu i malebnosti. Ploché, plasticky neprepracované, omietnuté steny malebnosť ešte stupňujú. Napriek tomu, že z umeleckej stránky Turecký dom nie je vynikajúcou stavbou, možno ho považovať za charakteristickú architektonickú pamiatku svojej doby i oblasti svojho vzniku.

Keďže archívny materiál, vzťahujúci sa priamo na senecký kaštieľ, chýba, pokúsme sa o datovanie stavby najprv na základe tvarového rozboru.

Osamelou polohou, pravidelným pôdorysom

s mierne naznačenou orientáciou celej budovy i jednotlivých miestností na hĺbkovú os, zvýraznenou na zadnej fasáde plytkými rizalitmi, rozšírením a zdôraznením hlavnej fasády, neprvou nárožnou bosážou, ako aj zoskupením otvorov na prednej a zadnej fasáde do stredy a do krídel (združené okná na poschodí) reaguje senecký kaštieľ na taliansky vývoj prvej polovice 16. stor.³ Na západnom Slovensku možno tento vývojový stupeň v podobe, v akej ho nachádzame v Senci, očakávať s oneskorením približne o niekoľko desaťročí.

V pôdorysnom riešení badať prevahu východnej časti budovy, prejavujúcu sa i navonok zdôraznením východného krídla hlavnej fasády arkierom. Vzdialenosť predĺženej osi symetrie portálu od západného nárožia i od vertikálnej línie, v ktorej sa arkier napája na plochu priečelia, je rovnaká, takže pôdorysná prevaha východnej časti je iba dôsledkom existencie arkiera.⁴

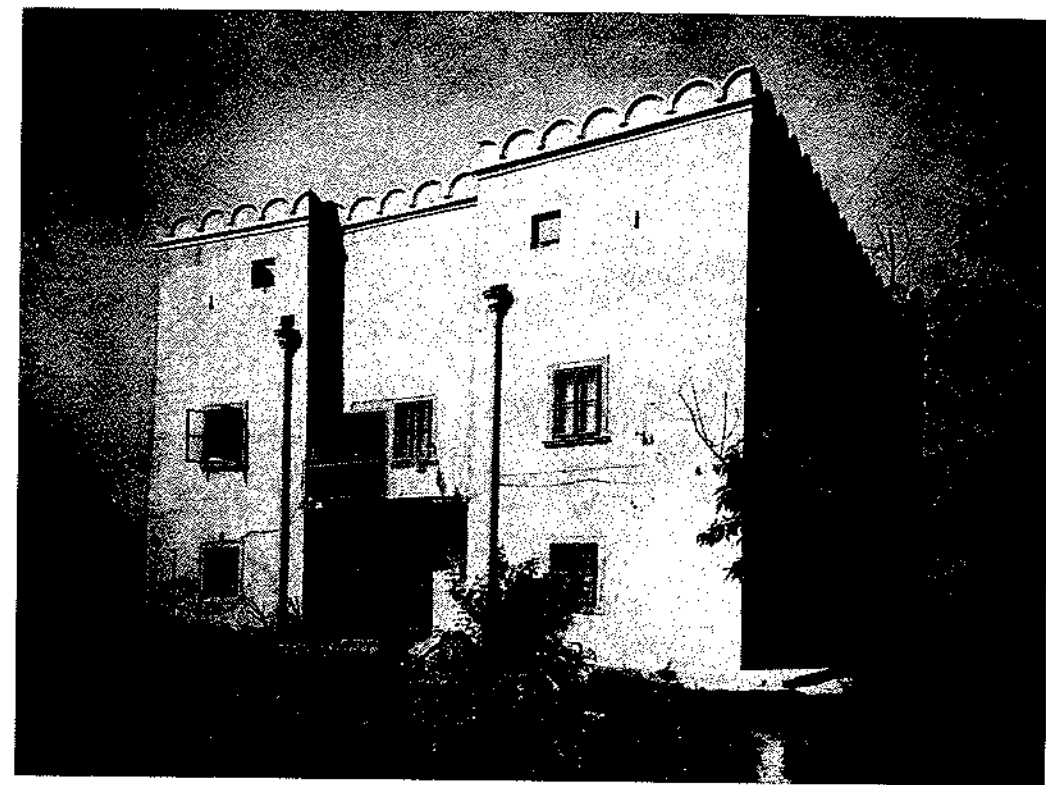
Valcovitý, po celej výške budovy prebiehajúci nárožný arkier je stredoeurópsky renesančný výtvarný prvok, prevzatý z fortifikačnej architektúry. Vyskytuje sa najmä v rakúskom Podunajsku⁵ a v blízkej časti západného Slovenska (Bratislava, Pezinok).⁶ Hoci žiaden z týchto arkierov u nás nie je presne datovaný, ich výskyt

na západnom Slovensku koncom 16. stor. je pravdepodobný. Valcovité nárožné arkiere nachádzame spravidla v mestskej architektúre, kde zdôrazňujú nárožia domov zasadených do uličnej čiary, obvykle teda jediný roh domu. Senecký kaštieľ však stával asi osamotene. Natíska sa tu otázka, či snáď kaštieľ nie je predčasne, v zredukovanej podobe dokončenou stavbou, pri ktorej staviteľ pôvodne zamýšľal rovnaký arkier i na opačnom nároží priečelia, dodatočne ho však vypustil a celú západnú stranu zúžil.⁷ Pri domyslení pôdorysu v tomto zmysle dostali by sme prevažne šírkove rozloženú, podľa strednej osi symetrickú stavbu so zdôrazneným stredom a krídlami hlavnej fasády, teda pôdorysné riešenie, blízke napríklad kaštieľu vo Fričovciach (1623—1630)⁸ alebo v Diviakoch (krátko po 1630),⁹ fasádou, nárožnými arkiermi pripomínajúcou dom v Bratislave na Žižkovej ulici (tzv. Pramerova kúria, 1620?).¹⁰ Bolo by potom treba stavbu posunúť až do 17. stor.

Zdôraznenie osi symetrie fasády združeným oknom nad portálom nachádzame na susednej Morave až v poslednej štvrtine 16. stor.¹¹ a je málo pravdepodobné, že by sa na Slovensku vyskytovalo už prv.

Oblúčikovitý typ atíky, vyskytujúci sa na

Renesančný kaštieľ v Senci, pohľad od juhu. Foto Fr. Hideg



Tureckom dome, je benátsky prvok, šíriaci sa už v prvej polovici 16. stor. hlboko na sever.¹² V susedných častiach Rakúska je od polovice 16. stor. častý,¹³ na Slovensku sa bežne používa pri prestavbách hradov v druhej polovici 16. stor., vedených zväčša talianskymi staviteľmi.¹⁴ V Senci sú už oblúčiky navzájom tesne zomknuté, ich rytmus je rýchlejší, plynulejší, tektonická stavba atíky je už porušená, čo zodpovedá neskoršiemu vývinovému stupňu, koniec 16. stor. však ešte nijako nevyučujúcejmu.¹⁵ Pokým v českých krajinách, južnom Poľsku a Sliezsku oblúčikovitý typ atíkových štítkov ešte v 16. stor. mizne, na západnom Slovensku, vtedy výtvarne napojenom prevažne na rakúsky zaalpský okruh, ovplyvňovaný Benátkami, možno predpokladať jeho značne dlhšie prežívanie. Manieristický horror vacui, prichádzajúci koncom 16. stor. do českých krajín zo severozápadu, dolnorakúska ani západoslovenská renesancia nepozná.

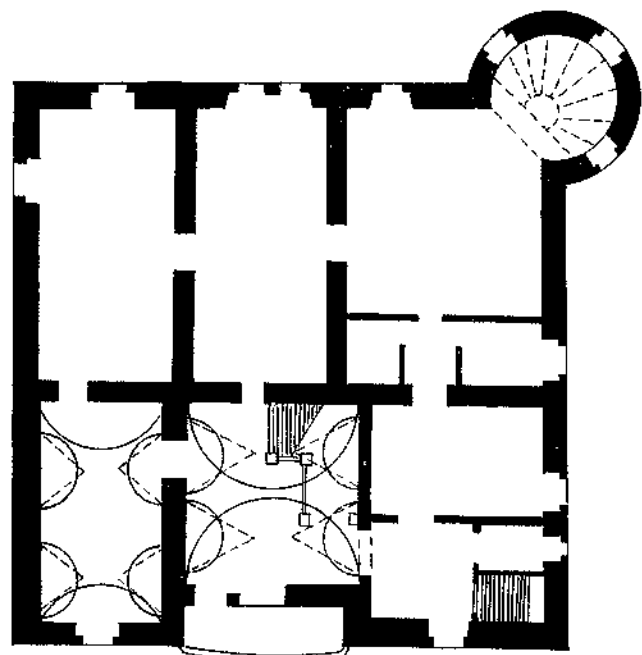
Kľúčové strielne, ako ich nachádzame v Senci, bývali v Turkami ohrozenej oblasti uprostred 16. stor. bežnou súčasťou opevnených stavieb; ako sme videli, nie sú iba ozdobným prvkom ako v juhočeskej renesancii. Jednoduchý portál zodpo-

vedá taktiež poklasickému vývojovému stupňu (vyčnievajúci klenák, diamantová bosáž).

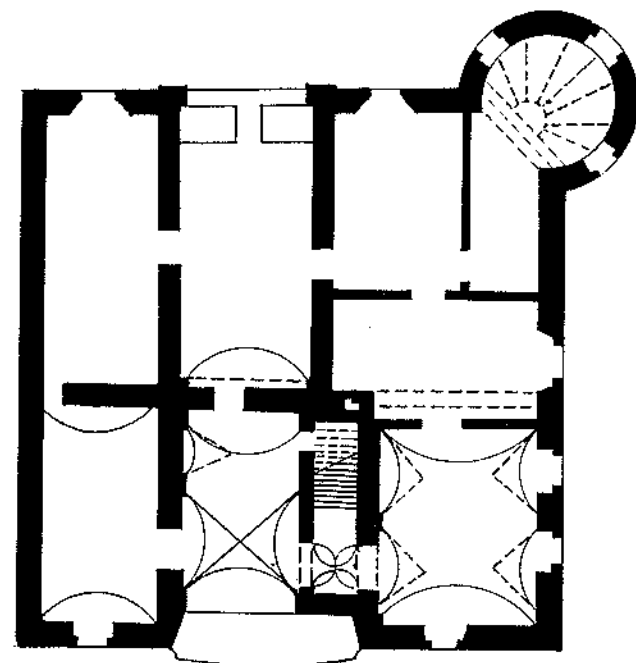
Ako vyzerala a do akej miery bola vôbec použitá sgrafitová výzdoba, dnes už nevieme. Spomínaný úponkový rastlinný ornament na atike dnes už neexistuje, jeho tvary sú nám neznáme; úponkový motív, v renesancii veľmi obľúbený, má svoje korene ešte v gotike a v priebehu renesancie prechádza nepretržitým vývinom. Nemožno však vylúčiť ani možnosť, že sa na fasádu seneckého kaštieľa dostal až v 19. stor. Z lineárnosti dnešného členenia fasády dvojitémi rýhami by sa v prípade, že napodobňujú pôvodnú výzdobu, dalo usúdiť, že ani pôvodná výzdoba neusilovala o ilúziu plastičnosti, čo taktiež zodpovedá vývojovému stupňu až z konca storočia.

Valené klenby s lunctami sú už čisto neskororenesančné.

Turecký dom bol teda postavený v štýle neskorerenesancie, bez dožívajúcich pozdnogotických prvkov. Jeho tvaroslovie sa používa na našom území už koncom 16. stor. Naproti tomu budova ešte neobsahuje prvky ranobarokovej fázy. Na základe tvarového rozboru možno teda dobu jeho vzniku položiť medzi roky 1580—1640.



Kaštieľ v Senci — náčrt pôdorysu poschodia



Kaštieľ v Senci — náčrt pôdorysu prizemia

Obdobie medzi rokmi 1580—1640 bolo dobou trvalého ohrozenia slovenského územia Turkami. Pokým tureckým pustošením v prvej polovici 16. stor. trpela najmä západná časť Slovenska, po polovici storočia sa turecký tlak sústreďuje najmä na bohaté stredoslovenské banské mestá. V rokoch 1547—1593 panuje medzi Portou a habsburským dvorom formálne primérie, Turkami sústavne porušované. Roku 1593, asi po dvojročnom napätí, sa rozpútava očakávaná otvorená vojna, končiaca sa Žitavským mierom roku 1606. Keďže Turecký dom leží na nechránenej, smerom k vtedajšej tureckej hranici otvorenej rovine, ktorá bývala častým predmetom tureckých nájazdov — Senec sám bol Turkami vypálený ešte roku 1606, teda na samom konci vojny¹⁶ — je nepravdepodobné, že by bolo k stavbe došlo v období 1590—1606. Musela teda vzniknúť buď ešte v osemdesiatych rokoch 16. stor., alebo — čo sa zdá byť pravdepodobnejšie — až po roku 1606.

Staviteľa domu nepoznáme, ale pre jednoduchosť i rustikálnejšie vyhotovenie stavby, zrejme už z premiešania talianskych renesančných prvkov so stredoeurópskymi, možno uzatvárať, že to bol buď domáci staviteľ, alebo staviteľ z neďalekej podunajskej oblasti Rakúska, s architektúrou ktorej, ako sme videli, stavba súvisí. Kamenárske práce nepresahujú remeselnícku úroveň a možno pri nich predpokladať domáci pôvod.

Ani stavebníka kaštieľa nepoznáme, avšak osamotená, dominujúca poloha objektu uprostred námestia — býval snáď jedinou poschodovou budovou v Senci — naznačuje, že ním mohol byť senecký zemepán. Dom mu snáď slúžil ako letné vidiecke sídlo, kam sa príležitostne uchýľoval za zábavou a odpočinkom; nasvedčovala by tomu orientácia väčšiny obytných miestností na sever.

Najstaršími známymi obyvateľmi seneckého kaštieľa boli Esterházyovci,¹⁷ bývalí majitelia nielen kaštieľa, ale celého Senca. Senec nadobudol spolu s inými rozsiahlymi majetkami roku 1642 vtedajší palatín Mikuláš Esterházy donáciou od Ferdinanda III.¹⁸ Že by boli nechali Turecký dom vystavať Esterházyovci, je nepravdepodobné; od tak prohabsbursky exponovaného a katolíckeho rodu by sa v časoch rozvitej protireformácie už sotva dala očakávať stavba v prísno renesančnom štýle. I táto okolnosť nám posúva stavbu pred rok 1642.

Prechodcami Esterházyovcov ako vlastníci poddanského mestečka Senca boli Thurzovci. Roku 1523 nadobudol Senec spolu s inými majetkami donáciou od kráľa Ľudovíta I. Alex Thurzo; v donačnej listine sa výslovne spomínajú „oppida Cheklez et Zempez“.¹⁹ Roku 1542 údajne spisuje Alex Thurzo testament,²⁰ ktorý býval neskoršie predmetom častých a nechutných súdnych sporov. Mal ním určiť za dedičov Hlohoveckého, Tematínskeho a Šintavského panstva, ku ktorému patrili i Senec, svoje dcéry Annu a Alžbetu; v prípade vymretia ich línie sa mali majetky vrátiť Thurzovcom.²¹ 25. januára 1543 Alex Thurzo zomiera²² a Senec nadobúdajú jeho dcéry. Staršia Anna, vydatá za Andreja Báthoriho²³ roku 1561 ešte žila, roku 1565 už asi nie.²⁴ Po jej smrti vlastní Senec už iba mladšia Alžbeta, postupne vydatá za Jaroslava z Pernštejna, Adama Ungnada a Júliusa Salma,²⁵ spolu s ktorým vystupuje roku 1571 ako majiteľka Senca a matka dcéry Anny.²⁶ Táto dcéra Anna Salmová prežila oboch rodičov a zomiera ako vdova po Jánovi Justínovi z Lichtensteina bez potomkov pravdepodobne roku 1596.²⁷ V druhej polovici 16. stor. teda Senec de facto nebol v thurzovských rukách, ale v rukách priženívšich sa manželov.

