

2-1-71-1-2  
ars

# ars

# ars

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

71-023-72 09/03-509/29 46/I-GR-1972 Kčs 60,-I

'71\* 1-2

umeleckohistorická revue slovenskej akadémie vied

<b>I. Ladislav Saučín</b> Die slowakische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Slovenské umenie druhej polovice 19. storočia L'art slovaque dans la deuxième moitié du 19 <sup>ème</sup> siècle Словацкое искусство второй половины 19 века	3
<b>Marián Veselý</b> Пролетарская тематика в словацком изобразительном искусстве Proletárska tematika v slovenskom výtvarnom umení La thématique prolétarienne dans les arts figuratifs slovaques Die proletarische Thematik in der slowakischen bildenden Kunst	59
<b>Anna Petrová-Pleskotová</b> Zur Frage des Wirkens Johann Lukas Krackers und seines Kreises in der Slowakei K otázke pôsobenia Jána Lukáša Krackera a jeho okruhu na Slovensku Quelques commentaires concernant les travaux de Ján Lukáš Kracker et de son cercle en Slovaquie К вопросу деятельности Яна Лукаша Кракера и его окружения в Словакии	93
<b>II. Eva Ďurdiaková</b> Slovenská neskorogotická ornamentálna nástenná maľba v profánnej architektúre Peintures murales ornementales dans l'architecture slovaque profane à l'époque gothique tardive Словацкая позднеготическая живопись в светской архитектуре Die spätgotische ornamentale Wandmalerei in der profanen Architektur der Slowakei	121
<b>Libuša Čidlinská</b> Oltár sv. Anny v levočskom farskom kostole L'autel de Ste Anne dans l'église paroissiale à Levoča Алтарь св. Анны в левочском приходском костеле Der Altar der hl. Anna in der Pfarrkirche von Levoča	145
<b>Anna Petrová-Pleskotová</b> Kresbové štúdie k orientálnym námetom Jeana Bapt. van Moura Esquisses et dessins à motifs orientaux de Jean Baptiste van Mour Этюды Жана Бапт. ван Мура с ориентальным сюжетом Studienzeichnungen zu orientalischen Themen von Jean Baptist van Mour	163

<b>Štefan Butkovič</b> Dubnícky opál a jeho miesto vo svetovom šperkárstve L'opale de Dubník et sa place dans l'orfèvrerie mondiale Дубницкий опал и его место среди драгоценностей Der Opal von Dubník und sein Platz in der Schmuckstückproduktion der Welt	181
<b>Iva Mojžišová</b> Giacomettiho oko L'oeil de Giacometti Око Джакометти Giacometti's Auge	191
<b>Mária Spoločníková</b> Pieta z Lipian La Pietà de Lipany Пьетет из Липан Die Pietà von Lipany	205
<b>III. Ladislav Šášky</b> Reštaurovanie ranobarokovej sochy Madony z Mestskej galérie v Bratislave Restauration d'une Madonne du baroque récent dans la pinacothèque municipale de Bratislava Реставрация раннебарокковой статуи Мадонны из Городской галереи в Bratislave Die Restaurierung einer frühbarocken Madonna aus der Sammlung der Städtischen Galerie in Bratislava	212
<b>Jan E. Koula</b> Jan Koula a Slovensko Jan Koula et la Slovaquie Ян Коула и Словакия Jan Koula und die Slowakei	221
<b>Viera Dobešová-Luxová</b> Bratislavskí umelci a remeselníci v druhej polovici 19. storočia Artistes et artisans à Bratislava dans la deuxième moitié du 19 <sup>ème</sup> siècle Братиславские художники и ремесленники во второй половине 19 века Künstler und Handwerker in Bratislava in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	231
Tézy a posudky kandidátskych dizertačných prác	
1. Elena Dubnická, Život a dielo P. M. Bohúňa (A. Melicherčík, A. Petrová-Pleskotová, L. Saučín)	235
2. Jaroslav Bureš, Středověké stavby slovenských mendikantů — příspěvek k charakteristice slovenské gotiky (V. Richter, K. Kahoun, V. Mencl)	246
Thèses et appréciations des dissertations de doctorat	
1. Elena Dubnická, La vie et l'oeuvre de P. M. Bohúň (A. Melicherčík, A. Petrová-Pleskotová, L. Saučín)	
2. Jaroslav Bureš, Constructions médiévales des moines mendiants slovaques — un apport à la caractéristique de l'art ogival slovaque (V. Richter, K. Kahoun, V. Mencl)	
Тезисы и оценки кандидатских диссертационных работ	
1. Елена Дубницкая, Жизнь и творчество П. М. Богуна (А. Мелихерчик, А. Петрова-Плескотова, Л. Саучин)	
2. Ярослав Буреш, Средневековые постройки словацких монахов — статья к характеристике словацкой готики (В. Рихтер, К. Калоун, В. Менцел)	
Thesen und Begutachtungen von Kandidatur-Dissertationsarbeiten	
1. Elena Dubnická, Das Leben und Schaffen P. M. Bohúň's (A. Melicherčík, A. Petrová-Pleskotová, L. Saučín)	
2. Jaroslav Bureš, Mittelalterliche Bauten slowakischer Bettelmönche — Ein Beitrag zur Charakteristik der slowakischen Gotik (V. Richter, K. Kahoun, V. Mencl)	

## Die slowakische Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

LADISLAV SAUČIN

Die slowakische Kunstgeschichte richtet immer wieder ihr Augenmerk auf den Zeitabschnitt des 19. Jahrhunderts, da dieser eine Schlüsselstellung zum Verständnis der Kunstentwicklung der Slowakei einnimmt. Es gibt zwar für den Interessenten des genannten Zeitabschnittes einige übersichtliche Bearbeitungen,<sup>1</sup> doch die bisherige Forschung, besonders was den Zeitabschnitt der zweiten Hälfte des Jahrhunderts betrifft, hat genügend Probleme ungelöst oder offen zurückgelassen. Schwerwiegend ist in dieser Hinsicht unter anderem die Problematik der sich so kompliziert entwic-

kelnden Nationalitäten-Frage im alten Ungarn, in deren Rahmen die Slowakei eines ihrer Glieder war. Das Gesamtbild der slowakischen Kunst wird stets durch neue Belege gefördert, die zu ihrer Differenzierung beitragen.

Die vorliegende Studie ist im Grunde genommen eine gekürzte Zusammenfassung einer grösseren, bisher unveröffentlichten Arbeit. Sie hat sich zum Ziel gesetzt, in thesehafter Form über die angeschnittene Problematik den Leser zu informieren und gleichzeitig ihm grundlegende Informationen über die Materie zu geben.

### Die Zeitspanne von 1850—1870

Das Scheitern der Revolution von 1848—1849 hatte ungünstige Auswirkungen auf die Slowakei und ihre Integration. Die plebejische Slowakei — die sich erfolglos und taktisch unrichtig an der Konfrontation mit dem aufständischen magyarischen Teil des alten Ungarns, geführt von einer adelig-bürgerlichen Koalition, beteiligt hat — war politisch desorientiert und es schien, als wäre sie verurteilt, bei veralterten Lebensformen und Empfindungen auszuharren, welche im Rahmen alter Traditionen einem feudalen Lokalpatriotismus begrenzt waren.

Das slowakische Lebensniveau wurde durch das vorwiegend Dörfliche und Kleinstädtische gesenkt. Zur slowakischen Nationalität bekannte sich bewusst nur eine geringe Anzahl geschulter Künstler, deren Kunstaussdruck jedoch im überwiegenden Masse im Zeichen eines lokalen Provinzialismus stand.

Die Matica slovenská, gegründet im Jahre 1863, wurde zur obersten slowakischen Kultur-Institution. Sie sollte als gesamt-nationale Institution die damalige slowakische konfessionelle Zersplitterung wie auch die regionalen und klassenbedingten Verhältnisse überwinden und dadurch zu einem engeren Bündnis zwischen der Kunst und der slowakischen Kultur- und nationalpolitischen Bewegung führen. Die Matica slovenská konnte jedoch während ihres kurzen und behinderten Wirkens nur wenige Beziehungen zur Kunst schaffen. Das Kunstleben blieb daher auch weiterhin unkomplex. Die Slowakei hatte keine einzige Lehrstelle für Kunsterziehung, es fehlte jede Kunst-Publizistik, auch mangelte es an begüterten und sachkundigen Sammlern der heimatlichen Kunst. Kunstaustellungen, die viel zur Kunsterziehung des Publikums und auch der Kunstschaaffenden hätten beitragen können, wurden nur selten veranstaltet (in Brati-

slava in den Jahren 1853, 1854 und 1865, in Košice 1857). Anspruchsvollere Adepten der Kunst mussten sich, um eine Kunsterziehung zu erlangen, ins Ausland begeben. Die Erziehung im Auslande hatte zwar gewisse Vorteile, doch auch schwerwiegende Folgen, sowohl in kultureller als auch in nationalpolitischer Hinsicht. Zu den bisherigen, bisdahin bevorzugten Kunstschulungszentren (Wien und Prag), kamen in steigendem Masse München und Pest hinzu.

Bei allen angeführten Mängeln verwundert es kaum, dass viele Künstler die Slowakei verliessen, wo sie sonst genötigt gewesen wären, ein kümmerliches Dasein, ohne jede Aussicht auf Zukunft, zu fristen. Schon aus den angeführten Gründen, kann die slowakische Kunstgeschichte keine Sphäre von bloss ausserordentlichen Persönlichkeiten sein. Nach Ausmass, Dauer und Problematik der slowakischen Kunstentwicklung haben an ihr einen nicht unbeachtbaren Anteil auch künstlerische Erscheinungen, denen durch Grenzen ihres Talents und stiefmütterlicher Verhältnisse bedingt, nur ein bescheidener Platz zukommt. Es befinden sich unter ihnen nicht wenige Zeichenlehrer an Mittelschulen, weiters Fotografen, einen Beruf den anfangs fasst ausschliesslich Maler ausübten und letzten Endes solche, die aus reiner Begeisterung und kraft ihres angeborenen Talents sich künstlerisch betätigten.

Der Stil-Pluralismus vergangener Epochen hält weiter an. Ein gezähmter biedermeierisch-bürgerlicher Geist der Wiener Schule ist im Schwinden begriffen. Wenn in den soeben verflorenen Revolutionsjahren kaum ein slowakischer Künstler einen freieren oder gesteigerten Ton angeschlagen hat, umso weniger können wir jetzt solcher Kunst begegnen. Gegen einer zur Konvention gewordenen Kunst wendet sich immer aufdringlicher die Reaktion, im Sinne eines Realismus und Naturalismus. Die neue Welle orientiert sich auf ein Erfassen der Erscheinungswelt ohne empirische und biedermeierische Streicheleien oder romantische Geheimnistuerei.

Die slowakische national-orientierte Kunst sollte jetzt die Ernte sammeln, die in den Jahren vor der Revolution von der Generation des Jozef Božetech Klemens und Peter Michal Bohúň gesät wurde. Doch der Ertrag blieb spärlich, vor allem deshalb, weil die Gründer — Gruppe Klemens —

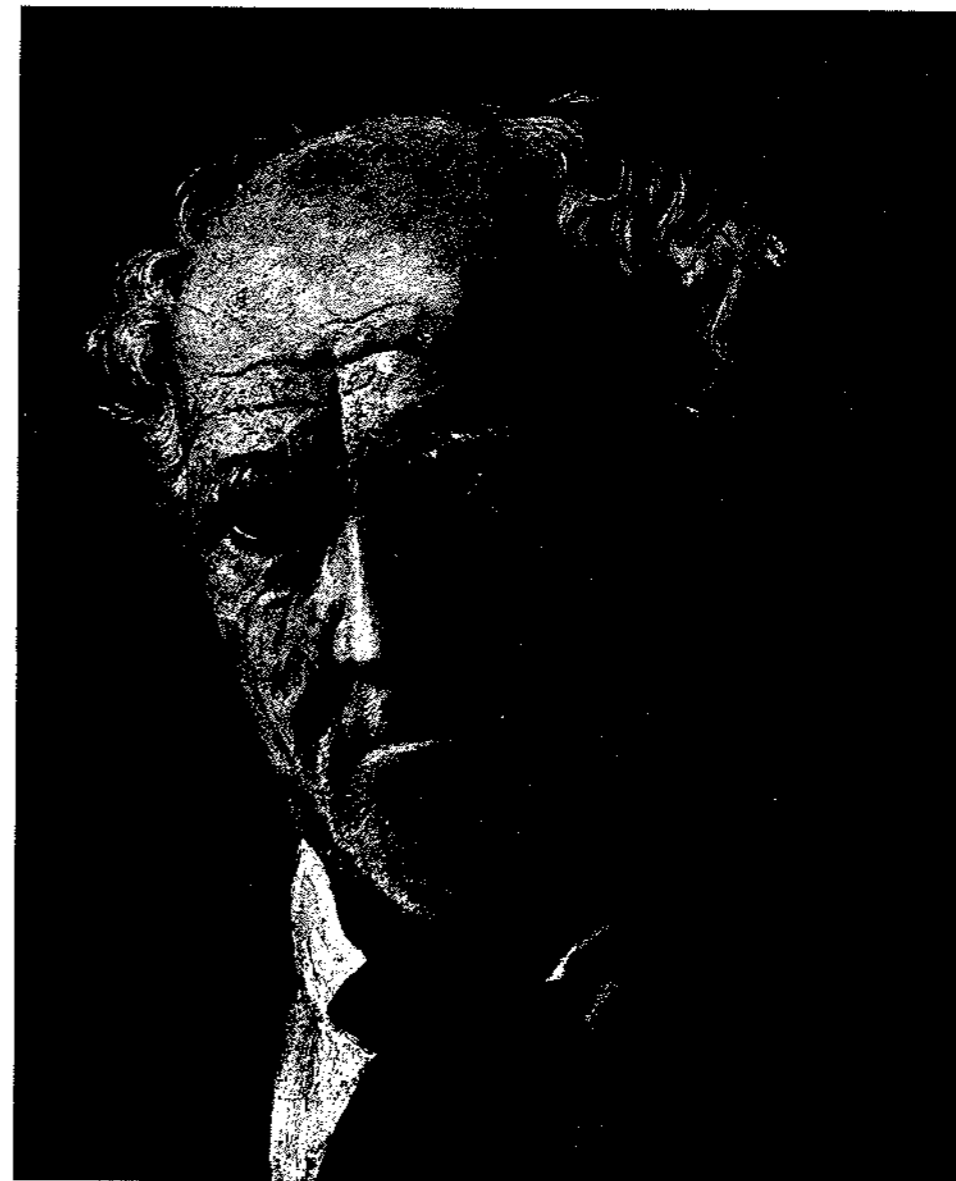
Bohúň — mit der man die Vorstellung von einer national-klassischen Kunst zu verbinden pflegt — sich um keine einzige Persönlichkeit ihres Formates erweitert hat, weiters deshalb, weil die Meister, die befähigt gewesen wären, im Rahmen der allgemeinen Stilrichtungen national-differenzierte Kräfte zu entfalten, sich bald in Schweigen hüllten.

Künstler, welche die Prager Akademie besucht hatten, hinterliessen in Wirklichkeit ein tragisches Pantheon vorzeitig erloschener Hoffnungen. Einer von ihnen, z. B. Samuel Beláni (1823—1850), ursprünglich Buchbindergeselle, hat seine Treue zur slowakischen nationalen Bewegung mit der schicksalhaften Teilnahme am bewaffneten slowakischen Aufstand manifestiert. Ein ausserordentlich vielversprechendes Talent war der Maler und Lithograf Ján Pálka (1830—1851). Ein tragisches Los wurde dem Porträtisten und Figuralisten Štefan Noel (1825—1864) (*Porträt des patriotischen Pfarrers Juraž Holček*) zuteil, der seine Studien in Bratislava, Wien und Rom fortsetzte, dort jedoch geisteskrank wurde und dann sein Leben in der Geistesanstalt in Trnava beendete.<sup>2</sup>

Grosse Hoffnungen erweckte, im Hinblick auf eine slowakisch nationale Kunst-Schule, der aus Čadca gebürtige Július Frankl (1840—?), Sohn eines Arztes, der an der Münchener Akademie studierte und um das Jahr 1864 in Paris lebte. Dort malte er Bilder aus der slowakischen Geschichts- und Mythenwelt (*Der mythenhafte slowakische Sänger Záboj; Der blinde König Belo II. am Schloss Orava*). Frankl hatte Beziehungen zur Redaktion der slowakischen Zeitschrift Sokol und wahrscheinlich auch zum tschechischen Schriftsteller Ján Neruda. Später scheint sich jedoch die Erde hinter diesem Romantiker aufgerissen zu haben und er verschwand spurlos.

Die vom Kleinadel abstammende Tochter Anna Zmeškalová (1813—1876) hat zwar keine nationale Kunst im agitatorischen Sinne geschaffen, doch ihre Tätigkeit war für die Wiedergeburt des slowakischen Landlebens nicht unbedeutend. Sie lebte in Wien, wo sie sich privat in der Malerei schulen liess, von hier aus kehrte sie jährlich in die Liptov-Gegend und besonders in die Orava-Gegend zurück, dort starb sie. Anfangs malte sie Wohnungsinterieurs im Geiste klassischer Idealität, doch später brachte sie es bis zur Bildnismalerei elegischfreundlicher Frauen-Modelle.

Vojtech Klimkovics:  
*Kopf eines Alten*,  
Oel, um 1852



Zielbewusst und oft auch indirekt unterstützte die slowakische Sache eine in der Slowakei lebende Gruppe tschechischer Künstler. Fast alle mussten nach dem Fall des Bach Regimes die Slowakei verlassen. Einer von ihnen, Josef Mořic Vojáček (1824—1885), hat sogar in den Reihen der slowakischen Freiwilligen gekämpft. Nach den Revolutionsjahren wirkte als Mittelschulprofessor in Levoča Václav Merklas (1809—1867), der einst slowakische Studenten in Prag mit der grafischen Reproduktionstechnik vertraut machte. Merklas war besonders unternehmungslustig<sup>3</sup> und betätigte sich in Levoča als Zeichner, Grafiker und Restau-

rator beim Denkmalschutz. Gleichzeitig mit Merklas liess sich in der Slowakei auch Lujza Kotzová (†1862) nieder, die Schwester eines Beisitzenden des Stadthalters in Košice während des Bach-Absolutismus. Fast wie in einem Farington'schen Stil vervielfältigte sie mit der Beihilfe Merklas' grafische Blätter nach Bildern der Tatra und anderer slowakischer Lokalitäten (*Die Tatra vom Velký Slavkov gesehen, Die Burg Spiš, Ansicht auf die Burg Muráň*, u. a.). Die Kotz's gehörten einer Familie des tschechischen Landesadels an, welche Josef Mánes unterstützte. Zu dieser Schichte gehörte auch der Zeichner und Litograf František

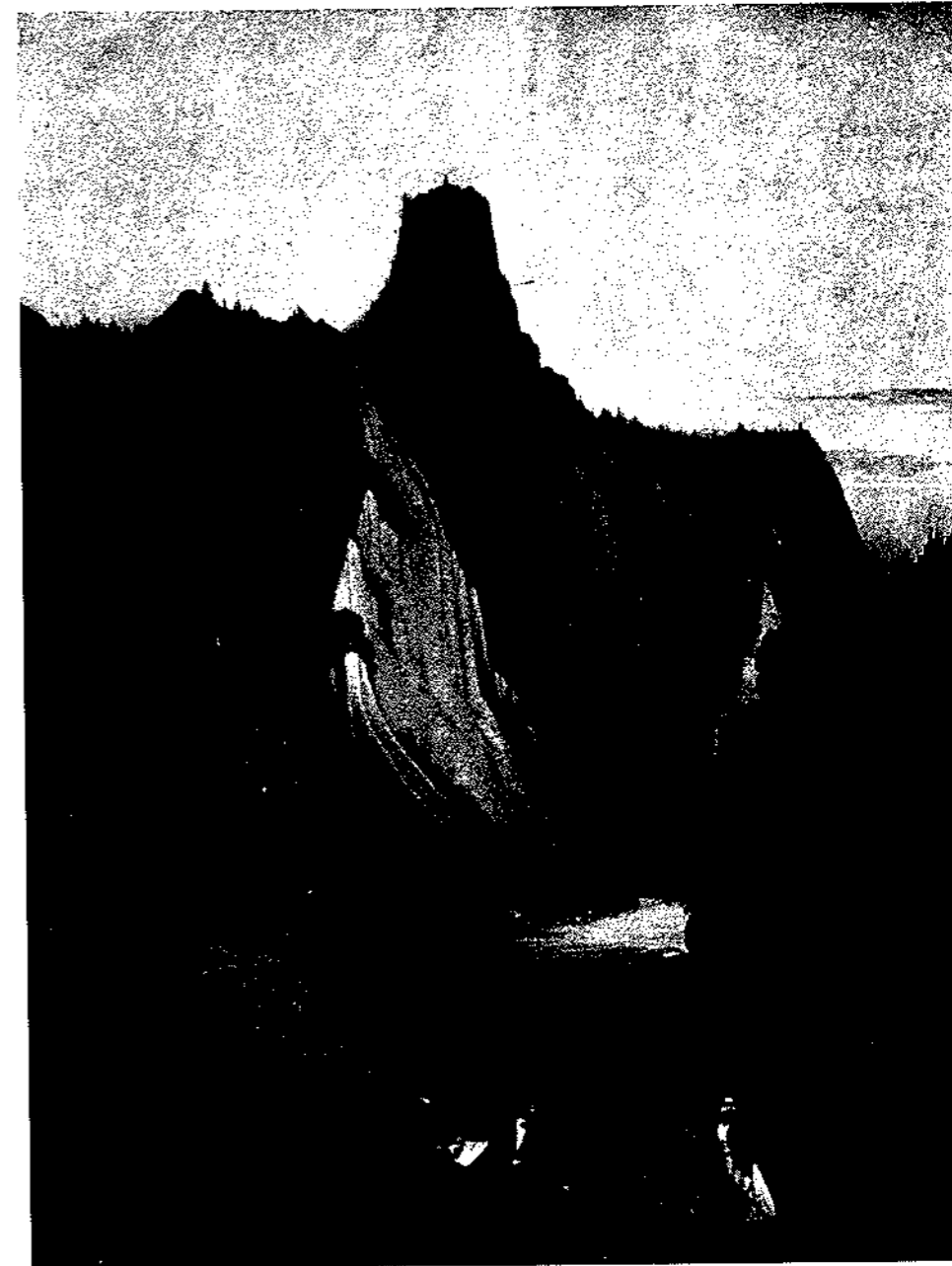
Kollarz (1829–1894), dem wir ein authentisches Porträt Štúr's (1847) und wahrscheinlich auch Hurban's, sowie andere Blätter mit slowakischen Motiven, verdanken. In den 1850-Jahren liess er sich in Pest nieder, wo er wahrscheinlich das lithografierte Porträt-Tableau gezeichnet hat, das von einer Gruppe nationalbewusster Slowaken angeregt wurde (*Palárik, Viktorin, Radlinský*) und von dem in Pest wirkenden und aus Mähren stammenden Geistlichen dr. J. R. Přecechtěl (insbesondere der aus 6 Blättern bestehende Zyklus mit dem Titel *Československí výtěnci* – Hervorragende Tschechoslowaken) herausgegeben wurde.

Wenn wir von den dilettanthaften Versuchen eines Michal Turčán aus der Banská Bystrica-Gegend absehen, so kann man von einer nationalpolitischen Einstellung nur beim Werk des einzig geschulten akademischen Bildhauers Ladislav Dunajský (1822–1904), sprechen. Noch vor Beginn seiner Studien in München (Schwanthaler) erlernte er das Handwerk in der Pester Werkstatt seines Vaters Vavrínek Dunajský, die er später selbst leitete. Nach den Revolutionjahren hat Ladislav Dunajský einige bedeutende Werke dem bis dahin so armausgestatteten Pantheon slowakischer Bildhauerei beigefügt. Wir nennen vor allem die Büste des slowakischen Schriftstellers und Erweckers

Jozef K. Viktorin (1854) und besonders das Brustbild des „slowakischen Homers“ *Ján Hollý*, der es damals wagte „das Slowakische zu lieben, als man die slowakische Sprache zum Schweigen bringen wollte“. Hollý's Büste in Ueberlebensgrösse befindet sich an seiner Gedenkstätte in Dobrá Voda, sie wurde aus Mitteln einer Nationalsammlung errichtet und im Jahre 1855 enthüllt.

L. Dunajský entwickelte seine jeder Uebertreibung ausweichende nüchterne Art aus dem klassizistischen Erbe der schlichten Form und geschlossenen Umrisse, wobei das realistische und weiche Malerische seiner Plastiken einen Ausgleich zum gespannten Formgebilde schafft. Zu den weiteren Werken Dunajský's von künstlerischer Bedeutung, gehört die Andachtstafel aus Granit mit einem Marmor-Relief, dem Profil seines Vaters Vavrínek Dunajský (1884), die er der Stadt Lubietová, dem Geburtsort des Vaters, widmete. Die Andachtstafel versah der Künstler mit einer slowakischen Inschrift, dies veranlasste chauvinistische Elemente die Installation der Tafel aus einem öffentlichen Platz zu verhindern. Nach langen Verhandlungen wurde sie im Lagerraum des Museums in Banská Bystrica untergebracht. Mit Recht bezeichnete nach dem Tod Ladislav Dunajský's der Schriftsteller und Dichter Svetozár Hurban Vajanský

Teodor Boehm:  
*Am Dunajec,*  
Oel, um 1848



Vojtech Klimkovic:  
*Studie aus Pohoreld,*  
Bleistift, 1854

den Pester Bildhauer als einen der führenden Vertreter der nationalgesinnten slowakischen Bildhauerei.<sup>4</sup> L. Dunajský hat der Aufklärung und nationalen Atmosphäre jener Zeit Würde verliehen.

Der wesentliche Teil der slowakischen Malerei und Bildhauerei stand jedoch abseits der nationalen Bewegung und formte sich unter den einschränkenden Bedingungen einzelner regionaler Gebiete. Sie hatten insularen Charakter und waren von

ungenügenden Zwischenbeziehungen gekennzeichnet.

Durch Tradition, ökonomische Kraft, Anzahl der Bevölkerung und kultureller Preponderanz war Bratislava an erste Stelle gerückt. Hier war und blieb das Kunstleben im Vergleich zu den anderen slowakischen Zentren am differenziertesten und konzentriertesten und war relativ auch komplex. Charakteristisch für Bratislava's Kunstleben waren



Ján Pálka: *Ján Hus*, Litografie, 1848 (?)

die engen Beziehungen zu Wien und ein wechselseitiges Pendeln der Künstler zwischen den genannten Städten.

Nach der Revolution, als Bratislava aufhörte Krönungsstadt der ungarischen Könige und Sitz des Landtages zu sein, hat sich einerseits zwar seine künstlerische Produktion verlangsamt und auch das Pendeln der Künstler zwischen Bratislava und der Kaiserstadt hat stark nachgelassen, doch andererseits hat das Bratislavaer Kunstleben natürlich dimensioniertere gesellschaftliche und ästhetische Koordinate angenommen. Auffallend übernahm unter den einzelnen Malerei-Arten die Landschaftsmalerei, anstelle der bisherigen Figurenmalerei, die Oberhand.

Rudolf Lang (1809–1884), in Wien geschult, kehrt in seinen Geburtsort Bratislava erst nach

der Revolution zurück. Seine Landschaften voll realistisch beobachteter Einzelheiten, huldigten bis ans Ende romantischen Vorstellungen besonderer Naturstimmungen, wenn z. B. das Himmelsgewölbe zur Erde sinkt und die Lebewesen sich im Raum verlieren (*Donaulandschaft vor dem Sturm*). Später befasste sich Lang mit der Zeichnung und studierte Motive der Ruhe an den Abhängen.

Karol Pichler, ein Maler unbekanntes Lebenswandels, liess sich in Bratislava um das Jahr 1843 als Daguerotypist nieder. Er gehörte zu den Künstlern, denen es um genau lokalisierbare und nicht mehr um erdachte Landschaft geht. Seine Landschaften lassen sich daher örtlich bestimmen, wenn ihnen auch noch so manche romantische Verklärung anhaftet. Im Jahre 1841 nimmt er an einer der ersten Budapester Ausstellungen teil, mit einer etwas in Dahlischer Auffassung gehaltenen *Ansicht auf die Lomnitzer Spitze* (an der Rückadresse gibt er damals Michalovce an). Auf Grund einer späteren *Tatra-Landschaft mit kleiner Brücke* (vielleicht aus den 1850-Jahren) könnte man schliessen, dass er sich programmatisch mit dem Tatra-Sujet abgab.

Vom Jahre 1860 an lebte Karol Scheidlin (1822–1913) abwechselnd in Bratislava und in dem nicht weit davon gelegenen Jur. Lange Zeit war er von einem romantisch-biedermeierischen Kanon befangen (*Schlafendes Kind*, 1861). Nach dem er ihn zu überwinden schien, verdüsterten sich auf eine gewisse Zeit seine Landschaften und weisen eine reduzierte Farbskala und wenig differenzierte Farbigkeit auf (*Donauarm mit Pötschener Kirchlein*, 1866; *Flüchtende Hasen*, um 1870). Am Ende gelang es ihm doch, die Form dem Lichte unterzuordnen, was an der buntgemalten Serie der *Enten im Wasser*, zu ersehen ist.

Scheidlin suchte seine Sujets vorwiegend in den um Bratislava gelegenen Wiesenwäldern und an den Abhängen der von Jagdtieren behausten Kleinen Karpaten. Er wurde auf diesem Gebiet Spezialist und in Wien erschien sogar ein Album mit Scheidlin's Reproduktionen, vorwiegend aus obenangeführten Sujets zusammengestellt. Der Künstler malte auch einige in Géricault'scher Färbung gehaltene Stilleben mit befiederten Tieren.

Die Vertreter der Bratislavaer Figurenmalerei kommen aus den verschiedensten Schulen. Juraj Fleischmann (1821–1894) war Maler und Fotograf, stammte aus Deutschland und brachte es bei uns bis zum Gymnasial-Zeichenprofessor. Aus-

serdem betrieb er auch eine private Malerschule. Als Maler befasste er sich vorwiegend mit dem Porträt. Zur besten Seite seiner Porträts gehörten anfangs buntfarbig vollendete Damen-Porträts (*Porträt der Frau Zapletal*). Später unterlag auch er einem pedanten, fast unangenehm beschreibenden Realismus.

Anspruchsvolle Figuren-Kompositionen schuf Karol Herbsthoffer (1821–1867). In Wien geschult, lebte er nachher bis in die 1860-Jahre in Paris, wo er vorher studierte (Isabey). Nach seiner Rückkehr aus Frankreich lebte er abwechselnd in seinem Geburtsort Bratislava und in Wien. Herbsthoffer, ein Meister theatralischer Figuren-Kompositionen, neigte zum historischen Genre-Bild (*Die Fürsten aus Ferrara lauscht einer Deklamation des Torquato Tasso*). Es wirkt wie ein Abschied vom Biedermeier-Stil.

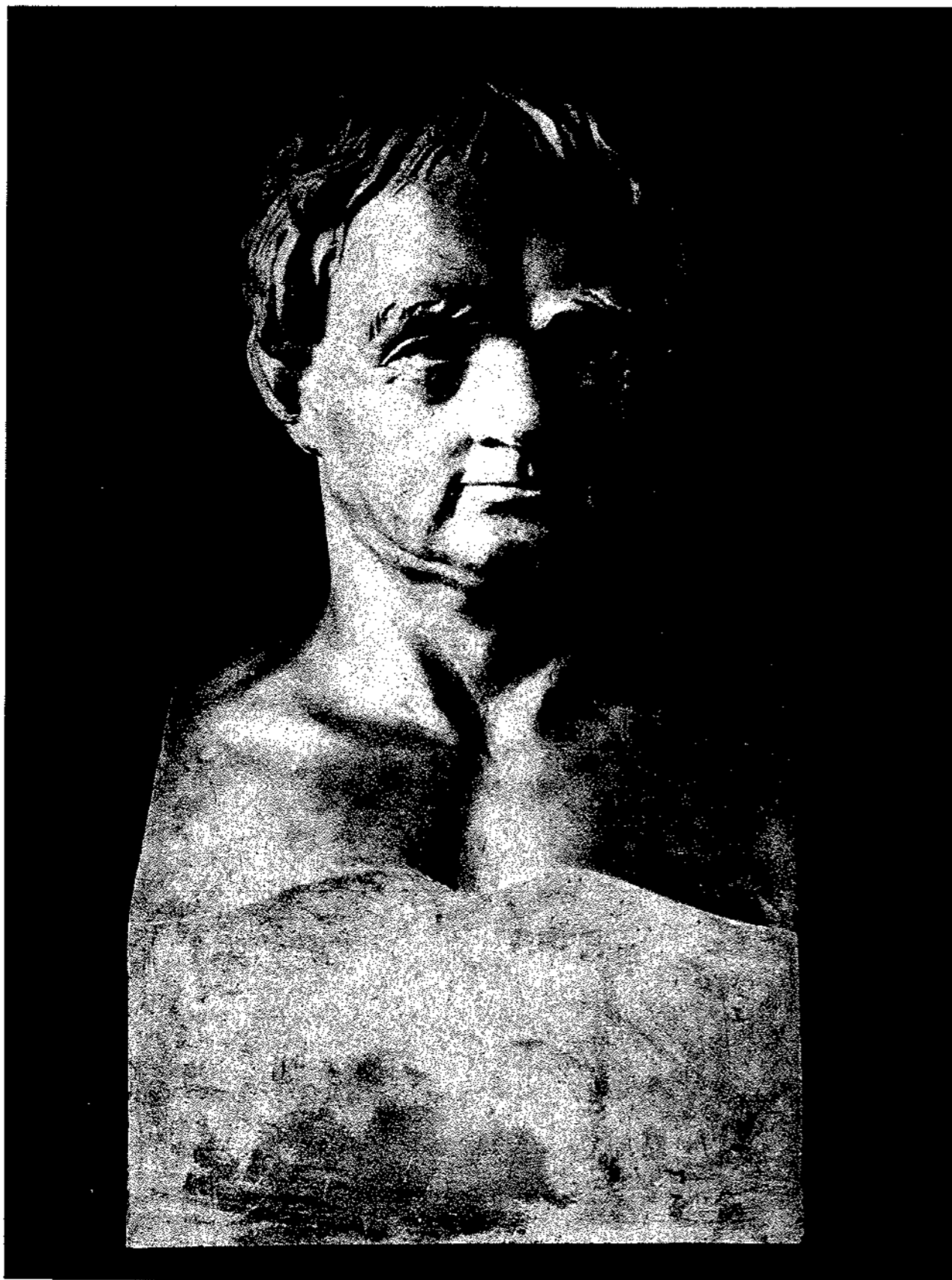
Ladislav Dunajský:  
*Bildnis des Schriftstellers J. K. Viktorin*, Bronze, 1854



Bratislava war auch nach der Revolution eines der wenigen Zentren der Grafik in der Slowakei. In der grafischen Technik war die Lithografie vorherrschend. Zu den bestehenden lithografischen Werkstätten kam der Betrieb des Karol Mangold hinzu. Der ältere Schmied'sche Betrieb, wurde noch im Jahre 1847 von dem aus Mähren stammenden Zeichner und Lithografen Jozef Kaliwoda angekauft. Wahrscheinlich in einem dieser Betriebe arbeitete Ludwig Wiegandt, der Autor des lithografischen Porträts des slowakischen Literaten Jonatán Čipkay.

In der beschriebenen Zeit hatte Bratislava nur einen akademisch gebildeten Bildhauer u. zw. den Künstler tschechischer Herkunft und in Wien geschulten Anton Brandl (1817–1893). Er war auf romantische und pseudohistorische Stile orientiert, wozu gewiss sein Aufenthalt in England beigetragen hat (1861). Brandl wirkte auch in Trnava und Nitra (1862–1867), wo er einige Kirchen-Plastiken und Marien-Säulen schuf. Nach seiner Rückkehr nach Bratislava, war er mit figuralem Reliefschmuck zur Architektur beschäftigt, bei der er seinen spielerischen Sinn für die arabeske Komposition zum Ausdruck brachte (Hviezdoslav-Platz Nr. 21). Die Stadt Bratislava gab Brandl nur eine einzige Gelegenheit Monumentales zu schaffen, indem sie ihn mit einer Brunnen-Plastik beauftragte. Er löste die Aufgabe, indem er aus Zinn die Statue einer Artemide (1876) in strenger Zeichnung und einer retardierenden spätklassizistischen Auffassung schuf (sie befindet sich heute ohne Brunnen im Park des Hviezdoslav-Platzes).

Dank dem Landschaftsmaler František Rippeli und dem Stillebenmaler Alojz Štech (1813–1887), verzeichnen wir im damaligen Nitra ein verhältnismässig reges Kunstleben. Doch der attraktivste unter ihnen war Ludovít Nyulassy (1811–1892), dem ursprünglichen Berufe nach Rechtsanwalt. Er malte Altar-Bilder, historische Kompositionen (*Kapitulation der Ungarn bei Világos*) und Genre-Bilder (*Weinbergarbeiterin aus Zobor* 1858). Nyulassy war auch Zeichner und liess slowakische Volkstypen und Volkstrachten, sowie auch Veduten lithografisch vervielfältigen (*Das allgemeine Volk von Nové Zámky; Volkstrachten aus Kameňany* 1854; *Allgemeine Volkstrachten aus dem Gebiet Trenčín; Pribina-Kirche in Nitra; Ansicht von Nitra und Umgebung*, 1868). Das von ihm gemalte Porträt des Nitraer Kanonikus und slowakischen Patrioten



Juraj Tvrđý (1857) zeigt eine wesentliche Stilverwandtschaft mit der Kunst Klemens'.

Die mittelslowakischen Bergbau-Städte bildeten von jeher einen speziellen Kulturkreis. Die Stadt Banská Bystrica hatte unter ihnen nicht wenig Chancen ein Kulturzentrum im andauernden Kampf um die slowakisch nationale Wiedergeburt zu werden. Lange konnten sich die slowakischen Führer nicht entscheiden, Bystrica oder Martin zum Sitz der Matica slovenská zu erwählen, bis sie sich letzten Endes für Turčiansky sv. Martin entschlossen, das dann für eine ganze Epoche zum nationalen Zentrum der Slowaken wurde.

Der Grossteil kirchlicher Aufträge der Diözese Banská Bystrica wurde an Július Jonáss (zirka 1815- nach 1870) vergeben, dem Autoren vieler Kirchen- und Fahnenbilder, unter ihnen auch eines Cyril-Methodianischen Altarbildes in Selce aus Anlass des Milleniums (1863). Jonáss malte auch Porträts slowakischer Persönlichkeiten, sie sind von provinziellem und rauhem Biedermeier gekennzeichnet (*Der Bürgermeister von Banská Bystrica Michal Rárus*, 1855; *Der erste Vorsitzende der Matica slovenská Štefan Moyzes*; *Der Dichter Andrej Sládkovič*; *Andrej Zipser* u. a.).

Grosse landschafts-topografische Arbeit hat der in Oesterreich angesiedelte Zeichner und Maler Karol Ludovít Libay (1814—1888) geleistet, Sohn des bekannten Gold- und Silberschmiedes Samuel Libay in Banská Bystrica, bei dem er ursprünglich, bevor er sich an die Wiener Akademie begab, das Handwerk erlernte. Von seinen wechselreichen Reisen brachte er vorzüglich gezeichnete Reportagen mit, welche er nachher geordnet in Form von lithografischen Mappen herausgab (lithografisch wurden sie vorwiegend von Rudolf Alt bearbeitet). So entstand z. B. von einer Reise nach Ägypten und Nubien ein chromolithografisches Pracht-Album, das unter dem Titel *Ägypten . . . Reisebilder aus dem Orient . . . — Egypte . . . Scènes de voyage en Orient* (1857), erschien. Ähnlich erschienen die umfangreichen Mappen: *Album von Tirol, Salzburg und Salzkammergut*; nachher folgten: *Wilbbad Gastein*, u. a.

Ein Jahr nach der Rückkehr Libay's von der Ägypten-Expedition, unternahm er eine seiner vielen Reisen in die Gebiete der Slowakei. Spuren dieser Reisen hinterliess er in vielen Zeichnungen-Bildern. Am innigsten wirken auf uns: *Schloss Orava vom Süden*, *Schloss Orava vom Osten*, *Ansicht auf die Burg Devín von der Donau*. Man kann voraussetzen, dass es sich bei diesen Bildern um Vorlagen für ein geplantes, doch wahrscheinlich nicht erschienenen Bilder-Album alter und neuer Schönheiten der Slowakei, gehandelt hat.

Obzwar die jeweilige Fachliteratur keine Kenntnisse davon besitzt, oder bisher darüber blos geschwiegen hat,<sup>5</sup> gibt es dennoch zwei Zyklen, die der Künstler der Slowakei gewidmet und auch in einer definitiven Publikationsform ausgeführt hat. Es ist vor allem die lithografische Serie mit dem Sujet vom *Bad Sliač*, weiters ein lithografischer *Zyklus der Hohen Tatra* (1861).<sup>6</sup> Bezeichnend ist, dass der Künstler Sliač und die Tatra als sommerlich-touristische Anziehungspunkte darstellt, doch wenn wir gründlich z. B. das Blatt *Die Hohe Tatra von Poprad* untersuchen, so lässt sich die künstlerische Auffassung, die innerliche Verbundenheit von Land und Volk, die mit reichhaltiger Staffage angedeutet wurde, nachfühlen.

Libay war nicht nur ein Meister der Zeichnung, sondern auch des Aquarells, in denen sich anfangs Spuren einer Beeinflussung durch Waldmüller, dem Vorläufer des oesterreichischen Realismus, nachweisen lassen (*Bauernhof*, *Brunnen*). Die späteren Aquarells, wie z. B. *Waldweg mit Holzsaun*, *Gebirgsbach* u. a. sind von einer freien Wiedergabe des Lichts und der Atmosphäre und von einer vorimpressionistischen Auffassung und Zielsetzung in der Landschaftsmalerei gekennzeichnet.

Von den Malern aus den anderen mittelslowakischen Bergbau-Städten sei noch Fridrich Treu erwähnt, ein Künstler unbekanntes Lebenslaufes, der sich in Banská Štiavnica auch mit Lithografie befasste. Er bevorzugte Winterlandschaften, die er meistens nur wegen der äusseren Motive malte.

Zur Tradition und Produktion der mittelslowakischen Städte gehörte die an Kremnica gebundene Medaillierungskunst. Doch diese war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits im Verfall. Die einzige noch schaffende Persönlichkeit in der behandelten Zeitspanne auf diesem Gebiete war Ján Gerger (1805—1872).

Ladislav Dunajský: Kopf des Dichters Ján Hollý, Gips, 1853



Karol Ludovít Libay: *Ansicht auf die Hohe Tatra von Poprad*, Litographie, 1861 (?)

Aus der Atmosphäre des ehemaligen Gebietes Novohrad entstammte der aus Lučenec gebürtige Štefan Ján Szále (1811—1863). Sein Leben verlief rapsodisch, voll Unruhe von Ort zu Ort getrieben. Die letzten Jahre verlebte er wechselnd bei Bewusstsein und in Anfällen von Geistesgestörtheit in Bratislava. Das von realistischen Prinzipien durchdrungene Werk Szále's verklang in Zugeständnissen an eine urwüchsige zeichnerische und farbige Stilisierung, zugleich bei der Anwendung einer hellen Skala lokaler Farben (*Porträt des Herrn Motešický*, 1861).

In Rimavská Sobotka kam das Schaffen des ungarischen Malers Július Sándy (1872—1894) mit der Slowakei in Berührung, in der er als Gymnasial-Zeichenprofessor wirkte (Rimavská Sobotka, Prešov, Košice). Im Verlauf der Jahre wurde er zwar nach Buda (Ofen) versetzt, doch auch nachher unterhielt er regelmässige Kontakte mit der Slowakei. Wahrscheinlich als Autodidakt befasste er sich mit dem Volks-Porträt und der Vedute.

Sándy's düstere Töne wurden bunt und aufgehellt, wenn er slowakische Typen malte. Aus ihnen erwuchs ein Zyklus mit deutlich grossem Verständnis für die Folklore und einer urwüchsigen Einstellung zu den gemalten Typen (*Liptauer*

*Sennenhirt, Weib aus der Zips, Oberhroner Wallache, Oberhroner Weidengesang*). Wie ein Prolog wirkt zu dieser Serie die Komposition *Die Obstverkäuferin aus Zacharovce* (1865). Natürlicherweise handelt es sich bei Sándy um keinen Beitrag zur Aufklärung, sondern eher um eine national unvoreingenommene statische, mit bescheidenen Mitteln realisierte Exposition des slowakischen Volkslebens. Doch in jedem Falle kann man bei Sándy von einer Orientierung bei der Wahl des Sujets sprechen, die parallel zur klassischen Tradition der modernen slowakischen Kunst verläuft, welche an die völkerkundliche Inspiration und an die ethnografische Eigenart überhaupt, gebunden ist.

Der Bildhauer Ladislav Halász (zirka 1820— nach 1882) erlernte vor allem das Steinmetzhandwerk bei Marc Casagrande in Esztergom. Nachher arbeitete er in seinem Geburtsort Rimavská Sobotka und in anderen Städten. Im Auftrag der serbischen Regierung schuf er in Belgrad die *Statue des Fürsten Michal Obrenovič* (1873).

Künstlerisch begannen sich von dieser Zeit an nicht nur die Angehörigen des niederen, sondern auch die des höheren Adels zu betätigen, welcher früher eine solche Betätigung nur als Zeitvertreib auffasste und sie daher nur im Rahmen eines eng



Karol Ludovít Libay: *Schloss Orava*, Bleistift, Aquarell und Schabungen, 1856(?)

geschlossenen Kreises betrieb. Nach der Revolution stellten sich die obenangeführten Kreise in der Kunst hohe Zielsetzungen. Dies gilt vor allem für die Angehörigen, welche sich bei professionellen Künstlern schulen liessen und sie z. B. als Hauslehrer engagierten. Ausser der bemerkenswerten Porträt-Zeichnerin der Baronin Eliza Révay, der Baronin Kornélia Salamon, geborene Palochay, des Landschaftsmalers Graf Karol Esterházy und anderer, sollen besonders zwei Mitglieder, der aus dem Gebiete Gemer stammenden gräflichen Familie Andrássy, erwähnt werden. Emanuel Andrássy (1821—1891) nützte sein Talent unter anderen auch zum Zeichnen rechtsgesinnter Karikaturen für die Zeitschrift Pester Charivari. Sein Verwandter Dionýz Andrássy (1835—1913) vertiefte seine künstlerische Tätigkeit besonders als Autor aquallierter Genre-Studien (*Rastelbinder auf Stufen sitzend, Ein junger Rastelbinder auf einem Baumstumpf sitzend*, 1856) und grafischer Veduten (*Dhá Láka bei Krásna Hôrka*, Lithografie, 1855). Er versuchte es auch mit der im Freien komponierten Grafik (*Kleine Landschaft mit Bäumen und Hütten*, Strichätzung, 1852). Wegen einer ungleichen Heirat musste er später in erzwungener und nachher in freiwilliger Verbannung leben.

Während dieser Zeit lässt seine künstlerische Betätigung nach und wurde einem Mäzen unterstellt.

Die Zipser Künstler der behandelten Zeitspanne sammelten sich vorweg um den Kreis Jozef Czuczik's, oder sie waren Schüler des Levočäer Vaters der Zipser Malerei. Der Kunstgeschmack dieses Kreises schwankte noch zwischen einem provinziellen Rosen-Biedermeier und einem ausdrucksvoll nüchternen bis passiv realistischen Beobachtens.

Eine grosse Ausnahme dieser Regel bildet Teodor Boemm (1822—1889), der — zum Unterschied von den meisten Schülern Czuczik's — eine volle akademische Ausbildung an der Wiener und Dresdener Akademie hinter sich hatte. Nach seiner Rückkehr in die Heimat erhielt er eine Stelle als Zeichenprofessor am Levočäer Realgymnasium. Nach seiner Pensionierung übersiedelte er nach Dresden, wo er nach einigen Jahren starb.

Boemm's Schaffen beruht im wesentlichen auf der Bildnismalerei. Im Porträt empfand der Künstler den inneren Zusammenhang mit dem Romantismus, der sich manchmal in einem Bemühen um eine Verbindung zwischen der würdigen Form und den erhabenen Inhalt, manchmal wieder in einer Begeisterung für das Feierlich-Schöne



manifestierte (*Bildnis der Frau Blasy*, 1863; *Bildnis der Hermína Probstner-Prihradná*, 1873).

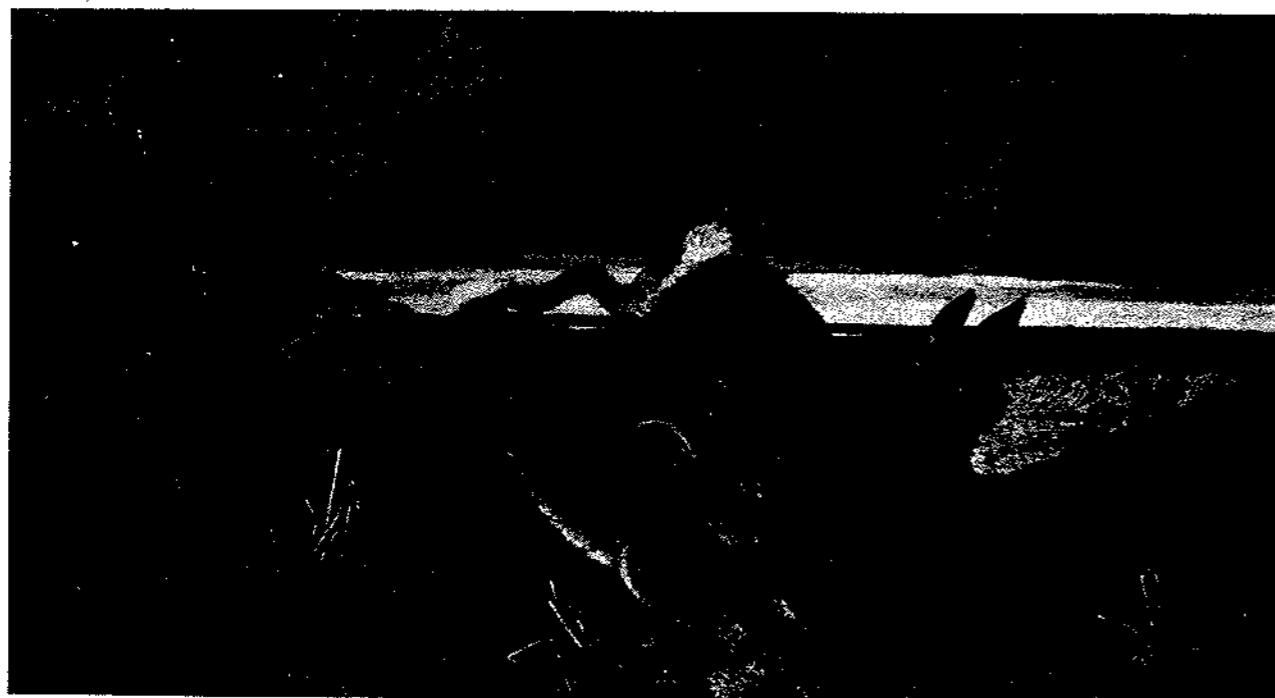
Wichtig sind natürlich auch die anderen Schaffenszweige Boemm's. Auch in ihnen wird das Licht als wesentlichstes Kompositionsmittel angewandt. In seiner zugespitztesten Form kommt es nicht nur im historischen Gemälde *Matúš Čák aus Trenčín* (1850-Jahre) zur Geltung, sondern auch in interessanten kleinformatigen Werk *Am Dunajec*. Die Genre-Szene wird durch ein kontrastes Fortissimo und einer plastischen Analyse der abgebildeten felsigen Gegend erfasst. Romantisch pointiert ist auch ein weiteres Werk Boemm's, das Aquarell *Starý Smokovec mit Slavkovspitze* (um 1859).

Július Gundelfinger (1833—1894) ist eine Persönlichkeit eigentlich eher eines Romanschriftstellers, als eines Kunsthistorikers wert. Die äusseren Begebenheiten und psychologischen Grundlagen seines ungezügelten und donquichothaften Lebens sind nämlich in ihrer Wesensart von grösserer Einmaligkeit und Bedeutung als sein Kunstwerk. Von einer kleinadeligen Grundbesitzer-Familie stammend, war Gundelfingers Laufbahn für eine militärische Karriere vorbestimmt. Die Kadetten- und Offizierszeit verbrachte er in Böhmen. Erst nachher begann er entgegen den Willen seiner

Familie mit einem Privatstudium der Malerei (Wien bei Rahl, Düsseldorf, München). Dann wechseln in seinem Leben Hass gegen den gräflichen Ziehvater und der Mutter, ein verspätetes Erkennen seines Stiefbruders und dessen Erziehung, eine ungleiche Ehe mit dem eigenen Vormund und Beschützerin, Tötung im Duell, Gefängnis, Rechtsklagen mit der ganzen Welt — die erste Klage führt er gegen die eigene Mutter — und am Ende die ungleiche Ehe mit einer Zigeunerin in einem verfallenen Schloss.<sup>7</sup>

Was die künstlerischen Motive Gundelfingers betrifft, sind diese ausschliesslich in der Slowakei verankert und spannen sich nicht nur über die Zips, sondern auch über die Gebiete von Šariš, Orava, Považie und Zemplín. Anfangs reizten besonders Burgen seine Vorstellungskraft (*Schloss Orava*, 1865), weiters verfallene Adelshöfe und zuletzt vorabendliche Stimmungen in Flusstälern und die Tatra (*Herbstmorgen im Waagtal*; *Lipovecer Tal*, 1873; *Balkon am Schloss eines verarmten Adelligen*; *Strečno*; *Kriváň*). Doch schien es, als ob es dem Künstler an atmosphärischem Sehen mangelte. Vielleicht führte ihn in den letzten Jahren seines Lebens die Sehnsucht, diesen Mangel zu beseitigen, dazu, dass er vorweg den Himmel

Karol Scheidlin: *Flüchtende Hasen*, Oel, um 1870



Karol Scheidlin:  
*Jagd-Stilleben*,  
Oel, um 1883



skizzierte. Hauptsächlich reizte ihn das „Constablehafte“ Ringen der hochziehenden stürmischen Wolken. Beim Malen einer solchen Studie während eines Gewitters, zog er sich eine Lungenentzündung zu, die seinen Tod bewirkte.

Die Bildhauerei hatte in der Zips zwei Vertreter. Im Jahre 1853 liess sich in Levoča Jozef Faragó (1820?—1895) nieder, ursprünglich Neuschl und auch Struhár genannt. Er war Findling,<sup>8</sup> was einen gewissen Schatten auf sein ganzes Leben warf, denn er lebte zurückgezogen in einer Art misomnischer Verbitterung. Eine Zeitlang hielt er sich in Ferenczy's Bildhauerei-Werkstätte auf, zuletzt erlernte er die Steinmetzerei bei Marc Casagrande in Esztergom.

Nach der erworbenen Befähigung schuf er in einer Casagrand'schen schwerfälligen Auffassung eine *Statuengruppe der hl. Dreifaltigkeit* (1846) in Nová Baňa. Dann folgen Studien in München (Schwanthaler), doch bald kehrt er wieder in die heimatliche Slowakei zurück und wandert von Stadt zu Stadt als Bildhauer-Geselle. Zuletzt verbleibt er in Levoča als Porträt-Zeichner und Bildhauer, später wirkte er hier als Hilfs-Zeichenlehrer. Der Grossteil seines bildhauerischen Schaffens hat sich in Form von Gips-Studien erhalten, die ein deutlicher Beweis dafür sind, wie Faragó aus einer vorweg klassizistischen zu einer eigenartigen realistischen Auffassung gelangte. Das Denkmal der *Heimatschützer*, modelliert nach einer Zeichnung

von Vojtech Klimkovics,<sup>9</sup> war im Jahre 1877 für Branisko bestimmt, wurde aber erst um 15 Jahre später in Levoča installiert.

Prešov und das nahegelegene Šariš-Gebiet verzeichnet nach der Jahrhundertmitte eine ziemlich langanhaltende Pause. Aus diesem Vakuum lassen sich nur einige durchschnittliche oder unter dem Durchschnitt liegende Maler herausheben (Alojz Zomph, Štefan Gubalský, Vojtech Tkáč u. a.).

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts gewinnt Košice (Kaschau) zunehmend an Bedeutung, bedingt durch seinen Aufstieg zur zweitgrössten Stadt der Slowakei und durch seine wirtschaftliche Entwicklung. Im Jahre 1860 fährt in Košice die erste Lokomotive ein und zwar aus der Richtung der Theiss Ebene. Bald darauf wurde die Bahnverbindung mit Košice nach Prešov (1870) und zugleich auch nach Poprad (1872) verlängert. Doch zum Unterschied von Bratislava kamen ausländische Künstler nur selten hierher, dazu gab es weder Anlass noch Gelegenheit. Die bildende Kunst stützte sich hier vorwiegend auf die natürlichen Konsumentansprüche.

Ein bedeutendes Ereignis im wachsenden Kunstleben Košice's war eine Bilder-Ausstellung im Jahre 1857, die im Rahmen der Ersten oberungarischen Industrie- und Landwirtschaft-Ausstellung installiert wurde. An ihr beteiligten sich die Košice Künstler: I. E. Roth, A. Stadler, V. Klimkovics, Fl. Klimkovics und L. Horovitz. Die Zips war durch die Maler J. Czauzík und T. Boemm vertreten, wodurch das Unternehmen überlokale Charakter erhielt. Die Bedeutung der Košicer Exposition kann nur dann richtig eingeschätzt werden, wenn man bedenkt, dass die ersten Kunstausstellungen in Bratislava fasst zur Gänze eine Importangelegenheit des Budapester Kunstverbandes war, an denen einheimische Künstler fast überhaupt nicht vertreten waren.

Imrich Emanuel Roth (1814—1885) war der Erste, der nach langer Zeit auf Košicer Boden Kriterien und Erfahrungen aus fernegelegenen europäischen Kunstzentren überbrachte. Er hatte eine bunte akademische Vorschulung (Wien, München, Düsseldorf) ergänzt mit einigen Wanderjahren, hinter sich, die nicht nur nach Paris und Rom, sondern auch nach Alexandrien und Konstantinopel führten. In seiner Geburtsstadt Košice liess er sich endgültig um das Jahr 1850 nieder.

Der Künstler I. E. Roth hat kaum die Grenzen

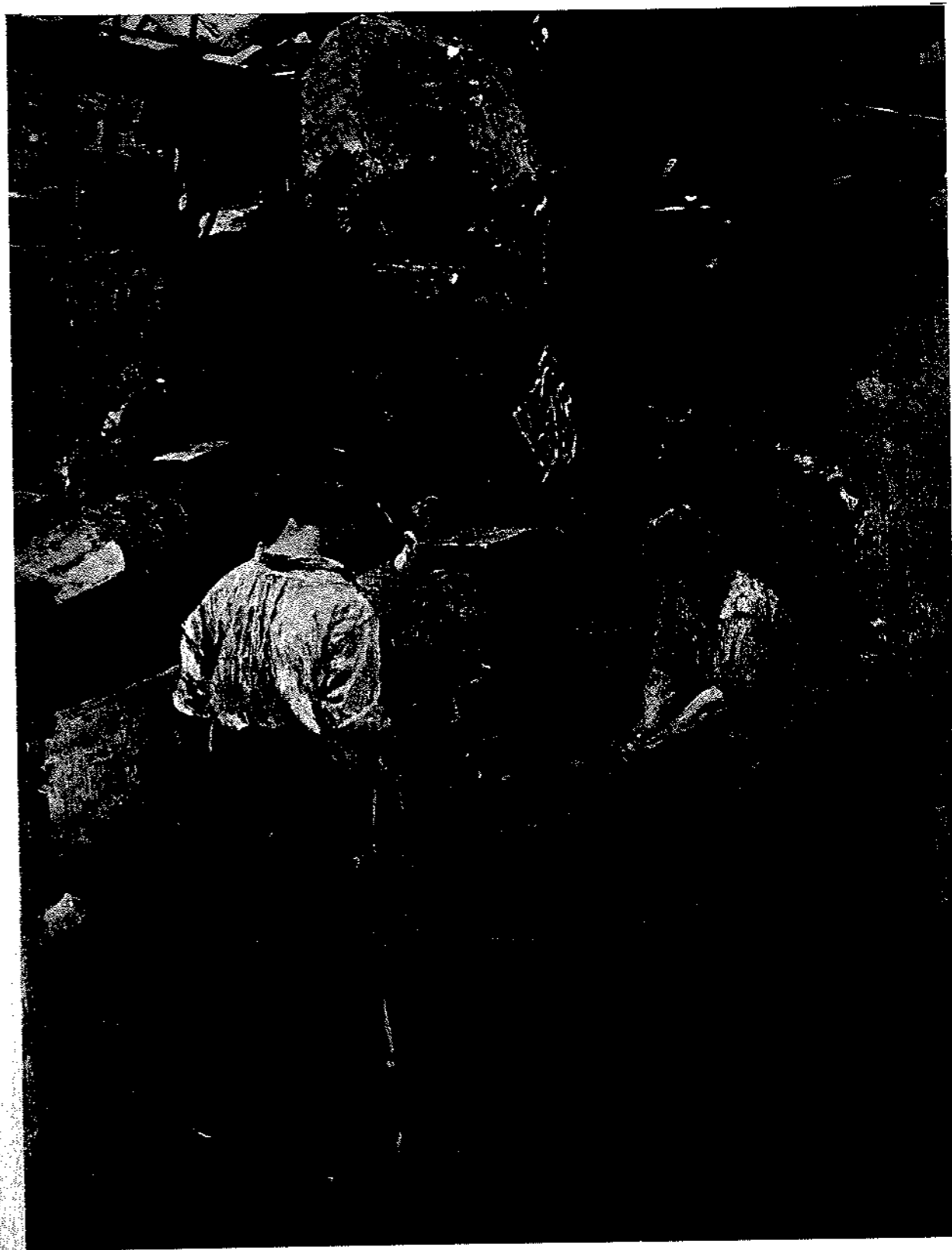
des Romantismus überschritten. Das Ausmass seines Schaffens wird von zwei Werken bestimmt u. zw. vom *Mädchen mit Vase* (1841) und dem *Bildnis eines Mannes im dunklen Anzug* (in der Hälfte der 1850-Jahre). Das erstgenannte Bild stellt uns Roth als akademischen Empiristen Düsseldorf cooler Prägung vor, der mit ungeteiltem Pinselstrich arbeitet. Am entgegengesetzten Pol steht das Bildnis eines entschlossenen Mannes mit glühendem Blick — ein sinnliches Werk, in der Diktion instinktiv und freimütig.

In der Hälfte der fünfziger Jahre eröffnet Roth in Košice einen fotografischen Salon und gibt sich ganz diesem Fache hin. Er nimmt, wahrscheinlich als erster aus der Slowakei an einer fotografischen Ausstellung im Ausland teil (Brüssel 1857).<sup>10</sup>

Anton Stadler (1828—1872) war Schüler der Wiener Akademie (1846—49) und wirkte nach seiner Rückkehr nach Košice als Zeichenlehrer. Auch er hält sich an die gewohnten Formeln, was deutlich an seinen physiognomischen Schul-Studien und auch an dem Bild des *Holzfallers* (um 1850) zu ersehen ist. In einer weiteren Phase ringt er sich zu neuen Begriffen in der Erfassung der Wirklichkeit, durch. Nach aussen hin zeichnet sich das in einem Zurückweichen schematischer und abstrakter Züge ab, bei gleichzeitiger Anlehnung an eine neue Gestaltungsart. Die stufenweise Entwicklung Stadlers lässt sich in seiner Porträtmalerei festhalten, im zunehmenden weichen, sinnlichen Kolorit, das augenscheinlich vom Stofflichen ausgeht (*Bildnis des Bildhauers Flóris Klimkovics*, 1858). Das kleinformatige Bild *Christus am Oelberg* ist wahrscheinlich eines seiner letzten Arbeiten — im ungewöhnlich irrationalen Sfumato lässt sich nachfühlen, was einst jemand als den Zauber der Trübsinnigkeit jener zum vorzeitigen Abgang verurteilten bezeichnet hat.

Mehr als die bisher Genannten haben die drei Söhne des Malers, Holzschnitzers und Vergolders Ignác Klimkovits das Košicer Kunstleben in Bewegung gebracht. Sie sollten sich traditions-gemäss in der Familien-Werkstätte heranbilden, doch bald zeigte es sich, dass dies unter den neuen Bedingungen kaum genügt hätte.

František Klimkovics (1826—1890), der schon vom Hause aus mit provinziell ausgeübten Kenntnissen des Empir und Biedermeier ausgestattet war, machte nachher eine komplizierte Schulung



I. Dominik Skutecký: *Kesselbauer*, Oel

durch (erst in der Schule bei Marastoni in Pest, nachher bei Waldmüller in Wien und zuletzt bei Cogniet in Paris). Während der Studien-Pausen malte er Kirchenbilder, Stilleben und einen ganzen Zyklus Militär-Genrebilder (*Ausbildung der Neulinge*). In Paris fand er Gefallen an einen konservativen romantischen Historismus und nach seiner Rückkehr entschied er sich, in dieser Richtung zu wirken. Er malte einige historische Bilder (*Der hl. König Ladislaus entdeckt eine Quelle* u. a.), doch der erhoffte Erfolg blieb aus. In dieser Zeit gibt er sich ganz an Pest hin, wo er eine Stelle als Gymnasial-Zeichenprofessor bekam. Damals war von dem Maler nur wenig zu hören. Seine Beziehung zum heimatlichen Gebirgsland erneuert er vor seinem Lebensende mit Bildern der Tatra und Košice (*Gesamtanblick auf die Hohe Tatra*, 1885).

Vojtech Klimkovics (1833—1885) hatte keine so vielseitige und lange Schulung erhalten wie sein ältester Bruder František. Am Beginn der 1850-Jahre weilte er kurz, zusammen mit František an der Wiener Akademie bei Waldmüller, dessen Privatschüler der Bruder war. Auch V. Klimkovics begann in der Familien-Werkstätte mit spät-biedermeierischen Bildnissen, doch in Wien schlägt er im Sinne seines Meisters neue Töne an und beginnt die Natur als die entscheidende und einzige Instanz in der Malereikunst zu betrachten. Das es anfangs auch an Überzeugungskraft und Verinnerlichung nicht fehlte, zeigen zwei Studien-Bilder: *Kopf einer Alten* und *Kopf eines Alten*. An ihnen lässt sich kein stilisierendes Erfassen der Form erkennen, wie an den ähnlichen Arbeiten seines Bruders aus der gleichen Zeit. Beide malten von Furchen durchhöhlte Gesichter, beide legen im Sinne Waldmüllers Gewicht auf die Zeichnung, doch Vojtech Klimkovics verbindet Exaktheit eines geschäftigen und fähigen Auges mit einem Gefühl für malerische und räumliche Werte. Ein Suchen und Erfassen der plastischen Werte der Dinge — diese neue Art der Form-Interpretation — wurde zur Ausgangsbasis der slowakischen Künstler in Richtung zum Realismus als Stil und zur plastischen Idee der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Diese schonungslose Sicht-Wertung der Wirklichkeit stand im Gegensatz zur jeweiligen romantisch-idealisierten Art. Bei der neuen Orientierung ging es um eine Darstellungsweise der Wirklichkeit, welche die objektive Ähnlichkeit mit dieser ohne idealisierende Verschönerungen und anderer Hinzu-

taten hervorrufen will. Beim Klassizismus, Empir, Biedermeier und Nazarenismus ging es um die Idee des Kopfes, doch der vom Realismus befangene V. Klimkovics bemüht sich bei seiner Studie um eine „Abschreibung“ des Kopfes, u. zw. so, wie ihn das wirkliche Leben geformt hat.

Im Einklang mit der soeben beschriebenen Orientierung begann Vojtech Klimkovics seine Skizzenbücher mit Figuren und Wahrnehmungen aus dem Leben zu füllen, mit der Absicht, diese bei Genre-Kompositionen zu verwenden. Hinweise dafür geben die Skizzen-Zeichnungen, wie z. B. *Nach der Versteigerung, Stiefelverkäufer am Jahrmarkt, Porträtieren in der Kneipe*, u. a. Die Zeichentechnik des Künstlers ist eine weiche, die Linienführung eine freie, ein wenig vibrierende und ist somit im Gegensatz zur reinen Konturzeichnung der jeweiligen akademischen Kunst, die doch die Gegenstände im scharfen Abriss aus dem Hintergrund hervortreten lässt. Auch pflegte er die Intensität des Striches zu ändern, was auch seinen malerischen Wert kennzeichnete. Schade, dass der Künstler dieselbe Souveränität bei seinen lithografischen Versuchen nicht zur Anwendung brachte (*Ansicht von Košice*, u. a.).

Vom Jugendwerk und den ersten in der Technik der Oelmalerei geschaffenen Bildern V. Klimkovics' blieb nur ein Bruchteil zurück. Fürwahr auch dieser ist von einer überschwenglich madjarischen und laut romantisierender Gesprächigkeit gekennzeichnet und blieb weit hinter den Erwartungen (*Fiedelnde Zigeuner inmitten einer Schneeverwehung, Kneipen-Schlacht*). Die Führung der Familien-Werkstätte, in der der Künstler zusammen mit seinem Bruder Flóris Klimkovics (1831—1907) arbeitete, haben ihn anfangs stark behindert und erschöpft.

Besondere Bedeutung hatte sowohl die private, als auch die am Košicer Realgymnasium pädagogische Tätigkeit V. Klimkovics'. Zu seinen Schülern gehörten: L. Horovitz, J. Benczúr und L. Csordák, um nur die bekanntesten zu nennen. Der Künstler sicherte dadurch der Stadt Košice eine gewisse Kontinuität und Zusammengehörigkeit der Künstler-Generationen, was in der Slowakei bei weitem keine Selbstverständlichkeit war.

Leopold Horovitz: Rastelbinder, Oel. 1868



Nach Ausmass des Werkes und des Schülerverhältnisses zu den oben besprochenen Künstlern, sollten wir Leopold Štefan Horovitz (1838—1917) und sein Wirken in das nachfolgende Zeitgeschehen einreihen. Da er jedoch an der erwähnten Košicer Ausstellung im Jahre 1857 debütierte und sein Schaffen im Kontexte der slowakischen Kunst vorwiegend mit seiner ersten Entwicklungsphase verbunden ist, wollen wir sein Künstlerprofil an dieser Stelle behandeln.

Nach einer Vorerziehung bei I. E. Roth besuchte er die Wiener Akademie und nachdem er sein akademisches Studium eine Zeitlang unterbrechen musste, schulte er sich in Košice privat bei V. Klimkovics. Eine Anzahl Studienbilder (*Der irrsinnige Košicer „Graf“ Bodický, Junger Fischer, Selbstporträt mit Zylinder*) zeugen von Horovitz' überdurchschnittlicher Reife schon in den Jugendjahren. Das Werk *Der Rastelbinder*, gemalt in einer realistischen Auffassung von Auge zu Auge mit deutlich lebenswürdigem Mitleidsgefühl, eröffnet ihm eine vielversprechende Karriere.<sup>11</sup> Nach dem Absolutorium lässt er sich in Košice nieder, von wo aus er sich zu längeren Aufenthalten nach Warschau und Paris begibt. Zuletzt entschied er sich für den ständigen Wohnsitz in Warschau (1873).<sup>12</sup>

Es scheint, als ob er seine ursprünglichen Ziele für die Aussicht auf Erfolg, aufgegeben hätte. Diesen sicherten ihm reiche Porträt-Aufträge, ihretwegen unternahm er von Warschau aus weite Reisen. Nur während der Pausen seines Engagements malt er Genre-Bilder aus dem Leben der Warschauer Juden (*Mann aus dem Getto, Beim Rabiner*). In der letzten Phase seines Lebens übersiedelt er nach Wien (1893), wo selbst der Kaiser Franz Joseph zu seinem vornehmsten Modell gehörte.

Horovitz hat Dutzende Bilder in der gewohnten Konzeption bürgerlich repräsentativer Porträts mit Nachdruck auf die persönliche Psychologie des Modells gemalt. Nebenbei schuf er eine Reihe von Selbstbildnissen und unbestellten Bildnissen (*Tochter in Rot*), welche die Feststellung zulassen, dass das mitteleuropäische illuerverfasste psychologisierende Porträt, in Horovitz einer seiner ausgeprägtesten Vertreter hatte, doch nicht wegen der altmeisterlich vereinfachten und sonoren Feinheit der Halbtöne, sondern hauptsächlich wegen der meditativen und intuitiven Aussage,

als wollte er bekennen: nicht bloss die Physis, sondern auch die Metaphysis! Letzten Endes geht Horovitz' Werk parallel mit der Entwicklung der europäischen Literatur, in der wir den Anbruch des sog. psychologischen Romans verzeichnen.

Košice war auch eine der Geburtsstätten der grafischen Betätigung in der Slowakei. Die Basis hatte sie im Werferischen Druck- und Verlagsunternehmen, das auch eine lithografische Abteilung besass. Das Unternehmen wurde von Jozef Karol Werfer (1810—1867) geleitet, er hatte das Steindruck-Handwerk im Auslande erlernt. Werfer war, genauso wie seine unstätigen Gesellen, ein nur in der Technik bewandeter Lithograf. Eine Ausnahme unter den Lithografen scheint der wenig bekannte A. Lippert gewesen zu sein, der (um das Jahr 1870) in der mehrfarbigen lithografischen Technik ein Plakat entwarf, welches das Werferische Druck-, Lithografie-, Verlag- und Gravier-Unternehmen in Košice und seine Filiale in Spišská Nová Ves propagierte. Es handelt sich um ein Wandplakat im pseudo-historisierenden, emblemhaften Stil und ist das älteste farbige Bildplakat, das in der Slowakei gefertigt wurde.

Zwei aus Košice stammende Grafiker haben sich in Budapest niedergelassen. Der in Leipzig ausgebildete František Haske (1833—1894) hat sich um die slowakische Kunstgeschichte mit einigen slowakisch akzentuierten Arbeiten verdient gemacht (*Die Schlacht zwischen den Trenčiner Matúš Čák und Karl Robert bei Rozhanovce*, 1858, u. a.), weiters mit dem lithografierten Bilde *Svätopluk, der Grossmährische König und seine Söhne* (1859). Die letztgenannte Arbeit wurde wahrscheinlich auf Grund einer eigenen Vorlage<sup>13</sup> im Sinne eines eklektischen Historismus realisiert. Es muss noch hinzugefügt werden, dass die abgebildeten Realien stark von den slowakischen und slawischen Stammesvorstellungen abweichen. Ursprünglich hatte Eugen Doby (1834—1907) Ambitionen Maler zu werden und liess sich im Pariser Atelier bei Gleyre schulen. Dann wechselte er auf die Grafik über, die er nachher bei Jacobi in Wien studierte. Zuletzt wurde er Professor an der neugegründeten Budapester Kunstgewerbeschule. Den Grossteil seiner Arbeiten (Stahlstiche, Radierungen und Lithografien) realisierte er nach fremden Vorlagen, doch befinden sich unter ihnen auch eigene Schöpfungen (*Frauen aus Myslava*, 1860; *Kapelle des hl. Michael in Košice*, 1863; *Mondnacht in Obišovce*).



Vojtech Angyal: *Landschaft mit Gänsehüterin*, Oel, 1889

Die Mappierung und Struktur der slowakischen Kunst wäre jedoch unvollkommen, wenn wir die Tatsache unbeachtet liessen, dass einige slowakische Künstler aus den zahlreichen Diasporazentren der ungarischen Tiefebene stammten und dass diese Künstler fasst ausschliesslich in Pest wirkten. Die Slowakei hatte bekanntlich in dieser Zeit weder in südlicher noch in östlicher Richtung feste politische Grenzen, für viele bedeutete Pest und Buda der Mittelpunkt der slowakischen Welt.

Ausser den schon früher erwähnten Bildhauer Ladislav Dunajský wirkte hier z. B. Štefan Skyčák-Klinovský (zirka 1820 nach 1880), der Altarbilder und Biedermeier-Genres malte. Von ihm stammt eine lithografische Kopie, eine Replike nach einem Oelgemälde des tschechischen Malers Jaroslav Čermák, das den heldenhaften Widerstand der südslawischen Montenegriner (1868) zum Thema hatte.

In Budapest liess sich auch der aus der ungarischen Tiefebene gebürtige Alexander Brodský (1813—1901) nieder, der in dem von Ján Kollár zusammengestellten Lexikon slawischer Künstler aller Stämme (1843) figuriert. Wie eine *Ansicht auf Bratislava von der Murmanshöhe* (1836) beweist, hat sich Brodský schon in den Jahren seines fasst vollendeten Medizinstudiums in Wien, mit der Malerei befasst. Motive sammelte er fasst in allen Gegenden der Slowakei, besonders war er von der Tatra und der Waag-Gegend beeindruckt, von hier stammten seine Eltern.

Nach Absolvierung der Landschaftsmalerei-Abteilung der Wiener Akademie, lebte Brodský mehr als zehn Jahre in München (bis 1856), in dessen Atmosphäre er sich von den Wienerischen Landschaftsstil befreite. Hier wurde kaum ein Gewicht auf die blossen Nachahmung der gemalten Lokalitäten gelegt, denn die Münchener Schule

achtete eher auf das Erfassen der Landschaftsstimmung, besonders in ihren extremen Formen. In Einklang mit dieser Schule wendete sich Brodský von der Beschreibung zur Interpretation. Die Landschaften Brodský's, in vielen Fällen Veduten, sind oft dramatisch beseelt. In einigen Fällen „spielt“ sich die Landschaft ab (*Sturm am Plattensee*). Sein Hang zur Wirklichkeit führt zu einem analytischen Studium der Terrain-Muskulatur (*Waldinneres mit Felsen; Waaglandschaft mit Ansicht auf Trenčín von der Skalka*, 1870).

Bald weicht jedoch die dramatische Düsterei im Werke des Künstlers zurück und in der letzten Phase der langanhaltenden Aktivität Brodský's zeugen seine Bilder von einer unmittelbaren Betrachtungsweise. Unter den in der Ferne gewonnenen Eindrücken bei den Malern in den Wäldern von Fontainebleau, sucht er ebenfalls unauffällige und enge Ausschnitte aus der Landschaft, in denen sich der Betrachter nicht mehr so aus den Bildern verdrängt fühlt, wie in der früheren Konzeption des Künstlers. Gleichzeitig macht sich auch eine schwungvollere Pinselführung bemerkbar, darin, wie Brodský die Zeichnung überdeckt und sie auch weicher vorträgt. Doch die Illusion einer pleinairhaften Landschaft war er nicht mehr fähig hervorzurufen.

Die Zeitspanne der Jahre 1850–1870 könnte man in der slowakischen Kunst als eine Begegnung von Zeichen des Vergehenden und Kommenden charakterisieren. Doch unter der Oberfläche des Zeitstiles treten mit Beginn der 1850-Jahre neue Tendenzen auf, die sich als tragfähig erwiesen und wie in eine gemeinsame Richtung hin, verlaufen. Es ist der Realismus, der jedoch bei den meisten mit Rückfällen zum Romantismus behaftet ist. Dieser Realismus beruht im wesentlichen auf ein gewissenhaftes Betrachten der Erscheinungswelt, der Form nach hat das Zeichengerüst noch immer die Oberhand, doch gleichzeitig bahnt sich ein Ausgleich zwischen dem Linien-Element und der Farbe im Sinne einer Tönung.

Die vorherrschende und gesellschaftlich präferierte Kunstart ist weiterhin das bürgerlich konzipierte Bildnis. Die Anziehungskraft des Porträts und seine Bedeutung wird von der Repräsentation bestimmt, doch im fortschreitenden Masse ist ein Grossteil der Bildnisproduktion nicht mehr und nicht weniger als eine stille Feier der Menschlich-

keit, die einfache Form einer intimen Dokumentation. Die Farbskala des Porträts wurde meistens in warmen und dunklen Tönen gehalten.

Lebhafter kommt jetzt die Genre-Malerei zur Geltung. Sie wählt einschmeichelnde Themen, die vorwiegend auf die Wienerische Art hindeuten. Vereinzelt kommt eine neue Art dieses Genres auf, u. zw. in der Form eines genrehaft charakterisierenden Volksporträts, doch bleibt es vorläufig nur bei der Glosse. Motive aus dem slowakischen Dorfleben treten nur in der Staffage in Erscheinung.

Die Historienmalerei, welche zur Formung des slowakischen Nationalbewusstseins hätte beitragen können, blieb rudimentär und musste sich mit einigen lithografisch vervielfältigten Beiträgen begnügen. Ein Grossteil dessen, was man als Historienmalerei empfand, erschöpfte sich in der Slowakei in sakralen Bildern, in deren Vordergrund das cyrilisch-methodische Sujet steht, das natürlicherweise, nicht ohne nationalbewusste Absicht gepflegt wurde.

Wesentlich ungünstigere Bedingungen hatte die Wandmalerei. Es fehlte ein Programm, das zum Wandschmuck beitragen sollte, wie es überall vorhanden ist, wo die konzentrierte Kraft der Metropole, oder der Mäzen Staat und die Kirche die Mittel zu Verfügung stellen. Die Wandmalerei bleibt auf Einzelfälle in den Dorfkirchen beschränkt.

Ein besonders dankbares Medium ergab sich für die realistische Richtung in der Landschaftsmalerei, sie wurde nach dem Porträt zum zweiten Hauptfach der slowakischen Malerei, ja mehr noch, an Bedeutung begann sie die Bildnismalerei zu überholen. Eines der Hauptantriebe des geistig-qualitativen Niveaus und der Konzentriertheit dieses Genre war die anwachsende Welle einer Sensibilität zur Heimat, die sich bekanntlich dann zu steigern pflegt, wenn die Menschen ein Gefühl der Unsicherheit erfasst. Das was bei den Romantikern die Zuneigung zur Natur bewirkte, wird dem aufkommenden Realismus zum Programm. Die Erkenntnis der intimen Landschaft und der weichen Atmosphäre, wie sie die Maler aus Barbizon entdeckten, hat sich jedoch in der Slowakei nicht durchgesetzt.

Kornel Bohúň: *Bildnis der Mária Boorová, geb. Štúrová*, Oel, 1884



Auch das Stilleben konnte sich nur schwach behaupten. Nebst des Stillebens mit Früchten wurden die verschiedensten romantischen Abarthen des Vanitastypus sowie auch Jagdstilleben gemalt.

Die Grafik existiert nur in der Form eines Reproduktionsmittels. Die alleinherrschende Technik war die Lithografie, andere grafische Verfahren wurden nur im Einzelfalle ausgeübt. Es wurden einige Versuche mit der Farblithografie, also eines der neuesten grafischen Methoden unternommen, doch diese waren nicht von Erfolg gekrönt.

### Die Zeitspanne von 1870—1900

Die koloniale Abhängigkeit, in die die slowakische Nation nach dem ungarisch-österreichischen Ausgleich vom Jahre 1867 gedrängt wurde, bestimmte den Grundriss der slowakischen Geschichte im letzten Drittel des Jahrhunderts. Die ungarische Nation konnte sich bekanntlich der bis dahin abhängigen Stellung zu Österreich entledigen und wurde zum alleinigen Herrenvolk in dem von vielen Nationen bewohnten alten Ungarn. Den Slowaken wurden jedoch endgültig alle Errungenschaften der Revolution vorenthalten und noch viel schlimmer, die Slowakei — wenn wir die Worte Engles gebrauchen dürfen — blieb weiterhin eine unzentralisierte Nation.