V súdnom spore, ktorý po smrti Anny Salmovej nastal o Šintavské, Hlohovecké a Tematínske panstvo, teda i Senec, víťazia Stanislav a Mikuláš Thurzo.²⁸ Od smrti brata Mikuláša roku 1609 je majiteľom Senca Stanislav sám;²⁹ zomiera roku 1625, zanechávajúc troch synov: Stanislava ml. († 1627), Adama († 1635) a Michala († 1636).³⁰ Najmladší z nich, Michal, objavuje sa roku 1633 v prameňoch ako pán Senca.³¹ Po Michalovej smrti zabral Senec ako odúmrté roku 1636 fiskus, nakoľko Michal zomrel bez mužských potomkov.³² Ešte roku 1641 sa vedie o Senec už zrejme iba iluzórny spor medzi príbuznými,³³ v nasledujúcom roku ho spolu s inými majetkami nadobúda donáciou Mikuláš Esterházy, palatín a prívrženec Habsburgovcov, na ktorom v dobách vnútropolitického napätia cisárovi zrejme veľmi záležalo. Esterházyovci usilovali o thurzovské majetky na západnom Slovensku už prv.

Ako možní stavebníci seneckého kaštieľa prichádzajú teda do úvahy predovšetkým Stanislav (v rokoch 1606—1625) a Michal (v rokoch 1625—1636) Thurzo. Skutočnosť, že Turecký dom výtvorne súvisí s renesančnou architektúrou ra-

kúskeho Podunajska a nie Spiša, ktorý bol domovom thurzovskej vetvy, vlastníacej Senec a kde sa oba spomenutí Thurzovci prevažne zdržiavali, by neprekvapovala: stavba totiž výtvorne súvisí práve s architektúrou neďalekých dolnorakúskych protestantských miest (Stein, Krems, Retz), kam sa upínali politické sympatie Thurzovcov. Za Thurzovcov ako stavebníkov by hovorila i domniemka,³⁴ že názov „Turecký“ dom mohol vzniknúť skomolením z „Thurzovský“; názov „Turecký“ ťažko odôvodniť ináč než nejasnou súvislosťou s tureckými vojnami. Proti tejto domnienke zdá sa svedčiť jednoduchosť stavby, ktorá by pri tak významnom rode trocha prekvapovala, ako aj skutočnosť, že stavebníkom

niečo rozsiahlejšieho kaštieľa v Diviackoch bol asi František Platthy, hlavný prefekt spomínaného seneckého zemepána Michala Thurzu. Núkala by sa tu analógia, že totiž i v Senci ide o sídlo vyššieho thurzovského úradníka. Diviacky kaštieľ je však pravdepodobne mladší. Pri zvážení týchto argumentov treba prizrieť i k vtedajšej hospodárskej situácii a nepriaznivej zemepisnej polohe Senca: čím do staršej doby by sme stavbu seneckého kaštieľa položili, tým budú slabšie.

Senecký kaštieľ teda vznikol pravdepodobne v období medzi rokmi 1606—1636³⁵, hoci ani jeho skorší vznik nemožno vylúčiť. Je dielom buď slovenského, alebo dolnorakúskeho staviteľa a patrí asi do okruhu thurzovských stavieb.

Poznámky

¹ V Štátnom slovenskom ústrednom archíve v Bratislave ako súčasť Archívu čeklískej vetvy rodu Esterházy (ďalej iba Est. arch.), inv. č. 1874.

² Opis Tureckého domu v archíve Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave.

³ Najmä na Antonia da Sangallo ml. a raného Andreu Palladia.

⁴ Preto možno považovať za vylúčené, že by bol náročný arkier neskoršou prístavbou, hoci sme neurobili sondu.

⁵ V Linci, Harrachstrasse č. 9, podľa záznamu v Hornorakúskom pamiatkovom ústave vzniknutý po polovici 16. stor. Ďalšie spomína bez udania dát Kurt Richard Donin, *Das Bürgerhaus der Renaissance in Niederösterreich*, Wien-Leipzig 1944, 17. Ešte častejšie sú v tejto oblasti valcovité arkiere bez prízemia, na konzolách. Príčinou ich konzolovitého zakončenia pod 1. poschodím bolo, aby v úzkych uličkách nezavadzali premávke, čo v Senci nebolo treba. Donin (c. d., 63—66 a obr. 55—72) ich kladie ešte do 16. stor., väčšinou však len na základe tvarového rozboru. V Linci sa takéto arkiere vyskytujú ešte vo väčšom počte ako v Dolnom Rakúsku.

⁶ Bratislava, Beblavého ul., s arkierom, smerujúcim nad Zámocké schody; Pezinok, Revolučná ul. č. 38 a Leningradské nám. č. 3 a 5. Na príbuznosť kompozície fasády posledného zo spomínaných domov so seneckým kaštieľom upozornil už Karol Kahoun, *Stavebný vývoj vinohradníckych miest na západnom Slovensku*. Pamiatky a múzeá VII (1958), č. 3, 115. Pôdorysne sa všetky uvedené domy od seneckého kaštieľa výrazne líšia.

⁷ Túto otázku ústne nadhodil Jiří Kostka.

⁸ Kaštieľ vo Fričovciach tvarovo súvisí s architektúrou

južného Poľska a nie podunajskej oblasti. Jeho staviteľom bol Michal Sorger z Košíc.

⁹ Pozri Artúr Slatinský, *Renesančný kaštieľ v Diviackoch a jeho rekonštrukcia*. Sborník Zo starších výtvarných dejín Slovenska, Bratislava 1965, 81—94. Slatinský spomína, že kaštieľ mal byť podľa Mateja Béla vystavaný roku 1630, že však jeho pravdepodobný stavebník František Platthy býval podľa z tých čias zachovaného listu roku 1632 ešte vo Veľkej Palúdzi. M. Běl, *Notitia Hungariae novae historico-geographica*, Viennae 1736, 2. diel, 345 spomína kaštieľ bez udania roku jeho vzniku a tak sa môžeme domnievať, že bol skutočne dostavaný až po roku 1632.

¹⁰ Dátum 1620 ako rok stavby tohto domu vyvodzuje Komény Lajos, *Pozsony vár és váralja*, Bratislava 1933, 91 z prvej časti dnes už neexistujúceho nápisu na fasáde, zachyteného ešte Matejom Béloom (c. d., 2. diel, 163): VIRTVEIS COMES INVIDIA. Běl v citácii používa iba malé písmená. Podobná stavba, s dvoma polvalcovými rizalitmi, taktiež zasadená do uličného frontu, vyskytuje sa v Linci, Hauptplatz č. 4. Hornorakúsky pamiatkový ústav v svojich dokumentačných záznamoch kladie dobu jej vzniku medzi roky 1550—1620. Upozornil ma na ňu J. Kostka.

¹¹ Na Starom zámku v Dačiciach z rokov 1572—1579, so súčasným zdôraznením oboch krídel fasády na dome pánov z Lipé v Brne z roku 1589. Pozri Eva Šamánková, *Architektura české renesance*, Praha 1961, obr. 101 a August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung*, Wien 1904, zv. III, 738—39, obr. 1020.

¹² Bližšie Mieczysław Zlat, *Attika renesansowa na Śląsku*. Biuletyn historii sztuki 17 (1955), č. 1, 67.

¹³ Napr. meštianske domy v Kremsi, Margaretenstrasse 9 alebo v Steine, Passovský dvor. Pozri Donin, c. d., obr. 1, 25, 79, 189 a text na s. 58, 67 a 81. Častejší výskyt týchto atík v rakúskom Podunajsku dosvedčuje i Meriamova veduta mesta Kremsu z roku 1649. Pozri sborník *Aus alt Krems*, Krems 1895, tab. XXI.

¹⁴ Napr. Devín, Beckov.

¹⁵ Porušenie tektonickej stavby atiky nachádzame už na domoch v Kremsi a Steine, uvedených v pozn. 13, kladených ešte do polovice 16. stor., ako aj na atike s motívom navzájom sa pretínajúcich lomených oblúčikov v Pezinku, Leningradské nám. č. 5.

¹⁶ F. V. Sasínek, *Turci na Slovensku*. Slovenský letopis, roč. 3, č. 3, 30. sept. 1879, s. 199.

¹⁷ Udáva tak bez uvedenia prameňa publikácia *Pozsony vármegye*, Magyarország vármegyei és városai, Budapest b.v. (po 1904), 115. Snád sa o budove zmieňuje i Matej Bél, c. d., 2. diel, s. 183, ktorý píše: „... templi adiacet, in orientem, praetorium comitis Francisci Esterházi...“ Z textu nie je zrejmé, či ide o Turecký dom, alebo o tzv. Malý štít, dnes už neexistujúci. Vzdialenosť medzi Tureckým domom a kostolom je vyše 200 metrov, takže výraz „adiacet“ sa zdá nepriliehavý; naproti tomu Turecký dom leží takmer presne na východ, pokým Malý štít stával sice takmer v susedstve kostola, avšak viac na sever než na východ od neho, čo pri západovýchodnej orientácii kostola bije do očí. Tretia budova tu neprichádza do úvahy.

¹⁸ Overený odpis listiny sa nachádza, rovnako ako ostatné v poznámkach citované archívne pramene, v Štátnom slovenskom ústrednom archíve v Bratislave, Est. arch., Archív Šintavského panstva (ďalej iba Šint.), capsa V, conv. 1, č. 7.

¹⁹ Originál listiny je v ŠSÚA, Est. arch., Šint., capsa V, conv. 1, č. 4.

²⁰ Poslednú vôľu Alexa Thurzu asi zverejnil Fr. Révay, zástupca palatína v súdnych záležitostiach, roku 1546 v zdôvodnení rozsudku v spore medzi Alexovým bratom Jánom, hl. spišským županom a vdovou po Alexovi, Magdalénou rod. Székely, vtedy už znova vydatou za Jána z Pernštejna. (Spoločný archív rodu Révay, styky s Thurzovcami, fasc. 1, č. 4; o Senci na s. 4—5.) Listina sa zachovala v neoverenom a nedatovanom odpise. Testament je odcitovaný i v zdôvodnení rozsudku z roku 1597 v spore medzi Stanislavom, Mikulášom a Jurajom Thurzom, Frant. Dersffym a jeho ženou Magdalénou rod. Thurzovou a fiskom o rozsiahle majetky včítane Senca. (Est. arch., Šint., capsa V, conv. 1, č. 5, s. 8—11.) V zozname listín, údajne predložených v tomto spore, sa nachádza i nedochované privilegium Ferdinanda I. z roku 1540, priznávajúce Alexovi Thurzovi právo voľne disponovať udelenými mu majetkami. Rozsudok znie v prospech Stanislava a Mikuláša Thurzu a zachoval sa taktiež iba v neoverenom odpise. Obsah v tejto poznámke uvedených listín treba brať s rezervou.

²¹ V predchádzajúcej poznámke spomenutý testament stanovil aj dedičov pre tento prípad: najprv brata Jána, ktorý mal zdediť väčšinu rodových majetkov (†1558 bez potomkov), potom synovca Bernarda (†1551 bez potomkov), deti synovca Krištofa a nakoniec Jána

Thurzu st. a ml.; Andrejovi Báthorimu, nastávajúcemu manželovi Anny, testament ukladá, aby sa pred sobášom zmluvne zaviazal, že v takomto prípade majetky vráti.

²² Nagy Iván, *Magyarország családai*, Budapest 1857—1868, zv. 11, 201.

²³ Je to zrejmé z listiny, zachovanej v Archíve bratislavskej kapituly, capsa VI, fasc. 5, č. 15, podľa ktorej roku 1554 Andrej Báthori, Anna rod. Thurzová a Jaroslav z Pernštejna darujú v Senci kamenný dom. Alžbeta sa v listine nespomína.

²⁴ V listine v Est. arch., Šint., capsa V, conv. 1, č. 12 sa na s. 2 spomína Anna v rokoch 1557 a 1561 ako živá; táto listina, vydaná roku 1720 palatínom Mikulášom Pálffym, sa netýka Senca a zachovala sa v neoverenom odpise. Roku 1565 sa údajne súdi jej mladšia sestra Alžbeta s Frant. Thurzom (Est. arch., Šint., capsa V, conv. 1, č. 5, zoznam listín, predložených v spore z roku 1597, pozri pozn. 20). Anna sa už nespomína. Jej muž Andrej Báthori zomrel podľa Karola Wagnera (*Collectanea genealogico-historica illustrorum Hungariae familiarum, quae iam intercederunt*, Posonii-Pestini-Lipsiae 1802, Decas 9, s. 39) 4. októbra 1566. po druhý raz ženatý.

²⁵ Nagy Iván, c. d., zv. 11, 201. V Est. arch., Šint., capsa V, conv. 1, č. 12 sa na s. 2 spomína Alžbeta roku 1557 už ako vdova po Jaroslavovi z Pernštejna. Roku 1563 (zák. čl. 77) nadobúdajú Ungnad i Salm súčasne uhorský indigenát; Ungnad asi na základe sobáša s Alžbetou.

²⁶ Archív bratislavskej kapituly, capsa VI, fasc. 5, č. 16.

²⁷ Est. arch., Šint., capsa V, conv. 1, č. 5, s. 2; pozri pozn. 20.

²⁸ Tá istá listina; z textu na s. 6 vysvitá, že počas sporu ovládal Senec a Čeklís Juraj Thurzo prostredníctvom tamojších richtárov Štefana Hamáka a Juraja Iváka.

²⁹ Mikuláš zomiera 27. 12. 1609. (Nagy, c. d., zv. 11, 202.) Stanislav vystupuje roku 1616 v spore o hranice chotára Šintavy, Est. arch., Šint., capsa V, conv. 1, č. 6 (listina sa zachovala v neoverenom odpise) a roku 1618 napáda prod turčianskym župným snemom Frant. Révay jeho zmluvu s Imrichom Thurzom ohľadne dedičských práv na Šintavské, Hlohovecké a Tematínske panstvo; Spol. archív rodu Révay, styky s Thurzovcami, fasc. 2, č. 4. (Listina sa zachovala v origináli.)

³⁰ Nagy, c. d., zv. 11, 202.

³¹ Roku 1633 získava Daniel Esterházy z Galanty od Michala Thurzu vinice a vínnu pivnicu v Senci; Archív bratislavskej kapituly, capsa VI, fasc. 5, č. 17.

³² Roku 1636 žalujú potomkovia žonskej línie thurzovského rodu fiskus pre okupáciu thurzovských majetkov. V žalobe sa uvádza i Senec. Spol. archív rodu Révay, styky s Thurzovcami, fasc. 2, č. 11, listina sa zachovala v origináli.

³³ Spol. archív rodu Révay, styky s Thurzovcami, fasc. 2, č. 18. Listina sa zachovala v origináli. Že Senec bol do roku 1642 pravdepodobne v rukách fisku, plynie i z listiny v Est. arch., Šint., capsa V, conv. 1, č. 12. (Pozri pozn. 24.)

³⁴ Ústne vyslovená Petrom Ratkošom.

³⁵ Pozri A. Slatinský, c. d., 81.

Neznámy obraz F. A. Maulbertscha v Skalici

Mária Malíková

Medzi viedenskými umelcami, ktorí v 18. stor. pracovali na Slovensku, patrí F. A. Maulbertschovi popredné miesto. Slovensko sa sice nemôže chváliť takým bohatstvom jeho autentických diel ako južná Morava alebo severozápadné Maďarsko, no vplyv tohto najosobitejšieho a najvýznamnejšieho maliara strednej Európy v 18. stor. sa tu udomáčuje, okrem epizodického pôsobenia F. I. Leichera v Banskej Bystrici,¹ najmä prostredníctvom jeho žiaka Andreja Zallingera² a ďalších, doteraz zväčša anonymných kopistov jeho kompozícií a pretrváva až hlboko do 19. stor.³

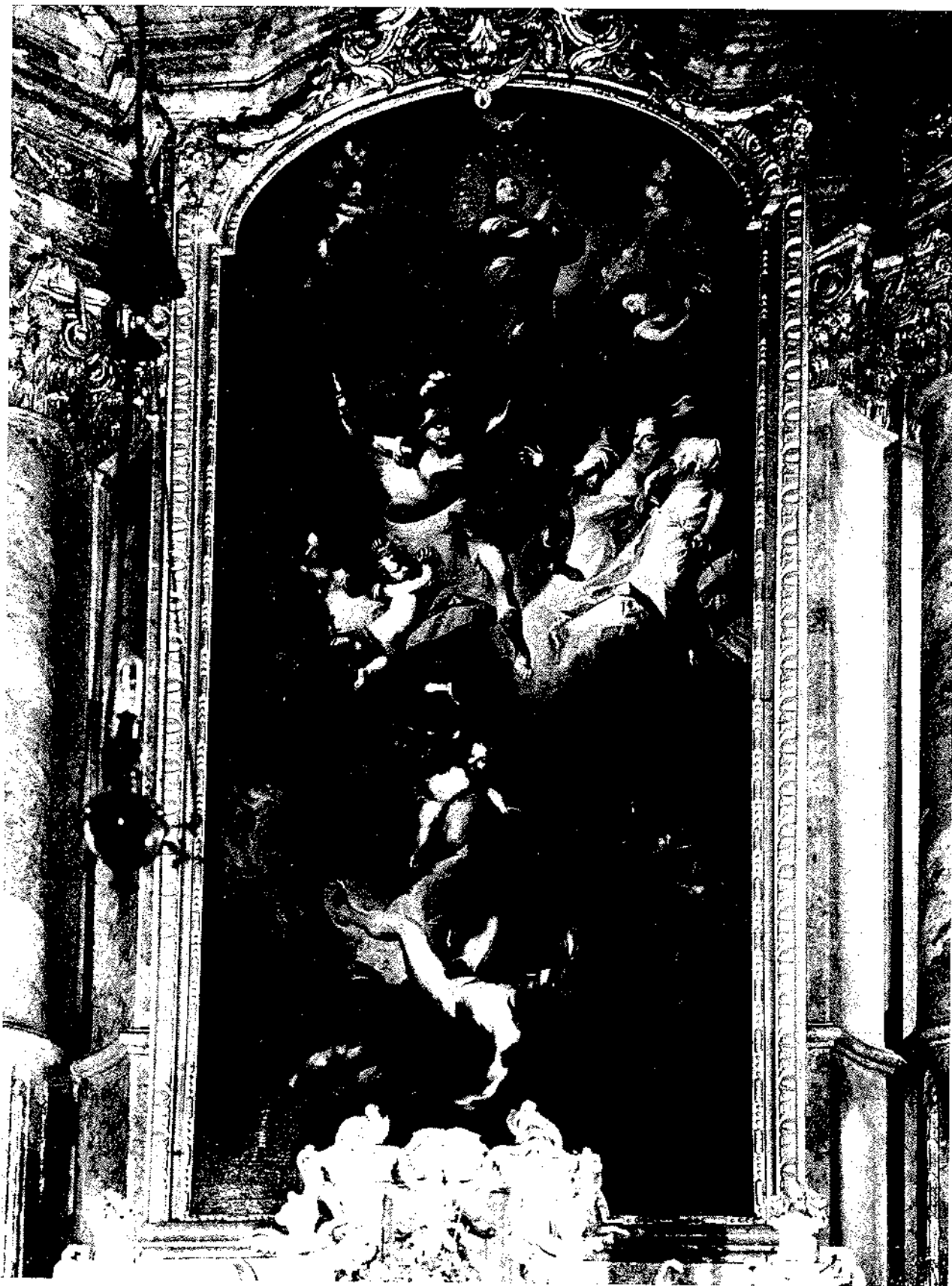
Posledné terénne výskumy dokazujú, že naše vedomosti o tvorbe F. A. Maulbertscha na Slovensku nie sú ešte uzavreté. Po správe o oltárnom obraze v Pruskom, ktorý napriek údaju v *Pressburger Zeitung* považujeme za dielo pochádzajúce iba z Maulbertschovej dielne,⁴ môžeme rozšíriť okruh jeho prác na Slovensku o obraz, ktorý do jeho oeuvre nepochybne patrí. Je to obraz hlavného oltára vo farskom kostole v Skalici, signovaný „A. Maulbertsch pinxit“ a datovaný letopočtom pod obrazom — rokom 1778.

Vo farskom kostole v Skalici, gotickej trojloďovej stavbe, dokončenej okolo roku 1470,⁵ ktorá má pozoruhodné bočné oltáre zo 17. stor., je hlavný oltár s obrazom archanjela Michala jediným významným stavebným podujatím neskorého 18. stor. Hoci sa v kanonickej vizitácii z roku 1788⁶ spomína, že sa hlavný oltár staval koncom 17. stor., začína patrón kostola — slobodné kráľovské mesto Skalica — už od polovice 18. stor. s prvými prípravami na stavbu nového.⁷ Zo zápisnice zasadania mestskej rady sa dozvedáme, že dňa 29. septembra 1777 uzavrelo mesto zmluvu so sochárom Antonom Kraussom z Jasova a mra-

morovačom Karolom Millnerom z Viedne na vyhotovenie nového oltára.⁸ Dňa 9. 10. 1777 uzatvára mesto ďalšiu zmluvu s maliarom Augustínom Harazinom, ktorý mal pozlátiť architektonické časti oltára.⁹ Stavba musela rýchlo pokračovať, lebo nasledujúceho roku sa vo vyúčtovaní kostolných výdavkov objavuje už celková suma výdavkov na nový oltár — 5134 zl., 96 ³/₄ gr.,¹⁰ a k vyúčtovaniu je pripojený aj podrobný rozpis všetkých položiek. Medzi nimi je pre nás zaujímavý záznam, že F. A. Maulbertsch dostal za obraz hlavného oltára 550 zl.¹¹ Dňa 29. septembra 1778, na sviatok sv. Michala archanjela, ktorému je farský kostol v Skalici zasvätený, slúžila sa už pred novým oltárom slávnostná omša.¹²

Mohutná architektúra skalického hlavného oltára, ktorá vyplňa celú stenu gotického záveru svätyne a dominuje kostolnému priestoru, je jednou z najhodnotnejších oltárnych architektúr vyznievajúceho baroka na Slovensku. Louisézne prvky sa uplatňujú len v ornamentálnom detaile a v tlmenej farebnosti, celková koncepcia oltára, jeho plastičnosť a zdôraznený svetelný efekt oboch vysokých okien patria ešte názorove baroku. Obraz F. A. Maulbertscha, ktorý tvorí myšlienkové aj výtvarné centrum rozmernej architektonickej kulisy, korešponduje so slohom oltára a umelecky ho umocňuje.

Teologickú myšlienku zložitého výjavu, ktorý sa odchyľuje od bežných zobrazení archanjela Michala, môžeme vyjadriť protikladom vyvoleného a zavrnutého, dedičného hriechu a nepoškvrnosti Panny Márie, Božieho nástroja na vykúpenie ľudstva. Hlavná postava obrazu, archanjel Michal, stelesňuje víťazný boj dobra nad zlom, je aktívnou zložkou výjavu. Je obklopený zborom svätíc,



anjelov a putti — títo sa hravo-vážne zúčastňujú na boji s padlými anjelmi. Svätice a anjeli tvoria komparz tak archanjelovi Michalovi, ako aj Márii Immaculate, ktorá sa vznáša nad výjavom ako nadčasový symbol čistoty. Nad jej hlavou letí Duch svätý v podobe holubice. S oltárnym obrazom myšlienkovne súvisí reliéfná postava Boha Otca v nástavci oltára, jeho gesto vyjadruje požehnanie a rozhodnutie zároveň. Porazeným démonom zla je vyhradená spodná časť obrazu. Tu, v pozadí, je myšlienka obrazu rozvedená ešte scénou vyhnania Adama a Evy z raja na jednej strane a postavami zmietajúcimi sa v plameňoch pekla na strane druhej.

Plastická časť oltára okrem reliéfu Boha Otca nesúvisí už priamo s témou oltárneho obrazu. Na profilovanej rímse klačia po stranách Boha Otca adorujúci anjeli, ktorých vidíme aj na bokoch predsunutého tabernákula. V interkolumniách, pred svetelnou fóliou okien, stoja dve nadživotné postavy sv. Štefana a sv. Ladislava, patrónov Uhorska.

Zložitý námet obrazu stvárnil Maulbertsch rozčlenením celej kompozície niekoľkými hlavnými líniami, ktoré vyjadrujú vzájomný vzťah postáv a tvoria z celej kompozície prehľadnú, výtvarne pôsobivú zostavu. Najdôležitejšia je stredná vertikála obrazu, v ktorej stoja všetky námetové dôležité postavy a ktorej sa podriaďujú ostatné diagonálne línie. Kompozícia je ďalej rozdelená na dve protikladné časti, na hornú, so zástupom nebešťanov, komponovanú do trojuholníka, ktorej stredom je archanjel Michal a vrcholom Mária Immaculata, a na spodnú, v ktorej dominujú porazení padlí anjeli. Antitéza sv. Michala a veľkého démona, ktorý sa obracia proti nemu, je zdôraznená, obe postavy sú v popredí výjavu. Svetlo, pochádzajúce z niekoľkých iracionálnych zdrojov, je dôležitým významovým prvkom obrazu. Osvetlené svätice a anjeli za archanjelom sugerujú dojem, akoby svetlo vyžarovalo z postavy archanjela, Mária Immaculata je ožiarená svetlom, ktoré sa na ňu znáša zhora, a modrozelené tóny spodnej časti zosilňujú dojem neohraničenej priepastnosti a prázdnoty ríše zatratených. Farebnosť obrazu, podobne ako svetlo, zdôrazňuje námet

obrazu. Z pliec archanjela Michala vlaje dlhý rumelkovočervený plášť, ktorý tvorí farebnú dominantu výjavu a kontrastný element k chladnej škále bielych, zelených a modrých tónov obrazu.

K oltárnemu obrazu v Skalici poznáme prípravné práce — kresbu v grafickej zbierke Albertina vo Viedni a olejovú skicu v Štátnych múzeách v Berlíne, zničenú roku 1945.¹³ Kresba, Maulbertschom vlastnoručne datovaná nápisom 11e 9bre 1777 Submissum, je iste náčrtom kompozície, ktorý bol schválený magistrátom mesta Skalice. Oproti realizovanému obrazu je ešte značne odlišná, je figurálne bohatšia, postavy sú viac rozložené do priestoru a archanjel Michal sa objavuje dvakrát, raz hore, s miskou váh, v spoločnosti Márie Immaculaty, druhý raz dolu, s bleskami v ruke nad spútanými démonmi. Zničená olejová skica je už kompozične zhodná s oltárnym obrazom, je to zrejme modeleto pre obraz. Definitívnu kompozíciu Maulbertsch značne pozmenil, archanjela Michala posunul do strednej osi obrazu a neopakoval ho v spodnej skupine. Potlačil žánrovitosť výjavu a zdôraznil dramatickosť protikladu medzi hornou a spodnou polovicou obrazu a zjednodušením spodnej časti vytvoril sugestívnejší obraz pekelných priepasti.

Obraz hlavného oltára v Skalici vzniká v období, kedy si Maulbertsch z požiadaviek doby a z vlastného štýlu vytvára svojský variant klasicizujúcej maľby. Podstata tvorby ostáva rovnaká, pochopenie priestoru, svetla a farby to isté ako predtým, novotou je uzavretý tvar postáv, ich hladká plasticita a stíšenie a zjednodušenie kompozície. Koniec 70-tych rokov venoval najmä veľkým freskovým objednávkam (Innsbruck, Dyje, Louka), oltárnych obrazov poznáme z tohto obdobia málo. Dielo v Skalici je jedným z najlepších obrazov na konci 70-tych rokov, svojou sústredenou koncepciou, myšlienkovým napätím a výtvarnou kvalitou je dobrým reprezentantom nového obdobia Maulbertschovej tvorby.

V prípade skalického oltárneho obrazu nie je bez zaujímavosti aj otázka objednávateľa a jeho vzťahu k umelcovi. Objednávka oltárneho obrazu slobodným kráľovským mestom je v histórii Maulbertschovej tvorby dosť nezvyklá, medzi jeho prácami pre bývalé Uhorsko je to prvý známy prípad. Aj keď v priebehu 18. stor. medzi objednávateľmi síhne meštiansky život, predsa len je v našich krajinách rozhodujúcim činiteľom šlach-

F. A. Maulbertsch, oltárny obraz v Skalici.
Foto Fr. Hídeg



Farský kostol v Skalici, hlavný oltár. Foto Fr. Hideg

tický donátor alebo náboženskej ustanovizne — rehole, prípadne náboženskej bratstvá. V Uhorsku je táto situácia ešte vypuklejšia ako v ostatných zemiach Rakúsko-Uhorska. Dokonca aj Bratislava, ktorá mala vtedy veľmi silný kontakt s Viedňou, vďačí za svoje najvýznamnejšie diela barokového maliarstva a sochárstva iniciatíve veľkých mecénov, najmä arcibiskupa Imricha Esterházyho, sama objednáva vtedy ešte málo, nevýznamné práce od priemerných, väčšinou mestských umelcov. Objednávka zo Skalice je zaujímavá o to viac, že Skalica bola vždy vyslovene slovenské mesto, ktoré nemalo nemecký patriciát, ani vplyvných šľachtických obyvateľov.¹⁴ Pravdepodobne mala na rozhodnutie mestskej rady vplyv osobnosť vtedajšieho dekana fary Jozefa Gulika, bývalého profesora trnavskej univerzity, ktorý mohol Maulbertscha poznať z jeho práce pre trnavských trinitárov a ktorý bol možno aj autorom programu oltára.¹⁵ Bez významu nebola iste ani blízkosť Holíč a jeho prosperujúcej cisárskej manufaktúry, kde sa Skaličania mohli ľahko dozvedieť relácie o súčasných umelcoch Viedne, a najmä blízkosť južnej Moravy, oblasti, pre ktorú Maulbertsch často pracoval a s ktorou mala Skalica oddávna úzke obchodné a kultúrne styky. Archívny materiál nám môže k tejto otázke poskytnúť iba niekoľko údajov zo spomínaného vyúčtovania výdavkov na stavbu oltára. Položky, ktoré majú zrejme vzťah k Maulbertschovi, sú výdavky na cestu posla k „viedenskému umelcovi“ a na list, ktorý bol roku 1777 zaslaný do Viedne.¹⁶ Zaujímavé sú ďalšie výdavky na bližšie neurčené „exkurzie“ k nemenovanému maliarovi do Hradišťa a Velehradu roku 1777 a k tak isto nemenovanému maliarovi do Sobotište,¹⁷ ktoré si môžeme vysvetliť v tom zmysle, že rada mesta pred konečnou objednávkou oltárneho obrazu hľadala najskôr vhodného autora na okolí a až potom sa rozhodla objednať obraz u F. A. Maulbertscha.



F. A. Maulbertsch, kresba k oltárnemu obrazu v Skalici, Viedeň, Albertina

Poznámky

¹ K. Garas, *Felix Ivo Leicher (1727—1811)*. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, Budapest 1958, XII.

² M. Malíková, *Andrej Zallinger*. Vlastivedný časopis 1968, č. 1.

³ Napr. oltárny obraz v r. k. kostole v Kňažej, okr. Dolný Kubín z roku 1867, signovaný Max Raesky, zobrazujúci rozlúčku apoštolov Petra a Pavla pred popravou, je kompozične ešte odvodený od F. A. Maulbertscha.

⁴ M. Malíková, *Neznámý obraz z Maulbertschovej dielne v Pruskom*. Ars 1967, č. 1.

⁵ Karol Kahoun, *Skalice*. Pamiatky a múzea, roč. IX, č. 1.

⁶ Roku 1692 dalo mesto postaviť rozmerný hlavný oltár s mohutnými stĺpmi. Podľa L. Hromádovej v článku o umeleckohistorických pamiatkach Skalice v pripravovanom zborníku *Skalice v minulosti a dnes* bola architektúra tohto oltára iste použitá ako materiál pri stavbe dnešného hlavného oltára.