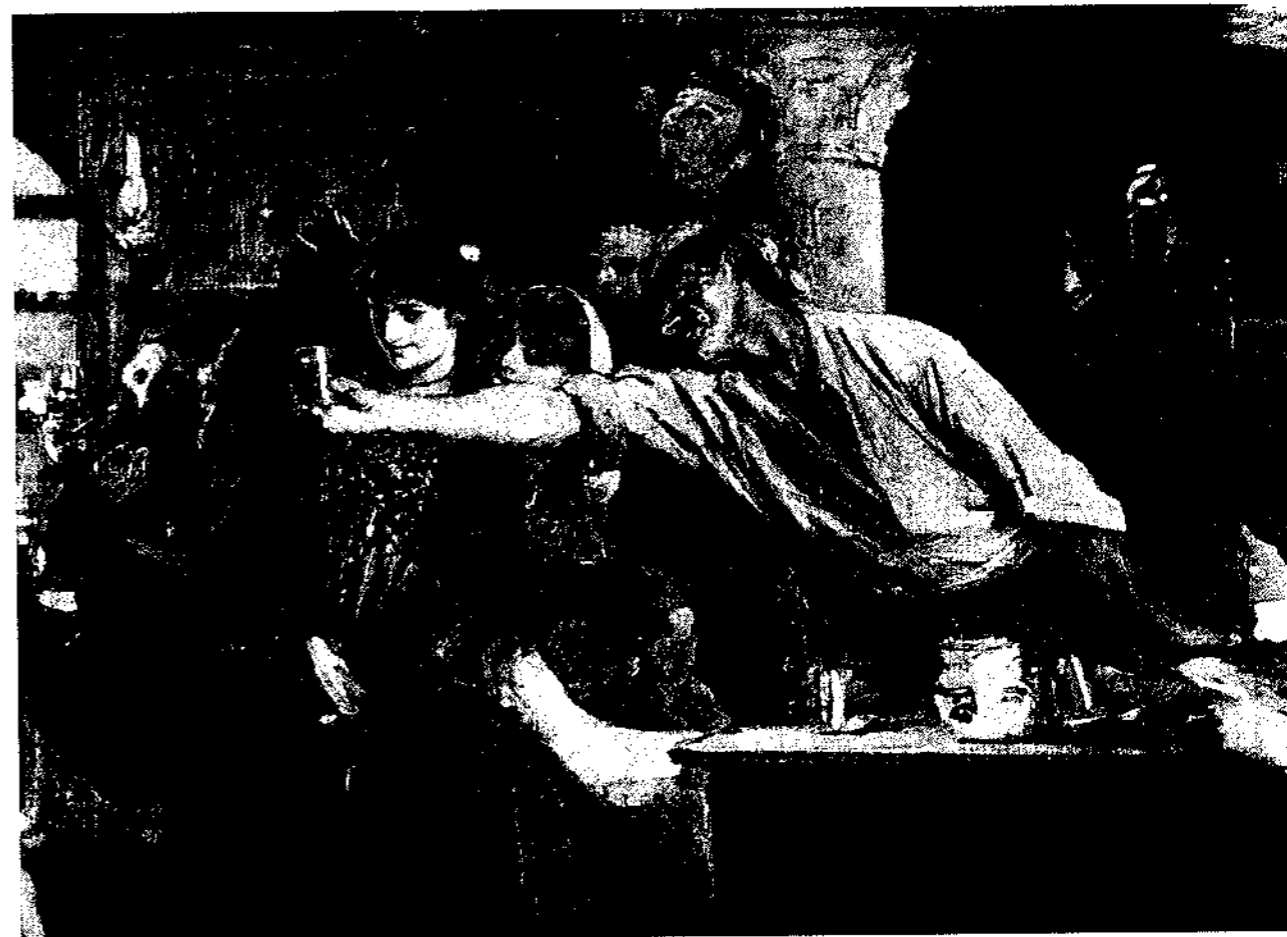
Eine Art Depression erfasste die Slowakei und ihre Gesellschaft. Viele slowakische Städte verzeichnen zwar einen gewissen Aufstieg, doch dieser lässt sich kaum mit anderen Städten vergleichen. Es schien als ob sich hier alles am Rande, ausserhalb der industriellen Bewegung des Jahrhunderts, abspielen würde. Im Zusammenhang mit der zweiten Agrarkrise der siebziger Jahre, erfasste die Slowakei eine hohe Auswanderungswelle. In den Jahren von 1869—1900 wanderten allein nach Amerika 300 000 Menschen aus, was 15 Prozent der slowakischen Nation ergibt.<sup>14</sup> Die daraus resultierenden Folgen liessen nicht lange auf sich warten. Die ungarische herrschende Klasse glaubte, Sinn und Garantie ihrer Unabhängigkeit in einer organisierten und geplanten Madjarisierung des alten Ungarns, zu finden.

Den Auftakt zur Abrechnung mit den Slowaken als Nation und seiner Kultur gab die von der

Die Bildhauerei war nur durch Einzelpersonen vertreten, die fast ausschliesslich von kirchlichen Aufträgen sowie von Grabmäler-Bestellungen der Bürger lebten. Diese Produktion war vorwiegend im Zeichen älterer Stilkanons, als neue Richtung kam die Neogotik zu Wort. Der bedeutendste slowakische Bildhauer Ladislav Dunajský, dessen Werk wir als Grundstein der slowakischen Bildhauerei schätzen, lebte in seiner Geburtsstadt Pest, wo sein Interesse für die slowakische nationale Bewegung mit der Zeit abstumpfte und dann ganz versiegte.

Obrigkeit angeordnete Auflösung der Dachinstitution der slowakischen Kultur, der Matica slovenská (1875) und die Schliessung der slowakischen Schulen. So kam es, dass, während überall in Europa ein massenhafter Anstieg des nationalen Schulwesens in allen Stufen einsetzt, die Slowaken vielleicht als einzige europäische Nation keine Schulen besaßen. Ein solcher Zustand musste sich natürlich auch auf die Kunst auswirken, deren Netze nicht weit gespannt und immer wieder neue Risse bekamen.

Unter den angeführten Bedingungen überrascht es kaum, dass die slowakische Kunstgeschichte verschiedene, zum Teil sich widersprechende Traditionen aufweist. Der Begriff einer nationalen Kunst — im Sinne eines der Form und dem Inhalte nach nationale Programms, welches historisch wandelbar ist und mit dem Beginn und der Entwicklung der nationalen Idee zusammenhängt — ist nach unserer Auffassung ein zu enggefasseter. Er stellt bloss einen Teil des weitgefassten Begriffes der slowakischen Kunst dar, welcher auch das Schaffen jener Künstler einschliesst, von denen wir behaupten können, dass das „wir“ sind, zum Unterschied von denen, von welchen wir sagen können, das sind die „unseren“. Im Einklang damit reihen wir in die slowakische Kunst nicht nur solche Künstler ein, die ihr slowakisch-nationales Bewusstsein manifestieren, sondern auch solche Künstler, welche — von einem höheren Standpunkt aus gesehen — mit unterschiedlichem Gespann ackerten, doch im selben Boden ihre Furchen zogen. Ein Grossteil der Künstler im



Dominik Skutecký: *Sieger der Gondolier-Regatte* (Detail eines unvollendeten Bildes), Oel, um 1886

alten Ungarn hatte bekanntlich nicht bloss eine Identität. Vollkommen falsch und unwahr ist die Anschauung, nach welcher der einzige Erbe dessen, was in alten Ungarn geschaffen wurde — wenn es sich nicht ausschliesslich antimadjarisch gebärdete — dem heutigen Ungarn und seiner nationalen Geschichte angehört.

Fürwahr, der kapitalistische Aufschwung im alten Ungarn und die daraus resultierende Freilegung ungeheurer ökonomischer und politischer Kräfte zur Stärkung des Hinterlandes, kam hauptsächlich Budapest zugute, das im Jahre 1873 durch einen Zusammenschluss und verschiedentlicher Bauvorhaben aus Buda, Pest und Óbuda entstand. Die ungarische Regierung war eifersüchtig darauf bedacht, dass ihr Hauptsitz im Mittelpunkt des ungarischen Geschehens bleibt. In grösserem Ausmasse als früher wurden Kunsttalente aus der Slowakei abgeschöpft. Anziehend wirkte die Stadt

auf die bildenden Künstler besonders, seit dem hier die Regierung eine Landesschule für Modellzeichnen und eine Vorbereitungsstelle für Zeichenprofessoren (1871) eröffnete und später auch eine Kunstgewerbeschule gründete (1880). Die letzterwähnte Schule wurde im Verlaufe der 80-Jahre mit Meisterschulen, bzw. Ateliers ergänzt, in welchen J. Benczúr die Malerei und A. Strobl die Schule für Bildhauerei leitete. In Budapest konnte man alle Attribute eines entfaltetten Kunstlebens spüren (Ausstellungen, Bildergalerien, Ateliers, Kunstkritik, Fachliteratur, Vereine und Mäzenatentum u. s. w.).

Dem entgegen kontrastierte die Lage in der Slowakei, wo nichts ähnliches oder dergleichen zu finden war. Für die Verhältnisse ist z. B. eine gewisse Missgunst bezeichnend, mit der die ungarischen Stellen die Gründung eines Kunstvereines in Bratislava zur Kenntnis nahmen (1885), nachdem



Dominik Skutecký: *Markt in Banská Bystrica*, Oel, 1889

es ihnen vorher gelungen war, die Aktion zur Gründung des Vereines (die wir im Jahre 1877 verzeichnen)<sup>15</sup> zu untergraben. Dabei ging es doch nur um ein lokalgeartetes Unternehmen ohne jede Absicht, ein Kollektiv nationalen Charakters zu organisieren und dennoch scheuten sich seine Budapester Gegner nicht, es unsinnigerweise als „pan-slawistisch“ anzuschwärzen.<sup>16</sup> Sie setzten nämlich voraus, dass sich ein jeder Hang nach Gruppierung früher oder später in ein integrierendes Bewusstsein selbständiger Kultur und psychischen Charakters verwandeln könnte.

Die national orientierte künstlerische Betätigung, welche in der Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verpflichtenden Resultaten im Werke Klemens' und Bohún's geführt hat, erlitt zwar Rückschläge, doch zur Gänze verstummte sie nicht. Štúr's Anhänger waren keine „Väter stummer Kinder“

wie es einst der Dichter Andrej Sládkovič befürchtete. Doch die neue Realität musste erst durchkalkuliert werden, man musste frische Kräfte für eine neue wechselseitige Interaktion sammeln. Dies geschah unter anderem, indem man neue Kontakte mit der tschechischen Kunst anknüpfte.

Ein Beweis dafür, dass das damalige nationale Zentrum in Martin, nebst der Betonung slowakisch-nationaler Besonderheiten an keine Isolierung unserer Kultur von der slowakisch-tschechischen Einordnung dachte, war die Anerkennung des in Prag und München studierten Künstlers tschechischer Abstammung Jaroslav Věšín (1854—1915) als Maler der Slowaken. Anfangs malte er bunte Marktszenen und Jagd-Genre. Die Slowakei lernt er als Soldat zu Beginn der 80-Jahre kennen. Von dieser Zeit an kehrt er regelmässig von seinem ständigen Wohnsitz in München hierher zurück

und der slowakische Dorfmensch wird in anekdotisch pointierten Genre-Kompositionen Held seiner Bilder. Nach den Worten des Dichters und Schriftstellers Svetozár Hurban Vajanský wollte Věšín „im Hässlich-Schönen nur das Schöne zeigen“ (*Slowakische Liebe; Ein Roman beginnt*, 1884; *Im Feld; Hochzeit in Orava*, 1887; *Schneeball-Schlacht*, 1892). Seinen voreingenommenen Humor pflegte der Künstler bis an die Grenze des politischen Protestes zu führen (*Wie heisst eigentlich unser Dorf?; An der Wiege, oder Ein kleiner Honvéd-Soldat*, 1886). Věšín malte handfertig in präzisen Formen, das Lichtspiel der Atmosphäre einbeziehend, doch die letzten Konsequenzen des Luminismus und Impressionismus blieben ihm versagt. Im Jahre 1897 liess sich der Künstler, auf Grund einer Vermittlung des in Bulgarien lebenden slowakischen Publizisten Samuel Jaroslav Zachej, in Sofia nieder. Hier wurde er Professor an einer Spezialabteilung für Malerei und erhielt den offiziellen Auftrag, Kampfszenen aus dem Balkankrieg zu malen.

Irgendwo im Schatten von Věšín's Aktivität wuchsen im Martiner Zentrum einige dem slowakisch-nationalen Bewusstsein und dem Widerstand ergebene Künstler-Patrioten heran, welche intensiv sich um den „Geist“ der Nation bemühten

und verschiedene Erscheinungen ausfindig machen wollten, um diesen Geist zu entdecken und ihn sich anzueignen. „Wir träumten von einer Überfülle an bildender Energie, welche wir mit vollem Recht aus dem unerschöpften Hort der Volkskunst ableiteten“ — sagte darüber später einer der Ideologen dieser Bestrebungen Jozef Škultéty.<sup>17</sup>

Einer der bedeutendsten Mitglieder dieser Gruppe ästhetischer Patrioten war der Architekt Blažej Bulla (1852—1919), eine Persönlichkeit mit weitgespannten Kulturinteressen — ein slowakischer Zögling Prag's. In der Jugend befasste er sich mit Illustrations-Zeichnungen, eifrig beschäftigte er sich mit der slowakischen Ornamentik, welche er beim Schmücken der von ihm entworfenen Interieurs verwendete. Doch in die Geschichte der slowakischen bildenden Kunst gehört Bulla seit dem Jahre 1887, anlässlich der Ausstellungen von Volksstickereien und Bildern Věšín's in Martin. Zum Hause, in dem die Ausstellungen Unterkunft erhielten, baute er im „slowakischen Stil“ ein kleines Pavillon und einen hohen Holzturm, unter dem sich der Eingang zu beiden Ausstellungen befand. Es war die erste komplexe Verwirklichung slowakischer „Eigenart“ und beeinflusste die slowakischen Künstler.

Pavol Sochán (1862—1941) war einer jener



Dominik Skutecký:  
*Bildentwurf zu  
Vor Arbeitschluss*,  
Oel



Dominik Skutecký:  
*Nach der Arbeit*, Oel

Abgeordneten der slowakischen Studenten, der von den ungarischen Schulen wegen sog. Panslavismus ausgeschlossen wurde. Er übersiedelte nach Prag, wo er Folklore und Ästhetik studierte, doch bald zur Malerei übergang und dann sein Studium an der Münchener Akademie fortsetzte (1885—1886). In München gründete er zusammen mit dem mährisch-slowakischen Maler Joža Uprka und mit mehreren dort lebenden tschechischen Künstlern den Verein Škréta, dessen Sekretär er war. Sochán

war von J. Věším beeinflusst. Nach seiner Rückkehr aus München entschloss er sich für die Kunst der Folklore. Sein Kunststudium kann von der Zeit an durch Zeitschriften-Illustrationen belegt werden (*Dürstender Hirtenjunge*, 1886; *Slowakinnen aus Trnava in Nationaltracht*; *Der Oberschäfer*, 1888). Im Jahre 1893 lässt sich Sochán in Martin nieder, gründet ein Atelier, das er jedoch mangels an öffentlichem Interesse in eine fotografische Werkstätte umwandelt. In dieser Zeit veröffentlichte er

Muster der slowakischen Volksornamentik. Im Jahre 1912 übersiedelt er nach Prag und in den Jahren 1914—19 lebt er als politischer Emigrant in den USA.

Sochán's Tätigkeit entsprang aus der altmodisch liebhaberischen Überzeugung, die an Martin gebunden, davon ausging, dass die Slowakei ein guterhaltenes Reservoir uralter, starker und daher entwicklungsfähiger Volkskultur ist, die man entdecken müsste und sie als Equivalent der slowakischen „Eigenart“ zu ähnlichen Bemühungen in anderen mittel- und osteuropäischen Ländern und Gebieten, ausnützen sollte. Eine Auffassung, die ganz im Einklang mit der Nationalitätenfrage einer jungen Nation stand. Die Eigenartigkeit, welche in der Slowakei vorwiegend an das gestickte Ornament

gebunden war, sollte die nationale Einordnung und gleichzeitig die Apotheose des völkischen zum Ausdruck bringen.<sup>18</sup>

Es gab jedoch eine Anzahl national gesinnter slowakischer Künstler, welche unabhängig vom kleinstädtischen Martin wirkten, das trotz grossen Eifers nicht befähigt war auserwählter Boden der slowakischen Kunst und Zentrum der ersehnten vereinigenden Kraft zu werden.

Ein fast symbolisches Verbindungsglied der beschriebenen Generationen und der Štúr-Bewegung war in erster Reihe Kornel Bohúň (1858—1902) Sohn des Peter M. Bohúň. Diese Einschätzung beruht nicht nur auf seiner Abstammung, sondern auf der Tatsache, dass es dank seiner Initiative zur Herausgabe einer neuen Serie P. M.

Cyrl Kutlík: *Balkan-Partisanen*, Oel, um 1898





Bohúň's slowakischer Volkstypen und Trachten kam (die Serie erschien in zwei Ausgaben). In Prag gab er eine Auswahl eines Teiles unveröffentlichter Studien und Aquarells seines Vaters heraus (1883), die Zeichnungen bearbeitete er selbst, in der chromolithografischen Technik.

K. Bohúň war Schüler seines Vaters und hat wahrscheinlich auch ausserhalb des Elternhauses, in Wien Schulung erhalten. Den Höhepunkt seiner Malerei erreichte er mit zwei Bildnissen-Pendants, u. zw. den Porträts des Arztes *Michal Mandelik* und seiner Frau *Mária*, ferner das Porträt des evangelischen Pfarrers *Ján Boor* und seiner Frau *Mária*, geborene *Štúrová* (beide 1884). In beiden Bildern überrascht uns der Künstler mit der realistischen Tiefe. Bemerkenswert ist auch das *Bildnis der Mária Boorová*. Der melancholisch

belichtete, kummervolle Kopf der Frau Boorová hebt sich in Lenbach-Art vom dunklen Hintergrund ab und bezwingt uns durch den veredelnden Schmerzensausdruck.

Tragisch war das Künstlerlos K. Bohúň's und besonders das letzte Jahrzehnt seines Lebens bleibt ungeklärt. Es scheint, dass er eine Zeitlang in Wien lebte und dann dem Ruf seines Bruders Milan folgend, nach Italien reiste. Sein dortiges Leben blieb ungeklärt. Man weiss jedoch, dass er geisteskrank nach Ungarn abtransportiert wurde und in einer Irrenhaus starb.

Ein früh gefallenes Talent war auch Cyril Kutlík (1869—1900). Er wuchs in einer evangelischen Pfarrer-Familie auf, die aus der slowakischen Diaspora des heutigen Jugoslawien stammte und längere Zeit in Böhmen lebte, wo Kutlík zur Welt

Ladislav Mednyánszky: *Landschaft mit Fischer am Poprad-Fluss*, Oel



Ladislav Mednyánszky:  
*Mondlandschaft mit Reiter*,  
Oel



kam. Nachdem er an der Prager und Wiener Akademie Malerei studiert hatte, hielt er sich in der Slowakei, Böhmen und in anderen Ländern Mitteleuropas auf. Im Jahre 1895 lies er sich in Belgrad nieder, wo er mit Unterstützung der serbischen Regierung eine private Malerschule gründete, sie war, nach S. Todorovič, die erste in Serbien und wurde *Umetnička škola* (Kunstschule) benannt, der Unterricht wurde von einem mehrgliedrigen Professoren-Team geleitet. Die Schule hatte besondere Bedeutung für die Entwicklung der ser-

bischen bildenden Kunst und setzte ihre Tätigkeit auch nach Kutlík's Tod fort.

C. Kutlík war vielseitig und malte Bildnisse, Stilleben, Altarbilder, historische Kompositionen und Volksgenre (*Rastelbinder*, 1886; *Vor der Kirche in Paludza*, u. a.). Der bedeutendste Teil seines reichhaltigen Werkes sind die historischen Kompositionen, z. B. das Gemälde *Die letzten Minuten des freien Hus*. Ein Bild nach dem Abel-Motiv, *Das erste Todesopfer* malte er bereits im nahenden Schatten des eigenen Todes. In den letzten Jahren

seines Lebens malte er mit unverminderter Evokationskraft Ereignisse aus dem serbischen Volksleben (*Balkan-Partisanen am Feuer*, 1898).

Naturwissenschaftliche und technische Interessen führten früh dazu, dass sich Jozef Murgaš (1864–1929) von der Kunst lossagte. Er hatte bereits die katholische Priesterweihe hinter sich, als er sich die Erlaubnis erkämpfte, in München Malerei zu studieren. Zurückgekehrt wurde er von einem zum anderen Kaplan-Posten versetzt, bis er sich entschloss in die USA zu emigrieren (1895), wo er in einer slowakischen Bergwerkersiedlung Pfarrer wurde. Hier begann er sich mit Problemen der Elektrotechnik zu befassen, besonders mit dem damals modernen Fach der Radiotelegrafie. Auf diesem Gebiete meldete er 12 Patente in den USA an. Während des ersten Weltkrieges beteiligte er sich an der tschechoslowakischen Aktion und im Rahmen einer Hilfsaktion sammelte er erfolgreich unter der Losung „Eine Millionen Dollar in kürzester Zeit“. Er gehörte auch zu den Unterzeichnern des bekannten Pittsburger Vertrages.

Der Pfarrer-Beruf bewirkte, dass Murgaš vorwiegend Bilder mit religiöser Thematik malte und nur selten Bildnisse und Genre (*Junge mit Brotschnitt*, 1895). Der eigentliche Wert von Murgaš' Malerei liegt in den Arbeiten, die sich auf Ausschnitte der Landschaft konzentrierten. Eine solche ist z. B. *Der Bauernhof*, der uns wie ein stilles Gespräch unter armen Dächern, anspricht. Die Studie *Im Walde* erinnert an Schuch's breiter Pinselführung und kontraster Bindung von Licht und Farbe.

Teils gegen den Willen der Ordensleitung hat sich der Maler und Franziskaner Konrád Švestka (?–1904) an der nationalen Bewegung beteiligt. Neben einer Anzahl sakraler Bilder malte er auch historische Kompositionen (*Ctibor aus Beckov*, u. a.)

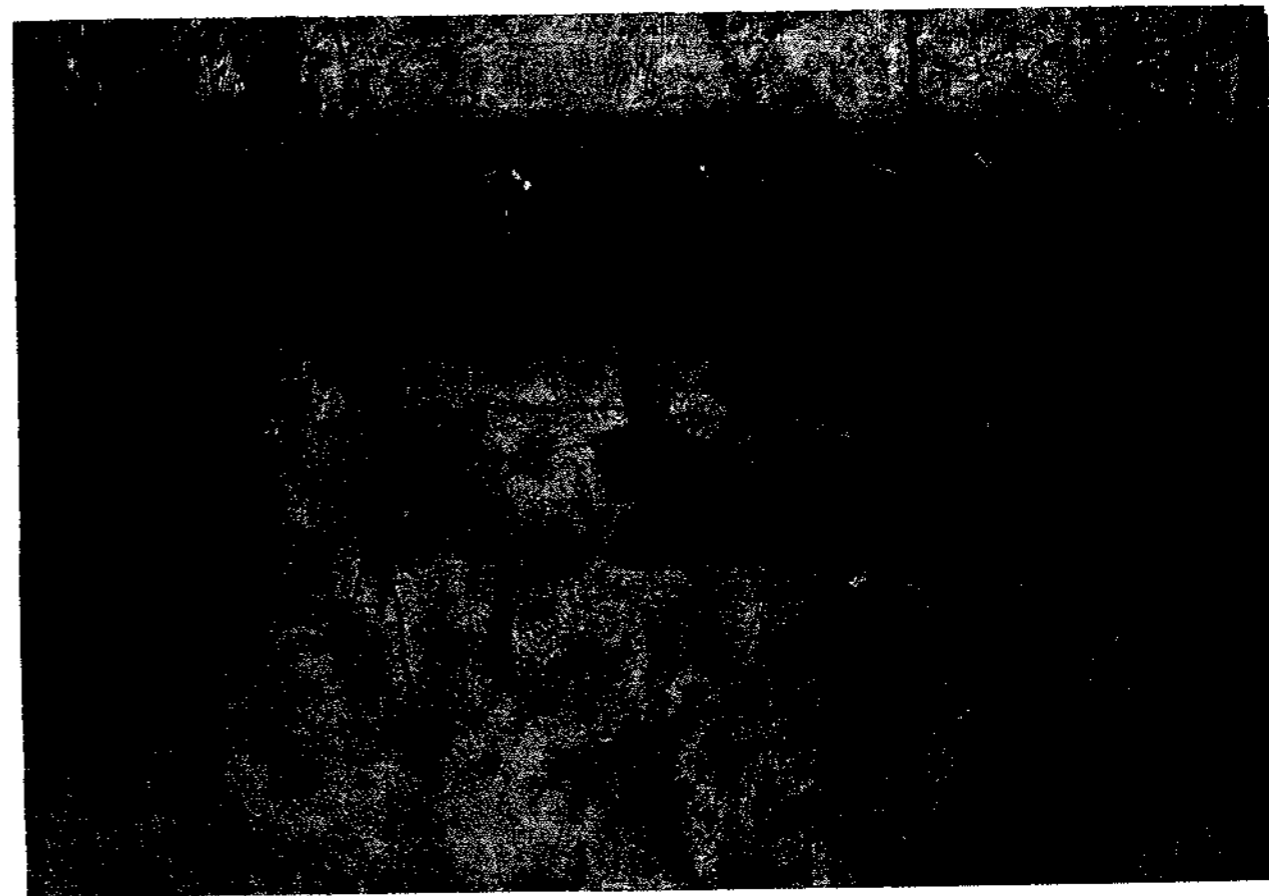
Die soeben behandelte zweite Welle des Strebens nach programmatischer Kunst mit ausgeprägtem slowakisch-nationalen Stempel, erreichte ihren Höhepunkt im Werke Jozef Hanula's (1863–1944), der sein ganzes Streben in der bildenden Kunst in den Dienst eines patriotischen Programms stellte. Seine Künstler-Karriere begann damit, dass er von Gnaden des Zipser Bischofs Császka als Lehrling beim Diözesan-Maler Félix Daberto — in Wirklichkeit ein aus Tirol stammender Dilettant — in Spišská Kapitula aufgenommen wurde.

Sein wirkliches Studium der Malerei begann später, in verschiedenen erzwungenen Zeitspannen in Budapest und besonders in München, wo er mit J. Věšín und anderen Künstlern in Berührung kam und von ihnen angeregt, Beziehungen zu den Martiner Patrioten aufnahm.

An die erste Studiumphase Hanula's erinnert das Bildnis seines Budapester Freundes und Landsmannes, des Bildhauers František Janček (1863–1902) aus dem Jahre 1887. Hanula's zeichnerische, malerisch-technische und charakterisierende Fähigkeiten begannen sich erst in München zu entfalten und kamen in einer Reihe reifer Studienporträts und Kinder-Genres zur Geltung (*Webendes Mädchen*, 1892). Die vorwiegend akademische Arbeitsweise im Atelier empfand er jedoch beklemmend und versuchte sie im grünlich erleuchteten Räumen des Pleinairs zu überwinden (*Der Greis, Weide in Kalocsa*). Den Abschluss der langen, jedoch nicht durch Hanula verschuldeten Studienjahre, bildete die umfangreiche historische Komposition *Tod des Kalocsaer Erzbischofs Tomory im Kampf gegen die Türken bei Mohács*. Das Gemälde, das er auf Bestellung seines Gönners Császka (der inzwischen Erzbischof von Kalocsa wurde) malte, wurde in der sog. Millenium-Ausstellung gezeigt (1896).

Nach der endgültigen Rückkehr in die Slowakei, konzentrierte sich Hanula auf die sinnlich durchföhlte, realistische Malerei, was mit einem *Damenkopf mit Hütchen* (1895) belegt werden kann und dem nachfolgenden *Rosa-Akt* (1896) sowie einem *Sitzenden Frauen-Halbakt von rückwärts*, zwei monumental erfasste Kompositionen voll warmer Körperschönheit. Vielversprechend war Hanula's künstlerische Sensibilität dank der Überzeugungskraft seines lebhaften malerischen Aspektes. Bedeutend war auch das Bestreben nach einem national-slowakischen Ideal. In Anschluss an das Bild *Mädchen mit Rose* (1894) beginnt das Schaffen von slowakischen Frauen-Volkstypen, wie z. B.: *Sinnende* (1897), später, *Ich würde nicht bereuen (Zum Liebhaber)* u. a., Bilder, die uns durch die Verinnerlichung und Personifikation der traurigen Slowakei berühren.

Der ideelle Höhepunkt der angestrebten Linie im Schaffen Hanula's, ist das in übersichtlichen Formen gemalte Bild *Auf der heimatlichen Scholle* (1908), in welchem der Künstler seine Trauer in Form einer Ballade des unerträglich slowakischen Schicksals zum Ausdruck bringt. Hanula äussert



II. Ladislav Mednyánszky: *Abendliche Begegnung am Poprad-Fluss*, Oel

sich hier als Maler, der sich ganz mit der slowakischen Dorfarmut solidarisiert und sich nicht scheut, die hinter den Kulissen befindliche, wenig attraktive und schöngefällige Wahrheit herauszugreifen, sie mit der neuen Wertung der Heimat und des Vaterlandes gleichzusetzen und das nationale Leben kritisch zu erfassen.

Rein vom ästhetischen Standpunkt aus gesehen, liegt das Bild *Auf der heimatlichen Scholle* unter dem Kulminationspunkt seines Schaffens, das am freiesten und vollsten in den 90.-Jahren aufleuchtete. Hanula musste sich nämlich aus Existenz-Gründen der Kirchenmalerei hingeben. Den Anforderungen seiner provinziellen Besteller gemäss malte er vorwiegend im Geiste eines barocken Illusionismus. In vielen, vom kirchlichen Kosmopolitismus beherrschten Bildern, sind zwar slowakische Elemente vertreten durch heimatliche Frauen, Fährmänner u. s. w. in Nationaltrachten, doch gerade diese ikonografische Betrachtungsweise ist ein Beweis dafür, was der Künstler hätte leisten können, wäre nicht die Verkümmerng eingetreten, als Folge seines Engagements in der Kirchenmalerei und die daraus resultierende Isolation von den entscheidenden Problemen der Zeit und der Malerei. Die Arbeiten für die Kirche haben nicht bloss die ganze Energie Hanula's beansprucht, sondern auch seine Schöpfungskraft lahmgelegt, besonders, nachdem sich sein Freskostil auch in den intimen Bildern bemerkbar macht. Die sonnig hellen Effekte, um die er sich immer wieder bemühte, erhärteten besonders an den Grenzen von Licht und Schatten und auch das Kolorit unterliegt einer Vergröberung.

Hanula's Leben reichte zwar bis in die 40.-Jahre, doch die slowakische Gesellschaft hat ihn vom Jahre 1918 an nur als Erinnerung an die schwere Zeit im Gedächtnis behalten, als ein Andenken an die Erhabenheit, doch auch der beschränkten Ziele eines rein nationalen Programms in der Kunst.

Wie schon oben angeführt wurde, hat sich ein Grossteil der slowakischen Kunstproduktion anational manifestiert und ging einfach in der örtlichen Atmosphäre auf, oder in den lokalen Bedingungen der einzelnen Städte, bzw. Gebiete, wobei Bratislava auch weiterhin unter den Städten eine Zentralstellung einnahm, sich jedoch — im Vergleich zur predimensionierten Lage in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — ganz den Bedürfnissen

und Anforderungen seiner ständigen Einwohnerschaft unterstellte. Hier formierte sich eine zahlenmässig starke Gruppe agiler Künstler und gruppierte sich um den schon oben erwähnten Kunstverein, der ihnen ermöglichte, anfangs unregelmässig, doch in den letzten Jahren des Jahrhunderts fast in jeder Saison auszustellen.

Der typischste Repräsentant der damaligen Kunst in Bratislava war Eduard Majsch (1841—1904), Nachkomme und Angehöriger einer mehrgliedrigen Künstlerfamilie.<sup>19</sup> Er lebte bis 1880 in Wien, wo er die Akademie absolvierte (T. Ender). In seiner Bratislavaer Geburtsstadt hinterliess er ein bedeutendes Werk, in welchem fast alle Kunstarten vertreten sind und als Ganzes wie eine Art gemalte Altbratislavaer bürgerliche Chronik auf uns wirkt.

Majsch blieb ein treuer Interpret seiner Überzeugungen aus der Jugendzeit. Sein Grundelement war die Zeichnung, welche weder überzeugend noch ergreifend wirken wollte, sondern eher der technischen Sicherheit diene. Die Gabe des malerischen Zaubers war nicht seine starke Seite, auch die Farbe spielte nur selten eine wichtige Rolle und seine Pinselführung — ohne Geste und grosse Bewegung — musste auf Kosten des Tones und der Flüssigkeit von Licht und Schatten zurücktreten. Er malte nichts in einem Zuge, sondern ging von Detail zu Detail mosaikenhaft vor. Manchmal erstrebte er zur Gänze die Objektivität und „Wahrheit“ der Erscheinungswelt, zu der er sich mit grossem und ernstem Unterscheidungsvermögen näherte. Doch die vielen Details und pleonastische Beschreibung bewirkten nicht selten den Verlust des Gesamteindrucks (*Beim Althändler*, 1895).

Der Künstler war sich der angeführten Unzulänglichkeiten bewusst und nahm wahrscheinlich deshalb die „Ideenhaftigkeit“ zu Hilfe, sie sollte zur Erhabenheit über die Unbedeutsamkeiten des Alltags führen. Dazu wählte er Neobarock und Neorenaissance. Mit ihrem Vocabularium brachte er die zeitgenössische bürgerliche Romantik zum Ausdruck, welche unter anderem das Sammeln von Sachen als Mass für Zufriedenheit und Wohlstand setzte. Dies brachte Majsch fasst symbolisch in einem überfüllten Stilleben mit einer Tilgner-Büste der *Schauspielerin Wolter* zum Ausdruck (1901).

In Majsch' Schaffen war das Genrebild vorherr-

schend. Anfangs malte er Idyllen an der Hauschwelle (*Unter der Dachschwelle*, 1882), Altbratislavaer Figuren (*Der blinde Jozef*), doch später mehrten sich Erlebnisse aus dem Leben der slowakischen Dorfbewohner (*Die Mühle; Slowakische Prozession bei der Florian-Säule in Bratislava*, 1899, u. a.).

Bis zum Zusammenbruch der Oesterreich-Ungarischen Monarchie wechselte Kornel Spányik (1858—1943) seinen Aufenthalt zwischen Budapest und seinem Geburtsort Bratislava. Er war nach Majsch langjähriger stellvertretender Vorsitzender des Bratislavaer Kunstvereines. Neben offiziellen und sog. gesellschaftlichen, vorwiegend Damen-Porträts, war sein Hauptgebiet das feuil-

letonistisch pointierte Genre voll körperlicher Sinnlichkeit oder lyrisch erlessener Erhabenheit (*Am Ball*, 1887; *Bratislavaer Traum; Verdächtige Anzeichen; Frou-Frou*, 1892; *Ave Maria; Honigwochen*). Es sind vorwiegend Banalitäten, doch mit talentiertem Pinsel in der Art des pompösen Kolorismus Benczur's gemalt.

Das mondäne Leben der Bratislavaer Bourgeoisie hat sich auch in einigen Genre von František Kozics (1864—1900) widerspiegelt und zeugen von einem Akademismus, welcher realistisch-beschreibenden Charakter aufweist (*Liebesbriefchen*). Kozics liess sich in München nieder und hier verbrachte er auch die letzten Jahre seines Lebens. Er malte vorwiegend fantastisch-erzählende Motive.

Ladislav Mednyánszky: *Holzbrücke in Beckov*, Oel



Diese symbolische und neoromantische Ästhetik, ein Ausdruck der zeitgemässen dekadenten Atmosphäre, war Ende des 19. Jahrhunderts eine der Reaktionen auf den „vulgären“ Realismus.

Ludovít Pitthordt (1860—1946) war anfangs ein erfolgreich fortschreitender Autodidakt, doch später beendete er sein oft unterbrochenes Studium in München. Dies geschah in einer Zeit, als die junge Generation bereits von einem Gefühl der Ungenügsamkeit bezüglich des geltenden Stils erfasst wurde und als der Begriff der Permanenz in der Kunst zu schwinden begann. Luft und Laune war die Losung der einen Impressionismus — die der Radikalen. Pitthordt hatte Verständnis sowohl für das Stoffliche der Natur und die feste Formordnung, als auch ein geläutertes Gefühl für das poetisch-schwindende, variierende Licht im stimmungserfüllten Raum. Auf diesen beiden Prinzipien basierend, gelangte er zu einer persönlichen Auffassung des luministischen Realismus. Besonders gelungen sind seine Oelstudien und kleinformatigen Kompositionen (*Mädchen vor dem Spiegel*, u. a.). Lichtreflexe und Luftbewegung erfasste der Künstler mit einer noblessen Pastell-Skala blaugrauer und rosavioletter Valeurs. Auf diese Art malte er Landschaftsbilder aus der Umgebung von Bratislava und seiner Vororte, unbestellte Bildnisse und Stilleben mit Früchten (wobei er die lächelnde Cyklamen-Farbe der Melone bevorzugte).

Eine Übersicht von der Malerei in Bratislava gegen Ende des 19. Jahrhunderts, könnte man mit einer ganzen Reihe von Figuralisten ergänzen, solche waren z. B.: Ida Konek (1859—1933), oder Koloman Hazslinszký (1869—1907) weiters eine Reihe von Landschaftsmalern, von denen wir die folgenden anführen: Emil Rózsay (1839—1891), Gustáv Zapletal (1853—1898), Jozef Móczik (1861—1917), Móric Stankovits (1861—1936), Gabriel Modrovich (1864—?) und Gejza Bosáczky (1865—1888).

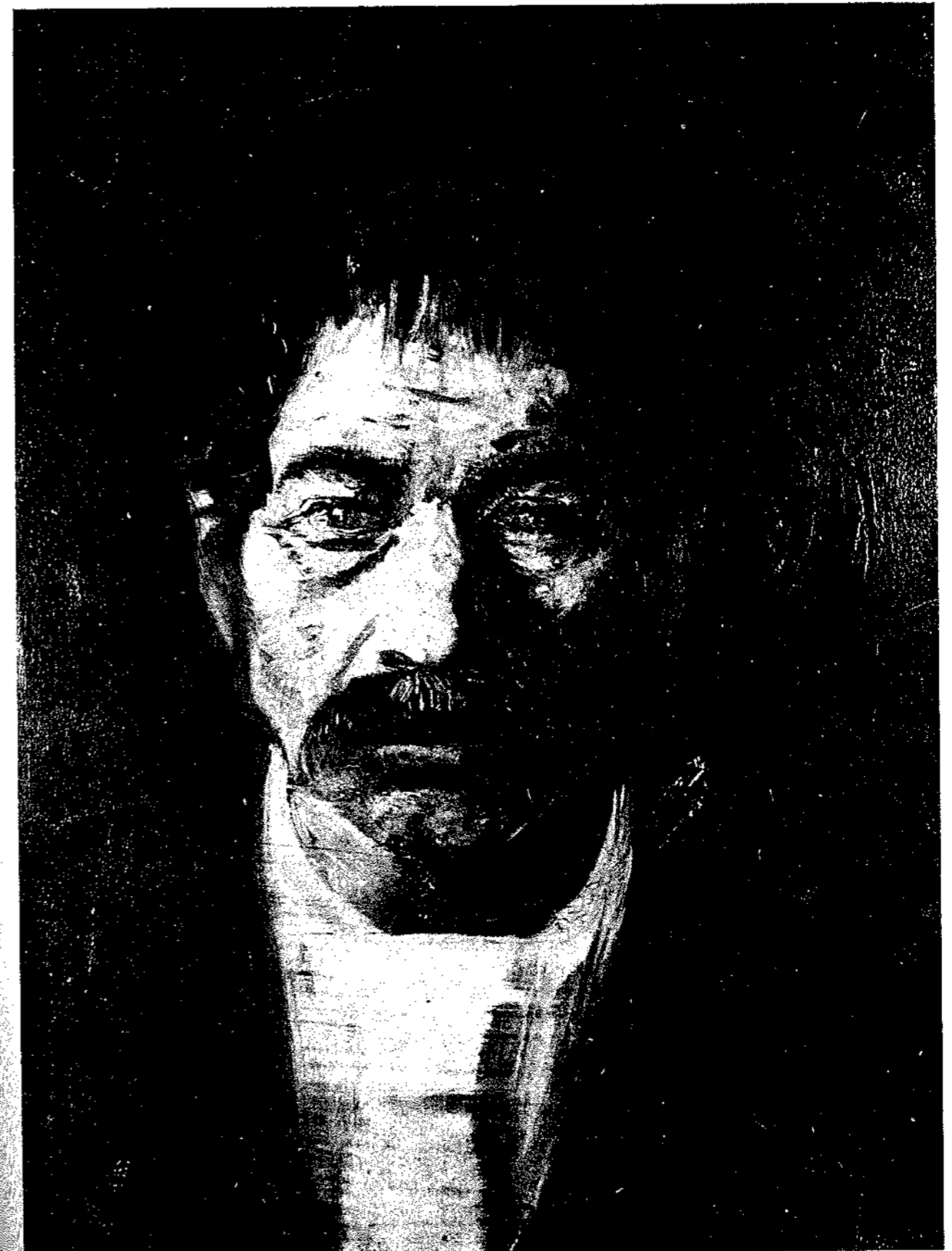
Mit Bratislava sind auch die Namen einiger Bildhauer verbunden. Zu ihnen gehört Viktor Oskár Tilgner (1844—1896), Professor an der Wiener Akademie und führender Vertreter des neobarocken Stils in der österreichischen Bildhauerei. Seine flüssig leichtangesetzten gewölbten Formen fanden volle Anwendung, vorallem bei monumentalen Aufgaben, mit denen ihn die Residenzstadt des Kaisers überflutete und bei welchen er es verstand,

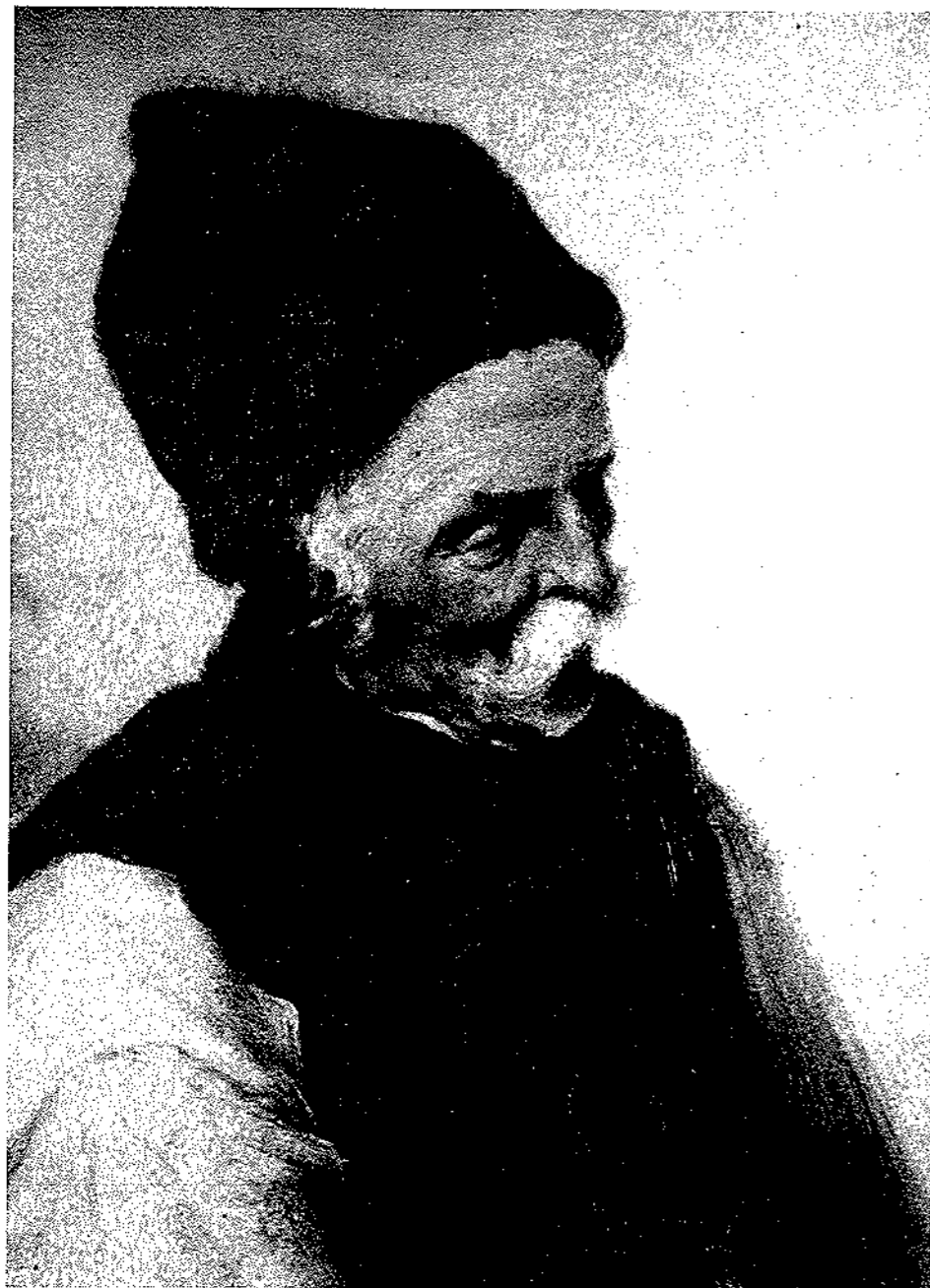
reichhaltige Details in der Komposition dem Ganzen zu unterordnen (*Mozartdenkmal* u. a.). Er schuf eine Anzahl von Porträtbüsten (der tschechische Maler *Václav Brožík*, der russische Maler *Vasilij Vereščagin*, der Bratislavaer Archivar *Ján Batka* u. a.). Einige davon realisierte er in einer polychromierten und lackierten Gips-Technik und imitierte dadurch die Renaissance-Majolika.

Tilgner stellte sich gerne seiner Geburtsstadt Bratislava bei ihrer monumentaler Verschönerung zu Verfügung und schuf die allegorischen Statuen an der Vorderseite und in den Nischen der Seitenwände des Slowakischen National-Theaters (1886), ferner die *Ganymed-Fontane* vor dem genannten Theater (1888), das *Denkmal des Tondichters Ján Nepomuk Hummels* (1887), die *Büste des Pfarrers J. Poekkh* im Vorraum der Blumenthaler-Kirche (1888) und die Büste zum *František Liszt-Denkmal*. Das älteste monumentale Tilgner-Werk in Bratislava ist die dekorative Fontane *Triton und Nymphe* (1877), das den Vorhof der Slowakischen National-Galerie schmückt — es handelt sich um einen Abguss des Modells, welches für den Wiener Volksgarten bestimmt war und das der Künstler samt einer Anzahl von Kammer—Gemälden seiner Geburtsstadt spendete.

Der gefeierteste Bratislavaer Bildhauer am Ende des 19. Jahrhunderts war jedoch nicht Tilgner, sondern sein Schüler Ján Fadrusz (1858—1903) ursprünglich Absolvent einer Holzschnitzer-Schule in Uhrovec. Nach einer etwas verspäteten Absolvierung der Akademie, wirkte er vor allem in seiner Geburtsstadt Bratislava, wo er sich mit Porträts und kleinen, mit Feingefühl modellierten Bozzetten befasste. Doch als ihm ein akademisch-pathetischer Christus am Kreuze (1892), wahrscheinlich durch Giulio da Sangallo inspiriert, Erfolg brachte, siedelte er nach Budapest um. Dort schuf er für Bratislava die sog. *Reiter-Krönungsstatue der Kaiserin Mária Terézia* (1893—1896), welche im Jahre 1919 während des Umsturzes zerstört und vernichtet wurde. Das Hauptwerk Fadrusz's war jedoch ein im Neorenaissance Stil geschaffenes *Denkmal des Königs Mathias* in Klausenburg (1902).

Ladislav Mednyánszky: *Onkel Jano*, Oel





Eduard Ballo.  
Bauernkopf  
mit Schafmütze, Öl

Wenn wir Bratislava beiseite lassen, so war die ganze Südwest-Slowakei fast von Künstlern unbewohnt. Auffallend ist die Abkehr der bildenden Künstler besonders von den Städten Nitra und Trnava, wo gegen Ende des 19. Jahrhunderts nur noch Rudolf Fugert, Holzschnitzer und Maler von Altarbildern und Bildnissen, wirkte. In seinem Geburtsort Pezinok arbeitete August Meissl (1863—?) ein Landschaftsmaler der Kleinen Kar-

paten sowie auch von Tiermotiven und Genre (*Bratislavaer Komitats-Banderium*). Bald begab er sich nach München, wo er sich einen Namen als Künstler der Gebrauchsgrafik erwarb (Karikaturen und Plakate im Jugendstil). In Malacky wirkte ein Zögling der Wiener Akademie Alojz Veselý (1836—1918), der vor seiner Rückkehr in den Geburtsort, viele Jahre bei der Ausschmückung des Neubaus der Wiener Oper beschäf-

tigt war. Daheim beschäftigte er sich vorwiegend mit der Kirchen-Malerei.

Das nordslowakische Liptov-Gebiet hatte im letzten Drittel des Jahrhunderts einige Persönlichkeiten auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Sie wirkten vorwiegend ausserhalb der Slowakei, doch gaben sie ihre Kontakte zum Geburtsort niemals auf.

Der älteste von ihnen war der aus Liptovský Hrádok gebürtige Herman Kern (1838—1912), welcher vor seinen Studien im Ausland Privatschüler des T. Boemm in Levoča war. An seine anfängliche Verbundenheit mit der heimatlichen Umgebung und seiner Typen, erinnert die Studie *Mädchen aus Podturňa* (1870). Kern lebte den Grossteil seines Lebens in Wien, wo er den beliebten Küchen-Genre mit alten Menschen, pflegte. Eines seiner weiteren Interessensgebiete war das Gala-Porträt (*Liptauer Gauvorsteher Martin Szent-Iványi*, 1882). Es weist deutlich auf einen Zusammenhang mit den Meistern der Münchener Schule hin. Kern wetteiferte mit seinen Gala-Porträts nicht ohne Erfolg selbst mit Benczúr.

Den aus Králová gebürtigen Július Stettka (1855—1925) belegte man mit dem Spottnamen „kleiner Benczúr“, weil er nicht nur ein treuer Assistent des Meisters war, sondern weil er sich — wenn auch in einer gedämpfteren und reservierteren Ausgabe — zu Benczúrs Stil bekannte. Die erste Schulung in der Malerei genoss er bei V. Klimkovics in Košice. Stettka's Bildnisse zeichneten sich anfangs durch ein melancholisch ernstes Erfassen der Psychologie des dargestellten Modells aus (*Junger Mann*, 1876; *Otilia Luby, geb. Vitálišová*, 1879; *Dame mit rosa Masche im Haar*, 1880). Seinen Geburtsort bereicherte er um einige Kirchenbilder (*Liptauer Michael*; *Králova Lehota*, 1891).

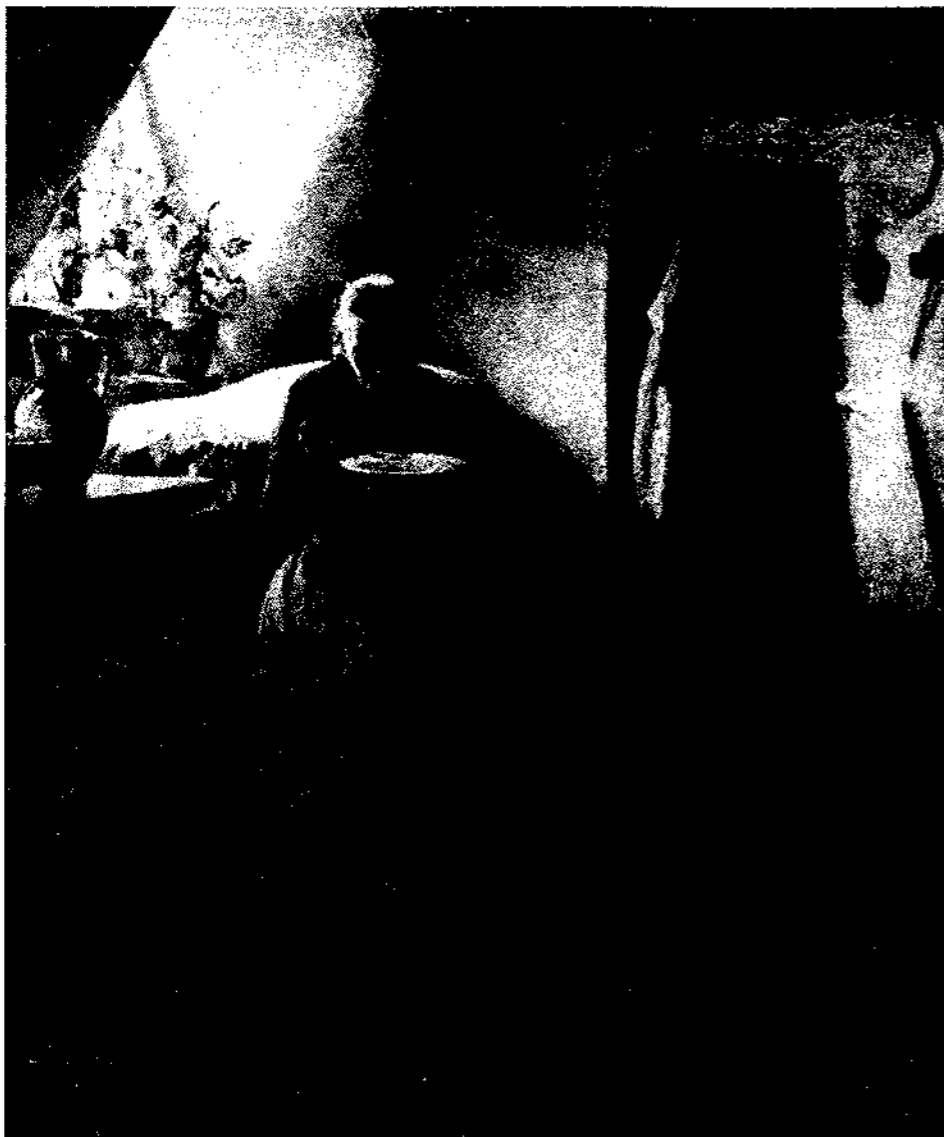
Ein bedeutender Vertreter des repräsentativen Porträts war in den 80. und 90.-Jahren der in Liptovský Mikuláš gebürtige Eduard Ballo (1859—1936). Geschult in Levoča bei T. Boemm, erlangte er später ein Zeichenprofessor-Diplom in Budapest, wo er dann bis zu seinem Tode wirkte. Seine Bildung ergänzte er sich an den Akademien in Wien, München und durch einen längeren Stipendium-Aufenthalt in Paris, Madrid und Rom. Auf seinen Reisen befasste er sich methodisch mit dem Studium alter Meister und wissenschaftlich mit der Kopistik.

In den Erstlingsarbeiten legte Ballo eine Fülle

malerischer Natürlichkeit an den Tag (*Bildnis des Lehrers Karol Ruppeld*, 1883). Er wandte sich der Problematik des Volksporträt-Genre zu, welche er in eine für ihn charakteristischen, aufgehellten Palette wiedergab (*Bauernkopf*; *Onkelchen Štefan*, 1888). Diese künstlerische Aufrichtigkeit kam wahrscheinlich zum letztenmal in Ballo's Selbstporträt zum Ausdruck (1891?) und wurde allmählich durch ein intensives Studium alter Meister von einer neuen Qualität, einer äusserst vollkommenen Synthese des klassischen Erbes, überdeckt. Von den grossformatigen Gemälden der Vergangenheit übernahm er das stimmungsbildende Kolorit, die gediegene Arbeit mit der Lazuur und den ausgebildeten Sinn für die reife Form des erlesenen klassischen Ausdrucks (*Studie eines römischen Bettlers*; *Meeresufer*, 1893). Doch Ballo wurde selbst in dieser Periode zu keinem rein technischen Künstler. Bei aller Receptivität blieb er sich treu, ein Porträtist mit Sinn für den rücksichtsvollen Ausdruck und die Ausgewogenheit, befähigt, die Erscheinungswelt in die Atmosphäre der Gegenwart des Dargestellten zu versetzen. Die guten Seiten seiner Porträtkunst widerspiegeln sich konzentriert im Porträt (aus dem Jahre 1899) des Apothekers *Eudovít Ballo*, dem Onkel des Künstlers und ehemaligen Sekretär der Matica slovenská in Liptovský Mikuláš.

Nach der Entstehung der Tschechoslowakei wollte Ballo nach Möglichkeit sein Wirken an einer höheren Kunstschule hier fortsetzen und war der Meinung, dass, man eine solche in der Slowakei errichten sollte. Anzeichen eines guten Willens waren die Porträts des Präsidenten T. G. Masaryk, des slowakischen Dichters Pavol Ország Hviezdoslav und Svetozár Hurban Vajanský, welche der Künstler an verschiedene Institutionen verschenkte. Auch seine grosse Kopien-Sammlung der alten Meister (mehr als 100 Gemälde) bot er ursprünglich dem tschechoslowakischen Staate an, doch mangelndes Vertrauen und Interesse seitens der tschechoslowakischen amtlichen Stellen in Prag, machten die Dinge rückgängig und Ballo blieb bis zu seiner Pensionierung (1923) Professor an der Budapester Hochschule für bildende Künste.

Der Bildhauer Alojz Strobl (1856—1926), ein Schüler Zumbusch's hatte neben Budapest, Zeit seines Lebens auch in seinem Geburtsort Králová Lehota ein Atelier. Sein monumentales Schaffen zeugt von einer Zugehörigkeit zum Wiener Barock,



Teodor Zemplényi:  
*Heim einer armen Frau*,  
Oel, 1894

der sich deutlich am Bratislavaer *Denkmal des Flóriš Rómer* (1900) erkennen lässt. Den wertvollsten Teil der Kunst Strobl's bildet das Kammer-Porträt. Ein Beweis der Qualität und Feinfühligkeit seiner Modellation und charakteristisch für sein Schaffen ist die Plastik *Unsere Mutter* und der *Studien-Kopf der Mutter des Künstlers*.

Unter den Künstlern, die sich in den mittel-slowakischen Städten niederliessen, ragt der aus dem Záhorie-Gebiet in der Westslowakei gebürtige Dominik Skutecký (1849—1921) hervor. Nach einem Aufenthalt in Wien, vollendete er sein Studium in Venedig, wo er bis zum Jahre 1888 ständig lebte. Skutecký's, zum Grossteil im Genre ver-

ankertes Schaffen, bot in dieser Zeit Parallelen zu manchen zeitgenössischen italienischen Maler (G. Favretto, M. Bianchi, T. Cremona), mit denen er auf der Ebene des internationalen Bilderhandels mit Erfolg im Belkanto der berühmten Lagunenstadt wetteiferte. Doch Skutecký's Spezialität war die, bis an die Grenze der sakralen Ruhe heroisierte Idylle (Motive aus Kirchennischen mit einsamen betenden Frauen) oder lärmende Feste (*Sieger der Gondolier-Regatte*).

Auch nach der endgültigen Rückkehr in die Slowakei und seiner Niederlassung in Banská Bystrica knüpft er an italienische Vorbilder an (*Markt in Banská Bystrica*, 1889) und da die Werke

auch guten Absatz hatten, schafft er weiterhin Gefallenfindende Genre mit Helden aus der Welt der Herrschaftskinder und „fischen“ Leutnants (*Heim-Theater, Kartenhaus, Moderner Paris*).

Doch im wahrsten Sinne des Wortes, im Schatten dieser Arbeiten, eröffnet sich bald eine völlig neue und gleichzeitig die bedeutendste Entwicklungsphase im Schaffen des Künstlers. Zu dieser Wendung kam es in der Zeit, als der Künstler in der umliegenden Gegend von Banská Bystrica mit seinen Kupferminen und Werkstätten, eine neue Welt der Arbeit und des Werktätigen entdeckte, diesem wendet er dann in fortschreitendem Masse seine Kunst und Überzeugung zu.

Die Zeit Skutecký's ist die Aera des Licht-Rausches und des Zaubers seiner unbegrenzten Variationen. Die Lichteffekte in alten Werkstätten wirkten auf den Künstler wie eine Herausforderung, die alte Luministik mit der neuen zu vereinen. Angeregt vom Velazquesischen Prinzip zweier Lichter und Räume, verbindet er ebenfalls das durch die geöffnete Tür flutende Licht der dunklen Räume in das Exterieur mit dem zerstreuten natürlichen Licht. Die anfangs bloss interessanten Lichtmotive mit Arbeitern werden stufenweise zu Skutecký's Programm von tiefer Bedeutung, das er einige dutzendmal in Kompositionen gestaltet (*Kesselmacher, Nach der Arbeit, Das Kesselschmieden* u. a.). Der äusserst feinfühligste Beobachter Skutecký war jedoch weit entfernt davon, gesellschaftliche Erscheinungen passiv, ohne die elenden und harten gesellschaftlichen Bedingungen seiner Arbeiter-Modelle, ins Auge zu fassen, die er — selbst in der kurzen Mittagspause — ernst und freudlos, mit gekrümmten Rücken und von der Müdigkeit herabgelassenen Schultern, darzustellen pflegt (*Nachmittagspause, Ruhe, Kesselmacher beim Mittagessen*). Natürlich, Skutecký kennt den „heiligen Zorn“ nicht, ist daher weit von sozialistischen Tendenzen entfernt und verharrt in der Ebene des allgemein menschlichen Kontaktes mit der angeschnittenen Problematik.

Wenn wir in der europäischen Malerei eine Parallele zum Kern von Skutecký's Schaffen suchen, so finden wir diesen bei Menzel und konkret in seinem Walzwerk, welches in additiver Form viel davon enthält, was wir bei Skutecký in einzelnen Bildern aus dem Milieu des Werktätigen an Arbeit zu sehen bekommen.

Dominik Skutecký befasste sich nicht nur mit

dem Bürger- und Arbeiter-Genre, sondern auch das Dorf wurde zum Gegenstand seiner Betrachtungen, dessen Typen er der Rege nach mit der Stadt in Zusammenhang bringt (*Am Sommerlandsitz*, 1896; *Ein kleiner Gast*). Auch pflegt er gewisse negative Eigenschaften der slowakischen Dorfleute zu tadeln (*Onkelchen an der Rumpel*, 1898; *Markthändlerin*). Eine Anzahl folkloristischer Genre Skutecký's sind grossartige Nocturnos (*Brand im Nachbardorf, Abend in Staré Hory, Flösser am Hron*).

Farb- und Lichtphänomene studiert Skutecký letztendendes nicht nur in geschlossenen Räumen bei künstlichem Licht, das aus der Glut der Flammen und von glühenden Metall ausstrahlt, sondern auch im strahlenden Sonnenlicht. Die Konfrontation mit der Welt des natürlichen Lichtes musste bei einem gewissen Punkt in einen Zustand treten, bei dem sich alles Dreidimensionale in flächige

Alojz Strobl: *Hunde-Denkmal in Krásnohorské Podhradie*



Farbflecken verwandelte. Doch ohne die Thesen einer impressionistischen Doktrine anzunehmen, gelangte der Künstler zu einem losgelösten Pleinairismus, den man als die Form eines an Mitteleuropa angepassten, ursprünglich jedoch französischen Impressionismus, bezeichnen könnte (*Grünzeugmarkt in Banská Bystrica, Schiffbau, In Gedanken versunken*).

In Kremnica hat sich der Zeichenprofessor und Maler ungarischer Herkunft und ehemaliger Mitschüler Skutecký's an der Wiener Akademie Vojtech Angyal (1847—1928) niedergelassen, wo er sich bald dem neuen Milieu anpasste. Der Maler und Zeichner gelangte — man könnte sagen mit geraden Beinen — in die Sphäre des Realismus, ohne dass er sich überwinden, oder den verlockenden Annehmlichkeiten des Lebens versagen musste und auch ohne die pathetischen, vorangehenden Richtungen durchgemacht zu haben. Ihm genügte das Einfache, eine alltägliche Szene, sogar eine solche, „die ohne Ziel“ und ohne Pointe dasteht. Solche aufrichtig realistische Bilder — ohne Szenarium — sind z. B.: *Kremnitzer Hof* (1885?), oder die *Landschaft mit Gänsehüterin* (1889). Ein wichtiger Bestandteil von Angyal's „Schappschüsse“ ist die Architektur als Trägerin der Stimmung und desozialen Charakters der Umwelt (*Winter-Motiv*). In den 1890-Jahren hat sich Angyal zur „reinen“ Landschaft durchgerungen. Diese beschränkte sich auf das Grün der Natur, war losgelöst von der Ortsstimmung und ihrer Formen, doch gebunden an den momentalen Zustand der Objekte. An der Wende des Jahrhunderts hat Angyal's Kunst stark nachgelassen.<sup>20</sup>

Von den Bildhauern der Mittelslowakei ist bloss Adolf Huszár (1843—1885) hervorzuheben. Ursprünglich erlernte er in Hronec die Metallgiesserei und befasste sich dort vorwiegend mit der Schnitzerei und der Modellierung. Bildhauerei studierte er später in Wien und von hier aus geht er nach Budapest, wo ihn die Bildhauerei-Konjunktur als Folge des jehen Aufbaues der ungarischen Metropole und der zahlreichen Aufträge zwecks seiner Schmückung erfasste. Huszár erfüllte die Aufträge im Geiste eines eklektisch pathetischen Stils des Wiener Akademismus. Einige Werke des Künstlers schmücken den Friedhof in Banská Bystrica.

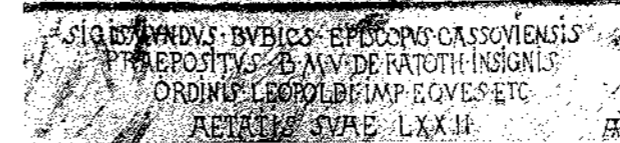
In der Kremnitzer Münzerei wirkten am Ende des 19. Jahrhunderts Medailleure von geringer Bedeutung. Zu nennen wären: Karol Gerl (1858—

1907) und nach ihm Josef Reisner (1859—1929).

Die Gebiete des ehemaligen Novohrad und Gemer hatten am Ende des Jahrhunderts nur zwei bedeutende Künstler-Persönlichkeiten usw. L. Kubáni und A. Neogrady. Ludovít Kubáni (1858—1907), ein Verwandter des gleichnamigen, ermordeten slowakischen Schriftstellers,<sup>21</sup> war ursprünglich Apotheker in seinem Geburtsort Dolná Strehová. Aus reiner Liebhaberei malte er das Bildnis der *Emília Beňová aus Koprivnica in Volkstracht* (1879). Später studierte er kurze Zeit an der Münchener Akademie. Nach der Rückkehr in seinem Geburtsort malte er Szenen aus dem Alltag, Bilder für evangelische Kirchen und Porträts (unter anderem das des Dichters der Nach-Štúrzeit Andrej Krasišlav Meššo). Kubáni's einst sehr populäre Genreszenen spielten sich vorwiegend in der mässig gewellten Hügellandschaft des Novohrad-Gebietes ab, erfassten die am Wege liegenden Schenkstuben, Putiken und Häuschen umzäunt von Dachrändern mithervorlugenden Maiskolben. Vor einem solchen Hintergrund ertönt sein Lob auf die Annehmlichkeiten des Dorf- und hauptsächlich Bodenbesitzerlebens (*Halali*, 1886; *Unerwarteter Gast*; *Verirrtes Kalb*; *Lustige Reisen*; *Liebhaber des Sportes*).

Anton Neogrady (1861—1931), Zögling der Münchener Akademie, wurde zwar im Jahre 1893 zum Professor der Aquarell-Technik nach Budapest berufen, doch er hielt auch weiterhin seine Beziehungen zur Slowakei aufrecht und Zeit seines Lebens schöpfte er von hier Motive für seine Veduten und Genres, besonders aus Revúca, Tisovec, Muráň, Štítnik und der Tatra. Die Popularität des Künstlers gründete sich auf die Bearbeitung von Jagdmotiven (der Zyklus *Ein Tag des Jägers*, 1894), später konzentrierte er sich auf die Gestaltung von Szenen mit Damen im Waldinterieur (*Beliebtes Plätzchen*, 1891; *Warten im Walde*; *Ausgenützter Augenblick*).

Die Zips, auch weiterhin ein verhältnismässig differenziertes und zahlenreiches Gebilde, war jetzt stärker als jeher auf Budapest gerichtet, das viele Talente aus diesem Gebiet anlockte. Doch das Unterbewusstsein der Tradition und die Kontinuität verlosch auch jetzt nicht zu Gänze. Die Stellung Levoča's war schon lange im Vergleich mit den vergangenen Jahren keine dominierende. Von denen, die hier noch künstlerisch wirkten, hatte die Tätigkeit des Zeichenprofessors Viliam



Achác Aranyossy: *Bildnis des košicer Bischofs Ž. Búbics*, Radierung und Aquatinta, 1893

Forberger (1848—1928) relative Bedeutung, ein Autor einer grossen Anzahl von natürlich erfassten, panoramischen Zeichnungen und Guachen der Hohen Tatra. Gelegentlich malte er — vielleicht durch Fotografien angeregt — Bildnisse, die jedoch beim Beschauer kaum einen Eindruck vom psychischen Gemütsausdruck des Gemalten hinterliessen (*Zoltán Horánszky, Lykurg Kupetz*).

Unter anderen erwähnen wir noch den aus Spišská Sobotka stammenden Zeichner und Aquarellisten Eugen Wallachy (1855—1934), und Rudolf Kárpáthy, ursprünglich Langfeld (1857—1917), der Landschaften mit Nachdruck auf ihre Stimmungs-Elemente malte (*Der Slaná-Fluss, Blüten-*

*der Apfelbaum*, 1898). Viktor Olgyay, ursprünglich Matirko (1870—1929), stammte — ebenso wie Kárpáthy — aus Spišská Nová Ves und befasste sich mit der Kunstgrafik (vorzugsweise mit der Radierung und ihrer verwandten Technik, sowie mit dem Linoleumschnitt). Gegen Ende der 1890—Jahre lebte er in Banská Bystrica. Im Jahre 1906 wurde er von München nach Budapest berufen, wo er zum Professor der grafischen Technik ernannt wurde.

Ein verhältnismässig kompliziertes Leben führte Eduard Hrinýák (1851—1917), der oft seinen Wohnsitz änderte. In den 1890-Jahren lebte er in Košice, doch oft weilte er bei seinen Verwandten in Prakovce und in der alt-evangelischen slowakischen Gemeinde Fridešovo bei Mukačevo, wo schon im 17. Jahrhundert eine bekannte Metallgiesserei betrieben wurde. Am Ende des Jahrhunderts gelangt er nach Budapest, verkehrt hier in slowakischer Gesellschaft und bewirbt sich sogar um die Mitgliedschaft im dort wirkenden slowakischen Arbeiterverein Kriváň. Allmählich beginnt er jedoch seine Bilder mit dem madjarisierten Namen Rinyi zu signieren.

Hrinýák hinterliess Werke von schwankendem Wert. Sporadisch befasst er sich auch mit der Porträtmalerei (*Provinzial Dostál*, 1881), doch wie bei so vielen Absolventen der Münchener Akademie absorbierte den Grossteil seiner Energie die Genre-Malerei. Anfangs bemüht er sich um den „reinen“ Genre (Juden- und Zigeuertypen), am Ende kombiniert er seine Kompositionen aus grösseren Natur-Ausschnitten und halb staffageartig erfassten Genre. Auch fühlte er sich von unromantischen „zivilen“ Szenen angezogen, welche irgendwie das Soziale der Landschaft wiedergeben. So gelang es ihm, wenn auch ungewollt, den Einbruch des Industriezeitalters in die Natur und den aus ihr resultierenden Untergang der einst patriarchalen Harmonie des Menschen mit der Landschaft anzudeuten (*Gebirgslandschaft mit Sägewerk*; *Lastzug bei Volovec*, 1884).

Ladislav Mednyánszky (1852—1919) wollen wir mit Vorbehalt im Rahmen der Zips behandeln, da es sich doch um den Meister und Weltbürger handelt, dessen Werk wahrhaftig an keine einzelne regionale Sphäre und Atmosphäre gebunden war. Mednyánszky lebte ein Leben voller Widersprüche. Er entstammte einer Baronfamilie, doch — ohne auf Reichtum und Privilegien achtend — lebte er

stets in nervöser, halb-bohemhafter, halb-tolstoj-scher, menschenentfremdeter Einfachheit.<sup>22</sup> Er wurde in Beckov im Waagtal geboren, doch sein ständiges Heim hatte er im Familien-Schloss Strážky bei Kežmarok, wohin er in unbeugsamer Treue von seinen unermüdlichen Wanderungen immer wieder zurückkehrte.

Mednyánszky's Beziehungen zur slowakischen Kunst entspringen nicht nur dem Aspekt seiner Herkunft und physischen Aufenthaltes in der Slowakei. Das slowakische Land, seine Natur und sein Volk war eine beständige, nicht wegzudenkende Grundlage seines Strebens, angefangen von den ersten Versuchen bis zu den letzten Bildern. Wenn er auch mit den zunehmenden Jahren künstlerisch andere Gebiete und Länder kennenlernte, besonders die ungarische Tiefebene, so verspürte er immer wieder vom Neuen die Notwendigkeit, zurückzukehren, und diesem Drang nach Rückkehr in die beruhigende Grösse, Tiefe und vertraute Poesie der slowakischen Natur konnte er niemals widerstehen. Zugleich, als könnte er sich nicht satthören am stillen Gesang der Muttererde, welche er lyrisch und traurig findet. Die charakteristischen Merkmale der Slowakei erlebt er sozial und physisch fürwahr so inbrünstig, wie es eben nur die Grössten vor und nach ihm erlebten. Darin

wurde er zum Vorbild der Gründer-Generation der slowakischen Moderne (M. A. Bazovský).

Den ersten Unterricht in der Malerei erhielt er im Elternhaus. Nachher schulte er sich unsystematisch und eigentlich nur in kurzen Zeitabständen an verschiedenen europäischen Lehrstätten (Zürich, München, Paris). Man könnte sagen, dass er sich von selbst zur künstlerischen Grösse emporarbeitete. Viel hatte er für Frankreich übrig, wo er sich immer wieder, auch in den letzten Phasen des Lebens, längere Zeit aufhielt.

Mednyánszky war der Erste, der in den 1870-Jahren die Malerei in der Slowakei mit den Grundsätzen der zweiten Generation der Malerschule von Barbizon bekannt machte. Obzwar ein vorzüglicher Zeichner, verliess er die zeichnerische Methode und malte freie, fasst musikalisch weich harmonisierende Farbflecken, welche ausreichten, Gefühle, die identisch mit den Beziehungen des Künstlers zum dargestellten Gegenstand waren, hervorzurufen. Anfangs bevorzugte er perlmuttern glänzende Flusslandschaften in der Dämmerung, wenn alles wie ein Geheimnis im Nebel und Dunst getaucht ist (*Nachlandschaft mit Behausungen, Landschaft mit Fischer am Popradfluss, Flusslandschaft mit Fischer, Holzbrücke bei Beckov*). Bezeichnend für die erste grosse Schaffensperiode



Ludovít Csordák: Zemplín-Gebiet mit weidender Herde, Oel, 1898

Mednyánszky's sind Sommer- Herbst- und Winterlandschaften. In ihnen scheint sich die Zeit sinnend festgesetzt zu haben und in der Atmosphäre schweben Mitleid und Kummer. Der Künstler ist selbst von den einfachsten Motiven beeindruckt, denen er sich mit pantheistischen Sympathien nähert.

In den 80. und 90.-Jahren kam Mednyánszky in Frankreich mit dem Impressionismus in Berührung und unter dessen Einfluss lockert sich seine Ausdrucksweise bis zur Sonnenhaftigkeit (*Frühling im Obstgarten, Bäume auf der Wiese, Birkenwald*). So gelangte er bis zur flimmernden Spektralanalyse, welche er im grossangelegten Zyklus der Tatalandschaft zur Anwendung brachte (*Schneeschmelze in den Bergen, Belanskaer Tatragebirge, Poprader Bergsee*). Im Zyklus gelang es ihm nicht nur, bezaubernd und wahrheitsgetreu die Starrheit

des Tatrassivs darzustellen, sondern auch die Klarheit seiner Witterung, das Rauschen der Quellen und das Drama seiner Nebelfelder festzuhalten.

Neben der Landschaft befasste sich Mednyánszky zeitlebens auch mit der figuralen Malerei. In dieser hat der Nachkomme und Angehörige des mittleren Adels ein grosses Mass an Soziabilität an den Tag gelegt, usw. im Sinne eines sich Identifizierens mit den produktiven Gesellschaftsschichten und besonders mit denen, welche vom sozialen Schicksal gekennzeichnet sind. Zu den ältesten Arbeiten dieser Art gehören Mednyánszky's Studien der Rastelbinder, Kutscher, Hirten und anderer Volkstypen. Die figuralistischen Interessen wurden um die Hälfte der 1890-Jahren zum programmatischen Schaffensinhalt. Oft erfasste er seine Modelle als ganze Figur, doch ein besonderes Verständnis für



Achác Aranyossy:  
Winterlandschaft mit Bach,  
Radierung, 1892





Ludovít Csordák:  
Bei der Brücke  
in Opátka, Oel 1894

die Form und seines festen Aufbaues zeigen seine Kopfstudien. Diese hat er im wahrsten Sinne des Wortes mit seinem humanistischen Bekenntnis und mit künstlerischer Ausdruckskraft ausgestattet. Von den Kopfstudien ergreift uns besonders das Oelgemälde *Onkel Jano* — ein edler Beweis künstlerischen und wahrhaft menschlichen Schaffens und ein tiefes Einfühlungsvermögen in die anthropologische und soziale Natur.

Neben dem Dorf- und Kleinstadtmenschen inspirierten Mednyánszky die Parias an der Stadtperipherie: Bettler, Diebe und Herabgekommene. Er malte sie von Angesicht zu Angesicht und fixierte das suggestive dunkle Geheimnis ihrer Angst und ihren Argwohn. Dazu verwendete er eine puritanische Farbigekeit mit überwiegendem Braun, das er mit Olivgrün und Grau harmonisiert (*Ein Elender, Mann mit Sack im Nachtdunkel*).

In der letzten Phase seines Lebens arbeitete Mednyánszky als Freiwilliger Maler an der Front, als unbestechlicher Zeuge des Schreckens und der Erniedrigung des Menschen auf der Schlachtbank des ersten Weltkrieges. Bei dieser Tätigkeit kam sein ausserordentliches Zeichentalent zur Geltung. Den Epilog zum Schaffen Mednyánszky's bildet

das dramatisch ausklingende Gemälde *Begräbnis in der Tatra* (1918). Er malte es, während seines letzten Aufenthaltes in Strážky, wie eine Vorahnung an seinen einsamen Tod in Wien.

Ladislav Mednyánszky hat ein Werk hinterlassen, welches sowohl das Auge eines Laien, als auch das eines Kenners ergreift. Sein Schaffen wird uns stets die reichen Motive, die edle Einfachheit und Schönheit unseres Landes und das Schicksal seiner Menschen in Erinnerung rufen. Der Künstler hat die slowakische Landschaft und seinen Menschentyp in neue Regionen erhoben und wurde dadurch zum festen Bestandteil seines ästhetischen Empfindens.

An das Werk Mednyánszky's schliesst sich auch das Schaffen Ferdinand Katona's, ursprünglich Kleinberger (1864—1932) an, der von Kindheit an Schützling der Mednyánszky's und späterer Hanula's Freund und Mitschüler in Budapest war. Nach Beendigung seiner Studien kehrte er nach Strážky zu den Mednyánszky's zurück und lebte bei ihnen bis es zum Bruch der Freundschaft und Beziehungen mit L. Mednyánszky kam. Er übersiedelte nach Budapest, doch verbrachte er im Laufe des Jahres ganz regelmässig eine gewisse

Zeit bis an sein Lebensende in der Tatra, welche beinahe zur einzigen Motivquelle seines Schaffens wurde.

Obzwar er sich zum Figuralisten vorbereitete, wandte er sich, unter dem Einfluss Mednyánszky's, ganz der Landschaftsmalerei zu. Auch eignete er sich Mednyánszky's Arbeitsmethoden an, ohne bei weitem ihn kopieren zu wollen. Man könnte eher von seinen Bemühungen sprechen, sich von ihm zu unterscheiden und ihn zu überragen. Vielleicht könnte man dies als den Ausdruck einer Passion oder auch als Leidenssucht werten.

Dieser jahrelang währende innere Kampf war von einem resigniert pessimistischen und expressiven Ton begleitet und kennzeichnete den Inhalt der Kunst Katona's. Die ursprünglichen Lichtmodellationen des zu Neige gehenden Tages (*Im Gässchen*, 1894), steigern sich bei Katona zu schwerwütigen Ankündigungen am niederen und traurigen Horizont und zu ängstlich verdüsterten Atmosphären, wahrgenommen durch undurchdringliche Abblendungen des Abends, des Regens, des nassen Schnees und der Einsamkeit. Es interessierten ihn

Gebirgshänge mit langausgedehnten Schatten und kahlen Flecken, weiters Plätze, wo sich Berge mit Bergen treffen, oder wo der Berggipfel wie ein ungeheurer Rücken in den freudlosen Abgrund der herannahenden Dunkelheit hineinragt (*Bevor die Abendglocken läuten, Herbstregen, Räuberkreuz*).

An der Jahrhundertewende tritt Katona's düsteres Geheimnis und sein Verfolgungswahn zurück und an Stelle des boshaften Schicksals kommen sonnige Tage, Vorfrühling und der Sommer zu Wort (*Vorfrühling in der Tatra, Hornád-Tal, Ernte*).

Unter der Tatra wurde Teodor Csontváry, ursprünglich Kosztka (1853—1919), zur Malerei wie zu einer heiligen Berufung angeregt. Vom Beruf aus war er Apotheker in Spišská Nová Ves, nachher in Lučenec und zuletzt in Halič bei Lučenec. In der letzten Phase seines Lebens ein Sonderling, der sich vorwiegend in Budapest aufhält, wo er von den Einnahmen seiner verpachteten Apotheke lebt.

Zur Malerei gelangte Csontváry durch einen haluzinierenden Schock und einer chronischen Psychose, die zur inneren Entfremdung mit der Umwelt



Ludovít Csordák:  
Schafherde im Wald, Oel



Ludovít Csordák:  
Mädchenkopf, Öl

führte. Einige Versuche an verschiedenen westeuropäischen Privatschulen Bildung in der Malerei zu erhalten, scheiterten an seiner Unbeständigkeit. Er arbeitete daher als „heroischer Dilletant“ romantisch seinen inneren Visionen ergeben. Man nannte ihn den „Donau-Zöllner Rousseau“. Um Motive zu sammeln, unternahm er ausgiebige Reisen in den östlichen Mittelmeerraum und in den Vorderen Orient (Griechenland, Libanon, Palästina, Mesopotamien). Der Ertrag aus diesen Wanderungen waren einige äusserst grossformatige Bilder (*Spazierfahrt im Wagen durch Athen, Wanderung zu den Zedern Libanons, Marienbrunnen in*

*Nazareth*). Einige seiner monumentalen Bilder weihte er der ungarische Puszta und der Slowakei (*Ansicht auf Banská Štiavnica, Das Grosse Kalte Tal in der Hohen Tatra, Schloss in Halič*).