⁷ *Skalice v minulosti a dnes* (v tlači), článok J. Šátka o kultúrnych pomeroch v Skalici. Príčinou stavby boli možno dva požiare v prvej pol. 18. stor.

⁸ Okresný archív Senica v Skalici, Diarium sessionum magistratuum 1768—1780, zápis 27. 9. 1777. Publikované: Jozef Šátek, *Náboženské pomery v Skalici od reformácie do josefínizmu*, Trnava 1947, 98. K tvorbe J. A. Kraussa pre Skalicu pozri Viera Luxová, *Jasov a tvorba Jána Antona Kraussa*. Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965. Krauss mal podľa zmluvy dostať za prácu 1100 zlatých, okrem toho byť a palivo, Millner 650 zlatých, byť a palivo.

⁹ Diarium sessionum magistratuum... zápis z 9. 10. 1777. Od každej libry pozlátky mal Harazin dostať 4 zl.

¹⁰ Okresný archív Senica v Skalici, fond Magistrát mesta Skalice, kostolné účty (Ratiocinium Aedituale a Ima Novembris Anni 1777 usq. ultimam Octobris Anni 1778 inclusive), Erogatio No 8: In Ereptione Arae Majoris facta Expensae ut Documentum sub No 9..... 5134 fl., 96³/₄ gr.

¹¹ Documentum Super Sumptibus erectae noviter arae majoris in Ecclesia Parochiali Sti. Michaelis Archangelis in Anno 1777/78 ut quidem:

No 4. Pictori Wiennensi Antonio Maulperts, qui Imaginem Sti Michaelis pro ara hac pinxerat, numerati sunt.... 550 fl.

Z ďalších výdavkov sú zaujímavé:

No 1. Sculptori Antonio Krausz, qui dictam Aram opere artis sua ornaverat, ut Magistratualis conventio numerati sunt..... 1150 fl.

Eidem pro Exoriatione Sanctuarij dati..... 20 fl.

Eidem pro dupplici figura extra aram. unius quidem crucifixi, et alterius Resurrectionis..... 4 fl.

No 2. Marmorisatori Carolo Milner..... (spolu) 740 fl.

No 3. Pictori Augustino Harazin..... (spolu) 951 fl., 42 gr.

¹² Podľa kroniky členov františkánskeho konventu v Skalici, 1778: In festo S. Michaelis Archangelis, patroni parochialis ecclesiae, prima vice ad majorem aram noviter extractam missam solemnem decantavit eximius d. decanus assistentibus MV. P. Abrahamo et MV. P. conc. Casimiro. P. Martinus cum aliis duobus ibidem confessiones excepit. R. P. Mauritius, paulinus. praeclarum concionem dixit.

Spomínaní pátri boli členmi františkánskej rehole v Skalici. Výpis z kroniky mi láskavo poskytol dr. Jozef Věšvad Gajdoš, Veľká Maňa. Podľa kanonickej vizitácie z roku 1788 bolo vysvätenie nového oltára až roku 1785.

¹³ K. Garas, *F. A. Maulbertsch*, Budapešť 1960, 121, katalóg diel str. 222, č. 291 a 292, repr. č. 243, 244. Tu publikované pod názvom „Immaculata (Alegória vykúpenia)“.

¹⁴ Podľa *Magyarországai vármegye és városai*, Nyitra vármegye bolo r. 1911, teda po období sústredenej maďarizácie, v Skalici 152 Maďarov, 336 Nemcov a 4359 Slovákov.

¹⁵ Jozef Gulik, nar. 1735 v Sobotišti, zomr. 1814 v Bratislave, pochádzal zo zemianskej rodiny. Pôvodne jezuita, doktor filozofie a teológie, prednášal morálku na trnavskej univerzite. Od roku 1775 skalický farár, roku 1802 bratislavský kanonik. Bližšie pozri: B. Varsík, *Národnostný problém na trnavskej univerzite*, Bratislava 1938. Podobná domnienka sa vynorila už pri otázke príchodu J. A. Kraussa zo vzdialeného Jasova do Skalice, kde J. Šátek (*Náboženské pomery...*) a V. Luxová (c. d.) predpokladajú sprostredkovateľskú úlohu Jozefa Gulika.

¹⁶ Documentum Super Sumptibus.....

No 18. Nuncio ad Pictorem Wiennam exmisso 1. Continatio Sumptuum pro Ara Majori in Ecclesia Parochiali a die 26 July usq. ultimam 8br Anni ejusdem 1777 ut por.: Literis Vienna allatis offo Postali soluti —.16 gr.

¹⁷ Documentum Super Sumptibus.....

No 21 Excursio Hradistium ad Pictorem Dominis videlicet deputatis diurna cum occasione soluta 4 fl.

In eodem negotio Sabatistium ad Pictore exmissis soluti 2,90 fl.

Continatio Sumptuum.....

Excursio Hradistium & ad Vellehrad 2 fl.

Sochár a architekt Juraj Rafael Donner vo svetle nových poznatkov

Anna Petrová-Pleskotová

Vyššie desaťročie pôsobenie Juraja Rafaela Donnera (1693 Esslingen pri Viedni — 1741 Viedeň) v Bratislave, zahŕňujúce ca roky 1729—1739, dalo vznik dielam, ktoré sú nielen skvostom bratislavského baroka, ale predstavujú súčasne aj chef d'oeuvre umelcovej tvorby. Ich zásluhou sa Donner zaradil do čela európskeho sochárstva 18. stor.¹

Plodné bratislavské obdobie, naplnené sústredenou prácou, svedčí o tom, že umelec po sklamaní a nepochopení zo strany salzburského arcibiskupa Harracha a po nepríjemnostiach, ktoré zakúsil pri spolupráci so salzburskou mincovňou,² najmä však po zastavení prác na tamojšom zámku Mirabell, našiel v Bratislave skutočnú tvorivú pohodu a v osobe arcibiskupa Imricha Esterházyho (1663—1745) štedrého a veľkorysého mecenáša, ktorý vlastne prvý náležite ocenil jeho schopnosti. Už sama skutočnosť, že Donner zostal v Bratislave ešte niekoľko rokov po dokončení prác objednaných Esterházyom a že odtiaľ dodával práce dokonca aj do Viedne, dokazuje, že umelec tu získal dobré pracovné podmienky a Bratislavu pokladal — prímajmenšom v určitom čase — za svoj trvalý a definitívny domov. Kvalita vytvorených diel svedčí potom o tunajšom náležitom kultúrnom i výtvarnoumeleckom zázemí, ktoré jeho umelecké ambície neubíjalo, ale naopak, podnecovalo a pomáhalo rozvíjať.

Zatiaľ čo sochárska tvorba J. R. Donnera a jeho žiakov je vlastne trvale v popredí pozornosti európskej umeleckej histórie³ a v poslednom čase sa oceňujú aj jeho práce medailérske,⁴ umelcova činnosť staviteľská sa dosiaľ iba nejasne naznačovala — interpretovala ako funkcia stavebného dozoru, resp. sa vôbec nezaznamenávala. Iba fragmentárne známy je aj umelcov osobný živo-

topis, ktorý nielenže dokresluje osobnosť, ale môže, pochopiteľne, v nejednom prípade objasniť aj niektoré stránky a momenty umelcovej tvorby.

V týchto súvislostiach sú iste nie bez zaujímavosti drobné údaje, ktoré sme o J. R. Donnerovi vyťažili z bratislavských matrik. Zaujímajú biograficky — z hľadiska umelcovej osobnej charakteristiky — ale aj kultúrohistoricky, a predovšetkým umeleckohistoricky.

Bratislavská matrika sobášených r.k. fary sv. Martina v Bratislave zaznamenáva J. R. Donnera 23. novembra 1732 (v zápise uvedený ako „Raphael Donder, magister sculptor“) ako svedka pri sobáši sochára a kamenára Jána Höffingera s Teréziou Kefererovou. Posudzujúc otázku z hľadiska dobových zvyklostí, keď si tovaríš pozýval za svedka pri sobáši zvyčajne svojho majstra, resp. spolutovariša, Jána Höffingera môžeme pokladať nielen za Donnerovho bratislavského sochárskeho súčasníka, ako boli napr. Ján Auer, Andrej Hütter (Huetter), Kristof Reintfort (Rendfurt, Reenfort), či neskoršie na Spiši (Červený Kláštor — kostol kartuziánov) činný Dionýz Raimayr, Ján Rezbár (Resbar, Rezbarik), Ján Michal Schweiger (Schweyger), Melchior Wemer (Werner?) či Jakub Voraus,⁵ ale zároveň za jeho pomocníka. Popri Jánovi Mikulášovi Mollovi, Ignácovi Würzbauerovi, Ľudovítovi Godem, Bohumilovi G. Fritschovi a Fridrichovi Wilhelmovi Bayerovi sa v osobe Jána Höffingera (Heffingera) objavuje teda, podľa všetkého, ďalší príslušník Donnerovej bratislavskej dielne, ktorý vzhľadom na označenie „sculptor et lapicida“ a najmä neskoršie jednoznačné označenie „statuarius“⁶ môže prísť eventuálne do úvahy aj ako autor niektorých plastík pripisovaných Donnerovmu okruhu.

Ďalší záznam v sobášnej matrike bratislavskej svätomartínskej fary pochádza z 23. novembra 1738. „Statuarius“ Rafael Donner je tu vedno so Šebastiánom Dömbacherom, kuchárom grófa Juraja Erdődyho, zapísaný ako svedok pri sobáši Františka Ruimera, vinctúra menovaného grófa a jeho nevesty Márie Amy Holbsteigerovej, dcéry stupavského drevárskeho majstra Vavrinca Holbsteigera.

Zápisy v bratislavskej matrike narodených predstavujú bezdetných manželov Donnerovcov, ktorých jediná dcéra zomrela krátko po narodení, niekoľkokrát vo funkcii krstných rodičov. Poukazujú na to, že J. R. Donner v Bratislave nežil izolovane, nepohyboval sa iba v úzkom kruhu svojich spolupracovníkov, ale nadväzoval aj širšie spoločenské styky a kontakty a začleňoval sa organicky do miestneho etnika.

Podobne ako sobáše, aj krstiny predstavovali v 18. stor. bezpochyby závažnú spoločenskú udalosť, ktorá sa netýkala iba úzko vymedzeného rodinného kruhu, ako sa to stalo zvykom neskôr, keď sa kmotrovstvom vyznamenával väčšinou niektorý člen najbližšieho príbuzenstva. Súdiate podľa svedectva matrik, protireformačná baroková doba prihliadala prekvapivo intenzívne aj k mimoduchovným momentom, k spoločenskej a materiálnej stránke tohto aktu. Podobne ako voľbou sobášnych svedkov, aj voľbou kmotrovcov sa sledovalo získanie či upevnenie spoločenského postavenia, zabezpečenie priazne predstaveného a pod. Častým javom bolo kmotrovstvo aj medzi príslušníkmi určitých pracovných kolektívov, či medzi ľuďmi pracovne alebo záujmove inak pútanými. Pri funkcii krstných rodičov nešlo iba o formalitu, ako je to bežné v terajších časoch; zaväzovala k trvalej starostlivosti o duchovný vývoj, ba sčasti aj o sociálne zabezpečenie krstníťaťa.

Donnerove bratislavské spoločenské styky sa podľa výpovede matrik viažu popri spolupracovníkoch jednak na okruh umelcov — hudobníkov, ku ktorým umelca púťali azda aj isté duchovné zväzky či priamo záujem o hudbu, jednak na okruh jednoduchých drobných ľudí z radov mešťanov a služobníkov arcibiskupa Esterházyho, resp. grófa Juraja Erdődyho. Svedčia na jednej strane o širších kultúrnych záujmoch umelca, na strane druhej o neklamnej črte demokratičnosti, o ktorej napokon výrečne hovorí aj umelcova podobizeň od Pavla Trogera (rozšírená prostred-

níctvom rytiny Jakuba Schmutzera), predstavujúca J. R. Donnera ako „prostého robotného nádenníka na poli umenia“.

Podľa záznamov v r.k. matrike narodených (fara sv. Martina) sú Donnerovci 29. júla 1732 zapísaní ako kmotrovia Márie Evy, dcéry hajdúcha v službách arcibiskupa Esterházyho, 9. apríla 1734 vstupujú do rovnakého vzťahu k dcérke Gašpara Kneesa, zamestnaného rovnako v arcibiskupských službách.⁷ Donnerovo povolanie je v prvom prípade označené ako „sculptor“ (rezbár), v druhom prípade ako „statuarius“ (sochár).

V najbližšom zápise z 20. marca 1736 síce v krstnej matrike nefiguruje sám J. R. Donner, iba jeho manželka rod. Prechtlová, pozoruhodný je však údaj, že Eva „Dommerin“ je tu označená ako žena sochára a staviteľa (Bildhauers und Baumeisters consors). Z širšieho kultúrohistorického hľadiska je zápis zaujímavý tým, že ako otec novorodenička, Alžbety Jozefy, udáva sa Václav Sokolár (Wenceslaus Sokolar), kráľovský trubač na lovecký roh (Regiae Celsitudinis Jägerhornmeister) a ako kmotor je uvedený Jozef Khirm, „komorný hudobník jeho Výsosti vojvodu Lotrinského“. Svedčí nielen o rušnom spoločenskom živote Bratislavy, ktorý tu pulzoval zásluhou regimentu Karola Lotrinského i občasnej prítomnosti vojvodu Františka Štefana Lotrinského a Márie Terézie,⁸ predurčenej Pragmatickou sankciou prevziať rakúsky a uhorský trón, ale odhaľuje aj dosiaľ neznámu kapitolu hudobného života mesta.⁹

Nasledujúci zápis, zanesený do matriky 9. apríla 1737, ktorý „statuarius“ Donnera a jeho manželku zaznamenáva opäť ako kmotrov, týka sa Márie Anny Alžbety, ďalšej dcéry Václava Sokola (sic!), ktorý je — súdiac podľa zhodného mena matky (Mária Anna v prvom prípade a Marianna v prípade druhom) — podľa všetkého totožný so spomínaným Václavom Sokolárom.¹⁰

Posledný zápis z 15. apríla 1739 je z umelecko-historického hľadiska najzaujímavejší. Donnerovci sú tu zapísaní ako krstní rodičia Rafaela, syna Michala Elbsa, príslušníka meštianskej stráže „miles civitatis“, pričom umelcovo povolanie je označené honosným titulom cisárskeho architekta — „Architectus Caesareus“; jeho činnosť sochárska je tu celkom opomenutá. Obidva zápisy, záznam z 20. marca 1736, uvádzajúci Donnerovu ženu ako manželku sochára a stavi-

teľa, najmä však posledný zápis, ktorý zrejme podľa udania samého umelca hovorí jednoznačne o jeho kvalifikácii cisárskeho architekta, si vyžadujú revíziu doterajších názorov na Donnera a na jeho stavitelskú činnosť a nabádajú vyhľadať doklady, ktoré by ju ozrejmili.

Na základe týchto údajov sa dostáva do nového svetla nielen otázka Donnerovej účasti pri obnovení veže bratislavského dómu roku 1734, ale aj otázka autorstva architektonickej zložky kaplnky sv. Jána Almužníka. Názory na túto otázku sa dosiaľ menili. Zatiaľ čo Donnerov prvý monografista, Albert Ilg, ju pripisoval pôvodne Donnerovi¹¹ a až neskôr, súčasne s Pasteinerom vyslovil mienku, že tu ide o návrh Jozefa Emanuela Fischera z Erlachu, Andor Pigler si jeho novší názor nielenže osvojil, ale Donnerovu aktívnu stavitelskú činnosť uviedol vôbec ako dubióznu.¹² Anton Richard Franz o šesť rokov neskôr znovu zopakoval svoju — už dávnejšie vyslovenú — atribúciu J. R. Donnerovi¹³ a podoprel ju aj odvolávkou na archívny materiál bratislavskej kapituly, no medzičasom sa vyskytli aj názory o autorstve L. Hildebrandta. V poslednej dobe Donnerova stavitelská činnosť upadla celkom do zabudnutia.¹⁴

Je zaiste pozoruhodné, že ani podrobná monografia Hildebrandtova,¹⁵ ani podrobná monografia

Jozefa Emanuela Fischera z Erlachu¹⁶ sa o kaplnke sv. Jána Almužníka nezmienujú, hoci v iných súvislostiach Bratislava v nich opomenutá nie je, a prvá práca spomína dokonca aj bratislavský dóm. Podľa najnovšieho stavu výskumu teda obe „protidonnerovské“ teórie padajú, resp. prinajmenšom ustupujú do úzadia. Pomerne jednoduchá statická konštrukcia kaplnky, ako aj okolnosť, že jej architektúra niektorými svojimi detailmi pripomína koncepciu oboch týchto popredných stavitelov rakúskeho baroka, s ktorých prácou Donner prišiel v Salzburgu do úzkeho styku, domnienku o Donnerovom autorstve iba podporuje. K problému Donnerovej stavitelskej činnosti sa bude treba zrejme vrátiť systematickým a cieľavedomým výskumom, ktorý, nazdávame sa, priniesie ďalšie doklady na podporu našej mienky. O tieto dokumenty sa však bude treba zaujímať — podľa všetkého — ani nie tak v Bratislave, ako skôr vo Viedni, kde umelec prežil krátky zvyšný čas svojho života.

Je možné, že v zistení Donnerovej funkcie pri viedenskom dvore je aj kľúč k objasneniu doposiaľ nie celkom uspokojivo zodpovedanej otázky príčiny umelcovho odchodu z Bratislavy. Ide o to, či práve vymenovanie za cisárskeho architekta neodvelilo J. R. Donnera z Bratislavy do cisárskeho sídla — Viedne.¹⁷

Poznámky

¹ Donnerovo bratislavské obdobie si vysoko cení aj najnovšia literatúra. Iste nie je náhodné, že v nedávno vydané publikácii Wenera Hagera a Evy Márie Wagnerovej, *Barock-Plastik in Europa*, ktorá vyšla v sérii *Monumente des Abendlandes* (Umschau Verlag, Frankfurt nad Mohanom, 1964), umelcovo dielo reprezentujú popri detailnom zábere z Piety v Gurku práve tri práce, ktoré vznikli v Bratislave: súsošie sv. Martina, anjel z bývalého hlavného oltára bratislavského dómu a postava perzoniifikujúca riekku Traun zo studne na Neuer Markte vo Viedni, ktorá vznikla rovnako v Bratislave.

² J. R. Donner bol salzburskými mincmajstrami, ktorí v ňom videli nežiadúceho konkurenta, obžalovaný dokonca z falšovania mincí.

³ Z prác, ktoré vyšli o ňom v poslednej dobe u nás, pripomíname aspoň monografiu *Donner a jeho okruh na Slovensku* (Tvar, Bratislava 1954), ktorú pod vedením J. Kostku spracovali poslucháči dejín umenia UK v Bratislave. Donnerovho bratislavského obdobia sa

dotýkala aj polemika, ktorá prebehla v odbornej literatúre o jeho autorstve pri plastikách paulánskeho kostola v Marianke.

⁴ Dizertácia M. Schwarza, *Formprobleme im Werk des Georg Raphael Donner*, Münster 1966. Od toho istého autora pochádza aj ikonografická štúdia *Reliéfy kaplnky sv. Jána Almužníka od Juraja Rafaela Donnera*, ktorú uverejňuje časopis *Ars* v tomto čísle a ktorá upozorňuje rovnako na jeho činnosť medailérska.

⁵ Pozri bratislavské matriky narodených, resp. sobášených r. k. fary sv. Martina v Bratislave — roky 1730—1740. (Dnes sú všetky v Štátnom archíve v Bratislave.) Na základe ich údajov sa naše znalosti o bratislavských sochároch Donnerovho obdobia — odkázané doposiaľ na súhrnnú prácu M. Aggházyovej, *A barokk szobrászat Magyarországon I—III*, Budapešť 1959 — podstatne rozšírili. Keď uvážime, že popri uvedených sochároch pracoval v Bratislave a v priľahlom Devíne — významnom to kamenárskom stredisku — súbežne celý

rad kamenárov — František Poltzer, Jakub Marx, Ján Hevina, Matej Hevina, Šimon Stamassler (Steinmassler?), Konrád Wederker, František Kristián Schreiber, Ján Peter Krall (Kral), Ján Fidler, Jakub Fidler, František Ber, Juraj Abt, Václav Ringlhon (Ringlhaan) atď. — Bratislava sa ukazuje ako významné sochárske a kamenárske centrum.

⁶ V r.k. matrike narodených fary sv. Martina v Bratislave je Ján Heffinger, „statuarius“ zapísaný 24. októbra 1739 ako kmotor Anny Alžbety, dcéry Martina Pšenku, obchodníka s dobytkom; jeho pôsobnosť sa podľa toho viaže na Bratislavu.

⁷ Dievčatko dostáva pri krste osobné mená podľa Donnerovej manželky — Eva Alžbeta.

⁸ V biografii Márie Terézie sa jej pobyt v Bratislave pred nastúpením na uhorský trón nespomína (porovnaj napr. publikácie: Rautenstrauch, *Biographie Marien Theresiens*, Wien 1779 a Le comte de Locmaria, *Marie-Thérèse en Hongrie*, Paris 1861), a pokiaľ sme mali možnosť zistiť, neviduje ho ani naša odborná historická literatúra, no ozrejmuje ho opäť zápisy v matrikách, ktoré sa týkajú jej služobníctva.

⁹ Odborná literatúra hovoriaca o hudobnom živote Bratislavy v minulosti — Kari Benyovszky, *Das alte Theater*, Bratislava 1926; Jindřich Květ, *Hudba v starom Prešporke a poprevratovej Bratislave*. Zlatá kniha mesta Bratislavy, Bratislava 1928, 45—58; Dobroslav Orel, *Hudobní památky františkánske knihovny v Bratislave*, Bratislava 1930; Štefan Hoza, *Opera na Slovensku*, Martin 1953; Kolektív, *Dejiny slovenskej hudby*, Bratislava 1957 a napokon ani najnovšie state Zoltána Hrabussayho v *Dejinách Bratislavy*, Bratislava 1966 — sa prvej polovice 18. stor. takmer vôbec nedotýka. V archívnom materiáli — už aj v samých matrikách — je o hudobnom živote mesta v tomto období množstvo dosiaľ nevyužitých dokladov. Popri komornom súbore známeho milovníka hudby a umenia vôbec, vojvodu Františka Štefana Lotrinského, bola v Bratislave aj mestská kapela (jej členom bol napr. Ján Baltazár Trauner — „musicus civitalis“). Instrumentálny súbor bol pri kostole sv. Martina — ako jeho člen sa spomína roku 1739 Juraj Bartsch. Matriky zaznamenávajú aj meno organistu z tohto obdobia — Václava Janečka.

¹⁰ V tomto prípade sa uvádza už ako trubač v službách vojvodu Lotrinského.

¹¹ Albert Ilg, *Georg Raphael Donner — Gedenkschrift zum 200 Jahrestage der Geburt des grossen österreichischen Bildhauers*, Wien 1893, 24. Ilg sa opiera, podľa všetkého, o údaj M. Béla v *Notitia Hungariae novae historico geographica*, Tom I, Wien 1735, 583: „Instruxit cum moleni universam, tut in primis statuas, et S. Joannis, tumbam, G. R. Donner, Austriae sculptor, fusorque“...

¹² Andreas Pigler, *Georg Raphael Donner*, Leipzig und Wien 1929, 18, 79 a n.

¹³ Anton Richard Franz, *Pressburg als Kunststadt*, Wien 1914 a Anton Richard Franz, *Pressburg, die ehemalige Hauptstadt Ungarns, die Hauptstadt der Slowakei, eine alte deutsche Stadt*, Berlin und Stuttgart 1935, 42—44. Vo svojej druhej publikácii o umeleckých pamiatkach Bratislavy autor svoju atribúciu J. R. Donnerovi podopiera odvolávkou na registry bratislavského kapitúlskeho archívu (protoc. cap. priv. I, s. 293 a n., publikované u K. Rimelyho v jeho práci *Capitulum insignis Ecclesiae Collegiatae Posoniensis*, Bratislava 1880, 157, kde prislúšná pasáž, vzťahujúca sa na J. R. Donnera, znie: „Anno 1734 die 8. aprilis in Collegiata ecclesia nostra vetus altare remotum est, cum Archiepiscopus Emericus e comitibus Esterházy de Galantha loco ejus lapideum erigi curet per famosissimum omnium provinciarum hereditarium sculptorem Rafaelem Donner, qui et capellam s. Joannis Eleemosinarii tam solemniter instruxit.“

¹⁴ Tak napr. ani v citovanom diele, ktoré pod vedením J. Kostku spracovali poslucháči UK.

¹⁵ Bruno Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien-München 1959. Bratislavský dóm sa v publikácii spomína iba v súvislosti s náhrobkom Fr. Sachsen-Seitza.

¹⁶ Thomas Zacharias, *Joseph Emanuel Fischer von Erlach*, Wien — München 1960.

¹⁷ Určité vzťahy J. R. Donnera k cisárskemu dvoru napovedá napr. záznam v tajných účtoch Alžbety Kristíny, vdovy po cisárovi Karolovi VI., ktorá po umeleovej smrti dala za neho slúžiť 6 omší. Pozri publikáciu J. Fleischera, *Das kunstgeschichtliche Material der geheimen Kammerzahlambücher in der Staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790*, Wien 1932, 79.

Poeta Pablu Picassovi

(Na okraj umelcovy jubilejnej výstavy v r. 1966)

Pabla Picassa není třeba objevovat. Dnes víme, že tento „španělský anarchist“, „kouzelník“, „jižní démon“, „barbarizující ničitel klasické krásy“ atd. je jednou z největších a nejrevolučnějších postav naší doby, umělec nebývalého, stále se obnovujícího tvůrčího napětí a prometeovské síly, hybná osa a mohutné nevyčerpávací se zřídlo výtvarného dění našeho století. Je současně bořitelem a budovatelem, nositelem a realizátorem velkých myšlenek, jakož i příklad dělného člověka, jemuž práce je životní potřebou nebo — jak on říká — vzduchem, který dýchá. V tom je jeden z klíčů jeho životních úspěchů a uměleckých výsledků, jež mohly dnes v počtu 800 exponátů zaplnit výstavní prostory dvou pařížských paláců, Grand a Petit Palais, jakož i Národní knihovny, zatím co další stovky, tisíce jeho vytvořů — a mezi nimi ty největší — jsou rozptýleny po galeriích, muzeích a sbírkách celého světa. Tak bylo možno shromáždit výtvarné krédo umělce, které nemá v dějinách lidstva obdoby a jež dovoluje postihnout jeho umělecký vývoj v nejširší možné míře, od jeho prvních výtvarných kroků ve Španělsku přes jeho debut v Paříži a první triumfy „modrého“ a „růžového“ období k jeho revolučním metám, které znamenaly rozchod s klasickými zákony a metodami malířství minulých staletí a jež vyústily v kubistické hnutí; dále přes neoklasicistní extempore a období gigantů, provázené nově orientovanou mlouvou kubistickou k fantastickým vizím se současným pokusem o výraz abstraktně geometrický, následovaným přechodným zaujetím surrealistickým. Silně expresivní kreace střídají brzy lyricky podbarvené dojmy z umělceva intimního prostředí, brzy velké výtvarné parafráze slavných děl minulosti, na něž navazují nové koloristické pokusy

Věra Nejedlá

v zobrazení prostoru pláten posledních let. Picassa malíře doplňuje v překvapivém rozsahu Picasso sochař a keramik, v mezerovitém souboru též grafik, s názorným pohledem na metodu jeho práce, prověřované stále všemi výtvarnými disciplinami. V této nebývalé šíři nicméně postrádáme Picassa bojovníka, který svou Guernicou pro pavilon Španělské republiky na Světové výstavě v Paříži v r. 1937, stejně jako Masakrem v Koreji, alegoriemi Války a Míru, proslulou Holubicí nebo svým pannó Radost žít neméně než svou kubistickou revoltou vzrušil svět.

Ze školních umelcových začátků (1893—97), inspirovaných klasikou evropského malířství a signovaných převážně ještě P. Ruiz, zaujme Dívka s bosýma nohama, nejen dokumentující nadání a umelceovou vyspělost čtrnáctiletého chlapce, ale i předznamenávající jeho příští výtvarné tendence i tematický zájem. Dovolávají-li se další barcelonská a madridská plátna velkých španělských příkladů a evokují-li díla z jeho prvního pobytu v Paříži (Moulin de la Galette) vzpomínku na tvorbu Toulouse Lautreca z téhož prostředí, zaznamenávají Trpaslice a Býčí zápas Picassovy barcelonské a pařížské experimenty s barvou v prudce vášnivé malbě útočně vrhaných skvrn, signalizující brzkou změnu umělceva výtvarného názoru. Uskutečňuje se zároveň s přechodem k vážnější, citově podbarvené tematice, jehož výrazem jsou Děvčátko s holubem a Evokace, posmrtná to vzpomínka na přítele Casagemu, ale především proslulý portrét Sabartův, interpretující zároveň přeludný odraz autorova úzkostného duševního stavu, který způsobil pohled na opuštěného druhá. Sem patří i podivuhodná Vlastní podobizna, představující přechod k modré monochromii, dokonale zprostředkující imaginaci so-



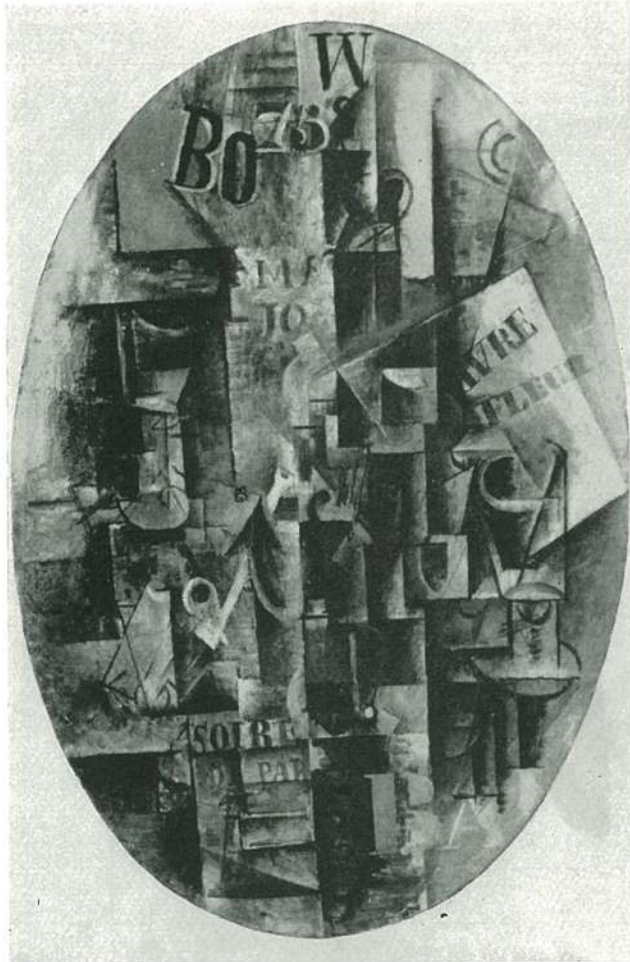
Pablo Picasso, Autoportrét, NG Praha. Foto Vladimír Fyman