In Csontváry's Werk, frei von professionellen Hindernissen, doch von tiefem geistigen Leben erfüllt, mengt sich naive Pietät und ungezügelter Visionismus mit literarischem Symbolismus. In der neuesten Zeit reiht ihn die europäische Kunst-historiografie zu den europäischen Vorgängern des Surrealismus, des magischen Realismus und der metaphysischen Malerei.<sup>23</sup>

Am Ende des 19. Jahrhunderts erlebte die bil-

dende Kunst in Prešov, dem Zentrum von Šariš, einen Aufschwung. Hier begann die Laufbahn des hervorragenden Künstlers Teodor Zemplényi, ursprünglich Zempliner<sup>24</sup> (1864–1917). Auch er übersiedelte nach Budapest, wo er zum Professor an der Hochschule für bildende Künste ernannt wurde, doch er blieb auch weiterhin gebunden an der Erinnerung seiner Geburtsstätte und ihrer bedauernden sozialen Not.

Das eigenste Kunstfach Zemplényi's war der Genre, der jedoch zum Unterschied von vielen anderen nicht von Humor und Unterhaltung, sondern von Ernsthaftigkeit und Verinnerlichung getragen wurde. Zu seinem Programm-Werk gehörte das slowakische Motiv *Das Heim einer armen Frau* (1894). Von der Zeit an kann man oft in Zemplényi's Oelgemälden weibliche Volkstypen mit sorgvollen Gesichtern, mit von Arbeit gekennzeichneten Händen, oder mit traurigen, gebrochenen Herzen in Stunden der Einsamkeit begegnen (*Beim Kartoffelschälen, Brief aus Amerika, Die Elenden*). Die Trauer verwandelt sich oft bis zu einem Grad von zorngefüllten kritischen Realismus, besonders wenn er Trinkergesichter ostslowakischer Bauern malte (*Dorfheld*).

Zemplényi's Altersgenosse und Landsmann Ján Tahy (1865–1928) erhielt ebenfalls eine figuralistische Ausbildung in München. In der Hälfte der 90-Jahren wanderte er endgültig nach Amerika aus, doch es gelang ihm noch vor der Abreise eine Ausstellung in Prešov zu veranstalten – es war die erste individuelle Ausstellung eines Künstlers in der Ostslowakei.

Beim Start ins Leben und in die Kunst hatte Max Kurth (1869–1962) keine Beziehungen zur Slowakei. Ein Maler deutscher Abstammung, an der Berliner Akademie geschult, kam durch Zufall, als Prämiat des Menzel-Malerpreises nach Prešov und blieb hier sein Leben lang. Die ältesten Werke Kurth's (*Bei der Kranken*) zeugen von einer Fortsetzung antiromantischer, fast kritischer Reaktionen, wie sie von Adolph Menzel angeregt wurden. Der für die Slowakei etwas schwere Kunststil Kurth's änderte sich bald, besonders, nachdem er sich dem Studium der Šarischer und Zipser Dorftypen hingab, die er oft in scharften Lichtkontrasten erfasste. Die Arbeiten: *Kniender Junge* (1894), *Kopfstudie einer Frau aus Šariš mit Haube*, *Bauer aus Šariš mit kurzer Pfeife*, *Zipser Bauern* (1902) sind Zeugen realistischen Sehens, beweisen

Scharfsinn und genaue Wahrnehmungen von hinreissenden, doch nicht überschwenglichen Sinn für das Detail. Kurth widmete seine Aufmerksamkeit auch dem Arbeitsmilieu (*Schmiede*, 1898; *An der Esse*; *Beim Flachsbrechen*).

Die angeführte Aktivität Kurth's versiegte um die Zeit des ersten Weltkrieges, nachdem sein Schaffen – auf das Porträtieren und die Kirchenmalerei konzentriert – eher an den Malerprofessionalismus des vergangenen Jahrhunderts anknüpfte, als sich mit der aktuellen und offenen Kulturproblematik der bildenden Kunst zu befassen.

Mit dem Milieu von Šariš hängt in besonders widerspruchsvoller Form auch das Schaffen von Pavol Szinyei Merse (1845–1920) zusammen. Den Grossteil seines Lebens verbrachte er als gräflicher Grundbesitzer in seinem heimatlichen Schloss in Jarovnice, in einer fast dicht abgeschlossenen Isolation von der plebeischen Gesellschaft, wodurch er sich aus dem Kontext des slowakischen Lebens ausschloss. Die Malerei studierte er, gestützt auf Piloty und Böcklin, in München. Hier hatte er auch die Möglichkeit einige Werke von Courbet und Manet kennenzulernen, unter deren Einfluss er sich auf die neue Richtung der französischen Malerei einstellte. Auf diesem Hintergrund erhebt sich die Krone seines Werkes, die pleinairistische, figurale Komposition *Majales* (1873). Das Sujet ist in die Gegend von Šariš situiert, welche Szinyei aus dem Gedächtnis und den Erinnerungen an seinen Geburtsort malte. Es gelang ihm eine liebliche und wohlduftende Vorstellung von der Heimat hervorzurufen, erfüllt von überzeugender Begeisterung für die Atmosphäre und ihre durchsichtigen farbigen Schatten. Das Bild stiess auf Unverständnis und Ablehnung. Dies bewirkte in Szinyei's Schaffen eine langjährige Depression, aus der er sich erst am Ende des Jahrhunderts erholte, als ihm die junge ungarische Künstlergeneration laut zu loben begann. Doch Szinyei erlangte niemals mehr ein solches Ausmass an Poesie und Freiheit wie in seinem Jugendwerk *Majales*.

Von Bedeutung war auch weiterhin die künstlerische Aktivität in Košice. Natürlich schöpfte Budapest auch aus dem hiesigen Künstlerkreis ausgiebiger als früher. In entgegengesetzter Richtung begann jedoch die Bahnverbindung zwischen Košice und den anderen Teilen der Slowakei zu wirken. Bemerkenswert war auch das Anwachsen der Stadtbevölkerung (von 22 Tausend im Jahre



Jozef Hanula: *Sitzender Halbakt*, Oel, 1896

1869 auf 36 Tausend im Jahre 1900, ohne Militär-garnison gerechnet). Košice wuchs in dieser Zeit in rascherem Tempo als Bratislava.

Wie auf einen Maler-Fürsten Košice's pflegte sich so mancher Künstler auf Július Benczúr (1844—1920) zu berufen. Doch in Wirklichkeit war er eher eine Legende Košice's, denn von den 70-Jahren an, war das Verhältnis des Künstlers zu Košice und der Slowakei überhaupt, mehr oder weniger eine Vorsichtsmaßnahme.

In der Malerei wurde er von A. Stadler und V. Klimkovics unterwiesen und unter ihrer Ägide schuf er mit Mitteln, welche an die Tradition Košice's anknüpften, eine Anzahl verhältnismäßig rasch aufwärtsstrebender Arbeiten, angefangen von der dilettantischen Studie des *Rastelbinders*, zum Familienporträt übergehend bis zum *Stilleben mit Schädel und Rosenkranz* (1861). Kaum am Anfang seines Münchener Studiums kann bereits seine ungewöhnliche Reife mit dem reizenden Bild



Jozef Hanula: *Damenkopf mit Hut*, Oel, 1895

*Mädchen mit Puppe* (1863) ausdrucksvoll belegt werden, mit welchem sich Benczúr auf einer wunderbaren Art zu seiner an Bravour grenzenden Voreingenommenheit für die sinnlichen Qualitäten des Geschauten, bekennt.

Unter dem Einfluss seines Münchener Professors Piloty wendet sich J. Benczúr der Historien-Malerei zu, thematisch schöpft er vorwiegend aus der ungarischen Geschichte (*Vajk's Taufe*, *Das Parlament huldigt den König*). Mit Vorliebe malt er monumen-

tale, melodramatisch szenenhafte Arrangements, mit so manchen überragt er sogar seinen Meister Piloty, denn er versteht es, in den Bildern den halb Rubens' und halb Tiepolo's Kolorismus bei der stofflichen Bearbeitung der Gegenstände anzuwenden (*Die Eroberung von Buda*).

Benczúr's Talent und seine Bemühungen wurden mit einer Professur an der Münchener Akademie belohnt (1876). Sein eigentliches Betätigungsfeld blieb jedoch das repräsentative Porträt der sog.



Jozef Hanula: *Auf der Heimatsscholle*, Oel, 1908

Millenium-Zeit. Diese Bildnis-Art beschäftigte ihn besonders nach seiner Übersiedlung von München nach Budapest, als ihn die ungarische Regierung mit der Organisation und Leitung der sog. Meisterschule betraute (1883).

Die bildende Kunst in Košice an der Wende der Jahrhunderte erreichte ihren Höhepunkt in den Werken von zwei Künstlern, bzw. des L. Csordák und A. Aranyossy.

Achác Aranyossy (1870—1898) war ein Mitschüler Hanula's an der Münchener Akademie, doch zum Unterschied von ihm, besuchte er nicht nur die Malerei- sondern auch die Grafische Abteilung. Sein vielversprechender Schaffensdrang wurde jedoch durch seinen frühzeitigen freiwilligen Tod abgebrochen. Trotz des torsihaften Charakters seines Werkes hinterliess er in der slowakischen Kunstgeschichte eine erinnerungswerte Spur, da er sich hier als Erster mit der Kunstgrafik befasste.

In seinen Strich-Radierungen passte er sich an dem Ausdruck der Künstler von Barbizon an (*Winterlandschaft mit Bach*, *Landschaft mit Damm*, 1892), später wendet er sich einer getönten malerischen grafischen Technik zu (*Wäsche waschen am Bach*; *Bildnis des košicer Bischofs Ž. Bubits*, 1893).

Aranyossy war ein bedeutendes Malertalent. Er orientierte sich auf das Porträt und die Einzelfiguren-Komposition (*Die Nonne*, *Verzweigung*). Von ihm stammt auch eine der gelungensten Veduten Košice's (*Ansicht auf Košice*, 1897), sie bestätigt wie der Künstler allmählich die Welt durch ein Prisma von tiefer Melancholie und Ausweglosigkeit zu sehen begann und damit im Einklang mit der jeweiligen dekadenten Poesie stand.

Zum Kreis von Košice gehört der bedeutende Landschaftsmaler Ludovít Csordák (1864—1937), ein Schüler von Július Mařák an der Prager Akademie. Nach dem Absolutorium kehrt er in die

heimatliche Ostslowakei zurück (erst nach Košice, dann nach Slanec (1897), zuletzt definitiv nach Košice), das ihn als Künstler gefangen hielt.

Csordák machte als Landschaftsmaler eine ähnliche Entwicklung durch wie die meisten Schüler Mařák's. Dieser Weg war von einer zeitweiligen Identifizierung mit einem neoromantisierenden Atelier-Realismus und einem Anknüpfen an einen Stimmungsrealismus und zeichnerische Objektivität gekennzeichnet (*Hlubočepy* 1889; *Die Albrecht-Eiche in Peruc*, 1891; *Wald*, 1894; *Gegend in der Ostslowakei* 1894; *Felsen*, 1895). Nachdem er die moosig-geheimnisvolle Atmosphäre der Waldnischen verlassen hatte und nach seinen Untersuchungen der Atmosphäre auf das Licht, erfährt Csordák's Poesie bei der Interpretation der slowakischen Natur und seiner Gefühlswelt eine wesentliche Steigerung (*Landschaft mit weidender Herde*, 1898; *Kieferwald im Winter*, 1903). Um das Jahr 1905 ist Csordák's Palette voll leuchtender Farbigkeit und sonniger Tage unter hohem Himmelszelt. Gleichzeitig ertönen subjektivistische Tendenzen, die als Anzeichen des Impressionismus gewertet werden können (*Vor dem Haus*; *Herbst im Slanec-Tal* 1905; *Schafherde im Wald*). Um die Jahre des ersten Weltkrieges verfällt allmählich Csordák's Schaffenskraft, die sich dann nur noch auf die Retrospektive stützt.

Neben der Landschaftsmalerei hat sich Csordák, wenn auch nur am Rande, doch auf bedeutendem Niveau, mit dem Porträt und dem Volks-Genre befasst. Viele seiner Landschaften belebte er mit Tier- und Figuren-Staffagen aus denen melancholische Vereinsamung klingt. Ausser der Oel-Technik malte er eine Zeitlang mit Pastellfarben und fast in allen Phasen seiner künstlerischen Laufbahn verwendete er bei den verschiedensten technischen Arbeitsweisen die Kohlenzeichnung. Diese verwendet er nicht bloss für Studien und Skizzen, sondern auch bei der Bearbeitung von Wandbildern in Schwarz und Weiss, die sich im Ausdruck durch Handfertigkeit und Solidität auszeichnen (vorwiegend Birken-, Hain-, Sumpf- und Parkmotive).

Aus der slowakischen Diaspora in Unter-Ungarn stammt eine Anzahl von Künstlern, die jedoch bald völlig den Kontakt zum eigenen slowakischen Milieu verloren haben (z. B. Ján Valentiny, 1842—1902, aus Nadlak, u. a.). Ján Janko (1833—1896), malte in den Jugendjahren in Novohrad

slowakische Volkstypen, nachher jedoch — als Renegat — veröffentlichte er in Budapester Zeitschriften Karikaturen und verhöhnnte im Geiste eines bourgeoisen Nationalismus das slowakische Volk und seine Gesellschaft.

Jozef Hanula: *Ich würde nicht bereuen (Zum Liebhaber)*, Oel, 1901





Eine Zusammenfassung kann nicht ohne die Feststellung beginnen, dass sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiete der slowakischen Malerei ein klares Fortschreiten der realistischen Stilrichtung bemerkbar macht, welche bei der Erfassung und Darstellung der Realität in weitem Masse eine unmittelbare Einstellung zu ihr ermöglicht. Die Formen werden allmählich in die Sprache der Farbe übersetzt und an Stelle der Tönung wird die Funktion der Modellierung von den freiwaltenden Farbflecken übernommen, welche eine Steigerung der Aufnahmefähigkeit bewirken. Die Wandlung vollzieht sich, sobald die Maler, angeregt vom Interesse und Zauber der Heimat, ihre Ateliers verlassen, um mit der Natur und dem Land- und Dorfmenschen in Berührung zu kommen. Die Realisten nahmen letzten Endes die Prinzipien des pleinairistischen Malens in der Natur an. Ein Grossteil der Maler begnügte sich jedoch mit der Erfassung von Stimmungen. Doch diejenigen, welche die konsequente Erfassung des Freilichtes erstrebten, gelangten bis an die Schwelle des Impressionismus. In der Regel jedoch passten sie sich nur gewissen Erscheinungszeichen des Impressionismus an.

Die negativen Seiten der Entwicklung machten sich in der Form eines „fotografischen“ Naturalismus bemerkbar, oder umgekehrt, in lautsprachigen akademischen Effekten, weit entfernt von einer echten Wahrung der realen Gefühls- und Gedankenwelt. Der Realismus hatte seine programmatische Stilopposition — neben dem älteren ausgesprochen idealistischen Nazarenismus, welcher in der sakralen Kunst fortlebte — im Neobarock und Neorenaissance, welche auf den „albernen“ und „durchschnittlichen“ Realismus reagierten.

Über Porträt kann nicht mehr gesagt werden, dass es zur meistgepflegtesten und bedeutendsten Malerei-Art gehört. Der spezialisierte Porträtist ist im Schwinden begriffen, die meisten der Bildnismaler geben sich auch mit anderen Gemälden ab. Neben der intimen Konzeption rückt das repräsentative Porträt in den Vordergrund, dabei nimmt einen immer breiteren Raum das Volks-Genre und das Studien-Porträt ein.

An entscheidender Bedeutung nimmt das Genre-

Max Kurth: *Auf der Wallfahrt*, Oel, 1899(?)

Bild zu. Es ging hauptsächlich um kleinformatige Bilder, welche in der Regel den Charakter einer realistischen Deskription auf der Basis einer akademischen, vorwiegend Münchener Stilart, aufweisen. Die inhaltliche Spannweite dieser Bilder reicht von der anekdotischen Banalität bis zur bitteren Lebenswahrheit, vorwiegend aus dem Volks- und Arbeitsmilieu.

Während des ganzen 19. Jahrhunderts sind wir Zeugen einer zunehmenden Bedeutung und eines steten Anwachsens der Landschaftsmalerei. Auch wenn wir uns kaum dem Gefühl widersetzen können, dass die slowakische Kunst in ungenügendem Ausmasse und nicht zu Gänze fähig war die gesellschaftlichen Realitäten zu widerspiegeln, so gilt dies nicht für das Bild, dass sie von der Landschaft und dem Naturprofil der Slowakei gibt. Es liesse sich sogar behaupten, dass die Stellung, welche die Historien-Malerei in vielen anderen nationalen Kulturen und ihrer Kunst einnimmt, in der Slowakei von einem vertraulichen Zwiegespräch mit der heimatlichen Natur repräsentiert wird. Der progressivste Teil dieser Kunst ähnelt jedoch nicht mehr dem Plauderhaften aus vergangenen Zeiten, sondern wird in seiner stillen Schönheit zur moralischen Kraft.

Was die anderen Malerei-Arten betrifft, so verharrte z. B. die Historien-Malerei im slowakisch-nationalen Sinne in ihrer sporadischen Fragmentarität. Auch das Stilleben stagnierte. Die

Wandmalerei blieb ganz auf die Schmückung der Land- und Dorfkirchen beschränkt.

In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts kann man von einer neuen Phase in der Grafik sprechen, die sich in die Richtung der Kunstgrafik bewegte, doch auch weiterhin auf einem akademisch-illusionistischen Stil basierte. Die technische Ausgangsbasis der Grafik war die Radierung.

In der Bildhauerei verzeichnen wir im Vergleich mit der Malerei eine bedeutende Verspätung der Stilentwicklung. Ein Hauptfach der plastischen Kunst in der Slowakei war die Bildschnitzerei, welche bei den vorwiegend kirchlichen Aufträgen im neogotischen Stil verharrte. Fähige Bildhauer, insofern sie sich nicht auf die kirchliche Kunst spezialisierten, waren genötigt, in fremden Zentren zu wirken und von dort aus die spärlichen Aufträge für die Slowakei zu erfüllen. Die nationalbewusste slowakische Gesellschaft konnte — wie es von der jeweiligen Regierung betont wurde — und durfte der Bildhauerei keinen einzigen grosszügigen öffentlichen Auftrag erteilen.

Trotz der angeführten Hindernisse und Beschränkungen kann die Entwicklung der slowakischen Kunst in der letzten Phase des 19. Jahrhunderts gewisse Regelmässigkeiten und ein Anwachsen der Professionalität aufweisen. Von neuem lässt sich eine lebhaftere Anteilnahme der Kunst an der nationalen Wiedergeburt feststellen.

Eudovít Pitthordt: *Donaulandschaft vor Devín*, Oel



## Anmerkungen

<sup>1</sup> Aus der neusten, in Buchform erschienenen Literatur zum behandelten Gegenstand führen wir an: Wagner, Vladimír: *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1948; Vaculík, Karol: *Umenie XIX. storočia na Slovensku*, Bratislava 1952; Vaculík, Karol: *Maliarstvo 19. storočia na Slovensku*, Bratislava 1956; Petrová-Pleskotová, Anna: *Slovenské výtvarné umenie obdobia národného obrodzenia*, Bratislava 1966.

<sup>2</sup> Vlastivedný časopis XVIII, 1969, Nr. 3, S. 136.

<sup>3</sup> Dubnická, Elena: *Peter M. Bohúň*, Bratislava 1960, S. 241; Mucha, L.: *Opavský pobyt kartografa Václava Merklasa*. Časopis Slezského musea (Acta Musei Silesiae), Vědy historické X, S. 132 n. Ambruš, Jozef: *Korespondencia Jozefa Petroviča*, Martin 1969, S. 20, 115.

<sup>4</sup> Národné Noviny XXXV, 1904, Nr. 82, 7. Juli.

<sup>5</sup> Vergleiche Vaculík, K.: *Umenie XIX. storočia na Slovensku*, Bratislava 1952, S. 111.

<sup>6</sup> Der Herausgeber war der Buchhändler Gustáv Hartig in Košice.

<sup>7</sup> Divald, Kornél: *Gundelfinger Gyula festőművész*. Eperjesi Lapok 16. a 23. IX. 1906; Szendrei, János — Szentiványi, Gyula: *Magyar képzőművészek lexikona*, Budapest 1915, 611—613; Divald, Kornél: *Felvidéki séták*, Budapest o. J., 128.

<sup>8</sup> Nach einem Aufsatz in der Zeitschrift Orol Tatranski (II, Nr. 41, S. 326), die gut in einzelnen informiert zu sein scheint, wurde er in Hodruša geboren. Unsere Fahndungen in diese Richtung blieben erfolglos. Meistens wird Nová Baňa als sein Geburtsort angeführt. Nach der Zeitschrift Művészet (1907, S. 300) wurde er in den Bergen zwischen Kremnica und Banská Štiavnica gefunden. Im Totenschein Faragó's, der in Levoča ausgestellt wurde, wird Pukanec als Geburtsort des Verstorbenen angeführt. Dem ungarischen „faragó“ entspricht das slowakische „struhár“ (Schnitzer, Schaber). Nach einem Schreiben des Staatlichen Archivs in Radvaň Nr. ŠA-56/62 vom 22. II. 1962 könnte Jozef Faragó mit jenem Jozef Struhár identisch sein, welcher den Matriken nach in der röm. kat. Pfarrkirche in Nová Baňa getauft wurde, S. 442, und am 9. IX. 1820 in Nová Baňa, in der Siedlung Štále geboren wurde. Sein Vater Ján Struhár war Bergarbeiter, die Mutter eine geb. Katarína Tenczer.

<sup>9</sup> *Vezető a kassai múzeum gyűjteményeiben*, Košice 1903, S. 27.

<sup>10</sup> Výtvarníctvo, fotografia, film 1966, Nr. 10, S. 231.

<sup>11</sup> Zur Rastelbinder-Thematik wandte er sich wieder im Jahre 1881 zu.

<sup>12</sup> Dadurch hat er sich auch in den polnischen Kontext eingereiht. Er ist in der ständigen Exposition der Entwicklung der polnischen Malerei in der Warschauer Nationalgalerie vertreten. — Nach Košice kam er dann nur noch sporadisch. Um die Jahrhundertwende lernte er in Piešta-

ny Dominik Skutecký kennen, befreundete sich mit ihm und besuchte ihn auch einigemal in Banská Bystrica. Skutecký hat Horovitz porträtiert.

<sup>13</sup> A. Petrová-Pleskotová im zit. W., S. 52, 75, 164, schreibt den Brief František Kollarz zu.

<sup>14</sup> Die slowakische Emigration war schon in den vorangehenden Jahren ein ernstes Problem; Zeugenschaft darüber geben zwei Aufsätze, welche unter dem Titel Über Auswanderung in der Zeitschrift mit dem dreisprachigen Titel Szepesi Értesítő-Zipsper Anzeiger-Spišský Oznamovateľ III, Nr. 26. vom 1. Juli 1865, S. 1, und im Nr. 27. vom 8. Juli 1865, S. 2—3, von einem unbekanntem Autor veröffentlicht wurden. — Vom Jahre 1900 an verstärkte sich die Auswanderungswelle und in den Jahren 1900—1914 verliessen an die 430 000 Slowaken ihre Heimat. In den Jahren 1918—1938 zirka 200 000. Also insgesamt vom Jahre 1869 an mehr als eine Million Menschen, was ein Drittel der damaligen Anzahl der Slowaken war.

<sup>15</sup> Darüber siehe Nachrichten und Kommentare in der Pressburger Zeitung von I., 3., 15., 18., 22. und 31. XII. 1877, sowie auch im Nagyszombati Hetilap vom 4. XII. 1877.

<sup>16</sup> Pestí Hirlap von 26. III. 1885.

<sup>17</sup> Ich zitiere nach Lea Mrázová in der Zeitschrift Život XIX, Nr. 15, S. 8.

<sup>18</sup> Dazu vergleiche die Betrachtungen *Umenie a vývin* von Svetozár Hurban Vajanský in Národné Noviny XV, Nr. 35 vom 22. III. 1884, weiters *Slovenská výtvarno-umelecká národná tradícia* von Pavol Socháň in Národné Noviny XVII, Nr. 164, 165 und 166 vom 5., 6. und 9. XI. 1886.

<sup>19</sup> Eduard Majsch's Vater war Maler von Kirchenbildern, Šebestian Majsch (1807—1859), ein Schüler des Ferdinand Lütgendorff in Bratislava, nachher an der Wiener Akademie. Der Bruder von E. Majsch war Imrich Majsch (1831—1877), er wurde an der Grazer Akademie erzogen und malte Landschaften, Genre und Jagd-Stilleben.

<sup>20</sup> Neben der Betätigung in der freien Kunst war auch die Arbeit Angyal's auf dem Gebiete des Kunstgewerbes bedeutend. Er war Mitarbeiter der Kremnitzer Keramik-Manufaktur Kossuch, für die er Dekors gestaltete. In Zusammenarbeit mit seiner Schwester Ema, gründete er in der weiten Umgebung von Kremnica Kurse und Schulungen für Spitzenarbeiten, für die er die Muster und Vorzeichnungen besorgte und deren künstlerischer Leiter er war.

<sup>21</sup> Vergleiche Ormis, Ján V.: *Ludovít Kubáni. Matičné čítanie II*, Nr. 15, S. 6.

<sup>22</sup> Ein Menschenfreund war in der Praxis auch einer der Onkel L. Mednyánszky's, der katholische Pfarrer

in Beckov Martin Medňanský aus Medné (1840—1899), der einem verarmten Stamm der Mednyánszky's angehörte. Martin Medňanský war slowakischer Dichter, Übersetzer aus der Welt-Poesie ins Slowakische und Pomologe. Seine Gedichte und Aufsätze zeichnete er mit dem Pseudonym Dušan Sava Pepkin. Unter demselben Pseudonym veröffentlichte er den Titel *Poesie*, seine gesammelten Gedichte in zwei Bänden. Wie bekannt, belegte die Hautevolee der Budapester Gesellschaft Ladislav Mednyánszky mit dem Spitznamen „tót király“ (zu deutsch: slowakischer König). Dazu trug gewiss die Tatsache bei, dass er sich zu seinem Verwandten bekannte, den er, in vieler Hinsicht, in Schutz nahm.

## Slovenské umenie druhej polovice 19. storočia

Štúdia je skráteným súhrnom dosiaľ nepublikovanej práce o vývine slovenského výtvarného umenia v rokoch 1850—1900. Jej cieľom je viac-menej tézovite orientovať predovšetkým zahraničného záujemcu v danej problematike a poskytnúť mu zároveň aj základné materiálové informácie. Za vnútorný periodizačný predel si autor zvolil rok 1870.

Slovenské umenie je v celom svojom vývine ovplyvňované oveľa silnejšie ako väčšina európskych národných kultúr podmienkami politickými a politicko-sociálnymi. V zhode s tým sa v autorovom pohľade výtvarnoumelecká produkcia Slovenska druhej polovice 19. storočia člení na prúd programove odzrkadľujúci slovenské národné povedomie, a na prúdy vyrastajúce z lokálnych predpokladov jednotlivých regionálnych okruhov a pohybujúce sa iba v miestne platnej atmosfére. Postavy utvárajúce prvý prúd zaujímajú autora v niektorých prípadoch ani nie pre úroveň ich profesionálneho majstrovstva, ale preto, lebo stelesňujú základné formujúce sily slovenských dejín umenia.

Autor osobitne sleduje spojovacie články medzi slovenským a českým umením, a prirodzene, aj súvislosti slovensko-maďarské. Na tomto pozadí vysvetľuje svoje poňatie národnostnej otázky v oblasti výtvarného umenia, ktorá sa stala obzvlášť dôležitou pri interpretácii vývinu umenia v poslednej tretine 19. storočia. Slovenskú národnú líniu vedie od pokolenia predčasne skosených nádejí (Ján Pálka, Štefan Noel, Július Frankl a iní), ktoré malo pokračovať v stopách Klemensových a Bohúňových, cez martinské centrum, kde vznikla myšlienka slovenského svojrázu, až po Jozefa Hanulu, v úsilí ktorého na samom konci 19. a na začiatku 20. storočia vrcholí vína o programové vytvorenie umenia s vyslovene slovenskou národnou pečatou.

Z výtvarno-estetického hľadiska sa obdobie rokov 1850—1870 v slovenskom výtvarnom umení charakterizuje ako stretanie sa znakov odchádzajúceho a prichádzajúceho.

<sup>23</sup> Über Csontváry gibt es reichliche Literatur. Aus der neuesten führen wir an: die Monografien Gachot, François: *Csontváry*, Budapest 1944, 16 Seiten, 33 Abbildungen, weiters Ybl, Ervin: *Csontváry*, Budapest 1959, 22 Seiten, 12 Tabellen. Aus der weiteren Literatur erwähnen wir die Studie von Németh Lajos in Acta Historiae Academiae Scientiarum Hungaricae X, 1964, Nr. 1—2.

<sup>24</sup> Die Vermutung Karol Vaculík's, wonach Zemplényi ursprünglich Zapletal geheissen hat, scheint auf einem Irrtum zu beruhen und ist unrichtig (Vaculík, K.: *Umenie XIX. storočia na Slovensku*, Bratislava 1952, S. 112).

júceho. Spod povrchu dovtedajšieho slohového názoru začali od päťdesiatych rokov čoraz nástojčivejšie vystupovať nové tendencie, ktoré sa ukázali nosnými a ktoré sa zbíhajú akoby do jedného spoločného cieľa. Je ním realizmus, u väčšiny spojený zatiaľ s väčšími-menšími rezíduami romantizmu. Znaky tohto realizmu spočívajú vo svedomitom odpozorovaní javovej skutočnosti vo formách, v ktorých síce ešte prevláda kresbová konštrukcia, ale ktoré súčasne hľadajú vyrovnanie medzi čiarovým živlom a farbou v zmysle tónu. Tento všeobecný vývin sa v štúdiu demonštruje najmä na vývine diela Vojtecha Klimkovicca.

Obzvlášť vďačné médium nachádzal realistický prúd v krajinárstve, ktoré bolo popri portréte druhým hlavným odvetvím slovenského maliarstva, ba čo viac, významove ho začalo aj predstihovať. Jedným z hnacích motorov kvalitatívno-duchovnej úrovne a sústredenosti tohto maliarskeho žánru bola ustavične narastajúca senzibilizácia na rodný kraj, ktorá sa stupňuje vždy, keď sa do ľudí vkráda citová neistota. To, čo bolo u romantikov iba volaním po prírode, s nástupom realizmu sa stáva programom. Povedomie intímnej krajiny a mäkkej atmosférickosti, ako ju objavili barbizinskí maliari, na Slovensko však zatiaľ nepreniklo.

Sochárske umenie bolo zastúpené iba niekoľkými jednotlivcami, ktorí boli nútení žiť takmer výhradne z bežných cirkevných poverení a z meštianskych objednávok náhrobníkov. Najvýznamnejší slovenský sochár Ladislav Dunajský nesídlil na Slovensku, lež vo svojom peštianskom rodisku, kde sa jeho začiatočný záujem o slovenské národné hnutie postupne otupil.

Posledná tretina 19. storočia vo vymedzení rokov 1870—1900 sa na poli slovenského maliarstva odohráva v znamení víťazného postupu realizmu ako smeru, umožňujúceho čoraz vyššiu mieru bezprostrednosti v prístupe k realite, v jej vnímaní i zobrazení. Tvary sa začínajú postupne pretlmočovať do jazyka farieb a namiesto

starého tónovania začína modelačnú funkciu preberať voľná škvrna, stupňujúca vnímacie možnosti. Dialo sa tak najmä odvtedy, čo maliari podnietení pôvabmi rodnej krajiny vychádzali z prítmnia svojich ateliérov do prírody a potom aj medzi dedinský ľud. Realisti pristúpili nakoniec na zásadu plenérového maľovania v prírode a riešenia maliarskych úloh na základe intímnych zážitkov človeka (Ladislav Mednyánszky). Väčšina z nich sa pritom uspokojovala postihovaním náladového. No tí, čo išli dôsledne za uchopením snečného svetla, dospeli až po impresionizmus. Spravidla sa však usilovali prispôsobiť si iba niektoré stránky tohto smeru.

Negatívna stránka vývinu sa konkretizovala jednak vo „fotografizme“ naturalizmu, alebo aj naopak v hlučných akademických efektoch bez pravej úcty k pravde citu a myšlienky. Svoju programovú štýlovú opozíciu — popri vyslovene idealistickom nazarénizme, prežívajúcim v sakrálnom umení — mal realizmus v novobaroku a novorenesancii, ktoré reagovali na „všednosť“ a „priemernosť“ realizmu.

O podobizni sa už nedá povedať, že by to bolo ešte stále najpestovanejšie maliarske odvetvie. Portrétny špecialista bol vôbec na ústupe — väčšina podobizniarov pestovala aj iné maliarske druhy. Na význame získal žáner. Išlo zväčša o malé formy, ktoré mali spravidla ráz realistickej deskripcie na báze akademizmu, na rozdiel

od predchádzajúceho obdobia teraz už nie viedenského, ale zväčša mníchovského razenia. Obsahové rozpätie žánrového maliarstva oscillovalo medzi anekdotickými banalitami a vecami životnými až trpkou pravdivými, najmä z prostredia ľudového a pracovného (Dominik Skutecký).

Ak sa nemožno ubrániť dojmu, že slovenské výtvarné umenie v 19. storočí neodrazilo azda v žiadúcej plnosti a všestrannosti spoločenskú realitu našej vlasti, neplatí to o obraze krajiny a prírodnej tváre Slovenska. Ba dá sa povedať, že rolu, ktorú v mnohých národných kultúrach zohrávalo historické maliarstvo, plnil u nás skôr dôverný príhovor domácej krajiny.

V plastickom umení možno v porovnaní s maliarstvom konštatovať isté slohové oneskorenie. Väčšina sochárov pochádzajúcich zo Slovenska sa usadila v cudzích centrách, odkiaľ vybavovali príležitostné objednávky zo svojej užšej vlasti (Viktor Tilgner). Slovenská národná zariadená spoločnosť nevládala, ale ako to uhorská vláda pri niekoľkých príležitostiach ukázala, ani nespela zadať sochárstvu ani jedinú verejnú úlohu.

Napriek všetkým prekážkam, obmedzeniam a komplikáciám sa vývoj slovenského výtvarného umenia v poslednej fáze 19. storočia spravideľnil, nadobudol istý rytmus a vykázal aj rast profesionálneho majstrovstva. Možno konštatovať aj novú a účinnú účasť výtvarného umenia na slovenskom národnom obrodení.

## Пролетарская тематика в словацком изобразительном искусстве

МАРИАН ВЕСЕЛЫЙ

В 1971 году трудовой народ Чехословакии отметил пятидесятилетие со дня основания Коммунистической партии Чехословакии, ставшей организованным авангардом рабочего класса в его борьбе за удовлетворение справедливых требований трудящихся, за изменение социальных отношений. Коммунистическая партия Чехословакии сомкнула ряды пролетариата в социальной борьбе за достижение неотложных и далекоидущих целей. Она возглавила антифашистское движение сопротивления и ориентировала наш народ на союз с Союзом Советских Социалистических Республик, героическая армия которого в 1945 году освободила Чехословакию. Коммунистическая партия Чехословакии привела трудовой народ к исторической победе в феврале 1948 года и так создала предпосылки для строительства социализма в стране. Темой этой статьи является именно период социальной борьбы за существование организованной силы рабочего класса. Уже тогда Коммунистическая партия Чехословакии строила фундамент для социалистического развития нашего общества в будущем. Анализ словацкого изобразительного искусства с точки зрения его связи с общественным развитием, анализ прогрессивного, тенденциозного творчества с пролетарской тематикой поможет нам выяснить, какое участие принимало искусство в этой борьбе. Речь пойдет, следовательно, о характеристике творческого наследия словацких художников, созданного в результате их реакции на волну социальных боев в период капитализма в буржуазной республике, о характеристике, ограниченной их отношением к пролетарскому содержанию.

„У пролетариата нет иного оружия в борьбе за власть, кроме организации. Разъединяемый господством анархической конкуренции в буржуазном мире, придавленный подневольной работой на капитал, отбрасываемый постоянно «на дно»



Густав Малый. „Обед сельского бедняка“, масло, 1922

полной нищеты, одичания и вырождения, пролетариат может стать и неизбежно станет непобедимой силой лишь благодаря тому, что идейное объединение его принципами марксизма закрепляется материальным единством организации, сплачивающей миллионы трудящихся в армию рабочего класса<sup>11</sup>. Если рассматривать наше искусство периода капитализма с точки зрения его общественной функции, перед нами возникнет довольно выразительный слой художественных произведений, сыгравших значительную роль в общественной жизни. Это была своеобразная реакция художников на события того времени, выразившаяся сначала в постепенном введении новых сюжетов из жизни простого человека, а позднее переросшая в сознательную критику социальных отношений. Процесс этот происходил постепенно, в соответствии с развитием событий, с общественными отношениями. Их обострение всегда вызывало и более острый отклик в художественных произведениях. От сюжетов о простом, рабочем человеке, взятых как своеобразный мотив, расширяющий границы жанра, художники постепенно пе-

реходят к сюжетам о наемном рабочем — пролетарии, трактованным в плоскости общественной критики и политического призыва. И хотя, говоря по правде, этот процесс реагирования на общественные явления не всегда протекал с идеальной преемственностью, что было вызвано рядом объективных причин, прогрессивно ориентированное крыло нашей художественной жизни никогда не пренебрегало аспектом общественного значения в тесной связи со временем. „Наше изобразительное искусство, в отличие от других художественных областей, например, от литературы, где выработались более определенные понятия пролетарской или социальной поэзии или прозы, не создало особой категории социально-революционного художественного образа. Тенденциозное, боевое искусство не было, следовательно, в изобразительной области ведущим, сплошным эволюционным течением, проблемой *sui generis*, его развитие происходило в борьбе или по крайней мере в несогласии с официальным течением изобразительного искусства“<sup>12</sup>.

Обстоятельства после переворота 1918 года



Элемир Галас-Градил.  
„Обед бедняков“,  
масло, 1937



Антон Ясуш. „Старая улочка в г. Кошице“, уголь

обусловили то, что процесс развития словацкого изобразительного искусства в период первых, относительно свободных разбегов характеризовался значительной неопределенностью творческих целей. Правда, здесь существовало сильное тяготение к прогрессивным традициям, что нашло свое наиболее яркое выражение в переосмыслении народного творчества, в частности словесного, и в его изобразительном переложении; здесь также с самого начала заметно было положительное отношение к борьбе рабочего класса; однако последнее не являлось доминирующим. В первые годы особенно выразительно преобладал энтузиазм, вызванный национальным освобождением, что в искусстве вело к созданию произведений с радостным, праздничным содержанием. Однако энтузиазм очень скоро уменьшился, пришло разочарование в

существующей действительности. Наряду с оптимистическим тоном, удерживающимся в творчестве, отдающем дань конвенции или буржуазной идеологии, в изобразительное искусство то более, то менее интенсивно проникает социально окрашенный способ выражения с критической тенденцией. „Необходимо уяснить себе, что, по существу, речь в то время шла, — во всей широте художественной активности, от радостных, восхваляющих тонов, монументализирующих и идеализирующих словацкую землю и народ, вплоть до критических голосов социально-тенденциозного способа выражения, — о изобразительном проявлении буржуазной эпохи и что, следовательно, социально-критическое искусство в пропорции к общему развитию было подавляемым, отодвигаемым на запасные пути“<sup>13</sup>.

Изображение простого, трудящегося человека



перед первой мировой войной встречается прежде всего в живописных произведениях сельского жанра. Это было мотивировано преимущественно восхищением внешними атрибутами народности, своеобразия, фольклора. В изменившихся условиях послевоенного времени и авторы произведений сельского жанра с упомянутой концепцией, — в частности те, которые в жанровой живописи углубляются под поверхность жизненных явлений, — вносят в свое творчество выразительный социальный акцент. Так Густав Малый выводит бедного крестьянина в картинах, в которых своеобразная среда и одежда сельскохозяйственного рабочего являются второстепенными, а доминирует экспрессивный акцент выразительного социального содержания. И в творчестве Мартина Бенки, представителя направления монументализации и героизации словацкого народа и земли, находим более сложный взгляд на словацкую действительность того времени. В противоположность величественности и красоте гор и людей, в его произведениях, прямо символизирующих выражение отношения к отчизне, звучат смирение и участие, переносящие значение этих композиций в плоскость живых картин правды о ежедневной борьбе людей за существование. Последователи Бенки в области сельского жанра напонили его монументализационные стремления еще более выразительным социальным чувством. Это нашло свое выражение в балладном тоне и в экспрессивном решении живописных произведений Янка Алекси и особенно в рисунках и картинах Милоша А. Базовского. Сюжеты из жизни людей гор, изображение тяжелого труда дровосеков находим и в жанровом творчестве Карола Ондreichка. В начале тридцатых годов, под влиянием времени и под впечатлением творчества Бенки, Алекси и Базовского, творчество Ондreichка получает сильный социальный подтекст с характерными для него меланхоличностью и балладичностью зволенских сюжетов, а также адекватный экспрессивный акцент. У дальнейших представителей сельского жанра социально мотивированный акцент не достигает такой интенсивности; здесь можно говорить лишь об отдельных выразительных реакциях (живопись маслом Золо Палудья, пастели Арнольда Вайса-Кубинчана и др.). От произведений с традиционно трактованными проблемами сельской жизни значительно отличаются картины на сельские сюжеты Имры Вайнера-Краля. В его фигурных композициях ощу-



Константин Бауэр. „Старуха“, масло, 1927

щается сильная социальная струя. Это касается прежде всего мотивов, почерпнутых из своеобразия сезонной работы простых сельских рабочих, какой была у нас в прошлом сплавка леса. Однако ядром социально экспонированного творчества Вайнера-Краля были произведения на сюжеты из жизни города.

Основатели новейшей словацкой живописи Людовит Фулла и Микулаш Галанда тоже были прежде всего живописцами города, однако коснулись и сельской проблематики. Особенно большое внимание жизни деревни уделял Фулла в начале своего творческого пути, не избегая и точки зрения социальной. Это, в частности, объясняется тем, что он стремился прямо манифестационно отличаться от авторов сельского жанра, считавших сельский сюжет исключительным и главным носителем „словацкости“ творчества. Можно сказать, что прочувствованно изображенные Фуллой судьбы сельских бедняков и изнуренных женщин являются, собственно, мотивами из жизни сельского пролетариата, которому не остается иного выхода, кроме

как продавать свою рабочую силу. Графические произведения „Сбор картофеля“, „Копающая“, „Ревуцкая семья“, „За грибами“ и живописные „Пастушок“ и „Ревуцкая семья“ весьма убедительным способом внесли в нашу изобразительную жизнь социальную тенденциозность в рамках сельского жанра. „Оценка действительности приобретает критическую окраску. Социальный акцент. Путь живописца, являющегося самым большим из всех словацких художников глашатаем радости, открывают произведения, близкие к социальной критике“<sup>4</sup>. При [перемене среды на городскую, в которую был перенесен из деревенской социально-тенденциозный сюжет, возникли уже произведения явно пролетарской ориентации и творческого замысла, такие, как „За работой“ и „Нищие“ — произведения, недвусмысленно критикующие результаты общественных отношений. И Микулаш Галанда в городских жанрах добился усиления выразительности и социальной тенденциозности. В его повороте к пролетарской тематике современники видели обещание новой волны, синтезирующей стремления первой половины двадцатых годов. „Открывшаяся дорога с точки зрения изобразительно-формальной во многих отношениях является правильной и остается лишь еще повысить ее в синтезе. Мы называем ее пролетаризацией искусства, поступлением его на службу новым идеям, где оно не будет служить роскошью для шарообразных господ и заполнять витрины музеев, а сольется с жизнью. Станет его неотъемлемой частью. Будет сотрудничать при создании новых духовных (а не только эмоциональных) ценностей“<sup>5</sup>.

В общем можно констатировать, что социально-критический аспект в произведениях сельского жанра выступает на первый план художественной трактовки только в исключительных случаях и в размерах, определяемых самим существом жанрового творчества, зависящих от глубины проникновения в жизнь сельского рабочего человека. При комплексном взгляде на жизнь народа, в стремлении создать образ, черпающий из своеобразия чистый сюжет, социальная точка зрения была скорее второстепенным компонентом композиции. Основное внимание авторы уделяли внешним и более эффектным атрибутам народности — национальному костюму, живописности среды, праздничности. Вопреки этому, в произведениях художников, стремящихся достичь выразитель-

ности изображаемых ими типов, края, жизни, за символикой Словакии выпукло обрисовывалась балладная атмосфера, полные страдания судьбы людей, старая беда в новых условиях. Если мы дадим себе отчет в том, что сельский сюжет доминировал у нас в течение десятилетий развития изобразительного искусства, доминировал и количественно, и качественно, то напрашивается предположение, что ориентированное на город, тематически связанное с его жизнью и средой течение изобразительного искусства не достигло должного размаха и размеров. Но это было не так. Пролетарская тематика нашла свое воплощение именно в этом течении. И если в сельском жанре социально мотивированная тематика имеет характер фрагментарной периферийности, то в городском живописном жанре, в графике, рисунке и прикладной графике она не только приобретает перевес, но и создает качественно новую ступень, близкую специфике пролетарского искусства.

Предпосылки, создавшиеся для этой перемены в ориентации изобразительного искусства, зависели

Константин Бауэр. „Агитатор“, масло, 1928





Эдмунд Гверк.  
„Дорожный человек“,  
масло

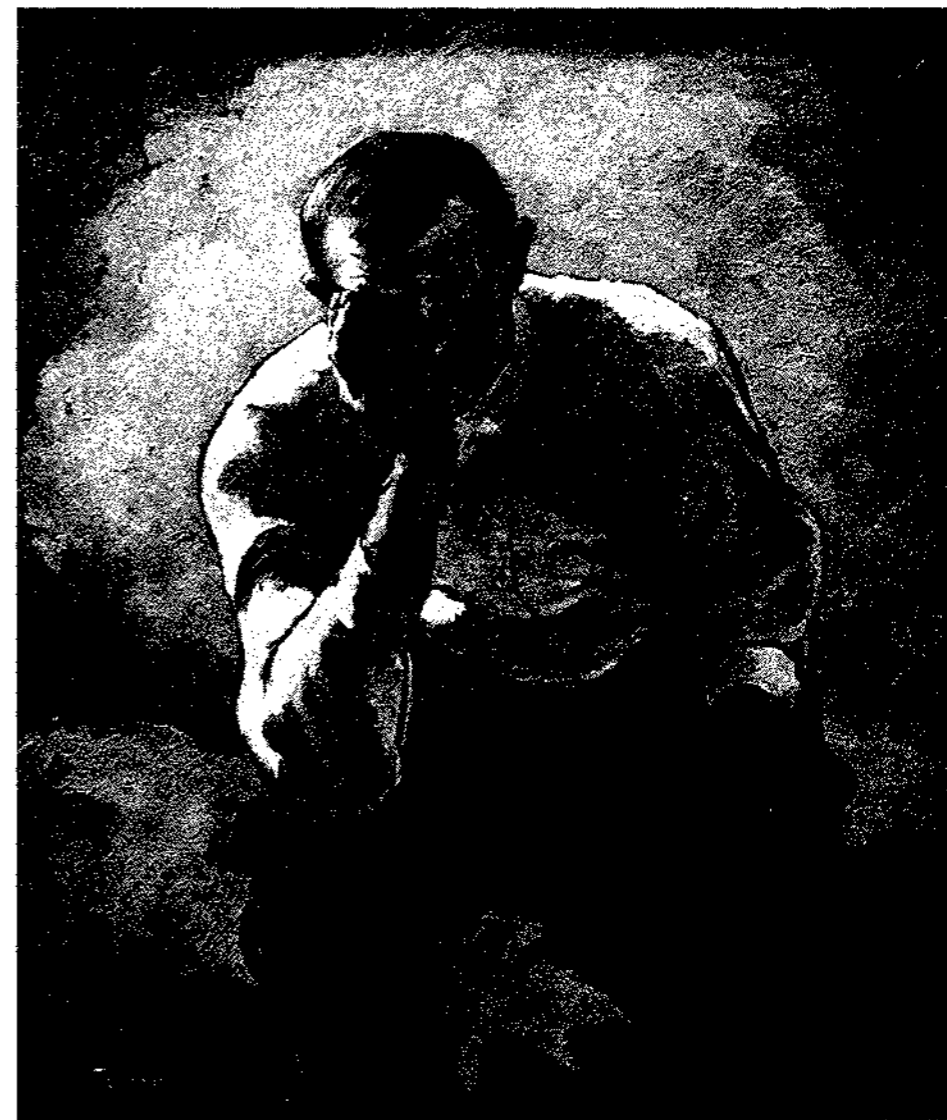
не только от интенсивности социального чувства художников. Решающую роль сыграли здесь объективные обстоятельства: существующие в то время общественные условия как исходная точка творческих стремлений и в частности заметно изменившееся общественное значение самого пролетариата. В то время, как для сельского пролетариата характерна была значительная рассеянность, изолированность и он страдал от неорганизованности, положение и борьба городского пролетариата периода, который открыл у нас 1918 год, с самого начала были действительностью, с которой нельзя было не считаться. „Ядром словацкого изобразительного искусства после 1918 года была сельская тематика, которую либо экспрессивно монумента-

лизировали, либо декоративно стилизовали. Так случилось, что наше искусство лишь мимоходом обращало внимание на жизнь нового пролетариата, который в период домюнхенской республики уже стал могучей общественной силой“<sup>6</sup>. Рабочий класс с самого начала нес основную тяжесть в борьбе за хлеб и работу. Уже в 1921 году он оказался в состоянии организовать свой авангард, основав Коммунистическую партию. Так возникла платформа для борьбы за справедливое дело рабочего класса, значение и размах которой понимали и с идеалами которой часто полностью отождествляли свои идеалы некоторые мастера изобразительного искусства.

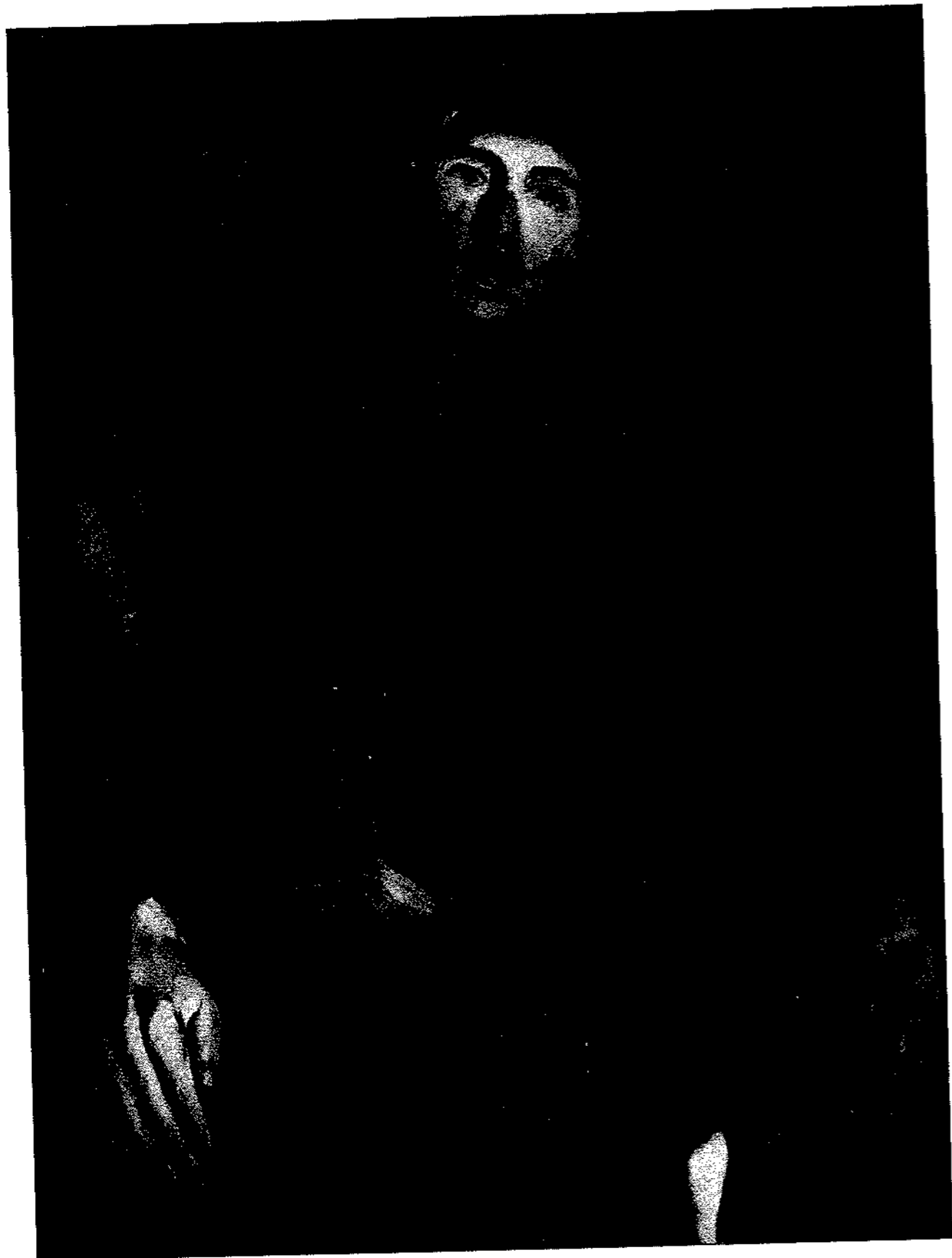
Достоинно внимания то, сколько творцов в на-

ших скромных культурных и художественных условиях прошлого отдало свой талант на службу делу прогресса и борьбы рабочего класса. Хотя мы и рассматриваем пролетарскую тематику как более узкую проблему в пределах творчества с прогрессивной ориентацией, нужно указать на тот факт, что наше изобразительное искусство очень непосредственно и убедительно реагировало на первую мировую войну, на период социальных боев во время буржуазной республики, на угрозу фашизма, экономический кризис и ужасы второй мировой войны. Оно шло в ногу с передовыми силами в новейшей истории. Если мы, несмотря на все это, констатируем, что прогрессивно-

экспонированный способ выражения в изобразительном искусстве представляет собою лишь часть художественных стремлений, то нужно дать себе отчет в том, что само развитие искусства проходило в условиях классовых боев, в условиях власти буржуазии, а следовательно, изобразительное искусство страдало от ограничений и запретов, налагаемых временем на проявления протеста, критики или прогресса в любом их виде. Несмотря на все тормозящие влияния, произведения словацкого изобразительного искусства с пролетарской тематикой являются значительным вкладом и в сокровищницу национальной культуры, и собственно в дело нашего пролетариата в прошлом.

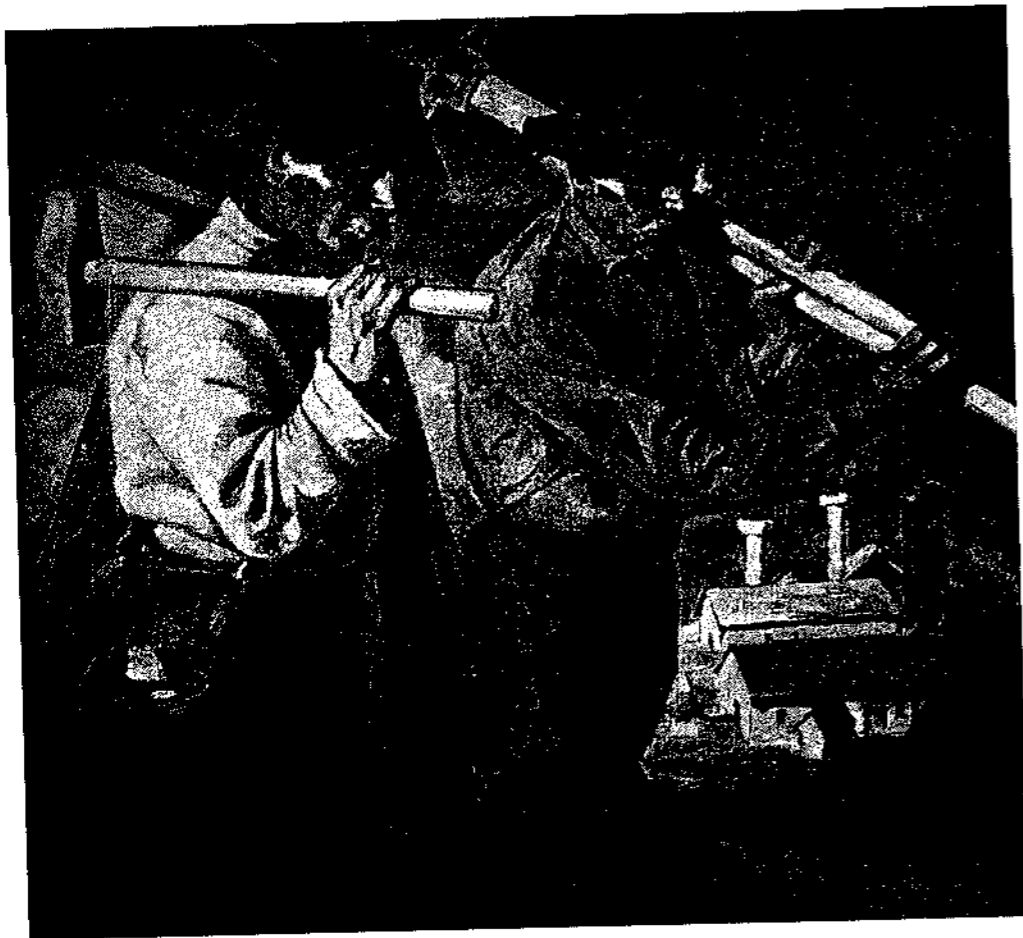


Эдмунд Гверк.  
„Заботы“, масло, 1928



Юлиус Флахе. „Безработный“, масло, 1932

Гейза Андял, „Семья безработных“, масло, 1934



Гейза Андял. „Шахтеры, идущие с работы“, масло, 1930

От чувства гуманности до пролетарского сознания — вот широта, с которой словацкое изобразительное искусство охватило тематику, относящуюся к жизни и среде трудящегося человека, рабочего, пролетария. Как мы уже видели, не всегда доходило до созвучности художественных и общественно-политических взглядов того или иного мастера в одно и то же время. Однако художники, сумевшие углубиться в судьбы людей на задворках городов и вместе с тем, образно говоря, на задворках общества, смогли высказать прямо или, по крайней мере, с помощью художественных символов правду о действительности. Отсюда этот размах колебаний в интенсивности способов выражения, в степени сознания, в спонтанности сознательных позиций. Происходило это не столько из-за недостатка понимания словацкими художниками интересов рабочего класса и желания примкнуть к нему, сколько, скорее всего, из-за расплывчатости

художественных программ и идеологических позиций.

Пролетарские аспекты в словацкой культуре и искусстве в процессе формирования творчества, стоящего на позициях борьбы рабочего класса, имели возможность опираться на аналогичную проблематику в чешском авангардном искусстве. Это была прежде всего программа чешского поэтизма, который с начала двадцатых годов вводил импульсы прогрессивно ориентированной концепции. Базой поэтизма стал художественный союз „Деветсил“, основанный в Праге накануне генеральной забастовки в декабре 1920 г. Для молодых художников из упомянутого союза характерны были занимаемые ими бескомпромиссные позиции на платформе рабочего класса. От первых лет своего существования „Деветсил“ выразительно склоняется к марксизму и к пролетарскому искусству. „Поэтизм всегда стремился быть прежде

всего определенным взглядом, определенным способом понимания жизни и искусства, его целью была подготовка в области эстетической, эмоциональной, в области чувства и воображения нового жизненного стиля будущего бесклассового общества или, иначе говоря, нового человека этого общества“<sup>7</sup>. Со словацкой стороны к идеям чешского „Деветсила“ наиболее близко подошла прогрессивная группа при культурно-политическом ревю ДАВ, основанная с целью привлечения интеллигенции к борьбе Коммунистической партии Чехословакии. И представители ДАВ были заинтересованы в пропагандировании и обосновании необходимости существования искусства, стоящего на позициях рабочего класса, способного повышать революционную активность пролетариата. „Наряду с интеллектуальной целесообразностью, искусство должно прежде всего становиться классово и социально целесообразным. Должно стать мировоззрением, проводимым в жизнь не только благо-

даря интеллекту; оно должно быть пережито и прочувствовано каждым нервом. Под его углом зрения должно находиться художественно формируемое отношение человека к трудящемуся, пролетарскому коллективу... Тогда социальный функционализм искусства будет повышать революционную активность пролетариата! Это есть, следовательно, стремление достичь художественного синтеза, который будет создаваться из конструктивных элементов и объединяться в живое и социально действенное целое революционной идеологией“<sup>8</sup>.

Произведения с пролетарской тематикой в словацком изобразительном искусстве представляют собою качественно весомую и, принимая во внимание условия времени, также относительно богатую, органическую часть социально экспонированного творческого наследия. Ведь наши художники сделали значительный вклад в процесс становления национального сознания, отзвуки которого в искусстве были слышны еще долгое время после

Гейза Андял. „Шахтеры“, этюд, мел, 1920





Коломан Сокол.  
„Удар“.  
резьба по дереву, 1931

падения австро-венгерской монархии — жандарма славянских народов. Вот почему в годы, пришедшие после переворота, в культуре и искусстве так много места уделялось проявлениям радости и изображению национально возрожденного народа. Но уже в двадцатые годы в произведениях словацких художников начинает звучать выразительный социальный акцент. В подлинном соответствии с положением простого народа, раскрывают они горькую правду: в буржуазном государстве не были и не могут быть осуществлены мечты трудящегося чело-

века. Художники возвращаются к первой мировой войне и высказывают языком изобразительного искусства свои взгляды, предостережения. Принимают живое участие в чем дальше тем более активной борьбе рабочего класса, заставляют обращать внимание на нечеловеческую судьбу пролетариата. Особенно сильно звучит голос солидарности в живописных произведениях и графических листах, в политических рисунках, созданных в период экономического кризиса. Словацкие художники по-своему реагируют на угрозу фашизма и прибли-

жающейся войны. Реагируют на гражданскую войну в Испании и высказывают решительный протест во время второй мировой войны. Наиболее смелые из художников отдают свой талант на службу антифашистскому движению и в исторические дни Словацкого национального восстания. Словацкие художники со всей непосредственностью выражают радость по поводу освобождения Чехословакии Советской Армией и сопровождают послефевральский процесс построения социализма общественно воодушевленным творчеством.

Само лишь простое перечисление тематики художественных произведений с очевидностью показывает, что для развития словацкого изобразительного искусства весьма характерной была его сомкнутость с общественным движением и что большая часть семьи художников прошлых десятилетий твердо стояла на прогрессивных позициях. Уяснив себе широту общественно экспонированного художественного изображения, тяготеющего к социально-тенденциозному творчеству, можно заключить, что произведения изобразительного искусства с более узкой пролетарской тематикой явились достойным вкладом художников в сокровищницу словацкой культуры не только с точки зрения их художественной ценности, но и как пример прогрессивной ориентации в тяжелых условиях классовой борьбы, с которым нельзя не считаться. „Тяжелой-претяжелой была жизнь рабочего человека при капитализме, заклеянная бедностью, горем, социальным гнетом, нечеловеческой эксплуатацией, отчаянием, борьбой за ломоть насущного хлеба. Многие жили этой жизнью и прожили ее. Многие пали. Многие ее только видели и наблюдали, переживали не прямо, а сочувствуя тем, кто страдал от нее. Не могут ее забыть ни те, ни другие, живет, предостерегает и дальше в них. Но были и такие, которые ее отображали в своих художественных произведениях. Сохранили ее в своих скульптурах и картинах“<sup>99</sup>.

От социальной ориентации искусства недалеко уже было к творчеству тенденциозно-критическому, носителями которого были авторы произведений с пролетарской тематикой. Творчество, принимающее живое участие в общественной жизни, творчество, исходными позициями которого был тесный контакт с этой жизнью, нашло убежденных приверженцев в словацком изобразительном искусстве. Опорой была решимость говорить правду

о положении и борьбе рабочего класса, поддерживаемая горячим сочувствием художников к пролетариату.

Пролетариат Словакии нашел своего несомненно самого пылкого защитника и выразителя интересов, — с точки зрения взаимодействия искусства с жизнью, — в лице восточно-словацких художников, в частности в районе города Кошице. Тут уже с начала двадцатых годов работала целая группа живописцев и графиков, создавшая основы словацкого пролетарского изобразительного искусства и даже достигшая кульминации в развитии этих своих исканий. И если нет возможности говорить о собственно специфическом пролетарском искусстве, как о сплошном течении, все же степень активности участия в жизни через пролетарскую тематику достигла в течение двадцатых и тридцатых годов среди художников города Кошице такой высоты, что чувствовалась далеко за пределами Восточной Словакии. Развитию этого со-

Людovit Фулла. „Коплющая“, резьба по линолеуму, 1927





Коломан Сокол. „Голодные“, резьба по дереву, 1931

Коломан Сокол. „Измуренный“, офорт, 1931

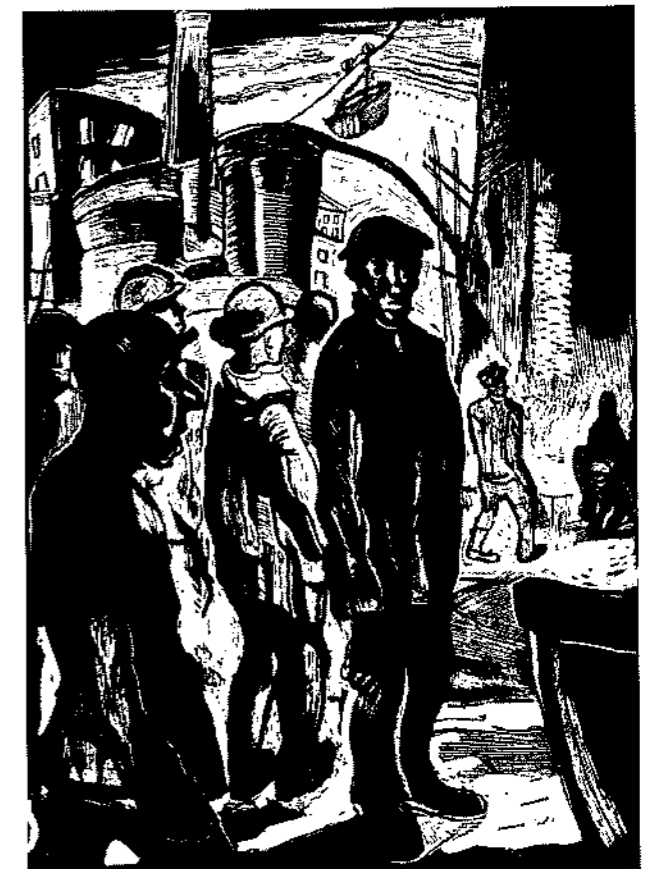


циально-тенденционного направления несомненно способствовало то обстоятельство, что Восточная Словакия была одной из самых отсталых областей и результаты несправедливых общественных отношений были здесь особенно кричащи. Это была область с минимально развитой промышленностью. На мелкое крестьянство с его устаревшими методами обработки земли ложились недуги капитализма как систематические бедствия, описи имущества и эмиграция и поисках работы. Эти результаты еще чувствительней касались городского пролетариата, основное ядро которого страдало от хронической безработицы и должно было бороться за удовлетворение самых насущных нужд. В таких условиях формировалось здесь отношение художников к делу рабочего класса, которое в их творчестве перерастало в социально-критическое отношение искусства к жизни. На социально-тенденционной линии в творчестве восточно-словацких художников несомненно отразились также непосредственные переживания, связанные с Венгерской коммуной и существованием Словацкой советской республики. Эти попытки утвердить революционную диктатуру пролетариата, которые были прямым отзвуком Великой Октябрьской социалистической революции, оказали большое влияние на взгляды художников. Поэтому здесь недалеко уже был переход от социально-тенденционного искусства к искусству пролетарскому. Одним из известных представителей этого направления был живописец и график Еуген Крон (род. в 1882 г.). Он сгруппировал целую плеяду adeптов изобразительного искусства, которые имели прямое отношение к социальной проблематике своего времени. От 1921 года Крон вел собственную, частную графическую школу в городе Кошице, собравшую многих известных в будущем художников и содействовавшую пробуждению их сознания. Школа Крона не только подхватывала молодые таланты, получавшие в ней основы художественного образования. Она поддерживала также прогрессивный образ мышления и расширяла политический кругозор, формируя у принадлежащих к ней художников социальное сознание, горячее сочувствие к судьбам пролетариата. Именно графическая школа Крона послужила решающим толчком к социально-экспонированному творчеству для такого выдающегося представителя пролетарской тематики в изобразительном искусстве, каким был Коломан Сокол; тут же получал консультации Константин

Бауэр. И многие другие ученики Крона создали произведения с прогрессивным содержанием. Это были Юлиус Якоби, Людовит Фелд.

Уже в первых графических работах Еугена Крона, перед переворотом 1918 г., проявились политическая зрелость и склонность к социальной тематике („Рабочие“, литография, 1920; „Мануфактурный мотив“, резьба по линолеуму, 1913). А после переворота он прямо создает программные произведения и „сознательно использует искусство как дидактическое средство, как сильный, мобилирующий аргумент. Он добивается такого синтеза новейшего искусства с революционными идеями, какой в первые послереволюционные годы получил авангард советских художников“<sup>10</sup>. Произведения Крона, благодаря простому фону городских уголков и окраин, часто получали характер живого отклика на жизненные явления (рисунки „Замочница улица в г. Кошице“, 1921; „Збройница улица в г. Кошице“, 1924; цикл литографий „Из старых Кошиц“, 1921). Острая социально-тенденционная страстность Крона была обусловлена

Коломан Сокол. „Перед фабрикой“, резьба по дереву, 1930





Юлиус Якоби. „Над объявлением“, масло, 1934

мировоззрением художника, сформировавшимся под влиянием революционных идей Великой Октябрьской социалистической революции и социальных факторов в общественном развитии после первой мировой войны. Может быть, именно здесь находится исток его новаторства в развитии революционно-социального образа, а также гуманизмом пропитанного стремления помогать в борьбе за нового человека, за изменение общественных отношений. То, что в случае Крона речь шла скорее о стихийном отражении объективно существующих факторов, интерпретатором которых явился художник, чем о выражении субъективных художественно-идеологических позиций, подтверждает определенная аналогия с бельгийским графиком и живописцем Франсом Мазерелем. Аналогия касается исключительно почти тождественных истоков, которые питали и которым служило искусство обоих упомянутых художников. Этими

истоками были: мировоззрение, первая мировая война, Великая Октябрьская социалистическая революция и потребность критиковать социальную действительность того времени. „Мазерель обращается к самым важным вопросам жизни своего времени. Вот короткий обзор главных тем его творчества двадцатых годов: борьба пролетариата за свободу и человеческое достоинство („Страдания человека“, цикл гравюр на дереве, 1918), человек и буржуазная действительность („Моя книга часов“, 1919), мечта человека о свете свободы, образования, о солнце („Солнце“, графический цикл, 1919)“<sup>11</sup>. Следовательно, мы находим здесь не только констатирование и критику общественных отношений, но и конструктивный изобразительный призыв изменить их. Как Мазерель в цикле „Солнце“, так Еуген Крон в литографическом цикле „Муж солнца“ (1927) поднимается выше критики и ищет выхода. Это касается, в частности, листов „Люди“, „Сам“, „Действие“ и др. из этого же цикла.

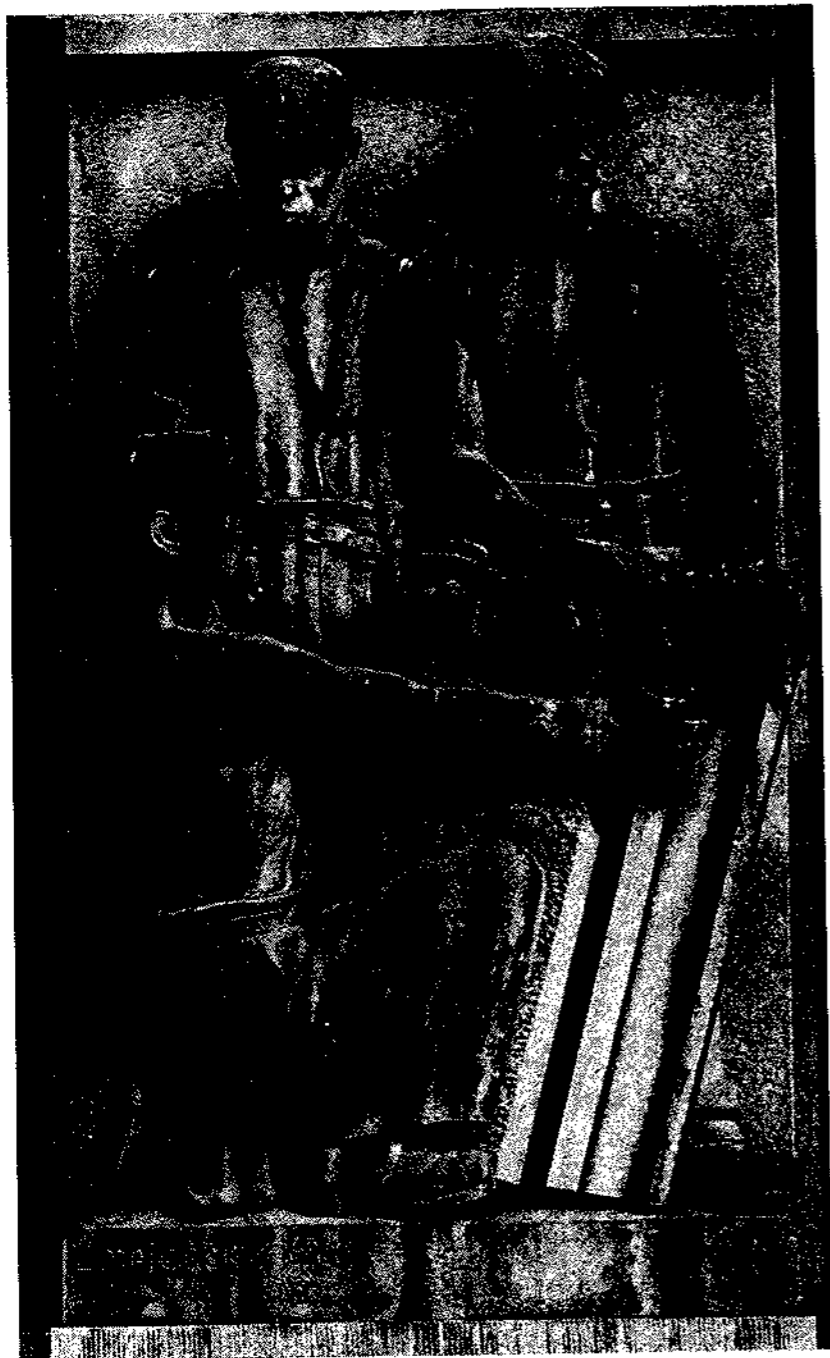
Убедительность социальной тенденции усилилась в творчестве художника окраин и кошицкого пролетариата Константина Бауэра (1893—1928 гг.). Он был живописцем и графиком наряду с основной своей профессией инженера. Как художник Бауэр был самоучкой. Основы изобразительного искусства он изучал у художника Элемира Галаса-Градила и, безусловно, ему помогли консультации, получаемые иногда у Еугена Крона. Со свойственным ему развитым пониманием искусства и необычайным художественным чутьем Бауэр сумел воспринять импульсы европейского искусства и, разлив их, использовать в собственном творчестве. На его художественные взгляды повлияла, в частности, немецкая экспрессионистическая социальная живопись. Его мировоззрение было близким к мировоззрению тех наших художников, на которых оказала большое влияние Великая Октябрьская социалистическая революция. Такое формирование мировоззрения привело Бауэра на сторону прогрессивного движения и отразилось на идейном содержании его творчества. Бауэр был у нас одним из первых художников, которые ввели в свое творчество специфически пролетарскую тематику с ясной, сознательной и политически мотивированной мыслью. „На полотнах Бауэра впервые в истории словацкой живописи появляется пролетарий, и то такой пролетарий, который уже знает, что он пролетарий. Он является предметом внима-

ния художника не только как индивидуальный тип, но и как представитель коллективной борьбы“<sup>12</sup>. Тогда как другие художники прогрессивной ориентации трактовали пролетариат лишь как слой, создавший своим трудом все ценности, у Бауэра, кроме того, пролетариат выступает как политическая сила, способная довести свой бой до конца. Усиленное внимание уделил Бауэр проблематике борьбы за хлеб („Безработные“, „Голодающие“, „В посреднической конторе по приисканию работы для служанок“). Острую критику общественных отношений дал в произведениях с сильным социальным содержанием („Старая женщина с палкой“, „У железной дороги“, „Перед кухней для бедных“, „Визит в больницу“). Для произведений Константина Бауэра, в которых изображены тяже-

лые условия жизни пролетариата, характерны простые сюжеты из среды, где обязательны также окраина и тюрьма („Старый двор“, „Предместье“, „Во дворе тюрьмы“). О замыслах художника в области пролетарской тематики наиболее убедительно свидетельствует произведение „Агитатор“ (1928), которым завершается творческий и, к сожалению, преждевременно также жизненный путь Бауэра. „Следует считать показательным, что последняя картина, которую К. Бауэр писал и, собственно, даже не окончил, называется „Агитатор“. Сжатый кулак и красный шейный платок изображенного мужчины с твердым, решительным взглядом ясно говорят, какой это агитатор“<sup>13</sup>. Бауэр в течение относительно краткого периода художественной деятельности создал выдающиеся произведения,

Юлиус Якоби. „Асфальтировщики“, масло, 1934





Ладислав Маерский.  
„Работа“, песчаник, 1936

полные большого значения. Его фигурные композиции и картины из жизни пригородных кварталов являются не только отражением беды и проявлением участия, но и выражением глубокой критики общественных отношений. Они знаменали некомпромиссный переход художника на сторону пролетариата. Явились призывом, поддерживающим решимость масс изменить свое несправедливое

положение. Поэтому полотна и рисунки Бауэра принадлежат „к наиболее выразительным и идейно целостным проявлениям социальных стремлений в словацком искусстве двадцатых годов“<sup>14</sup>.

В том случае, когда авангардность соединялась с живым участием в политической жизни и художник оказывался твердо стоящим на платформе интересов пролетариата, создавались произведения

убедительного пролетарского звучания. Социально-политическая тенденция брала начало в сочувственном отношении к наиболее широким массам трудящихся и приводила к высказыванию социальной правды о эпохе, о положении пролетариата. Художника прогрессивных взглядов интересовала не поверхность вещей, не конвенционный жанр, а в первую очередь углубление в изображаемые характеры. Шли поиски убедительного способа художественного выражения волнующих замыслов — от стремления вызвать опасения за судьбу трудящегося человека, высказать страх за его существование вплоть до критической тенденции, до обвинения и настойчивого вызова. Так родилось пролетарское искусство, как система художественных образов, полностью поставленных на службу общественному прогрессу.

И другие восточно-словацкие представители изобразительного искусства обратили свое внимание на рабочий класс и на творчество, раскрывающее противоречия капиталистического общества. Социально экспонированное течение пополнили также художники, коснувшиеся пролетарской тематики в рамках более широко задуманного социального жанра или наряду с преимущественно отличными художественными интересами. Так живописец Иозеф Бендик (род. в 1905 г.) посвятил свое творчество родному краю в Восточной Словакии, который он близко знал и на тяжелые жизненные условия в котором старался обратить внимание своим социально заостренным творчеством. Как живописец фигурных жанров, связанный с действительностью противоречивых социальных отношений, он обратился к темам из среды и жизни рабочих, безработных и большое внимание уделил жизни цыган. К самым серьезным произведениям, которые были вкладом Бендика в социально-тенденциозную волну нашей живописи, относится полотно „Раненый на лесопилке“ (1938), возникшее в результате попытки мастера возбудить участие к человеческой трагедии пролетариата, и композиция „Безработные“ (1936). Эта композиция с подзаголовком „Суп бедных“ является красноречивой критикой общественных отношений. Содержание данного произведения навеял художнику мировой экономической кризис капитализма и его результаты в наших условиях.

И живописец Юлиус Якоби (род. в 1903 г.) прямо сросся с пролетарской средой кошицкой окраины. Его произведения на сюжеты, взятые из этой среды,

являются непосредственными реакциями на пережитые и прочувствованные события. Так он реагировал на бунт в Кромпахах (газетная графика, 1925). С глубоким интересом писал типы бедных людей из своего района, с которыми каждый день встречался и судьбы которых были ему не безразличны (живопись маслом „Шарманшик“, 1929; „Страх“, 1934; „Толкучий рынок“, 1935). В дальнейших произведениях Якоби с пролетарской тематикой социальный акцент еще более приблизился к прогрессивным позициям в отношении к пролетариату (живопись маслом „Над объявлением“, 1934; „Асфальтировщики“, 1934; „Без работы“, 1936). Социально экспонированное творчество Юлиуса Якоби принесло новые художественные достижения и новый подход к пролетарской тематике. Оно отличается оригинальной концепцией, развивающей стремления прогрессивных восточно-словацких художников „с иным темпераментом и в несколько ином плане иронизации вплоть до сарказма“<sup>15</sup>.

Живописец Элемир Галас-Градил (1873—1948 гг.) выбрал темой своей социально мотивирован-

Людовит Крижан. „Суп бедняков“, уголь, 1934





ной композиции „Обед бедняков“ („Суп бедняков“) 1937 г. проблему безработицы. Свой замысел он воплотил в убедительный образ беды, голода; изобразил толпу безработных, вынужденных ограничиться минимумом, необходимым для поддержания жизни, каким была общественная милостыня в натуре. Картина возникла не в результате случайной встречи с этим недостойным и унижительным социальным явлением. Художник, как свидетельствуют о том варианты тождественной композиции, подготавливался к созданию своего

произведения, чтобы как можно ярче выразить протест. Хотя композиция и является единственной в комплексе произведений Галаса-Градила, связанной с точки зрения сюжета с пролетарской тематикой, ее следует оценить как „выразительный документ тяжелых сторон социальной жизни нашего общества в условиях капитализма“<sup>16</sup>.

Нашла своих интерпретаторов в рядах мастеров изобразительного искусства и жизнь пролетариата среднесловацких шахтерских городов. Самый выдающийся из них работал в Кремнице и в Банской

Штявнице. Представитель академического реализма Гейза Андял (1888—1956 гг.) был живописцем и графиком шахтерского города Кремнице. Здесь находил он сюжеты для своих фигурных композиций. Его живописные и графические произведения тематически связаны с жизнью рабочей среды, в них изображены типические образы шахтеров („Шахтеры“, 1920; „За обедом“, 1928; „Шахтеры, идущие с работы“, 1930). Шахтерская проблематика все время оказывалась в центре внимания художника. Однако, хотя творчество Андяла и не вы-

ходило в течение долгих лет из тематического круга, охватывающего рабочую среду, его эстетические взгляды помешали ему достичь особого новаторства формы своих произведений. Исключением является период экономического кризиса, вызвавшего безработицу и в кремницких шахтах; тогда усиливался критический элемент и в композициях Гейзы Андяла.

Гораздо более интересных результатов в попытках создать произведения с пролетарским содержанием достигли художники, располагавшие



Людovit Крижан.  
„Перед посреднической  
конторой  
по приисканию работы“,  
уголь, 1934



Людovit Крижан.  
„Без работы“, уголь, 1933



Имро Вайнер-Краль.  
Лист из цикла „Братислава“.  
резьба по дереву, 1936—1937

в своем творчестве выразительными средствами, которые принесла волна экспрессионизма. Работающих в экспрессионистической манере художников, которые вместе с тем были убежденными приверженцами революционных идей, имела, кроме пролетариата Кошице, также шахтерская среда Банской Штявницы. Тут работал один из представителей социально ориентированного течения живописцев Эдмунд Гверк (1895—1956 гг.) Творчество этого мастера было определено несколькими

основными компонентами. Прежде всего это было единство сильного экспрессивного выражения и глубокого гуманистического чувства. Дальше это было хорошее знание жизни шахтерского пролетариата и отождествление своих интересов с целями его борьбы. Адекватно к развитию жизненных ситуаций и условий пролетариата, усиливается и социальный заряд в боевом, экспрессивном способе выражения Э. Гверка. Банско-Штявницкая область, несущая отпечаток беды, стала постоян-

Юлиус Лерини.  
„Голодный мари“,  
уголь, 1935



ным источником для его художественно зрелого творчества („Грунь“, 1926; „Заботы“, 1928). Образы суровой и монументальной природы и фигурные композиции как символизируют драматическую атмосферу времени, так и выражают характер области и жизни в ней („Метель“, „Женщина с деревянным ковшом“ 1928). В период экономического кризиса мастер поднял боевой характер художественного изображения до остроты социальной критики („Гном — Обвинение капитализма“). Под впечатлением воспринимаемой

действительности, в духе немецкого экспрессионизма, формировались произведения, общим знаменателем которых является „протест и сопротивление данному капиталистическому общественному порядку. В них он дает образ человека, пролетария в его связи со временем, на котором лежит печать эксплуатации, угнетения, напряжения, неудовольствия и протеста“<sup>17</sup>.

Обстановка, создавшаяся в Словакии в период буржуазной Чехословацкой республики, прямо толкала к социально-критическому характеру про-

изведений изобразительного искусства. В результате неразвитости промышленности, противоречия капиталистического общества особенно тяжело ложились на плечи рабочего класса. Господствующий класс ликвидировал многие и без того ничтожные возможности заработка в промышленном производстве. Сильная волна эмиграции в поисках хлеба захватила массы рабочих, безработных сельскохозяйственных работников, находящихся под угрозой опосредованного лишения имущества мелких крестьян. Безработица, эмиграция, растущая беда особенно усилились в период послевоенного кризиса в 1921—1924 годах, а затем во время большого экономического кризиса капитализма в 1929—1934 годах. Возникшие в результате кризиса бедствия привлекли к пролетарской тематике и тех мастеров, художественная программа которых имела раньше другой характер. Так спонтанно и в то же время необычайно интенсивно реагировал на социальную действительность периода кризиса живописец Людовит Крижан (род. в 1900 г.). Типичский живописец крестьянских жанровых сцен и пейзажа, он, можно сказать, демонстративно представил обществу серию картин и рисунков выразительно критического характера и пролетарски ориентированного содержания („Суп бедняков“, „Без хлеба“, „Без отца“, „Перед посреднической конторой по приисканию работы“ и другие 1933—1934 годов). Словацкое изобразительное искусство чутко реагировало на общественные условия, на такие неминуемые при капитализме явления, как эмиграция в поисках работы, безработица, нищенство и прочие недуги несправедливого общественного строя, от которых в первую голову страдал пролетариат. Общественный порядок, порождавший голод и нищету, поставили в своих произведениях к позорному столбу Людовит Фулла („Нищие“, резьба до дерева, 1925), Микулаш Галанда („Нищенство“, масло, 1933; „Нищий с гармошкой“, рисунок), Коломан Сокол („Голодные“, резьба по дереву, 1931), Штефан Беднар, Йозеф Бендик, Ян Новак и другие. И в продукции словацких скульпторов появлялись хотя и отдельные, но очень актуальные изобразительные реакции на социальную действительность времени кризиса. Так Ладислав Маерский (1900—1965 гг.) создал свою групповую фигурную композицию „Беда“ (бронза, 1933), Войтек Игрисский (род. в 1899 г.) — жанровую сценку „Без работы, без хлеба“, Франо Штефунко (род. в 1903 г.) — уличную сцен-

ку „На мостовой“ (дерево, 1935). Из многих социальных сюжетов в нашей скульптуре периода между двумя войнами выделяются композиции Франтишка Гибалы (род. в 1912 г.), например, „Забастовка в Карпатах“ (гипс, 1936) и другие.

Унизительные жизненные условия городского пролетариата на окраинах, в трущобах, — во всем капиталистическом мире, по существу, одинаковые своими характерными и бьющими в глаза проявлениями бедности, — оказались в центре внимания мастеров изобразительного искусства, почувствовавших человеческую трагедию и стремящихся создать правдивое отражение своего времени. „... Страшное это шествие среды, жизни, образов периода между двумя войнами. Темные, вредные для здоровья квартиры, хлопотами искривленные фигуры, искаленные руки и пальцы, погасшие от страданий глаза, изборожденные заботами лица, иссохшие от голода тела, матери, для которых материнство было только проклятием, ибо они вынуждены были стать свидетелями страшных трагедий своих детей, преждевременно умирающих от голода, бездомности и безработицы...“<sup>18</sup> Окраины не могли стать только сюжетом, заменяющим пейзаж или натюрморт, или только причиной для изменения темы. Окраины захватывали всей своей наготой общественных обид, и именно поэтому к ним обращались словацкие живописцы. Не как к сенсации, но ведомые то гуманистическими убеждениями и потребностью создать правдивые образы, хотя бы непрямо затронуть проблему пролетариата, а то сознательной, программной мыслью, тенденциозно заостренной до критики общественного порядка.

Так случилось, что наряду с живописцами окраин, какими были, например, Еуген Крон и Константин Бауэр, к этой среде обращаются и живописец лирического характера Ладислав Чемицкий (род. в 1909 г.), время от времени находя в ней материал для своих композиций („Дома на окраине“, 1935), и живописец и график — чуткий интерпретатор общечеловеческих проблем — Винцент Гложник (род. в 1919 г.) в своем полотне „Грустный квартал“, 1944 г., и Йозеф Бендик в фигурной композиции „На углу улицы“, 1933 г., и другие. Но тему пролетарских окраин все же наиболее полно интерпретировали средствами изобразительного искусства художники, сталкивающиеся с проблемами, волнующими жителей

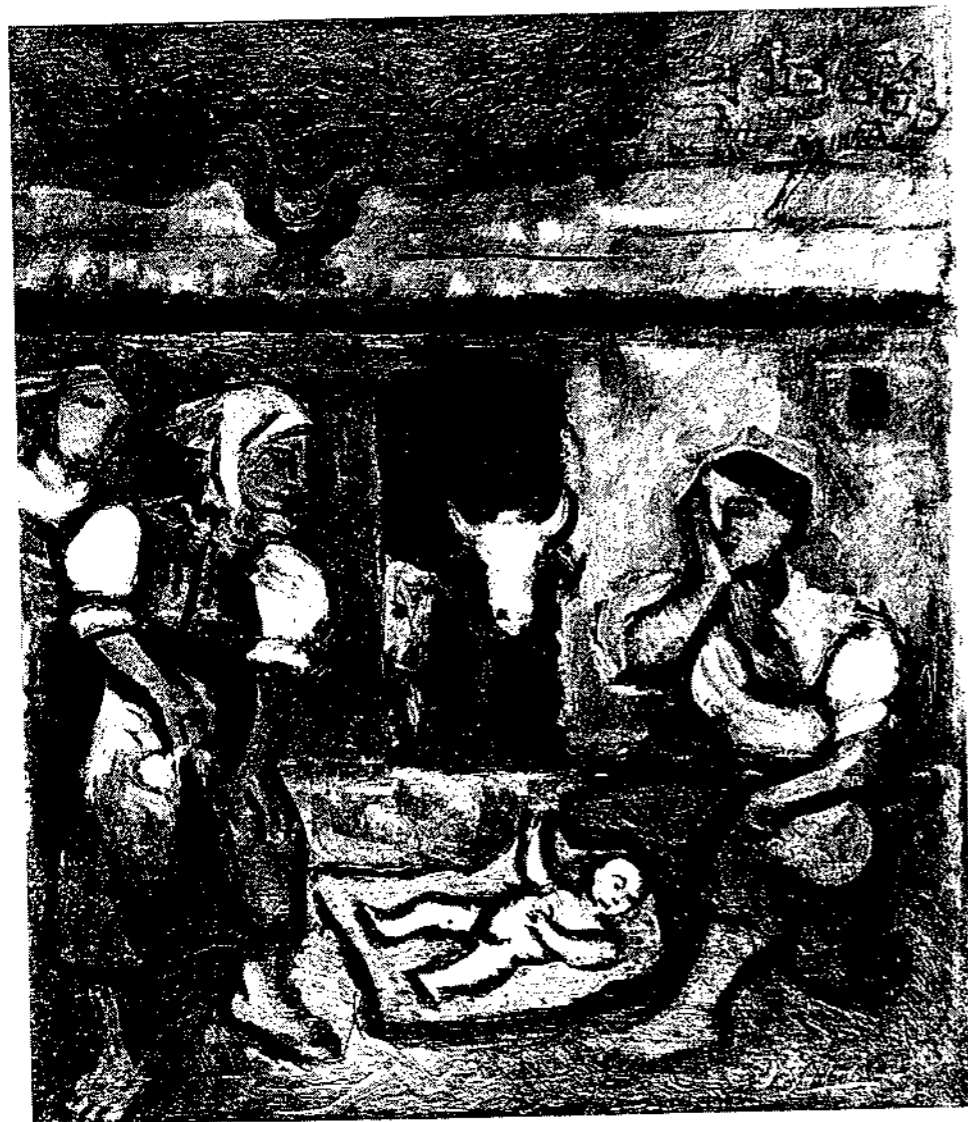


Йозеф Бендик. „Безработные“, масло, 1936

этих окраин, в своей повседневной политической практике. Такими были, например, Штефан Беднар, уже в 1927 г. создавший красноречивую цветную резьбу по дереву „На окраине“, или Имро Вайнер-Краль (род. в 1901 г.), создавший в 1936—1937 гг. цикл „Братислава“, резьба по дереву. В этом цикле есть несколько графических листов, в которых экспрессивно действенно, выразительно метко изображена пролетарская среда города, ее жизненная атмосфера. Графические листы, благодаря своеобразной манере художника, являются обобщающим отражением тех условий, в которых жил человек окраины, пролетарий, слуга, инвалид, нищий, вообще, жили все типы этой среды, бросаю-

щие обвинение общественным условиям („Братиславская улочка“, „С работы“, „После ужина“ и другие листы). Очень глубокий подход к теме окраины мы находим у представителя прогрессивного крыла нашего искусства Циприана Маерника (1909—1945 гг.), в его заставляющей задуматься картине „На окраине“ (1944), как и у представителя того же поколения Яна Желибского (род. в 1907 г.) в картине „Рождение пролетария“, 1936 г.

Своеобразно и с точки зрения метода художественного выражения бесспорно наиболее зрело коснулся проблемы окраины живописец и график Коломан Сокол (род. в 1902 г.). „Рубеж двадцатых и тридцатых годов является вместе с тем периодом



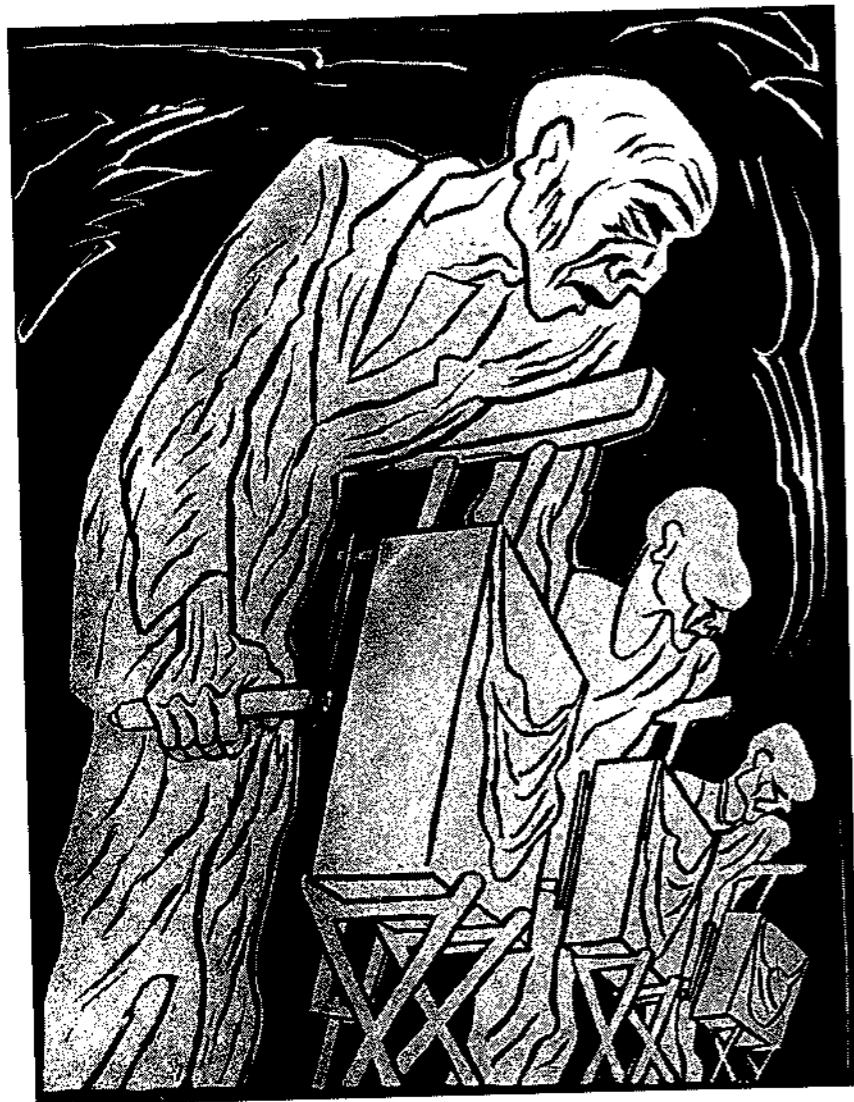
Ян Желибский.  
„Рождение пролетария“,  
масло, 1936

значительной формальной и идейной дифференциации в искусстве. Наступление экономического кризиса заставляет обратить внимание, наряду с судьбами крестьянина, на судьбы безработного городского пролетариата. Появляется личность графика Коломана Сокола, который продолжает линию социального содержания, связанную с кошицким районом начала двадцатых годов, и после 1929 года мы постоянно встречаемся с ним в первых рядах социально-тенденциозной чехословацкой графики<sup>19</sup>. Подход Коломана Сокола к теме окраины охватывает целый комплекс пролетарской проблематики. Он не ограничивается в решении темы внешними атрибутами среды. В его графических композициях, — Сокол был прежде всего известным графиком, — мы встречаем также интересные образы. Образ пролетария, или же образы рабочих, представителей окраины и рабочего класса, как правило являются доминирующим элементом в композиции. И не как-нибудь намеком, непрямо, скрыто, но становятся основными носителями идеи; убедительно и целеустремленно доминирующее выражение лица часто достигает значения критического вызова. Героями картин Сокола являются сознательные представители рабочего класса, следовательно, не безнадежно бедные, страдавшие люди в безвыходном положении, но люди, способные действовать, решившиеся действовать. Если созданные художником образы красноречиво свидетельствуют о жестокости пролетарских судеб, то здесь речь идет о протесте, о обвинении, адресованном обществу, которое терпит сложившиеся обстоятельства и неминуемо способствует воспроизводству их. Произведения Сокола — это художественные демонстрации за правду пролетариата („После зарплаты“, „Шахтеры“, „На окраине города“, „При железнодорожных путях“, „Перед фабрикой“ и другие графические листы). „Сокол хотел своим искусством выкричать все страдание, все горе, всю человеческую боль времени“<sup>20</sup>. Почти вся графика Сокола в период буржуазной Чехословацкой республики была посвящена социальной проблематике, и большая часть ее относилась к непосредственно пролетарски ориентированному творчеству. От реагирования на тяжелые результаты безработицы, выливающиеся в массовую эмиграцию („За хлебом“, 1927—1929), он переходит к изучению и отражению средствами искусства дальнейшего недуга буржуазного общества, от которого страдает пролетариат,



Войтех Лефлер. „Рабочий“, бронза, 1935

— беды и голода („Голодные“, резьба по дереву, 1931). Не оставляет художник вне поля зрения и ту часть рабочего класса, которая вынуждена на неравных правах продавать свою рабочую силу („Изнуренный“, офорт, 1931). Коломан Сокол „показал со всей силой своего таланта и моральной убежденности, а следовательно, и вытекающей из этого суггестивной выразительной силой, глав-



Йозеф Федора.  
„Народ музыкантов“,  
из цикла  
„Познакомьтесь со своей родиной“,  
резьба по дереву, 1932

ным образом черты не выдерживающего критики положения рабочего класса, самого наболевшего вопроса времени, социальные беды и обиды, совершаемые по отношению к человечеству<sup>21</sup>.

В тех областях изобразительного искусства, в которых вместо символа, косвенного намека или зашифровывания мысли в жанровом способе выражения неминуем прямой, открытый рассказ с четкими политическими взглядами, в Словакии было много случаев анонимности. Пролетарскую тематику как оружие политической борьбы рабочего класса, воплощаемую в политическом рисунке, газетной сатире и карикатуре или плакате, разрабатывали только самые смелые активисты из рядов художников; немало их скрывало свое

имя под псевдонимом или пометой, многие из которых сегодня уже невозможно идентифицировать. В рисунке, политической сатире, карикатуре первостепенной была точка зрения, идейная убежденность, злободневность и вместе с тем адресность — т. е. ясность, понятность изображения. Поэтому авторы, художники, сотрудничавшие в прогрессивной прессе, часто надеялись на выдержавшие испытание работы иностранных авторов и охотно их репродуцировали или же парафразировали в анонимных вариантах. Влияние испытанных форм рисунка и сатиры имело место и в оригинальном рисунке для газет. Такой прием часто оказывался наилучшим решением и с точки зрения редакторов, не раз вынужденных обращаться к не-

подготовленным сотрудникам-любителям. Роль толчка, а иногда и просто образца чаще всего играл у нас пролетарски экспонированный рисунок Георга Гросса<sup>22</sup>. Прогрессивная пресса не имела к dispozici много сотрудников-художников такого уровня, как, например, Штефан Беднар. Еще и поэтому в газетном политическом рисунке встречается так много анонимных или художественно незрелых работ. Однако в силу понятных причин (срочность, неотложность, финансовые затруднения, первостепенность поставленной задачи) и эта деятельность, несмотря на то, что работы не были подписаны громкими именами художников, сыграла важную роль в агитационной практике. И упомянутый Штефан Беднар в начале своего сотрудничества с прогрессивной прессой выходил

из творчества Георга Гросса. „Беднар, однако, не является пассивным эклектиком, он претворяет рисунок Гросса собственным, специфическим способом. Гроссовские элементы в Беднаровской трактовке проявляются, фактически, только в способе типизирования образов. Однако более важными, чем родственные, являются черты различия между ним и Гроссом. Основное внутреннее различие лежит в понимании самого пролетариата, которого Беднар лишает скепсиса. Типы рабочих Беднара являются сознательными представителями класса, способными активно действовать“<sup>23</sup>.

Штефан Беднар (род. в 1909 г.) начинал работать в период экономического кризиса, когда очень актуальными были его политические рисунки, публиковавшиеся в прогрессивной прессе („Tvorba“,



Йозеф Федора.  
„От Шумава до Татр“,  
из цикла  
„Познакомьтесь со своей родиной“,  
резьба по дереву, 1936

„Šlehy“, „Lidové noviny“, „Kopřivý“, „Rudé právo“). Характер его деятельности был необыкновенно многосторонний. Каждую возможность он использовал для поддержки прогрессивной идеи. Раз это был газетный рисунок, в другой раз — обложка книги или прокламация. Его развитие как художника, собственно говоря, почти совпадает с линией развития рабочего движения. С настоящей пролетарской пылкостью принимал он своим творчеством и вместе в тем активной политической деятельностью участие в общественном движении; как сознательный защитник интересов рабочего класса ставил свою художественную работу на службу прогрессу („Нищий“, гуашь, 1936; „Предзнаменование пятиугольной звезды“, резьба по дереву, 1926; „На окраине“, резьба по дереву, 1927). Работал как живописец, рисовальщик, карикатурист, иллюстратор и в то же время был активным и смелым политическим работником. „Он взял самое сильное агитационное оружие — политическую карикатуру, чтобы языком изобразительного искусства и средствами высоко художественными разоблачать эксплуатацию и иные сопутствующие явления капиталистического общества“<sup>24</sup>.

Как активный прогрессивный политический работник действовал в области газетного рисунка и политического плаката также живописец и график Юлиус Леринц (род. в 1910 г.). На формирование его художественных взглядов с выразительным социальным акцентом влиял период экономического кризиса, во время которого он вступал в изобразительную жизнь. С позиций социального протеста и пролетарского интернационализма реагировал он в произведениях, тесно связанных с временем, на общественную обстановку тридцатых годов („Безработные“, „Голодный марш“, „Эмигранты“, „Заботы“). Живописец и график Йозеф Федора (род. в 1919 г.), активный участник прогрессивного движения чешского художественного авангарда в Праге, сотрудничал с журналами левого направления. Его политическая сатира, — рисунки и графика, — сыграла выдающуюся агитационную роль во время массовой безработицы в период экономического кризиса („Познакомьтесь со своей родиной“, цикл, резьба по дереву, 1932).

Агитация и пропаганда средствами изобразительного искусства, — рисунком, карикатурой и плакатом, — были весомыми компонентами в борьбе против буржуазии. Несмотря на препят-

ствия, преграждавшие дорогу всему прогрессивному, произведения наглядной агитации и политической пропаганды все же находили себе применение и могли выполнять свою функцию в самых широких массах. Влияние политической работы, проводимой средствами изобразительного искусства, было успешным не только благодаря тому, что в ясных, легко понятных формах наиболее убедительно доносились до масс революционные мысли, но и особенно благодаря тому, что художники, вместе с писателями, журналистами и актерами, творчество которых было на стороне прогресса, примыкали к сильному фронту культурных работников. И хотя сегодня с трудом можно идентифицировать самые боевые произведения искусства, создававшиеся как анонимные в условиях, когда под угрозой было само существование автора, у нас все же имеется достаточно доказательств того, с какой жертвенностью, как правило, без надежды на вознаграждение, под угрозой репрессий рождались художественные произведения, непосредственно связанные с борьбой пролетариата. Наряду с газетным рисунком это было, в частности, плакатное творчество, как оружие политической борьбы (плакат к Ленинской неделе в г. Кошице, 1925; плакат „Пролетарии всех стран, соединяйтесь!“, с использованием рисунка Гросса, 1927; плакат „1 Мая с коммунистами!“, 1931; плакат „Мы за счастливую жизнь, за власть народа в селении и республике“ — избирательный плакат Коммунистической партии, 1931). К лучшим произведениям плакатного творчества периода политической борьбы пролетариата и его авангарда принадлежит плакат Еугена Крона „Долой нахлебников!“, подготовленный художником для избирательной кампании Коммунистической партии Чехословакии в 1926 г. „Это одно из самых старых доказательств включения так называемого высокого искусства в агитационно-пропагандистскую работу Коммунистической партии в Словакии“<sup>25</sup>.

К пролетарской тематике наши художники возвращались и после освобождения, в новых условиях, предпосылки для которых рождались в тяжелых классовых боях, а позже — в движении

Франтишек Гибала. „Забавка в Карпатах“, гипс, 1936

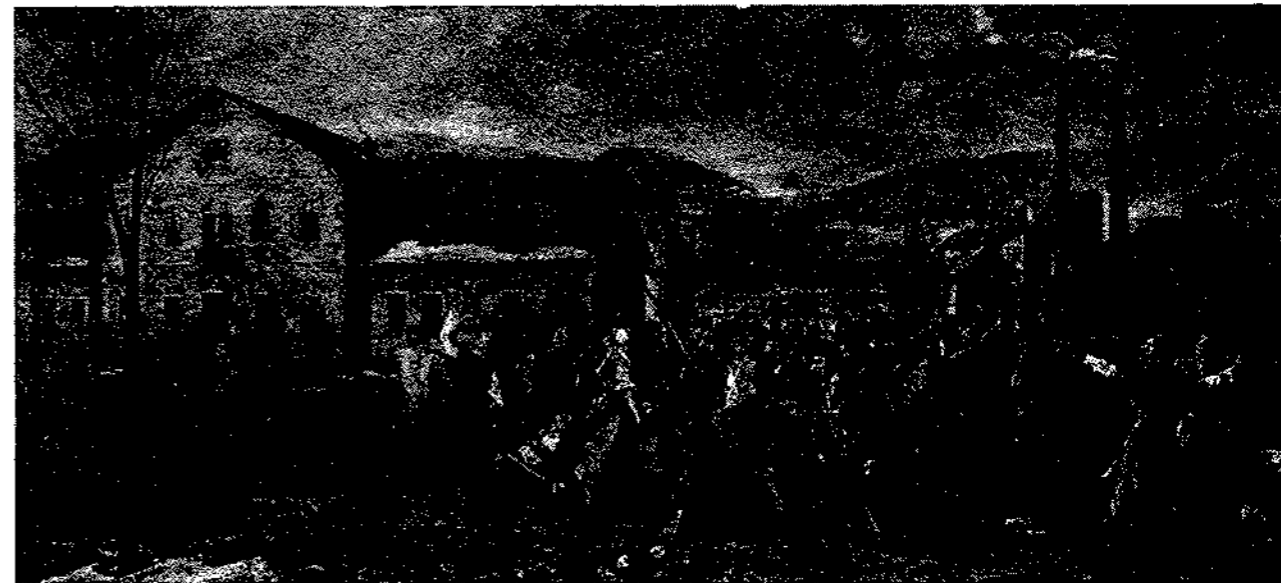


антифашистского сопротивления во время войны. Позднейшие реакции на наши события, происшедшие десятки лет тому назад, не имеют, понятно, цены документов или значения, которое имели аутентичные художественные произведения того времени. Но и они являются доказательством того, что прогрессивные традиции продолжают жить и находят свое выражение в творчестве живописцев, графиков, скульпторов, в большом диапазоне

идейно-художественных плоскостей. Так возникли, например, живописные произведения Винцента Гложника („Бунт в Кромпахах“, 1921; „Первое мая 1918 в Липтовском Микулаше“, масло, 1951), Янка Алекси („Первое мая 1918 г. в Липтовском Микулаше“, пастель, 1950), Яна Желибского (цикл „Распространитель нелегальной печати“, пастель, 1962), Юлиуса Немчика („Восстание в Кромпахах“), Юрая Коллинаси, Йозефа Фабини и Цтибора Бела-



Ладислав Черницкий.  
„Бедная женщина“,  
масло, 1940



Юлиус Немчик. „Восстание в Кромпахах“, масло, 1952

на на ту же тему. К выдающимся страницам истории словацкого рабочего движения обращаются в своем творчестве скульпторы Отакар Чичатка („Бастующие сельскохозяйственные рабочие“, гипс, 1962), Юлиус Махай („Кромпахи“, 1921, гипс, 1962), Владимир Мотевский („Солидарность — бунт верхнегронских дровосеков“, смо-

ла, 1962). Прогрессивные традиции борьбы нашего пролетариата живут в десятках дальнейших произведений словацких художников и скульпторов, которые возвращаются за материалом и вдохновением именно к пролетарской тематике, чтобы поддерживать таким образом связь между борьбой в прошлом и современными перспективами.

#### Примечания

<sup>1</sup> В. И. Ленин, *Сочинения*, т. 7, стр. 383.

<sup>2</sup> Karol Vaculík, *Slovenské umenie v boji o dnešok*, Bratislava 1959, стр. 9.

<sup>3</sup> Там же, стр. 10.

<sup>4</sup> Так характеризует картину Людовита Фуллы „Пастушок“ Radislav Matuščík в монографии *Ludovít Fulla*, Bratislava 1966, стр. 15.

<sup>5</sup> Daniel Okáli в журнале DAV 1926, № 2, стр. 11.

<sup>6</sup> Marian Városov, *Slovenské výtvarné umenie 1918—1945*, Bratislava 1960, стр. 181.

<sup>7</sup> Květoslav Chvatík, *Strukturalismus a avantgarda*, Praha 1970, стр. 55.

<sup>8</sup> Daniel Okáli, *Umenie — Poznámky a heslá*. DAV 1925, № 1, стр. 5.

<sup>9</sup> Ján Poničan, текст каталога выставки *Pokrokové umenie v ilegálite a v boji*, Bratislava 1961.

<sup>10</sup> Eva Šefčíková, текст каталога выставки *Eugen Krón*, Bratislava 1963.

<sup>11</sup> И. Сапего, *Образный строй графики Мазерелл*. „Искусство“ 1961, № 8, стр. 50.

<sup>12</sup> Ladislav Saučín, *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918—1938*, Košice 1964, стр. 32.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Ladislav Saučín, *Elemír Halász-Hradil a umenie jeho doby*, Košice 1962, стр. 93.

<sup>17</sup> Oliver Bakoš, *Edmund Gwerk*, Bratislava 1961, стр. 62.

<sup>18</sup> Ján Poničan, текст каталога выставки *Pokrokové umenie v ilegálite a v boji*, Bratislava 1961.

<sup>19</sup> Marian Városov, *Slovenské výtvarné umenie 1918—1945*, Bratislava 1960, стр. 22.

<sup>20</sup> Ladislav Saučín, *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918—1938*, Košice 1964, стр. 28.

<sup>21</sup> Там же, стр. 28.

<sup>22</sup> Георг Гросс (1893—1959) — немецкий художник-экспрессионист, график и карикатурист.

<sup>23</sup> Ružena Kotoučková-Binderová, *Karikatúry v satirickom časopise Šlehy*, рукопись диссертационной работы, Философский факультет Брненского университета, стр. 84.

<sup>24</sup> Vojtech Tilkovský, *30 rokov výtvarnej práce Štefana Bednára*, Bratislava 1956, стр. 6.

<sup>25</sup> Ladislav Saučín, *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918—1938*, Košice 1964, стр. 25.

## Proletárska tematika v slovenskom výtvarnom umení

Štúdia sleduje reagovanie slovenského výtvarného umenia na obdobie sociálnych zápasov po roku 1918, užšie vymedzené vzťahom k proletárskemu obsahu. Proletársky orientovaná, sociálne angažovaná tvorba, aj keď sa nestala ťažiskovým prúdom, predstavuje nezanedbateľnú tendenciu v slovenskom výtvarnom vývine. Formovala sa v širokom rozpätí, od uvádzania námetov pracujúceho človeka chápaných ako motív maliarskeho žánru k námetom námezdného robotníka-proletára, v zmysle spoločenskej kritiky a politickej výzvy. Už vo vidiecko-žánrovom maliarstve vystupuje sociálno-kritický akcent, najmä u autorov, ktorým išlo o hlbší, komplexnejší ponor do života a prostredia vidieckeho človeka. V ich úsilí o výraz ľudu a kraja sa za symbolikou Slovenska vyníma baladická atmosféra, osudy plné strasti, stará bieda v nových pomeroch, v postavách dedinských proletárov. Proletárska tematika našla plnšie uplatnenie v mestskom maliarskom žánri, grafike, kresbe a úžitkovej grafike, v ktorých výtvarní umelci bezprostredne reagovali na sociálnu skutočnosť. Adekvátne vývinu spoločenskej situácie silnel kritický prízvuk a tendenčný výraz výtvarných prác. Keďže východné Slovensko patrilo medzi najzaostalejšie oblasti a dôsledky nespravodlivých pomerov sa tu prejavovali najprenikavejšie, práve umelci z okruhu Košice položili základy pre proletársky angažovaný prejav (Krón, Bauer, Bendík, Jakoby). Aj proletariát stredoslovenských banských miest našiel svojich tlmočníkov

v radoch výtvarných umelcov (Angyal, Gwerk). Okrem výtvarných umelcov, čo výslovne zamerali svoju pozornosť na robotnícku triedu a na tvorbu odkrývajúcu spoločenské neduhy, ako bieda, hlad, nezamestnanosť, vysťahovalectvo, sociálne angažovaný prúd posilnili aj umelci, ktorí sa proletárskej tematiky dotkli popri prevažne odlišných zámeroch výtvarného programu (maliari Križan, Fulla, Galanda, Majerník, Weiner-Kráľ, Čemický, Hložník, sochári Majerský, Ihrský, Štefunko, Gibala).

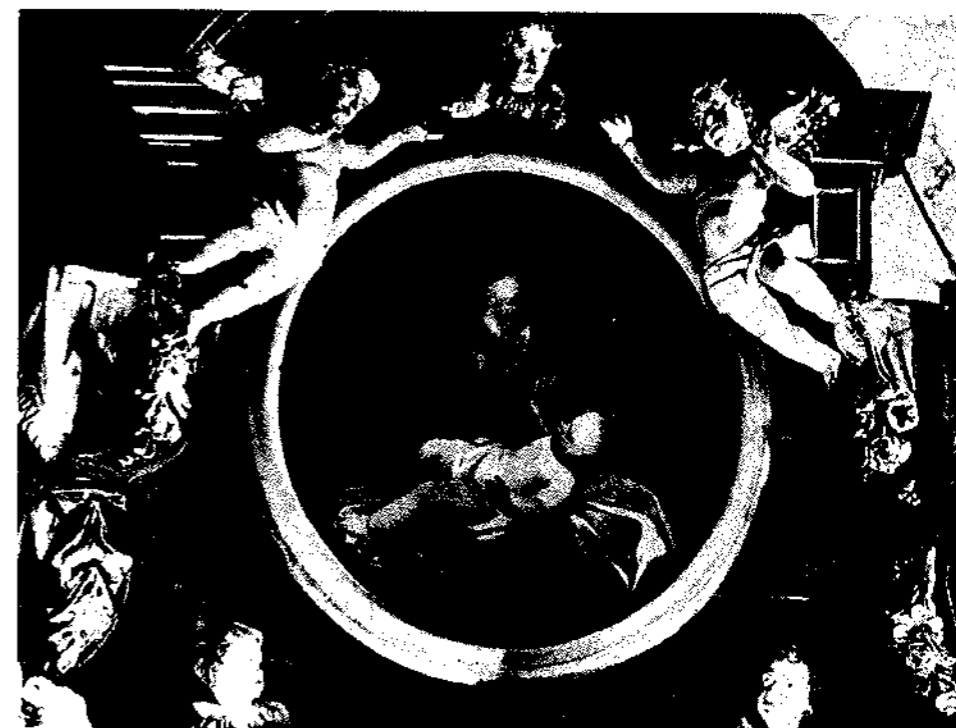
Najvýznamnejší prínos výtvarných hodnôt v kriticko-tendenčnom úsilí predstavuje tvorba K. Sokola, ktorá zahŕňa celý komplex proletárskej problematiky. Vo výtvarných odvetviach, v ktorých bola nevyhnutná priama výzva s jasným politickým postojom, bolo veľa anonymných a výtvarnej nedokonalosti. Politická kresba, satira, karikatúra, plagátová tvorba, pokroková tlač nemali k dispozícii veľa výtvarne pripravených spolupracovníkov (Bednár, Lörincz, Fedora). K proletárskej tematike sa vracali slovenskí umelci aj po oslobodení. Dodatočné reakcie na situáciu pred desaťročím nemajú, prirodzene, významový dosah autentických súvekých výtvarných prác. Sú však dokladom, že pokrokové tradície proletariátu zostali živé a našli výtvarný výraz v tvorbe maliarov, grafikov, sochárov, v širokom registri výtvarno-názorových polôh.

## Zur Frage des Wirkens Johann Lukas Krackers und seines Kreises in der Slowakei

ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

Der vor kurzem verflossene 190. Todestag Johann Lukas Krackers (1717—1779) erinnert abermals an die Schuld, die die Kunstgeschichte diesem prominenten Repräsentanten der mitteleuropäischen spätbarocken Malerschule gegenüber trägt.<sup>1</sup> Kracker, der Sprosse einer wiener Bildhauerfamilie, seinen Vorfahren nach aus Jiřetín (Georgental) in Böhmen stammend, Autor monumentaler Fresken und Altarbilder des mährischen, tschechischen und slowakischen Barocks, war in der Schlussphase seiner künstlerischen Laufbahn hauptsächlich im Dienste des Bischofs von Eger, dem grosszügigen

Mäzen Karl Esterházy tätig. Er hinterliess Werke, die sich praktisch in allen Ecken und Enden des ehemaligen habsburgischen Reiches befinden, einschliesslich in Slowenien, Siebenbürgen und auch im eigentlichen Österreich. Mit seiner Auffassung, die auf Umwegen durch Vermittlung der Wiener Schule und der trogerschen Lektion bis zur Lehre an die grossen Werke der venezianischen Meister des Settecento — ja bis Piazzetta, Sebastiano Ricci, Benkovich, Pittoni und dem seiner Kompositionen nach an den schöpferisch grosszügigen Giovanni Bapt. Tiepoli reicht, repräsentiert Kracker mit



1. Johann Lukas Kracker, *Der hl. Josef, der Pfleger, Tondo am Altaraufsatz des Altars des hl. Johann von Nepomuk in der ehemaligen Minoritenkirche in Nižná Šebastová, um 1754, Öl*





2. Johann Lukas Kracker,  
*Der Prophet Elias  
auf dem von Löwen  
gezogenen Wagen*,  
Freskenfragment  
aus dem  
Treppenaufgang  
des ehemaligen  
Paulinerklosters  
in Vranov  
nad Topľou 1765

seinen Spitzenleistungen einen ehrwürdigen Epilog des monumentalen mitteleuropäischen Barocks.

Der Schuld Kracker gegenüber gedachte bloss die ungarische Kunsthistoriographie und dies insbesondere mit der beachtenswerten Monographie von Klara Garas, die jedoch begreiflicher Weise in erster Linie vom Aspekt jener Arbeiten ausgeht, die sich auf dem Gebiete Ungarns, bzw. des ehemaligen Ungarns befinden.<sup>2</sup> Wie bekannt, inklinieren diese Werke durch ihren Stil schon zum Teil zur sterilen Kompromisskonzeption des Rokoko-Klassizismus, der zwei entgegengesetzte, schwer

zu vereinende Tendenzen zusammenfasst und der die nachträgliche Kulminationszeitspanne in der persönlichen Entfaltung des Malers und zugleich den Epilog des Erlöschens einer gesamten grossen Kunstperiode darstellt.

Eine würdige Veröffentlichung im repräsentativen Album mit einer entsprechenden Einführung von Jaromír Šíp und Miroslav Korecký wurde in den letzten Jahren auch Kracker's chef d'oeuvre — den Fresken in der St. Nikolauskirche an der Prager Kleinseite<sup>3</sup> gewidmet. Bis jetzt wurde Krackers mährisches<sup>4</sup> und slowakisches Wirken

zeitgemäss im Einklang mit der intensiven Invasion der österreichischen Kunst in den angrenzenden Ländern eines sich zentralisierenden Staates nicht gebührend gewertet. Von Seiten slowakischer Autoren, bis auf Teilwertungen von Josef Cincík<sup>5</sup> und Alžbeta Güntherová,<sup>6</sup> wurde dem Schaffen des Meisters in der Slowakei seit der ersten unkompletten Zusammenfassung von Josef Polák<sup>7</sup> keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

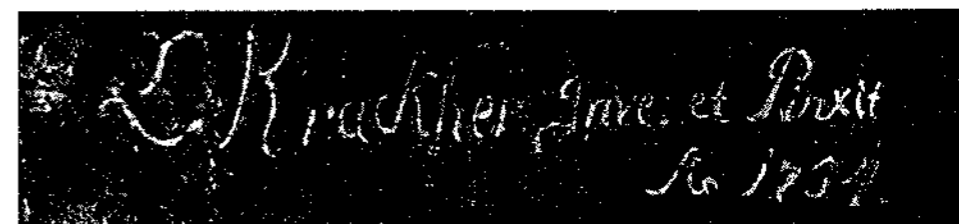
Die Arbeiten an einer gesamten Geschichte der slowakischen bildenden Kunst und das neuerwachte Interesse am Barock, dass besonders in letzterer Zeit dazu beitrug, die Barockmalerei in der Slowakei tiefer zu ergründen, machten u. a. auch auf einige bisher unbekannte Kracker'sche Beziehungen aufmerksam und brachten uns so auf die Spur einiger, bis jetzt unbekannter Werke des Meisters. Heute kann schon gesagt werden, dass neue Feststellungen besonders den ostslowakischen Barock beleuchten. Auch wenn Analyse und Forschung dieser Beziehungen noch nicht beendet sind, erlauben wir uns diese hier kurz zusammenzufassen.

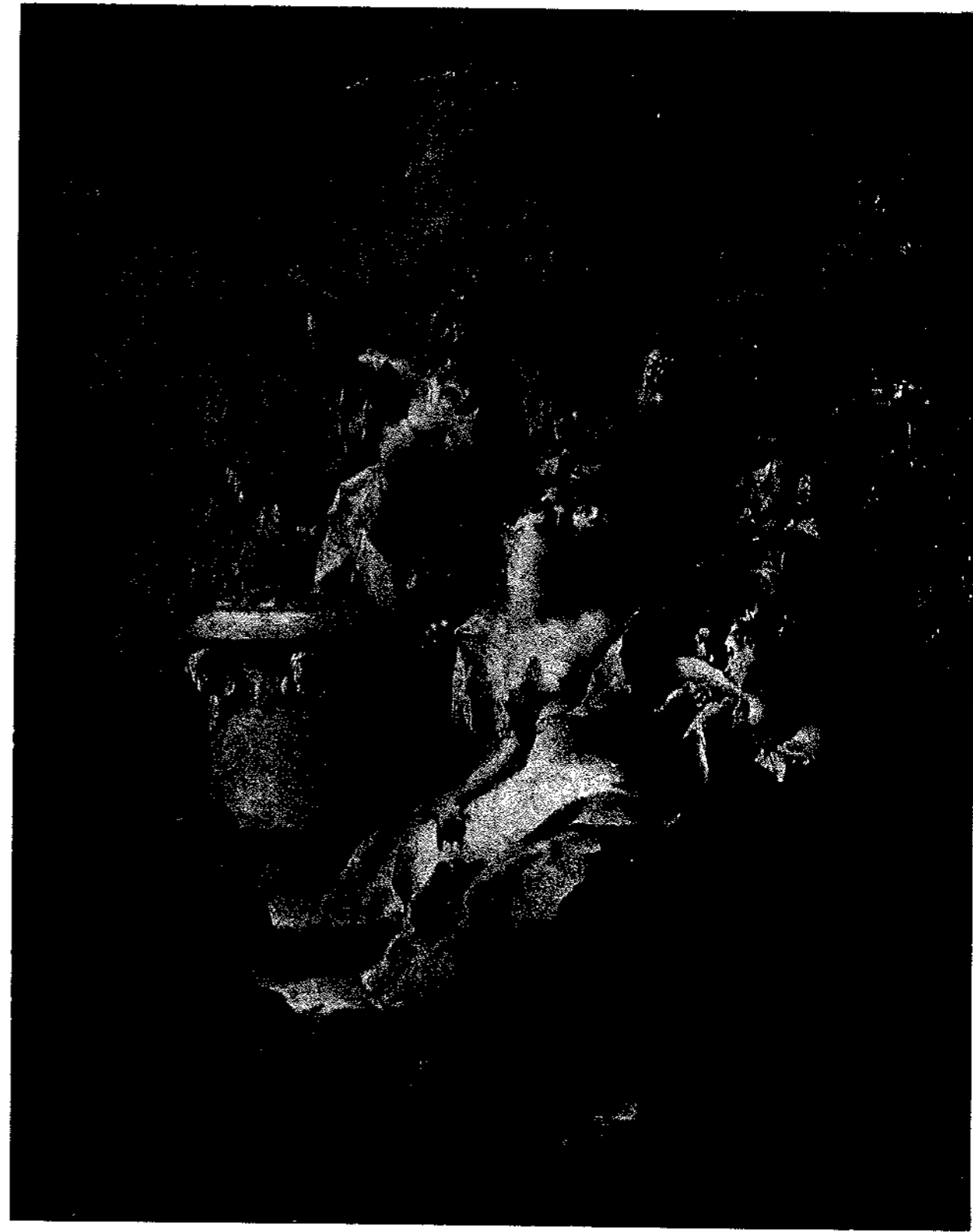
Drei indentifizierte Altarbilder, die Krackers Werk erweitern, sind Arbeiten von mittelmässigen Niveau, die überdies auch nicht ganz einwandfreien Restaurationseingriffen unterlagen. Das zeitlich früheste Werk, datiert im Jahre 1754,<sup>8</sup> ist die Glorifizierung des hl. Johann von Nepomuk (Abb. Nr. 2) am Seitenaltar der Minoritenklosterkirche in Nižná Šebastová, in der Ostslowakei. Die diagonale Komposition mit dem auf üblicherweise ikonographisch dargestellten Heiligen, der sich mit einer Gebärde extatischer Erregung und Hingebung der Quelle des imaginären hellgelben Lichtes zuwendet und mit für Kracker so typischen pausbäckigen schelmischen, alle dazugehörigen Attribute tragenden Engelchen umgeben ist, ergänzt die flott gemalte kleine Szene vom Tod des Märtyrers. Der Aufbau des Bildes, die unbestimmte Charakterisierung der Beziehung von



3. Johann Lukas Kracker, *Die Glorifikation des hl. Johann von Nepomuk*, Bild aus dem Seitenaltar der ehemaligen Minoritenkirche in Nižná Šebastová 1754, Öl

4. Die Signatur Johann Lukas Krackers vom Altargemälde des hl. Johann von Nepomuk aus der Minoritenkirche in Nižná Šebastová





III. Johann Lukas Kracker, *Die Opferung der Tochter Jephthes*, links: Detail aus dem Mittelteil des Bildes. Um 1762—1765. Öl, Leinwand, 94 × 74 cm. Unsigniert. In der Sammlung des Museums für Heimatkunde in Sabinov. Foto F. Hideg 1969

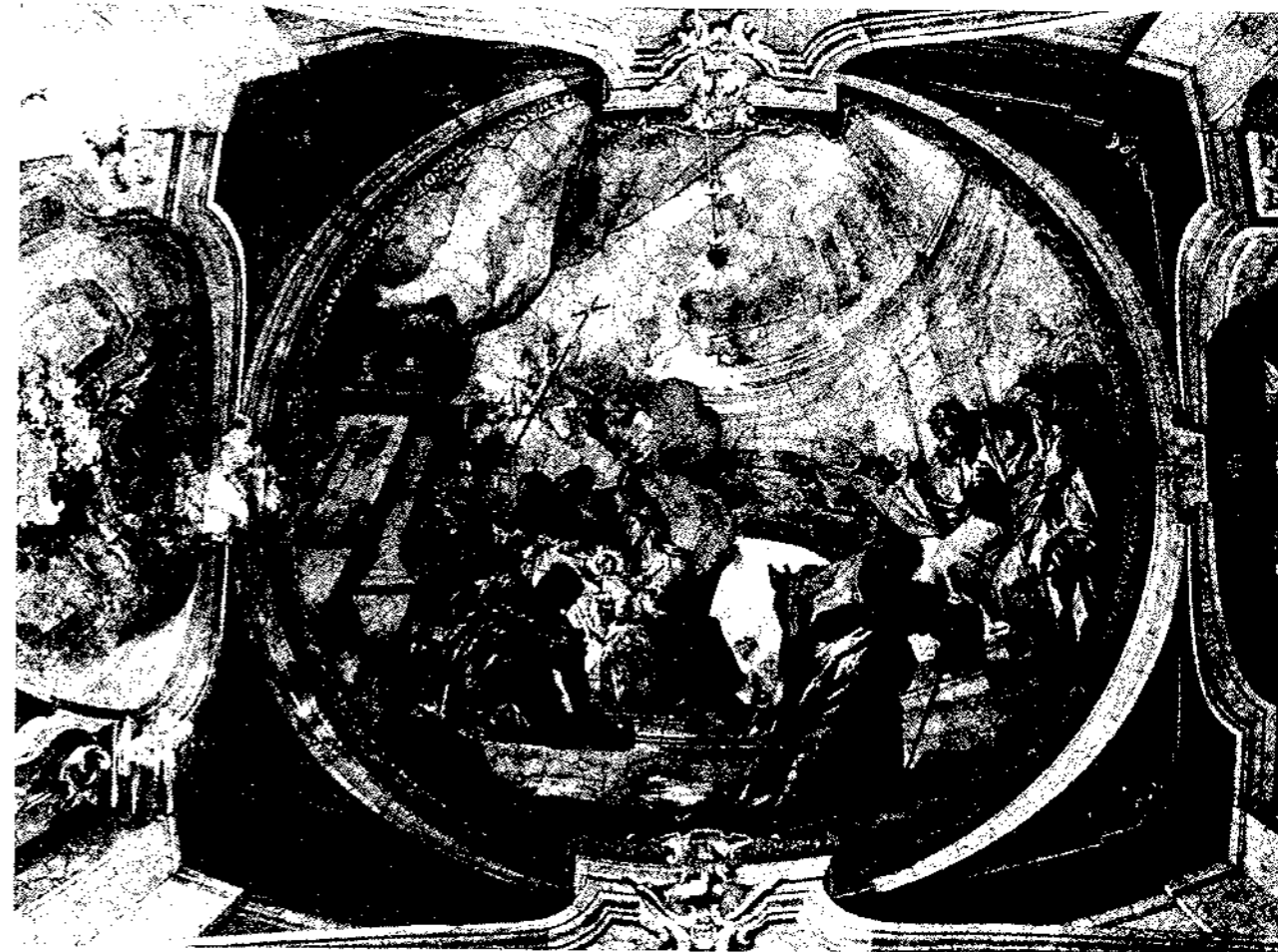
Figur und Raum, der helleuchtenden bläulich warm durchflutete Kolorit korrespondiert voll und ganz mit Krackers Arbeiten aus der Hälfte der fünfziger Jahre, in denen sich Pathos und Affekt des Barocks wechselartig mit der Welle des trogerschen Rokokomanierismus diffundiert, was aus einigen mährischen Arbeiten bekannt ist. (Z. B. Der hl. Sebastian in der Mährischen Galerie in Brünn, die hl. Barbara aus der Dominikanerkirche des Hl. Kreuzes in Znaim, u. a.). Das Bild ergänzt an dem Altaraufsatz ein rundes, verhältnismässig intaktes Gemälde, das den hl. Josef den Pflegevater darstellt (Abb. Nr. 1), das allen seinen Stilmerkmalen und symptomatischen, öfters wiederholten Kinderphysiognomien zufolge, auch ein Werk Krackers ist.

Zwei weitere Altarbilder Krackers von denen das signierte, im Jahre 1778 datierte Bild der hl. Jungfrau Maria mit dem Jesukind (Abb. Nr. 8) vor kurzer Zeit von Mitarbeitern des Slowakischen Instituts für Denkmalpflege<sup>9</sup> identifiziert wurden, sind Werke, die aus der Zeit des Lebensabend des Künstlers stammen und sich am Seitenaltar der katholischen Pfarrkirche in Vyšný Medzev befinden. Die Komposition der Jungfrau situiert die junge Mutter mit dem blonden Kind und assis-

tierenden Engel in ein sachlich konkretes, bescheidenes bürgerliches Interieur, das mit einem Tische, einem Stuhl und einer repoussoirartig geneigten Wiege eingerichtet ist. Dass der Raum bewohnt ist, deuten ein Nähzeug und notwendige Dinge zum Einwickeln des Kindes an. Der Farbdreiklang des hellrosa Kleides und blauen Mantels der Maria, die goldgelbe Draperie die seitlich rechts in harten blechartigen Falten auf den Tisch herabfällt, bewegt spielerisch der eindringende helle Wolkenschimmer in grössere und kleinere schattierte Flächen. Der in den Raum, von der rechten Oberseite eindringende Schimmer, vereinigt zugleich die irdische Szene mit den überirdischen Höhen. Das Pendantbild, das wohl um etwas frühere Gemälde des hl. Johann von Nepomuk (Abb. Nr. 10), das den von den Moldauwellen getriebenen Leib des Heiligen darstellt, füllt die in minutiöser Detailmalerei traktierte Brückenszene aus. Das Bild ist in dunkleren Tönen, mit einem dominierenden Akzent eines grünlich schimmern Lichts gehalten. Die Physiognomie des Heiligen erinnert an den hl. Johann aus Krackers jaso-ver Komposition, der Begegnung des hl. Andreas mit dem hl. Johann von Nepomuk, die im Geiste der Barockallegorie die glückliche Begegnung des



5. *Die Geburt der hl. Jungfrau Maria*, Ausschnitt aus der übermalten Freskenkomposition Johann Lukas Krackers aus dem Jahre 1754, im Sanktuarium der ehemaligen Paulinerkirche in Vranov nad Topľou



6. Johan Lukas Kracker, *Die Geburt des hl. Johannes des Täufers*, Fresko aus dem Gewölbe über dem Hauptaltar der Prämonstratenserkirche in Jasov, um 1762—1764

Auftraggebers, des Abtes Andreas Sauberer mit Johann Lukas Kracker paraphrasiert.<sup>10</sup> In diesem Sinne kann man auch im medzever Bild gewisse Züge eines Autoporträts identifizieren.

Die einfache statische Komposition, frei von barocker Erregung, die Eliminierung des überschwänglichen Pathos, ätherisch wirkende Gestalten, beruhigende Linien und Pinselührung, belegen an beiden Arbeiten, besonders aber am signierten Bild der Jungfrau Maria, den schon umbildenden Einfluss des Klassizismus in Krackers künstlerisch-ästhetischer Konzeption. Es ist der Ausdruck der Anpassungsfähigkeit des alternden Meisters an neue Kunstströmungen — an den sich verändernden sozialen Hintergrund der Epoche und seiner Bereitwilligkeit sich dem Einfluss seines damaligen Gönners — dem Bischof Karl Esterházy

zu unterwerfen. Das mindere Niveau beider Bilder, besonders die konventionelle Auffassung der dazugehörigen auf der Altarmensa in dem Vordergrund stehende Kompositionen mit der Thematik des hl. Josef und hl. Johann von Nepomuk, deuten gleichzeitig die wahrscheinlich ausgiebige Mitbeteiligung an deren Realisierung eines oder gar mehrerer Gehilfen an.

Krackers Auffassung in der medzever Kirche steht noch ein Staffeileigemälde, das den hl. Isidor darstellt, nahe, jedoch befindet sich dies heute leider in solch einem desolaten Zustand, dass es unmöglich ist, sich über seine Attribution genauer zu äussern.

Im Zusammenhang mit dem Altarbild des hl. Johann von Nepomuk aus Nižná Šebastová, muss noch Krackers Wirken im naheliegenden Vranov



7. Johann Lukas Kracker, *Der hl. Josef, der Pfleger Vater*, der untere vorgeschobene Teil des Altardiptychons vom Altar der Jungfrau Maria aus der römisch-katholischen Kirche in Vyšný Medzev, um 1778, Öl

n/Toplou erwähnt werden. Die Datierung des angeführten Bildes im Jahre 1754 zeugt von der glaubwürdigen Eintragung der *Historia domus* der gewesenen Paulinerkirche in Vranov, der zufolge Kracker hier schon im Jahre 1754 die Freskenmalerei in der Stiftskirche realisierte und nicht erst im Jahre 1757, wie dies in Hinsicht auf die šaštiner Arbeiten die Literatur irrtümlicherweise anführt.<sup>11</sup> Das Kirchenfresko, die Geburt der hl. Jungfrau Maria (Abb. Nr. 5), das im Jahre 1873 einem Brand zum Opfer fiel, erinnert an Kracker nur noch durch seine kompositionelle Lösung, die mit ihrer vertikalen architektonischen Einlage und der Figuralgruppe — Mutter mit Kind und dienenden Frauen — mit der Szene der Geburt des hl. Johannes des Täuflers aus dem jasover Deckenzyklus fast übereinstimmen, was jedoch in die spätere Tätigkeit des Künstlers fällt. Es ist leicht möglich, dass eben im Gegenteil die Kirchenmalerei

in Vranov dem Künstler auch weitere Konnexionen mit dem Paulinerorden vermittelten und ihm auf diese Weise den Weg zu späteren Bestellungen aus der Westslowakei ebneten — zu den Paulinern in Šaštín. In der kracker'schen Literatur blieb unbeachtet auch das bis jetzt nicht evidierte Freskenfragment, das den Propheten Elias auf einem von Löwen gezogenen Wagen darstellt (Abb. Nr. 4) und sich im Treppenaufgang des vranover Konvents be-

8. Johann Lukas Kracker, *Jungfrau Maria mit dem Jesukind*, Gemälde vom linken Seitenaltar der römisch-katholischen Kirche in Vyšný Medzev 1778, Öl



9. Johann Lukas Kracker, *Der hl. Johann von Nepomuk*, der untere vorgeschobene Teil des Altardiptychons des Altars vom Tode des hl. Johann von Nepomuk aus der römisch-katholischen Kirche in Vyšný Medzev, um 1778, Öl

findet.<sup>12</sup> In die Jahre von Krackers Wirken in Jasov (1762—1765), in die Zeitspanne, die knapp der Verfertigung der monumentalen Fresken in der St. Nikolauskirche in Prag erfolgte, versetzen wir die Entstehung der Komposition von alttestamentarischer Thematik „Die Opferung der Tochter Jephthes“ (Abb. Nr. I und 13), die zweifellos zu Krackers schönsten Ölgemälden zählt. Es ist ein Bild von hervorragendem Niveau und delikater Farbenpracht. Bis daher war es als Werk eines unbekanntes Meisters in der Sammlung des Museums für Heimatkunde in Sabinov geführt. Diese, in der spätbarocken Malerei, seit G. P. Pittonis Zeiten, dem Buch der Richter entnommene öfters traktierte biblische Begebenheit<sup>13</sup> stellt die Opferung der einzigen Tochter des israelischen Feldherrn dar. Dieses Geschehen situiert der Meister in Schein-Arkaden und Wölbungen, die den Opfer-

platz des Temples bis an den freien Vorhof führen. Eine für Kracker so ungewohnte dramatisch exponierte Inszenierung hält die psychische Spannung des Augenblicks der vorangegangenen Vollbringung der Opferung fest. Die nächsten Mitbeteiligten der Begebenheit, zu einem Halbkreis gruppiert, richten ihre Blicke zum Himmel, als

10. Johann Lukas Kracker, *Der Tod des hl. Johann von Nepomuk*, Gemälde des rechten Seitenaltars der römisch-katholischen Kirche in Vyšný Medzev, vor 1778 (?), Öl





11. Johann Lukas Kracker, *Der Sieg der Aurora*, Studie zur Deckenmalerei für den Treppenaufgang der jasover Prälatur, um 1762—1765, Öl

wie in Erwartung eines Warnungszeichens, das diesem ritualen Blutvergiessen Einhalt geben würde. Eine breite Scala psychologischer Bewegung, von der unbeteiligten Assistenz des Komparses über das erregte Interesse und kundgetaner Mitbeteiligung, weckt ein tiefempfundenes Gefühlsinteresse. Der Farbakzent des Bildes, das überhaupt eine koloristische Spannung hat, liegt auf dem hellblauen ins grüne spielende Gewand und den gelben Mantel des schicksalsergebenden anziehenden blonden Mädchens. Der blaugrüne Ton ihres Kleides und die gelbe Farbe ihres Mantels wiederholen sich in dunklerer Schattierung an der Kleidung des muskulösen Soldaten — Jephthe — und vereinigt so beide, in diesem Drama Hauptgestalten auch als logisches, farbiges Ganzes. Der Kontrast zu dieser leuchtenden Farbenpracht, auch der atmosphärisch entmaterialisierte Hintergrund, den die weich in die Atmosphäre übergehenden traktierten Figuren charakterisiert, schaffen die dunklen Töne der Gewänder der beweinenenden Frauen, besonders aber die mit trogerscher Konkretheit modellierten, die Hände des Mädchen liebkosenden Frau, wie auch das dunkelbraune Gewand des Hohepriesters den Jüngling an dessen Seite und den links im Vordergrund repoussierten Gestalten.<sup>14</sup>

Für Kracker spricht hier nicht nur sein bezeichnender Unteraanblick mit gewagten Abkürzungen, was von des Künstlers Erfahrungen mit der Deckmalerei zeugt, aber auch die Farbenkomposition, die empfindsam warmen braunen, gelben, rosa und roten Töne mit kaltem blau-grün verbindet. Die Attribution unterstützt die handschriftliche Faktur die in vielen an die mit reicher Handschrift gemalte Freskenstudie erinnert, die für den Treppenaufgang für das jasover Prämonstratenserkloster vorbereitet war (Abb. Nr. 12). Schliesslich unterstützt noch diese Zuschreibung die Typik der plastisch modellierten Gestalten, die die breiten, rundlichen Gesichter und die Üppigkeit, bzw. bei den Männern die sehnigen Züge charakterisieren. Die Gestalt des Jephthe knüpft z. B. typologisch wie auch bildnerisch an die Gestalt des robusten Zenturios der Freskenmalerei in der Wölbung der St. Nikolauskirche in Prag an (Abb. Nr. 12), während das Antlitz des Hohepriesters den Zügen des hl. Nikolaus aus der nämlichen Zentralszene ähneln (Abb. Nr. 20). Die Beziehung zu dem grosszügig konzipierten sanktnikolaus'chen

Fresko belegen auch einige sekundäre Details, wie z. B. die reliefartigen plastischen Köpfe beflügelter Putti, die das Steingefäss am Opferplatz schmücken. Der Ursprung des Bildes, das in die Sammlung des sabinover Museums aus dem Besitz der Scharischer Adelsfamilie der Bornemisser überging, unterstützt nur Krackers Autorschaft. Falls wir einerseits durch die Komparation mehrere gemeinsame Merkmale mit den prager Fresken des Künstlers feststellen, scheint es in der gesamten Zusammenfassung, dass Kracker während seiner Prager Zeit eine laxere Beziehung zur Wiener Schule unterhielt. Zur Zeit seiner Jasover Tätigkeit band er sich abermals intensiver an die Trogersche Lehre und das in dem Sinne, dass er in erster Linie aus der Kompositionsquelle seines Lehrers schöpfte. Nicht allein zeugt das neue Sujet, die jasover Freskenmalerei, die Predikt, des hl. Johannes des Täufers davon, die durch ihre Komposition Tro-

12. Johann Lukas Kracker, *Stehender Zugführer* — Detail aus der Szene der aus dem Gefängnis befreiten Kompanie, Wandmalerei im Gotteshaus des hl. Nikolaus in Prag, im 1760—1761



gers „Die wunderbare Brotvermehrung“ aus dem Kloster in Kopeček bei Olomouc adaptiert. Eine engere Bindung beweist auch die brillant gemalte Skizze; „Der Sieg der Aurora“, die als Verzierung des Treppenaufganges der Jasover Prälatur<sup>15</sup> vorbereitet war. Die Studie symbolisiert den Sieg des Lichtes über Dunkel und Rückständigkeit. Sie steht nahe Troger's Apotheose Karls VI. als den Patron der Wissenschaft und Kunst aus der Götweigschen Abtei in Österreich. Hier soll noch bemerkt werden, dass eigentlich auch der feste Aufbau von „Die Opferung der Tochter Jephthes“ an Troger erinnert. Die Komposition der „Opferung“ weist auch gleichzeitig auf neue Momente in das Schaffen des Künstlers hin. Die Dramatisierung des Themas, die gelockerte Handhabung des dünnen Farbaufstriches der Handschrift (was

13. Johann Lukas Kracker, *Bildnis des Jasover Prämonstratenserabtes Andreas Sauberer*, um 1778 (?), Öl



noch ausdrucksvoller am pastosen Sieg der Aurora zur Geltung kommt, wo der Künstler die Paste mit energischer Bravour durchfurcht) und besonders auch der Versuch einer Zersetzung der plastischen Form durch Farblicht im Hintergrund des Bildes, was den Meister mit dem Bemühen Franz Maulbertschs (1724–1796), dem jüngeren, spirituell mehr veranlagten Repräsentanten der österreichischen Malerschule, verbindet. In diesen kleineren, bzw. Studienskizzen, denen in der Epoche des Spätbarocks ihren Verdiensten nach hohe Anerkennung zuteil wurde,<sup>16</sup> versucht der Künstler verschiedene Arten einer malerischen Darstellung, verschiedene Modalitäten von Farblicht- und Handschriftgestaltung. Das Jasover Begehagen mit dem Bildhauer Johann Anton Kraus und die Verbindung mit dem antischolastischen und später antijesuitisch orientierten Prämonstratenserorden und seinem aufgeklärten Vorstand, mit dem den Künstler aufrichtige Freundschaft verband, in Krackers Oeuvre bedeutende bildnerische Bereicherung und Reife. Die Tatsache, dass der Künstler in seiner sovielversprechend entfaltenen Bestrebung nicht forsetzte, kann man einerseits seiner immer mehr abnehmenden schöpferischen Kräfte zuschreiben, andererseits dem neuen Milieu in Eger und besonders aber der Unterordnung den Ansprüchen seines neuen Mäzens, dem dortigen Bischof Karl Esterházy, einem Verfechter klassizistischer Ideale, der allen Anzeichen nach die Neigung des Künstlers zu neuen Stiltendenzen beschleunigte.

Wie wir vermuten, beleuchtet im gesamten, bisher bekannten Kontext im Werk Krackers diesen Umstand auch eine aussergewöhnliche Lage und eine gewisse Isolierung des Sabinover Bildes und der Ölskizze „Der Sieg der Aurora“. Gleichzeitig aber reiht sich Kracker eben durch diese Werke enger und vielseitiger in den Zusammenhang der mitteleuropäischen spätbarocken Malerei ein, in der er sich als einer ihrer führenden Meister erweist.

Ohne nähere Erforschung ist es nicht möglich die Zugehörigkeit des Sabinover Bildes zur gleichnamigen Komposition eines unidentifizierten Autors zu bestimmen, das sich in der grazer Joanneumsammlung befindet.<sup>17</sup> Zweifellos besteht in der Situierung und der Bewegungsauffassung der Hauptfigur und dem Weib zu ihrer Linken eine auffallende Ähnlichkeit, was sich auch auf die



14. Johann Lukas Kracker, *Bildnis eines Edelmannes im Harnisch*, um 1755 (?), Öl

Attitude und Gebärde des Feldherrn, wie auch auf das gesamte Kompositionsprojekt bezieht. Dieses variiert jedenfalls gewisse Figuren und in unserem Falle vermehrt er auch die Figurenanzahl, nur ist die Situierung des Hohepriesters im wesentlichen unterschiedlich variiert. Das Grazer Bild ist im Vergleich zu Sabinover Komposition eine Arbeit minderen Niveaus; das Aneinanderreihen seiner Figuren ist additiv, ohne innerlichen Zusammenhang und entbehrt auch die dramatische Zuspit-

15. Anton Schmidt, *Die Verlobung der hl. Katharina*, Detail aus dem Altarbild der ehemaligen Kirche der Jungfrau Maria in Kremnica, um 1762, Öl



zung und Erregtheit. Ob es sich hier um eine Variierung einer gemeinsamen Vorlage, oder um eine andere, eventuelle nähere Abhängigkeit handelt, kann erst eine weitere Forschung entscheiden.

Von den neufestgestellten Porträts ist das Bildnis eines Edelmannes im Harnisch, das vor kurzer Zeit die Slowakische Nationalgalerie<sup>18</sup> anlässlich ihrer Ausstellung „Zwölf Jahrhunderte bildender Kunst in der Slowakei“ zeigte. Es ist ein repräsentatives Porträt, von betont französischem Einschlag. Das Pompöse und Offizielle von dem die Haltung des Porträtierten zeugt, wie auch die Wahl der Darstellung in Dreiviertelgestalt unterdrücken in gewisser Hinsicht das Kammerformat, die ungezwungene Noblesse, das leicht seitwärts geneigte Haupt mit dem nach rechts gehefteten Blick der nachdenklichen Augen und auch das Durchdringen der Naturszenarie in das Bild, der lebendig gelöste Hintergrund, all das schwächt die herausfordernde Pose des Porträtierten.

Dieses Porträt bildet eine Entwicklungsstufe zwischen der Rubens-Rigaudischen Tradition, dem Porträt des Grafen Auersperg aus dem Jahre 1744, von Christian Salm publiziert<sup>19</sup> und der fast schon nüchternen Porträtskonzeption des Meisters aus den sechziger und siebziger Jahren. An Stelle des schwerfälligen Poms in Auersperks Porträt herrscht hier rokokohafte Grazie, das Arrangement der schweren Brokatdraperie ersetzt hier der, von gräulich-violetten Wolken durchfurchte Himmel. Das Exterieur im Hintergrund deutet auch eine belaubte Baumgruppe an und eine durch geteilte Handschrift in Kleinmalerei dargestellte bewegte Schlachtszene, in der das Bleiweiss des sich ringelnden Rauchs und die Gestalten der Soldaten sich mit den roten Flammenzungen vermengen. Der schwarzglänzende Harnisch des Kürassiers, an dessen schimmernder Oberfläche ein breiter reflektierender helleuchtender Streifenschein entlangsinkt, kontrastiert diskret zu dem Inkarnat der geschmeidig barbierten weissen Haut des fleischigen von einer kastanienbraunen Allongeperücke umrahmtes Antlitz. Die um die linke Schulter gebundene orangefarbene Schleife, die schwere goldgelbe Kravatte und das teure Brokatgewand, das durch den geöffneten Harnisch zu sehen ist, trägt zu einer ausgeglichenen Harmonie bei. Der auffallende leuchtende Blickfang des Bildes ist der grosse Straussfedernbusch, der den abgelegten Helm schmückt. Die gesellschaftliche

16. Anton Schmidt, *Die Krönung der Jungfrau Maria*, Fresko im Prosbyterium der römisch-katholischen Kirche in Banská Bystrica 1767



Typisierung bringt die sachlich individuelle Charakteristik ins Gleichgewicht, die ohne Verschönerung und Schmeichelei und dank einem scharfen Beobachterblick über den Dargestellten berichtet. Die Standesüberheblichkeit wird betont, aber Langweile und Lebensskepsis werden angedeutet, körperliche Verfettung, die das Doppelkinn und die schlaffen Gesichtszüge ausdrücken, wird auch nicht verheimlicht.

Von Krackers Autorschaft zeugt nebst der flotten Handschrift, die die kleine Schlachtszene kennzeichnet, auch die Art mit der er das Bleiweiss ansetzt und auch die Modellierung der fettgepolsterten Hand mit rundlichen bis in die sich auffallend schmälern den Fingerspitzen. Die Provenienz dieses so elegant dargestellten Porträts, das aus der Slowakei in eine mährische Privatsammlung gelangte<sup>20</sup> und von dort im Jahre 1963 in den

Besitz der Slowakischen Nationalgalerie übergang, unterstützt die Datierung des Bildes, die in die fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts fällt.

In Krackers Spätwerk — das mit den siebziger Jahren anfängt — in die von der Praxis der Freskenmalerei gekennzeichneten Ölbildern, reihen wir auch das Porträt des Jasover Prämonstratenserabtes, Andreas Sauberer, ein, das sich in der Sakristei der römisch-katholischen Kirche in Vyšný Medzev befindet (Abb. Nr. 14). Das Bildnis (es befindet sich heute in einem schadhafte techni-

sehen Zustand, was nicht allein die Craquelage verursacht aber auch das sich Abschälen der Farbschicht, besonders jedoch das zu Staub gewordene Bleiweißpigment), verewigt diesen kunstliebenden Prämonstratenser, als den Gründer der Medzeveer Kirche. Das Porträt wiedergibt ihn in halber Gestalt, einem Mann in mittleren Jahren, in einem Armstuhl sitzend mit in S-Form gewendeten Haupt und Rumpf. Die ehrwürdige Pose betont auch die Linke des Abtes, die sich ruhend auf einem kleinen ellipsenförmigen Tisch liegenden Buch stützt. Die



17. Anton Schmidt (?),  
Bild des  
hl. Nikolaus—Bischof,  
Ausschnitt  
aus dem oberen  
Mittelteil  
des Hauptaltars der  
St. Nikolauskirche  
in Stará Ľubovňa,  
um 1765 (?), Öl

18. Erasmus Schrött,  
Der hl. Norbert  
übergibt die  
Fundationsliste  
dem Vorstand des  
Prämonstratenseror-  
dens in Jasov,  
Deckenfresko in der  
Prälatskapelle des  
jasover Klosters,  
um 1790



Rolle mit den Bauplänen, die teilweise die Marmorplatte des Tisches bedeckt, weist auf Sauberers Funktion — auf die Funktion eines Erbauers hin. Im ganzen charakterisiert das Bild eine bedeutende Vereinfachung in Modellation und Handschrift, die wesentliche Abwendung vom Aufbau der Dimensionen durch Farbe und Licht. Die fast glatte Malart übergeht in eine feine Pinselhandschrift am plastischen Muster des weissen Gewandes, dem ziselierten Bucheinband und am Emblem der Jasover Präpositur. Den 'Abt, — der mit dem Künstler in freundschaftlicher Beziehung stand,

hielten allen Umständen zufolge nur finanzielle Schwierigkeiten davon ab, weitere monumentale Bestellungen realisieren zu lassen und in des Künstlers Abschied aus Jasov einzuwilligen,<sup>21</sup> — liess sich von Kracker sogar zweimal porträtieren. Das erste Mal an dem analysierten Bildnis, das zweite Mal an seinem und des Künstlers Lebensabend. Das zweite Porträt ist jedoch schon von Resignation, vergeblicher Lebensmühe und unerfüllten Hoffnungen gekennzeichnet. Die allgemeine, mehrminder nur an der Oberfläche schwebende Charakteristik des Medzeveer Porträts schliesst auch die





19. Johann Lukas Kracker, *Der segnende von Engeln getragene hl. Nikolaus*, Detail aus der Zentralszene des Fresko in der St. Nikolauskirche in Prag, um 1760—1761

Möglichkeit nicht aus, dass das Porträt erst später gemalt wurde, vielleicht in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre und dass der Künstler sich Saubers Ähnlichkeit aus jüngerer Zeit, aus der Zeit seines lebenslustigen Elans und Optimismus nur im Gedächtnis wachrief.

Die Zusammenfassung der neufestgestellten signierten, oder Johann Lukas Kracker hypothetisch zugeschriebenen Arbeiten, bedeuten nicht nur eine quantitative aber auch eine qualitative Erweiterung seiner Werke. Das alles widerspiegelt im grossen und ganzen das bekannte schwankende Niveau im Schaffen des Künstlers, die Wechselhaftigkeit der Werke voller Invention und schöpferischer Spannung in konventionelle und beziehungsweise Werkstattarbeiten. Die Komposition — Die Opferung der Tochter Jephtes — enthüllt

neue Ausdrucksmöglichkeiten in bezug auf die Genesis der künstlerischen Entfaltung Krackers, sie demonstriert einige, bis heute unbekannt Elemente in seinem Schaffen und repräsentiert im bisher unbekanntem Gesamtwerk des Künstlers eines seiner Spitzenwerke. Das beweist, dass nicht einmal Kracker in seiner Entwicklung abseits von dem stand, was die künstlerische Atmosphäre im zeitgemässen Mitteleuropa bewegte.

Die identifizierten Porträts vervollkommen gleichzeitig Krackers Charakteristik als bewundernswerten Porträtisten (wovon in erster Linie das Porträt des Edelmannes im Harnisch zeugt), für den die Abstecher ins Bereich der Bildnischöpfung keineswegs nur peripherische Episoden waren. Sicherlich hielt sich dabei der Künstler eher an die modische, oberflächliche Version der

Bildnismalerei, als an ein Streben nach tieferer psychologischer Analyse und Aussage.

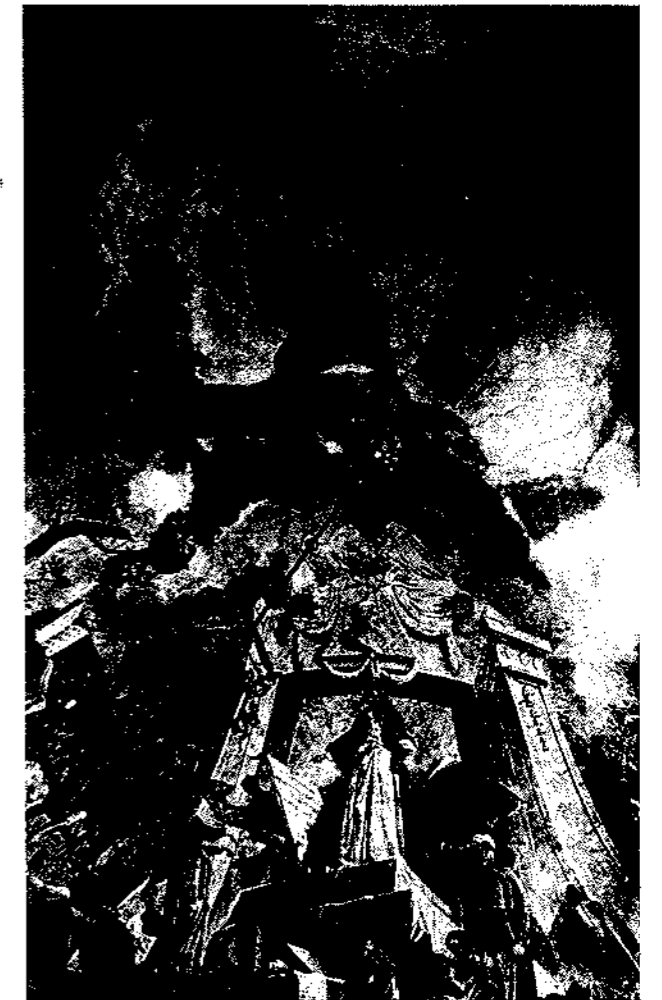
Parallel mit der Verbreitung und dem näheren Kennenlernen von Krackers Oeuvre, zeigt sich, dass es nötig sein wird aus diesem einige ältere, wie auch neuere falsche Attributionen auszugliedern. Vorallem soll dabei an die Freskenaus schmückung der heute schon demolierten Pfarrkirche in Kremnica<sup>22</sup> gedacht werden, weiter an das Fresko und Gemälde „Die Heimsuchung der Jungfrau Maria“ aus der Trebischover Pfarrkirche,<sup>23</sup> wie auch an das Fresko in der Sakristei der einstmaligen Prämonstrantenserkirche in Lelies.<sup>24</sup> Die Bedeutung von Krackers Werk in der Slowakei wird dadurch keineswegs geschmälert werden, im Gegenteil, im Lichte der unzähligen anonymen und nicht anonymen Epigonen und Nachfolger, die die neuere Forschung entdeckt, tritt die Antriebs- und Anziehungskraft seines Beispiels und die Radiation seines Einflusses nur bedeutender hervor.

In den slowakischen Bedingungen ist zweifellos Anton Schmidt (1718— um 1773, bzw. 1784)<sup>25</sup> der bedeutendste dem krackerschen Kreis angehörende Schüler und Zeitgenosse des Meisters, auf den schon Klara Garas, vorläufig jedoch nur im Zusammenhang mit den mittelslowakischen Bergwerkstädten, hinwies. Neue Feststellungen weisen auf die Tatsache, dass die Spuren seines Werkes bis in die Ostslowakei reichen, besonders in das entfernte Gebiet der Zips und in jenes des Scharischer Komitats (Vrbov, Velká, Podolíne, Stará Lubovňa, Tvarožná, Sabinov u. a.). Es ist nicht ausgeschlossen, dass Schmidt eine gewisse Zeit einer der mehreren Mitarbeitern in Krackers Werkstatt war. Sein lyrischer, empfindsam unterfärbter, im slowakischen Milieu so verankerter Vortrag, wie dies z. B. das sich in der Sammlung des Museums der Stadt Kremnica befindende zarte, farbig-dezent Gemälde „Die Verlobung der hl. Katharina“ bezeugt (Abb. Nr. II und 16), steht Krackers Malerstil sehr nahe. Aus Krackers Beispiel schöpfte Schmidt auch für sein monumentales Schaffen, dessen ausdrucksvollste Arbeit die grosse Freskenmalerei „Die Krönung der Jungfrau Maria“, in der Pfarrkirche in Banská Bystrica (Abb. Nr. 17) ist. Durch die immer fortschreitende Loslösung von Kracker, verliert Schmidt den Kontakt mit dem zeitgenössischen künstlerischen Geschehen. Sein künstlerischer Ausdruck nimmt durch den Verlust der

Inspirations- und Regenerationsquelle an Konvention zu; als Maler von keiner breitbemessenen Invention ausgestattet, fällt er durch stetes Wiederholen der Typen- und Kompositionsschemen einer Stereotype und Schemenhaftigkeit anheim. Krackers künstlerischer Nachlass reicht auch bis an Schmidts Kreis und mit seinem Namen kennzeichnet er auch die bis jetzt noch nicht identifizierten Mitarbeiter dieses Kreises.