ciálního ponížení, osamělosti a lidské bídy, které zakrátko ovládly malířovu tematiku prvního velkého období jeho uměleckého vývoje. V současné umělcově retrospektivě je tento významný aspekt jeho mladistvého rozletu charakterizován jen dvěma díly (Dvě sedící ženy v baru a Celestina), zatím co ostatní „modrá“ plátna jsou připomínkou jeho přátelských vztahů nebo filosofických reflexů (Objet, Život, Mateřství); sem patří též pařížská variace Ženy s havranem na zářícím kobaltovém pozadí, představující však svým koloristickým odstíněním předzvěst „růžového“ období, které se vyznačuje hledáním půvabů ženských bytostí s jejich všedními starostmi (Žena v košili, Mateřství, Toileta a Žena s vějířem), ale i zájmem o nové tematické možnosti. Do Picassova uměleckého světa vstupují útlí a zasnění artisté komedie dell'arte, aby v jeho proslulých plátnech (Rodina akrobatů, Akrobat a harlekýn aj.) žili svůj úděl vyděděnců života, který čeká i dětskou Dvojici bratří, zastupující tu fázi velkých růžových nudit, stejně jako Ženský půlakt na červeném pozadí. Svým melancholickým pojetím s nimi souvisí Hoch s dýmkou, zatím co Účes a Portrét Gertrudy Steinové reprezentují tu výsledky umělcovy spekulativní vize, usilující o tvarové zjednodušení, které nabývá konkrétnější podoby od obrazu (Vlastní portrét s paletou) k obrazu (Muž, žena a dítě) a jež vykristalizuje r. 1907 v Slečnách z Avignonu. Tento rozměrný pohled do výlohy nevěstince je i po letech, kdy se vrací do Paříže, bezesporu nepřitažlivějším exponátem výstavy. Tyčí se tu jako velkolepý pomník na rozmezí časů, jako nezvratné a neodvolatelné svědectví revolučního rozchodu s minulostí a počátek nové éry v umění, uskutečněné jediným člověkem. Člověkem — malířem, který osvobozen od pout vžitých kánonů minulých staletí rozbíjí dosavadní tvarovou harmonii obrazu plastickou dynamikou, nahrazuje ji geometrickou soustavou obdélníků a trojúhelníků, podřízených jednotnému rytmu a ovládaných týmž konstrukčním pravidlem. Těmito výtvarnými principy jsou ovládnuty i přípravné studie postav nevěstince, zejména Sedící ženský akt, Akt s draperií, právě tak jako Picassův autoportrét pražské Národní galerie — který patří k nejlepšímu, co umělec vytvořil — Matka s dítětem, v níž se vrací k barevné intenzitě z r. 1901, Krajina s vycházejícím sluncem a Zátíší s lebkou, zatím co

plátna z následujícího roku (Žena s vějířem leningradské Ermitáže, Sedící mužský akt, Krajina s dvěma figurami, Chléb a mísa s ovocem na stole) prozrazují nečekaně opět inspiraci cézannovským výtvarným odkazem, nicméně transformovanou jeho sochařskými výtěžky. Úsilí o dosažení co nejúspornější linie a o geometrickou analýzu, již by bylo možno vyslovit to nejpodstatnější z obklopující nás skutečnosti, obráží se v portrétech z r. 1909 (Fernanda, Clovis Sagot, Žena s vějířem, Žena s mandolínou) a v Továrně v Horta de Ebro, stupňuje se v Sedící ženě a Ženě v zeleném, aby dosáhlo vyvrcholení a nejlepšího výrazu v klasičtějších již portrétech Picassových příznivců A. Vollarda, V. Uhdeho a D. H. Kahnweilera. V nich nejenže je dokonale vyjádřen smysl malířova experimentu, ale i syntetizováno to nejlepší, co kubismus v interpretaci lidské tváře zanechal.

Novou fází kubistického zjednodušení, v níž umělec přistupuje k volné rekonstrukci předmětu, zastupuje zde Přístav Cadaquès pražské Národní galerie, zatím co Zátíší s pletenou židlí reprezentuje tu jednu z prvních koláží (zima 1911—1912). To již se dostáváme k období, kdy Picasso dokonale ovládnul všechny finesy svého nového názoru, obohativ je o další konstrukční prvky, jak to na pařížské výstavě obráží zejména Zátíší na pianě, Mandolinistka, Zátíší s klarinetem Národní galerie v Praze, španělský motiv Aficionado, vertikální ovály Španělské zátíší a pražské Housle, sklenice, dýmka a kalamář, jedna z nejšťastnějších ukázek syntetického kubismu z doby jeho spolupráce s Braquem v Havru, a řada dalších charakteristických zátíší, z nichž některá se vyznačují přibýváním barvy v umělcově paletě (Housle v kavárně). Umělcův návrat ke konkretizaci interpretovaného motivu a koloristické diferenciaci r. 1913 reprezentuje tu Žena v košili v křesle, zatím co některá nová zátíší (Ma Jolie) dokumentují tak zvaný „rokokový kubismus“, plný roztodivných nápadů malířské jasnozřivosti a technologických zvláštností.

Zesilující se Picassův zájem o znovu objevený kolorit ve válečných letech, kdy se ukončuje jedno a zahajuje jiné období umělcovy tvorby, nazvané krystalické, se již projevuje v zářivém Sedícím muži se sklenkou na zeleném pozadí. Ale teprve v Harlekýnu, transponovaném do širokých překrývajících se a různě nachýlených ploch živých



Pablo Picasso, Housle, sklenice, dýmka a kotva, NG Praha. Foto Vladimír Fyman

rumělkových a ultramarincových tónů na černém pozadí, dosahuje jeho nová vyjadřovací mluva svého vrcholu. Z tohoto období je námětem ojedinělé barvitě Zátíší v krajině a Italka, shrnující v živě barevných plochách výtěžky tohoto experimentu. S ní současný ingresovský Portrét Olgy, první umělcovy manželky (1917), nebo Harlekýn Picassova muzea v Barceloně, o rok pozdější Sedící pierot či Zátíší na prádelníku, reprezentující umělcovu tak zvanou neoklasicistní proměnu, neznamenají přerušení jeho kubistických tendencí, jak to dokládá rozměrné a úchvatné plátno Hudebníci filadelfského musea (1921) nebo řada zátíší, z nichž některá patří k nejlepším, co Picasso vytvořil; v polychromním rozměrném Tanci (1925) jeho pozdní kubistické tendence, obohacené o pohybový prvek vrcholí a zároveň

končí. Výrazem Picassovy spolupráce s divadlem v té době je návrh slavnostní opony (1917), alegorizující alianci svobodných umění tance, malby, plastiky a mimiky. Vzpomínkou na italské manýristy je malé plátno Koupačích se žen s plynulými konturami protažených těl, které se v nejbližší době (1920–22) promění v masivní nadlidské objemy obryš (Dvě ženy běžící po pláži, Tři u studny, Sedící žena aj.), navazující na umělcovu obdobnou tvorbu z r. 1906.

V polovině dvacátých let se v Picassově kreaci objevuje nový motiv ateliéru, který brzy na jeho obrazech zdomácní, a v Kytáře, vytvořené pomocí pytloviny, novin a provázku pak jeden z prvních obrazů-předmětů. Trýznivá bouře, jež otřásla umělcovým nitrem v těchto letech, se obráží v přeludných křivkách Ateliéru modistky, brzy se měnících ve fantastické nestvůry, jak je na výstavě charakterizují Spící žena v lenošce a Ukřížování, a k nimž se bude umělec ještě častěji vracet, aby z nich učinil prapodivné mechanismy s ničivými atributy (Žena vrhající kámen, Postavy na břehu moře) a později nástroj svých protiválečných obrazů. Současný umělcův pokus o geometrickou konstrukci pomocí několika redukováných čar, která se stala východiskem i jeho trojrozměrných prací (Žena v zahradě, Konstrukce z drátu), dokumentují newyorský Ateliér a Dvě ženy u okna, zatím co Minotaur a Akrobat ohlašují surrealistické symptomy počátku třicátých let. To už zas Picassova kreace vyzařuje tvůrčí pohodu a uklidnění přicházející s plavovlasou Marií Terezou Walterovou, která zaplavila umělcovy obrazy a spoluurčila novou etapu jeho tvorby, plné lyrismu, jásavých barev, okrouhlých výsečí a prohnutých křivek v kolébavém rytmu svírajících oblé tvary mladého ženského těla. Reprezentuje ji tu jeden z nejpůsobivějších Picassových pláten Sen (1932) a o půl roku mladší Ženský akt v červeném křesle, který navíc rozvíjí dvoustranné zobrazení tváře — současně en face i z profilu — z předchozích prací (Italka). Na obdobných základech vyrůstají i nová zátíší, jejichž předměty obtažené černými konturami působí dojmem vitrážových maleb středověkých katedrál.

Své malířské zkušenosti posledních let teď umělec promítá také do grafiky a prověřuje je třetím rozměrem. Je to jednak skupina drobných protáhlých ženských postav (1931), připomínajících

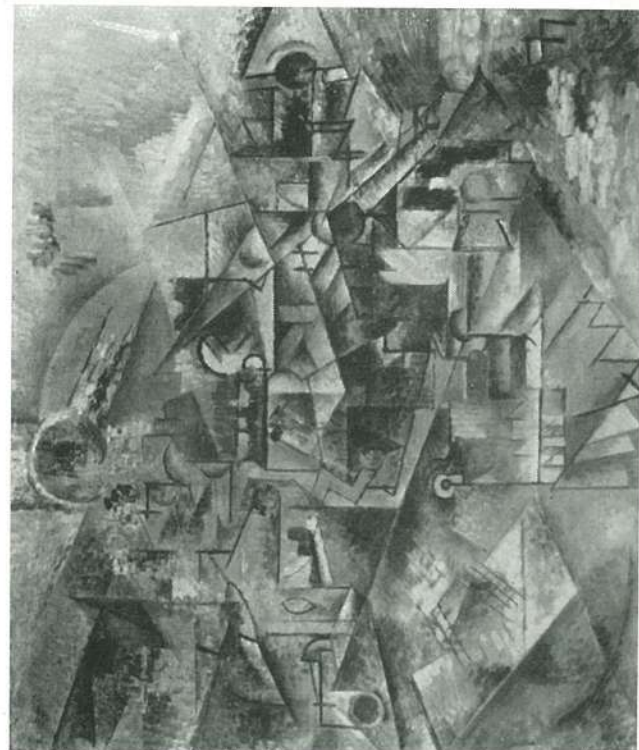
čích pozdější charakteristickou tvorbu Giacomettiho, jednak řada portrétních studií (Marie Tereza) v kovu, brzy klasické krásy, brzy konstruktivistické strohosti nebo jinotajné fantazie. Současného Picassa malíře sledujeme v kresbách, vracejících se k motivům násilnosti (Minotaur, Znárodnění, Vrah aj.) a v olejovém obraze Býčí zápas (1934), oblíbeném tematu z mládí, promítnutém do nové výtvarné řeči. Následuje Dívka kreslící v interiéru, která nás uvádí do světa obnovených bilaterálních portrétů, neméně rozdílného zrakového přístupu, zdůrazňujících v obraze to, co je v zpodoběném modelu typické: překrásné ruce a tmavé vlasy Dory Maarové, plné tvary, zlatisté vlasy a pomněnkové oči Marie Terezy, půvabný a milý vzhled Nush Eluardové nebo bujnou vitalitu dvouleté Máji s panenkou. Žena sedící s knihou a Dva ženské akty na pláži jsou opět reflexem Picassových muživých snů a příznaků, zdůrazňujících objemy těl jakož i anatomické zjednodušení a transformaci, kdežto současná Hlava žalostně ržajícího koně — v zastoupení Guerniky — a Plačící žena jsou výrazem opravdového a spravedlivého hněvu a žalu španělského lidu nad silami zla, které uvrhly jeho zem do oceánu bolesti a smrti. Starší Picassovu tematiku z té doby připomíná v hale Grand Palais kolážový karton tapiserie Ženy při toaletě (1937–1938). Obrazy signalizující blížící se katastrofu války — Zátíší s černou býčí hlavou, Kočka polapivší ptáka, malovaná po pádu Valence a okupování Prahy v r. 1939, rozměrný a úchvatný Noční lov ryb v Antibes, vzniklý v předvečer války — vystřídají nové portréty Dory Maarové (Žena v klobouku, Žlutý svetr, Hlava ženy) s bolestně zkřivenými ústy a výrazem beznadějně smutku. Také Kavárna v Royen, viděná v zářivých kontrastních barvách je válečnou vzpomínkou na město, později zpustošené bombardováním. Ovzduší stupňující se destrukce a muživý nepokoj doby se projevil zvýšenou deformací lidské tváře (Ženské poprsí, Žena v šedém, pozdější Námořník, Žena v zeleném a Žena v modrém klobouku), právě tak jako znepokojených postav žen v Ranním zastaveníčku a v Ležící nahé ženě, které patří k nejzdařilejším Picassovým expresivním kreacím toho druhu. Současný a obdobně pojatý Chlapec s langustou je vzpomínkou na klidné prostředí s bezstarostně si hrajícími dětmi, již nicméně svírá úzkostná vize světa uvrženého

ve zkázu, obřezující se ještě v Zátíší s býčí lebkou — vzniklém týden po smrti přítele, sochaře J. Gonzalese (1942) — a v plastice Lebka s okrouhlými očními důlky, zírajícími do věčnosti. Snaha po změně s příchodem jara a měnící se situací na bitevních polích dochází výrazu v Prvních krůčcích dítěte, přemáhajícího přírodu a v záběrech z ožilých městských parků (Vert-Galant).

Picassův návrat k sochařině v tom čase dokumentují tu plastiky zvířat (Kočka), v nichž zcela popustil uzdu své vynalézavosti, použiv k jejich vytvoření všeho, co bylo po ruce: řídítek od kola pro hlavu býka, formy na dorty k Sekáči s velkým kloboukem aj. Jako ztělesněný triumf života nad silami smrti, jako posel vytouženého míru nade vše se tu tyčí Muž s beránkem (1944), svým pojetím připomínající řeckou archaiku obdobného námětu.

Několik zátíší, abstraktně pojatá Kuchyně a Pomník Španělům padlým za Francii poněkud chudě reprezentuje jedno z nejšťastnějších Picassových období a jeho přechod k mírové tematice, kterou výrazně dokládá teprve Žena v křesle

Pablo Picasso, Klarinet (Španělské zátíší), NG Praha. Foto Vladimír Fyman



a Kreslíci žena obklopená dětmi (1950), v plastice pak zejména Těhotná žena, symbol věčné obnovy a nevyčerpatelné štědrosti přírody, a Koza, vytvořená za pomoci nesochařských materiálů (palmové větve a starého koše), obdobně jako Žena s dětským kočárkem a Dívka se švihadlem nebo později Opice s mládětem (tělo je zformováno kolem fotbalového míče, zatím co hlava se skládá ze 4 miniaturních koníků). Zmínku si tu zaslouží také práce v keramice, do níž Picasso od r. 1947 promítá všechna svá oblíbená temata, jak býčí zápasy, tak holubice nebo sovy, jak zátiší, tak lidské tváře, tvořící nebo zdobící četné vázy, talíře, džbánky, plakety či kachlíky, z nichž poslední (1962) jsou věnovány umělcově manželce Jacquelině, ale i vzpomínce z mládí (Hry v cirku).

Portrét malíře podle Greca a Slečny na břehu Seiny podle Courbeta zdařile dokumentují fázi velkých výtvarných diskusí s mistry minulosti, jejichž pokračování spatřujeme později v Alžírských ženách podle Delacroix, v ohromném monochromním plátně Las Meninas podle Velasque a konečně v Snídani v trávě, reprezentující tu dobrou stovku Picassových kreseb, obrazů a keramických děl, obracejících se k proslulému Manetovu dílu. Na ně stejnou výtvarnou mluvou, spočívající v destrukci a rekonstrukci rysů, zvýrazněných arabeskou, navazují dvě překrásné krajiny z Vallauris, Dítě s pomerančem, Hra pážat a Portrét paní H. P. ze sbírky malíře Éd. Pignona (1952). Následují okrajové umělcovy práce Žena se psem, Kočka a kohout, Ženský akt v ateliéru, zatím co ústřední díla Válka a Mír, která Picassa znepokojovala od dubna 1952 a pro něž vytvořil na 170 skic a náčrtů, poznáváme jen ze 3 kreseb z r. 1953.