Ohne jedwede Auffälligkeit war Krackers Einfluss auch an das Werk des um eine Generation jüngeren Erasmus Schrött (1755—1804) gedrungen, den ersten Restaurator der Arbeiten des Künstlers in Jasov<sup>26</sup> und den Autor, der die spätbarocke Konzeption seiner Fresken in die Lagen des Klas-

20. Erasmus Schrött, *Apotheose des ungarischen Rechts*, Deckenfresko aus dem Treppenaufgang des ehemaligen alten Rathauses in Košice 1781

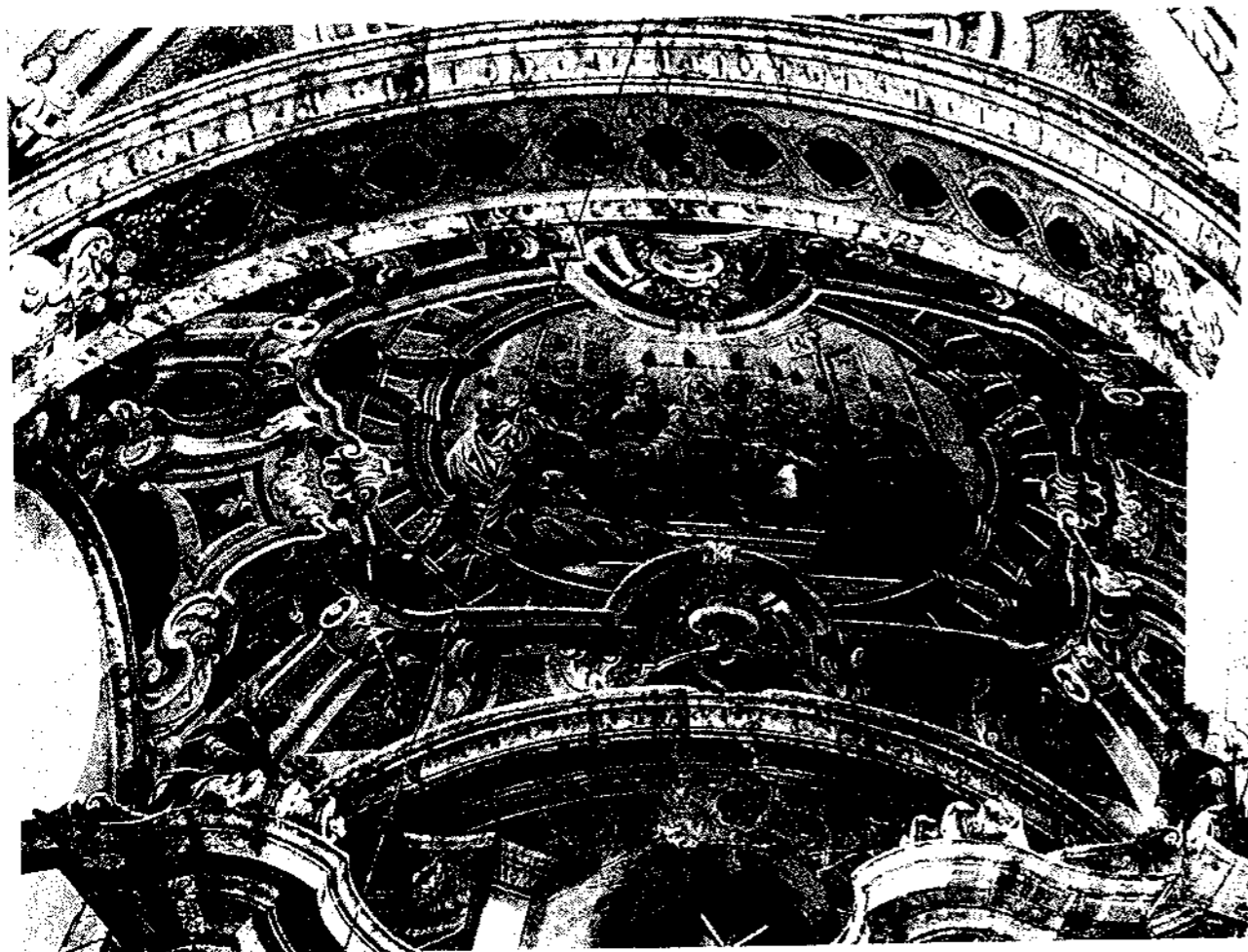


sizismus transponierte. Ausdrucksreich illustriert ihn nicht allein das bekannte Fresko, die Allegorie des ungarischen Rechts aus dem ehemaligen Rathaus in Košice (Abb. Nr. 21), sondern auch die bis daher nicht registrierte Deckenmalerei aus der Prälatenkapelle des Jasover Klosters, die in der Gestalt des hl. Norbert, der die Fundationsliste dem dortigen Vorstand des Prämonstratenser über gibt, typologisch die bei Kracker so oft bewährte charakteristische Physiognomie des hl. Nikolaus aus dem Fresko im Gewölbe des prager Gotteshauses an der Kleinseite wiederholt (Abb. Nr. 20). Man kann annehmen, dass Schrött, gebürtig aus Gbely bei Prag, auf Krackers Spuren in die Ostslowakei kam.

Lockerer und weniger nachweisbar schöpft aus

Krackers kompositionellen und figuralen Repertoire noch stark auf Pozzo orientierte Andreas Ignaz Kajetan Trtina (tätig von den 50-er bis den 90-er Jahren des 18. Jahrhunderts), der Autor der umfangreichen, kühn konzipierten illusiven Fresken in der Leutschauer Minoritenkirche (Abb. Nr. 22). Seine Signatur auf dem Fresko in der Kapelle der Familie Zamojsky-Wengersky in Nižná Šebastová, datiert mit 1776, bestätigt, dass dieser Maler allen Anzeichen nach ein Ordensbruder oder Priester, Krackers Werk der Autopsie her nach kannte. Sicherlich waren ihm auch die Fresken des Künstlers in Vranov n/Topľou, wie auch der berühmte Jasover Komplex wohl bekannt, jedoch scheint es, dass Kracker auf seinen Malerstil, den er vermutlich während eines Italienaufenthaltes aufbaute, am

21. Andreas Ignaz Kajetan Trtina, *Die Herabsendung des Heiligen Geistes*, Detail aus dem Gewölbefresko im Sanctuarium der Minoritenkirche in Levoča 1765



IV. Anton Schmidt, *Die Verlobung der hl. Katharina*, Detail des Altarbildes in der ehemaligen Kirche der Jungfrau Maria in Kremnica, um 1762, Öl

ehosten in bezug auf die Lösung des Kolorits wirkte.

Von den anonymen Nachfolgern soll hier wenigstens der Autor der Komposition „Die Taufe Christi“ in Paňovce erwähnt werden, weiter auch der schon weitaus klassizistisch orientierte Autor einer Komposition ähnlichen Sujets in der katholischen Kirche in Jelšava, wie auch der dortige, auf das Rokoko orientierte Maler des Staffeleigemäldes „Die Jungfrau Maria mit dem Jesu-

kind“.<sup>27</sup> Ein Epigone, ein Maler, bescheidenerer Präntionen ist vorläufig nur durch die Ölgemälde des Seitenalters in der katholischen Kirche in Žakovce in der Zips bekannt. Eine spezielle Archiv- und Materialforschung erfordert zur Beleuchtung von Werk, Profil und grundlegenden biographischen Daten, der fabulierende und inventionsreiche, auch wenn in der Anatomie weniger geläufige und dem Namen nach bisher unbekannt Autor des



22. Johann Lukas Kracker — Kreis, Werk eines unbekanntes Freskenmeisters, *Der Bischof mit der Monstranz segnend*, Detail aus der Deckenmalerei in der Sakristei der ehemaligen Prämonstratenserkirche in Leles 1787

erwähnten Gewölbe- und Wandzyklus und des Altarbildes in Trebišov, der seinen Ausdruck farb- und formreich in ein zartes Rokoko gesteigert spielen lässt. Seiner, bis zu einer anekdotisch gleichenden Genreauffassung und seinem reich differenzierten anmutigen Kolorit begegnen wir auch in weiteren Lokalitäten der Ostslowakei (Die Deckenmalerei in der Sakristei der Prämonstratenserkirche in Leles. Abb. Nr. 23).

Neue Forschungen beweisen eindeutig, dass Kracker mit seinem Wirken und seinem Oeuvre in der Kunstgeschichte der Slowakei eine viel tiefere und breitere Furche hinterliess, als man dies bisher annahm. Seine Tätigkeit hatte eine aussergewöhnliche Bedeutung und das betrifft hauptsächlich die Ostslowakei, die abseits von den mitteleuropäischen Hauptströmungen liegt; als deren verlängerter Arm im Rahmen dieses



23. Johann Lukas Krackers — Kreis, Werk eines unbekanntes Freskenmeisters, *Ein Türke Wein kostend*, Detail aus der Verzierung des Wandfreskos im Chor der ehemaligen Paulinerkirche in Trebišov, um 1778

Gebietes praktisch der einzige bedeutende Kontakt zu der mitteleuropäischen Malerschule war. Die von Kracker überlieferte Auffassung eignete sich hier eine ganze Plejade lokaler spätbarocker Meister an, sie exploitierte, instrumentierte sie und stimmte sie auf Grund ihrer Qualitäten, Talente und persönlicher Dispositionen nach ihrer Eigenart um, oder zerkleinerte und zerbröckelte sie im Rahmen eines sehnsüchtigen epigonischen Empfangens. Allen Anschein zufolge nimmt Krackers Werk eine der wichtigsten Schlüsselpositionen zum Erfassen und Eindringen in die Problematik der inneren

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Dieser Beitrag wurde in seiner ursprünglich kürzeren Version am XXII. internationalen kunsthistorischen Kongress, im September 1969, in Budapest vorgetragen. Seine jetzige, um den Anmerkungsapparat erweiterte Variante, bereichert gleichzeitig das faktographische Material, vertieft Analysen und präzisiert auch einige Datierungen. Auf Grund des neuen Materials führt er auch zu neuen teilweisen Schlussfolgerungen von breiter Gültigkeit.

<sup>2</sup> Garas, Klára, *Kracker János Lukács*, Budapest 1941. Wahrscheinlich waren es die Kriegsjahre, die die Autorin verhinderten das gesamte mährische und tschechische Material ihrer Dissertationsarbeit aus der Autopsie kennenzulernen. Ein vertrauteres Bekanntwerden mit diesem Material hätte sicher gewisse Änderungen in den proportionalen Anordnungen, wie auch in einigen Wertungsausmassen zur Folge.

Neuestens trug Pál Voit zur Erklärung vom Wirken Johann Lukas Kracker bei. Siehe seinen Beitrag: *Kracker Egerben* (Kracker in Eger), *Művészet* Nr. 12, S. 1—7, weiters *Az egri festéset barokkellenes törekvései* (Die Malerei in Eger und ihre antibarocken Bestrebungen), *Az Egri Múzeum Évkönyve* (Jahrbuch des Museums in Eger) 1965, S. 165—172, wie auch sein Aufsatz: *Kracker Egerben* (Kracker in Eger) und das Stichwort Kracker János Lukács in der Publikation *Heves megye műemlékei* (Kunstdenkmäler im Heveser Komitat) I, Budapest 1969, S. 209—220; S. 353—355.

<sup>3</sup> Šíp, Jaromír — Korecký, Miroslav, *Wandmalereien des Spätbarocks — Ein Werk Johann Lukas Krackers*, Artia, Praha 1958. Im breiteren Kontext der Barockkunst in Böhmen, widmete u. a. auch Oldřich J. Blažiček in der Arbeit: *Rokoko a konec baroku v Čechách* (Praha 1948, 54) (Das Rokoko und das Ende des Barocks in Böhmen), eine kurze Passage Kracker. Im Rahmen einiger Rezensionen die Publikationen und Ausstellungen des tschechischen und mährischen Barocks betreffen, befasste sich auch Pavel Preis in der Zeitschrift *Umění* (Die Kunst), mit dem Werk des Künstlers (Jg. 1962, No.

und äusseren formalen Tendenzen der ostslowakischen Barock- und Rokokomalerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein.

Auf Grund der heutigen Archivforschungen setzt sich — und das begreiflicherweise — unser Beitrag nicht zum Ziel und beansprucht auch nicht, das ganze Thema erforscht zu haben. Er ist nur der erste Impuls und Versuch Krackers Tätigkeit umzuwerten und seine Bedeutung, wie auch seinen bezwingenden Einfluss im Kontext des slowakischen spätbarocken Schaffens zu beleuchten.

4, 402 und 405; Jg. 1967, Nr. 4, 402; Jg. 1969, Nr. 1; 101). In allerneuester Zeit wertete Jaromír Neumann den Künstler in einer umfangreichen repräsentativen Publikation *Český barok* (Praha 1969) (Das Barock in Böhmen).

<sup>4</sup> An Krackers Wirken in Mähren erinnerte in letzterer Zeit die Mährische Galerie in Brünn mit der Ausstellung *Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie* (Die Malerei des 18. Jahrhunderts in Mähren, aus den Sammlungen der Mährischen Galerie). Siehe den gleichnamigen Katalog in der Bearbeitung von Vlasta Kratinová (Brno 1968), der Autorin des Librettos der genannten Ausstellung.

<sup>5</sup> Cincik, Josef, *Barokové fresky J. J. Chamanta a A. F. Maulbertscha na Slovensku* (J. J. Chamants und A. F. Maulbertsch Barockfresken in der Slowakei), Turč. Sv. Martin 1938.

<sup>6</sup> Güntherová, Alžbeta, *Jasov*, SVKL, Bratislava 1958.

<sup>7</sup> Polák, Josef, *Ján Lukáš Kracker, malíř v století XVIII. na slovenském východě*. *Časopis Matice Moravské*, XXXV (1921), Brno, 70—75 (Johann Lukas Kracker, Maler des 18. Jahrhunderts, im Osten der Slowakei. Zeitschrift Matice Moravská).

<sup>8</sup> Für den Hinweis auf das angeführte Bild, danke ich Herrn Dr. Jozef Fabini, akad. Maler. Mittlerweile registrierte es als Werk Krackers auch *Súpis pamiatok na Slovensku* (II. diel, Bratislava 1968, 385) (Verzeichnis der Kunstdenkmäler in der Slowakei, Teil II), das jedoch die Krackersche Attribution des Gemäldes am Altaraufsatz als fraglich bezeichnet.

<sup>9</sup> Kolektív autorov, *Súpis pamiatok na Slovensku*, II. diel Bratislava 1968, 308 (Autorenkollektiv: Verzeichnis der Kunstdenkmäler in der Slowakei, Teil II).

<sup>10</sup> Siehe z. W. von A. Güntherová, 42—43. Auf Grund der Komparation mit dem medzeveer Altarbild des hl. Johann von Nepomuk, betrachten wir mit A. Güntherová übereinstimmend, die Jasover Komposition die Begegnung des hl. Andreas mit dem hl. Johann von Nepomuk zusammen mit dem Gemälde die hl. Barbara, als zeitlich das

letzte Ölgemaldepaar, das Kracker für das angeführte Kloster verfertigte.

<sup>11</sup> Siehe z. W. von Klára Garas, 11 und 62.

<sup>12</sup> Vladimír Wagner in seinem Werk: *Vývin výtvarného umenia na Slovensku* (Die Entwicklung der bildenden Kunst in der Slowakei), SAVU, Bratislava 1948, 70. Von der weiteren Literatur blieb jedoch das Vranover Fragment unbeachtet. Dr. Josef Fabini machte uns darauf aufmerksam.

<sup>13</sup> Die Reproduktion von Pittonis Komposition, siehe im umfangreichen Werk von Rudolf Pallucchini, *Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts*, Bruckmann, München 1960, Abb. Nr. 301. Im Jahre 1751 wurde das alttestamentarische Thema *Die Opferung der Tochter Jephtes*, zum Gegenstand eines sich alljährlich wiederholenden Wettbewerbes der Wiener Akademie der bildenden Künste. Den ersten Preis erwarb für seine Komposition der ansonsten unbekannte Franz Scopoli, den zweiten, der auch in der Slowakei wirkende tschechisch-österreichische spätbarocke Freskenmaler Ján Bergl (1718—1789). Siehe Weinkopf, Anton, *Beschreibung der kaiserlich-königlichen Akademie der bildenden Künste*, Wien 1783, 99.

<sup>14</sup> Die repoussierte Gestalt des im Vordergrund zum Zuschauer gewendeten knieenden Knaben, zeugt von der zweifellosen, direkten oder vermittelten Inspiration am Werk G. B. Pittonis, durch seine Situierung und Geste erinnert es stark an die analoge Figur aus dessen Komposition Antonius und Kleopatra. Siehe z. W. von Rudolf Pallucchini, Abb. Nr. 303.

<sup>15</sup> Das Thema dieser Ölstudie im Ausstellungskatalog der Slowakischen Nationalgalerie (Bratislava o. J., 138 und in der älteren Literatur (Sourek, Karel, *Umění na Slovensku* (Die Kunst in der Slowakei), Praha 1938, nicht nummerierte Farbproduktion), irrtümlicherweise als die Fahrt des Propheten Elias angeführt, bestimmte die Autorin dieses Beitrages in der Rezension über die obenerwähnte Ausstellung, als Sieg der Aurora. Siehe *Výtvarný život*, 1968, Nr. 2, 68. Die mündliche Überlieferung, die im Jasover Kloster erhalten blieb, belegt, dass es sich um eine Studie des Deckenfresko des Hauptaufganges der Jasover Prälatur handelt. (Bericht von Dr. L. Lágyi.)

<sup>16</sup> Siehe Studie von Bruno Bushart, *Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk*. *Münchener Jahrbuch der bildenden Künste*, Jg. XV (1964), 160 ff.

<sup>17</sup> Siehe die gleichnamige Komposition eines nicht identifizierten Autors, abgebildet in der Publikation von Kurt Woisetschläger, *Meisterwerke der Barockmalerei im Landesmuseum Joanneum in Graz* (Wien 1961, S. 90), ursprünglich Adam Mölk zugeschrieben.

<sup>18</sup> Inv. Nr. O 2454. Siehe Katalog der gleichnamigen Ausstellung (S. 138), zitiert in der Anmerkung Nr. 15.

<sup>19</sup> Salm, Christian, *Über ein Bildnis von Johann Lukas Kracker*. *Pantheon*, Jg. XVIII (1960), 204—208.

<sup>20</sup> Auf Grund einer schriftlichen Mitteilung des gewesenen Eigentümers Dr. Miroslav Samohýl aus Uherské Hradiště, erwarb dieser das Bild aus der Sammlung des Schuldirektors Josef Pospišil, der während der ersten Tschechoslowakischen Republik in der Slowakei wirkte.

J. Pospišil gab angeblich bekannt, dass das Bild aus der Slowakei stamme und dass auf dessen rechten Seite sogar einen Bruchteil von der Signatur des Künstlers zu sehen glaubte. Heute ist diese Signatur mit freiem Auge nicht feststellbar. Die nachträgliche Anschrift an der Rückseite des Bildes, die mich mit dem Charakter der Handschrift, an die Schrift des gewesenen Direktors des Ostslowakischen Museums in Košice Jozef Polák erinnert, gibt an, dass das Porträt ein Werk Krackers ist. Bisher ist es noch nicht gelungen festzustellen, wen das Porträt darstellt. Im Sinne der Mitteilungen von Dr. Samohýl und auf Grund einer präzisen Analyse des Bildnisses, gelangen wir zur Schlussfolgerung, dass im Gegensatz zu unserer in Budapest ausgesprochenen Vermutung, eher die Versetzung der Datierung in die fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts entspricht. Eine genauere Zeiteinstufung wird wahrscheinlich erst ein Vergleich mit denen Porträts des Künstlers erlauben, die in Mähren entstanden sind.

<sup>21</sup> Es ist leicht möglich, dass Kracker den Abt Sauberer schon zur Zeit seiner Tätigkeit in Mähren kennenlernte. Ihre intime Beziehung und gleichzeitig auch die bedrückende Lage des durch die Realisierung des grosszügigen jasover Objektes finanziell erschöpften Prämonstratenser, gibt Zeugnis von der Tatsache, dass sich Sauberer vom Maler Geld auslieh, bzw. ihm eine grössere Geldsumme schuldete. Seine Ratenzahlungen bestätigte Kracker durch Quittungen, die in Eger datiert waren. Siehe Beitrag von František Sedlák, *K baroknej prestavbe jasovského kláštora* (Zum barocken Umbau des jasover Klosters). *Vlastivedný časopis XVI* (1967), 35.

<sup>22</sup> Klára Garas z. W. 39, 74. Die Autorschaft von Krackers Schüler Anton Schmidt, hier belegte E. Lintnerová durch Archivadokumente. Siehe ihr Beitrag: *Nové poznatky k životu a dieľu barokného maliara Antona Schmidta na Slovensku*, — Neue Feststellungen zum Leben und Werk des Barockmalers Anton Schmidt in der Slowakei. *Zborník FFUK IX* (1958), 77, S. 233—239 (Sammelband der Phil. Fakultät der Komenský Universität).

<sup>23</sup> J. L. Kracker schreibt diesem u. a. das folgende Gedenkbuch zu: *A kassai száz éves egyházmegyey története névtára és emlékkönyve* (Gedenkbuch und Namensregister der hundertjährigen Kirchengemeinde in Kaschau), Teil II, 1904, 539, weiter Hekler, Antal in der Übersicht *A magyar művészet története* (Die Geschichte der ungarischen bildenden Kunst), Budapest 1934, 184. Für fraglich betrachtet diese K. Garas u. V. Wagner schon in den zitierten Werken (S. 49, bzw. S. 70). Laut mündlicher Information der akad. Restauratorin Maria Spoločníková, die im Jahre 1969 die vorrestauratorische Analyse der Fresken im Sanktuarium vollzog, unterstützt der Abschluss sowohl unsere stilkritische als auch die technologische Analyse. Die positiv bewiesene intensive Voreingemommenheit des alternden Meisters in Eger und seine Umgebung und allerneuest auch im Zusammenhang mit Medzev, schliesst schon aus zeitlichen Ursachen die Möglichkeit aus, dass er sich solch einer umständlichen und anspruchsvollen Aufgabe hätte widmen können, wie dies die kompositionelle Lösung der Fresken auf der spätgotischen Netzgewölbe der Trebišover Pfarrkirche (der gew. Paulinerkirche) ist.

<sup>24</sup> Siehe *Súpis pamiatok na Slovensku* (Verzeichnis der Kunstdenkmäler in der Slowakei), Teil II, Bratislava 1968.

<sup>25</sup> Siehe z. W. von Klara Garas, wie auch z. W. von Eva Lintnerová. Im Zusammenhang mit den unzähligen aufgetauchten Dokumenten über die Tätigkeit des Künstlers in der Ostslowakei, wird es notwendig sein die Verlässlichkeit einiger hypothetisch angeführten biographischer Daten Schmidts zu überprüfen. Es wird

auch wohl notwendig sein, sich für einige der bis nun angebotenen Hypothesen oder zu neuen Bestimmungen der zuständigen Daten zu entschließen.

<sup>26</sup> Siehe Beitrag von František Sedlák, zitiert in der Armerkung Nr 21.

<sup>27</sup> Auf die Gemälde beider Ješaver Epigonen machte uns schon das zitierte Verzeichnis der Kunstdenkmäler in der Slowakei, Teil I, S. 524, aufmerksam.

#### Verzeichnis der Abbildungen

1. Johann Lukas Kracker, *Der hl. Josef, der Pflegevater*, Tondo am Altaraufsatz des Altars des hl. Johann von Nepomuk, in der ehemaligen Minoritenkirche in Nižná Šebastová, Um 1754, — Öl, Leinwand, 0 = ca 110 cm. Unsigniert. Foto J. Čeněk 1968
2. Johann Lukas Kracker, *Der Prophet Elias auf dem von Löwen gezogenen Wagen*, Freskenfragment aus dem Treppenaufgang des ehemaligen Paulinerklosters in Vranov nad Topľou 1765. — Foto J. Čeněk 1968
3. Johann Lukas Kracker, *Die Glorifikation des hl. Johann von Nepomuk*, Bild am rechten Seitenaltar der ehemaligen Minoritenklosterkirche in Nižná Šebastová 1754. — Öl, Leinwand, ca 210 × 125 cm. Signiert links unten: „J. L. Kracker Inve: et Pinxit Año 1754“, darunter: „Renov. Anno Dom. 1930 Prešovensis Nicolaus Jordán.“ Foto J. Čeněk 1968
4. Die Signatur von J. L. Kracker am Altarbild des hl. Johann von Nepomuk aus der Minoritenkirche in Nižná Šebastová. Foto J. Čeněk 1968
5. *Die Geburt der Jungfrau Maria*, übermaltes Detail der Freskenkomposition von Johann Lukas Kracker aus dem Jahre 1754, im Sanktuarium der ehemaligen Paulinerkirche in Vranov nad Topľou. Foto J. Čeněk 1968
6. Johann Lukas Kracker, *Die Geburt des hl. Johannes des Täuflers*, Fresko aus dem Gewölbe über dem Hauptaltar der Prämonstratenserkirche in Jasov. Um 1762—1764. Foto F. Hideg 1967
7. Johann Lukas Kracker, *Der hl. Jozef, der untere vorgeschobene Teil des Altardiptychons vom Altar der Jungfrau Maria mit dem Jesukind aus der römisch-katholischen Kirche in Vyšný Medzev*. Um 1778. — Öl, Leinwand, 53 × 64 cm. Unsigniert. Foto F. Hideg 1969
8. Johann Lukas Kracker, *Jungfrau Maria mit dem Jesukind*, Bild vom linken Seitenaltar der römisch-katholischen Kirche in Vyšný Medzev 1778. — Öl, Leinwand, ca 420 × 190 cm. Signiert rechts unten: „Johann Lukas Kracker Pinxit Año 1778.“ Foto F. Hideg 1969
9. Johann Lukas Kracker, *Der hl. Johann von Nepomuk*, der untere vorgeschobene Teil des Altardiptychons aus dem Altar vom Tode des hl. Johann von Nepomuk aus der römisch-katholischen Kirche in Vyšný Medzev

Um 1778. — Öl, Leinwand 53 × 64 cm. Unsigniert. Foto H. Hideg 1969

10. Johann Lukas Kracker, *Der Tod des hl. Johann von Nepomuk*, Bild vom rechten Seitenaltar der römisch-katholischen Kirche in Vyšný Medzev. Vor 1778? — Öl, Leinwand, ca 420 × 190 cm. Unsigniert. Foto F. Hideg 1969
11. Johann Lukas Kracker, *Der Sieg der Aurora*, Studie zur Deckenmalerei des Treppenaufganges der jasover Prälatur. Um 1762—1765. Öl, Leinwand, 94,5 × 86 cm. Unsigniert. In der Sammlung der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava. Fotografisches Atelier der Slowakischen Nationalgalerie
12. Johann Lukas Kracker, *Stehender Zugführer* — Detail aus der Szene der Befreiung der Kompanie aus dem Gefängnis, aus der Deckenmalerei im Gotteshaus des hl. Nikolaus in Prag. Um 1760—1761. Foto Č. Šila — Fotoarchiv des Staatl. Instituts für Denkmal- und Naturschutz in Prag
13. Johann Lukas Kracker, *Porträt des Jasover Prämonstratenserabtes Andreas Sauberer*. Um 1778 (?). — Öl, Leinwand, 96,7 × 86 cm. In der Sakristei der römisch-katholischen Kirche in Vyšný Medzev. Foto F. Hideg 1969
14. Johann Lukas Kracker, *Porträt eines Edelmannes im Harnisch*. Um 1755 (?) — Öl, Leinwand 52,5 × 43,3 cm. Unsigniert. In der Sammlung der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava, Fotoatelier der Slowakischen Nationalgalerie
15. Anton Schmidt, *Die Verlobung der hl. Katharina*, Detail des Altarbildes aus der ehemaligen Kirche der Jungfrau Maria in Kremnica, heute im Museum der Stadt Kremnica. Um 1762. Öl, Leinwand, 225 × 121 cm. Unsigniert. Foto F. Hideg 1969
16. Anton Schmidt, *Die Krönung der Jungfrau Maria* — Fresko aus dem Presbyterium der römisch-katholischen Kirche in Banská Bystrica 1767. Foto F. Hideg 1967
17. Anton Schmidt (?), *Bild des hl. Nikolaus, Bischof* — Ausschnitt aus dem Ober- und Mittelteil des Bildes vom Hauptaltar der St. Nikolauskirche in Stará Ľubovňa. Um 1765 (?), Öl, Leinwand, ca 450 × 190 cm. Unsigniert. Foto F. Hideg 1969
18. Erasmus Schrött, *Der hl. Norbert übergibt die Funda-*

*tionliste dem Vorstand des Jasover Prämonstratenserordens* — Deckenfresko aus der Prälatskapelle des jasover Klosters. Um 1790. — Foto J. Čeněk 1968

19. Johann Lukas Kracker, *Der segnende von Engeln getragene hl. Nikolaus*, Detail aus der Zentralszone des Fresko im Gotteshaus des hl. Nikolaus in Prag. Um 1760—1761. Foto V. Obereigner — Fotoarchiv des Staatlichen Instituts für Denkmal- und Naturpflege in Prag
20. Erasmus Schrött, *Apotheose des ungarischen Rechts*, Antrittsfresko aus dem Treppenaufgang des ehemaligen Rathauses (heute Volksbibliothek) in Košice 1781. — Foto Braun 1949
21. Andreas Ignaz Kajetan Trtina, *Die Herabsendung des Heiligen Geistes*, Detail aus dem Gewölbefresko im Sanktuarium der Minoritenkirche in Levoča 1765. — Foto F. Hideg 1962
22. Johann Lukas Kracker — Kreis, Werk eines unbekanntes Freskenmeisters, *Der Bischof mit der*

*Monstranz segnend*, Detail aus der Deckenmalerei in der Sakristei der ehemaligen Prämonstratenserkirche in Leles 1787. — Foto F. Hideg 1969

23. Johann Lukas Kracker — Kreis, Werk eines unbekanntes Freskenmeisters, *Türke Wein kostend*, Detail aus der Verzierung des Wandfreskos im Chor der ehemaligen Paulinerkirche in Trebišov. Um 1778. — Foto F. Hideg 1969

III. Johann Lukas Kracker, *Die Opferung der Tochter Jephthes*. Um 1762—1765. — Öl, Leinwand, 94 × 74 cm. Unsigniert. In der Sammlung des Museums für Heimatkunde in Sabinov. Farbfoto F. Hideg 1969

IV. Anton Schmidt, *Die Verlobung der hl. Katharina*, Detail Altarbild aus der ehemaligen Kirche der Jungfrau Maria in Kremnica, heute im Museum der Stadt Kremnica. Um 1762. Öl, Leinwand 225 × 121 cm. Unsigniert. Farbfoto F. Hideg 1969

#### K otázke pôsobenia Jána Lukáša Krackera a jeho okruhu na Slovensku

Postava maliara a freskára Jána Lukáša Krackera (1717—1779), významného predstaviteľa stredoeurópskej neskorobarokovej maliarskej školy, nie je už dávno v umeleckohistorickej literatúre neznámym pojmom. Vďaka oživenému záujmu o barok dostáva sa umelcova aktivita, zasahujúca územie bývalého rakúskeho mocnárstva vrátane krajín českej koruny a dotýkajúca sa dnes viacerých štátnych celkov, opäť do popredia pozornosti jednotlivých národných umeleckohistorických literatúr.

Časť Krackerovej vrcholnej a neskoršej tvorivej aktivity sa viaže ku Slovensku. Globálne hodnotenia slovenského baroka ju síce viackrát registrovali, no jej rozsah a dosah sme dosiaľ v celej šírke nepoznali ani náležite neocenili. Výskum slovenského výtvarného umenia v rámci prác na jeho komplexných dejinách, ktorý v poslednom čase prispel aj k prehľadnejšiemu poznaniu barokového maliarstva na Slovensku, priviedol nás o. i. na stopu niekoľkých doteraz neznámých, neevidovaných Krackerových diel. Nové zistenia ozrejmili aj niektoré vzťahy širšieho domáceho výtvarnoumeleckého zázemia ku Krackerovi a postavili umelcovu tunajšiu aktivitu do nového svetla.

Tri identifikované oltárne obrazy, o ktoré sa rozširuje Krackerovo oeuvre, predstavujú iba práce priemernej úrovne. Časovo najranejším je obraz *Glorifikácie sv. Jána Nepomuckého* z bývalého kláštorného kostola minoritov v Nižnej Šebastovej na východnom Slovensku, datovaný do roku 1754. Diagonálová kompozícia, neurčité charakterizovanie vzťahu figur k priestoru, svetelné riešenie i farebná skladba plne korešpondujú s Krackerovou tvorbou z prvej polovice päťdesiatych rokov. Obraz dopĺňa v nadväzujúcej oltára okrúhle, pomerne intaktne zachované plátno sv. Jozefa Pestúna, ktoré je podľa všetkých štýlových znakov rovnako Krackerovým dielom.

Dva ďalšie oltárne obrazy, neoznačený obraz sv. Jána

Nepomuckého, zobrazujúci svätého telo unášané vlnami Vltavy, a signovaný obraz Panny Márie s Ježiškom, datovaný do roku 1778, ktorý identifikovali pracovníci Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti, sú dielami zo sklonku umelcovho života. Nachádzajú sa na bočných oltároch katolíckeho farského kostola vo Vyšnom Medzeve. Jednoduchá statická kompozícia bez barokového vzruchu, eliminácia nadneseného páťosu, zostihlenie postáv, upokojenie línie a ductusu štetca dokladajú najmä na obraze Panny Márie už pretvárajúci vplyv klasicizmu na Krackerovu umelecko-estetickú koncepciu. Slabšia úroveň oboch prác naznačuje spoluúčasť pomocníka pri ich realizácii.

Datovanie oltárneho obrazu sv. Jána Nepomuckého z Nižnej Šebastovej do roku 1754 upresňuje súčasne ďalšie súvislosti Krackerovho účinkovania na východnom Slovensku; potvrdzuje hodnovernosť záznamu v Historii domus bývalého paulánskeho kostola vo Vranove nad Topľou, podľa ktorého tu Kracker už roku 1754, a teda nie roku 1757, ako to predpokladá literatúra, realizoval výmalbu rehoľného kostola a kláštora. Z kostolnej fresky pripomína dnes Krackera už iba jej kompozičné riešenie. Jedinou zachovanou ukážkou tejto práce je fragment fresky zo schodišťa kláštora, predstavujúci proroka Eliáša.

Do rokov Krackerovho jasovského pôsobenia, do obdobia tesne po dokončení monumentálnej fresky pražského kostola sv. Mikuláša, do rokov 1762—1765 kladieme vznik biblickej kompozície *Obetovanie Jephtheho dcéry*. Je to plátno vynikajúcej úrovne a delikátnej farebnosti, evidované dosiaľ v zbierkach Vlastivedného múzea v Sabinove ako dielo neznámeho autora. Za Krackera hovorí v tomto prípade nielen charakteristický prudký pohľad, rukopis a farebná skladba, pripomínajúca v mnohom

odvážne, bohatým rukopisom maľovanú štúdiu k freske schodišťa jasovského kláštora, ale aj typy postáv, širokých okrúhlych tvárí a oblých, resp. u mužov šlachovitých foriem. Proveniencia obrazu, viažúca sa k šarišskej šľachtickej rodine Bornemisovcov, domnienku o Krackerovom autorstve len podporuje.

Z novozistených portrétov *Podobizeň šľachtica v brnení*, ktorú pred nedávnom vystavila Slovenská národná galéria, tvorí vývojovo akýsi medzistupeň medzi monumentálno-barokovou tradíciou podobizne grófa Mikuláša Auerperga z roku 1744 a už takmer meštiansky striezlivou koncepciou portrétov zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov.

Do Krackerovho neskorého oevru, medzi olejomalby poznamenané freskárskou praxou autora, zaraďuje sa *Podobizeň jasovského premonštrátskeho opáta Andreja Sauberera* zo sakristie r. k. kostola vo Vyšnom Medzeve. Plošná, takmer hladká malba portrétu, ktorá prechádza do jemného štetecového rukopisu iba v detailoch plastického vzoru bieleho rúcha, na cizelovanej väzbe knihy a na embléme jasovskej prepozitúry, spodobuje opáta ako muža stredného veku. Pomerne všeobecná, na povrchu lipnúca charakteristika nevyučuje však možnosť, že si umelec na nej vybavoval mladšiu podobu svojho priaznivca iba podľa pamäti a portrét maľoval súčasne, alebo iba máločo skôr ako známú Saubererovu podobizeň, ktorá vznikla na sklonku Krackerovho i opátovho života.

Súhrn novozistených prác signovaných, alebo J. L. Krackerovi hypoteticky pripísaných, svedčí o vcelku známej kolísavej úrovni umelcovej tvorby; o triedení diel plných invencie a tvorivého vypätia s konvenčnými dielenskými prácami. Kompozícia *Obetovania Jephtheho dcéry* je odkrývaním nových výrazových možností dôležitá z hľadiska genézy umelcovho osobného vývinu. Dokladá, že Kracker vo svojom vývoji nezostával bokom od toho, čo hýbalo umeleckým ovzduším strednej Európy. Identifikované podobizne predstavujú zasa umelca ako pozoruhodného portretistu.

Súbežne s lepším poznávaním Krackerovho diela sa na druhej strane ukazuje, že z umelcovho oevru bude treba definitívne odpísať niektoré staršie i novšie mylné atri-

búcie (fresky a obraz *Navštívenia* z trebišovského farského kostola, freska v sakristii bývalého premonštrátskeho kostola v Lelesi atď.). Krackerovo pôsobenie na Slovensku tým nijako neutrpí na význame, skôr naopak, vo svetle početných epigónov a nasledovateľov, ktorých činnosť sa začína objasňovať, iba vynikne podnetnosť jeho príkladu.

V regionálnych podmienkach Slovenska nepochybne najvýznamnejším žiakom a príslušníkom Krackerovho okruhu je umelcov rovesník Anton Schmidt (1718—1773, resp. 1784), známy dosiaľ iba v spojitosti so stredoslovenskými banskými mestami. Naše zistenia nasvedčujú, že stopy jeho pôsobenia vedú aj na východné Slovensko, najmä do širokej oblasti Spiša a Šariša (Vrbov, Velká, Podolínec, Stará Lubovňa, Tvarožná, Sabinov a i.). Posledné výskumy dokladajú vplyv umelca aj na Erazmusa Schrötta (1755—1804), prvého reštaurátora Krackerových jasovských prác a autora, ktorý Krackerovu neskorobarokovú koncepciu transponoval do polôh klasicizmu. Laxnejšia je závislosť ešte značne pozovovsky orientovaného Andreja Ignáca Kajetána Trtinu (pôsobil v druhej polovici 18. storočia), autora monumentálnej fresky levočského minoritského kostola.

Z anonymných nasledovníkov treba spomenúť aspoň autora kompozície *Kristovho krstu* v Paňovciach, ďalej tvorcu už klasicisticky akcentovaného, námetovo podobného dielka z katolíckeho kostola v Jelšave, tamojšieho rokokovo orientovaného maliara voľného obrazu *Panny Márie s Ježiškom*, skromného epigóna — autora plátien bočných oltárov katolíckeho kostola v Žákovciach na Spiši, najmä však fabulačne a invenčne nadaného rokokového žánrového rozprávača — autora spomínaných trebišovských prác, ktorý je podľa všetkého identický s pôvodcom leleskej fresky.

Nové výskumy jednoznačne dokladajú, že Kracker svojim pôsobením a svojimi dielami zanechal oveľa širšiu a hlbšiu brázdnu v dejinách umenia na Slovensku, ako sa to doteraz predpokladalo. Jeho účinkovanie malo mimoriadny význam najmä pre východné Slovensko, ležiace bokom od hlavných stredoeurópskych prúdení, kde predstavovalo prakticky jediný významnejší kontakt so súvekou stredoeurópskou maliarskou školou.

## Slovenská neskorogotická ornamentálna nástenná malba v profánnej architektúre

II

EVA ĎURDIAKOVÁ

Eva Ďurdiaková (1944—1969), ktorá pochádzala rodom zo slovenskej diaspory na maďarskej Dolnej zemi, patrila medzi nádeje slovenského dejepisu umenia. V jej pozostalosti sa zachoval rukopis, ktorého podstatnú časť uverejňujeme. Štúdia je prepracovaním a čiastočným doplnením časti diplomovej práce, ktorú autorka úspešne obhájila pod vedením dr. J. Kostku a za oponentúry dr. K. Kahouna na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Predčasný skon jej znemožnil formulovať text do definitívnej podoby; pokladáme však zachovaný rukopis za zaujímavý do tej miery, že sme sa rozhodli časť z neho uverejniť i napriek tomu, že vieme, že sa autorka chcela k práci ešte vrátiť a že už nemá možnosť svoje názory v eventuálnej polemike obhájiť.

Autorka sa v článku zameriava na vývojové premeny najdôležitejšieho dekoratívneho prvku neskorogotického nástennej malby, a to akantových rozvilín. Svoju pozornosť sústreďuje na ich tvary, zdanlivý pohyb i farebnú realizáciu, ako aj na ich vzťah k architektúre vnútorných priestorov a k figurálnym zložkám malby. Radi by sme upozornili na skutočnosť, že autorka vedome nerieši problém vzniku neskorogotického nástenného ornamentálneho maliarstva, ani sa nepokúša slovenské nástenné malby zaradiť do širšieho kontextu európskeho vývoja. Vývin na Slovensku a v Tirolsku porovnáva preto, že pri zriedkavejšom výskyte tohto druhu maliarstva na našom území jej tirolské maliarstvo uvedeného odvetvia, ktoré čiastočne poznala z autopsie, dalo vhodnú možnosť komparácie a analógie.

Redakcia

Nástenná ornamentálna malba druhej polovice 15. storočia sa na Slovensku podľa doterajšieho stavu výskumu profánnej architektúry nachádza na Zvolenskom hrade, v tzv. thurzovskom dome v Banskej Bystrici a v bývalom donjone Oravského hradu.<sup>1</sup>

### Zvolen

Typologické zaradenie malieb Zvolenského hradu, ich datovanie a umelecké hodnotenie je veľmi problematické. Ich súčasný stav je pre presnú analýzu nepostačujúci. Môžeme sa oprieť len o niekoľko detailov, ktoré sa zachovali v pôvodnom stave, a o niekoľko záznamov v literatúre z čias, keď bol stav malieb zrejme lepší. Môžeme teda vytvárať iba hypotézy.

Ornamentálna malba pokrýva predovšetkým valenú klenbu podjazdu severného krídla (obr. 1). Plocha klenby bola pomalovaná arabeskovou výzdobou na zelenom podklade. Dnes sú viditeľné lúčovité čiary, kombinácie kvetov a listov bielej, žltej a tmavohnedej farby. Tmavšie plochy boli kontúrované bielou líniou, ktorá nahrádzala tieňovanie. V strede v kruhovom ráme sa nachádza poprsie svätca alebo kráľa na modrom pozadí. Nad jeho hlavou sa zachovali pozostatky po korune alebo svätožiare. Ramená mal zaodeté tmavohnedým plášťom, v ruke držal žezlo alebo rišske jablko. Okolo krku na okruží bol pôvodne nápis, z ktorého už pred sto rokmi bolo viditeľné len majuskulové „S“. Okolo obrazu bol nápis na bielej ploche, písaný minuskulou.<sup>2</sup>

Druhý nález sa nachádzal na 1. poschodí južného krídla hradu, okolo neskorogotického portálu

(obr. 2). Ešte dnes je zachovaná polychrómia portálu v červenej a zelenej farbe. Ornamentálna výzdoba v ráme okolo portálu bola podľa Kubínyho, autora staršej štúdie, podobná malbám v podjazde. Portál i ornamentiku podjazdu dotoval G. Balaša do prestavby v rokoch 1490—1510. Torzá malieb na niektorých miestach siene severného krídla, na 1. poschodí a v osteniach gotických okien nasvedčujú, že steny boli pokryté akantovým ornamentom, avšak torzá sú také malé, že nedo-

volujú rekonštruovať jeho systém. Podľa názoru D. Menclovej možno podobnú výzdobu predpokladať vo všetkých obytných miestnostiach na 1. poschodí.<sup>3</sup>

V literatúre<sup>4</sup> zaoberajúcej sa Zvolenským hradom sa stretávame s rozličným datovaním malieb:

1. Kubínyi kladie vznik malieb do 15. storočia bez toho, že by svoj názor zdôvodnil, alebo že by hľadal nejaké vývinové spojitosť. Jeho opis je vzhľadom na vtedy uskutočňované rekonštrukcie



1. Zvolen — zámok, výzdoba podjazdu severného krídla, 1500—1510. Foto Keresztény Múzeum, Esztergom

najobsiahlejší. Autor videl maľby v zachovanom stave a mal teda aj najlepšiu možnosť ich reálne posúdiť.

2. D. Menclová datuje maľby rozdielne. Rámovanie portálu na 1. poschodí podľa nej vzniklo pri prestavbe v rokoch 1490—1510. K nemu priraduje i maľby interiérov na 1. poschodí. Do obdobia neskoršej prestavby — renesančnej, ktorá sa uskutočnila v rokoch 1548—1553 — kladie znak Ferdinanda I. i maľby podjazdu.

Akým spôsobom zasiahla maľby rekonštrukcia v 19. storočí? Neskôr doplnené časti zjavne nesúhlasia s poňatím niekoľkých pôvodných častí, ani s celkovým rytmom a kompozíciou. Doplnované časti celkom nelogicky nadväzujú na veľké i zdrobnené lístkové útvary akantu. Torzá originálov svedčia o tom, že tu pôvodne mohlo ísť o rozvinutie veľkého, lúčovite sa rozvetvujúceho akantu, dynamicky koncipovaného, ako ho poznáme z mnohých príkladov rezbárskeho remesla. Druhým zarážajúcim momentom je použitie svetlej bielej línie, ktorá — ako sa z literatúry dozvedáme — mala nahradiť modelovanie. Biela línia sa tu používa vo dvoch funkciách: ako modelujúci prvok i ako obrysová kresba. V neskorogotickej ornamentike sa táto biela modelujúca kresba vyskytuje, ako to uvidíme neskoršie na príkladoch z Tirolska, ale vždy spolu s čiernou, hnedou alebo tmavším valérom základnej farby. Pochybujeme o pôvodnosti bielej obrysovej kresby, ktorá obmedzuje pohyb lístkového motívu. Tento pohyb je totiž určený i jeho vnútorným členením alebo modelovaním a svedčí o tom, že mu bol pôvodne daný iný pohybový rozmach, ako to táto ohraničujúca línia dovoľuje.

Za určujúce pre datovanie pokladáme tieto prvky: 1. Použitie svätca vo výraznom ráme a priestorový a funkčný pomer medzi symbolickým figurálnym centrom a hravým dekoratívnym ornamentom. Kompozične je postava svätca umiestnená asymetricky v medailóne. Z obrysovej kresby pliec možno usúdiť, že majster medailónu nepoznal proporcie ľudského tela. Naproti tomu je zarážajúce, že formy medailónu sú také presné a symetrické, že až vnucujú predpoklad, že boli nanesené geometricky alebo šablónou.<sup>5</sup> Umiestnenie svätca v strede ornamentálnej plochy malo nesporne svoje opodstatnenie. Je zjavné, že je tu použitý nie ako motív, ale v priamej vyjadrujúcej funkcii. Ornament sa okolo neho voľne rozvíja. Napriek tomu,



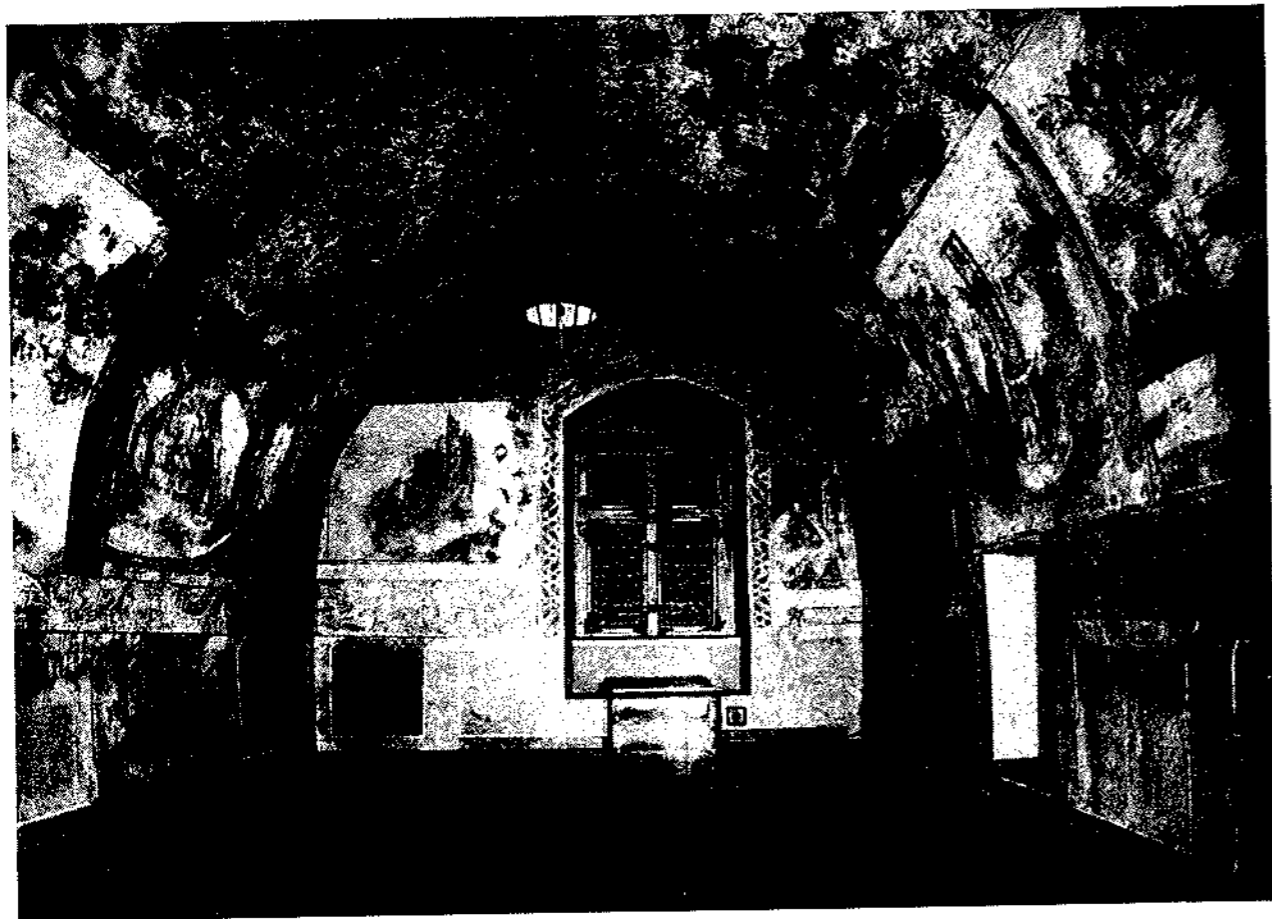
2. Zvolen — zámok, ornamentálna výzdoba rámovania neskorogotickeho portálu na 1. poschodí, 1500—1510. Rekonštrukcia, prevzatá z Kubínyho štúdie

že ornamentálna plocha je väčšia ako formát svätcovho medailónu, je medailón zreteľný a iluzívne výrazne vystupuje z plochy: svätec posväcuje myšlienky a úmysly prichádzajúcich a zároveň drží nad nimi ochrannú ruku. Spoločné použitie svätca i veľkej ornamentálnej plochy je zámerné v záujme vzájomného vyzdvihnutia. Voľné a netradičné použitie dekoratívneho ornamentu po celej ploche klenby, neobmedzované stredovekou požiadavkou služobnosti, vymaňuje ho z tradičného chápania jeho miesta v architektúre.

2. Listové detaily, pozostatky kvetinových motívov. Fragments kvetov dávajú iba tušíť svoj bývalý tvar. Môžeme ich porovnať s dobovými predlohami; v prvom rade s predlohami brokátových tkanín, v druhom rade s renesančnými ružicami, v zdrobnenosti detailu však omnoho naturalistickejšími,<sup>6</sup> ďalej s rezaným a maľovaným ornamentom početných reliéfov a malieb s biblickou tematikou, i s motívmi dobových tapisérií.

3. Narušenie jednotnej a plynulej línie rámu medailónu listovým motívom, ktorý sa cez okraj prelne. Tým sa dosiahla istá priestorovosť v jedinom pláne, určenom plochou ornamentu. V protiklade dekoratívnej plochy ornamentu a symbolickosti medailónu so svätcom znamená tento zásah zvýšenie expanzivnosti ornamentu na úkor figúry. O tom, že to bol iba bojzlivý zásah, svedčí farebná a kompozičná výraznosť figurálnej časti maľby.

4. Použitie farebnej kombinácie hnedej, zelenej a žltej (podľa Kubínyho opisu, pretože dnes sú



3. Banská Bystrica — Thurzov dom, celkový pohľad na pravú bočnú stenu zníženej miestnosti prízemia, 1465—1478

už maľby veľmi nejasné), a spôsob modelovania svetlou a tmavou líniou, ktorý sa v tom období používa častejšie.

Históriu vlastníkov hradu opisuje D. Menclová.<sup>7</sup>

V čase medzi rokmi 1490—1510 sa uskutočnila prvá veľká prestavba hradu a súčasne aj prestavby v meste. Upravené bolo i južné krídlo hradu, kde sú teraz tri neskorogotické portály.

Podľa nášho názoru maľby pochádzajú z tejto prestavby. Predpokladáme, že ornamentálna výzdoba vznikla naraz vo všetkých miestnostiach (okrem erbu Ferdinanda I.). Maľby vznikli za účelom uspokojenia reprezentačných záujmov vlastníka. Náročnosť maliarskej výzdoby zodpovedá viac honosnosti života na zámku v časoch pokoja, keď sa hrad používal ako poľovnícke sídlo.<sup>8</sup>

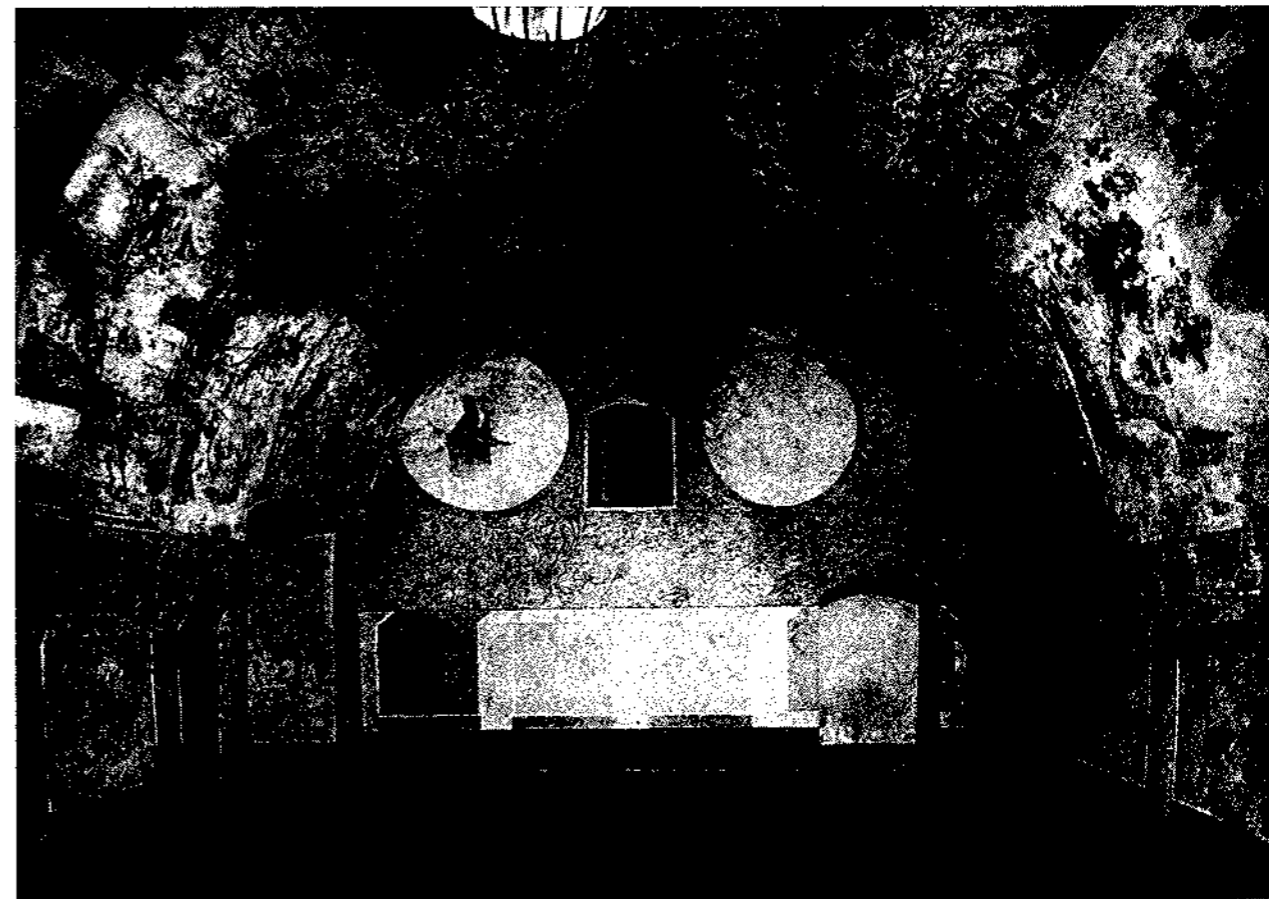
Po moháčskej katastrofe roku 1526 a po páde Budína a Ostrihomu bol Zvolen bezprostredne ohrozený. Z tohto podnetu sa mesto roku 1541

ohradilo palisádami a roku 1548 sa začali stavebné práce aj na hrade. D. Menclová<sup>9</sup> uvádza, že sa prestavala arkáda, vystavalo sa opevnenie za účasti talianskych majstrov, pristavali sa dve ďalšie poschodia hradu pre jeho lepšiu obranyschopnosť. Z tejto prestavby pochádza i znak Ferdinanda I. na 1. poschodí.<sup>10</sup>

#### Banská Bystrica — Thurzov dom

Nástenná ornamentálna výzdoba zvolenského podjazdu poukazuje na typologickú príbuznosť a dobovú súvislosť s maľbami v tzv. thurzovskom dome v Banskej Bystrici.

Miestnosť zdobená nástennými ornamentmi je v zníženej miestnosti<sup>11</sup> na severnej strane stavebného objektu (obr. 3, 4). Freskové maľby pokrývajú všetky steny a valenú klenbu. Dolná časť bola



4. Banská Bystrica — Thurzov dom, celkový pohľad na ľavú bočnú stenu zníženej miestnosti prízemia, 1465—1478

upravená iba sivým a červeným jednoduchým iluzívnym soklom, ktorý naznačuje akýsi pult. Hornú časť pokrýval zelený listový ornament na zelenom podklade. Určujúcim prvkom ornamentu je hnedá obrysová linka, miestami použitá i vo funkcii šrafovania, modelovania.<sup>12</sup>

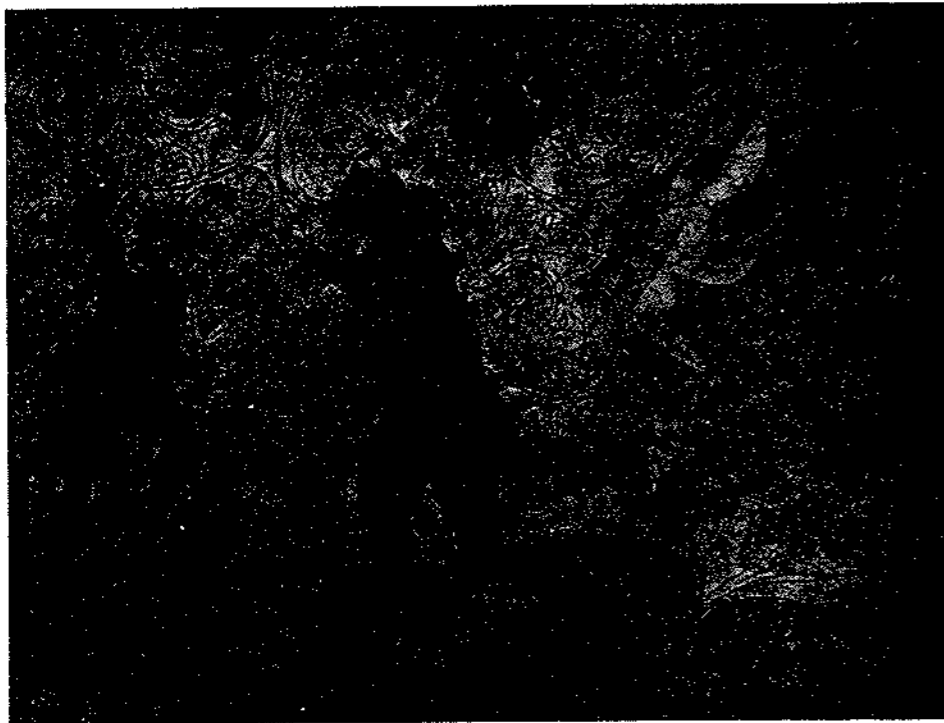
Nad soklom sú do plochy, pokrytej akantovými rozvilinami, vsadené dva rady figurálnych obrazov, oddelených od seba úzkym lineárnym pásom alebo ornamentom, ohraničeným dvoma tenkými líniami. Prvým výjavom, ktorý je na stene vedohu do miestnosti, je do ornamentálnej kompozície zasadený *Tanec s medveďom* (obr. 5). Napriek tomu, že je skupinka zakomponovaná do ornamentu, ornament je ohraničený rovnakým rámovaním ako ostatné obrazy. Smerom k oknu nasleduje *Svätý Juraj s drakom*. Úzky plošný pás oddeľuje ďalší výjav z *Danielovej legendy*, zobrazujúci Danielov sen a nájdenie striebra (obr. 6). Nasleduje vyobra-

zenie *Kristus a samaritánka*, oddelené úzkym trojdielnym pásom. Úzka dvojitá línia oddeľuje ďalší výjav *Posledný súd* (obr. 7), ktorý súčasne uzatvára priebežný pás zobrazení na tejto strane.

Nasledujúca severná priečna stena je členená oknom. Na užšej strane je v iluzívnom výklenku umiestnená *Svätá Barbora* v dvoch plášťoch (obr. 8). Na pravej strane je v pustej krajine zakomponovaná postava svätca v bielom rúchu. E. Lajtová identifikuje tento obraz ako torzo výjavu *Olivovej hory*, alebo ako *Mojžiša pri zázraku vystreknutia prameňa zo skaly*. Ikonografické určenie obrazu je však veľmi problematické, pretože postava je úplne bez atribútov. Okno lemuje iluzívny reliéf prelínajúceho sa plamienkovitého tvaru.

Na čelnej strane naproti vchodu nachádzame výjav *Zuzany a starcov* v pestrejších farbách (obr. 9). Okrem jednoduchej figurálnej kompozície troch postáv v strede uplatnil maliar hravosť natura-





5. Banská Bystrica  
— Thurzov dom,  
*Tanec s medveďom*,  
1465—1478.  
Foto R. Kedro

listického detailu: vták na plote, v pozadí loď . . .

Za ním nasleduje zrejme jeden z najdôležitejších, ale i najmenej zreteľných obrazov. V popredí stojí postava mladého muža v červenom plášti, s bielym golierom, držiaceho v ruke žezlo. Pozerá sa von z obrazu, smerom k divákovi. Od neho smerom do vnútorného priestoru obrazu kráča jeleň, ktorý sa za mužom obzerá. Po jeho boku vidieť ďalšiu postavu. V pozadí vľavo medzi dvoma stromami stojí malý jazdec. Uprostred možno rozoznať postavu plavej ženy v červenom plášti alebo šatách. Výjav sa pravdepodobne vzťahoval na osobu samého kráľa alebo na nejakú udalosť, ktorá sa odohrala za jeho prítomnosti v Banskej Bystrici alebo v blízkom okolí. Možno, že malba zobrazuje lov.

Do ornamentu sú v stredovej osi klenby zakomponované dva maľované erby. V kruhovom embléme, členenom vnútri štvorlístkom, nachádza sa erb Mateja Korvína (obr. 10). Druhý erb<sup>13</sup> drží na rozťahnutých ramenách anjel, umiestnený v kvadrilóne (obr. 11).

Ostatné voľné plochy bystrického interiéru pokrýva úponkový ornament (obr. 12). I tieto malby, podobne ako zvolenské, doplnil z troch

štvrtín reštaurátor voľnou kompozíciou na pôvodný motív.

Ornament pozostáva z listových a kvetových motívov. Rozvíja sa v kompozičnom rytme, určenom oblúkovitým pohybom plynulého a bohatého zväzku akantu. V strede listovej volúty bol zakomponovaný do plochy rozvinutý list alebo kvetinová ružica. Iba na niektorých miestach sa vynára prút, na ktorý druhotne nadväzujú listy.<sup>14</sup> Ornament je kresbový, lineárny, modelovanie naznačené iba na niektorých miestach riedkym šrafovaním. Šrafovanie však nenapomáha plasticnosť detailu motívu, ale vytvára akési iluzívne vlnenie steny.

Presná kresba, plynulosť a istota umeleckej a remeselnej realizácie nás vedie k domnienke, že ornament bol nanesený podľa šablóny. Tento spôsob dekoratívnej maľby bol pravdepodobne bežným spôsobom prenášania a šírenia istého typu ornamentu. Graficky — kresbove sú modelované i niektoré detaily tematických malieb, napríklad detail plášťa anjela z legendy o baníkovi Danielovi a iné. Možno namietaf, že medzi vznikom ornamentu a tematických malieb nemusia byť priame autorské súvislosti. Vieme, že každý výtvarný



6. Banská Bystrica — Thurzov dom, výjav z legendy o Danielovi, 1465—1478. Foto R. Kedro

odbor bol už v stredoveku úzko špecializovaný, ale aj to, že niektorí umelci boli rovnako zruční vo viacerých výtvarných technikách. Ornamenty i tematické vyobrazenia mohli byť dielom jedného, ale i viacerých autorov. Figurálne malby majú mnohé nedostatky v realistickom prepise prírody, najmä však proporcií postáv. Autor sa nevedel vyrovnat s veľkými plochami (*Danielova legenda*). Pri opise ornamentov sme konštatovali vynikajúce remeselné vyhotovenie. Niektoré figurálne kompozície však vyznievajú ucelenejšie. I niektoré tváre naznačujú istý portrétny postreh, niekde i snahu o zachytenie psychického stavu. Najvýraznejším príkladom je tvár kráľa v poslednom výjave. Za autorstvo jedného majstra hovorí rovnaký typ očí a postáv zakomponovaných do ornamentu i v rámovaní (sv. Barbora, anjel v kvadrilóne, chlapec s gajdami).

Pri figurálnych obrazoch sa teda stretávame s viacerými momentmi. Predovšetkým je to skladbovosť jednotlivostí, ktoré v súčte dávajú priestor; potom prelamanie drapérie, kresbovosť, snaha o portrétno zachytenie mužských tvári (ženské sú stereotypnejšie).

Vzájomný významový vzťah oboch druhov malieb v tomto interiéri nie je vyrovnaný. Tematické malby významom ornamenty prevyšujú. Ich deko-



7. Banská Bystrica  
— Thurzov dom,  
*Posledný súd*,  
1465—1478.  
Foto R. Kedro



8. Banská Bystrica — Thurzov dom, Sv. Barbora, 1465—1478. Foto R. Kedro

ratívnosť je posunutá do pozadia umiestnením. Pomer oboch druhov maľby by mal do istej miery vyjadrovať funkciu miestnosti. Leží na severnej strane a predpokladáme, že slúžila ako pivnica, určená na panské zábavy pri víne. Biblické scény sa nepriecia prostrediu. Množstvo príkladov v tirolskom nástennom maliarstve svedčí o tom, že sa nepoužívali len v cirkevnej architektúre. Maľby v tejto miestnosti možno chápať ako výraz viery vlastníka. Núka sa aj vysvetlenie ich posvetštenia a poludštenia; vytrhnuté z tradičných súvislostí, z pôvodného ikonografického začlenenia, a vsadené do nového svetského prostredia mohli výjavy okrem vlastnej symboliky prijať i nový význam.

Históriu domu sa pokúsila načrtnúť Edit Lajtová,<sup>15</sup> ktorá na základe erbu Mateja Korvína v strope usudzuje, že nástenné maľby nemohli vzniknúť neskôr ako za Matejovho života. K tomuto názoru sa pripájame vzhľadom na výsledky výskumu J. Chudomelku,<sup>16</sup> ktorý tvrdí, že nová prestavba sa uskutočnila až roku 1535, keď dom vyhorel a nadobudol ho Juraj Stürzer. Naše datovanie podopiera i skutočnosť, že tento spôsob maľby interiéru v prvej tretine 16. storočia všeobecne zaniká.

E. Lajtová uvádza ešte dve zaujímavé archívne

správy: Matej Korvín navštívil Banskú Bystricu po prvý raz 2. X. 1465, nevedno pri akej príležitosti, po druhý raz roku 1478 spolu so svojou manželkou Beatrix. V tom čase býval v dome, neskoršie nazvanom Thurzov dom.<sup>17</sup>

Na približné datovanie malieb nám poslúžia tieto fakty a závery:

1. Korvínsky erb v klenbe, kráľove návštevy v Banskej Bystrici (1465, 1478) a jeho smrť (1490).

2. Typ rastlinného ornamentu, spojeného s kvetinovými motívmi, prevládajúca zelená farba.

3. Nápadnosť biblických výjavov, umiestnených bez najmenej snahy o ich potlačenie, a teda druhotné pôsobenie ornamentu.

4. Podobnosť motívov so zvolenskými a oravskými ornamentmi.

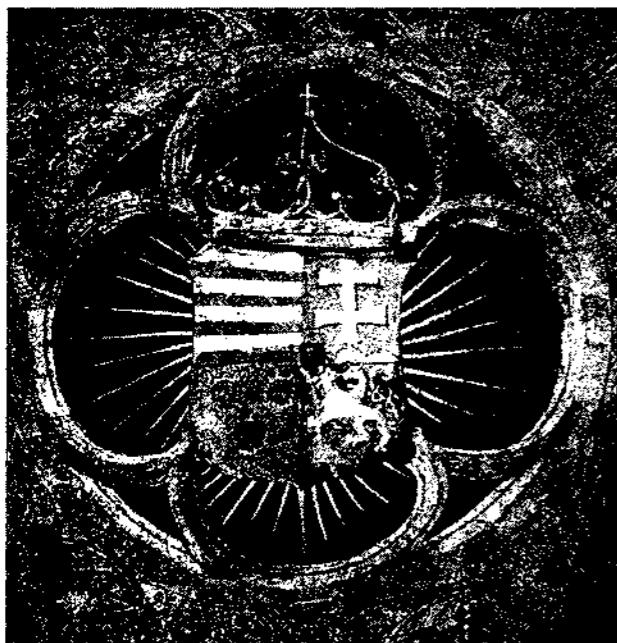
5. Použitie bájky o liške a bocianovi ako motívu a zakomponovanie *Tanca s medvedom* do ornamentu.

Ťažko určiť, pri príležitosti ktorej Korvínovej návštevy v Banskej Bystrici maľby vznikli. Obe sú rovnako významné. Vyobrazenie kráľa v loveckej scéne svedčí o tom, že maľby sa naozaj vzťahujú na jeho osobu a že mohli vzniknúť i na jeho priamy pokyn.

Banskobystrické ornamenty sú prejavom, ktorý



9. Banská Bystrica  
— Thurzov dom,  
Zuzana a starci,  
1465—1478.  
Foto R. Kedro



10. Banská Bystrica — Thurzov dom, erb Mateja Korvína, 1465—1478. Foto R. Kedro



11. Banská Bystrica — Thurzov dom, alegorický erb, 1465—1478. Foto R. Kedro

zodpovedá viac tradičnému chápaniu dekoratívnej maľby. Vzájomný pomer biblických výjavov a ornamentálnych plôch bol určený predovšetkým záujmom o výraznosť biblických námetov. Tento zámer určil ich umiestnenie, formát a výšku. Podobne nápadné je i umiestnenie erbov v klenbe. Druhotné pôsobenie ornamentu a architektonické členenie steny posúva vznik malieb bližšie k ranejšiemu dátumu Korvínovej návštevy. Príklady z Tirolska nás poučujú o tom, že potláčanie náboženských výjavov nastalo v tejto oblasti tesne po polovici 15. storočia. Domnievame sa preto, že maľby vznikli medzi dvoma návštevami Mateja Korvína, teda medzi rokmi 1465 a 1478.

#### Oravský hrad

Na Oravskom hrade nachádzame ornamentálnu výzdobu z dvoch rozličných období. Budeme sa zaoberať staršou, ktorá typologicky súvisí s ornamentikou predošlých objektov a má s ňou spoločné znaky.

Ornamentálna výzdoba pokrýva steny miestnosti na 2. poschodí bývalého donjonu. Donjon bol pri prestavbe začiatkom osemdesiatych rokov 15.

storočia upravený na bývanie a spojený s ostatnými traktmi tzv. dubovského paláca. Steny tejto miestnosti pokrýval rastlinný rozvilinový ornament, ktorý zachovával na celej ploche pomerne rovnaký harmonický rytmus. Pravú polovicu východnej steny pokrývalo šesťboké kvádrovanie červeno-čiernej farby (obr. 13). V pokračovaní steny je kvádrovanie prerušené, postupne sa prelína s prútím, ktoré ohraňuje akúsi záhradu (obr. 14). Prerušené kvádrovanie bolo použité ako soklík pre záhradnú kompozíciu. Vnútri záhrady sú rozložené v horizontálnych pásoch plody a listy tekvice a kríky viniča s hroznom. V nasledujúcom páse sa opakuje rastlinstvo prvého pása. Na tomto mieste je však maľba prerušená. Pri rekonštrukciách na začiatku nášho storočia bol totiž strop znížený. Kubínyi<sup>18</sup> vyslovil domnienku, že z tejto záhrady vyrastali všetky úponky, ktoré sa na stenách sformovali do pravidelného rastlinného ornamentu. Vo veľkých volútových oblúkoch sú po stenách rozložené základné prúty (obr. 15). Na ne nadväzovali väčšie i menšie lístkové útvary a motívy. V centre oblúka ukončoval plynutie krivky veľký členitý list, kvet alebo plod, v jednom prípade profil hlavy muža, vyrastajúci z lodky kvetu: jemu z úst vyrastá ďalší kvet (obr. 16).

Ornament pokračuje bez prerušenia i v osteniach okien (obr. 17). V nárožniach sa lístkový motív len jemne prelne. Listové motívy sa viažu na osnovný prút druhotne, priradujú sa k nemu a len zriedkavo prerušujú plynulú kresbu prelúťím sa pred prút. Lístky vybiehajú z prúta plamienkovite. Pokiaľ vyrastajú z vnútornej strany oblúka, rozvíjajú sa pravidelne v menších trojlístkových hrotistých útvaroch, len zriedkavo členitejších. Na jeho vonkajšej strane vyrastajú v členitejšej podobe, vrstvené až v bohatej plamienkovitej kytici. Listový plamienkovitý útvar vyplňa často i plochy v strede volúty (obr. 18).

Kresba ornamentu je založená na čiernej linke, kolorovanej zelenou, v kvetinových motívoch červenou, žltou a modrou. Jemné šrafovanie v negatívnom i pozitívnom tvare naznačuje plastickosť motívov. Ornament nenarušuje ani najmenší dramaticky komponovaný detail.

12. Banská Bystrica — Thurzov dom, výjav z bájky o líške a bocianovi, 1465—1478. Foto R. Kedro



Z neopakovania sa motívu, z množstva variácií usudzujeme, že autor nemal alebo priamo nepoužíval predlohu alebo šablónu. Vychádzal pravdepodobne zo znalosti niektorého typu, ktorý voľne obmieňal. Načrtol osnovu prútov v oblúkoch, ktoré navzájom poprepletal a vytvoril tak základný rytmus na ploche steny. Do nej začlenil kvety a lístky. Stredový motív, kvet, bol rovnako dôležitý ako prútová osnova. Zdôrazňoval kompozíciu rozvilin tým, že vlastným centrickým rozložením akcentoval stredový, ale lineárny oblúk, ktorý ho obiehal. Na druhej strane vyrovnával svojim plošným rozložením, dosiahnutým často farbou, sklon osnovného prvku k preexponovanej kresbovosti a lineárnosti. Farba vytvárala akési oporné body v nekonečnom plynutí rozvilinových úponkov.

Do celkovej ornamentálnej výzdoby zapadali i erby na východnej a západnej stene, ako aj v osteni

13. Orava — hrad, nástenná výzdoba donjonu na 2. poschodí, východná stena, 1480—1483.





14. Orava — hrad,  
detail  
predchádzajúcej  
snímky,  
1480—1483

okna východnej steny, ktoré patrili Jánovi Korvínovi (obr. 19, 20, 21). Dva erby boli vsadené do kruhových prstencových emblémov.<sup>19</sup> Erby sú dôležité preto, lebo ich zakomponovanie priamo do ornamentu určuje takmer presne vznik malieb. Podobný erb označený letopočtom 1483 sa totiž našiel aj na 1. poschodí.

Kubínyi vo svojej štúdii o „korvínskych malbách“ datuje výzdobu na základe erbov do rokov 1480 až 1483.<sup>20</sup> Zároveň zaraduje malby medzi bežnú ornamentálnu výzdobu 14. a 15. storočia.<sup>21</sup> J. Kavuljaková — D. Menclová<sup>22</sup> i E. Križanová<sup>23</sup> datujú malby rovnako ako Kubínyi.

Aby sme však datovanie neprevzali mechanicky, odôvodnime svoje stanovisko aspoň vylúčením ostatných možností prestavieb.

Najstaršie jadro hradu vzniklo pred rokom 1267. Pozostávalo z horného hradu, tzv. citadely a z veľkej hranolovitej veže v strednej časti.<sup>24</sup> K nej sa pripájal zo severnej a východnej strany hradobný múr. Veža — donjon mala vtedy prízemie a dve murované poschodia. Jediným vstupom do veže bol prechod z 2. poschodia. Miestnosť, kde sa dnes malby nachádzajú, vtedy už existovala, ale vznik malieb v tomto období možno vylúčiť vzhľadom na výhradne obrannú funkciu veže, ako aj na skutoč-

nosť, že tento typ a forma použitia malby v strednej Európe sa vyskytujú až okolo polovice 15. storočia.

V 14. a 15. storočí sa na hrade nestavalo.<sup>25</sup>

Roku 1474 sa hradu zmocnil kráľ Matej Korvín. Roku 1481 ho daroval svojmu maloletému synovi Jánovi, ktorý spolu s Oravou dostal i Liptov, Turiec a Trenčín. tom čase sa uskutočnila ďalšia väčšia prestavba v strednej časti hradu, pričom bola veža pripojená k obytným miestnostiam západného krídla stredného hradu. Až v tomto čase boli i jej horné miestnosti prispôbené na bývanie. V prospech datovania malieb do obdobia tejto prestavby medzi rokmi 1480—1483 hovorí:

1. Erb Jána Korvína, zakomponovaný do ornamentu.
2. Úprava horných miestností na obytné.
3. Typ ornamentu a jeho dekoratívny charakter.
4. Dôležitosť prestavby vzhľadom na vlastníka a predpokladaná náročnosť Mateja Korvína.

Ďalšia, tretia prestavba sa uskutočnila v rokoch 1534—1544, v čase, keď hrad obýval sliezsky šľachtic Ján z Dubovca. Prestavba, ktorá sa za neho uskutočnila, najmä však výtvarné formy portálov vykazujú znaky sliezskej neskej gotiky, ktorú sem priniesli pozvaní majstri.<sup>26</sup>

Ornamenty donjonu vyjadrujú vedomé úsilie o poriadok, čistú tvarovú jednotu a vyváženost protikladných prvkov. Charakterizuje ich jednoduchá kompozícia, neutajovaný princíp postupnosti. Zdanlivá nepresnosť, resp. náhodnosť tvaru vytvára pôsobivú intimitu, ale na druhej strane aj monumentalitu, podmienenú bezvýhradným prijatím dekoratívnosti. V ucelenej vzájomnej kresbovej i farebnej súhre detailov znamenajú čo najplnšie využitie dekoratívnych dobových možností.

\*

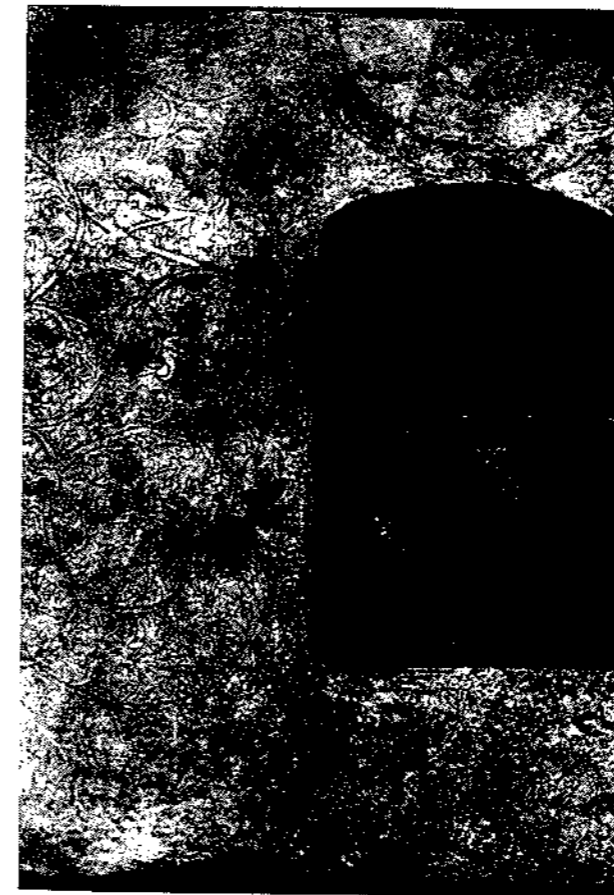
Napriek rozdielom, ktoré sme tu spolu s datovaním rozviadli, je zjavné, že vo všetkých spomenutých prípadoch, na Oravskom hrade, v Thurzovom dome v Banskej Bystrici i na Zvolenskom hrade, ide o rovnaký druh ornamentu, o rovnaké poslanie

dekoratívne upraviť a spríjemniť životné prostredie človeka. Ornamentika javí čiastočnú podobnosť i v systéme kompozičnej výstavby, v popínivosti, i v neohraničenosti. Odlišnosti a rozpory v tvárnom čítaní detailu a čiastočne aj v kompozičnom rozostavení určujúcich pohybov a napokon aj elementárne rozdiely vo výbere jednotlivostí vyplývajú, prirodzene, z rukopisu rozličných autorských individualít.

J. Weingartner sa vo svojej štúdii o stredovekej nástennej malbe v profánnej architektúre v Tirolsku<sup>27</sup> pokúsil riešiť niekoľko základných problémov. Keďže spomínané nástenné malby na Slovensku sú podobného charakteru ako v Tirolsku, pomôže nám jeho štúdia pri určení ich vývinového stupňa.

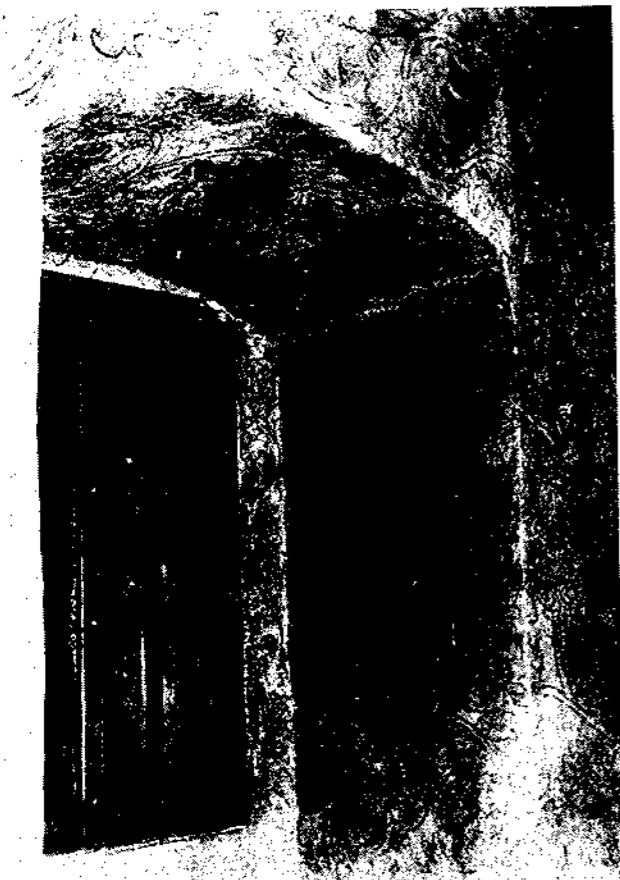
V prvých troch častiach svojej štúdie zaoberá sa Weingartner<sup>28</sup> nástennou malbou a fázami jej

15. Orava — hrad, časť ornamentálnej výzdoby na severnej stene 2. poschodia donjonu, 1480—1483



16. Orava — hrad, detail predchádzajúcej snímky, renesančný motív: hlava muža, vyrastajúca z kvetu, 1480—1483. Foto R. Kedro





17. Orava — hrad, ostenie okenného výklenku na východnej stene 2. poschodia donjonu, 1480—1483



18. Orava — hrad, výzdoba na južnej stene 2. poschodia donjonu, 1480—1483

vývinu až do obdobia okolo polovice 15. storočia. Vtedy výtvarný štýl prekonal vývoj od výhradne tematickej výmalby interiéru, ohraničeného v dolnej polovici iluzívnym soklom alebo závesom, až k voľnému a netektonickému tapetovaniu. Weingartner spomína, ako sa táto voľná ornamentálna výzdoba vyvinula v priebehu 15. storočia. Bližšie si všíma niekoľko jej významných príkladov, nachádzajúcich sa na nádvorí zemepanského hradu v Merane, v „Zelenej sále“ hradu Reifenstein, vo veži hradu Friendsberg pri Schwazi, napokon príklady z mestskej architektúry v meste Halle (obr. 22). Hovorí: v porovnaní s malbami 14. a 15. storočia znamenajú malby druhej polovice 15. storočia podstatne naturalistickejšie podanie, organickejšie pohybové formy, väčšiu virtuozitu ornamentálnych kompozícií. Ustupuje tu prísne architektonické členenie steny. Členenie je ešte viditeľné v interiéroch v Reifensteine a v Halle, kde rámovanie okien

a výklenkov akcentuje vimperk a kraby na hrane steny. Dobovému vkusu však celkove vyhovuje skôr nearchitektonický tapetový systém, a preto sú viac v oblube úponky. Dokazuje to ich použitie na pozadiach tabuľových oltárov i v interiéri cirkevných stavieb.<sup>29</sup>

Podľa Weingartnera sa teda prvotná forma gotickej nástennej výzdoby vyznačuje architektonickým členením steny, kde pôvodný, pravdepodobne látkový alebo kožušinový záves bol nahradený parapetom alebo iluzívnym závesom. Ten sa postupom času mohol zmeniť na iné formy, napr. kvádrovanie (v Sabbionare a na Sprechensteine). Pôvodný záves zastával funkciu tepelného izolátora; vo svojej maliarskej podobe túto funkciu iba znázorňuje.

Podobné kvádrovanie pokrýva i východnú stenu miestnosti na 2. poschodí donjonu Oravského hradu. Kvádrovanie má pevnú, nemennú formu

a vykonáva úlohu akéhosi parapetu, ktorý podopiera oplotenú záhradu.<sup>30</sup> Závažný je fakt, že z ostatných stien kvádrovanie zmizlo a uvoľnilo miesto pre rozvinutie ornamentálnych foriem.

Parapet v prízemí Thurzovho domu iluzívnym perspektívnym prehĺbením nadobudol priestorovosť a charakter pevnej, plnej hmoty, ktorá do istej miery dodáva ornamentu i figurálnym dejovým kompozíciám priestorové posunutie do hĺbky. Obieha všetky štyri steny. Ilúziu hmotnosti a priestorovosti vytvárali maľované lisény, ktoré diagonálne prekračujú okraj. V mieste, kde sa stretáva parapet s ostatnou malbou, miestnosť sa zdanlivo rozširuje.

V podjazde Zvolenského hradu priebežná rímsa tvorí zároveň pätku ornamentu.

V oboch prípadoch slovenských malieb ide o celkom osobitý prístup k problému, o svojský variant štádia premeny závesu na nový, netradičný útvar, celkom nezávisle od dobových príkladov. Domnievame sa však, že napriek tejto osobitosti prístupu v oboch prípadoch ide o pretrvávajúcu staršej konvencie členenia steny.

Použitie ohraničených figurálnych námetov sa začiatkom tretej štvrtiny 15. storočia vytráca a nahradza ho súvislý rastlinný ornament. Tento jav uvádza Weingartner tiež ako charakteristický. Pripúšťa však výnimočné prípady, ako v meštianskom dome na Rosengasse v Halle pri Innsbrucku, kde rámovaný figurálny obraz si vymedzuje ohraničenú plochu v ornamente.<sup>31</sup>

Odlíšny je vzťah postavy a ornamentov v Reifensteine, v tzv. Zelenej sále horného hradu.<sup>32</sup> V mandorle zakomponovaná postava Panny Márie s dieťaťom, stojaca na kosáku mesiaca, ako aj do ornamentu voľne vkomponovaná postava sv. Wolfganga napriek tomu, že nemajú výrazné ohraničenie, významovo prevyšujú ornament plochou steny, ktorú zaberajú, i výsostnosťou svojho postavenia v rámci náboženskej tradície. Ornament však zaplňa všetky ostatné steny a vytvára atmosféru miestnosti; uplatňuje sa v plnej miere.

Konzervatívnejší je vzťah figurálnych kompozícií a rastlinného ornamentu v Banskej Bystrici, kde listy tesne priliehajú k okrajom obrazov. Tlmená kresba ornamentu, nenápadné, rytmicky organizované línie ponechávajú figurálnym kompozíciám možnosť plne sa uplatniť. Zaujímavé je ohraničenie *Tanca s medvedom*, ktorý je voľne zakomponovaný do ornamentu, ale napriek tomu je i s ornamentom



19. Orava — hrad, torzo korvínskeho erbu na východnej stene 2. poschodia donjonu, 1480—1483

ohraničený plošným pásom. Ornament je celkove, ako sme už povedali, vo vzťahu k tematickým vyobrazeniam druhotný; obrazy sa divákovi vnucujú umiestnením nad parapetom, približne vo výške očí a zaberajú takú plochu, že ornament má možnosť emotívneho pôsobenia až po nich.

Ojedinelý je vzťah ornamentu a medailónu v klenbe podjazdu Zvolenského hradu. Spomenuli sme už, že ornament preniká končekmi listov do okrúhleho rámu, v ktorom je svätec. Neobvyklý je tento vzťah preto, lebo doteraz sme sa stretli iba s tendenciou postupného miznutia rámových obrazov, ich nahrádzaním ornamentom a paralele s tým i s postupným organickejším včleňovaním kompozičných figurálnych celkov do ornamentu. Konflikt rámu figurálneho obrazu s ornamentom zmiernila väčšia expanzivnosť ornamentu. Významove sú obe časti výzdoby rovnocenné.

Do korvínskych malieb Oravského hradu boli zakomponované dva erby, rámované niekoľko-

násobným ornamentálnym pásom. Úponkový ornament však okolo nich obieha. Ohľad, s akým rastlinný úponok obchádza rámovanie, pripočítavame významu erbu v miestnosti.

Konvenčnému architektonickému členeniu steny zodpovedá i snaha o výrazné rámovanie okna v Banskej Bystrici. Prút, ktorý obopína okno, pokračuje na mieste, kde mal byť ukončený vimperkom, vo voľnom rozvíjaní ornamentálnych foriem. Ornament, akoby nadväzoval na prút a z neho sa rozvinul. Tento moment môžeme stručne charakterizovať ako pokus o absorbovanie rámu ornamentom.

Takto sú riešené i ostenia okien a dvier. V Banskej Bystrici si zachovalo ostenie dvier rámovanie v iluzívnej podobe a ostávajúca plocha bola vyplnená ornamentom. Na Oravskom hrade sa ornament poslušne preľne cez nárožie a pokračuje až k vonkajšej stene.

V Banskej Bystrici však nachádzame obsahový figurálny motív z bájky o líške a bocianovi celkom voľne zakomponovaný do ornamentu (obr. 12). Neohraničené zvieratá nemôžeme považovať za samostatný výjav vzhľadom na to, že sú ojedinelé a ich vzájomný pomer vyjadruje iba účasť na nejakom dejí. V princípe tu nachádzame rovnaký

vzťah figúry a ornamentu ako na malbách v Mera-  
ne<sup>33</sup> (obr. 23) a na Reifensteine, alebo vo Freunds-  
bergu pri Schwazi.<sup>34</sup>

Riešením vzťahu postáv a ornamentu sme sa dostali k problému typu ornamentov, k ich kom-  
pozičnej a motivickej rozdielnosti.

Najranejší z typov slovenských ornamentov v Banskej Bystrici pokrýva v pravidelnom rytme  
jemu vyhradenú plochu steny. Akantový list, rozvíjajúci sa vo veľkých zväzkovitých, plamienko-  
vitých útvaroch, väčších i menších, plynulou a s istotou vedenou kresbou v ohraničovaní plôch  
nadobúda akúsi dôstojnosť, štylistickú spokoj-  
nosť a ukončenosť. S rezervou používané šrafova-  
nie nenápadne zhmotňuje listový i kvetinový  
motív tam, kde sa prvky prelínajú. Pravidelnosť  
oblúkov, na ktoré sa viaže listový prvok, hraničí  
až so schematizmom. Každý motív sa tomuto  
rytmu podriaďuje. Kvetinové motívy sú, v porov-  
naní s ich použitím v iných objektoch u nás,  
pomerné ojedinelé. Jednoducho, nenáročne členené,  
rozvité viac do plochy nadobúdajú príslušnú  
výraznosť. Okrem kvetov boli medzi listy zakompo-  
nované i niektoré druhy plodov, napr. žalud,  
i fantastické rastlinné výtvy.

Niektoré detaily podjazdu zámku vo Zvolene sú



21. Orava — hrad, erb v ostení okna na východnej stene  
2. poschodia donjonu, 1480—1483



22. Hall v Tirolsku, výzdoba meštianskeho domu vo  
Wallpachgasse, posledná štvrtina 15. storočia. Prevza-  
té z J. Weingartnera *Die profane Wandmalerei Tirols  
im Mittelalter*



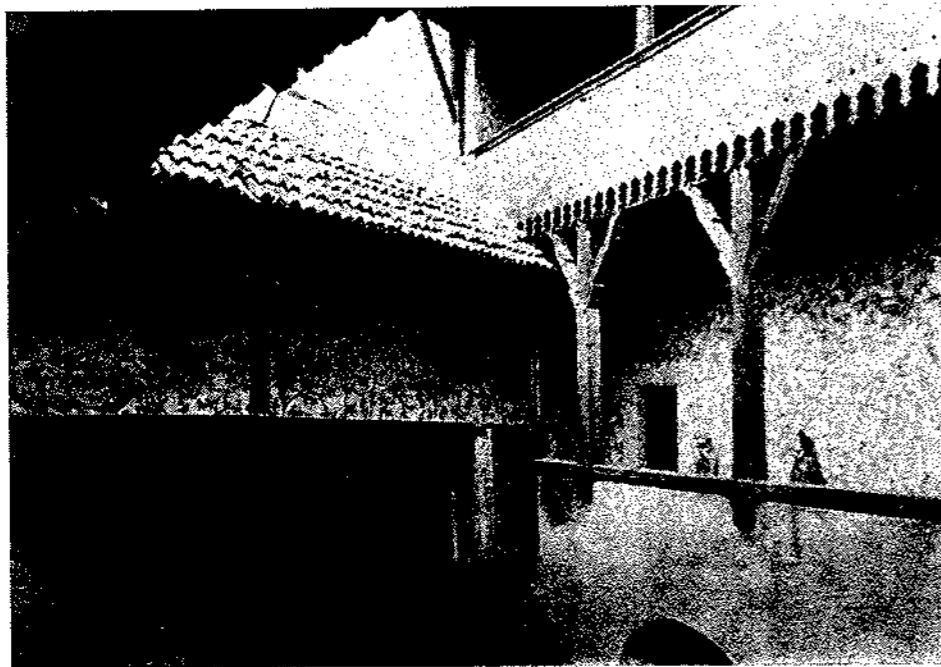
20. Orava — hrad,  
časť erbu  
Jána Korvína  
na západnej stene  
2. poschodia donjonu,  
1480—1483

veľmi blízke charakteru bystrických malieb. Pohy-  
bový rozmach i arabeskovite rozčlenený listový  
okraj napovedajú vzdialenú príbuznosť predlôh.  
Akantový list sa však v tomto období používal tak  
bežne, že priamy vzťah medzi oboma malbami  
vôbec nedokazuje. S takou perfektnou kompozič-  
nou i celkovou výtvarnou realizáciou sme sa stretli  
iba na hrade Reifensteine (obr. 24), kde je však  
schéma podstatne zložitejšia v prekrývaní a pretí-  
naní sa motívov. Vtáci, chlapeci, vyberajúci z hniezd  
vajička, postavy zakomponované do ornamentu  
boli tam vsunuté v úsilí aktivizovať statický  
listový motív. Pritom treba mať na zreteli, že tu  
nejde o mechanickú skladbu motívov, ale že má  
každý z nich určené miesto a úlohu rozvíjať alebo  
ukončovať pohybový rytmus. V tomto význame je  
použitie i „biele svetlo“, vyzdvihujúce niektoré  
konárky.<sup>35</sup>

V bystrických ornamentoch napriek šrafovaníu,

použitému v snahe plasticky zhmotniť ornament,  
sú listové prvky rozvedené viac plošne, so záuj-  
mom rytmizovať plochu plnovýznamovou líniou.<sup>36</sup>

Ornament na Orave má niekoľko kompozičných  
i motivických zvláštností. Ojedinelý je predovšet-  
kým absorpciou prírodného výseku záhrady do  
ornamentu, čím sa prízvukuje jeho príslušnosť  
k svetu rastlín. Možno zo snahy o vyriešenie proti-  
rečenia prírodných motívov a dekoratívne organi-  
zovanej ornamentálnej plochy, ktorá usporadúva  
tieto prírodné zložky podľa vlastného kompozič-  
ného zákona (a ten vlastne slobodu tvaru a pohybu  
v prírode potláča), uchýlil sa autor k uvedenému  
kompromisnému riešeniu. Motívy v záhrade sú  
zbavené svojej hmotnosti líniou, ktorá ich vykreslu-  
je a nerobí si ďalší nárok na plástickosť. Ornament  
sa nepodriaďuje prísnej a jednotvárnej kompozič-  
nej schéme pravidelne a rytmicky vedených oblú-  
kov, ako ich poznáme z Banskej Bystrice. Osnovný



23. Meran — hrad,  
výzdoba nádvorja,  
okolo r. 1449.  
Foto Landesmuseum  
Ferdinandeum,  
Innsbruck

prút oravského ornamentu plynie po stenách celkom voľne, vlní sa, skrúca a rozvíja vo veľkých oblúkoch, bez snahy o dodržanie pravidelného rozponu jednotlivých oblúkov. Umelec využíva plynulú priebežnosť línie medzi zdrobnenými motívmi kvetov. Určil tým systém vnímania ornamentu a zachytiteľnosť všetkých prvkov vytvárajúcich tento ornament: líniu osnovy, lístky i centrálnu útvary.

Niektoré časti ornamentov sú motívicky i kompozične blízke listom majstra FvB, zlatníka z Brugg.<sup>37</sup> Jeho ornamentálna tvorba nadväzuje podľa Berlinera na Schongauerove predlohy a začala sa najneskoršie roku 1488. K Schongauerovi ho viaže rovnaký listový motív, rozdielna je však kompozičná výstavba ornamentu. Majster FvB sa usiluje o výrazné rozvinutie osnovy i kvetinových motívov v plynulom a rytmickom rozvírení prúta. V tomto zámere je blízky autorovi oravských ornamentov. Obaja umelci ho však realizujú svojím spôsobom. Kde majstrovi FvB listové motívy logicky a celkom prirodzene vyplývajú z prúta alebo kolienka, prepletajú sa v charakteristickej mäkkosti listu okolo neho, alebo navzájom, tam korvinsky majster priraduje listové motívy tesne k sebe v drobných formách alebo v jedinom hustom zväzku, akoby mal túto kompozičnú skladbu ne-

dostatočne premyslenú. Čím je list členitejší a viac rozvedený do šírky, tým viac ho pripútava ku stonke masívnosťou spojovacieho článku. Osnova veľkých a pravidelných oblúkov je u majstra FvB čiastočne krytá hrou listov, ktoré ich rešpektujú ako jednu z pohybových možností. List, kvet a úponok tvoria jednotný, harmonicky sa dopĺňajúci celok; na Orave je každý prvok vo svojej úlohe osamotený.

V systéme oboch ornamentov je do istej miery podobná motívická škála kvetov i spôsob jej využitia. Majster FvB vedie okolo veľkého rozvinutého kvetu spleť prútov a listov. Kvet sám má vyčlenený vlastný priestor a organicky sa zapája do pohybovej hry vlastnými možnosťami: rozvedením obrysu i vnútorného členenia, lahodne zaobleným tvarom. V porovnaní s hravým listovým detailom monumentálnejšie cítené kvety sú ústredným prvkom, na ktorom sa sústredila všetka dôstojnosť a veľkorysá samozrejmosť. Rovnaká je i funkcia kvetu v korvinskom ornamente. Rozdielny je však jeho vzťah k osnove a listu. Chýba tu práve samozrejmosť vzájomnej spolupráce všetkých prvkov. Zachovaný je skladbový systém, ktorý sice odhaľuje logiku výstavby steny, ale na úkor harmonického plynutia prvkov vo vzájomne vyrovnanej hre.

V jednotlivých obdobiach vývinu výtvarného umenia sa ornament vo väčšej alebo menšej miere prikláňa k realite prírody. V neskoréj gotike prijíma ornament realitu vo forme veristického detailu, ktorý v protiklade k štylizovaným formám vyznieva ako naturalistický. Zreteľne vystupuje tento znak na maľbách vo Friendsbergu (obr. 25), kde pohybová a štylistická nesúrodosť je podstatne výraznejšia a kde sa blízkosť k prírodným motívom prejavuje práve v náhodnosti tvaru i gesta. V cítení tvaru je zrejma znalosť a skúsenosť realistického opisu prírody. Ornament je tu vo zvláštnom postavení. So všeobecným typom má spoločnú dekoratívnu funkciu. Odlišuje ho však popretie a odmietanie vyrovnanosti a harmonickej výstavby (t. j. kompozičného princípu, ktorý popiera náhodnosť zoskupenia síl), prelínanie sa pohybových, dynamických alebo statickejších impulzov. Jeho formy sú bližšie prírode. Nie v type ornamentu, iba v prístupe

24. Reifenstein v Tirolsku, výzdoba „Zelenej izby“,  
okolo r. 1511. Foto G. Ammann, Landesmuseum Ferdi-  
nandeum, Innsbruck



k objektívnej realite, ktorý nemusel byť vedomý, je autor otvorenější a voči nej bezbrannejší.

Niektoré motívy nástennej ornamentálnej výzdoby sú blízke dobovým ornamentálnym tkaninám.<sup>38</sup> Nie je to však iba použitie príbuzného motívického detailu. Staršie tirolské maľby a naše príklady zo Slovenska i z neskoréj renesančnej maľby, ktorá znamená hlavne u nás dlhodobé doznievanie neskorogotickej tradície,<sup>39</sup> ukazujú, že iluzívna, maliarsky interpretovaná forma látkovej tapety bola bežným spôsobom výzdoby stien. Je pozoruhodné, že v oblasti Tiroiska imituje maľba ranejších období kožušinový záves.

Štruktúru a dekor brokátovvej tkaniny majú okrem odevov biblických postáv aj závesy, zachytené na pozadiach tabuľových obrazov a najmä iluzívne závesy za plastikami v skriniach krídlových oltárov.<sup>40</sup>

Čiastočná motívická príbuznosť iluzívneho zá-

25. Friendsberg pri Schwazi v Tirolsku, ornamentálna  
výzdoba, okolo r. 1510. Foto G. Ammann, Landes-  
museum Ferdinandeum, Innsbruck







mentom roztrúsená architektúra, okno sóly je rámované krabmi a vimperkom. Úponky a listy sú o niečo štvárnejšie a nehrabanejšie ako v Merane a Reifensteine. Na tretej stene sú len jemné polychrómované úponky na bielom podklade.

<sup>35</sup> Weingartner, c. d., str. 50: Obrazy s čiernou kontúrou a bielym vysadeným svetlom na zelenom pozadí je technika známa v ranej renesancii (príklad: kláštor St. Maria Novella vo Florencii) i v nemeckom maliarstve (príklad: Tristanova izba v Runkelsteine) a dokázateľne prichádza i do grafiky (príklad: Dürrerove Pašije).

<sup>36</sup> Ako ukážka možnosti ornamentálneho riešenia nech nám poslúži grafický list Daniela Hopfnera z roku 1510. V liste vykrajovanom v hustých oblúčkoch je uskutočnený zámer rytmizácie plochy listom i jeho pozadím. Táto negatívna plocha je vtiahnutá do aktu rytmizácie rovnakým podielom ako predná plocha. Veľké, vzájomne spletené oblúky listov a ich osi vytvárajú základný pohybový systém (R. Berliner, *Ornamentale Vorlage — Blätter des 15. bis 18. Jahrhundert*, I. diel, Leipzig 1925, tab. 56—58).

<sup>37</sup> R. Berliner, c. d., tab. c, 13: Nizozemský majster FvB. Pravdepodobne zlatník z Brugg, ktorého činnosť, nadväzujúca na Schongauera ako rytec, začala sa doká-

zateľne rokom 1488 a patrí pravdepodobne do obdobia 1480—1500. List pochádza z konca 15. storočia.

<sup>38</sup> J. Skuhrový, *Ornament*, Praha 1906, tab. c, 24. A. Camesina; *Drei Tapetenmuster aus dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts*, Mittheilungen der K. K. Central — Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, IX. Jahrgang, Wien 1864.

<sup>39</sup> Napr. iluzívny záves v bývalom presbytériu kostola v Tepličke nad Váhom z roku 1578.

<sup>40</sup> Vl. Wagner odvodzuje sklon k dekoratívnosti na pozadiach tabuľových obrazov z Tirolska. Píše: „Pacher, ako aj majster z Uttenheimu a iní súčasníci tirolského maliarstva majú značnú náklonnosť k dekoratívnemu ornamentu, kompozične celkom vyrovnanému. Z formálnej stránky javí sa to na ozdobnosti rúcha, na používaní ornamentálneho pozadia, kompozične v geometrickom usporiadaní...“ *Príspevok k neskorogotickému maliarstvu severného Slovenska*, Bratislava X, 1936, str. 325.

<sup>41</sup> Scény a zábavy zo života šľachty boli zobrazované aj v dobových tapisériách, kde pozadie, krajinu, nahrádza niekedy štylizovaný výsek krajiny, inokedy ornamentálna rastlinná zostava.

#### Literatúra

- Atz K., *Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg*, Innsbruck 1909.  
Balaša G., *Príspevok k dejinám Zvolena*, Bratislava 1956.  
Balaša G., *Historické pamiatky Zvolenského okresu*, Zvolen 1964.  
Balogh J., *Az erdélyi renaissance*, Kolosvár 1943.  
Balogh J., Garas K., Dercsényi D., Gerevich L., *A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig*, Budapest 1964.  
Balogh J., *A magyar renaissance építészet*, Budapest 1953.  
Berliner R., *Ornamentale Vorlage — Blätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, I a II, Leipzig 1925.  
Clasen K. H., *Die gotische Baukunst*, Postdam 1930.  
Clemen P., *Tirole Burgen*, Wien und Leipzig 1894.  
Čaplovič P., *Oravský zámok*. Pamiatky a múzeá VIII, 1958, 4.  
Dehio G., *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, München—Berlin 1951—1952.  
Evans J., *Pattern. A Study of Ornament in Western Europe, 1180—1900*, I a II, London 1931.  
Forster G., *Magyarország műemlékei*, I a II, Budapest 1905—1915.  
Frankl P., *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Potsdam 1926.  
Frodl W., *Die gotische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944.  
Güntherová-Mayerová A., *Dejiny a štýp výtvorných pamiatok Oravy*, Turč. sv. Martin 1944.  
Güntherová-Mayerová A., *Renesančné umenie na Slovensku*. Pamiatky a múzeá IV, 1955, 3.

- Hammer H., *Mittelalterliche Wandgemälde in der Umgebung Innsbrucks*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte V, 1928.  
Chudomelka J., *Pamiatková úprava Thurzovho domu*. Pamiatky a múzeá VIII, 1959, 2.  
Karlinger H., *Die Kunst der Gotik*, Berlin 1927.  
Katalóg k výstave *Gotik in Tirol*, Innsbruck 1950.  
Kavuljaková J. — Menclová D., *Oravský zámok*, Bratislava 1963.  
Kopa J., *Ornamentika (Nástin vývoje ornamentu ve výtvorném umění)*, Praha 1936.  
Kowalczyk G., *Dekorative Skulptur, Figur, Ornament, Architekturplastik*, Berlin, b. v.  
Križanová E., *Oravský hrad a okolie*, Bratislava 1963.  
Kubinyi M., *Régi és új falfestmények az árvai várban*, Budapest 1908.  
Kubinyi M., *Zolyomgye műemlékei*. Archeológiai közlemények 1894, 4.  
Lajta E., *A Besztercebányai Thurzó — ház falkepei*. Művészettörténeti értesítő XV, 1966, 1.  
Langewische K. R., *Innenräume deutscher Vergangenheit aus Schlössern und Burgen, Klöstern, Bürgerbauten und Bauernhäusern*, Leipzig 1925.  
Lutterotti O., *Grosse Kunstwerke Tirols. Die Wandgemälde von Schloss Lichtenberg in Vintschgau*, Innsbruck 1964.  
Lutterotti O., *Schloss Runkelstein bei Bozen und seine Wandgemälde*, Innsbruck 1964.  
Macek J., *Italská renesance*, Praha 1965.  
Mach B., *Ornamentika (Přehled dějin, rozvoje a rázovitých forem umění okrasného všech dob)*, Praha 1900.  
Matějček A., *Dějepis umění*, II—IV, Praha 1924—1929.

- Menclová D., *Hrad Zvolen*, Bratislava 1954.  
Menclová D., *Přehled vývoje renesanční architektury na Slovensku*. Bratislava VIII, 1934.  
Meyer P., *Das Ornament in der Kunstgeschichte*, Zürich 1944.  
Mitteilungen der K. K. Central — Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (niektoré štúdie).  
Möller I., *A Vajda — hunyady vár építési korai*. Magyarország műemlékei, Budapest 1913.  
Paukert F., *Die Zimmergotik in Deutschtirol*, Leipzig 1904.  
Pešina J., *Západoevropské umění středověku*, Praha 1952.  
Petr F., *Nástenné malby*, Bratislava 1954.  
Piffl A., *Dve kapitoly z banskobystričky renesancie*. Zb. Banská Bystrica, Martin 1955.  
Radinger K., *Wandmalereien in tirolischen Schlössern und Ansitzen*, Salzburg 1909.  
Radocsay D., *A középkori Magyarország falkepei*, Budapest 1954.  
Rados J., *Magyar káptalok*, Budapest 1931.  
Rasmo N., *Mittelalterliche Kunst Südtirols (Katalog Bozener Ausstellung)*, 1949.  
Riegl A., *Stilfragen*, Berlin 1893.  
Riehl B., *Die Kunst an der Brennerstrasse*, Leipzig 1908.  
Ross J., *Wiezi artystyczne zachodniej Słowianczyzny w latach 1500—1650*, Kraków (zvláštne vydanie).  
Schlosser J., *Die Kunst des Mittelalters*, Berlin — Neubabelsberg, b. v.  
Schönherr, *Die alte Landesfürstliche Burg von Meran*, Meran 1875.

#### Die spätgotische ornamentale Wandmalerei in der profanen Architektur der Slowakei

Im Nachlass von Eva Ďurdiaková (1944—1969), die eine der Hoffnungen der slowakischen Kunsthistoriographie war, wurde eine Studie gefunden, aus der ein Auszug veröffentlicht wird. Die Redaktion ist sich bewusst, dass der plötzliche Tod die Autorin verhindert hat den Text definitiv zu formulieren, doch trotzdem hat die Redaktion sich entschlossen ihn ohne wesentlicher Korrekturen zu publizieren. In ihrem Beitrag konzentriert sich die Autorin vor allem auf die Entwicklungsformen des wichtigsten Ornamententypus der Spätgotik, des Akantus. Sie versucht dabei weder die Frage des Ursprungs der spätgotischen Wandmalerei zu lösen, noch die slowakische Wandmalerei in irgendwelche Zusammenhänge zu bringen. Sie vergleicht die slowakische und tiroler Wandmalerei bloß darum, weil bei seltenerem Erscheinen dieser Gemäldeart bei uns ihr die tiroler Malerei, die sie persönlich kennen lernte, Gelegenheit anbot Analogien zu ziehen.

Es werden drei ornamentale, aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts stammende Wandmalereikomplexe aus der slowakischen Profanarchitektur besprochen. Sie befinden sich in der Burg von Zvolen, in den ebenerdig gelegenen Räumen des Thurzoer Hauses in Banská Bystrica und im ehemaligen Bergfried von Orava.

- Skuhrový J., *Ornament* (Sborník slohových ozdob všech období umění), Praha 1906.  
Spetz A., *Der Ornamentstil*, Leipzig, b. v.  
Šášky L., *Zvolen v minulosti a přítomnosti*, Bratislava 1959.  
Tombor I. — Rozvanyiné, *A középkori Magyarország falfestészet ornamentikája*. Művészettörténeti értesítő IV, 1960, 2.  
Trapp O., *Die Kunstdenkmäler Tirols in Not und Gefahr*, Innsbruck — Wien 1947.  
Wagner V., *Dejiny výtvorného umenia na Slovensku*, Trnava 1930.  
Wagner V., *Príspevok k neskorogotickému maliarstvu severného Slovenska*. Bratislava X, 1936, str. 316—340.  
Weingartner J., *Bozene Burgen*, Innsbruck 1922.  
Weingartner J., *Die Wandmalerei Deutschtirols am Ausgange des XIV. und zu Beginn des XV. Jahrhunderts*. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege VI, 1912.  
Weingartner J., *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, Wien 1923.  
Weingartner J., *Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter*. Jahrbuch der bildenden Kunst, München 1928.  
Weingartner J., *Gotische Wandmalereien in Südtirol*, Wien 1948.  
Wolff B., *Einige Probleme der bemalten Holzdecken in Polen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Acta Historiae Artium XIII, 1967, 1—3.  
Zádor M., *Az ornamentika és az épület-ornamentika néhány elméleti kérdése*, Budapest 1956.

Blumen, die voraussetzen sind (da sie in ihrer ursprünglichen Form schon nicht mehr existieren), weisen auf eine Motivverwandtschaft mit dem „dynamischen“ Akanthus an. Man kann annehmen, dass die Gemälde zur Zeit des grossen Burgumbaues in den Jahren 1490—1510 entstanden sind.

Der von Wandornamenten geschmückte Raum im Thurzoer Haus in Banská Bystrica befindet sich im Erdgeschoss an der Nordseite des Bauobjekts. Der untere Wandteil bildet ein illusiver Sockel in grauer und roter Farbe. Darüber befinden sich zwei Reihen von Figurengemälden mit biblischer Thematik, mit Ausnahme von zwei Szenen. Die eine, der „Tanz mit dem Bären“, ist frei in das Ornament einkomponiert. Sie ist von gleicher Höhe und Breite wie die anderen Gemälde und ist von einem flach gegliederten Band umrahmt. Die andere, heute schon schwer zu identifizierende Szene weltlicher Thematik ist eine Jagdszene mit einer Herrscherfigur. Dieses Gemälde könnte mit einem Besuch des Königs Mathias Corvinus im Zusammenhang stehen. Zwei Wappen sind in das Ornament der Mittelachse der Wölbung eingegliedert: das Corvinus-Wappen und eine heraldische Allegorie. Weitere freie Flächen bedeckt ein rankenförmiges Ornament, das zum Grossteil bei der Rekonstruktion ergänzt wurde und aus Blätter- und Blumenmotiven besteht. Es entfaltet sich in einem bogenförmigen Kompositionsrythmus, dessen Bewegung durch einen sich reich entfaltenden Akanthusstrauch bestimmt wird. Das Ornament ist zeichnerisch, die Modellierung linear-graphisch, schütterere Raffungen sind nur an einigen Stellen angedeutet. Genau so zeichnerisch sind die figuralen Darstellungen ausgeführt, obwohl nicht mit solcher Sicherheit und Kenntnis der Perspektive und Anatomie, wie man nach der Qualität des Ornaments voraussetzen könnte. Die gegenseitige semantische Beziehung beider Gemäldegattungen ist unausgeglichen. Der ethische Inhalt der Szenen wird bevorzugt, das Ornament wirkt nur sekundär. Deswegen kann man die Auffassung der Innendekoration als traditioneller betrachten. Die Blumenmotive auf grüner Grundlage mit brauner Konturlinie entsprechen dem spätgotischen Ornamententypus. Das Corvinus-Wappen an der Decke bestimmt das möglichst späteste Entstehungsdatum — das Jahr 1490. Mathias Corvinus hat Banská Bystrica zum ersten Mal im Jahre 1465, zum zweiten Mal im Jahre 1478 besucht. Mit einem dieser Besuche wird die Ausstattung des Hauses mit Wandmalereien im Zusammenhang stehen. Die traditionellere Baukomposition der Wand spricht für den ersten, obwohl wir da schon ein fortschrittlicheres Entwicklungsstadium finden: das Einkomponieren der Szene in das Ornament und dadurch die Festsetzung der Funktion des Motives (Tanz mit dem Bären, die Fabel vom Fuchs und Storch).

Die ornamentale Dekoration an der Burg Orava bedeckt alle vier Wände des Raumes im 2. Stockwerk des Bergfriedes, der in den 80-er Jahren 15. Jahrhunderts zu einem Wohnteil des mittleren Palais umgebaut wurde. Das Ornament hat verhältnismässig gleichen harmoni-

sehen Rhythmus. Die rechte Seite der Ostwand ist mit einem hexagonalen Quadermuster bedeckt, das zunehmend von Stäbchen durchbrochen wird, die einen stilisierten Garten umzäunen. Da die Raumdecke bei der Rekonstruktion gesenkt wurde, kann man nicht feststellen, wie sich das Ornament mit stilisierten Weinreben, Blättern und Kürbisfrüchten entfaltet hatte. Eine Verstärkung, an der in sekundärer Funktion Blätter angesetzt sind, bedeckt die Wand in grossen Volutebögen. In der Mitte des Bogens wird die Kurve mit einem gegliederten Blatt, einer Blume oder einer Frucht abgeschlossen. Das Ornament setzt ununterbrochen an den Fensternischen fort. Es hat schwarze Konturen und ist grün, rot, gelb und blau koloriert, zarte Raffungen modellieren eine einfache Form. An 3 Seitenwänden waren ins Ornament Wappen einkomponiert, von denen eines dem Ján Corvinus gehörte. Diese Wappen bestimmen die Entstehungszeit der Gemälde, die in die Jahre des Burgumbaues 1480—83 fällt. Zu Gunsten dieser Datierung spricht auch der Ornamententypus und dessen höchst dekorativer Charakter.

Alle drei Gemäldekomplexe sind gewissermassen verwandt. Es handelt sich um die gleiche, individuell motivisch geformte Ornamentsart, um die gleiche Absicht ein Interieur dekorativ und angenehm zu gestalten. Auch die Komposition des Ornaments ist ähnlich; Unterschiede stammen vor allem aus der individuellen Handschrift verschiedener Maler.

J. Weingartner versuchte in einer 1928 erschienenen Studie über mittelalterliche Wandmalerei in Tirol ihre Entwicklungsstufen darzulegen. Er befasste sich mit dem Verhältnis der figuralen Wandgemälde zum Ornament und zeigte, wie man von einer thematischen, im unteren Teil durch einen illusiven Sockel oder Vorhang begrenzten Gemälde bis zu einer freien, untektionischen Tapetierung der Wände überging. Er wies auch auf die Einbeziehung figuraler Szenen in das Ornament hin. Zu dieser Entwicklung ist es um die Mitte des 15. Jahrhunderts gekommen. Weingartners Schlussfolgerungen sind auch für die Beurteilung erwähnter slowakischer Wandgemälde bedeutsam. Auch bei ihnen wird der ursprüngliche Vorhang durch einen illusiven Sockel oder Quadermuster ersetzt. Auch die Figuralkomposition wird in das Ornament einbezogen. Man kann da verschiedene Stufen dieser Entwicklung feststellen.

Auch die Komposition des Akanthus-Ornaments wird analysiert und verglichen. Im Zvolen finden wir das vollkommenste Stadium. Aus der teilweisen motivischen Verwandtschaft des illusiven Vorhangs und des Ornaments kann man schliessen, dass es sich hier um ein Bemühen den illusiven Vorhang durch das Ornament zu ersetzen handelt. Ein anderer Impuls, der den Künstler zu ornamentaler Dekoration des Interieurs führte, war das Bestreben Emotionen und Erlebnisse aus der Natur ins persönliche Leben zu übertragen. Das Ornament war im gewissen Sinne fähig diesem Bemühen zu entsprechen.

## Oltár sv. Anny v levočskom farskom kostole

LIBUŠA CIDLINSKÁ

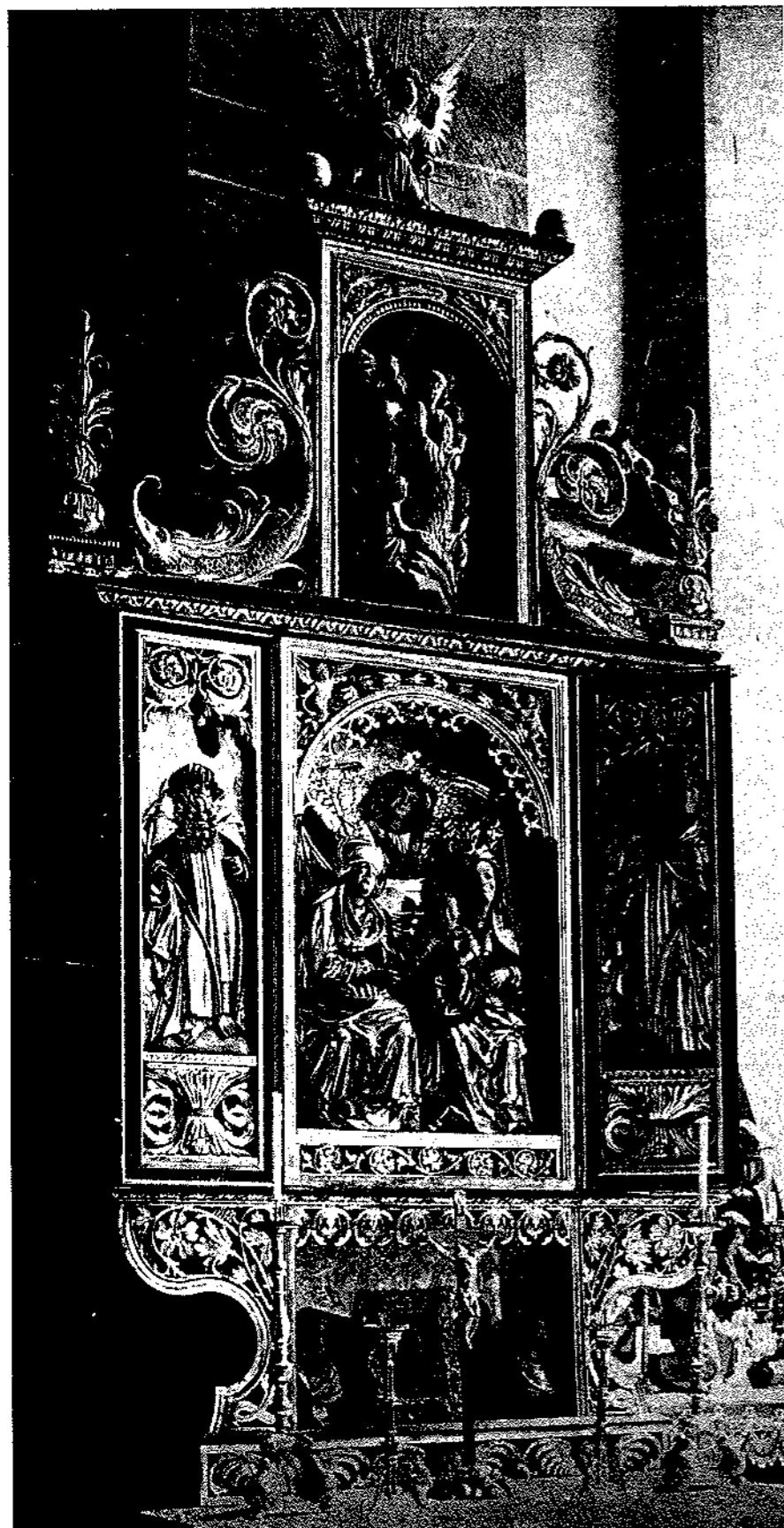
Koniec 15. stor. je pre spišské mestá obdobím prvého veľkého hospodárskeho rozkvetu. Konsolidácia pomerov za kráľa Mateja Korvína, dobudovanie a rozšírenie obchodných stykov s inými krajinami, podnikavosť a pracovitosť obyvateľstva majú za následok neobyčajnú hospodársku prosperitu, ktorá zanechala svoje najvýraznejšie stopy v sídle správy Spišskej župy, v Levoči. Na bohatstvo a moc mešťanov poukazujú domy, radnica i mocné hradby. Ak si však tieto stavby zachovávajú predovšetkým svoj úžitkový charakter, z umeleckej stránky zámožnosť mesta dodnes dosvedčuje zariadenie jeho farského chrámu sv. Jakuba.

Začiatkom 16. stor. tento blahobyť stále ešte trvá, hoci sa čoraz viac objavujú náznaky, dávajúce tušiť nové časy a ďalekosiahle zmeny, a to zmeny nielen hospodárske a politické, vyvolané objavením Ameriky a rozširujúcim sa tureckým nebezpečenstvom, ale aj kultúrne, podmienené šíriacimi sa humanistickými a reformačnými myšlienkami, s ktorými sa pohybliví Levočania stretávali na svojich cestách a ktoré prinášali domov.

Roku 1513 sa stal levočským mestským farárom tamojší rodák Ján Henckel, neobyčajne vzdelaný a scestovaný humanista, ktorý tu vo svojom úrade zotrval až do r. 1522,<sup>1</sup> keď odchádza do Košíc. Za jeho pôsobenia dokončený bol hlavný oltár farského kostola — ktorý je zo stránky sochárskej i maliarskej dovršením vývoja gotického slohu na Slovensku — dielo rezbára Pavla z Levoče. Henckelovým darom je oltár sv. Jánov<sup>2</sup> v tom istom chráme, ktorý takisto vyšiel z Pavlovej dielne, ale celým svojím charakterom svedčí o nastupujúcom novom slohu, uplatňujúcom sa predovšetkým na dekoratívnych rezbách.

Pokiaľ ide o oltár sv. Anny, posledný oltár chrámu z neskorogotického obdobia, Gaspar Hain zaznamenáva v Levočskej kronike, že oltár jestvoval už r. 1516 a že beneficium z neho mal kňazkantor.<sup>3</sup> Keďže v stredoveku oltáre vznikali jednak podľa potreby a jednak aj podľa možností rôznych donácií a základín, ktoré mali altaristu aj užiť, je pravdepodobné, že oltár sv. Anny podobne ako oltár sv. Jánov vznikol na popud farára Henckela krátko po jeho nastúpení, ale pred r. 1516, a že dovtedy nemal na menze nijakú výzdobu. Tomu, že zakladateľom oltára je farár Henckel, nasvedčovala by ešte jedna okolnosť. Kult sv. Anny, matky P. Márie, koncom stredoveku sa neobyčajne rozšíril ako dôsledok veľmi silne rozvinutého mariánskeho kultu. Rodina sv. Anny, jej traja manželia a deti z týchto zväzkov, ako aj ďalší príbuzní, skutoční a domnelí, stávajú sa hlavnými postavami legend o sv. Príbuzenstve, vznikajúcich ako produkt meštianskej scholastiky. Hoci sa v týchto legendách javí snaha po reálnom vyjadrení faktov, často boli biblické údaje a vzájomé príbuzenské vzťahy menené veľmi svojvoľne. Jednu z týchto legend o sv. Príbuzenstve zhrnul do básne v hexametroch parížsky teológ a kancelár univerzity Ján Gerson, známy predbojovník za reformu cirkvi v rámci nej samej, ktorého si Henckel veľmi ctil a vážil.<sup>4</sup>

Triptychon, ktorý dnes stojí na menze oltára sv. Anny, objednal Henckel u vedúceho levočského rezbára majstra Pavla pravdepodobne súčasne s oltárom sv. Jánov, ktorý podľa letopočtu a nápisu pochádza z r. 1520. Obidva oltáre sú svojou architektúrou, usporiadaním jednotlivých častí a dekoráciou takmer totožné.



1. Levoča,  
r. k. f. kostol sv. Jakuba,  
oltár sv. Anny,  
celkový pohľad

Retabulum na oltári sv. Anny, pri západnej stene prvého južného piliera od svätyne, má predelu, skriňu s párom pohyblivých krídiel a nástavec. Predela je dnes prázdna, pôvodne v nej bol viacfigurálny reliéfny výjav, ako na to poukazuje obrys pozlátenia na zadnej stene niky. Skriňu oltára vytvára plytká nika, hore ukončená polkruhovým oblúkom, v nej sú sediace postavy sv. Anny a P. Márie s Ježiškom, za nimi na zadnej stene je reliéf stojaceho anjela, ktorý drží záves. Na vnútorných stranách pohyblivých krídiel sú v reliéfe postavy sv. pustovníkov Pavla a Antona. Obrazy na zadných stranách krídiel predstavujú členov sv. Príbuzenstva. Reliéf edikuly v strede nástavca predstavuje Máriu Magdalénu, ktorú nesú anjeli do neba, na hornej časti edikuly stojí anjel.

Oltár sv. Anny si okrem nástavca zachováva takisto gotickú skriňovú štruktúru, na architektúre sa zas naplno rozvíja renesančná dekoratívna rezba, ktorá sa po prvýkrát a akosi nesmelé objavuje v arche na oltári sv. Juraja v Sp. Sobote, ktorý tiež vyšiel z Pavlovej dielne. Predela oltára sv. Anny spočíva na nízkom soklíku, jeho čelnú stenu zdobia okridlené hlavičky, v hornej časti jej niky sa tiahne záves z akantových listov. Na bočných častiach predely sa vinú akantové úponky a kvety objavujúce sa vo vlnovke na soklíku skrine, v hornej časti ukončenej polkruhovým oblúkom, na ktorom ležia zväzky listov; náročia vyplňajú postavičky anjelíkov. V soklíkoch pod postavami sa opakujú zväzky akantových listov, baldachýny nad postavami oltárnych krídiel vytvárajú dvojice stočených delfínov, ich chvosty ukončujú päťlisté kvety.

Nástavec dosadá na hornú dosku archy priamo bez medzičlánku — vlysu s hlavami anjelíkov a hrubo vyloženou rímsou — ktorý sa objavuje na oltári sv. Jánov. Po stranách edikuly ležia na doske delfíny, ich chvosty sa dvíhajú po jej bokoch a zatáčajú sa v dvojice závitov, ukončené akantovým kvetom. Pri ich tlamách stoja akrotérie v tvare rastúceho akantu; akrotérie akoby na rímsu nepatrili, lavá je totiž čiastočne vysadená do priestoru, pravá spredu zakrýva hlavu delfína; na bok sa nevmetila, lebo tam zasahuje veľký renesančný epitaf, zavesený na východnej stene piliera. Tento nástavec, aspoň jeho stredná časť bola pôvodne na oltári sv. Jánov, o čom svedčí scéna na pravom pevnom krídle tohto oltára: sv. Ján Ev. zostupuje do hrobu. Scéna sa odohráva v kaplnke,

na menze je namalovaný presne oltár sv. Jánov. V edikule nástavca možno jasne rozoznať reliéf s Máriou Magdalénou i anjelom na edikule. Po stranách sú vyobrazené len delfíny. Na pohľade do interiéru chrámu sv. Jakuba v Divaldovom diele<sup>6</sup> o umení na Spiši dobre vidieť, že edikula s Máriou Magdalénou stojí na oltári sv. Jánov, na koncoch vlysu sú ako dnes postavy sv. Juraja a kráľa Dávida, nástavec oltára sv. Anny zdobia akrotérie a reliéf *Kristov krst*. Divald<sup>6</sup> sa domnieval, že zámena edikúl vznikla už v dielni. Táto jeho hypotéza je neprijateľná preto, že oltár sv. Jánov bol hotový r. 1520, teda v čase, keď objednávateľ farár Henckel ešte pôsobil v Levoči a určite by na svojvoľnú zámenu, ktorú by zas Pavel len tak neurobil, nebol pristal. To, že reliéf s Magdalénou patril na Jánov oltár od začiatku, potvrdzuje i spomínaný obraz. Ale niekedy po prvej svetovej vojne nastala výmena edikúl obidvoch oltárov preto, že scéna *Kristovho krstu* z oltára sv. Anny sa videla v nástaveci oltára sv. Jánov vhodnejšia ako reliéf s Máriou Magdalénou.

Dôsledné uplatňovanie renesančných dekoratívnych prvkov na obidvoch oltároch nemožno vysvetliť len nastávajúcou slohovou premenou, veď súčasne i neskoršie vznikli ešte gotické krídlivé oltáre, na ktorých niet po nej stopy. Treba predpokladať, že rezbárska výzdoba oltárov v novom slohu sa uskutočnila na výslovné želanie objednávateľa. Humanista Henckel určite chcel mať „svoje“ oltáre v slohu zodpovedajúcom humanizmu, teda renesančnému, ktorý už poznal z čias svojich štúdií v Padove, Benátkach a Bologni.<sup>7</sup> Wieser<sup>8</sup> vyslovil názor, že tieto motívy priniesol do Pavlovej dielne azda mladý tovariš, maliar výjavov na oltári sv. Jánov, ovplyvnený norimberskou tvorbou A. Dürera a jeho okruhu. Tento pôvod renesančných dekoratívnych prvkov na obidvoch oltároch je prijateľný vzhľadom na vtedajšiu produkciu predovšetkým v zlatníctve a iných odvetviach umeleckého remesla. Blízko príbuzný materiál sa nám však dosiaľ nepodarilo zistiť.

Sme však presvedčení, že ich pôvod možno hľadať a skutočne nájsť aj inde, oveľa bližšie, a to v zachovaných fragmentoch kráľovských hradov v Budíne a na Vyšehrade, ktoré dal postaviť kráľ Matej Korvín v poslednej tretine 15. storočia, o čom publikovala J. Baloghová.<sup>9</sup> Pri porovnaní zistujeme, že naše motívy vyrezané do mäkkého lipového dreva sú veľmi podobné, ak nie totožné



2. Levoča, r. k. f. kostol sv. Jakuba, oltár sv. Anny, reliéf sv. Anny z oltárnej skrine

s prácami v kameni, zdobiacimi spomínané paláce, pričom časový odstup medzi nimi je najmenej 20–30 rokov. Levočským delfínom je veľmi podobný delfín z fragmentu vlysu budínskeho paláca<sup>10</sup>, hlavičky na soklíku predely oltára sv. Anny sú jednoduchšie a štylizovanejšie ako budínske.<sup>11</sup> Vlnovkový pás s päťlistými kvetmi v soklíku skrine je analógiou toho istého motívu z budínskeho vlysu,<sup>12</sup> úponky po stranách predely majú veľmi veľa spoločných znakov s úponkami na fragmente rámu dverí z Budína,<sup>13</sup> tam majú svojich predchodcov aj zväzky akantových listov. Lišta z drobných listočkov na hornej a spodnej doske oltárnej skrine má svoju obdobu na orámovaní miniatúry *Kráľ Dávid* z bruselského misála Attavanteho.<sup>14</sup>

Bol teda navrhovateľ dekoratívnej rezby na oltároch sv. Jánov a sv. Anny skutočne totožný s maliarom scén na oltári sv. Jánov? K oltárom sa nijaké doklady nezachovali. Dá sa skôr predpokladať, že ide o dvoch majstrov, obidvoch oboznámených s talianskym umením doby, ale každý z nich čerpal z iného prameňa.

Na oltári prevažuje sochársky a rezbársky komponent nad maliarskym, ktorý sa často uplatňuje v okruhu Nicolaesa Gerhaertsza z Leydenu a u jeho nasledovníkov, resp. umelcov, ovplyvnených jeho umením. Motív anjela, resp. anjelov, nesúcich na pozadí oltárneho korpusu záves, je starší. Po prvý raz sa s ním stretávame na Kargovom oltári od H. Multschera v münsteri v Ulme r. 1433.<sup>15</sup> Aj na oltári sv. Anny je priestor skrine chápaný ako kaplnka; nezvyklá u nás je rámcová architektúra skrine riešená ako brána. Aj s týmto motívom sa po prvýkrát stretávame na Kargovom oltári, Multscher ho prevzal z nizozemských kamenných oltárov.<sup>16</sup> Gotickými dekoratívnymi prvkami oltára sú brokáty na pozadiach a baldachýny nad postavami oltárnych krídiel, hoc aj tie vytvárajú renesančné motívy.

Hlavnou súčasťou sochárskej výzdoby oltára je skupina sv. Anny s P. Máriou a Ježiškom umiestená v skrini. Sv. Anna „samotretia“, ako sa v tomto zoskupení obvykle nazýva, býva zobrazovaná dvojako: buď stojí a Máriu i dieťa drží na rukách, resp. Mária stojí pri nej, alebo matka i dcéra sedia, pričom dieťaťko drží P. Mária. V neskorogotickom sochárstve jestvuje pre obidva typy celý rad zachovaných diel. Pre Pavla<sup>17</sup> bola najdôležitejšou tvorba V. Stossa, ktorú poznal z vlastného videnia,

ako o tom svedčia jeho iné diela. Pavlovi, ktorý svoje diela tvoril vždy podľa predlôh, mohla slúžiť za vzor predovšetkým Stossova skupina sv. Anny z krakovského kostola bernardínov z osemdesiatych rokov 15. stor.<sup>18</sup> a dve neskoršie Stossove kresby s tou istou témou.<sup>19</sup> Na Pavlovej skupine však sv. Anna sedí vľavo, P. Mária má na hlave korunu s vysokými trňmi. Od Stossa prevzal aj motív podušiek so strapcami. Rezbár však čerpal pravdepodobne ešte z iného zdroja: závoj na hlave sv. Anny a gesto jej rúk nasvedčujú tomu, že poznal a tiež použil aj Dürerov drevorez *Sv. rodina* (B 96). Ak porovnáme levočskú skupinu s uvedeným

3. Levoča, r. k. f. kostol sv. Jakuba, oltár sv. Anny, reliéf sv. Antona Pustovníka





4. Levoča, r. k. f. kostol sv. Jakuba, oltár sv. Anny, na zadnej strane ľavého oltárneho krídla Zachariáš a Alžbeta



5. Levoča, r. k. f. kostol sv. Jakuba, oltár sv. Anny, na zadnej strane ľavého krídla Mária Salome s deťmi

mi predlohami a prípadne aj so skupinou sv. Anny z okruhu Nikolausa Gerhaertsa,<sup>20</sup> ktorá asi slúžila za vzor V. Stossovi, prekvapuje na levočskej skupine jej statickosť a ustrnutosť, ľahostajnosť voči okolitému svetu. Postavy pozerajú zasnene kdesi pred seba, každá pritom pohrúžená do vlastného vnútra, nič nevyjadruje ich spolupatričnosť alebo vzájomný vzťah. Krása ich tvári tu vyznieva ľúbezne, ale prázdno.

V publikácii o umení na Spiši Wiese<sup>21</sup> vyslovuje názor, že prevažná časť figurálnej rezby na oltári

sv. Anny je dielom majstra Pavla. Na základe porovnania so sochami hlavného oltára, jediného autentického Pavlovho diela, vychádza tu z veľkej podobnosti až totožnosti modelácie tvári, vlasov i rúk, pre ktoré si Pavel vytvoril veľmi osobitý štýl, ktorý dôsledne opakuje i na iných svojich postavách. Proti Wieseho pripísaniu oltára sv. Anny Pavlovi stavia sa v zhode s Kampisom Radocsay,<sup>22</sup> ktorý ho pripisuje samostatnému majstrovi oltárov sv. Anny, pôsobiacemu v Šariši; tento majster je podľa obidvoch maďarských autorov aj



6. Levoča, r. k. f. kostol sv. Jakuba, oltár sv. Anny, na zadnej strane pravého oltárneho krídla Emerius a Memeria

rezbárom oltára sv. Anny zo Sabinova a kalvárie zo Sp. N. Vsi, ktorú Wiese<sup>23</sup> považoval za neskoré dielo Pavlovo z obdobia po r. 1520. Vo svojej najnovšej publikácii o neskorogotickom sochárstve na Slovensku Homolka<sup>24</sup> pripisuje levočský oltár sv. Anny nadanému pomocníkovi majstra Pavla, ktorý v jeho dielni pôsobil dlhší čas a po dokončení tohto oltára odišiel do Šariša. Tomuto rezbárovi, ktorého podľa jeho najvýznamnejšieho diela nazýva majstrom sabinovského oltára *Zvestovania*, Homolka pripisuje celú skupinu sôch.



7. Levoča, r. k. f. kostol sv. Jakuba, oltár sv. Anny, na zadnej strane pravého oltárneho krídla Mária Kleofášova s deťmi

Za jeho najstaršiu prácu pokladá sochu sv. Margity z hlavného oltára v Mlynici, ktorú Wiese<sup>25</sup> pokladal za Pavlovo dielo, pričom poukazuje na jej formálnu blízkosť k madone z Ľubice a tiež k reliéfu *Sv. Juraj* z hlavného oltára v Sp. Sobote, ktorý Wiese zas pripisoval Pavlovi. Homolka mu ďalej pripisuje madonu v Spišskom múzeu v Levoči a podstatné časti levočského oltára sv. Anny, ktorý vznikol podľa Pavlovho návrhu. Po odevode z Levoče založil tento rezbár dielňu pravdepodobne v Sabinove, kde z jeho rúk vyšiel oltár *Zvestovania*



8. Levoča, r. k. f. kostol, hlavný oltár sv. Jakuba, Madona s Ježiškom z oltárna Narodenia Pána

tamojšieho kostola (dnes Szépművészeti Múzeum, Budapešť) a hlavný oltár v Lipanoch.

Pavel tvoril svoje diela vždy podľa predlôh, a to ešte aj vtedy, keď sa vo výtvarnom umení začína intenzívne uplatňovať osobitosť a individualizmus. Pritom si vytvoril súbor formálnych prvkov pre výstavbu tela, modeláciu drapérií, podanie rúk a formovanie hlavy, tváre a jej častí, ktoré vo svojej tvorbe opakuje bez zmeny. V jeho diela sa objavujú viaceré poznatky získané pozorovaním skutočnosti, tie však ďalej nerozvíja ani nijako intenzívne neuplatňuje. Pre jeho postavy je charakteristická nečakaná krehkosť, jemné prekreslenie detailu, zjemnenie celku i častí. Pavlovi nešlo o naznačenie duchovnej expresivity alebo dôrazné vyslovenie realistických prvkov. Mocne na neho zapôsobila Stossova virtuózna rezba, ale kypiaci život a vášnivý výraz nenašli u neho ozvenu. Pavel sa pohybuje v svete štíhlych ľudských bytostí, zahalených do rúch pôsobiacich krehkosťou a takmer nehmotnosťou drapérií, ktoré vystupujú vo vysokom reliéfe; tváre sú poznačené zmyselnosťou, pre sochy je príznačná nehýbavá zjemnosť, ku ktorej pribúda niekedy úsilie o charakterizovanie postavy. Pavlovi nešlo o hľadanie a nachádzanie nového, jemu bolo vlastné zdokonaľovanie ustálenej formy, jej zjemňovanie.

Pavlov odklon od plochoobjemovej plastiky smerom k reliéfu postihol Wiese<sup>26</sup> po prvý raz na oltári sv. Juraja v Sp. Sobote, dokončenom r. 1516. Skutočne, ak ho porovnáваме so staršími Pavlovými prácami, levočským oltárom sv. Mikuláša, skupinou *Narodenia Pána* a hlavným oltárom, badať na ňom tento odklon a nástup mäkkejšej modelácie vo veľkých zaoblených plochách, ako aj zvýšenú snahu po dekoratívnosti, pričom sa Pavel pridrižiava naďalej svojej ustálenej formovej reči, ktorú stále zjemňuje so zámerom zvýšiť dekoratívnosť diela.

Ťažisko Pavlovho umeleckého prejavu nebolo v invencii; jeho najvlastnejším umeleckým vyjadrením bol maniérizmus, maniérizmus umelecky zjemňujúci a formalizujúci počiatkový tvar, nehľadajúci nové formy, spočívajúci vo vycibrenej dekoratívnosti. Tento Pavlov maniérizmus preberajú potom jeho pomocníci a nasledovníci, ktorí ho postupne rozdrobujú stále viac.

Všetky tieto veľmi závažné okolnosti vedú Homolku<sup>27</sup> k predpokladu, že levočský oltár sv. Anny je dielo Pavlovho pomocníka, ktorý počas

dlhšieho pobytu v dielni mal možnosť vniknúť veľmi hlboko do Pavlovho slohu. Ak porovnáme hlavnú skupinu oltára (reliéf za ňou, reliéfy na krídlach a anjel na edikule sú prácou dielne, ktorá Pavlovo ustálené tvaroslovie opakuje povrchne a v uvoľnených formách) so staršími Pavlovými dielami v Levoči, badať na nej isté rozdiely.

Postavy obidvoch sediacich žien sú značne sploštené, územčité, široké v pleciah i páse. Svižnosť a krehkosť ustúpili, drapérie šiat i plášťov sú veľmi nízke. Záhyby okraja plášťov už nevytvárajú mohutné ireálne ušnice, také výrazné na postavách hlavného oltára, tu sú už len drobné, hravé, dekoratívne. Veľmi pôsobivo a ozdobne je naskladaný závoj na hlave sv. Anny, mätko spĺývajúci na

9. Sabinov,  
oltár Zvestovania  
P. Márii, Mária





10. Levoča, r. k. f. kostol sv. Jakuba, Mária z hlavného oltára

plecia a vytvárajúci malebný útvar pod krkom. Typicky pavlovská je modelácia tváre s mierne šikmo položenými očami, polozakrytými ťažkými viečkami, rovnými nosmi, pootvorenými i zatvorenými ústami a vystupujúcim mäsitým vankúšikom brady. Pavlovské je i rozbrázdnenie tváre sv. Anny vráskami, podobne aj ruky so zdôraznenými článkami a bohaté vlasy, padajúce na plecيا a chrbát. Tváre sú už širšie, plnšie, i keď stále krásne, postrádajú však výraz. Charakteristické črty Pavlovej modelácie badať i na postavičke Ježiška sediaceho na vankúši na Máriinej pravej nohe. Jeho neobyčajne pôvabnú hlavičku pokrývajú bohaté

prstence vlásokov podobne ako u Ježiška na hlavnom oltári. Aj toto krásne dieťaťko hľadí kamsi nežne a zasnene, uzavreté do vlastného sveta.

Dôsledné opakovanie Pavlovho formového aparátu, neobyčajná dekoratívnosť celku i detailov, osobitne lyricky ladená neha a prejemnená krása skupiny vedú k tomu, že ju považujeme za pozdné dielo Pavlovo. Prikláňame sa tu k Wieseho názoru,<sup>28</sup> že po skončení prác na levočskom hlavnom oltári sa Pavlov sloh začína odvracať od plnoobjemového výrazového tvaru smerom k väčšiemu plochejšiemu reliéfu. Tento príklon k maliarskejšiemu podaniu plastiky je dobovým znakom, no je aj pravdepodobné, že starnúci majster s ubúdaním telesných síl sa obrátil smerom, ktorý mu stále ešte umožňoval vyjadriť dlátom v dreve jeho ideály krásy. Ak už majster nezvládol celé postavy, vzhľadom na dokonalosť rezby možno predpokladať, že aspoň dôležité časti, ako hlavy, ruky a dieťaťko, sú dielom jeho rúk.

Nemôžeme však zamietnuť celkom ani Homolkov názor o odlišnom charaktere skupiny sv. Anny od Pavlových starších diel a poukaz na príbuznosť so sv. Margitou z Mlynice, ktorá napriek všetkým pavlovským znakom sa súčasne od jeho diela odkláňa nielen celkovým väčším ladením, ale aj, a to predovšetkým, modeláciou drapérie pláštá, ktorý sa skladá do ostrých, lež nízkych záhybov, jeho okraj spadá spod pravice priamo dolu. Aj tu by sme sa priklonili k Wieseho názoru, že sv. Margita je neskorým Pavlovým dielom, na ktorom už spolupracoval pomocník, pravdepodobne rezbár ľubickej madony, a to vzhľadom na príbuzné zobrazenie pláštá oboch postáv.

Ak porovnáme levočskú skupinu sv. Anny so sabinovskou a chminianskou, vidíme značný rozdiel v kvalite. Na sabinovskej skupine najlepšie je vypracovaná hlava sv. Anny, jej postava aj P. Márie s Ježiškom sú oveľa slabšou dielenskou prácou, za ktorú pokladáme i skupinu z Chminian.<sup>29</sup> Pokiaľ ide o oltár *Zvestovania* zo Sabinova a hlavný oltár sv. Martina z Lipian, nemôžeme ich bez dôkladného predchádzajúceho prieskumu pokladať za diela toho istého rezbára. Lipianska madona i obaja svätci sú poňatí plastickejšie, skulpturalnejšie s neobyčajne živým výrazom v tvári, madona je blízka Pavlovým madonám — sabinovské postavy sú oveľa plošnejšie poňaté (aj keď ide o reliéf) a väčšie, výraz Máriinej tváre je poznačený azda prílišnou citovosťou.

Je levočská skupina sv. Anny dielom majstra sabinovského *Zvestovania*? Sabinovské postavy neopakujú Pavlove prvky už tak ortodoxne. Uvoľnenie telesného objemu do plochy tu postúpilo ešte viac, nápadné sú veľké oblé plochy pliec a kolien, ušnice na okrajoch sú tvrdšie, schematickejšie, postrádajú plynulý tok, taký pôsobivý na spodných ledoch rúch levočských postáv, novým prvkom je tu podkasanie pláštá pod Máriinou

pravicom. Jej postava je oproti levočskej štíhlejšia, krehkejšia, čo naznačujú i dlhé vertikálne záhyby. Pavlov manierizmus je tu už rozdrobený, ako o tom svedčia oči, posunuté príliš ďaleko od koreňa nosa a príliš privreté, tvár si čiastočne zachováva pavlovský ovál, má však veľké plné líca, očné oblúky sú už tak výrazne vyklenuté, vankúšik na brade zmizol. Toto veľké zjednodušenie modelácie oproti levočskej skupine badať i na tvári

11. Sabinov, oltár sv. Anny, sv. Anna z oltárnej skrine

12. Sabinov, oltár sv. Anny, P. Mária z oltárnej skrine





13. Spišská Sobota, r. k. f. kostol, hlavný oltár sv. Juraja, hlava sv. Juraja

anjela. Aj jeho tvár je oproti levočským poznačená prílišnou citovosťou. Ešte markantnejšie tieto rozdiely vystúpia, ak porovnáваме sabinovské *Zvestovanie* s chyžnianskym, ktoré pokladáme spolu s Wiesem<sup>30</sup> za Pavlovu prácu, ktoré však Homolka označuje za prácu dielne. O kolko zdržanlivejšie a pôvabnejšie je podaná skupina Pavlova! Sabinovské *Zvestovanie* nijako kvalitu levočskej skupiny sv. Anny nedosahuje — preto sa nemôžeme prikloniť k názoru, že obidve skupiny sú dielom toho istého autora.

Uviedli sme už, že postavy pustovníkov na oltárnych krídlach, postava anjela v skrini i na edikule sú prácami pomocníkov, ktorí zrejme pracovali pod Pavlovým vedením, opakujúe pritom

14. Sabinov, oltár Zvestovania P. Márii, hlava anjela z oltárnej skrine

viac alebo menej zdarilo jeho osobný štýl. V edikule nástavca je dnes reliéf predstavujúci Máriu Magdalénu unášanú anjeli z prvej polovice 15. stor. Jeho slohovú provenienciu bude možné konečne preskúmať pri terajšom reštaurovaní oltára, lebo zaprášený a azda aj premalovaný reliéf je prakticky neprístupný. Reliéf *Kristovho krstu*, ktorý sem patrí a je prechodne na oltári sv. Jánov, je prácou Pavlovej dielne, opakujúcou Pavlove formy dost povrchné.

Oltár mal pôvodne aj pár pevných krídiel, ktoré dnes na ňom nie sú. Dá sa predpokladať, že aj na nich boli namaľovaní členovia sv. Príbuzenstva. Maliar spojil jednotlivé postavy, ako pri týchto obrazoch bolo zvykom, stuhami s menami do malých uzavretých skupiniek. Na hornej scéne ľavého oltárneho krídla pričlenil k Zachariášovi a Alžbete, nesúcej na rukách malého Jána Krstiteľa, Zebedea, manžela Márie Salome, ktorú vidíme na dolnej tabuli. Sedí na stolici a pestuje sv. Jána Evanjelistu, pri nej stojí jej starší syn, chlapec sv. Jakub starší. Na hornom obraze pravého oltárneho krídla zadné postavy Emerius a Memeria s malým Servácom na rukách stoja, pred mužom sedí Alfeus, manžel Márie Kleofášovej, ktorú



maliar umiestnil na spodný obraz, kde sedí a pestuje Judu Tadeáša, pri nej stoja deti Šimon, Jozef Justus a Jakub mladší. Pozadie obrazov vytvára neutrálna sivomodrá farba, naberajúca na intenzite smerom k hornému okraju. Toto zoskupovanie detí i dospelých členov sv. Príbuzenstva v prirodzených vzájomných vzťahoch je predstupňom renesančného rodinného portrétu, ktorým vo svojej podstate tieto výjavy už boli.

Maliar týchto štyroch obrazov znázorňuje dospelých členov sv. Príbuzenstva ako veľmi silných ľudí menšej postavy so širokými plecami a malou hlavou na krátkom hrubom krku. Tváre sú okrúhle, hladké, opuchnuté, s plnými lícami, pohľad očí je upretý kdesi bokom. Nápadný je veľký skobovitý alebo tupo ukončený nos a veľké presne vykreslené ústa. Ruky dospelých sú neprirodzene veľké a tučné, pritom dosť plasticky modelované. Tieto postavy napriek svojmu ľudovému charakteru nepostrádajú istý pôvab. Maliar sa však vôbec nevie vyrovnáť s detským telíčkom. Či už dojatá alebo väčšie deti majú krátke, tučné drieky na znetvorených príliš silných nôžkach dosť plasticky

vykreslených v partii kolien. Veľké hlavy s okrúhlymi tvármi a príliš plnými lícami spočívajú na krátkom hrubom krku, pričom vzhľadom na vek detí ich tváričky sú pristaré.

Aj maliar obrazov oltára sv. Anny sa pri svojej práci opiera o predlohy a čerpá mnohé prvky z tvorby iných umelcov. Východiskom mu bolo dielo Lukáša Cranacha st. z obdobia po presídlení do Wittenbergu, čiže po r. 1504. Cranachovi nebola téma cudzia. Roku 1509 maluje veľký oltár *Sv. Príbuzenstvo* (torgauský kniežací oltár), dnes vo Frankfurte n. M.; tváre levočského Zebedea a Zachariáša majú črty tvári kurfirstov Fridricha Múdreho a Jána Stáleho. Okolo r. 1510 vzniká tzv. dessauský kniežací oltár (v Halle) s obrazom mystického zasnúbenia sv. Kataríny v arche. Na krídla namaľoval Cranach obidvoch kurfirstov s ich patrónmi. Z postáv Fridricha a jeho patróna na ľavom krídle tohto oltára levočský maliar odvodil skupinu Emeria a Alfea, pričom pozmenil držanie tela (Fridrich kľačí), rúk, Emeriovu tvár (nemá bradu) a obidve tváre dostali mierne karikujúci nádych. Memeria má svoju predlohu na strednej



15. Chyžné, r. k. kostol, hlavný oltár Zvestovania P. Márii, skupina Zvestovania z oltárnej skrine





16. Mlynica, r. k. kostol, hlavný oltár sv. Margity, sv. Margita



17. Lipany, r. k. f. kostol, hlavný oltár sv. Martina, P. Mária



18. Spišská Sobota, r. k. f. kostol, oltár sv. Anny, na oltárnom krídle Eliud a jeho rodina

tabuli torgauského oltára. Pri kompozícii obrazu Mária Kleofášova s deťmi maliar vychádzal z Cranachovej rytiny Fridrich Múdry a Madona, ktorá vznikla okolo r. 1515, pričom pozmenil Máriin odev, Tadeášovo držanie tela a na miesto postavy kniežaťa sú tu postavičky Tadeášových bratov.

Roku 1509—1510 vzniká ďalší Cranachov obraz s touto témou, a to *Sv. Príbuzenstvo* (nachádza sa vo viedenskej Akadémii výtvarných umení). Mária Salome z tohto obrazu bola predlohou pre levočskú. Medzi nemeckými maliarmi ranej renesancie Cranach je prvý, ktorý začína maľovať obrazy s anticými námetmi. Roku 1509 vzniká jeho drevorez a obraz *Venuša a Amor*; buclatá postavička tohto bôžika bola predlohou pre chlapčeka Jakuba. Svoje detské telička odvodil maliar levočských obrazov takisto z Cranachových buclatých detských postavičiek s veľkou hlavou a nedetským výrazom tváří. Cranachov spôsob modelácie mužskej brady, vytvárajúcej dva špicaté pramene jemných fúzov, opakuje sa na Zachariášovej tvári, ktorá má niektoré spoločné črty aj s tvárou sv. Jána na pravom kridle dessauského kniežacieho oltára.

Zvláštny je kolorit týchto obrazov, takisto prevzatý od Cranacha; v ňom sa uplatňuje predovšetkým zelená, biela a červená farba neobyčajného ružovkastého ladenia, detské šatôčky sú v pastelových ružových a žltavých tónoch, vytvárajúcich zaujímavý trojzvuk napr. s olivovohnedou farbou šiat Márie Kleofášovej. Postavy dospelých sú odeté do dobových dlhých širokých splývavých odevov, poskladaných do prevažne vertikálnych záhybov, niekedy stlačených a vytvárajúcich na zemi malebné drapérie, ako napr. na rúchu Márie Salome a Márie Kleofášovej.

Podľa nás maliar levočských obrazov poznal Cranachovu wittenberskú tvorbu z počiatočných rokov umelcovho pobytu na dvore saského kurfirsta z vlastného videnia, čomu nasvedčuje práve zoskupenie postáv i znalosť Cranachovej grafiky, ktorá však mohla byť nášmu maliarovi prístupná tiež hocikde inde. Maliar však pre svoje skupiny nepreberá len kompozíciu, preberá i Cranachovu výraznú modeláciu tváří, veľkých rúk, spôsob maľovania briad a vlasov. Z Cranachovej tvorby sú odvodené i územčité postavy a mäkká modelácia širokých odevov.

Hoci už bežne používa modeláciu farbou, predovšetkým na rúchach zosilňovaním a zoslabovaním intenzity tónu, dôležitým modelačným prostriedkom ostáva mu stále ešte línia; pevne vedená čiara vykresluje obrys tváří, rúk i nôh alebo častí odevu, kde často dokresluje vnútornú modeláciu. Veľmi citlivo a plasticky sú podané tváre Alžbety, Zachariáša, Emeria a Márie Kleofášovej, ktorá má zo všetkých postáv najpôvabnejšie držanie tela. Jemné tmavšie a svetlejšie vlásnice naznačujú pramene vlasov, prirodzene skaderených alebo splývajúcich. Autor týchto malieb má záľubu v detaili — s akým zaujatím maľoval kapsičku malého Šimona, ozdobný čepiec Márie Kleofášovej, alebo ozdobné lemy na odevoch! Okrem neutrálneho pozadia, ktoré sa pri portrétoch tradovalo ešte veľmi dlho, majú maľby už renesančný charakter, a to celkovým poňatím kompozície, ľudského tela i odevov.

Od ieh autora iné obrazy na Slovensku nepoznáme, zrejme v Pavlovej dielni ani v jeho okruhu nezakotvil. Pravdepodobne to bol vandrujúci maliar, ktorý zhodou okolností dostal túto prácu v Levoči preto, lebo mal predlohy, zodpovedajúce vkusu objednávateľa i charakteru oltára; po skončení práce odišiel asi ďalej. Asi súčasne vznikli obrazy sv. Príbuzenstva na oltári sv. Anny v Sp. Sobote, ktoré sú napriek svojej dobrej kvalite a sviežemu pôsobivému koloritu oveľa tradičnejšie v poňatí.

\*

Oltár sv. Anny patrí z rezbárskej i maliarskej stránky bez ohľadu na gotické reziduá, ktoré sú tu zanedbateľné, nastupujúcemu renesančnému slohu, ktorý sa v najčistejšej forme uplatnil na dekoratívnej rezbe. Tvori dôležitý článok v skúmaní Pavlovej tvorby a jej vplyvu a poukazuje dôrazne na to, že úloha spracovať celú Pavlovu tvorbu monografickým spôsobom je čoraz naliehavejšia vzhľadom na význam jeho diela v záverečnom období gotiky a čase nastupujúcej renesancie. Je súčasne tiež dôležitým dielom pre určenie zdrojov, z ktorých nastupujúce renesančné umenie u nás čerpalo svoje podnety a motívy. Predovšetkým sa tu vynára otázka korvínskej renesancie v Budíne a jej ohlas v umení 16. stor. na Slovensku.

## Poznámky

<sup>1</sup> Za údaj dakujem dp. Štefanovi Klubertovi, dekanovi-farárovi v Levoči.

<sup>2</sup> Nápis na zadnej strane ľavého pevného krídla oltára: 1520. In honorè . sanctorú . Joannis . baptiste . ewangeli . elemosinary . crisosthomi . et . huius Gersonis . Joanes . Henckel . anno . Millesimo 520 posuit.

<sup>3</sup> Hain G., *Levočská kronika*, str. 16, k roku 1516 . . . „Eodem Anno Organista fuit Leuchoviae Praesbyter Gregorius Coroniensis Transsylvaniae, habuit stipendium fl.10. et lecturam super Altari St. Annae, cuius reditus feurunt fl. 20 praeter alia accidentia . . .“.

<sup>4</sup> Végh J., *Das ikonographische Programm des Johannesaltars von Levoča*, Acta historiae artium Academiae scientiarum hungaricae, tom XIII, fasc. 1—3, str. 235.

<sup>5</sup> Divald K., *Szepesvármegye művészeti emlékei*, Első rész: Építészeti emlékek, Budapest 1905, obrazová príloha 1.

<sup>6</sup> Divald K., *Szepesvármegye művészeti emlékei*, Második rész: Szobrászat és festészet, Budapest 1906, str. 92.

<sup>7</sup> Végh, c. d., str. 235

<sup>8</sup> Schürer O., Wiese E., *Deutsche Kunst in der Zips*, Brünn 1938, str. 100.

<sup>9</sup> Baloghová J., *A művészet Mátyás király udvarában*, I—II, Budapest 1966.

<sup>10</sup> Baloghová, c. d., zv. II, str. 89, obr. 122.

<sup>11</sup> Tamže, str. 91, obr. 124.

<sup>12</sup> Tamže, str. 92, obr. 126.

<sup>13</sup> Tamže, str. 71, obr. 94. Zväzkom listov na baldachýne skrine je blízky ten istý motív na budínskom fragmente, str. 84, obr. 116.

<sup>14</sup> Tamže, str. 367, obr. 530.

Pre všetky tieto dekoratívne motívy na Budínskom hrade Baloghová nachádza predlohy predovšetkým vo florentskej tvorbe 15. stor. Dürer bol r. 1494—1495 v Benátkach. Súčasní nemeckí zlatníci čerpali zo širšieho okruhu zdrojov a používali iné motívy. Napriek analó-

giám s budínskymi fragmentmi sa ešte neodvažujeme tvrdiť, že jej prvé renesančné pamiatky pochádzajú priamo z Florencie. Problém si vyžaduje ešte dlhšie skúmanie.

<sup>15</sup> Paatz W., *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik*, Heidelberg 1963, str. 14.

<sup>16</sup> Tamže, str. 15.

<sup>17</sup> O Pavlovi z Levoče vyšla u nás publikácia *Majster Pavol z Levoče, tvorca vrcholného diela slovenskej neskoréj gotiky*, Bratislava 1961, II. vyd. 1964. Jeho dielom sa priamo zaoberá štúdia J. Homolku *Plastická výzdoba oltára*, str. 68—77. Najnovšie sa celou pavlovskou problematikou zaoberá opätovne Homolka v publikácii *Neskorogotické sochárstvo na Slovensku*, ktorá je v tlači vo vydavateľstve Tatran v Bratislave. Prvá publikácia obsahuje bibliografiu celej staršej literatúry o Pavlovi, druhá najnovšie príspevky.

<sup>18</sup> Vyobrazenie pozri Dettloff Szc., *Wit Stosz*, Wrocław 1961, zv. II, obr. 107.

<sup>19</sup> Reprodukcie u Dettloffa, c. d., zv. II, č. 160a a 160b.

<sup>20</sup> Vyobrazenie pozri Dettloff, c. d., zv. I, str. 48, obr. 10.

<sup>21</sup> Wiese, c. d., str. 76 a str. 198—199.

<sup>22</sup> Radocsay D., *A középkori Magyarország faszobrai*, Budapest 1967, str. 109.

<sup>23</sup> Wiese, c. d., str. 77 a str. 199.

<sup>24</sup> Homolka, *Neskorogotické sochárstvo na Slovensku*, v tlači.

<sup>25</sup> Wiese, c. d., str. 199.

<sup>26</sup> Tamže, c. d., str. 76 a str. 200.

<sup>27</sup> Homolka, c. d., v tlači.

<sup>28</sup> Wiese, c. d., str. 76.

<sup>29</sup> Socha je dnes v Szépművészeti Múzeu v Budapešti. Vyobrazenie pozri Radocsay, c. d., obr. 245.

<sup>30</sup> Wiese, c. d., str. 194, predpokladá, že je prácou hrabušického rezbára za pomoci majstra Pavla.

Zu den letzten Gegenständen der spätgotischen Einrichtung der Levočaer Pfarrkirche hl. Jakob gehört der hl. Annaltar aus der Zeit um 1520. Es wird vorausgesetzt, dass der Stifter des Altars der Levočaer Pfarrer, Johannes Henckel, ein sehr bereister und gebildeter Humanist, ist, der auch den Johannesaltar der Kirche stiftete. Beide Altäre bewahren noch die gotische Struktur, ihr Charakter jedoch ist schon renaissancistisch, denn alle dekorativen Teile sind in reinen Renaissanceformen gearbeitet. Der Altar entstammt der Werkstatt Meister Pauls, dem führenden Levočaer Bildschnitzer im 1. Viertel des 16. Jahrhunderts, der den Entwurf machte. Bisher setzte man voraus, dass das neue Formengut von einem jungen Gehilfen, und zwar einem Maler, dem das Werk A. Dürers und seines Nürnberger Umkreises bekannt war, stammt. Es ist viel wahrscheinlicher, dass dieses Formengut aus Ofen, und zwar von den Renaissancebauten des Königs Matthias, die im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstanden, nach Levoča gebracht wurde, wo es auf den ausgesprochenen Wunsch des humanistische gesinnten Bestellers zur Geltung kam. Die Reliefs an den

Flügeln sind Werkstattarbeiten, die Hauptgruppe der hl. Anna betrachten wir als ein Spätwerk Meister Pauls, in dem seine Wendung zur flächlichen, malerischen Auffassung der Form voll in Erscheinung tritt. Dies führt jedoch einige Forscher zur Ueberzeugung, dass die Gruppe das Werk eines anderen Meisters, seines Mitarbeiters ist; unseres Erachtens sind die Werke dieses Meisters schwächer und entsprechen nicht dem Stil der Levočaer Gruppe.