Půvabný, nieméně poněkud chladný portrét Sylvetty, již spatřujeme ještě také v malbě na plechu v bilaterálním pohledu, nás uvádí do tak zvaného období Jacquelininy, která s bledou tváří rámovanou tmavým vlasem a pronikavým zrakem na nás hledí z četných portrétů, ateliérů i diskus-

ních pláten (Ženy z Alžíru), ale i ze současných kreseb, plastik a keramiky. Realistické obrazy, často smyslné krásy a rafinovaného koloritu, střídají opět deformace (Dvě nahé ženy, Ateliér 1956, Poprsí ženy, Sedící žena v zelené šále, 1960), v plastice stylizace (skupina Koupajících se) jakožto výsledek velmi osobitých konstrukcí v kartonu, resp. plechu, který se v šedesátých letech stává výhradním materiálem jeho Žen se zdviženými (rozpaženými) rukama, Žen s děckem, Mužů s beránkem, Footballistů, fascinujících portrétů Vousatého muže a ženy, mezi nimiž primát zaujímá opět umělcova žena. Plátna starých temat (Zátiší s hlavou býka) alternují s interiéry (Kalifornie v noci, zeleně tónovaný Bufet ve Vauveniarques 1960), krajinami (Zátoka v Cannes, Krajina v Cannes za soumraku), novými portréty Jacquelininy. Následuje Únos Sabineek, svým dynamickým pojetím připomínající Picassova válečná temata, tři verze Malíř a jeho model, serie ženských aktů (Ležící žena s kočkou, Velký akt, Žena na břehu moře a j.) a pláten Muž a nahá žena, ve výrazné barevné zkratce usilující o nové tvarové a prostorové řešení. Poetická Krajina, země, moře, expresivně pojatý Kytarista a dvě varianty Hlavy muže (1965) uzavírají malířskou přehlídku, aby s obdobnou tematikou na ni z jubilejního roku navázala kresebná žeh, jejíž poslední plod Muž, žena a dítě je datován 11 — 7 — 66.

Přes zmíněné obsahové, právě tak jako instalační nedostatky představuje jubilejní pařížská retrospektiva Picassova uměleckého vývoje a jeho výsledků, doplněná současně expozicemi soukromých galerií a sběratelů, obrovité dílo, dokumentující téměř tři čtvrtiny století tvůrčích zápasů, které otřásl uměleckým světem, vtiskly mu svou pečeť a určily jeho vývojový směr. Je dobře si to uvědomit tváří tvář našemu umění, které jim vděčí za nejeden podnět, jehož význam byl dosud zužován, někdy nedocenen a čeká tedy dosud na své zhodnocení.

Gotika v Rakúsku

(Po výstave v Kremži — Steine)

Ján Bakoš

Neodmysliteľnou zložkou vedeckého bádania je preverovanie záverov. Dôležitú úlohu pritom zohráva priama konfrontácia s predmetom bádania. V prípade dejepisu výtvarného umenia ide o konfrontáciu umeleckých diel, a tu podstatná rola prináleží výstavám. Umožňujú bezprostredné porovnávanie diel, preverovanie atribúcií a vzťahov, ako i nové, predtým nepovšimnuté poznatky. Vzhľadom na stredoveké umenie, ktorého prostredím bolo iné umiestnenie než výstavné miestnosti, to znamená i vytrhnutie z pôvodného prostredia a tým ochudobnenie, je to zrejme, avšak nie vždy nepreklenuiteľné. Dokladom toho bola výstava Gotika v Rakúsku, ktorá prebiehala od mája do októbra 1967 v minoritskom kostole v Kremži na Dunaji. Táto monumentálna a syntetizujúca výstava, ktorá svojim názvom sľubovala podať syntetický pohľad na gotické umenie Rakúska, sa tak stala ďalším dôležitým článkom v sérii významných syntetizujúcich výstav usporiadaných rakúskymi historikmi umenia (spomeňme výstavu Internacionálneho slohu a Podunajskej školy) a nadviazala bezprostredne na výstavu Romaniky v Rakúsku usporiadanú takisto v Kremži roku 1964. Na tomto fakte vidieť, že rakúsky dejepis umenia novým spôsobom preveruje doterajšie výsledky a stavia nové základy pre svoju ďalšiu prácu.

Vytrhnutie zo starých a zaradenie do nových súvislostí pri historickom materiáli znamená vzhľadom na verejnosť upozornenie na danú vec. Tak je

to i v prípade výstav starého umenia: Okrem funkcie bádateľskej majú i funkciu popularizujúcu a sprítomňujúcu. Medzi oboma funkciami by mala jestvovať priama úmernosť, ale nie je to vždy tak. Ochudobnenie, ktoré by vzniklo vytrhnutím z pôvodného sakrálneho prostredia, odstránili



1. Krucifix z Lassnitz, Štajersko, okolo 1350—1360, drevo, 240 × 200 cm. Foto Ritter



2. *Misdal*, St. Pölten(?), okolo 1360, pergamen, 230 × 160 cm. Foto Ritter

do značnej miery rakúski usporiadatelia tým, že diela vystavili v minoritskom kostole (podobne ako už pri výstave románskeho umenia), a tým ich spätne vradili do stredovekého sakrálného priestoru. Tento fakt v spojitosti s inými momentmi podmienil charakter výstavy: Vystavené diela neboli radené dôsledne a kontinuálne chronologicky. Ak by to tak bolo, často by bolo nutné porušiť charakter kostolného priestoru. Didakticko-popularizujúca funkcia v zmysle poučenia o dávnej minulosti tým do istej miery ustúpila.

Márne by sme na výstave hľadali nejaký stred, zdôraznený bod, nejaké upútanie pozornosti. Často to chýbalo i na úkor vedeckého hodnotenia, ktoré predsa musí dospievať k názorom o istých vyvrcholeniach danej historickej nite. Všetky vystavené diela tu stáli v podstate rovnocenne vedľa seba, podriadené kostolnému priestoru. Ich hlavnou funkciou, podľa môjho názoru, bolo

zachovať jeho rozčlenenie, jeho stav a iba ho oživiť — teda zapojiť sa do priestoru *súčasného* a *prítomného*. A to vystupuje ako dominujúca významová rovina výstavy rakúskej gotiky: chápať gotické umenie ako niečo súčasné, prítomné a živé a začleniť ho znovu do náboženských súvislostí.

Výstava gotického umenia v Rakúsku má teda úplne inú významovú rovnu a vyplýva z iného prameňa a potreby, ako by to bolo u nás, keby taká výstava u nás bola. Výstava rakúskej gotiky nevystupuje iba ako vedecký a vedecko-popularizujúci čin, ale aj ako prejav a podporenie náboženského svetonázoru. Zatiaľ čo u nás by výstava stredovekého umenia mala príchut rehabilitácie a musela by zdôrazňovať vedeckú nezainteresovanosť voči predmetu a vlastivednú funkciu pri posilňovaní národného povedomia, v Rakúsku výstava gotiky bola činom štáto-tvorným, podporením kresťanskej ideológie.

Vlastný názov výstavy prezrádza, že pôjde o syntetický pohľad na celok gotického umenia Rakúska v súhre všetkých výtvarných odborov. Je zrejmé, že nie všetky odbory majú rovnakú spôsobilosť na vystavenie, teda na konfrontáciu originálov. Platí to predovšetkým o architektúre a o druhoch s ňou existenčne zviazaných, ako je do veľkej miery sklomalba, ale predovšetkým maľba nástenná. Túto objektívnu ťažkosť hlavne s ohľadom na architektúru, ktorej opomenutím by každá syntetizujúca výstava o stredovekom umení musela stratíť svoju syntetickosť, sa usporiadatelia pokúsili odstrániť: v zvláštnom pavilóniku mimo kostolného priestoru konfrontovali aspoň fotografie jednotlivých gotických stavieb. Táto myšlienka nie je, pravda, ničím novým, pozoruhodný tu bol však spôsob jej realizovania. Tak ako je pri maľbe rozhodujúci zážitok optický viazaný na farebnú skladbu, tak ako v plastike k tomu pristupuje rozhodujúcim spôsobom zážitok hmotnej prítomnosti (pričom, samozrejme, v dejinách dochádza k zmazávaniu hraníc druhov), je v architektúre rozhodujúci zážitok priestoru — priamej prítomnosti v danom priestore, aspoň pokiaľ ide o architektúru stredovekú. Práve to sa usporiadatelia pokúsili dosiahnuť tým, že jednotlivé fotografie vystavili proti svetlu, aby presvietením nadobudli priestorovosť.

Je teda zrejmé, že hlavným ťažiskom výstavy sa stala maľba a plastika. Odborom, ktorému

doterajšie bádanie o rakúskom stredoveku venovalo azda najväčšiu pozornosť a dospelo v spracovaní aj najďalej, je tabuľová maľba. Zatiaľ nástenná maľba stále zostáva na periférii záujmu. I na tejto výstave bola iba pripomenutá miestnymi nástennými maľbami kremžského minoritského kostola, prináležiacimi niekoľkým časovým vrstvám. Bol to iste tento stav bádania, ktorý spôsobil, že i pozornosť sprievodcov na výstave sa sústreďovala výlučne na maľbu tabuľovú. Ale nepochybné viedol na druhej strane k tomu, že pozornosť vystavovateľov sa nesústredila na vrcholné a teda i väčšinou najlepšie spracované diela, ale na diela viacmenej „neznámejšie“.

Najstaršie vystavené dielo, tzv. Strahlenkranzmadonna zo St. Lambrecht (príbuzná londýnskejmu Trónu milosti, ale nie s ním autorsky totožná)

3. *Sediaci apoštol* z Afenzu (?), Štajersko, okolo 1430, pieskovec, 76 × 44 × 25 cm. Foto Ritter



pochádza zo začiatku 15. stor. (1410). Už tým je dané, že tabuľová maľba 14. stor., chudobnejšia na zachované diela, ale najprenikavejšie reprezentovaná zadnou časťou Verdunského oltára, tu nebola zastúpená, a tak za neprítomnosti súhrnnejšieho pohľadu na ostatné odbory monumentálnej maľby došlo k vynechaniu tejto dôležitej zložky vývoja rakúskeho gotického umenia. Začiatie tabuľovej maľby 15. stor. však zároveň naznačovalo, že je to práve táto doba, keď sa rakúska tabuľová maľba do veľkej miery osamostatňuje od cudzích závislostí (mediálnym hlavne českých) a vytvára si vlastnú a kontinuálnu produkciu. Z prvej polovice 15. stor. bol na výstave zastúpený tzv. Majster Obetovania, Majster Lineckého ukrižovania ako zástupcovia vyznievania takzvaného mäkkého štýlu viedenskej maľby a jej sféry vplyvu, geniálny Majster zo zámku Lichtenstein a Majster Albrechtovho oltára predstavujúci pokročilejší vývojový stupeň viedenskej maľby, odvrátenie od „mäkkého“ štýlu k väčšej predmetnosti a hmotnosti. Spomenutí majstri však neboli zastúpení svojimi hlavnými zachovanými dielami, a chýbali aj mnohé dôležité diela a osobnosti. Spomeňme aspoň Majstra Klačňania, alebo diela domnelého Hansa z Tübingenu stotožňovaného niekedy s autorom votívneho obrazu zo St. Lambrechta (ktorého okolie síce naznačuje vystavená Strahlenkranzmadonna, ale asi nie je jeho dielom), a i. Tieto nedostatky znamenajú istú stratu i so zreteľom na našu stredovekú tabuľovú maľbu, ktorá, ako je známe, na začiatku 15. stor. vykazuje niektoré vzťahy práve k viedenskej maľbe. Jej plná konfrontácia by aj tu umožnila často potrebné overenie.

Ďalší priebeh vývoja tabuľovej maľby Viedne a Dolného Rakúska je na výstave reprezentovaný dielami majstrov zv. Majster z Maria am Gestade, ale najmä najvýznamnejším maliarom Viedne v sedemdesiatych rokoch, tzv. Majstrom des Schottenaltares a jeho nasledovníkom Majstrom Winklerovho epitafu, ktorého dielom je i bratislavská tabuľa s martýriom sv. Filipa. Vplyv tohto významného majstra „des Schottenaltares“ v našej maľbe bude treba presnejšie preskúmať.

Salzburskú maľbu na výstave reprezentovali predovšetkým diela prvého menom známeho maliara gotickej tabuľovej maľby Rakúska — Conrada Laiba (Narodenie Krista, okolo roku

1440; sv. Maximilián z 50-tych rokov 15. stor. a Pettauerský oltár z nasledujúceho desaťročia); jeho bezprostredný nasledovník Rualand Frueauf starší bol tu zastúpený len malým mužským portrétom z 90-tych rokov; jeho žiak Majster z Grossgmainu Korunovaním Márie z pražského Národného múzea a tabuľou Kristus medzi učeníkmi z farského kostola z Grossgmainu. Maliar zvaný Majster z Mondsee vychádzajúci z okruhu Majstra des Schottenaltares bol na výstave reprezentovaný tabuľou zobrazujúcou Krista medzi učeníkmi z 90-tych rokov 15. stor.

Tirolská maľba bola reprezentovaná hlavne dielami Pacherovho predchodcu Majstra z Uttenheimu a niekoľkými dielami oboch Pacherovcov, Michala i Friedricha, ako aj naznačením ich dielne a okruhu. I tu vystupuje spomenutá črta výstavy: uprednostnenie menej známeho. Najgeniálnejší tvorca rakúskej neskoréj gotiky Michael Pacher je tu zastúpený len obrazom apoštola Petra z doby okolo roku 1470, teda z jeho ranej tvorby, a tabuľou so scénou Uvrhnutie Jozefa do studne z doby medzi rokmi 1484 a 1498, ktorá je fragmentom z bývalého farského kostola v Salzburgu. Vývoj tirolskej maľby, vreholiaci dielom Pacherovcov, doznieva v diele Marxa Reichlieha, zastúpeného na výstave votívnym obrazom Floriána Waldaufa. Treba poznamenať, že do tirolskej maľby bola vradená i tabuľa, ktorá sa pôvodne nachádzala na oltári kostola sv. Alžbety v Košiciach a znázorňuje Svadbu P. Márie. Tabuľa, ku ktorej prislúchajúce ďalšie sú v Budapešti, bola datovaná 50-tymi rokmi 15. stor. a pripísaná Lienhartovi z Brixenu (= Jakob Sunter?).

Najplnšie zastúpeným a inštalačne najproporčnejšie i najilustratívnejšie rozvrhnutým výtvorným odborom na výstave bola knižná maľba. Nepochybne k tomu prispela i technická nekomplikovanosť pri zhromažďovaní iluminovaných rukopisov v porovnaní s ostatnými odbormi. Knižná maľba takto nepriamo zaplnila medzery v pohľade na vývoj rakúskej gotickej maľby a podala prehľad jej kontinuálneho rozvíjania.

Gotické začiatky rakúskej miniatúrnej maľby tkvejú ešte v takzvanom lámanom štýle 13. stor. a z jeho vnútra, s prispomím francúzskych vplyvov, prerastajú do čistej gotiky. V týchto začiatkoch rakúskej gotickej miniatúry hrajú hlavnú úlohu lokálne školy kláštorné, pokračujúce tak v staršej

románskej tradícii. Pri vzniku gotiky hlavnú úlohu zohral St. Florian a klosterneuburská dielňa (s pribúdajúcimi talianskymi a hornorýnskymi prvkami) na výstave reprezentovaná napríklad *Bibliou Latinou* z rokov 1310–1314.

Okolo roku 1330 dochádza v gotickej maľbe strednej Európy a v jej rámci i v rakúskej miniatúrnej maľbe k obratu smerom k zosilňovaniu realistických prvkov. V tejto dobe, ako hovorí autor príslušných partií katalógu výstavy G. Schmidt, je miniatúrna maľba v tesnej závislosti od maľby tabuľovej, takže ju môže na výstave

4. Majster Obetovania, *Korunovanie Márie*, Viedeň okolo 1420, 74,4 × 40,1. Foto Ritter



nahrádzať. Ako vystavené príklady tejto slohovej vrstvy spomeňme aspoň *Klosterneuburskú kroniku* (druhá štvrtina 14. stor.), takzvaný *Gloggnitzerov urbár* (1343), alebo *Missál zo St. Pölten* (?) (okolo 1360), ukazujúci úzke vzťahy k českej maľbe.