Die Malerei ist nur auf die Rückseiten der beweglichen Flügel beschränkt, die Standflügel fehlen heute. Hier befinden sich vier Bilder mit den Gruppen der Mitglieder der hl. Sippschaft. Der Maler entlehnt seine Komposition, Farben und Formen den Bildern Lucas Cranachs d. A., und zwar aus seiner ersten Wittenberger Zeit, besonders den beiden Fürstenaltären in einer sehr vergrößerten Weise, an der Modellierung der Kindergestalten scheidet er völlig.

Der hl. Annaaltar ist der beste Zeuge des Antritts des neuen Stils in der slowakischen Kunst und gleichzeitig ein Verweiser an dessen mögliche Quellen.

## Kresbové štúdie k orientálnym námietom Jeana Bapt. van Moura

ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ

Záľubu v exotike, takú príznačnú pre umelecký prejav v Európe v 18. storočí, demonštrovalo výtvarné umenie tohto obdobia nielen ľubivými dekoratívnymi chinoisériami a japonériami; s obľubou vyhľadávalo aj motívy a sužety z Balkánu a z Blízkeho orientu, najmä z Turecka. Prístup k nim bol, pravda, podľa geografických a sociálno-politických podmienok motivovaný často veľmi rozdielne, a preto mal aj diferencovanú príchuť.

Na západe Európy bolo to predovšetkým francúzske maliarstvo, ktoré siahlo po tureckej exotike s jemu príznačnou zápalistou dychtivosťou. Rozprávkové bohatstvo sultána, povestný oslnivý lesk jeho dvora, dráždivá erotika háremov, trblietavá hra farieb drahých rúch vysokých hodnostárov a ich metres, alebo pitoresknosť ľudového odevu, to všetko podnecovalo zvedavosť, lákalo k výtvarnému spracovaniu a nachádzalo priaznivú ozvenu v Iahtikárskej, no súčasne aj vedychtivej francúzskej spoločnosti, ktorá v salónoch i vo vznikajúcich kluboch viedla bezbrehé, duchaplné diskusie, odvážne rúcajúce vžitú konvenciu. Popri túžbe po výnimočnosti a exotickosti záujem o Orient tu podporila aj osvietená túžba po poznaní nepoznaného, po odhaľovaní a objasňovaní tajuplného. Nechýbali ani politické pohnutky oboznámiť sa bližšie so spôsobom života a spoločenskej organizácie mocného panstva Blízkeho východu, vedúceho po stáročia úspešnú expanzívnu politiku. Popri „salónnych kompozíciách“, traktujúcich malebné a pikantné scény, vznikali tu súčasne doklady vážneho, seriózneho, až vedecky exaktného záujmu o Orient.

V juhovýchodnej a v časti strednej Európy, ktoré na vlastnej koži pocítili tureckú veľmocenskú

expanziu a ktoré mali ešte v živej pamäti svoje nedobrovoľné prispievanie k zveľadeniu bohatstva obávanej osmanskej ríše, podmienili pozornosť venovanú Orientu, pochopiteľne, prevažne iné momenty. Dlhotrvalé boje, poldruhastoročné obsadenie a plienenie Uhorska, ohrozenie Viedne, protirečivé antihabsburské spojenectvo časti uhorskej šľachty s Tureckom i thökölyovsko-rákóczi-ovská emigrácia úzko spájali neblahé osudy tejto časti Európy s dejinami Levantu.

Tieto vzťahy dostávali svoj výraz predovšetkým v grafike. Zaujali Lucasa Schnitzera (pôsobil približne v rokoch 1633—1671), Georga Philippa Rugendasa (1666—1742) i početných ďalších rytcov, no od konca 17. storočia boli aj v maliarstve vyhľadávaným sužetom. Inšpirovali napr. rozmerné plátno *Bitva pri Osieku* z roku 1688 od Jeana Bapt. van der Meirena (1664—okolo 1708),<sup>1</sup> batailistické obrazy nemecko-rakúskeho maliara pôsobiaceho aj v Bratislave Augustína Querfurta (1696—1761),<sup>2</sup> i pozoruhodné kompozície s námietom údajného *Rákócziho prijatia u sultána a Obedu usporiadaného na počesť Rákócziho*, prechovávané dnes v zbierkach Kresťanského múzea v Ostrihome. Dali podnet k vzniku celého radu fiktívnych portrétov vojakov a vojvodcov, ktorí hrdinsky čelili náporu ťažko zdolatelných osmanských sík. Ako náhodné príklady pripomeňme tu z našich zbierok aspoň podobizeň turkobijcu Mateja Gerebusa z Vlastivedného múzea v Sabínove, alebo portrét Eugena Savojského, zaslúžilého stroju požarevackého víťazstva nad Turkami zo Štátneho kaštieľa v Antole pri Banskej Štiavnici. V náboženskom maliarstve sa stal aktuálnym motív vykupovania kresťanov z tureckého otroctva



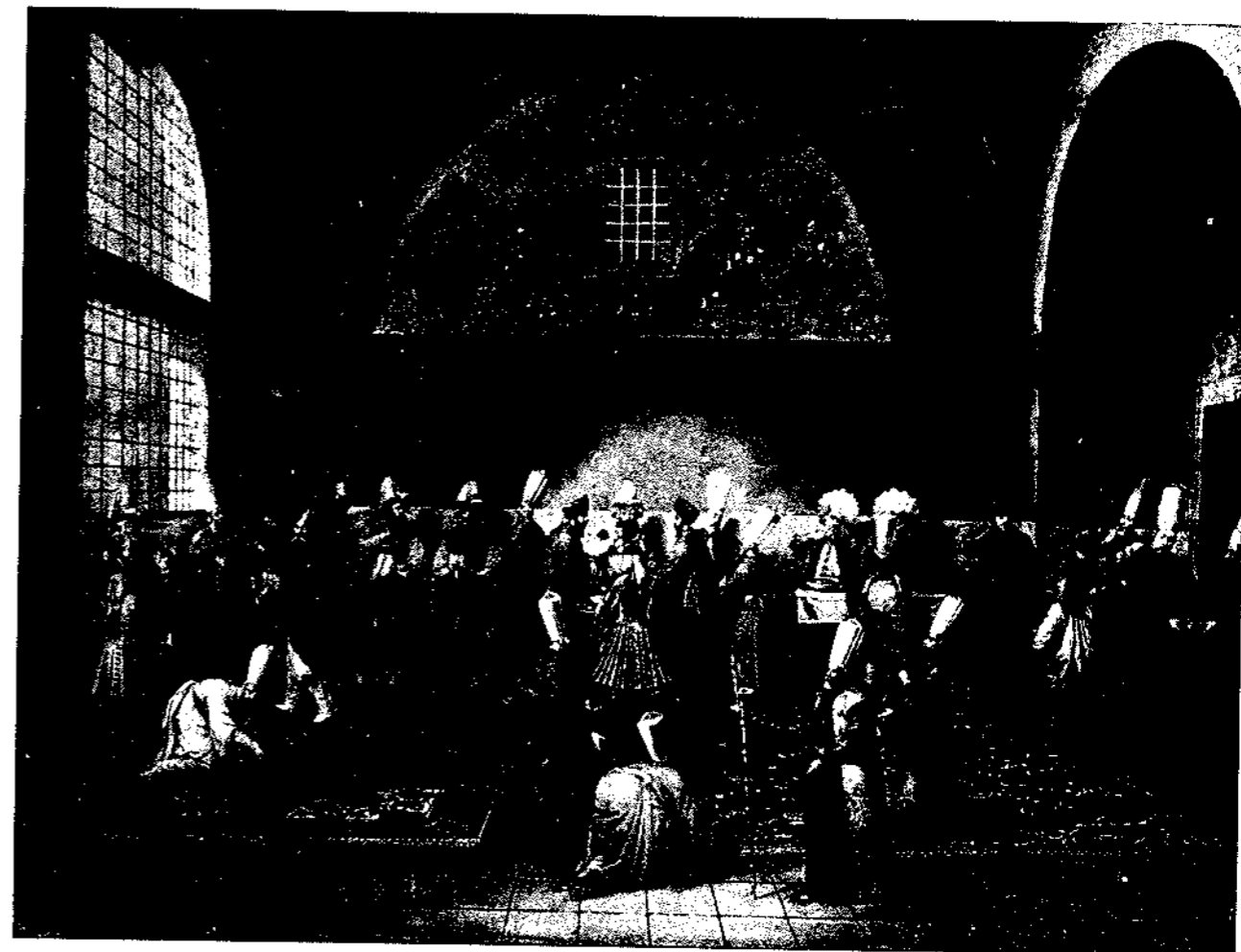
1. Jean B. van Mour, *Slávnostná hostina*, 1727, farebná a biela krieda, papier

a zo zajatia. Stretávame sa s ním napr. u Franza Antona Maulbertscha (bývalý jezuitský, pôvodne trinitársky kostol v Trnave) a na obraze hlavného oltára trinitárskeho kostola v Bratislave od Františka X. Karola Palka, kde si umelec za ústrednú postavu svojej kompozície zvolil práve pestro odetého Turka drsného výzoru, zaujatého prepočítavaním výkupného.

Móda dať sa spodobiť v tureckom kostýme, alebo prinajmenšom v niektorej jeho charakteristickej súčasti, zaplavila napokon bez rozdielu celú Európu.<sup>3</sup>

Inšpiračným prameňom tureckých motívov tak v západoeurópskom, ako aj v stredoeurópskom umení bola, pravda, neraz iba holá fantázia (tak to bolo napr. u francúzskych maliarov Nicolasa Lancreta a Charlesa van Looa, u Augustína Quer-

furta a celého radu ďalších umelcov), inokedy opretie sa o skúsenosti iných a len v ojedinelých prípadoch zážitok očitého svedka. Prekážkou priameho kontaktu nebola iba vzdialenosť deliaca umelcov od brehov Bosporu a jeho obyvateľov, ale najmä náboženské predpisy moslimov, ktoré zobrazovanie ľudskej postavy priamo zakazovali. Emancipácia z náboženských predstáv islamu, ktorý v zobrazovaní živých tvorov videl nemiestny zásah do právomoci Stvoriteľa a ktorý podobným zobrazeniam pripisoval magickú silu, diala sa iba pozvoľna a potajme.<sup>4</sup> Bolo to práve 18. storočie — konkrétne vláda Ahmeda III. a jeho nástupcu — ktorá pod vplyvom čulých stykov so západom, najmä s Francúzskom, priniesla v tomto smere uvoľnenie a otvorila dvere západoeurópskym zvykom a mravom. V tomto období, keď sa „francúz-



2. Jean B. van Mour, *Hostina usporiadaná veľkovezírom v mene sultána pri prijatí holandského vyslanca C. Calkoena*, 1727, olej

sky svet stal pojmom obdobným, ako bol rímsky svet v staroveku“<sup>5</sup> a plynulá francúzština opanovala rovnako petrohradské salóny ako viedenský dvor, ani vzdialené Turecko nezostalo bokom od francúzskej kultúrnej a duchovnej emanácie. Nie je preto celkom neopodstatnený Boppeho názor, ktorý Turecko zo stránky kultúrnej označil za jednu z provincií rokoka.<sup>6</sup> Ovplyvnenie bolo, pravda, vzájomné. Turecké motívy a vzory sa napr. výrazne prejavili v západoeurópskych textíliách a poznamenali aj výrobky umeleckých remesiel; hojne sa uplatnili najmä pri výzdobe zbraní. Turecká hudba, ktorej sa dostávalo všeobecného uznania, inšpirovala zasa európskych skladateľov k napodobovaniu zvuku orientálnych nástrojov, viedla ich k väčšej variabilite rytmu a podnietila vznik skladieb plných zvučných akor-

dov, označovaných „alla Turca“.<sup>7</sup> Iste nie je náhodné, že W. A. Mozart si za libreto jednej zo svojich opier zvolil práve *Únos zo serailu*.<sup>8</sup>

\*

Konvolút kresieb, ktorý sa nám dostal do rúk v Grafickom oddelení Knihnice viedenskej Akadémie výtvarných umení v súvislosti s výskumom diela maliara Františka X. Karola Palka, príslušníka významnej stredoeurópskej maliarskej rodiny, činnej v druhej tretine 18. storočia, začiera svojou tematikou taktiež do pestrého, bizarného, pre bližšie nezasväteného Európana na prvý pohľad nie celkom zrozumiteľného, no atraktívneho sveta Orientu.<sup>9</sup> Zahrnuje dvanásť kresieb, presnejšie skíc chvatného rukopisu, realizovaných na modrosivom ručnom papieri s vodoznakom mäkkými kresliarskymi prostriedkami uhľa a čiernej, bielej a fareb-



3. Jean B. van Mour,  
*Skica z Orientu*  
— *Hostina*,  
okolo 1727 (?),  
čierna, biela  
a farebná krieda,  
papier

nej kriedy, ktoré svojou zamatovou hebkosťou dobre vyhovovali senzúalnemu rozkošníctvu rokokovej epochy. Z predchádzajúcich osudov týchto kresieb je známa iba okolnosť, že do majetku Akadémie sa dostali zo súkromnej zbierky abbého Franza Neumanna, radcu Akadémie a riaditeľa numizmatického a antického kabinetu viedenských cisárskych zbierok.<sup>10</sup> Niektoré z nich boli síce za posledných pätnásť rokov jednotlivo, alebo v užšom výbere vystavené, no podľa informácií dr. Lhotskej, vedeckej pracovníčky Grafického oddelenia viedenskej Akadémie výtvarných umení, neboli bližšie preskúmané a nebola preverená ani vierohodnosť ich atribúcie Františkovi X. Karolovi Palkovi.<sup>11</sup>

Už po zbežnom prezretí kresieb sa dalo usúdiť, že sú to neštylizované bezprostredné skice, prevažne „reportážneho“ charakteru, patriace do

skupiny vzácných autentických záznamov, ktoré sa zrodili priamo na tvári miesta. Nasvedčuje tomu nielen intímna znalosť prostredia, osvedčujúca sa až do najpodrobnejších detailov, ale aj nervný rukopis impulzívnej sviežosti a vzrušenosti, uplatňujúci vycibrenú škálu kresliarskych výrazových prostriedkov. Jej register sa pohybuje v rozpätí od uvážene vedených splývavých oblých línií, vyhmätávajúcich, portrétno obhľadávajúcich a scelujúcich tvary do určitých uzavretých objektov, až po krátke trhané čiary a lakonické kresliarske skratky nervózne tekavých vibrujúcich mihotavých kľučiek, rozptyľujúcich fyzickú podstatu a súdržnosť videných objektov a zachádzajúcich niekedy až do polohy akýchsi grafických ideogramov.

Tematicky sa skúmané kresby rozčleňujú zhruba na tri skupiny. Námetove najjednoduchšia je

skupina skíc historicko-dokumentárnej povahy, predvzádzajúca výjavy z veľkolepých orientálnych hostín. Skvostné rúcha Turkov, oblečenie zúčastnených Európanov a sprievodný ceremoniál nás nenechávajú na pochybách, že tu ide o spoločenské udalosti odohrávajúce sa vo vybraných, ba najvyšších kruhoch tureckej spoločnosti. Potvrzuje to napokon aj porovnanie tureckých odevov s kostýmovými štúdiami faksimilového vydania kódexu *Türkische Gewänder und osmanische Gesellschaft im 18. Jahrhundert* (Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1966), ktorý nám bol pri určovaní obsahu kresieb účinnou pomôckou. Kresba registrovaná v Knižnici Akadémie výtvarných umení vo Viedni ako *Skica z orientálneho pohostenia* (Skizze aus dem Oriental. Bewirtung — inv. č. 2850; 41,6 × 27,6 cm) sprostredkúva pozorovateľovi neoboznámenému so svojráznymi zvyklosťami Orientu pohľad na kuriózný obrad tamojšieho pohostinstva a servírovania. Obstarávajú ho sluhovia v dlhých rúchach a vysokých čiapkach, z ktorých jeden klačiac prisúva po dlážke misy s jedlom, kým druhý ich s výrečným gestom ponúka spoločnosti hodujúcej okolo okrúhleho stola. *Slávnostná hostina* (Festmahl, inv. č. 2851; 33 × 44,7) zaznamenáva obdobný, ešte pompéznejší a bohatší ceremoniál (obr. 1). Zúčastnení vysokí tureckí hodnostári a traja Európania oblečení podľa francúzskej módy z obdobia Ľudovíta XIV., s charakteristickými trojrohými klobúkmi, sú rozsadení okolo troch stolov. Za stolom uprostred v osobe Turka obráteneho čelom k divákovi možno podľa tvaru a stuhy homolovitého turbanu a bieleho rúcha identifikovať veľkovezira,<sup>12</sup> a v postavách odetých v dlhých kaftanovitých pláštoch a kožušinových čiapkach, stojacich po oboch stranách stola, zasa nepochybne tlmočníkov sledujúcich s napätou ostražitou rozhovor. Zložitý „točený“ turban oboch hodnostárov sediacych pri stole po ľavej strane veľkovezira, ktorú orientálna etiketa považuje za čestné miesto, prezrádza, že ide o najvyšších predstaviteľov súdnej moci. Jeden z nich je azda mufti z Istanbulu.<sup>13</sup> V Turkovi sediacom za pravým stolom vľavo možno zasa, podľa všetkého, identifikovať veľkoadmirála.<sup>14</sup> Na podávanie jedál, ktoré prebieha podobným spôsobom ako na predchádzajúcej kresbe, a na priebeh celého obradu dozerá muž v dlhom rúchu lemovanom kožušinou, držiaci v pravej ruke ako odznak moci palicu, zastávajuci tu zrejme funkciu vedúceho ceremoniálu. Porovnanie so

spomínaným kostýmovým albumom (obr. 70) potvrdzuje, že je to veľkomaršal a prezident tribunálu, ktorý je pri uvádzaní vyslancov súčasne aj „Grand-maitre de Cérémonies“, čo námet skice dešifruje ako hostinu usporiadanú veľkovezírom pri príležitosti prijatia nového vyslanca. Hodovanie vznešenej miešanej európskotureckej spoločnosti zachycuje aj kresba pomenovaná ako *Interiér* (Interieur — inv. č. 2857; 40 × 27). Kresba nazvaná *Skica z Orientu — Pri jedle* (Skizze aus dem Orient — Beim Mahle — inv. č. 2853; 23 × 44,7) zobrazuje hostinu situovanú do menšej miestnosti. Jej účastníci, tentoraz výlučne orientálci, rozsadení okolo okrúhleho stola a na nízkej pohovke, hodujú, popí-

4. Jean B. van Mour, *Kostýmová štúdia vznešenej Turkyne*, okolo 1727 (?), čierna, biela a farebná krieda, papier





5. Jean B. van Mour, *Skica z Orientu* — štúdie mužských kostýmov, 1730 (?), čierna, biela a farebná krieda, papier



6. Jean B. van Mour, *Patrona Chalil, vodca carhradského povstania so svojimi druhmi*, 1730 (?), olej

jajú, fajčia, resp. si krátia chvíľu hrou na fujare. Na fujaru hrá aj muž stojaci vpravo opodiaľ.

Ďalšia skupina kresieb je námetovo rozmanitejšia; uvádza do sveta pestrých orientálnych rokokových féerií, slávností a hier. *Procesia pozdĺž Bosporu* (Prozession längs Bosporus — inv. č. 2874; 44,9 × 59,7) zobrazuje na pozadí panoramaticky rozvinutej krajiny s dominantou rozľahlej hradnej stavby sprievod orientálne oblečených postáv. Na pasparte kresby je dodatočný prírpisok, podľa ktorého orientalista prof. Duda určuje hrad ako Rumeli Hissar, pevnosť na európskom brehu Bosporu. Kresba (obr. 3) registrovaná ako *Skica z Orientu — Hostina* (Skizze aus dem Orient — Gastmahl — inv. č. 2849; 48,8 × 45,8) poskytuje v popredí pohľad na sprievod dvoch tureckých hodnostárov nasledovaných tlmočníkmi, kým jej pozadie naplňa ruch svižne, iba náznakovito načrtnutého zástupu stojacich a sediacich mužov, zaujatých jedením. Kresba nazvaná *Turecký ľudový tanec* (Türkischer Volkstanz — inv. č. 2848; 37,4 × 58,7) je výtvarným prepisom do polkruhu nastúpených tanečníkov a tanečnic, predvádzajúcich prizerajúcej sa spoločnosti kolektívny tanec. Prípísaná poznámka tlmočí názor dr. Jordu (?), podľa ktorého spodobení nie sú Turci, ale skôr Bulhari. List má na rube ďalší, starší prírpisok perom a atramentom, súdiac podľa charakteru písma asi z polovice minulého storočia: „Palco f. Constantinopoli 12 St.“ O tento údaj sa opiera, zrejme, atribúcia prisudzujúca celý konvolút mladšiemu, mnohostrannejšie nadanému synovi Antonína Palka, Františkovi X. Karolovi Palkovi.

Atmosféru galantných slávností francúzskeho rokoka pripomína *Hostina v lese* (Gastmahl im Walde — inv. č. 2855; 40,9 × 58). Poprediu tejto skice dominuje košatý strom obkolesený malým pódium a skupinka sediaceho muža a dvoch ďalších, stojacich postáv. V atmosféricky vylahčenom pozadí, vo vírivom pohybe čulého diania vidieť mužov pojedajúcich z mäs rozložených po zemi. List evidovaný pod názvom *Cirkusové predstavenie* (Art-Zirkus Vorstellung — inv. č. 2856; 50 × 43,7) znázorňuje v priestranstve rozľahlej stĺpovej sály skupinu mužov vo vysokých čiapkach, ktorí sa podriaďujú príkazom veliteľa, upútavajúceho pozornosť osobitne bohatou výzdobou hlavy. Do stredu kompozície je situovaný chlap vedúci osedlaného koňa, kým v náznakovito načrtnutom pozadí možno za istej súčinnosti fantázie identi-

fikovať skupinu zápoliacich zápasníkov. Kresba *Predvádzanie dvojzápasov so šablami* (Vorführung von Zweikämpfen mit Säbeln — inv. č. 2858; 46,8 × 59) zobrazuje v strednom pláne tri zápasniace páry, ktorých súboj sledujú v popredí aj v pozadí kompozície početní diváci.

Zvyšné dve kresby možno zhruba charakterizovať ako kostýmové štúdie, i keď kresba spodobujúca troch bojovníkov náznakovým rozvinutím pozadia prezrádza už konkrétne kompozičné zámery. *Kostýmová štúdia vznešenej Turkyne* (Kostümstudie einer vornehmer Türkin — inv. č. 2852; 42,4 × 26,1) predstavuje mladú ženu vznosnej postavy v dlhom honosnom hermelínovom plášti a šate, spod ktorého vyčnievajú riasené nohavice. Na hlave má turban ozdobený po oboch bokoch jemným perím, v pravici drží zložený vejár. Kresbu dopĺňajú dve drobné marginálie — mätko načrtnutá postava sediaceho muža, azda strážcu háremu, ktorého profil nesie markantné negroidné črty, a jemná štúdia ženskej hlavy v turbane (obr. 4). Kresba (obr. 5) nazvaná ako *Skica z Orientu — štúdie mužských kostýmov* (Skizze aus dem Orient — Männliche Kostümstudien — inv. č. 2854; 53,2 × 43,6) zobrazuje napokon na vyvýšenej schodovitej podeste troch mužov v tureckých kostýmoch. Postava bojovníka situovaná do stredu kompozičného náčrtu drží v pozdvihnutej pravici typickú tureckú zakrivenú šablu. Je odetá do zelenomodrých nohavíc, rozhalenej košele a plášťa lemovaného kožušinou. Na bosých nohách má ľahké jednoduché papuče, obuv prostého ľudu. Ďalší ozbrojenec, ktorý tvorí jeho suitu, má v pravici kopiju a v ľavici kolt. Za ním, v priehlade, vidieť hlavu tretieho muža — vlajkonoša. Pozadie tvorí priestranstvo širokého, figúrami oživeného námestia, resp. nádvorja, ohraničeného monumentálnou architektúrou a v úzadí rozľahlou palácovou stavbou s vertikálami dvoch štíhlych veží-minaretov.

Vzhľadom na relácie 18. storočia, keď kresba nenadobudla ešte autonómne postavenie, ťažko veriť, že by konvolút skúmaných kresieb predstavoval skutočne iba kreslenú „reportáž“, bez ďalšieho určenia. Pravdepodobnejší je predpoklad — a sám charakter niektorých kresieb tomu aj nasvedčuje, — že ide o skice slúžiace na podopretie pamäti, o napĺňanie motívickej zásobnice pre definitívne kompozície. V oeuvre Františka X. Karola Palka sa však kompozície s podobnou tematikou



7. Jean B. van Mour, *Derviši pri jedle*, po 1727 (?), olej

zatiaľ neuvádzajú, i keď Palko, známy predovšetkým ako maliar fresiek a monumentálnych plátien oltárnych obrazov, nepostrádal celkom zmysel ani pre žánre zviazané užšie so životom.<sup>15</sup> Dokladá to napr. hutná, koncentrovaná kompozícia *Koncertu* zo zbierok Múzea Františka Liszta v Šoprone. Spôsob špekulatívneho utvárania kompozičnej výstavby tejto perokresby umne sklbnenej v pevný celok s presne rozvrhnutými detailmi je však do značnej miery protirečivý bezprostrednej improvizácii kresieb viedenskej Akadémie, i keď porovnanie dvoch diel odlišnej povahy a rôzneho stupňa dokončenosti, ktoré vznikli za rozdielnej situácie, môže viesť, pravda, ľahko k mylným záverom. Ak na druhej strane porovnáваме skúmané kresby s Palkovými, podľa všetkého, primárnymi kom-

pozičnými náčrtmi, nachádzame tu zas viacej hladačstva a neistoty, najmä pokiaľ ide o gestá, riasenie drapérie a pod.<sup>16</sup>

Františkovi X. Karolovi Palkovi ako autorovi, ktorý vyrástol na tradícii barokovej, benátsky orientovanej monumentálnej maľby, budúcej na osvedčených kompozičných schémach a narábajúcej bežne s priestorotvornými repousoirmi a s prvkami svetelného iluzionizmu, sotva by podobná dokumentárna reportážna maniera, bez fines a špekulatívnosti, založená jedine na kontakte s videným, bola bývala vyhovovala. Rovnako je mu vzdialená aj malebná zamatovosť a živá farebnosť kresieb, ktorá akcentovaná pikantnými akordmi červenej, modrej a žltej svedčí o plnom pochopení pre zmyslový hedonizmus rokoka.

Farebnú škálu Františka X. Karola Palka charakterizuje aj v období šesťdesiatych rokov, keď sa v nástrojných maľbách zbraslavského prelátstva programovo hlási k rokoku, skôr sladkoból a sladkastý sentiment. Palkovými najčastejšími kresliarskymi výrazovými prostriedkami sú pritom pero a ceruzka, ktoré svojou povahou zväčša podmieňujú tvrdší charakter jeho kresieb. Pri porovnaní s jeho autentickými kresbami vyniknú isté odchýlky aj v grafologickom zázname kresliarskeho rukopisu. Palkov rukopis je vo všeobecnosti trhannejší, delenejší, i keď na druhej strane nezachádza nikdy do krajnosti samoznaku a stupňovaného vírivého rotovania vzájomne oddelených čiar a kľučiek, ako to vidíme na niektorých kresbách z viedenskej Akadémie. Odlišné je napr. aj ponímanie rúcha. U Palka je ešte prevažne baro-

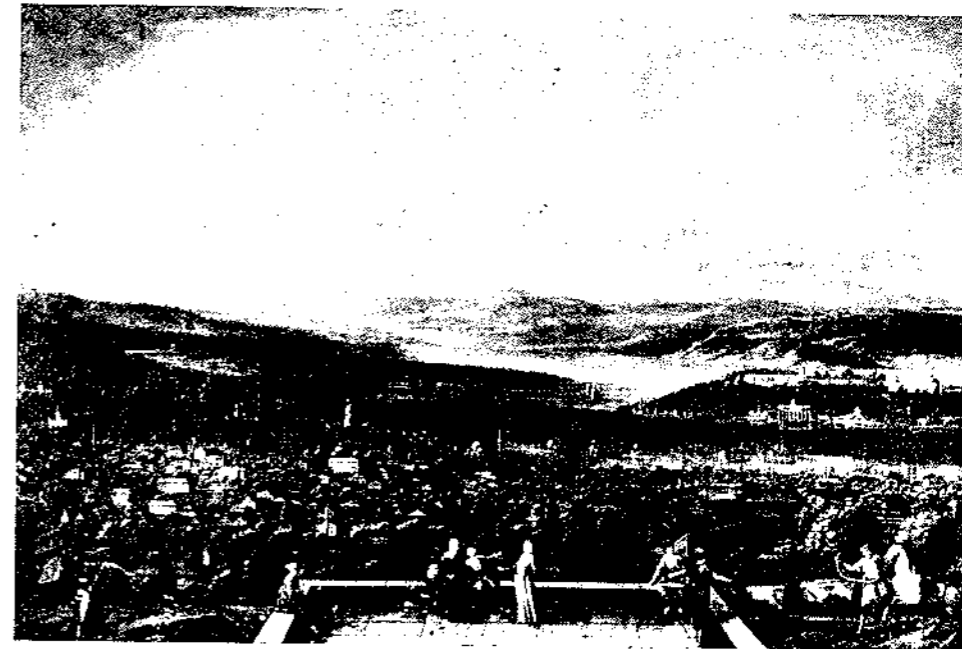
kovo vlajúce; láme sa do ostrých záhybov a rozplýva sa do triešte rozviazanych cípov. Na našich kresbách sleduje oproti tomu pokojne a disciplinovane tvar tela. Súhlasné je však výrazné vertikálne predĺženie figúr, i keď postavy Palkových kresieb sú pritom poväčšine očividne svalnatejšie, robustnejšie a obľejšie. Celkovo možno povedať, že Palkov výtvarný názor je retardovanejší, vychádza však nielen zo staršej, ale aj z odlišnej názorovej polohy ako autor analyzovanej série.

Zo životných osudov Františka X. Karola Palka nie je známa okolnosť, ktorá by naznačovala motív cesty vedúcej až do vzdialeného Orientu.<sup>17</sup> Z rodného Sliezska sa umelec s rodinou dostáva v mladom veku do Bratislavy, kam sa po viedenských štúdiách načas aj vracia. Pracuje tu najmä pre Esterházyovcov a Pálffyovcov, pre uhorskú šlach-

8. Jean B. van Mour, *Gréci tančujúci khorru*, po 1727 (?) olej



9. Jean B. van Mour (?), *Carihrad so serailom*, po 1727 (?), olej



tu oddanú cisárovi, ktorá sotva vyhľadávala kontakty s nezmieriteľným nepriateľom habsburskej ríše. Napokon ani oblečenie zobrazených Európanov nehovorí za uhorskú aristokraciu, ktorá sa aj vo svojich kruhoch lojálnych k Rakúsku znovu pridržala svojho tradičného národného odevu. Ďalší životný beh umelca, jeho postavenie dvorného maliara saského kurfirsta a poľského kráľa Augusta III., a neskorší titul dvorného maliara bavorského kurfirsta rovnako neposkytujú podklady, ktoré by nasvedčovali priateľskej návšteve Bosporu a Carihradu. Treba osobitne podotknúť, že o podobnej ceste sa nezmieňujú ani umelcovi prví životopisci — Ch. L. Hagedorn a Heinecken — ktorí Františka X. Karola Palka osobne poznali a neregistruje ju ani francúzsky zberateľ a znalec P. J. Mariette, ktorý mal k dispozícii jeho vlastné biografické záznamy.

Podobne ani biografía umelcovho otca Antona Palka (zomrel 1754 v Bratislave) a staršieho brata Františka Antona (1717—1766), pôsobiaceho po krátkom účinkovaní v Bratislave — na Morave, v Čechách a vo Viedni — prevažne v službách vysokého kléru a cisárskeho dvora, nezmieňuje sa o ceste do Orientu. Spontánnosť a peľ sviežej bezprostrednosti primárneho záznamu vyvracajú súčasne predpoklad kópie podľa cudzieho originálu.

Pri konzultácii v Ústave orientalistiky Slovenskej akadémie vied nás upozornili na reprodukciu obrazu v *Dejinách Turecka* od leningradského orientalistu Arona D. Novičeva, pripomínajúcu jednu zo skúmaných kresieb a spodobujúcu Patronu Chalila, vodcu a hrdinu protifeudálneho povstania carihradského mestského obyvateľstva z roku 1730.<sup>18</sup> Porovnaním uvedenej reprodukcie s fotokópiou kresby troch bojovníkov (obr. 5) zistili sme medzi oboma skutočne úzku súvzťažnosť, založenú na priamej totožnosti typov, gest a kompozičnej výstavby, nasvedčujúcu vzťahu študijného kompozičného náčrtku a výsledného diela. Podľa listovného oznámenia prof. Novičeva z roku 1969 reprodukcia bola prevzatá z tureckej štúdie, ktorá ako autora obrazu udáva holandského maliara Karola van Moora (1656—1738) a ako jeho majiteľa amsterdamské múzeum.<sup>19</sup> List profesora Novičeva nám súčasne sprostredkoval informáciu Ireny Vladimirovny Linnikovovej, pracovníčky leningradskej Ermitáže, špecializovanej na holandské umenie, o portrétoch Petra I. a jeho manželky Kataríny od Karola van Moora prechovávaných v Ermitáži, a navyše negatívnu správu, pokiaľ ide o jej vedomosť o pobyte menovaného umelca v Oriente.

Thieme-Beckerov lexikón, po ktorom sme siahli za základnou informáciou o Karolovi van Moorovi,





10. Neznámy maliar z okruhu Jeana B. van Moura, *Obed usporiadaný veľkovezirom na počesť Františka Rákócziho (?)*, okolo 1717 (?), olej

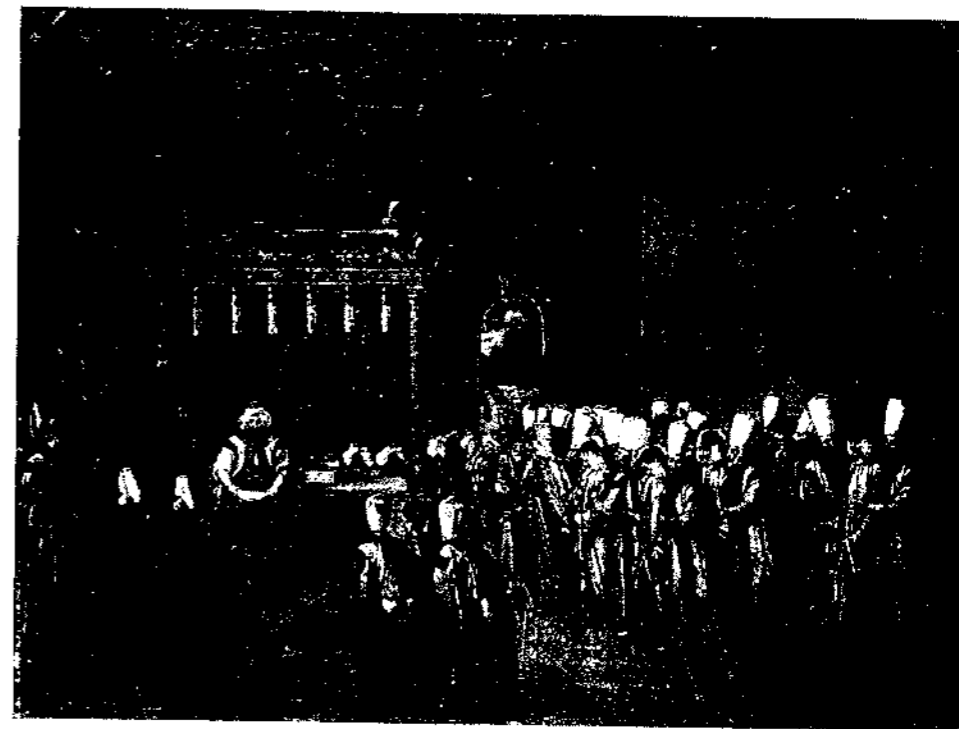
umelcov pobyt v Oriente rovnako neregistruje; uvádza zato maliara Jeana Bapt. van Moura, ktorý od roku 1699 až do svojej smrti roku 1737 prebýval v Turecku a od roku 1725 bol nositeľom čestného titulu „peintre ordinaire du Roi en Levant“.<sup>20</sup> Tento krajan a starší súčasník Antoina Watteaua (nar. roku 1684) a Jeana Bapt. Josepha Patera (nar. roku 1696) narodený roku 1671 vo Valenciennes na francúzsko-belgickom kultúrnom rozhraní sa do sveta islamu dostal pravdepodobne so sprievodom niektorého vyslanca, podľa všetkého Francúza de Ferriola. V Európe si získal meno najmä vďaka svojmu albumu orientálnych kostýmových štúdií, ktoré po dvoch parížskych vydaniach — roku 1712—1713 a roku 1714 — vyšli v medirytinových reprodukciami aj v Nemecku, v Španielsku a v Taliansku. Podľa autora hesla Thieme-Beckerovho slovníka Jean Bapt. van Mour maľoval aj orientálne scény, sprievody, audiencie u sultána, svadby a o. i. tiež Patronu Chalila, vodcu carihradského povstania a jeho spoločníkov.<sup>21</sup>

Tieto závažné údaje, ktoré uvádzali tematiku tak nápadne súhlasnú s tematikou skúmaných kresieb, boli, pochopiteľne, stimulom pre ďalšie skúmanie. Ako to z literatúry vyplýva, Jean

Baptiste van Mour a jeho dielo, ktoré sa odkazom dostalo sčasti do francúzskych a sčasti do holandských zbierok, upadali v druhej polovici 18. a v 19. storočí do zabudnutia. Širší, intenzívnejší záujem o oboje vzkriesil až zasvätený znalec Turecka Francúz A. Boppe, a to článkami v *Gazette des Beaux Arts*,<sup>22</sup> najmä však obsírnou rozpravou v súbore knižne publikovaných štúdií *Les peintres du Bosphore au 18<sup>e</sup> siècle* (Paris 1911, str. 1—55), kde k rekonštrukcii základných biografických dát a k zaujímavému výkladu o orientálnej societe 18. storočia pripojil aj katalóg 132 známych umelcových diel. Boppeho súpis síce nezahrnuje nijaké kresby, ale vďaka podrobnému opisu niektorých prác bolo možné v kresbách viedenskej Akadémie so značnou istotou identifikovať štúdie alebo skice k niekoľkým registrovaným dielam.

Náš predpoklad o totožnosti Jeana Bapt. van Moura s autorom skúmaných kresieb potvrdili takmer v zápätí reprodukcie ďalších van Mourových olejov, ktoré medzičasom vyšli ako ilustrácie štúdie A. P. de Mirimonda *La musique orientale de l'école française du XVIII<sup>e</sup> siècle*,<sup>23</sup> a dosvedčili nepochybnú vzájomnú typologickú a kompozičnú závislosť. Na ich základe, resp. podľa perfektných fotoreprodukcí<sup>24</sup> olejomalieb z majetku amster-

11. Neznámy maliar z okruhu Jeana B. van Moura, *Prijatie Františka Rákócziho (?) u sultána*, okolo 1717 (?), olej



damského Rijksmuseum, ktoré definitívne vyvracajú palkovskú atribúciu, identifikovali sme v *Skici z Orientu — Pri jedle* prípravný náčrt k obrazu (obr. 7) uverejnenému u Mirimonda pod názvom *Derviši pri jedle* (*Le repas des derviches*, str. 236). Kresba evidovaná ako *Turecký ľudový tanec* je nepochybne skicou ku kompozícii (obr. 8) označenej u Mirimonda ako *Gréci tancujúci khorru* (*Grecs dansant la Khorra*, str. 237). Z náčrtu *Procesia pozdĺž Bosporu* sa vykryštalizovala neskôr azda *Turecká svadba* (*Mariage turc*, str. 236). Skica *Slávnostnej hostiny* (obr. 1) je náčrtom k strednej časti kompozície *Hostina usporiadaná veľkovezirom v mene sultána pri prijatí vyslanca* (podľa Boppeho údajov, c. d., *Les peintres du Bosphore . . . str. 44*), holandského diplomata Cornelisa Calkoena — ktorá je v majetku amsterdamského Rijksmuseum (obr. 2). Kresba nazvaná *Skica z orientálneho pohostenia* je pritom štúdiou k ľavej časti toho istého obrazu. Ďalšia skica hostiny je, podľa všetkého, náčrtkom zaznamenaným pri podobnom slávnostnom spoločenskom ceremonáli. *Skica z Orientu — Hostina*, by podľa Boppeho súhlasného opisu<sup>25</sup> mohla byť náčrtom k niektorému z obrazov predstavujúcich suitu vyslanca prechádzajúcu

dvorom serailu v čase obedu janičiarov. Maliarska epopej carihradského povstania, kompozícia Patronu Chalila a jeho spoločníkov (porovnaj obr. 5 a 6), zaznamenáva na kamennom pamätníku nielen meno povstaleckého vodcu, ale aj signatúru van Moura. Jej datovanie, pokiaľ ide o počiatočnú hranicu jej vzniku, má v histórii bezpečnú oporu. Umelec ju vytvára podľa predbežnej skice zrejme medzi rokmi 1730—1736, najpravdepodobnejšie v období dvoch krátkych mesiacov víťazného triumfu revolúcie, ktorá bola — ako vieme — koncom novembra 1730 po zajatí a usmrtení jej vodcov a vyhladení takmer sedemtisícovej masy jej účastníkov počas niekoľkých dní likvidovaná. Van Mour svojou signatúrou — ináč zriedkavo uplatňovanou — hlási sa tu nepochybne nielen k svojmu dielu, ale aj k ideálom revolúcie.<sup>26</sup>

Pokiaľ ide o obe spomínané kompozície s tematikou údajného Rákócziho prijatia u osmanského dvora zo zbierok Kresťanského múzea v Ostrihome, ktoré variujú schému výstavby van Mourových olejov a kresieb s podobným sujetom a sú v katalógu múzea pripisované neznámemu maďarskému maliarovi 18. storočia, považujeme ich — vzhľadom na ich slabšie maliarske kvality — za diela niekto-

rého z nasledovníkov Jeana Bapt. van Moura, najskôr niektorého Levantína, resp. v Oriente trvale usadeného maliara, dôverne oboznámeného s majstrovou kompozičnou i maliarskou manierou.<sup>27</sup> V tomto zmysle možno hovoriť o van Mourovej škole, ako ju uvádza R. van Luttervelt.

Určenie Jeana Bapt. van Moura ako autora série orientálnych kresieb z Knížnice viedenskej Akadémie výtvarných umení zbavuje dosiaľ iba kuso, neúplne známy oevvre F.X.K. Palka chybnou tradovanej atribúcie. O akú správu, resp. údaj sa opierala dodatočná poznámka na jednej z kresieb, prisudzujúca autorstvo jemu, resp. jeho otcovi alebo bratovi, dnes ťažko zistiť. Nie je vylúčené, že skice sa našli v pozostalosti niektorého z Palkovcov. Vieme, že prvými zberateľmi kresieb a rytín boli práve umelci. Vtedy, keď sa inšpirácia alebo poučenie na cudzej predlohe posudzovali ináč alebo prinajmenšom zhovievavejšie, výtvarníci podobné praktické pomôcky radi vyhľadávali. Je pravda, možné, že v tomto prípade zaujala zberateľa skôr exotickosť námetu, poodhaľujúceho závoj tajuplného Orientu.

Ak znova pozorne skúmame kresby z Knížnice viedenskej Akadémie výtvarných umení, dochádzame k názoru, že sú svojim rodokmeňom skutočne bližšie francúzskej ako stredoeurópskej maliarskej škole z polovice 18. storočia, zameranej prostredníctvom Viedne na vedúcich majstrov talianskeho, najmä benátskeho raného settecenta. Ich zázemie netvorí pátos, nabubrenosť a dramatickosť monumentálneho baroka, ale skôr triezvejší názor francúzskeho klasicizmu, realistické pozorovanie a pregnantná konkrétnosť holandského maliarstva 17. storočia.

Pokiaľ možno súdiť bez priamej znalosti materiálu, podľa fotografií, ktoré máme k dispozícii, v porovnaní so skúmanými kresbami a skicami predstavuje van Moura maliarsky prejav určité

slohový, a v niektorých prípadoch aj umelecký regres. Maliarska realizácia nespĺňa očakávania vyvolané letnými náčrtmi a záznamami. Rozpor medzi pokročilejším, sviežim kresliarskym a retardovanejším, „unavenejším“, suchším maliarskym vyjadrením je markantný najmä na figúrach, ktoré v malbách strácajú krehkosť a nenútenosť svojich náčrtov, stávajú sa hmotnejšími a v gestách ťažkopádnejšími. Voľná, vzdušná kompozícia kresieb je na plátnach zhustená. Lhkosť kresby zamedia úzkostlivá viazanosť štetca, ktorá sa uvoľňuje iba v perspektívnych, najmä však v menej konkrétnych, štavnato maľovaných krajinárskych partiách, ako napr. na obraze *Gréci tancujúci khorru* (obr. 8), resp. na širokom vedutovom zábere *Carihradu so serailom* (obr. 9). Je pravdepodobné, že na škodu umeleckej stránky vecí pri konečnej realizácii ruku umelca do značnej miery zväzovala požiadavka objednávateľa, kladúca dôraz na dôslednú a detailnú historickú a portrétnu pravdivosť.

Neštylizované kresby vo viedenskej Akadémii sú preto najpriamejšou výpoveďou o charaktere aj o miere nadania svojho tvorca, o povahe jeho umeleckého temperamentu. Svedčia o jeho vzťahu k realite, o potrebe neustáleho obnovovania kontaktu so skutočnosťou. V ich svetle ukazuje sa Jean Bapt. van Moura ako pohotový, a priam bytostný kresliar, ktorý v medziach svojho talentu nielen napĺňa, ale aj dotvára obraz francúzskeho umenia doby Ludovíta XIV. a jeho nástupcu, ktorá so záujmom upierala svoj pohľad na exotický Orient. V jej kontexte je dôstojným predchodcom i súputníkom cesty, ktorú vo svojich kompozíciách a historických plátnach tak majstrovsky zavŕšili Antoin Watteau, Jean Joseph Pater, Nicolas Lancret (1690—1743), alebo vo Francúzsku školený a Orientom očarený Švajčiar Jean Etienne Liotard (1702—1789).

dielom niektorého o generáciu mladšieho, benátsky orientovaného stredoeurópskeho portretistu.) V našom prostredí pretrvala táto móda až do začiatku 19. storočia. Svedčia o nej ešte napr. niektoré podobizne spíšskeho maliara Jozefa Czauzika (1780—1857). Pozri Anna Petrová-Pleskotová, *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, Bratislava 1961, v katalógu c. d., č. 126 a 138.

#### Poznámky

<sup>1</sup> V zbierkach Štátneho kaštieľa v Betliari, inv. č. 109.

<sup>2</sup> Dva Querfurtove oleje s podobnou tematikou, t. č. pojaté do stálej inštalácie Starého svetového umenia Mestskej galérie v Bratislave, sú v zbierkach Slovenského múzea v Bratislave.

<sup>3</sup> V zbierkach bratislavskej Mestskej galérie ju pripomína vynikajúca *Podobizeň muža v turbane*, spájaná nateraz s menom Adama Mányokiho. (Podľa nás je skôr

<sup>4</sup> V tejto súvislosti nie je nezaujímavá správa známeho spisovateľa a cestovateľa 17. storočia Evliji Čelebiho, ktorá informuje o dvoch skupinách maliarov v Istanbuli. Prvú — početnejšiu — predstavovali dekoratívni maliari, ktorí maľovali ponajviac kvetinové dezény a flóru. Mali vraj mnoho dielni a za patróna mali svätca. Portrétni maliari — na druhej strane — tvorili iba nepatrnú skupinku, nemali takmer vôbec dielne a nemali, pochopiteľne, ani patróna, keďže islam portrétnu maliarstvo zakazoval. (Porovnaj Richard Ettinghausen, *Turkisch Miniatures from the 13<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> Century*, Milano 1965.)

<sup>5</sup> Uvedenú charakteristiku cituje Annie Angremyová v úvode k stati *Geistiges Leben* v katalógu výstavy *Kunst und Geist Frankreichs im 18. Jahrhundert* (Wien 1966, str. 212).

<sup>6</sup> A. Boppe, *Les peintres de Turcs au XVIII<sup>e</sup> siècle*. I. article. Gazette des Beaux Arts, roč. 47 (1905), str. 43—55.

<sup>7</sup> A.-P. de Mirimonde, *La musique orientale dans les oeuvres de l'école française du XVIII<sup>e</sup> siècle*. La Revue du Louvre XIX (1969), č. 4—5, str. 231—246.

<sup>8</sup> Porovnaj tiež s charakteristikou Wilhelma Hausensteina *Vom Genie des Barock*, Mníchov 1962, str. 88.

<sup>9</sup> Za upozornenie na uvedené kresby ďakujem dr. Demusovi, pracovníkovi Umelecko-historického múzea vo Viedni, za ich láskavé sprístupnenie dr. Lhotskej, pracovníčke Grafického oddelenia Knížnice viedenskej Akadémie výtvarných umení.

<sup>10</sup> Podľa údajov Fritza J. Millera zbierka abbého Neumannova zahŕňovala vzácné rytiny a kresby Dürera, Rembrandta, Albrechta Altdorfera, z rakúskych barokových majstrov napr. P. Trogera.

Pozri katalóg *Meisterzeichnungen des Kupferstichkabinetts. Gotik — Barock*, Wien 1967, str. 3.

<sup>11</sup> Tri kresby (inv. č. 2849, 2850 a 2858) figurovali roku 1956 na výstave Eighteenth Century Austrian Prints v Kansas v Spojených štátoch severoamerických (v rovnomenom katalógu č. 27, 28 a 29). Farebná reprodukcia listu registrovaného v Akadémii výtvarných umení ako *Skica z orientálneho pohostinstva* sa dostala dokonca na titulnú stranu katalógu. Zrejme vplyvom námetovej nejasnosti a vďaka vzťahom Františka X. K. Palka k divadelnému architektovi a návrhárovi Antoniov Galli Bibienovi boli dva listy, kvalifikované ako kostýmové štúdie (inv. č. 2852 a 2854), a kresba nazvaná *Turecký ľudový tanec* (inv. č. 2848) pojaté na výstavu Bühnenbildentwürfe des achtzehnten Jahrhunderts, ktorú v tom istom roku pripravila a inštalovala Knížnica Akadémie výtvarných umení vo Viedni. Roku 1961 reprezentovali tri skice (inv. č. 2847, 2848 a 2851) vo výbere Ericha Hubalu barokové maliarstvo Čiech na putovnej výstave, ktorá prešla Kolínom n. Rýnom, Mníchovom a Norimbergom. V katalógu tejto výstavy, nazvanom *Barockmaler in Böhmen* (Mníchov 1961), boli zaradené pod č. 100 s odvolávkou na publikáciu Karla Garzarolli Thurnlackha *Die barocke Handzeichnung in Österreich*, Wien 1928. Citovaná literatúra sa však ani v texte týkajúcom sa F. X. K. Palka (str. 54—55), ani na príslušnom mieste v registri umelcov (str. 84) o kresbách s podobnou tematikou výslovne nezmiňuje. V obsiahlej polemickú recen-

zii tejto výstavy v časopise *Umení Výstava českého barokního umění v západním Německu* (1962, č. 4, str. 406) Pavel Preiss ako prvý naznačil určitú pochybnosť o správnosti ich atribúcie a upozornil na potrebu jej overenia. Po jednej kresbe bol spomínaný konvolút zastúpený ďalej na výstavách Österreichische Zeichner (inv. č. 2858, v príslušnom katalógu pod č. 14) a Meisterzeichnungen Gotik-Barock (inv. č. 2848, v rovnomenom katalógu pod č. 21), usporiadaných roku 1966 a 1967 opäť ich vlastníkom — Knížnicou viedenskej Akadémie výtvarných umení. Katalóg poslednej výstavy v spracovaní dr. Heriberta Huttera a dr. Wandy Lhotskej uvádza aj podrobný opis vodoznak papiera skúmaných kresieb. Pozostáva z lalí, pod ktorou je erbové pole s dvojitými šikmými nosníkmi. Ďalej z klenutého oblúka a z písmen IS.

<sup>12</sup> Porovnaj s vyobrazením č. 2 faksimilového vydania krojového kódexu *Türkische Gewänder und osmanische Gesellschaft im 18. Jahrhundert*, Graz 1966.

<sup>13</sup> Porovnaj s vyobrazením č. 3 citovaného krojového kódexu.

<sup>14</sup> Porovnaj s vyobrazením č. 4 citovaného krojového kódexu.

<sup>15</sup> Súpis známych diel F. X. K. Palka zhrnuje Klára Garasová v štúdiu *Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts — Die Malerfamilie Palko*. Acta Historiae Artium, Budapest 1961, zv. VII, str. 246—248.

<sup>16</sup> Porovnaj napr. s jeho náčrtmi k oltárnym obrazom sv. Barbory a P. Márie so svätcami (inv. č. K 12.035) alebo s náčrtom oltárneho obrazu *Rozbítka apoštolov sv. Petra a sv. Pavla* (inv. č. K 24.173), resp. so *Štúdiami hláv* (inv. č. K. 1960) z grafických zbierok Národnej galérie v Prahe.

<sup>17</sup> Niektoré biografické fakty uvádza, resp. koriguje Vlastimila Pánková v *Príspevku k otázce barokních malířů rodiny Palků*. Sborník Umení věků, Praha 1956, str. 165—169. Sumarizuje ich potom K. Garasová v štúdiu citovanej v pozn. 15.

<sup>18</sup> Za upozornenie vďačím dr. Vojtechovi Kopčanovi, pracovníkovi Ústavu orientalistiky SAV.

<sup>19</sup> *Abdi tarihi. 1730 Patrona ihtilali hakkinda bir eser*. Abdi tarihi. Yayan Faik Resit Unat Ankara 1943, reprodukcia medzi str. 32 a 33. Za poskytnuté informácie prof. Novičevovi aj týmto ďakujeme.

<sup>20</sup> Thieme Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, zv. XXV, Leipzig 1931, str. 202.

<sup>21</sup> Pozri c. d., tamže.

<sup>22</sup> Pozri citovanú už štúdiu v Gazette des Beaux Arts, roč. 1905 a štúdiu uverejnenú tamže, roč. 1924, I, str. 234 a n.

<sup>23</sup> Pozri poznámku 7.

<sup>24</sup> Riaditeľstvu Rijksmusea v Amsterdame za ich láskavosť a mimoriadnu ohotu pri poskytnutí fotografií vyslovujeme úprimnú vďaku.

<sup>25</sup> Pozri c. d. A. Boppeho *Les peintres du Bosphore*... str. 44, obr. VII a str. 47, obr. X.

<sup>26</sup> Už po napísaní našej štúdie sa nám dostali do rúk práce Jeana Wateleta *L'Orient dans l'art français 1650—1800* (Etudes d'Art publiées par le Musée National des Beaux-Arts d'Alger, 1959, Nr. 14) a R. van Luttervelta *De „Turkse“ schilderijen van J. B. Vanmour en zijn school*

(Istanbul 1958), z ktorých najmä posledná je cenným príspevkom do vanmouravskej literatúry. (Za vedomosť o nich vďačíme bibliografickému oddeleniu Zentralinstitutu für Kunstgeschichte v Mníchove). V náčrte umelcovej biografie, opierajúcom sa v podstate o staršie práce A. Dinaxa a A. Boppého, Luttermelt o. i. nadhadzuje aj otázku umelcovho vzťahu k leydenskému portretistovi Karolovi van Moorovi (1656—1738). V zhode s A. Dinaxom vylučuje ich totožnosť a aj otázku príbuzenského vzťahu považuje za nepravdepodobnú.

Umelecko-historický prínos Luttermeltovej štúdie spočíva predovšetkým v odbornej analýze van Mourových kostýmových albumov a v rozbere umelcovho maliarskeho diela; oddeľuje ho od prác početných nasledovníkov kopistov a parafrázistov, poväčšine tureckého, gréckeho, arménskeho a ojedinele aj talianskeho pôvodu, ktorí svoju činnosť rozvíjali až do konca 18. storočia. Pokiaľ ide o hodnotenie van Mourovej umeleckej príslušnosti, jeho závery sú v podstate zhodné s našimi; umelca charakterizuje ako Franko-Fláma, patriaceho francúzsko-flámskej škole. Súhlasne s nami dáva práce J. B. van Moura do kontextu s dielom A. Watteaua. Poukazuje pritom na eventuálne spoločné žiacke vzťahy ku valenciánskemu maliarovi Claudovi Gillotovi. Navyše upozorňuje na súvislosť van Mourových kompozícií s tematikou audiencií a audienčných hostín so staršími benátskymi rytinovými predlohami. (Audiencia Lorenza Sorenza u sultána roku 1699, reprodukováná v Almanacca veneziano per l'anno 1702.)

Orientalnu tematiku si všimá Luttermelt aj v širšom meradle. V článku o van Mourovej škole (c. d., str. 29) registruje aj skúmané kresby z viedenskej Akadémie výtvarných umení. V zhode s ich doterajšou atribúciou pripisuje ich F. X. K. Palkovi, pričom konštatuje, že Palko, porušiac zvyklosť frontálneho zobrazenia veľkovezira, nie je závislý ani od vanmouravskej tradície. Ako sme to už v našom texte uviedli, na rozdiel od R. van Luttermelta prisudzujeme všetky viedenské skice Jeanovi Bapt. van Mourovi. Podľa nášho názoru sú pritom dve skice audienčných hostín (inv. č. 2850 a 2851) prípravnými

mi náčrtmi k jedinej kompozícii — k *Hostine usporiadanej veľkovezirom v mene sultána pri prijatí holandského diplomata Cornelisa Calcoena*, ktorá je v majetku amsterdamského Rijksmusea. Na skici (inv. č. 2850), ktorá je štúdiom k ľavej časti obrazu, van Mour neuplatnil frontálne zobrazenie tureckého hodnostára z toho dôvodu, že v tomto prípade nejde o osobu veľkovezira, vyžadujúcu si striktné rešpektovanie orientálnej etikety.

Existencia prípravných študijných a kompozičných náčrtov nabáda pritom nepreceňovať význam rytinových predlôh pre van Mourovo dielo. Kontakt so skutočnosťou, ktorý umelec nezanedbával ani pri kompozíciách so stereotypne sa opakujúcimi výjavmi audienčných hostín, prebiehajúcimi podľa ustáleného, po stáročia nemenného ceremoniálu osmanského dvora, nasvedčuje tomu, že vzťah k realite hral v jeho tvorivom procese, podľa všetkého, významnejšiu úlohu, ako sa to doteraz predpokladalo.

Luttermeltova zmienka o kontaktoch Jeana Bapt. van Moura a francúzskeho znalca a zberateľa P. J. Marietteho (c. d., str. 42), ktorý — ako vieme — bol zainteresovaný aj na diele Frant. X. K. Palka a okrem jeho biografických záznamov získal aj časť jeho umeleckej pozostalosti, môže byť azda kľúčom na vysvetlenie neskoršej zámeny autorstva pri viedenských kresbách.

<sup>27</sup> Kompozíciu tzv. Rákócziho prijatia u sultána ikonograficky analyzoval Rózsa György, ktorý ju považuje za dodatočné, neautentické spodobenie výjavu a atribuje ju juhonemeckému maliarovi sympatizujúcemu s rákócziovským hnutím (Fólia Archeologica-Új Folyam VIII (1956), str. 183—185).

Podľa písomného oznámenia dr. Prokoppovej, umelecko-historickej pracovníčky Kresťanského múzea v Ostrihome, na podobu ostrihomských kompozícií s van Mourovými dielami upozornila už Gilberte Martin-Méryová, konzervátorka múzea v Bordeaux. Za láskavé poskytnutie fotografií Kresťanskému múzeu v Ostrihome týmto ďakujeme.

Podobná kompozícia audiencie u sultána — taktiež slabších umeleckých kvalít — je v zbierkach zámku v Lańcucie v Poľsku.

fické oddelenie Knížnice Akadémie výtvarných umení vo Viedni

- Jean Bapt. van Mour, *Skica z Orientu — štúdie mužských kostýmov*. Kompozičný náčrt k obrazu *Patrona Chalil, vodca carihradského povstania so svojimi druhmi*, 1730 (?). — Modrosivý ručný papier, čierna, biela a farebná krieda, 53,2 × 43,6. Neznačené. V zbierkach Grafického oddelenia Knížnice Akadémie výtvarných umení vo Viedni, — inv. č. 2854. Foto Grafické oddelenie Knížnice Akadémie výtvarných umení vo Viedni
- Jean Bapt. van Mour, *Patrona Chalil, vodca carihradského povstania so svojimi druhmi*, 1730 (?). — Olej, plátno, 120 × 90 cm. Značené vľavo na pamätníku: „van mour pinxit“. V zbierkach Rijksmusea v Amsterdame, kat. č. 2395. Foto Rijksmuseum v Amsterdame
- Jean Bapt. van Mour, *Derviši pri jedle*. Po 1727 (?). — Olej, plátno, 33 × 43 cm. V zbierkach Rijksmusea v Amsterdame, kat. č. 2374. Foto Rijksmuseum v Amsterdame

#### Esquisses et desseins á motifs orientaux de Jean Baptiste van Mour

À côté des chinoiseries et des japoneries, la prédilection pour l'exotisme, si caractéristique pour les arts plastiques de l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'exprime aussi dans la recherche — et l'emploi — des motifs balcaniques et de ceux du Proche Orient, mais en premier lieu des motifs turcs.

Les conditions géographiques et politiques faisaient varier le choix et l'approche de cette matière fort attrayante. À la différence de la peinture occidentale, française surtout, qui y nourrissait surtout sa soif de l'exotisme et celle, dictée par l'époque des Lumières, de la connaissance de l'inconnu. C'est cette soif qui, à côté des compositions de „salon“ représentant des scènes pittoresques et piquantes, a provoqué l'intérêt sérieux, et même scientifique de l'Orient; l'attention de l'Europe sud-est et de la part de l'Europe centrale, éprouvée directement par l'expansion militaire de la Sublime Porte, se portait sensiblement ailleurs. Des longues luttes, l'occupation plus que séculaire de la Hongrie, sa dévastation, les menaces que le péril turc faisait peser sur Vienne, l'alliance contradictoire qui liait une partie de la noblesse hongroise aux Turcs contre les Habsbourg, toutes les vicissitudes historiques mélaient l'histoire de cette partie de l'Europe avec celle du Levant. Ces rapports trouvaient leur expression en premier lieu dans les oeuvres graphiques de L. Schnitzer, G. Ph. Rugendas e. a. ainsi que dans de nombreux tableaux des batailles et dans les portraits de grands capitaines; la peinture religieuse affectionnait surtout le motif des chrétiens rachetés de l'esclavage (F. X. K. Palko; F. A. Maulbertsch). La mode de se faire portraiturer en costume turc ou de mettre au moins une partie caractéristique de ce costume, s'était emparé, d'ailleurs, alors de l'Europe entière.

- Jean Bapt. van Mour, *Gréci tancujúci khorru*. Po 1727 (?). — Olej, plátno, 44. 558,5. V zbierkach Rijksmusea v Amsterdame, kat. č. 2392. Foto Rijksmuseum v Amsterdame
- Jean Bapt. van Mour (?), *Carhrad so serailom*. Po 1727 (?). — Olej, plátno, 142 × 214. V zbierkach Rijksmusea v Amsterdame, kat. č. 2366. Foto Rijksmuseum v Amsterdame
- Neznámy maliar z okruhu Jeana Bapt. van Moura, *Obed usporiadanej veľkovezirom na počesť Františka Rákócziho (?)*. Okolo 1717 (?). — Olej, plátno, 81 × 116 cm. V zbierkach Kresťanského múzea v Ostrihome, inv. č. 55.124. Foto Kresťanské múzeum v Ostrihome
- Neznámy maliar z okruhu Jeana Bapt. van Moura, *Prijatie Františka Rákócziho (?) u sultána*. Okolo 1717 (?). — Olej, plátno, 81 × 116 cm. V zbierkach Kresťanského múzea v Ostrihome, inv. č. 55. 123. Foto Kresťanské múzeum v Ostrihome

Malgré le relâchement partiel du règlement religieux qui s'est produit dans la 1<sup>ère</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous le règne d'Ahmed III et de son successeur, ouvrant, aux musulmans, la porte des moeurs occidentales, les motifs turcs de l'art européen continuent à s'inspirer le plus souvent de la fantaisie et le témoignage oculaire ne se fait valoir que rarement.

La collection de douze dessins, ou plus exactement des croquis à motifs orientaux, faits mollement au fusain et à la craie noire, blanche et colorée sur du papier à la main grisailant en bleu à filigrane, et conservés dans le Cabinet d'estampes (Kupferstichkabinett) de la Bibliothèque de l'Académie des Beaux-Arts à Vienne (Nos du cat. 2847—2858), se présentent sans conteste comme des croquis authentiques, donc fort rares, fait directement en Orient. On s'en convainc étudier non seulement la connaissance, aussi intime que détaillée, du milieu oriental dont ils font preuve, mais encore son style nerveux, d'une fraîcheur primauté où l'auteur a fait, avec finesse, valoir tout son éventail de procédés, allant des courbes oblongues fort élégantes jusqu'aux brèves hachures et des symboles laconiques faits des courbes vibrantes et scintillantes. Les croquis font partie de la collection appartenant, jadis, à l'abbé Franz Neumann, conseiller de l'Académie, et attribuée — sans doute sur la foi d'une note postérieure: „Palco f. Constantinopoli 12 St.“ qui se trouve au verso d'une feuille (No. du cat. 2848) — à François Xav. Charles Palko (1724—1767), membre d'une famille de peintres assez importante en Europe centrale et active surtout dans le 1<sup>er</sup> tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle.

On trouve dans le dossier d'un côté des croquis documentaires qui ont une valeur historique, surtout des

#### Zoznam vyobrazení

- Jean Bapt. van Mour, *Slávnostná hostina — kresbová štúdia k strednej časti kompozície Hostina usporiadanej veľkovezirom v mene sultána pri prijatí holandského vyslanca C. Calcoena*, 1727. — Modrosivý ručný papier, farebná a biela krieda, 33 × 44,7 cm. Neznačené. V zbierkach Grafického oddelenia Knížnice Akadémie výtvarných umení vo Viedni, inv. č. 2851. Foto Grafické oddelenie Knížnice Akadémie výtvarných umení vo Viedni
- Jean Bapt. van Mour, *Hostina usporiadaná veľkovezirom v mene sultána pri prijatí holandského vyslanca C. Calcoena*, 1727. — Olej, plátno, 90 × 120 cm. V zbierkach Rijksmusea v Amsterdame, kat. č. 2368. Foto Rijksmuseum v Amsterdame

- Jean Bapt van Mour, *Skica z Orientu — Hostina — kresbový náčrt ku kompozícii Sulta vyslanca prechádzajúca dvorom serailu počas obeudu janičiarov*. Okolo 1727 (?). — Modrosivý ručný papier, čierna, biela a farebná krieda, 48,8 × 45,8 cm. Neznačené. V zbierkach Grafického oddelenia Knížnice Akadémie výtvarných umení vo Viedni, inv. č. 2849. Foto Grafické oddelenie Knížnice Akadémie výtvarných umení vo Viedni
- Jean Bapt. van Mour, *Kostýmová štúdia vznešenej Turkyne*. Okolo 1727 (?). — Modrosivý ručný papier, čierna, biela a farebná krieda, 42,4 × 26,1. V zbierkach Grafického oddelenia Knížnice Akadémie výtvarných umení vo Viedni — inv. č. 2852. Foto Gra-

festins somptueux représentant une société mêlée turco-européenne — les costumes des personnages permettent d'y discerner des réceptions solennelles organisées par la cour osmanlis en faveur des ambassadeurs étrangers (*Repas oriental*, croquis, No. 2850; *Banquet solennel*, No. 2851; *Intérieur*, No. 2857) ou bien des festins des Turcs (*A table*, No. 2853).

Un autre groupe des croquis s'inspire du monde étrange des fêtes, fêtes et jeux en style du roccoco oriental (*Procession le long du Bospore*, No. 2847; *Esquisse orientale — Banquet*, No. 2849; *Danse populaire turque*, No. 2848; *Repas dans le bois*, No. 2855; *Au cirque*, No. 2856; *Duel au cimetière*, No. 2858).

Quant aux deux derniers dessins, il s'agit en somme des études de l'habillement, même si le groupe de trois guerriers qui y sont représentés, n'est pas entièrement dépourvu de composition.

Par leurs factures, les croquis s'intègrent de toute évidence dans le courant du sensualisme roccoco du XVIII<sup>e</sup> siècle, où le dessin n'avait pas encore sa vie autonome parmi les arts; les croquis devaient servir, sans doute, de matériaux préparatoires pour des compositions de grande envergure.

Cependant, dans l'oeuvre de F. X. K. Palko, on cherche en vain des compositions de ce caractère et dans la vie de cette artiste qui travaillait d'abord pour la noblesse hongroise restée fidèle à l'empereur, pour devenir ensuite peintre officiel de l'Électeur saxon et roi de Pologne Auguste III d'abord, celui de l'Électeur bavarois ensuite — on ne trouve rien qui rappellerait même la possibilité d'une visite amicale sur le Bosphore et à Constantinople. La facture documentaire, épique des esquisses jure d'ailleurs avec le style figuratif de Palko, nourri surtout des traditions baroques d'inspiration vénitienne, qui aime se servir des procédés de composition éprouvés, mettant constamment en usage des repoussoirs et des éléments d'illusionisme lumineux. Enfin, certains procédés de style, sa manière de dessiner des costumes et d'autres divergences de valeur secondaire parlent également contre l'attribution à Palko.

Comme on ne pouvait pas entièrement écarter l'erreur dans les dates biographiques, il fallait étudier aussi l'attribution possible à deux autres membres de la famille Palko, à François Antoine (1717—1766), l'aîné de François Charles, et à Antoine, leur père (mort en 1754 à Bratislava). Cette hypothèse s'est montrée sans fondement et il en fut de même de celle supposant que nous avons devant nous des copies faites sur l'original étranger.

Grâce aux orientalistes V. Kopčan et A. D. Novičov, nous avons pourtant réussi à trouver des rapports étroits entre les croquis des trois guerriers et le tableau définitif représentant Patrona Chalil, chef de l'insurrection anti-féodale qui éclata, parmi la population d'Istanbul, en 1730. Ce tableau fait à l'huile et conservé à Rijksmuseum d'Amsterdam, attribué, par l'historiographie turque, faussement à Charles van Mour (1656—1738), portraitiste de Leyden, appartient en fait — nous l'avons constaté en comparant les dates biographiques et les catalogues d'oeuvres — au peintre franco-flammand Jean Baptiste

van Mour (né en 1671 à Valenciennes) qui, en 1699, avait accompagné l'ambassadeur français chez les Osmanlis pour y rester jusqu'à sa mort survenue en 1737, honoré d'ailleurs du titre officiel de „peintre ordinaire du Roi en Levant“.

Notre hypothèse que Jean Baptiste van Mour est aussi auteur des desseins conservés aujourd'hui à l'Académie de Vienne, se voit confirmée par le rapprochement fait entre ces desseins et les autres oeuvres de van Mour (les illustrations publiées par A. P. Mirimonde, *La Musique orientale de l'école française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans la Revue de Louvre, XIX, 1969, 231—246) et par les photocopies procurées par le Rijksmuseum d'Amsterdam.

Les études comparées ont montré que le dessin figurant sous le titre Danse populaire turque est une ébauche de la composition intitulée *Les Grecs dansant la Khorra*, conservée à Rijksmuseum. *La Procession le long du Bosphore* a plus tard peut-être donné les Noccs turques (ib.). Le croquis du repas oriental est de toute évidence une esquisse qui a plus tard servi à un des tableaux représentant la suite de l'ambassadeur traversant la cour du sérail où les janissaires prennent leur repas.

Ces conclusions sont enfin confirmées aussi par l'étude de R. van Luttervelt, *De „Turkse“ schilderijen van J. B. Vanmour en zijn School*, Istanbul 1958 que nous n'avons pu consulter qu'après la rédaction définitive de notre étude. Mais à la différence de R. van Luttervelt qui attribue, dans son étude (p. 29) tous les croquis viennois à F. X. K. Palko, donc conformément à la tradition admise jusqu'alors, soulignant même que Palko avait rompu avec la tradition vanmourienne, puisqu'il représente le grand vizir de profil, nous attribuons toutes les esquisses viennoises au peintre franco-flammand.

A notre avis, les deux croquis représentant les festins donnés en honneur de l'ambassadeur (No. 2850 et 2851) ne sont que des esquisses faites pour le tableau *Banquet organisé par le Grand Vizir au nom du sultan pour accueillir le diplomate hollandais Cornelis Oalkoen*, tableau qui se trouve, actuellement, dans le Rijksmuseum d'Amsterdam. Le croquis No. 2850 qui a servi de modèle à la partie gauche du tableau, van Mour n'a pas représenté le dignitaire turc de front pour cette simple raison que dans ce cas il ne s'agit point de grand vizir.

Attribution à Jean Baptiste van Mour de la série des dessins orientaux conservés au Cabinet d'estampes de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, l'oeuvre, encore imparfaitement connue de F. X. K. Palko, se trouve libéré d'une attribution fautive qui s'y trainait depuis longtemps. Les dessins, croquis simples, permettent en outre de mieux mesurer le talent de l'auteur et la nature de son tempérament. A la lumière de ces dessins, J. B. van Mour nous apparaît comme un dessinateur adroit et habile, qui dans les proportions dictées par son talent, fait partie et achève le tableau qu'on se fait de l'art français à l'époque de Louis XIV<sup>e</sup> et de son successeur. C'est un digne précurseur, puis contemporain de la voie illustrée des noms tels que Watteau, Jean Joseph Pater, Nicolas Lancret et ce Suisse enchanté de l'Orient, Jean Etienne Liotard.

## Dubnícky opál a jeho miesto vo svetovom šperkárstve

ŠTEFAN BUTKOVIČ

Domnievam sa, že súčasnému slovenskému čitateľovi slová „drahý opál“ alebo obec Červenica navodia len matné predstavy čohosi, čo je veľmi vzdialené od ruchu denného života. To isté možno povedať i o ďalších pojmoch, ktoré sprevádzali jediný slovenský drahý kameň s ustáleným názvom „drahý opál“ (po maďarsky nemes opál, franc. opale, angl. precious opal, tal. opalo). Zdôrazňujem, že ide o ustálený názov, pretože z veľkého množstva pomenovaní, ktorými bol tento drahý kameň vo svojej histórii označovaný vo svetovej literatúre, bolo sa treba rozhodnúť pre najvhodnejší. Daniel Lichard sa prihovára za pomenovanie „slovenský opál“, keď dr. J. Szabó navrhoval názov „magyar opál“. Keď sa potom v maďarskej odbornej literatúre ujalo pomenovanie „nemes opál“, bol pre slovenskú odbornú terminológiu ustálený nie práve najvýstižnejší názov „drahý opál“. Vo svetovej odbornej literatúre stretávame sa aj s ďalšími názvami, ktorými sa označuje opál buď z komerčnej stránky, alebo ako určitý druh základného minerálu. Záujem svetovej verejnosti, a teda aj náš, sa však sústreďuje na ten druh opálu, ktorý už Plínius charakterizoval ako kameň, v ktorom je jemnejší oheň ako oheň karbunkula (t. j. žeravého uhlia, Š. B.), prenikavý purpur ametystu, zelenkasté more smaragdu a ďalšia zmes farieb v ich neuveriteľnom lesku. Znalec opálu z 19. storočia Vargas Bedemar dopĺňa túto klasickú charakteristiku, keď hovorí: „Zdá sa, že príroda urobila žartík vo svojej roztopašnej hre s jedným z najšlachetnejších druhov drahokamov. Jeho optické pôsobenie je veľké, i keď jeho hodnota nezodpovedá princípom hodnotenia drahokamov podľa tvrdosti. Lebo i vzácnejšie druhy opálov sú poddajné, mäkké a citlivé na vzduch,

vodu a teplotu. Opál je pokladom, vyžadujúcim si najstarostlivejšiu ochranu, ktorú si plne zasluhuje.“

Tento náš drahý kameň mal vo svete počas mnohých stáročí monopolné postavenie, pretože ho až do roku 1872 vo väčšom množstve ťažili len pri obci Červenice, ktorá leží medzi Prešovom a Košicami. Do sveta sa dostal buď ako opál z Červenice, alebo z Dubníka, alebo v najstarších časoch ako opál z Orientu. Osada Dubník leží v oblasti, kde boli najväčšie historické nálezky tak na povrchu, ako aj neskoršie v rámci banského dobývania. Z topografických názvov sa tu spomínajú najmä Libanka a Šimonka. Posledný názov sa spomína aj preto, lebo je to zároveň názov najvyššieho štítu Slanského pohoria.

R. Biehm pripisuje práve Plínioví zásluhy o svetovú popularitu opálu najmä v súvislosti s Nóniom, o ktorom napísal, že radšej volil vyhnanstvo, ako by sa bol vzdal svojho prsteňa osadeného istým druhom opálu pomenovaným potom po ňom. Plínius dáva výraz svojmu údivu, a to tak pokiaľ ide o Nónia, ako aj o Antónia, že mohlo vzniknúť medzi nimi také veľké nepriateľstvo kvôli tomuto drahokamu. Ale už H. O. Lenz si kladie otázku, či Plíniom spomínaný „pederas“ je skutočný drahý opál, alebo je to len napodobenina drahého opálu napr. z krištáľa. Hovorí, že ak pripustíme napodobeninu, potom mohlo ísť o napodobeninu z krištáľa, pretože iné nerasty tohto druhu nemohli Rimania poznať.

Z Plíniových úvah možno usudzovať aj na to, že opál bol v období rímskej a hádam aj gréckej kultúry známejší, než by sa z tradovaných informácií mohlo predpokladať. Mnohí bádatelia hľadajú zmienku o opále už v *Biblii*. Vieme však, že

napr. v knihe Ezechielovej XXXVIII — 13, kde sa opisuje prostredie, v ktorom sa po smrti duša ľudská bude zdržiavať akoby v raji, hovorí sa o priestoroch plných drahokamov, opál sa však nespomína. Pokiaľ ide o *Nový zákon*, CH. A. Zipser, ktorý opakuje Waleriusa (1750), sa mylí, keď tvrdí, že v *Zjavení sv. Jána*, kapitola 21, verš 11, sa hovorí o opále ako o najvzácnejšom drahokame. Tam je reč o jaspise ako krištáli, ktorý v nijakom smere nemožno zamieňať s opálom. Ale ani v ďalšom výpočte drahokamov v *Novom Jeruzaleme* nie je zmienka o opále, i keď sú tam vymenované takmer všetky drahokamy známe už z XXXVIII. knihy proroka Ezechiela. I. A. Fladung spomína 12 drahokamov, ktoré nosil najvyšší kňaz vpredu na svojom obradnom rúchu a ktoré zodpovedali 12 kameňom Izraela a 12 mesiacom: Január — hyacint, február — ametyst, marec — jaspis, apríl — zafír, máj — achát, jún — smaragd, júl — onyx, august — karneol, september — chryzolit, október — beryl, november — topas, december — rubín. Teda opál sa ani tu nespomína. Všetky tieto fakty naznačujú, že išlo o drahokam naozaj vzácny, a nie všeobecne známy.

Krása opálu očarila i mnohých význačných spisovateľov, ako sú napr. Walter von der Vogelmeide, ďalej Shakespeare (*Ako sa vám páči*), Lessing (*Nathan der Weise*), Apollinaire (*Panovníca láska*), Munthe (*Knihy o San Michele*), Aldridge (*Posledný exil*) a mnohí iní. U všetkých sa opál spomína ako kameň prinášajúci šťastie a zdravie.

V niektorých štátoch (napr. Anglicko, Nemecko, Austrália) vznikli aj osobitné spoločnosti pre štúdium drahokamov, ktoré venujú značnú pozornosť aj opálu. Napríklad Gemmological Association of Great Britain v Londýne, ktorá vydáva časopis *The Journal of Gemmology*. Okrem toho vychádza v Londýne ďalšie časopis *The Gemmologist*. V západnom Nemecku majú spoločnosť *Deutsche Gesellschaft für Edelsteinkunde — Deutsche Gemmologische Gesellschaft*, ktorá od roku 1933 vydáva časopis *Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für Edelsteinkunde* s redakciou v meste Idar/Oberstein. Aj ďalšie časopisy prinášajú úvahy o opále, napr. *Gems and Gemmology*, *Australian Gemmologist* atď.

V publikáciách i časopisoch prekvapení čítame o tom, že málokto drahokam bol opradený toľkými protichodnými poverami ako práve opál. Tejto otázke venuje pozornosť medziiným aj

publikácia *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. V príslušnom hesle sa z nej dozvedáme, že opál pokladali u národov, ktoré ho poznali, za drahokam šťastia. Osadzovali ho do kráľovských korún napr. nemeckého cisára, používali ako kameň proti očným chorobám a býval osadzovaný aj do šperkov. Najviac šťastia a ochrany prináša vraj tým, čo sa narodili v októbri. Podľa autora hesla na opále má byť však kliatba rabína Bononihho zo 17. storočia, podľa ktorej milujúcim sa prináša nešťastie a vzbudzuje nepriateľstvo medzi tými, ktorí ho darujú, a medzi tým, kto ho nosí. Až nedávno nastala spoločenská „rehabilitácia“ opálu a jeho nosenie sa stalo na Západe veľkou módou. Nemôžem však nedodať, že sa opäť pripomínajú jeho vynikajúce liečebné účinky proti melanchólíi, otravám, ďalej na oživenie činnosti srdca, na zbystrenie zraku a pod. Proti týmto poverám sa bojuje v Amerike napr. tým, že členovia americkej spoločnosti pre boj proti poverám majú príkaz nosiť prsteň osadený práve opálmi.

Za veľmi rafinovanú protiopálovú propagandu treba považovať aj povest, tradovanú u Weinstaina, že španielsky kráľ Alfonz XIII. mal opál, ktorý údajne daroval ako svadobný dar svojej manželke, ktorá krátko nato zomrela. Potom ho vraj daroval svojej švagrinej, ktorá tiež zomrela. Nakoniec ho údajne nosil sám, ale aj on zomrel v krátkom čase. Napokon bol uložený do pokladu kostola Panny Márie v Almadene v Španielsku. Táto protiopálová propaganda pripustila len to, že opál prináša síce šťastie, ale len tým, čo sa narodili v októbri. Herbert P. Whitlock sa domnieva, že táto povera sa vzťahuje len na čierne opály, ktoré sú však nielen krásne a drahé, ale aj naozaj zriedkavé. V nevhodnom čase opálovej krízy zasiahli do tejto diskusie roku 1909 aj prešovské noviny *Eperjesi Lapok*, ktoré v čísle 3, str. 2—3, priniesli článok *A nemes opál és a babona*, opakovaný neskôr (1913) i *Schafarzikom*. Na slovenskej strane píše o tom dr. Alexander Duchoň, ktorý pri pozitívnom hodnotení opálu hovorí aj o poverách spojených s nosením opálu. Do problematiky zasiahol nie práve šťastne aj Walter Scott vo svojej novele *Anne of Geierstein*, kde hovorí o opále, ktorý majiteľke priniesol nešťastie.