Koncom 14. stor. vzniká viedenská dvorská dielňa, príbuzná pražskej dvorskej dielni knižnej maľby, reprezentovaná na výstave jej hlavným dielom, takzvaným *Rationale Durandi* (asi od 1385 do 1404/6), na ktorom pracovalo niekoľko generačných vrstiev iluminátorov. Po istej „odmlke“ po smrti vojvodu Wilhelma dochádza okolo roku 1420 k novému rozmachu viedenskej dvorskej maľby. Hlavnou osobnosťou sa stáva majster Mikuláš, stojaci v bezprostrednom vzťahu k českej miniatúrnej maľbe reprezentovanej Majstrom Martyrológiu, *Sedleckým antifonárom* a *Boskovickou Bibliou*. So zreteľom na umenie na Slovensku je dôležité, že v Kremži bola vystavená *Kremnická mestská kniha* (okolo 1420), ktorej autorom bol majster stojaci v blízkosti majstra Mikuláša (pochádzajúceho azda z Brna) a spomenutej vrstvy českej maľby. Ak bol na výstave zastúpený majster Mikuláš napríklad *Missálom Wilhelma z Tursu*, jeho pomocník majster Michael tam mal *Missale Benedictinum* zo St. Lambrechta.

Od tridsiatych rokov 15. stor. sa stáva vedúcou osobnosťou viedenskej dielne takzvaný Albrechtov miniatör, pokračujúci v tradícii mäkkého štýlu. Na výstave bola jeho *Modlitebná kniha kráľa Albrechta II*. Popri tomto iluminátorovi bol dielom zastúpený jeho spolupracovník, tzv. Majster der Klosterneuburger Missalien, a predovšetkým vývojove pokročilý maliar zvaný Martinus opixet (spomeňme z diel ním zdobených aspoň *Trójsku vojnu* Quida da Columna alebo *Historiu naturalis* od Alberta Velkého).

Na výstave boli aj ukážky knižnej produkcie ostatných oblastí Rakúska. Z nich však ani jedna nedosahuje rozpätie maľby viedenskej dielne, ktorej činnosť oživa opäť v šesťdesiatych rokoch. Úlohu udržiavateľa kontinuity tu zohráva tzv. Majster čítaniek, zastúpený na výstave niekoľkými iluminovanými knihami (spomeňme aspoň *Čítanku pre Maximiliána I.*). Svojou činnosťou do Viedne i do Bratislavy zasahuje Ulrich Schreier tvoriaci v druhej polovici 15. stor. a vychádzajúci zo Salzburgu. K týmto iluminátorom sa radí i takzvaný Majster *Friedrichovho breviára*, činný i na Morave. V jeho diele (na výstave boli okrem

Friedrichovho breviára aj jeho ďalšie práce) vidieť, ako miniatúrna maľba koncom 15. stor. postupne stráca pôdu pod nohami a zachraňuje sa tradičionalizmom.

Druhý hlavný odbor výstavy — gotická plastika — bol čo do časového výberu materiálu rozčlenený pomerne proporčne, ale i tu chýbali mnohé špičkové diela. Z nich nie všetky sa dajú odôvodniť viazanosťou na architektúru. Najstaršími vystavenými dielami boli Krucifix od dominikánov vo Friesachu (okolo 1300) a tumba

5. Jakub Kaschauer, *Vrchtnák tumba* freisinského biskupa Johanna Grünwaldera, pred 1451, červený mramor, 247 × 123 cm. Foto Ritter





6. Stojaca Mária zo St. Leonhardu pri Tamswegu, Salzburg, okolo 1460, lipové drevo, 198 x 69 cm. Foto Ritter

(mám stále na mysli vrchnák tumbý) Gunthera z Kremsmünsteru. Z prvej polovice 14. stor. to bol Krucifix z Mühlau pri Admonte (okolo 1310), Tróniaca Mária (okolo 1320) zo St. Leonharda, svätec zo skupiny Troch kráľov z Maria am Gestade, ktorý tu nebol kladený do 3. štvrtiny 14. stor., ako donedávna, ale do doby okolo roku 1330, ďalej socha sv. Floriána z kláštora St. Florian z druhej štvrtiny 14. stor. (ktorá vykazuje tesnú príbuznosť s niektorými moravskými madonami, najmä s brnenskou skupinou, reprezentovanou napríklad madonou z Michle) a malé Snímanie z kríža zo svätoštefanského dómu.

Druhú polovicu 14. stor. reprezentoval napríklad expresívny krucifix z Lassnitz (1350—60) a tumba markgrófa Ariba (1395—1400), vykazujúca tesné vzťahy s parléfovskými tumbami v Prahe. Do tejto doby (okolo 1400) patrila i pieta z Altenstadtu, dôležitá (ako ukázalo najnovšie bádanie) i pre širšiu genézu piety vo františkánskom kostole v Bratislave. Skupinu „krásnych madon“ reprezentovala Madona z Bad Aussee (okolo 1410—1420). Z ďalších diel prvej polovice 15. stor. spomeňme ešte aspoň reliéf Navštívenia z bývalého oltára farského kostola v Bozene (1422—3), pripísaný Hansovi z Judenburku, a sediaceho apoštola snád z Alfenza (k roku 1430), ktorý sa tesne primkýna k významnej skupine majstra figúr z Grosslobningu.

Hoci tzv. „mäkký štýl“ pretrváva hlboko do 15. stor., už v druhej štvrtine tohto storočia i v Rakúsku sa objavuje nový štýl. Oproti idealizmu predchádzajúceho vývoja zdôrazňuje realistické stránky skutočnosti. A hoci doba medzi rokmi 1430—1460 býva v rakúskom umení niekedy nazývaná „temnou dobou“, pretože nedosahuje umeleckú úroveň a rozpätie doby predošlej a nasledujúcej, predsa práve vtedy jeden z najvýznamnejších predstaviteľov nového štýlu, Jakob Kaschauer, dôležitý i pre vývoj našej neskorej gotiky, pôsobil vo Viedni. Jeho tvorba bola na výstave prezentovaná sv. Zigismundom z freisinského oltára (1443) a tumbou biskupa Johanna Grünwaldera. V tej dobe pôsobil v Tirolsku Hans Multscher, jeden z najvýznamnejších umelcov Nemecka, ktorý bol na výstave reprezentovaný sv. Barborou zo sterzingerského oltára. Pre rozvítie neskorogotického umenia Rakúska mal rozhodujúci význam Mikuláš Gerhaert z Leydeny, činný okrem iného i vo Viedenskom Novom Meste. Jeho pôsobenie bolo na výstave doložené niekoľkými jemu pripisovanými dielami.

Neskorogotická plastika sa v Rakúsku plne rozvíja v druhej polovici 15. stor. Najväčšími osobnosťami pôsobiacimi tu okrem uvedeného Mikuláša Leydenského sú Michael Pacher (na výstave ho reprezentovali tri sošky z Wolfgangovho oltára a tróniaca Madona z kláštora uršulínok v Salzburgu) a Majster z Kefermarktu (reprezentovaný na výstave predovšetkým sv. Floriánom z Kefermarktského oltára). Rozpätie neskorogotической sochárskej tvorby Rakúska dokladali diela ďalších významných majstrov, ako sú

napríklad Michal Erhart, L. Luchsperger, Hans Klocker, Erasmus Grasser a i.

Okrem maľby a plastiky výstava zahŕňovala početné diela umeleckých remesiel (textílie, čaše, kalichy, nádoby, zbrane, zvonky atď.). Tieto práce ukázali opäť, že stredoveké umelecké remeslá boli často na rovnocennej umeleckej úrovni ako diela dnes tzv. „čistého umenia“. Pripomenuli, že jednotná slohová zasahovala v stredoveku do každého odboru, že teda nebolo medzery v chápaní sveta. To práve spôsobovalo, že neexistoval protiklad umenia a neumenia. Tak i najskrom-

nejším odborom zaručovala táto príslušnosť k nadradenému slohu kvalitu.

Je prirodzené, že pri tak rozsiahlom materiáli nebolo možné vyčerpávajúco vykresliť videný chod minulosti, ani sa nebolo možné vyhnúť istým nedostatkom. Preto mala táto významná a monumentálna výstava skôr prieskumný a pracovný než uzavierajúci charakter. Neostáva nám, než si priať, aby aj u nás vznikla podobná výstava, ktorá by podala celkový prierez jedným z najvýznamnejších období našej minulosti — gotikou na Slovensku.

Poznámka k vyobrazeniam

Za láskavé poskytnutie fotografií ďakujeme Magistrátu mesta Kremže na Dunaji a autorovi fotografií dr. Ekkehardovi Ritterovi a jeho firme Foto Ritter — Im Dienste der Kunst, 1180 Viedeň 18, Bastiengasse 50.

Politická príslušnosť Skalicka v 9.—13. stoly

Jaroslav Bureš

V príspevku pokusím se naznačiť osudy Skalicka medzi Velkomoravskou dobou a prvú štvrtinu 13. stoly — dobou jisté stabilisace poměrů v této oblasti. Místní jméno Skalica připomíná se teprve roku 1217 v listině, kterou potvrzuje král Ondřej II. darování pusté země Skalice nitranskému comesu Tomášovi a jeho synům.¹ V Chaloupecký interpretuje text listiny v tom smyslu, že skalické území zůstávalo dlouho pomezí pustinou.² Podle V. Chaloupeckého tok řeky Moravy v úseku mezi Břeclavou a Skalici se stává hranicí až někdy k roku 1200.³ Toto určení rozměrů obou sousedících politických celků jest podmíněno autorovou širší explikací vztahu starého sídelního území, t.j. krystalického jádra v nižších polohách při dolních tocích velikých řek a vzdálených oblastí, do nichž se zakusuje život teprve pozdější a postupnou kolonizací. K pojetí Chaloupeckého dlužno poznamenat, že historická situace lesních komplexů ve středním Slovensku byla v této době

však podstatně jiná než v místech Skalicka, položeného v centru oblasti, kvetoucí již v 9. stol.

Jest známo, že již od poloviny 11. stoly byly významné vodní toky demarkačními čarami, předěly, hranicemi alespoň ideální povahy. Nynější hranice mezi Moravou a Rakousy byla stabilisována alespoň v podstatě mírem řezenským z roku 1041.⁴ Není vyloučeno, že zpráva uherského Anonyma o dobytí Nitrianska a sousedních oblastí v Pomoraví má historické jádro ze svatoštepánské doby. Patrně již v první třetině 11. stoly dobyli Uhři nynější jihomoravské území až po Moravu a Olšavu, kde uherský komitát kolem Bánova⁵ navázal na jakýsi velkomoravský správní celek. Zdá se, že v době po přemyslovské okupaci Moravy se česko-uherská hraniční linie uchýlovala od toku řeky Moravy v místech Holíče. Mluví pro to místo u kronikáře Petra Žitavského o příslušnosti hradu Holíče (Alba Ecclesia) k české

koruně až do Matouše Čáka a též zmíněná listina Ondřeje II. z roku 1217, kladoucí Skalici na stezku českých stráží.⁶

Pro 11. století nutno tedy chápat Dyji jako hranici proti Báběnkům a Moravu s Olšavou v podstatě jako ohraničení proti uherským Árpádovcům. Skalicko patrně tvořilo s Bánovskem v 11. a 12. století v Uhrách jediný celek a hlavním hradem byl s jistou pravděpodobností Bánov. Toto původně velkomoravské území bylo tedy připojeno svatoštěpánským výbojem k Uhrám a později bylo rekonkvistou Přemyslovců postupně zpětně získáváno.⁷ Listina z roku 1217, která

právně fixuje darování Skalické země comesu Tomášovi, jest dokladem jisté stabilisace poměrů na česko-uherském pomezí. Úlohou tehdy zbudovaného sídla Poznanovců bylo čelit dalšímu pronikání přemyslovských vojsk do Uher a vytvořit opevněnou výspu proti české Strážnici a Holíči. Skalické sídlo Poznanovců, které stálo při městských hradbách v místě, kde nyní stojí románská rotunda Svatého Jiří a které ještě v 17. století se nazývalo „Hradiskem“, jest časově ohraničeno již zmíněným rokem 1217 a založením města.⁸

Poznámky

¹ Boček, CDM II, 96; Fejér, Cod. Hung. III/1, 199—201.

² V. Chaloupecký, *Staré Slovensko*, Bratislava 1923, 84.

³ Tamže, 78.

⁴ L. Hosák, *Slovenská kolonizace Manhartské čtvrti a její vztahy k Moravě do konce 13. století*. VVM VIII/1, 1953; renovace hranic, potvrzena Friedrichem Barbarosou 1179 (CDB I, 291); rakouský *Fürstenbuch*, vyslovující rakouské aspirace, Kosmova zmínka.

⁵ F. Borák, *Bánov, příspěvek k historii Dolnomoravského úvalu v 10.—13. století*. V. V. M. 4, 1949, 1 a n.

⁶ *Petra Žitavského kronika zbraslavská*, FRB IV, Praha 1884, 223 (text k roku 1315): „Istud quippe castrum (Alba Ecclesia) licet in Ungarie terminis situm sit, ad reges tamen Bohemie pridem pertinuit, sed Matheus comes de Trencz ipsum, cessante resistencia suo dominio subiugavit.“ Srov. J. Šusta, *Počátky lucemburské. Děj knížky českých dějin I*, Praha 1919, 208; Fejér, Cod. Hungaricus III/1, 199: „via exploratorum de Boemia, quae vulgo symarut dicitur“. Srov. V. Novotný, *České dějiny I/1*, Praha 1912, 553.

⁷ R. Hurt, *K historii městečka Velké nad Veličkou*. VVM IV, 1949, 114; V. Šmilauer, *Vodopis...*, 3.

⁸ V. Richter, *O účelu československých rotund*. ČČH XIII, 1936, 455. Menelovo datování skalické rotundy do 12. století je příliš časté. (*Středověká architektura na Slovensku I*, Praha—Prešov 1937, 146—147.) V. Menel sice charakterisuje rotundu jako svatyni při sídle, které však vzniklo podle listiny až po r. 1217. Na dobu vzniku stavby usuzuje z charakteru hradiště, které je zemní, neobehnané hradbou. Pokud bude tento charakter hradiška průzkumem zjištěn, bude nutno konstatovat, že zde v II. čtvrtině 13. století nebylo užito kamenné fortifikace, časové zařazení sídla i svatyně do této doby jest však dostatečně podepřeno. I když se v případě skalického sídla Poznanovců nejedná o založení z břeťslavovy doby (časová vrstva Znojma, Olomouce etc), přece nemůžeme jednoznačně bez dalšího ztotožnit románské (po 1217) a předrománské hradiště ve Skalici. Srov. I. L. Červinka, *Slované na Moravě a říše Velkomoravská*, Brno 1928, 116.

ars

umelecko-historická revue Slovenskej akadémie vied 1969. 1, ročník III.

hlavný redaktor dr. Marian Városov, 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., dr. Ladislav Saucín, CSc., dr. Karol Vaculík, CSc.

Vydal Ústav teórie a dejín umenia vo Vydavateľstve Slovenskej akadémie vied v Bratislave roku 1969 ako svoju 1364. publikáciu. Strán 180, obrázkov 97, príloh 4. Upravuje Leo Kohút, CSc., redaktorka VSAV Oľga Fabianová, technická redaktorka Ladislava Haplová. — Vychádza polročne. Rozširuje Poštová novinová služba. Objednávky a predplatné prijíma PNS — ústredná expedícia tlače, administrácia odbornej tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 48. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — ústredná expedícia tlače, odd. vývozu tlače, Praha 1, Jindřišská 14. — Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., Martin. AH 23,27 (text 16,32, ilustrácie 6,95), VH 23,95. Náklad 800 výtlačkov.





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

71 — 047 — 69 09/1 — 403-30 Kčs 30,—I