Odkedy sa táto povera alebo boj proti opálu datuje, nedá sa zistiť. Je isté, že počínajúc Plíniom po celý stredovek sa o opále nehovorí nikde ako o drahokame prinášajúcom nešťastie. Benátčania

nosili opál ako amulet proti epidémiám — prvýkrát sa o tom dočítame roku 1609 u Boota de Boetius, ktorý však odmieta svojším spôsobom akékoľvek vlastnosti opálu. Naproti tomu podľa H. Biehna na ruskom cárskom dvore už v 18. storočí sa nesmel nikto objaviť so šperkmi s opálovým osadením. O jednom z najkrajších opálov sveta zvanom Horiaca Trója (Troiae incendium) sa hovorí, že bol predaný do Anglicka za 320 libier iba preto, lebo priniesol svojej majiteľke nešťastie. Takmer neuvěřiteľný je postoj anglického kráľa Eduarda VII., ktorý dal po nastúpení na trón všetky opály na kráľovských klenotoch nahradiť rubínmi. Dokonca si neprial ani to, aby sa na dvorskom ceremonáli objavovali šperky s opálovým osadením. Opačné stanovisko mala kráľovná Viktória, ktorá mala mimoriadne rada opál, ktorý vraj priniesol mnoho úspechov v jej dlhom vladarení. Zaujímavý osud mal jeden z najkrajších opálov z Dubníka, ktorý darovalo mesto Budapešť princeznej Štefánii belgickej pri korunovácii s korunným princem Rudolfom 10. mája 1881. Bol to šperk s opálovým osadením a briliantmi. Šperk pozostával z náramku náušnic, náhrdelníka, spony na šaty, opasku a ihlice do vlasov. Pretože jej manžel spáchal samovraždu, pripisovalo sa to tomuto opálu. Poverčivá princezná Štefánia sa svojho klenotu zbavila a t. č. sa má nachádzať v Schatzkammer vo Viedni. Sem sa dostal aj iný nádherný kus dubníckeho opálu, ktorý bol pripravený ako záves, a preto bol na vhodnom mieste predierkovaný. Bol ohodnotený na 30 000 libier. V Schatzkammer je aj iný opál, tzv. Wiener Milchopal, údajne z roku 1600.

Pokiaľ ide o dokumentárny materiál, treba poukázať na to, že v pozostalosti známeho slovenského zlatníckeho majstra Jána Szilassyho, z ktorého diel usporiadalo Východoslovenské múzeum v Košiciach výstavu, bola monštrancia z minoritského kláštora v Levoči. Na lunule monštrancie je malý drahý opál typu harlekýn. Podľa datovania uvedeneho v dedikačnom nápise, monštrancia pochádza z roku 1758.

Iné opálové osadenie sme si overovali podľa údajov Kornela Divalda z roku 1905 na cibóriu v majetku r. k. farského úradu v Prešove. Zachovali sa na ňom dva opály. Jeden je neporušený, kým druhý je veľmi poškodený. Ide o opál pruhovaný, ktorý taktiež možno zaradiť medzi tzv. harlekýny. Podľa dedikačného nápisu na cibóriu

„Mária Langfedwin, geborene Sowencin“ ide o prácu zo začiatku 19. storočia. Na monštrancii v Bijacovciach nie je opál, ako sa domnieval K. Divald. Medzi predmety zdobené opálmi patria aj dva krčahy vystavované na výstave výrobkov zlatníckeho remesla, usporiadanej Slovenským národným múzeom v Bratislave na hrade roku 1968. Krčahy pochádzajú z dielne Bartolomeja Weigla z Banskej Štiavnice (údaj Evy Toranovej). Vrchnáčky krčahov sú osadené piatimi drobnými opálmi, ktoré sú však popraskané. Práca sa datuje do 17. storočia. Lea Holešová uvádza tri šperky zo zbierok Moravskej galérie v Brne, a to náramok, brošňovú náušnicu a brošňový náramok, ktoré sú osadené opálmi. Šperky s opálovým osadením sa našli aj medzi zbierkami Umelecko-priemyselného múzea v Prahe, a to spolu päť kusov (tri prstene, jeden náramok, jeden náhrdelník). Sú okrem jedného drobnejšie. Je dosť dôvodov predpokladať, že nie všetky pochádzajú z dubníckej lokality. Osadené sú v zlate.

Z pozoruhodnejších domácich šperkov s opálovým osadením treba uviesť tie, ktoré tvoria súčasť dómskeho pokladu v Olomouci, v ktorom je šesť kusov s opálovým osadením. Osobitnú pozornosť zasluhuje prsteň s opálovým osadením. Je to dar arcibiskupa dr. Kohna.

Za podpory Ministerstva kultúry Slovenskej socialistickej republiky a Slovenskej vedecko-technickej spoločnosti mal som možnosť vidieť v zahraničí početné druhy šperkov, na ktorých ozdobu bol použitý opál. Okrem toho videl som i rôzne spôsoby spracovania opálu. Nepodarilo sa mi však overiť si správnosť údajov tradovaných v literatúre. Navštívil som predovšetkým Schatzkammer v Mníchove, kde som medzi vystavovanými exponátmi nenašiel nijaké opály. V galérii Apollo v Louvri, ba ani len na tzv. Svätej korune Napoleona Bonaparta, osadenej nespočetnými drahokamami spracovanými v podobe kameí, nezistil som opál, i keď sa v literatúre traduje, že práve rodina Napoleona Bonaparta mala opál v obzvláštnej obľube. V Gewerbehalle a Ständige Musterschau v Idar/Obersteine boli unikátne výrobky početných spracovateľov drahokamov a šperkov svetovej úrovne. Exponáty na obidvoch miestach priamo hýria vynachádzavosťou spracovania. Viac som mal možnosť vidieť priamo v dielni firmy Hugo Roose und Söhne v predmestí Idar/Oberstein Kirschweiler.

Zaujímavé sú expozície, resp. deponitáre kolekcií opálu v mineralogických oddeleniach múzeí napr. vo Frankfurte n. M. (Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft — Natur — Museum u. Forschungsinstitut). Bohaté sú aj opálové kolekcie na Vysokej škole banskej v Paríži. Poučná je prehliadka opálových zbierok v College Museum a v British Museum-Natural history na Cromwell Road v Londýne. Domnievam sa však, že najkrajšie zbierky šperkov (prsteňov) s opálovým osadením majú v Naturhistorisches Museum vo Viedni, kde je aj povestný Harlekýn nájdený roku 1771 v potoku Olšavka pod Šimonkou. Kvôli historickej pravde treba tu ešte dodať, že v uvedených kolekciami je opálu z Dubníka veľmi málo. Je to tým, že dubnícke bane nedodávajú od roku 1922 svoju surovinu na spracovanie, a naopak z baní v Mexiku, Austrálii, Hondurase, Quatemale a i. sú múzeá zásobované nielen dostatočne, ale aj ukážkovými exemplármi.

Uvediem aspoň niektoré podnety na zamyslenie.

Za veľmi dôležité východisko pokladám triedenie opálu, ktoré sa síce spája s menom S. J. N. Goldschmiedta, najväčšieho znalca a exploatátora dubníckeho ložiska, ale opiera sa o skúsenosti získavané po mnohé roky až do polovice 19. storočia. Preto toto triedenie bolo treba v určitom smere doplniť. Robíme to pri rešpektovaní mnohých úvah publikovaných dovtedy, čo sa objavil hádam vôbec prvý pokus o roztriedenie opálu u Boota de Beotius roku 1609 až po Dammar-Tietzeho roku 1937. Všetci vychádzajú pritom zo širšieho pojmu opálu ako minerálu, ktorý sa takmer vo všetkých podobách, ktoré uvádzame, používal v šperkárstve alebo aspoň v bižutérii. Podľa toho teda drahý opál bol nazývaný aj Orientalischer opal. A. Eppler tvrdí, že rozdelenie na orientálne a okcidentálne pochádza od Bequena z roku 1669. Týmto označením sa sledovalo zvýšenie ceny drahokamu i zdôraznenie jeho kvality. V 19. storočí sa takto označovali aj drahokamy, ktoré nepochádzali z Orientu, ale napr. z Južnej Ameriky, alebo opál z Dubníka. Označenie malo teda komerčný význam a nebolo jeho hodnotením. Treba k tomu dodať, že takúto informáciu alebo tvrdenie treba prijať aj preto, že náleziskom drahého opálu bol po dlhé stáročia výlučne náš Dubník. To bolo okrem iného podnetom na to, aby sa hľadali vzťahy známych opálov vo svete s ich slovenskou lokalitou. Platí to predovšetkým aj o opále spomínanom Plíniom, o čom je

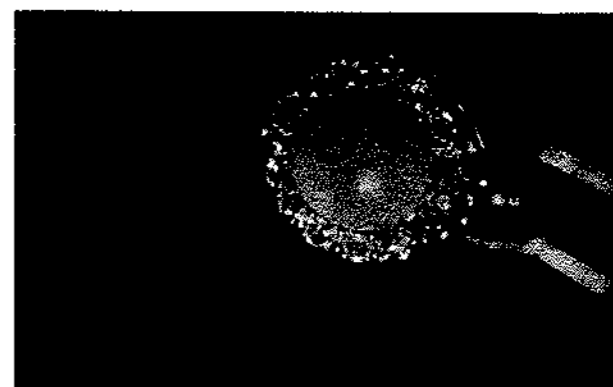
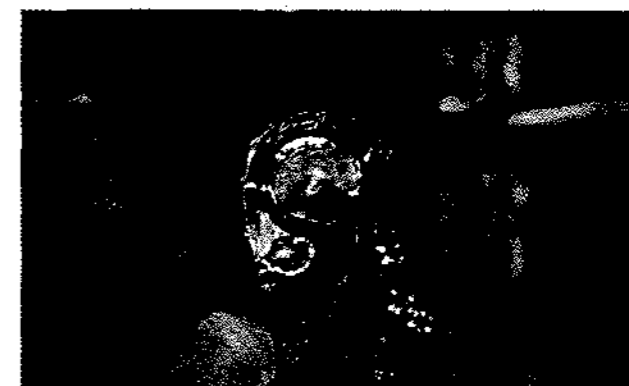
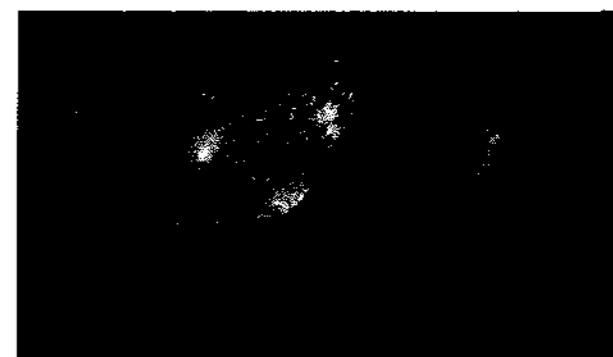
pozoruhodná literatúra, bohatá na rôzne dohady.

Najdôležitejším rozlišovacím znakom drahého opálu od ostatných druhov je jeho svojská farbohra. Pre túto farbohru priklonil sa Goldschmiedt k názoru o neudržateľnosti delenia ozdobných kameňov na drahokamy a polodrahokamy. V komerčnom svete bola totiž tendencia zaraďovať opál medzi polodrahokamy, a to hlavne preto, lebo pri porovnávaní s niektorými drahokamami (diamant, rubín, zafír) nevykazoval základné parametre drahokamov, t. j. hlavne tvrdosť, ktorá podmieňovala jeho spracovanie. Dnes sa drahý opál zaraďuje medzi drahokamy. V poslednom čase pojem polodrahokam bol z komerčného styku vylúčený. Do skupiny drahého opálu sa zaraďoval len opál s prenikavou farbohrou. Na niektorých našiel Goldschmiedt len jednu farbu — červenú, zelenú, belasú alebo hrajúcu do zlata, a to komplexne v celej hmote. Na inom kuse našiel jednotlivé miesta posiate v podobe pestrofarebných drobných bodiek. Celý kus sa z toho trblietal v rozličných farbách. Na ďalších boli miesta ohraničené akoby platničkami, ktoré sa prikladali k sebe ako mozaika a presvitávali vo všetkých farbách. Inokedy cez hmotu sa predierali plápolavé zvlnené pruhy. Podľa týchto znakov rozoznával sa v Goldschmiedtovom obchodnom hovore: trblietavý opál (Flimmeropal, Opale à pillettes, Pin fire opal), harlekýn a biľiaci opál (opale à flammes, Flesc fire opal). Pri jednofarebnom opále sa najviac hodnotila farba zlatožltá (zlatý opál — Goldopal) a zelená. Toto názvoslovie sa udržalo dodnes. Dopĺňa sa súčasnými poznatkami pri výskume opálov súčasných svetových lokalít.

Ohnivý opál (Feueropal, Sonnenopal, nesprávne staršie pomenovanie Girasol), prvýkrát objavený A. Humboldtom v Mexiku. Svojou prenikavou farbou — prechádza do vínovožltej alebo sýtohnedej farby, pri plnej priehľadnosti.

Materský opál (Opalmutter, Opalmatrix, Opalis). „Opálová matka“ je tmavý trachyt s rozptýlenými a vtrúsenými vzorkami opálu, najčastejšie však len zelenej farby, ktoré sa z nej odrážajú. Celý kus hrá potom pôsobivými farbami. Tento efekt sa môže zvýšiť tým, že sa táto pórovitá hornina poleje olejom a rozloží sa miernym plameňom. Tým sa hornina zbaví černe, pričom pestré čiastočky opálov lepšie vyniknú.

Mliečny opál patrí medzi tie druhy opálu, ktoré nemajú farbohru drahého opálu. Je mliečne biely



1. Jedna z najkrajších ukážok drahého opálu z Dubníka z posledného obdobia ťažby. Opálová hmota je priehľadná a v nej farbohru presne ohraničených geometrických tvarov vo farbách dúhy. (V súkromnom majetku.)
2. Bohato sfarbený drahý opál je nepriehľadný. Brúsený je do obla na oboch stranách.
3. Prsteň s osadením opálu v krídle štýlizovaného motýľa. Opál typu harlekýn, pravdepodobne z austrálskej oblasti. (V zbierkach UMPRUM v Prahe.)

4. Detail z ukážky 3.
5. Pontifikálny prsteň z pokladu kapituly sv. Václava v Olomouci. Opál je osadený v zlato a obložený drobnými červenými rubínmi. Podľa farbohry dá sa usudzovať, že ide o opál z Dubníka.
6. Detail zlatej spony zdobenej drahým opálom. V základnej opálovej hmote prenikajú farebné pruhy v dúhových farbách. Ide o druh opálu známy na všetkých lokalitách.

s nádychom modrastej, žltkastej alebo zelenkastej farby. Je priehľadný a používa sa pri výrobe lacnejších ozdôb. Zaraduje sa medzi ozdoby tretieho radu. Jeho výskyt na Dubníku bol veľmi hojný.

Machový opál (Moosopal) je vlastne mliečny opál, prerastený čiernymi, v podobe stromu sa rozvetvujúcimi škvŕnami alebo žilkami (tzv. dendritmi).

Porcelánový opál je druh mliečného opálu, ktorý je celkom biely a nepriehľadný.

Prasopál a chyzopál je sfarbený do jablkovo-zelenej farby.

Voskový opál (Wachsoopal) má svoj názov od farby žltého vosku. Na Dubníku ho ťažili hojne.

Opálachát sa vyznačuje jasnými i tmavšími opalescenčnými vrstvičkami v základnej hmote.

Drevný opál sa radí medzi polopály. Sfarbený je do hnedá alebo do žltá a vykazuje ešte štruktúru dreva, ktoré slúžilo na absorbovanie kremičitej hmoty.

Menilit (Knollenopal) je nazvaný podľa svojho náleziska v Menilmontant pri Paríži. Je hnedo a sivo pruhovaný a nepriehľadný.

Cacholong, nazvaný podľa riečky Cach v Mongolsku, často označovaný ako perletový alebo kalmycký opál. Dobré sa leští, preto sa používa na ozdobné intarzie kalmyckých bohoslužobných predmetov a zbraní.

Hyalit alebo sklený opál je celkom bezfarebný, alebo len trochu hrajúci do modra. Má veľmi pekný lesk. Veľmi ťažko sa brúsi. Vyskytuje sa ako povlak na iných horninách.

Hydrofan patrí medzi najpozoruhodnejšie druhy opálu, lebo vo vode hrá farbami drahého opálu, na suchu však tieto farby stráca.

Polopál je pomenovanie takého druhu opálu, ktorý je veľmi znečistený rozličnými prímiesami. Je často pruhovaný, mútny a priehľadný len na hranách. Do skupiny polopálov patrí ešte jasopál a gejzirit.

V poslednom čase sa na trhu uplatňuje čierny opál z Austrálie, ktorý sa v publikácii *Encyklopédia Britanica* charakterizuje ako „kombinácia iridácie rannej rosy s dúhovými farbami na pozadí nočnej temnoty“. Tento druh bol na Dubníku veľmi málo známy, i keď ho spomína napr. už Beudant.

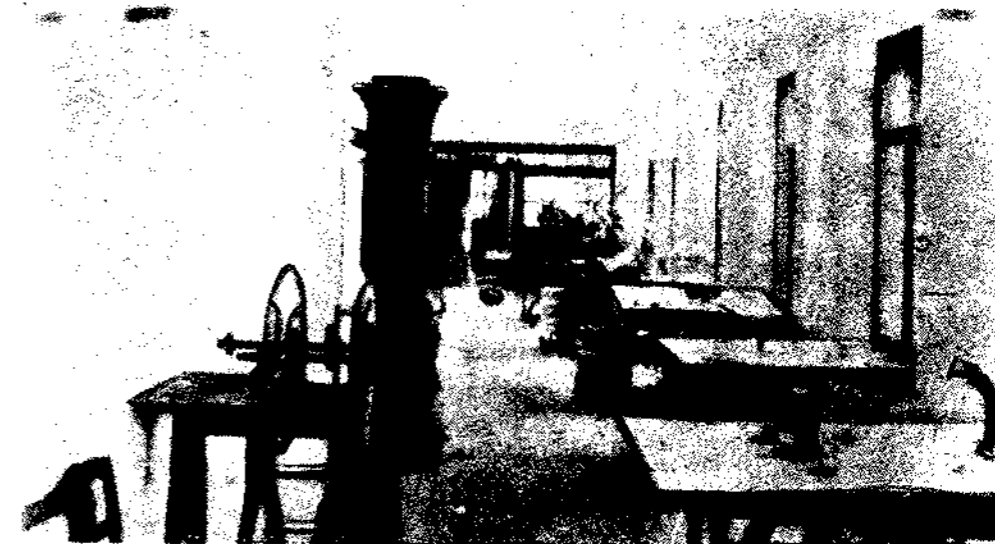
V súvislosti s novým spracovaním opálu pre komerčné ciele treba pripomenúť aj tzv. opál-doublette, ktorý dostal v medzinárodnej norme pomenovanie Schichtopal. Ide o opál lepený na

opálovú matku alebo na iný ozdobný kameň (napr. achát), potom leštený a upravovaný do komerčnej formy. Píše o tom Hans Flüchter. Iný variant je Poteh-Opal, ktorý má menej výraznú farbohru. Sem treba zaradiť ešte triplety. Je to vlastne opál-doublette, pokrytý krištálovou hmotou. I keď vzhľad týchto upravených opálov je neobyčajne pôsobivý, pokladajú sa všeobecne za menej hodnotné. Napriek tomu však všetky tri druhy majú svoje pevné miesto v obchode s drahokamami.

Než opál dostane svoju komerčnú podobu, musí prechádzať zložitou apretúrou plnou nepredvídateľných nebezpečenstiev a prekvapení. Bolo a ostalo veľkým umením spracovateľov opálu zachovať v surovine správne sfarbenie, zachovať čistotu kameňa a uhádnuť a vyjadriť v hierarchii drahokamov i správne miesto opálu na trhu. Pri ďalších úvahách vychádzame z parametrov dubníckeho opálu, ktorý má žiariacu zložku raz vo forme širokých plameňov, inokedy v malých bodkách zelenej, belasej, žltej alebo červenej farby. Pritom je jeho základná farba biela, niekedy sklená a priehľadná, zriedkavejšie hnedá, najzriedkavejšie čierna. Pri spracovaní väčších kusov treba dbať na to, že nie každá časť spracúvanej suroviny má rovnakú opalescenciu. Predpokladá sa mnoho odborných znalostí, aby spracovateľ vybral zo suroviny tú časť, ktorá sa najlepšie hodí na ten-ktorý účel.

Je celkom nemožné podať v krátkom článku všetky finesy spracovania opálu. Treba však uviesť aspoň dve informácie. Keď sa na svetovej výstave vo Viedni roku 1872 spomína jedna intaglia a jedna kamea ako svetový unikát, dnes sa s takým spracovaním stretávame celkom bežne, o čom som sa presvedčil v Idar/Obersteine a potom v niektorých západných múzeách. Chcel by som tým zdôrazniť zmenu v technológii spracovania. Našiel sa totiž spôsob, ako spracovať tento krehký materiál do foriem, ktoré boli vyhradené na spracovanie iných známych drahokamov. Znamená to novú životnú podmienku opálu, ktorú doteraz mali len iné drahokamy. Už D. Lichard spomína, že odpad vzniknutý pri brúsení a leštení iných opálov zámerne ničili, aby sa nedostal na trh. Po určitých skúsenostiach ho rozdrvili na prášok, ktorý potom zdobil písacie stoly boháčov a používal sa na osušovanie písomností písaných atramentom. Táto otázka je toho času vyriešená veľmi jednoznačne, o čom som sa presvedčil priamo u výrobcov v Idar/Obersteine. Novými metódami spracúvajú takmer celý odpa-

7. Celkový pohľad do brusiarne z r. 1900.



8. Skupina brusičov s brúskami z r. 1900.

dový materiál podľa dobových požiadaviek (napr. na guľôčky až neuveriteľne malého priemeru). U nás sa robil pokus predbežne úspešný so zalieváním opálového odpadu do metakrylátu.

Spomenuli sme už niekdajšie monopolné postavenie opálu z Dubníka, ktoré trvalo viac ako dve storočia. Toto postavenie bolo po prvýkrát narušené Humboldtovým nálezom ohnivého opálu v Mexiku začiatkom 19. storočia a potom objave-

ním veľkých ložísk opálu v Austrálii. Konkurencia austrálskych opálov sa stala akútnou po roku 1872. Rok 1872 udáva Key Swindler ako rok, v ktorom objavili opál v Austrálii, resp. keď hlásil prvý nález istý Mingay (alebo Mengen). Na okraj toho treba poznamenať, že rovnaké ťažkosti ako na Dubníku mali aj pri ťažbe opálov v Austrálii a neskôr aj na iných lokalitách, čo súviselo s nepravidelnosťou jeho výskytu a v neposlednom

rade aj s tým, že jeho speňaženie záviselo od vrtošivého svetového trhu, ovplyvňovaného módou. Skutočnosť austrálskych baní tu bola a s ňou bolo treba rátať tým viac, že hlavné ťažisko trhu bolo na Západe, kde bola aj hlavná zainteresovanosť na opálovom podniku v Austrálii.

Najnovšie sa o austrálskych opáloch dozvedáme z prehľadného článku, uverejneného v Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für Edelsteinkunde, zošit 16, 1956, str. 2. Ide o výber z obsiahlej prednášky, z ktorej sa zračia všetky ťažkosti, súvisiace tak s ťažbou, ako aj s odpredajom opálov. Ťažba vykazuje i teraz všetky znaky náhodnosti, a pokiaľ ide o kvalitu, vyskytuje sa aj tu celá škála, ako sme ju naznačili. Odbyt opálov smeruje do Japonska, USA, NSR a na Cejlón. Za vyčerpané sa pokladajú bane v Južnom Walese, White Cliffs a Lighting Ridge. Pracuje sa v baniach Cooper Pedy a Andamoka v Južnej Austrálii.

Nad kritickým stavom odbytu opálu po nástupe konkurencie zamýšľajú sa nielen na Dubníku, v Banskej Štiavnici a v Budapešti, ale aj tlač, žiaľ, viac v nekrologickej forme než na povzbudenie. Dôsledne sa odmieta konkurencia menej hodnotných opálov z iných nálezísk, najmä z Austrálie. Nevedia však vyrovnáť vplyv povier na zákazníkov. Zabúda sa pritom i na bižutérne náhradky, ktoré tiež čiastočne vytláčajú opál z trhov. Vplyv povier zdá sa presne zacielený, i keď napr. v Oriente (Turecku, Indii a ďalších krajinách) sa až dodnes pokladá opál za kameň šťastia. Tento boj proti opálu bol k nám importovaný zaiste s cieľom vylúčiť ovplyvnenie svetového trhu drahokamov dubníckymi opálmi, ktorých sa nahromadilo do 240 000 kusov v Štátnej pokladnici v Budapešti. Dať na trh také množstvo znamenalo prakticky vyvolať paniku na trhu drahokamov a osobitne na trhu opálov. Čo to v praxi mohlo znamenať, overili sme si u niektorých zlatníkov v Prešove (Halbsch), ktorí zažili takýto náraz a ktorí takmer cez noc stratili svoje peniaze vložené do opálov. Vinu mal na tom aj Goldschmiedt, pretože počas nájmu opálových baní priam vstúpil do zmyšľania svojich väčšinou negramotných a poverčivých baníkov, že opál prináša nešťastie, aby tým predišiel eventuálnym krádežiam, ktorým ohcel zabrániť aj známou prisahou, ktorú robotníci každoročne opakovali pri obnovení pracovnej zmluvy.

Na základe doterajšieho spracovania literárneho

i archívneho materiálu možno s plnou zodpovednosťou tvrdiť, že celú zásobu opálovej suroviny dodávali na trh dubnícke opálové bane až do druhej polovice 19. storočia. Odvtedy trh zásobovala nielen austrálska surovina, ale boli objavené aj ďalšie ložiská, a to v Afrike a v Amerike. To samo osebe ešte nemuselo znamenať stratu trhov, pretože dubnícky opál bol pri porovnaní ešte vždy hodnotený ako najlepší. Dôvodov bolo určite viac. Treba hádam poukázať aj na to, že bane boli štátnym majetkom, a tak sa dostávali do nájmu rôznym podnikateľom. Spoločnou charakteristikou všetkých nájomcov bolo, že o ťažbe všetci zachovávali mlčanie, takže nikto nikdy sa nedozvedel nič ani o kvantite, ani o kvalite ťaženej suroviny, ani kam sa dostala. Druhou spoločnou charakteristikou bolo, že každý z nich ustavične zdôrazňoval, že bane sú vyčerpané. Pri predvídanej zmene nájmu sa však rozpútal neľútostný boj o údajné prednostné právo nájmeu dostať bane opäť do nájmu.

Koncom 19. storočia mal dubnícky opál za sebou už víťaznú cestu, na ktorú nastúpil hlavne prispáním rodiny Goldschmiedtovcov, ktorej členovia nevynechali nijakú príležitosť, aby sa na svetových trhoch prebýjali hodnotou nimi exploatovaného slovenského opálu. Kabinet cisárskych mineralogických zbierok i šperky cisárskeho domu vo Viedni boli zdobené „pozornosťami“ nájmeu, hlavne po tom, keď sa Salamon Goldschmiedt angažoval na revolučných udalostiach v rokoch meruôsmych viac podľa obchodnej prezieravosti ako podľa správnej politickej orientácie.

V skutočnosti však to bola vnútorná hodnota opálu, ktorá na trhu zavážila rozhodujúcou mierou. Treba priznať, že svetová výstava vo Viedni roku 1872 znamenala skutočné vyvrcholenie stúpajúcej ceny opálu. Na tejto výške sa cena opálu udržiavala aj v období po skončení Goldschmiedtovho nájmu. (Tak napr. jedna kamea (!) z opálu, olemovaná rubínom a smaragdmi, na ktorej bol reliéf kráľovnej Alžbety, stála 26 000 zlatých. Iná kamea, reliéf kráľa Františka Jozefa I., vykladaná briliantmi, stála 15 000 zlatých. Náhrdelník z drahých opálov stál 65 000 zlatých, diadém z drahého opálu 20 000 zlatých atď.). Spomínali sme niektoré unikáty, ktoré často menili majiteľa za neuveriteľne vysoké ceny. Priemerne možno povedať, že jeden karát pestrofarebného drahého opálu stál na trhu 25 až 30 zlatých. Na výstave vo Viedni

ukázala rodina Goldschmiedtovcov prakticky všetky druhy opálu, ktoré vyťažila v priebehu 28-ročnej nájomnej zmluvy na Dubníku. Teda nielen v spracovanej forme a osadené v zlate alebo v striebre s doplnkami ostatných drahokamov (len táto časť bola ohodnotená na 500 000 zlatých), z ktorých sa k opálu najlepšie hodili hlavne diamant, zafír a topas (a pravda, aj opačne), ale aj v surovej forme, v materskom trachyte, poskytoval opál žatvu pre oči milovníkov drahokamov. Pre vtedajšiu cenu opálu je ešte charakteristické, že o spomínaný harlekýn, vážiaci 600 gr (3000 karátov), 12 cm dlhý, 6 cm široký, hrúbky od 2 do 7 cm, prejavili záujem ako o svadobný dar pre anglickú kráľovnú. Holandský obchodník s drahokamami ponúkal za tento drahokam pol milióna zlatých. Hovorilo sa však, že z hlavného kusa bol odštiepený menší kus veľkosti asi kuracieho vajca.

Až po 63 rokoch sa objavila novinárska správa o profile nájmeu Samuela Goldschmiedta. Eperjesi Lapok priniesli roku 1909 v čísle 3, str. 2—3, krátku úvahu o kríze v opálových baniach. V tomto článku sa hovorí, že Goldschmiedtovi ako šmelinárovi (csempész) s opálmi sa podarilo nadobudnúť veľký majetok. Napriek tomu, že sa oficiálne i súkromne vedelo o jeho výčiňoch na bani, nikto mu v tom nemohol zabrániť. Stal sa miliónárom

#### Literatúra

- Bauer J. a Jelínek R., *Edelsteine*, Nakladatelstvo ARTIA, Praha 1966.
- Bauer M. — Schlossmacher, *Edelsteinkunde*. Tretie vydanie, Leipzig, Gernhard Tauchnitz 1932.
- Bauer M., *Edelsteinkunde*, Leipzig 1898, str. 428.
- Boot de Boetius, *Gemmarum et lapidum historia*, 1609.
- Butkovič Š., *História slovenského drahého opálu z Dubníka*, Alfa, Bratislava 1970.
- Dammer B. a Tietze O., *Die nutzbaren Mineralien mit Ausnahme der Erze, Kalisalze, Kohlen und Petroleums*, zv. I, Stuttgart, Verlag Ferdinand Enke 1913 a 1937.
- Delius Chr. T., *Nachricht von ungarischen Opalen und Weltaugen*. Abhandlungen einer Privatgesellschaft in Böhmen III, 1777, str. 227—252.
- Doelter C., *Edelsteinkunde*, Leipzig 1893, *Handbuch der Mineralchemie*, zv. II, I. časť, Dresden und Leipzig 1914.
- Duchoň A., *Stratené perly Šariša*. Východný Slovák 1930, č. 20, str. 3 a č. 21, str. 2.
- Eppler A., *Die Schmuck und Edelsteine*, Stuttgart 1912.

a založil unikátny obchod s opálmi vo Viedni.

Správnosť tradovaných údajov o živote syna S. Goldschmiedta Ludovíta von Goldschmiedta v Paríži a Londýne sa nedala overiť. Ludovít Goldschmiedt, keď na svetovom trhu zistil klesajúci záujem o opál, presedlal na komisionára obchodníkov s diamantmi. Bol údajne londýnskym dôverníkom a zmocnencom niektorých majiteľov diamantových baní a v tejto svojej funkcii vraj spreneveril, prehral v kartách, prípadne dal do zálohu zverený mu majetok. Celá jeho činnosť mala dozvuky na súde s nepekným záverom, keďže išlo o spreneveru veľkej sumy niekoľkých miliónov korún. Stało sa to okolo roku 1908, vtedy, keď vyvrcholila i kríza možnosti speňaženia dubníckych opálov na svetovom trhu. Ostáva otvorená otázka, aký podiel mal na tejto kríze i L. Goldschmiedt. Napriek tomu, že sa v citovaných novinách príbeh L. Goldschmiedta podáva dramaticky, takmer ako udalosť storočia, nenašiel sa v Londýne nijaký záznam o tejto afére.

Po ukončení ťažby a uzavretí baní dňa 5. novembra 1922 ostáva nám buď veriť niekdajším nájmeom, že bane sú vyčerpané, alebo veriť profesorovi Fr. Slavíkovi, že otázka opálových baní na Dubníku nie je otázkou ťažby, ale otázkou odbytu, pre ktorý treba nájsť trh.

- Geispitzheim O. H., *Avertissement in Betreff des Aufsuchens der Opalsteine im Königreiche Ober-Ungarn*, Kaschau 1788, str. 16.
- Goebeler H., *Die Gemma Augustea*. Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für Edelsteinkunde. Zošit 10, Winter 1954, č. 55, str. 4—7.
- Henszlmann I. — Pulszky F., *Die Alterthümer von Osztrópatak*. Mitteilungen der k. k. Central Commission zur Aufforschung und Erhaltung der Baudenkmale. XI, 1866, str. 39—52.
- Holešovská L., *Šperky, vějíře, miniatury XIX. století*. Katalóg k výstave zo zbierok Moravskej galérie v Brne, za október a november 1968.
- Kowalszky Á., *Az opál ús válfajai különös tekintettel a vörösvágási nemes opálra*. Az eperjesi kir. kath. fögimnázium, 1876, str. 1—24.
- Kouřimský J., *Nerosty*, diel I, II, Praha 1957, diel II, *Nerosty Slovenska*, str. 27.
- Koválik A., *Opálové ložiská*. V knihe *Nerastné bohatstvo Slovenska*, Trnava 1932, str. 49—54.



Lichard D. G., *K dejepisu opálových baní u Červenice*. Obzor IV, 1877, č. 36.  
 Lichard D. G., *Opál jako vřlučný poklad Slovenska*. Slovenské viedenské noviny VI, 1954, č. 11.  
 Lichard D. G., *Opálové bane pri Červenici*. Letopis Matice slovenskej III-IV, 1886, zv. 1, str. 24—32.  
 Metz R., *Precious stones and other crystals*, with 89 colour plates. Thamos and Hudson, London 1964 (obr. 18).  
 Pattloch V., *Die Opalgruben im Saroser Comitate*. Oesterreichische Zeitschrift für Berg und Hüttenwesen von Freiherr von Hingenau IV, 1856, str. 83—85.  
 Plinius *Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII*.  
 Pulszky F., *A vörösvágási nemes opálról*. A Magyar orvosok és természetvizsgálók Kassa-Eperjesen tartott hetedik nagyülésének történelmi vázlatai, Pesten 1846.  
 Sanders A. V., *Farba drahého opálu*. Nature, zv. 204, 1964, str. 1151—1163. Anotácia knihy v časopise The Gemmologist, London, zv. XX, 1951, str. 199.  
 Schlossmacher K., *Edelsteine und Perlen*, Stuttgart. E. Schweizerbartsche Verlagbuchhandlung. I. vydanie 1954. IV. vydanie z r. 1969 je doplnené najnovšími poznatkami z odboru spracovania drahokamov v súlade s možnosťami, ktoré poskytujú súčasné laboratória.  
 Schmidt S., *A drágakövek*, Budapest, K. M. Természettudományi társulát, 1890. I. část, str. 162, II. část, str. 168.

Schmidt S. j. Phl., *Das Steinbuch des Aristoteles*. Sonderheft zur Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für Edelsteinkunde. Zošit 2, 1957, str. 89—92.  
 Schmidt S. J., *Magie der Edelsteinkunde*. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für Edelsteinkunde. Zošit 5 (str. 13—16) a zošit 6 (str. 10—13).  
 Schmidt S. J., *Edelsteine, ihr Wesen und ihr Wert bei den Kulturvölkern*. Institut für Edelstein forschung in Idar-Oberstein 1952.  
 Slavík Fr., *Geologická výprava na Slovensku r. 1920*. Rukopis v archíve ÚBA.  
 Stevens D., *The Opal — Queen of Gems*, P. and O. Lines quarterly „POSH“.  
 Szabó J., *A bécsi világtárlat drága kövei*. Természettudományi Közlöny 1874, č. 7.  
 Szont I. A., *Der Opalbergbau in Oberungarn*. Oesterreichische Zeitschrift für Berg und Hüttenwesen VIII, 1860, str. 405, 406, 410—412. Okrem toho v Zipser Inzeiger-Szepesi Ertesítő — alebo Spišský oznamovateľ 1865, č. 5 a 11.  
 Weinstein M., *Precious and semi-precious stones*, London 1964, str. 70 a n.  
 Wild K. E., *Die Edelsteinindustrie in Idar-Oberstein und ihre Geschichte*. Sonderheft Frühjahr 1963 der Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für Edelsteinkunde, zošit 5.

## Der Opal von Dubník und sein Platz in der Schmuckstückproduktion der Welt

Der Verfasser widmet in dieser Studie seine Aufmerksamkeit einigen Fragen betreffend der Opalproblematik, die er in vollem Umfange bereits unter dem Titel *Die Geschichte des slowakischen Edelopals von Dubník* bearbeitet hat. Er weist darauf hin, dass der slowakische Edelopal aus Dubník (in der Welt-Fachliteratur allgemein als der Edelopal aus „Cervenicza“ bekannt) eine lange Zeit lang der einzige Opal war, mit dem der Edelstein-Weltmarkt der ganzen Welt besorgt wurde.

Erst die Entdeckung der australischen Lagerstätten vordrängte diesen Opal vom Markt. Dies geschah nicht wegen (der mangelhaften Qualität des Opals von Dubník, jedoch wegen) dessen nicht genügender Propagierung und Unkenntnis der Modeanforderungen der Kundschaften auf dem Weltmarkt seitens der Grubenverwaltung in Dubník. Der Verfasser weist auf einige Unikat-Exemplare hin, die in den öffentlichen Sammlungen einiger Museen in Europa sich befinden sowie auf die besonders hervorragenden Sammlungen in Idar-Oberstein direkt bei den Verarbeitern. Insofern man die in den Sammlungen der Museen sich befindlichen Opalstücke grösstenteils als den Opal von der Lokalität Dubník bezeichnen kann (und dies besonders in den älteren Sammlungen), so stammen hingegen die neueren Sammlungen aus aussereuropäischen Lokalitäten, aus Australien, Mexiko, Honduras u. ä. Den Gipfelpunkt einer Unternehmungstätigkeit sieht der Verfasser in der Arbeit des Pächters der Opalgruben

von Dubník, des Samuel Johann Nepomuk Goldschmidt und seiner Nachkommen in den Jahren 1845—1880. Er verstand es aus einem formlosen Stoff alles zu gewinnen, was die damaligen Gesellschaft erforderte. Er verstand es, den Opal richtig zu gruppieren, zu bewerten und ihn laut seiner Eigenschaften zu verarbeiten und auf den Markt zu setzen. Seine Klassifizierung stimmt mit der Klassifizierung ein, mit der wir uns auch in der neuesten Literatur begegnen. Hierbei vergass er nicht, die Muster aus anderen Lokalitäten zu vergleichen. Seine Klassifizierung stützt sich auf die Erfahrungen vieler Fachleute aus der vorhergegangenen Zeit, die die Lokalität Dubník aufsuchten, um den geförderten Rohstoff zu bewerten. Mit Hinweis auf manchen Unfug der Unternehmer betr. des Pachtens der Opalgruben sowie auf die umfangreiche Literatur will der Verfasser noch an die Tatsache erinnern, dass man die Opalgruben auf Dubník nicht als erschöpft ansehen darf und dass der slowakische Edelopal aus Dubník durch einen geeigneten Unternehmereinsatz auch auf den Edelsteinweltmärkten wieder zu Wort kommen könnte. Dies bezeugt auch die Tatsache, dass man in den Fachkreisen auf den Opal von Dubník nicht vergessen hat und dass auf den Weltmärkten noch immer ein Interesse für diese Art der Edelsteine vorhanden ist. Ausserdem ist die Frage des Opals von Dubník — laut dem letzten fachlichen Gutachten — nicht eine Frage der Förderung, aber des Absatzes.

## Giacomettiho oko

IVA MOJŽIŠOVÁ

Povinnosť analyzovať a dialekticky osvetľovať javy, ktoré spolutvoria svetové dejiny výtvarného umenia, patrí k základným úlohám marxistickej umenovedy. V zhode s tým si predložená štúdia kladie za cieľ nadhodiť v súvislosti so zvoleným príkladom niektoré aktuálne problémové otázky a predložiť ich v tomto zmysle na ďalšie skúmanie.

*Retrospektíva Alberta Giacomettiho dovolila rozpoznať jedinečnú veľkosť diela, za jeho života známou len hŕstke najprezieravejších.<sup>1</sup>*

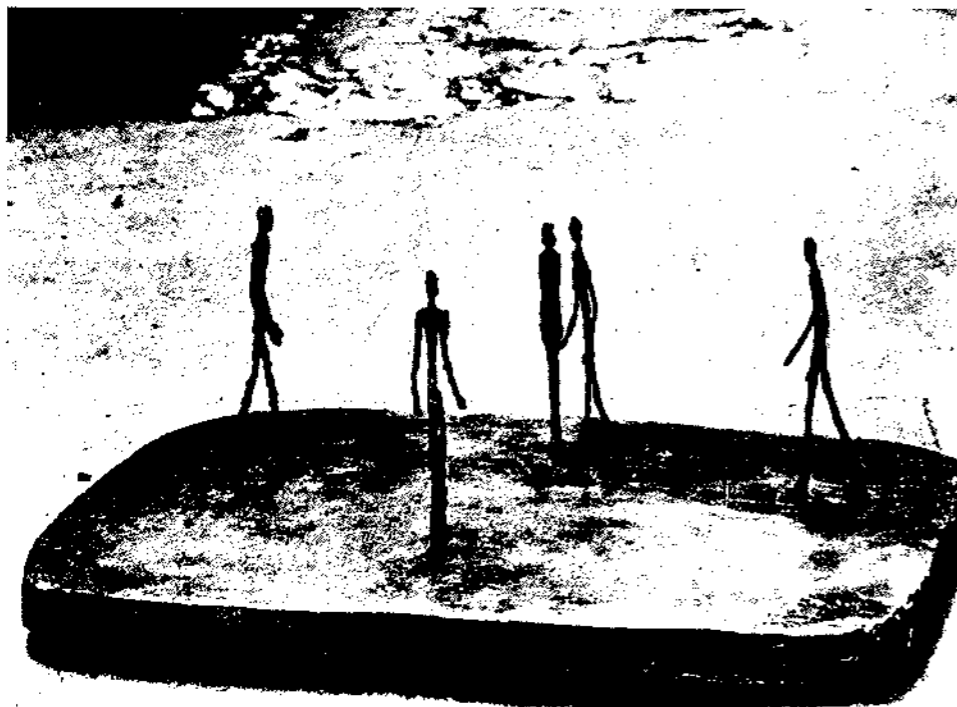
*Giacomettiho tvorba po polovici tridsiatych rokov, keď sa rozšíril so zásadami a metódami revolučného trendu doby, predstavuje výkon takej objavnosti, takej novosti, ako svojho času Giottov alebo Cézannov.<sup>2</sup>*

Tieto myšlienky Gérarda Régnera v kronike *La Revue du Louvre*, kde píše o Giacomettiho retrospektíve v Tuilerijskej oranžérii v Paríži,<sup>3</sup> možno pokladať za objav práve tak ako za rúhanie. Tým skôr, že ich vyslovil akoby mimochodom a nezmiemil sa o dôvodoch, na základe ktorých dospel k takým závažným a smelým tvrdeniam. Vždy je možné objaviť génia, ktorý ostal nepovšimnutý. Ale či si Giacomettiho nevšímali? Nedostávalo sa mu uznania a chvály v miere čoraz hojnejšej? Vedelo sa o jeho veľkosti, nie však o tom, v čom je jedinečná a v čom teda spočíva?

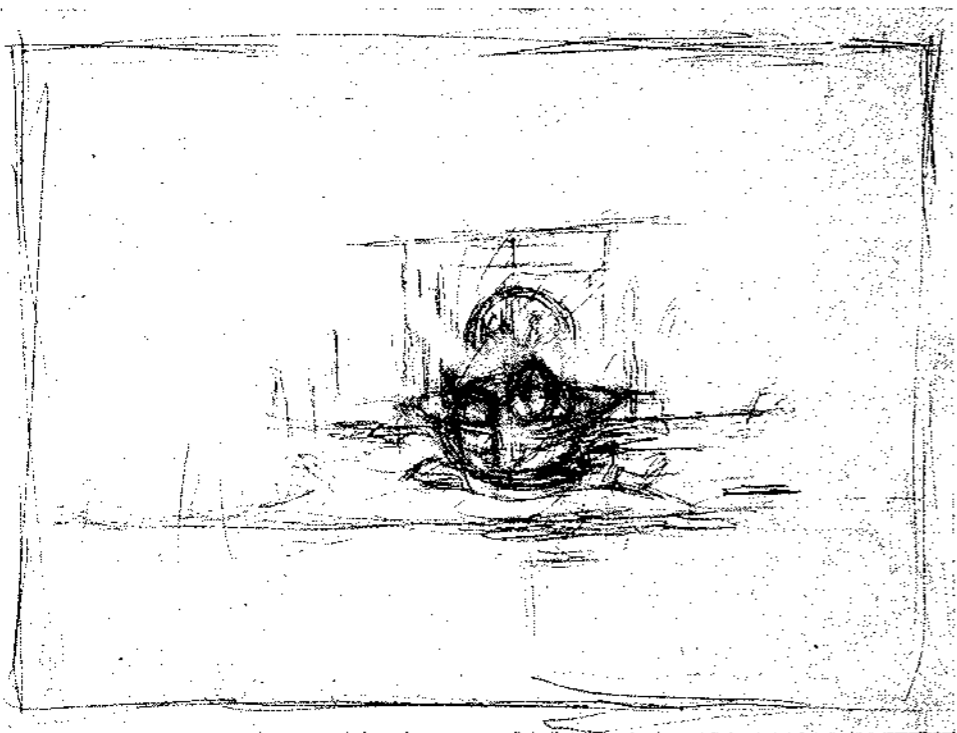
Pravda, Giacomettiho prípad je zvláštny, odlišný od všetkého, čo urobilo veľkými najlepšími z jeho súčasníkov. Prístup k nemu sťažuje jeho výnimočný údel solitéra aj neobyčajne prudký rozdiel medzi dielom mladosti a tým, čo vytvoril v posledných troch desaťročiach života. Keď sa spomenie

Constantin Brancusi, keď sa povie Henry Moore alebo Alexander Calder, zjaví sa nám v duchu vidina súvislého radu sochárskych diel, navzájom si blízkyh ako konáre jedného stromu. Zato predstava spojená s menom Alberta Giacomettiho sa vybaví zvláštne dvojdomá, buď z rodu Paláca o štvrtej hodine ráno, či Neviditeľného objektu, alebo zo zástupu jeho charakteristických pretiahnutých figurálnych bronzov. K nim práve sa viažu uvedené Régnerove závery. Znamená to, že sa zasa vynára záhada „druhého“ Giacomettiho? Je možné, že v rozpore s tým, ako ho vykladali, je tento umelec vskutku objaviteľom z rodu Giottovho a Cézannovho?

Plný dohadov a očakávania vystupuje pútnik po schodišti starej Oranžérie. Pred jeho očami sa v prirodzenej časovej následnosti otvára cesta, ktorej začiatok a blížiaci sa koniec sú vyznačené mílnikmi dvoch poprsí Diega; prvým z roku 1914, vymodelovaným rukou trinásťročného chlapca, a posledným v reťazi portrétov umelcovho brata z roku 1962. Na výstave je viac než tristo sôch, obrazov a kresieb z Giacomettiho nadácie v Zürichu a Maeghtovej v Saint-Paul-de-Vence a z celého radu ďalších, európskych i amerických, verejných aj súkromných zbierok. Je tu takmer úplný súbor diel umeleckej mladosti, z literatúry dobre známych, no po vojne zriedka vystavovaných. Sú tu tektonicky členité skulptúry i hladké a jasné idoly jeho kubistického obdobia. Sú tu „priestorové skelety“, transparentné konštrukcie z kovu, sadry a prázdna, humorné i kruté skulptúry-zátišia z čias Giacomettiho blíženia sa so surrealizmom. Všetky tieto plastické objekty boli svojho času a podnes sú veľmi moderné a objavné. A čo



1. Alberto Giacometti:  
*Námestie*, 1948,  
bronz



2. Alberto Giacometti:  
*Zátišie*, 1954,  
kresba ceruzkou

je hlavné, sú to diela skutočne výtvarné a bytostne sochárske.

Z tejto oblasti rýdzich plastických objemov vstupuje divák do sveta „druhého“ Giacomettiho. A tu na neho dolahne náhly a mocný pocit prekvapenia. Pamäť si mimovoľne vybaví útržky toho, čo bolo o tomto diele povedané, aby vzápätí na to zabudla, lebo slovo sa len sčasti stáva telom, všetko ostatné je nové a nepredvídané. Namiesto očakávaných trpkých a meravých symbolov, namiesto mátožných zjavení halucinatórnej obrazotvornosti máme pred sebou figúry plné vitality, takej jasnej a prenikavej, ako by to boli nie sochy, ale akési podivuhodné pitoreskné bytosti. Ich postoje, gestá, pokožka tváří, ich sústredená vážnosť alebo potmehúdskaja veselosť sú prestúpené takou nevšednou životnosťou ako Donatellova *Magdaléna* alebo niektoré sochy Rodinove.

Len pozvoľna si človek uvedomuje, ako jeho prekvapenie tkvie v tom, že dielo priťahuje zrak a púta zmysly oveľa viac a inak, než očakával. A tak, hoci vždy ráta s istým rozdielom medzi predstavou o výtvarnom diele, nadobudnutou prostredníctvom literatúry a obrazovej reprodukcie, a jeho poznaním z vlastnej skúsenosti, musí sa pozastaviť nad tým, prečo je tentoraz ten rozdiel taký veľký.

## I

Giacomettiho dielo, vytvorené do roku 1935 a uznávané hneď v čase svojho vzniku, bolo z najlepších, najbytostnejších sochárskych vtelení priekopníckej energie doby. Tej energie, z ktorej na prahu tohto storočia, chrptom ku klasickej európskej minulosti, vzhádzali celkom nové plasticko-priestorové koncepcie. Po roku 1935 sa však Giacometti náhle vrátil k tomu, čo boli jeho súputníci, aj on sám pôvodne, zavrholi — vrátil sa k modelu. Tento rýchly a nepochopiteľný zvrät sa, pravdaže, videl poblúdením, krokom späť, od dneška k včerajšku, k prekonanej tradícii postrodinovskej. Umelec sa utiahol do samoty svojho parížskeho ateliéru, a keď sa potom ukázalo, že pevne stojí na svojej voľbe a že pri nej zotrúva, prestali si ho všímať.<sup>4</sup> Z predného sochára avantgardy bol razom vyhostenec a outsider. A bol by ním možno ostal po celý život, nebyť toho, že v samých okolnostiach dejín nadišla zakrátko chvíľa, v ktorej sa práve



3. Alberto Giacometti:  
*Popsie Diego*,  
1952—1953,  
bronz

Giacomettiho nová tvorba začala javiť v tom najpriaznivejšom svetle.

V štyridsiatom roku sa umelec spriatelil so Sartrom. A keď sa potom jeho figúry začali preťahovať do známych vertikál, Sartre prvý o tom napísal.<sup>5</sup> Kľúčom k Giacomettimu sa takto stalo existenciálne nazeranie človeka, ktoré v myslení aj v umeení povojnového západného sveta nadobudlo platnosť „Zeitgeistu“. Pôvodná nevšímavosť k Giacomettiho novému dielu sa obrátila na obdiv, čo sa sprvoti pokladalo za ochabnutosť alebo priam za dezerciu, odrazu sa začalo uznávať ako skutok, ktorý anticipoval nadchádzajúcu epochu. Lenže ako predtým nevšímavosť, tak potom obdiv boli silne determinované entuziazmom dňa. V Giacomettiho sochách sa nachádzala a vyzdvihovala prítomnosť tých momentov, ktoré zároveň boli najfrekvencovanejšími fenoménmi výkladu ľudskej situácie — interakcie hmoty a priestoru, tela a ducha. Ja a sveta, bytia a ničoty, osamelosť jednotlivca, vedomie konečnosti, pocit odcudzenia a nedobrovoľnej, lež nevyhnutnej dištancie od druhých. Ešte v šesdesiatych rokoch Herbert Read označil Giacomettiho figúry za „púhe vonkajškové symboly neviditeľnej subjektivity“<sup>6</sup> a Dore Ashtonová ich vyhlásila za „priame stelesnenia existencialistickej teórie“.<sup>7</sup> Sochy ako stelesnenie teórie? Keby to bola pravda, znamenalo by to, že tu filozof-exegéta pohltí výtvarníka, sochára. Lenže to nie je Giacomettiho prípad.

A čo vzťah medzi Giacomettim a Sartrom — dalo by sa namietať — nebola to závislosť? Nešlo však len o Sartra, ba dokonca nielen o Giacomettiho, hoci on naozaj bol v strede pozornosti. Nie náhodou boli a sú francúzski existencialistickí filozofi, počnúc Marcelom, zároveň prozaikmi alebo dramatickými autormi. Stačí si spomenúť na camusovské: Keď chceš byť filozofom, píš romány. Pre myslenie o človekovi a jeho situácii vo svete niet azda súcejšieho skúšobného kameňa, než poskytuje umenie: buď vlastná tvorba alebo interpretácia umeleckého diela, v ktorom filozof vidí dôkaz alebo v ňom vidí inšpiráciu k rozpracovaniu svojich vlastných myšlienok. Tak písali, napríklad Sartre o Tintoretovi alebo Camus o Balthusovi a taká bola aj spojitosť Sartre — Giacometti.

Prečo sa však Giacomettiho sochy takmer výlučne chápali a prežívali mysticky? Prečo dielo tohto umelca vstúpilo do povedomia súčasníkov ako

filozofická výpoveď a jedno z najpádnejších svedectiev doby a prečo sa nedbalo na to, že jeho tvárny princíp vyrástol celkom osobitne, takmer ako anachronizmus? Úvahy o Giacomettim, ako azda o nijakom inom výtvarnom umelcovi, boli totiž doménou literátov, básnikov. Okrem Bretona ho vykladali Leiris, Ponge, Char, Genêt, Bataille alebo Du Buchet a vždy znova sa k nemu vracali.<sup>8</sup> Každý z nich tu hľadal odpovede na otázky, ktoré znepokojovali jeho samého. Každý sa sústreďoval na to, čo v ňom najviac rezonovalo a vzrušovalo jeho fantáziu. Autorita a publicita týchto mužov a pritažlivosť ich formulácií živili vedomie, že to, čo na diela vyvoláva akciu ducha, mysle, obrazotvornosti a čo sa pritom pociťuje ako zbiehavé s akútnym vedomím doby, že to bol Giacomettiho zámer a že v tom je zmysel jeho umenia. Túto predstavu, ktorej pôvodcami boli spisovatelia a ktorú uznali maliari, prijala aj prevažná väčšina kritikov a historikov umenia. Vzťah k Giacomettimu ostával teda v znamení dvoch prístupov, dvoch koncepcií: surrealistickej a existencialistickej. Obe však mali rovnaké obmedzenia. Určovali dielo z jeho pôsobenia, no nepátrali po tom, ako vzniklo, nevnikali do jeho štruktúry. Obchádzali otázky tvaru, tvárneho princípu, nevšímali si obraz a sochu ako plastickú udalosť.

## II

Vráťme sa teraz k Giacomettiho retrospektíve, k dielu, ktoré vytvoril, odkedy sa vrátil k ľudskej postave, k modelu. Na začiatku tu bola zmienka o tom, akým je stretnutie s týmto dielom jedinečným zážitkom a akým prekvapením. V čom môže spočívať tajomstvo neobyčajne priaznivého a živého účinku týchto krehkých bronzov a farebne nenápadných obrazov?

Zážitok z umeleckého diela, spôsob, akým ho človek vníma, býva zároveň stopou po spôsobe, akým sa dielo zrodilo. Postavme si otázku: aké boli, aké mohli byť Giacomettiho princípy vytvárania kresby, obrazu a sochy? „Usilujem sa kopírovať prírodu,“<sup>9</sup> tvrdil a zdôrazňoval vždy znova a znova. Kolkokrát však už zazneli z úst maliarov a sochárov podobné slová, a vždy znamenali niečo iného. Ako im teda rozumieť? „V umení sú dva prúdy,“ hovoril Giacometti, „buď sa snažíme podať vonkajší svet tak, ako ho vidíme, alebo

rozprávame báje.“<sup>10</sup> Hlásil sa k prvému, ale jeho súčasníci sa len usmievali, pokladajúc to za seba-výsmech, za perzifláž. Či však tie tenké, vyzlabnuté figúry mohli naozaj vzniknúť z kopírovania skutočnosti? A či by vôbec toto storočie strpelo, aby sa z prostého napodobňovateľa prírody stal jeden z najslávnejších sochárov doby?

Kde inde môže byť však pravda, ak nie v diele samom. Sústreďme sa teda na dielo a jeho sa pýtajme. Sochy, obrazy a kresby zaznamenávame ako jednotlivé postavy, skupiny s postavami akoby osamotene videnými, portréty, zátišia, krajiny. Všetko sa tu opakuje v akýchsi variantoch, v súvislých radoch, bez nápadnejších zmien a takmer bez vývinu. Všimnime si najprv námet — Giacometti ho považoval za prvoradý — a vzťah medzi ním, dielom a jeho pomenovaním. Keď názov diela je *Diego v bluzone* (1954), má socha sama podobu bronzového muža v bluzone a v tomto zmysle je akoby novým denotátom mena, ktorého pôvodným denotátom bol živý Diego v bluzone. To isté platí aj o obrazoch a kresbách. Na olejovom *Zátiší s jablkami* (1957) vidíme jablká porozhadzované po stole s nedbalosťou, nezvyklou na obraze, ale vlastnou životu. Kresbu nazvanú *Ateliér, mačka a pes* (1951) vnímame ako kresbu a súčasne ako autentický záznam pohľadu do umelcovej dielne s nedávno dokončenými sochami *Mačky* a *Psa*. Krátkosť spojenia medzi predmetným v diele a javovou skutočnosťou, medzi skutočnosťou, dielom a jeho názvom, len potvrdzuje, že Giacometti pracoval podľa modelu. Navyše teraz začíname tušiť, že to nemal, ako väčšina maliarov a sochárov máva od nepamäti, iba za prostredníctvom, za prípravný alebo študijný predstupeň k nejakému inému, konečnému dielu, ale že tu muselo ísť o väzbu základnú a skutočne bytostnú.

Námet u Giacomettiho vnímame bez pomoci symbolov, plne zmyslovo. A aké sú prostriedky, ktoré v plastickom výtvore dovoľujú rozpoznať kráčajúceho muža, alebo jablká na stole? Podobne ako v myslení pojem odráža jav vzhľadom na jeho podstatu, obraz predmetu znázorňuje to, čo je na predmete opticky rozhodujúce a umožňuje ho identifikovať. Ide spravidla o znázornenie hraníc veci prostredníctvom línie. U Giacomettiho však niet obrysovej línie ani v kresbách. Obrys tu naznačujú paralelné zväzky čiar, ktoré sa často tam, kde by sa mali zbíhať, pretínajú. Popierajú tak pevnosť tvarov, sprievádzajú predmety a zviditeľňujú



4. Alberto Giacometti: *Velká hlava Diega*, 1954, bronz



5. Alberto Giacometti: *Umelcova matka*, 1950, olej na plátne

súvzťažnosť priestorových plánov. V kresbách hlavy opisuje čiara v hustom krúžení vypuklé oblíny nosa a temné priehlbiny očí, alebo sa úplne stráca v húštine zauzlenín a kľukatín, ktoré robia z obrazu ľudskej tváre jediné tmavé hniezdo. Na obrazoch sa obrys ešte viac stráca a pri sochách to, čo sa inokedy javí ako silueta, nám celkom uniká, hranice tiel ustupujú, prepadajú sa do hĺbky. Najjasnejšie vnímame tektonické jadro sochy, skelet, s hmotou vstrebanou do seba alebo prudko vymršťovanou do priestoru. Povrch vôbec nie je presne ohraničený, je drsný, nestály, priam akoby sa rozpúšťal v ovzduší. Telo sochy tvorí spravidla len kostra a to, čo Taliani kedysi nazvali „ultima pelle“, povrchová vrstva modelácie, jej vonkajšia pokožka. V pomere ku skutočnej ľudskej postave vyzerajú tieto sochy veľmi deformované. O čo vernejšie sa zdajú napríklad Maillolove figúry, hoci tento sochár na rozdiel od Giacomettiho len zriedka pracoval podľa modelu.

Stojíme tu pred paradoxom: Giacometti chcel pravdivo napodobňovať skutočnosť, upustil však od obrysu, vzdal sa objemu, vyhýbal sa lokálnej farbe. Chcel kopírovať prírodu, no zavrhol pritom tie najosvedčenejšie prostriedky znázorňovania, akými kedy výtvarné umenie narábalo. Čo však znamená napodobňovať, znázorňovať skutočnosť? Vypomôžeme si jazykom. Slová „znázorňovať“, „názor“ majú rovnaký kmeň ako „zierať“, „zračiť sa“, „zrak“ a pochádzajú z toho istého sémantického základu ako výrazy: „náhľad“, „hľadieť“, „dívať sa“ alebo „vzhlad“, „výzor“, „podoba“. Pôvodnou činnosťou, ku ktorej sa všetky tieto slová viažu, je výkon zraku, je ňou videnie. A v tom je aj podstata výtvarného napodobňovania alebo znázorňovania skutočnosti – v uchopení viditeľného a jeho zaznamenania v obraze.

Lež kedykoľvek bolo v dejinách umenia cieľom postihnúť viditeľného, výsledok bol vždy iný, vždy podmienený tým, ako umelec videl a čo z videneého nechal vstúpiť do diela. V holandskom barokovom zátiší alebo v impresionistickom maliarstve rozhodovali samy objektívne vlastnosti viditeľna, v prvom prípade látkovosť a vecnosť predmetov, v druhom prchavosť javov atmosféry. Cézanne sa pokúšal namaľovať prírodu tak, aby sa ukázal proces, v ktorom sa hmota mení na tvar, no aby zároveň sa všetko premenlivé javilo ako pevné a trvácne. Dvaja maliari, ktorí majú pred očami tú istú krajinu alebo tú istú vec, namaľujú dve celkom odlišné podoby, hoci sa obaja verne pridŕžajú videneého. Nijaký pohľad nie je všeobjímajúci, nejestvuje absolútne oko, ani nijaký objektív, ktorý by zaznamenával skutočnosť takú, aká je. Záleží na tom, ako a z akého bodu v priestore a v čase, z akého stanoviska sa na veci nazerá. Podobne ako poznanie, aj videnie je možné len z istej perspektívy. Tá je vždy iná, vždy individuálna, podmienená okolnosťami a povahou subjektu. Preto keď chceme pochopiť umelca, ktorý sa usiloval postihnúť videné, musíme pátrať po tom, aká bola, aká mohla byť jeho perspektíva.

Keď James Lord raz poznamenal, že si nevie predstaviť, ako Giacometti vidí predmety, umelec odvetil: „To je presne to, o čo sa pokúšam, pokúšam sa ukázať, ako vidím veci.“<sup>11</sup> Nesvedčí tento výrok o tom, že Giacometti si zakladal práve na onom, „ako vidím“, že najviac sa opieral o samo videnie? Tu však už nepomôže iba pohľad na dielo, ani nestačí odvolávať sa na to, čo umelec povedal.



6. Alberto Giacometti: *Anette s dvojkoľkou*, 1950, olej na plátne

Treba sa vyzvedať na spôsob, akým dielo vznikalo. Otázka videnia je, zdá sa, sama dosť zložitá, príliš zložitá na to, aby postačilo, že bola vyslovená.

Odvráťme sa teda na chvíľu od Giacomettiho a sledujme problém videnia. Mám tu na mysli videnie v celkom elementárnej podobe, ako bezprostredné zrakové vnímanie. Všetko, čo je vnímateľné ľudským okom, tvorí širokú oblasť viditeľna. Úplné viditeľno však jestvuje len objektívne. Samo uspôsobenie a umiestnenie zrakového orgánu v ľudskom tele vymedzuje prah viditeľna a udáva jeho neúplnosť a nestálosť. Pre subjekt je viditeľné len to, čo je v jeho zornom poli a čo sa neskrýva za iným predmetom. Ale aj to je deformované vzdialenosťou, polohou v priestore, osvetlením. Po každom pohybe oka alebo zmene stanoviska sa všetko javí inak, z veľkého je malé, z kruhu ovál, z červenej ružová. Videnie ani v tej najbežnejšej, primárnej oblasti však nie je iba zrako-

vým vnímaním, ale opiera sa o vedomie. Nazdáme sa, že vidíme celé predmety, hoci obraz na sietnici oka v skutočnosti zaznamenáva len časti vecí, navzájom sa prekrývajúcich, o ktorých práve vedomie vie, že sú celkami, a akými. Čo teda pokladáme za čisto optický úkon, býva zatiaľ už upravené dozorom pamäti a transformované myslením.

V týchto medziach, v medziach pojmovovo korigovaného videnia, sa pohybuje európske výtvarné umenie našej civilizácie. Inak to bolo v predhistorických kultúrach, v predantickom staroveku a všade tam, kde spontánne bytie bolo bez dohľadu ratia. Magické objekty, fetiše, idoly, nástenné obrazy tých kultúr vznikali z inštinktívneho nazerania, bez analýzy alebo opisu a vďaka tomu nás dodnes prekvapuje ich sugestívna životnosť. Giacometti tiež sa zriekol korektív rozumu a obnovil prapôvodnú mágiu číreho videnia. Nuž a to je, zdá sa, najspolahlivejšia stopa na ceste za poznaním Giacomettiho spôsobu tvorby. Ukáže sa, koľko z toho, čo vyzerá ako zvláštnosť umelecovho tvárneho princípu a ako fenomén rýdzo výtvarný, pochádza vlastne z videnia, z úsilia verne postihnúť javovú skutočnosť.

Napríklad veľkosť. Hovoríme o životnej veľkosti, lebo o nej vieme, ale nikdy ju naozaj nevidíme. Postavu človeka vidíme vždy zmenšenú,



7. Alberto Giacometti: *Poprsie Anetty*, 1958—1960, kolorovaný bronz



8. Alberto Giacometti:  
*Anette IV*,  
1962, bronz

podľa toho, ako ďaleko je od nášho stanovišta. Keď sa k nej celkom priblížime, vnímame z nej len časť, ktorá zaplní celý náš zorný uhol. Aj v Giacomettiho sochách otázka veľkosti je vždy otázkou vzdialenosti. Drobné figúrky sa potom nejavia ako malé, ale ako vzdialené. Skutočná postava, povedzme, vzdalujúceho sa chodca, stráca objem, jej obrysy sa znejasňujú, až je z nej len hmľistá škvrna a napokon iba nejasný bod na obzore. Alebo tvár, keď je celkom blízko, prudko vynikne nos, ktorý je najvyššou bodkou, ostatok tváre zaniká, prepadá sa do hĺbky.

Podobne možno chápať aj dva ďalšie momenty v Giacomettiho tvorbe: hĺbku a diskontinuitnosť pohľadov. Hĺbka v maliarstve je fenoménom, ktorý iluzívne, pomocou perspektívnej projekcie tvaru, farby, proporcií, vyvoláva pocit objemu a priestoru na dvojrozmernej ploche. V sochárstve, kde objem a priestor sú reálnymi súčasnami, býva kategória hĺbky podradná alebo vôbec neprichádza do úvahy.

Otázka hĺbky sa vynára zároveň s otázkou videnia ako dôsledok optického dojmu, niečo čo nejstuje objektívne, ale len v spôsobe, akým sa veci javia subjektu od jeho stanovišta smerom k obzoru. Vychádzajúc z videnia, Giacometti určuje sochu zasa len videniu. Priestor tu nie je „sietou vzťahov medzi predmetmi, akú by videl tretí svedok môjho videnia alebo geometer, ktorý ju rekonštruuje z vtáčej perspektívy, ale je to priestor začínajúci sa u mňa ako u nulového stupňa rozpriestranosti“.<sup>12</sup> Pri pohľade na Giacomettiho sochy a obrazy sa zdá, že smerom od nich k divákovi sa priestor rozširuje a za nimi prudko ubieha do hĺbky. Na obrazoch je tento dojem taký účinný ako v dielach starých majstrov, v ktorých práve hĺbka bola najvypätejšou stránkou obrazu.

„Hlavná ťažkosť spočíva v zachytení celku a toho, čo môžeme nazvať detailom“,<sup>13</sup> hovorí Giacometti. „Keď sa na vás pozerám spredu, zabudnem profil. Keď sa pozerám na profil, zabudnem pohľad spredu. Nikdy sa mi nepodarí urobiť celok.“<sup>14</sup> Na jednej z búst Diega sa napríklad tvár a celá hlava javí pretiahnutá a úzka ako výkričník, kým poprsie je rozložené do šírky. Zato z boku vidieť úplný profil a plecica sú len ostrou hranou, iba kolmicou v priestore. Ak obchádzame sochu dookola, máme dojem, že vidíme aj to, čo tu vôbec nie je, že vidíme objem a plnú hmotnosť tela. Toto zdanie prítomnosti neprítomného vzniká v čase, v postupnosti zakrývania jedného a odkrývania druhého z oboch nesúčasných pohľadov. V celých postavách, stojacích alebo kráčajúcich, je takýchto diskontinuitných momentov viac a hranica medzi nimi nie je taká presná. Všetko závisí od divákovho stanovišta. Hmota trčiaca vo vzduchu jediným tenkým ostrím sa vzápätí plosko rozleje do priestoru, vypätá postava sa odrazu bez prechodu uvoľní, zdá sa, že sa naozaj pohybuje, že skutočne kráča, hneď sa približuje a hneď sa zasa vzdaluje. Rodin hovoril, že na soche, ktorej údy, trup a hlava sú zachytené v rozličných okamihoch a v postoji, aký v skutočnosti telo v nijakej chvíli nemalo, vznikajú medzi jednotlivými momentmi fiktívne prechody a spoje, ktoré najlepšie evokujú dojem pohybu.<sup>15</sup> Giacometti dosiahol rovnaký výsledok bez podobného zámeru, aj vtedy, keď robil, povedzme, hlavu alebo stojacu postavu. Preto sa jeho sochy vlastne vôbec nedajú ofotografovať, iba ak so skreslením, ktoré môže budiť celkom mylné predstavy.

Tridsať rokov Giacometti kreslil, maľoval, mo-

deloval, stále to isté a takmer nezmeneným spôsobom. A po celý ten čas mal pocit, že sa mu nedarí, že nemôže dosiahnuť to, čo by chcel. Prežíval tú trýzeň, ktorú poznal a spozná každý, kto sa pokúša verne uchopiť videné. Je to prirodzené, lebo v udalosti tvorenia, z ktorej dielo vzniká, sa pôvodné pohnutky transformujú. Zárodok tejto transformácie spočíva sčasti v samej povahe videnia.

Predstavme si napríklad maliara alebo sochára pri práci podľa modelu in actu. Vo chvíli, keď sa štetec dotýka plátna alebo keď prsty formujú hlinu, oko už nespočítava na predmete, ale upiera sa na vytvárané dielo. Namiesto bezprostrednej skutočnosti má umelec pred sebou to, čo mu z nej ostalo v pamäti. Nenapodobuje teda vlastný objekt zrkovného vnemu, ale svoj pamäťový obraz z neho, to čo psychiater označuje za eidetický zážitok.<sup>16</sup> Ten však už nie je iba pasívnym odtlačkom empirickej skúsenosti. Jeho podobu určuje celá osobnosť umelca, jeho fyzické a psychické dispozície, nekontrolovateľná tvorivosť pamäti, jeho imaginácia.

Alebo, všimnime si, čo aké veci Giacometti spodoboval. Umelec, ktorý sa opiera o videné, nebýva modelom čokoľvek, akýkoľvek náhodný výsek skutočnosti. Vždy ide o výber, o voľbu, ktorá sama umelca osvetľuje. Giacometti najčastejšie kreslil svoj ateliér, dom a krajinu z okolia rodnej Stampy, brata Diega, svoju matku a ženu Anette, dôverných priateľov.<sup>17</sup> Podobne ako Cézanne, obracal pozornosť na veci blízke a dobre známe; no na rozdiel od neho dával prednosť tomu, k čomu ho okrem denne opakovanej optickej skúsenosti pútať spojiť hlbšieho ľudského vzťahu, osobný zážitok<sup>18</sup> a aktívna sympatia. V portrétoch je napríklad Giacomettiho pomer k modelu udaný tým najpriamejším, najkomunikatívnejším spôsobom: postava tvorí v priestore strednú os a je vždy situovaná frontálne, teda dokonale vis à vis. Ťažiskom je hlava, najmä jej čelný aspekt, tvár. Maľovať alebo modelovať tvár nie je však to isté, ako maľovať predmet. Nemožno ju pozorovať ako to, čím z objektívneho hľadiska je,<sup>19</sup> lebo je rázu objektívneho aj subjektívneho, ona identifikuje človeka, prezentuje navonok jeho Ja. A nemožno ju preto ani postihnúť len na základe zmyslových údajov. Giacomettiho portréty, ako všetky dobré a pravdivé portréty, sú akoby dvojitými podobizňami — ukazujú osobnosť človeka, vystihnutú

iným človekom, a zároveň v spôsobe, akým je stelesnená podoba modelu, vyjadrujú podobu tvorcu.

Samo videnie je teda viac než videnie, je to fenomén, v ktorého podstate tkvie, že je presahovaním seba samého. Medzi maliarom a viditeľným sú úlohy nevyhnutne prevrátené, napísal Marleau-Ponty, maliar „má dojem, že jeho najosobnejšie skutky — jeho gestá a čiary, ktorých je len on sám schopný a ktoré sú pre iných ľudí zjavením, vyvierajú z vecí samých...“<sup>20</sup> Ako a čo všetko sa deje v tej chvíli, keď sa videnie vteluje do gesta, keď dielo nadobúda tvar, keď sa rodí umenie, vždy bolo a bude záhadou. Nielen pre toho, kto stojí pred dielom, ale aj pre tvorcu samého. Ani tá najpocitivejšia analýza nedovolí rozoznať v umeleckom diele presnú hranicu tela a ducha, vedomia a podvedomia, zákonitosti a náhody.



9. Alberto Giacometti:  
*Anette VIII*,  
1962, bronz



10. Alberto Giacometti: *Diego*, 1951, olej na plátne



11. Alberto Giacometti: *Portrait of Jean Genet*, 1955, olej na plátne

Tieto poznámky však nie sú a ani nemajú byť pokusom o analýzu Giacomettiho umenia. Náročky sa obmedzujú na jediné, na otázku videnia. Nekladú si pritom za cieľ túto otázku vysvetliť. Chcú len poukázať na to, že videnie bolo umelcovým východiskom pri vytváraní diela, že bolo jeho základným pokúšením. Keď to uznáme, bude nám Giacometti v mnohom pochopiteľnejší a bližší.

Bola tu na začiatku reč o tom, že Giacomettiho pokladali za umelca, ktorý vychádza z poznania, z myšlienkového konceptu a preň potom hľadá tvar. Takto ho však možno chápať len vtedy, keď sa k jeho dielu pristupuje z pozície inšpirovaného subjektu a keď sa neprihliada na jeho štruktúru a neberie sa do úvahy, čo on sám o ňom povedal. Podľa takýchto výkladov sa Giacomettiho tvárny princíp javí ako odvodený a jeho nedobová podoba sa môže chápať ako ľubovôľa alebo ako dôsledok vedomého výberu. Keď však odhliadneme od všetkého, okrem samej skutočnosti diela, keď sa pýtame, odkiaľ pochádza tá jasnosť a prostota námetu a jeho čitateľnosť prostredníctvom tvaru alebo ten priamy vzťah k modelu, ukáže sa, že sa Giacometti musel opierať o pôvodnú skúsenosť oka. Vrátil sa ku prameňu umenia ako videnia, k základnému osvojeniu sveta pomocou zraku. Nechal oko, aby viedlo ruku pri formovaní látky spontánne, bez prostredníctva pojmov a asociácií. Preto sa uchýlil k modelácii, ktorá dovoľuje v uvoľnenej hmote priamo a bez prietahov uchopiť podobu. Preto nedbal o rozdiely medzi tvrdým a mäkkým, hladkým a drsným, o rôznosť textúr, lebo zrak a hmat sú v prvotnom vnímaní nerozlíšené. Preto dával prednosť maliarskym prostriedkom a väčšinu soch viazal na pohľad spredu, nechávajúc ich zadnú časť nedohotovenú. Týmto svojím tvárnym princípom sa Giacometti očividne odlišil od všetkého, v čom spočíva osobitosť sochárstva tohto storočia. Tá osobitosť, ktorá vzišla z nastolenia zásad dokonalej trojrozmernosti a plného rozvinutia objemov, z rešpektovania hmoty a prirodzených vlastností materiálu, z oslobodenia sochárskeho prejavu od zobrazovacieho vzťahu k prírode a z jeho posunu k abstrakcii a k neobmedzenej plastickejši. To však robilo „druhého“ Giacomettiho priamym antipódom týchto zásad, zároveň ho zvláštnym spôsobom primkávalo k dejinnej minulosti.

Niekedy sa Giacomettiho sochy prirovnávajú

k umeniu archaických civilizácií, egyptskej alebo etruskej. Keď sa človek pristaví pri drobných pretiahnutých bronzových figurách etruskej kultúry vo Villa Giulia v Ríme, naozaj sa mu mimovoľne vybaví predstava Giacomettiho. V etruskom umení sú momenty s Giacomettim podivuhodne príbuzné: potláčanie objemu a zmysel pre kresbu, záľuba v bronz, úsilie verne spočobiť videné alebo sklon ku karikatúre. Analógie s plastickými výtvarmi paleolitických lovecov s totemami a modlami prírodného človeka rozpoznávame aj v iných dielach moderného sochárstva, u Brancusiho, Arpa, Moora. Ich spoločným pôvodcom je obhajoba biologickej prirodzenosti a spontánneho života proti dobou nastolovanej priorite zvrchovaného rozumu. Oveľa vzdialenejšia, ba celkom cudzia je však týmto sochám klasická novoveká tradícia európska. A práve do nej sa Giacomettiho dielo včleňuje neočakávaným a o to jedinečnejším spôsobom.

Tento umelec si zachoval vzťah slobody k historickej tradícii. Presnejšie povedané, nadobudol si ju, získal ju časom. Nepredstavujeme si však túto slobodu ako pudovú náklonnosť ani ako zámerné hľadanie opory u predkov, ktoré by malo vyvažovať stratu živých kontaktov s prítomnosťou. Vždy keď ožije metóda, ktorá sa už v dejinách umenia uplatňovala, sú v novom štádiu obsiahnuté štádiá predchádzajúce. Giacometti, ktorý prvý po Cézannovi a prvý v tomto storočí hlboko načrel do oblasti viditeľna, otvoril znova otázky, nastolené renesanciou: otázky perspektívy a hĺbky. Predĺžil, čo tu vzhľadom na zobrazenie videného bolo podstatné, a súčasne poprel, čo bolo dočasné a podmienené dobou. Renesančný umelec objektivoval vzťah medzi subjektom a zobrazovaným priestorom na základe jednotného porozumenia z fixného stanoviska. Renesančná perspektíva, definovaná Panofským ako „prevedenie psychofyzického priestoru do matematického“,<sup>21</sup> nebrala však a ani nemohla brať do úvahy problém diskrepancie medzi matematickou konštrukciou a psychofyzickým procesom vnímania.<sup>22</sup> Giacomettiho objavy v oblasti perspektívy a hĺbky uchopujú to, čo len prednedávnom rozpoznala psychológia. Hĺbka, ktorá podľa klasických teórií vnímania je iba v profile videnou šírkou, u Giacomettiho je vtelením zväzku medzi Ja a vecou, a je tou „najexistenciálnejšou“<sup>23</sup> dimenziou priestoru. Problém

postihnutia viditeľného, toľkokrát už považovaný za vyčerpaný a uzatvorený, vynára sa v diele tohto umelca ako otázka, ktorá vždy znova uplatňuje a bude uplatňovať nárok na to, aby bola kladená.

Giacomettiho dielo svojou objavnosťou aj povahou objavu zdá sa naozaj jedným z tých činov, ktoré v umení zakladajú a otvárajú nové cesty a ktoré zároveň pevne pripínajú nové ku starému. Že sa to teraz, na jeho retrospektíve ukazujú jasnejšie, zaiste bude vecou času. V dejinách umenia platí pravidlo, že všetky veľké premeny a zvraty sú spojené s odmietaním toho, čo predchádzalo. Umenie našej epochy preukázalo vo svojich raných hodinách voči minulosti azda ten najzaujaj-

tejší postoj, aký kedy dejiny zaznamenali. Takmer všetko, čo vzišlo z novej senzibility, nielenže bolo iné, ale v negácii starého práve samo seba nachádzalo a sa ustanovovalo. Tento „oidipovský komplex“<sup>24</sup> avantgárd, spočiatku celkom prirodzený, však prerástol za hranice tvorby a nadsťho poznačil teoretické kritériá aj vkus. Len teraz po rokoch, nadechádza čas, keď divák, odchovaný moderným umením, stráca predsudky voči tým dielam minulosti, ktoré nové umenie pôvodne zavrholo. Možno aj preto sa nám dnes dielo Alberta Giacomettiho javí už nielen ako filozofická výpoveď, ale ako pravá a jedinečná plastická udalosť. A to práve robí z Giacomettiho veľkú postavu nielen moderného, ale vôbec novovekého výtvarného umenia.

#### Poznámky

<sup>1</sup> G. Régner, *Alberto Giacometti*. La Revue du Louvre No. 4—5, 1969.

<sup>2</sup> G. Régner, *Alberto Giacometti*. L. c.

<sup>3</sup> *Alberto Giacometti*. Orangerie de Tuileries 15. 10. 1969 — 12. I. 1970. Katalóg s textom J. Leymarie, Paris 1969.

<sup>4</sup> Svedectvo o rozpakoch v prístupe k Giacomettiho dielu, vytvorenému po roku 1935, podáva aj jeho bibliografia. Za radom predvojnových výkladov, viazaných na umelcovu kubistické a surrealistické obdobie, nasleduje prestávka, po ktorej zoznam giacomettiovskej literatúry začína prudko narastať až od polovice päťdesiatych rokov, monografickej až v šesťdesiatych rokoch.

<sup>5</sup> Katalóg k výstave A. Giacomettiho v Pierre Matisse Gallery v New Yorku. Text J. P. Sartre, New York 1948; J. P. Sartre, *La recherche de l'Absolu*. Situations III, Paris 1948—1950; Neskoršie — J. P. Sartre, *Les Peintures d'Alberto Giacometti*. Derrière le Miroir No. 65, Paris 1954; J. P. Sartre, *Les Mots*, Paris 1964, str. 193—194.

<sup>6</sup> H. Read, *A Concise History of Modern Sculpture*. Thames and Hudson, London 1964, str. 159.

<sup>7</sup> D. Ashton, *The Unknown Shore*. Studio Vista, London 1962, str. 145.

<sup>8</sup> A. Breton, *Équation de l'objet trouvé in Intervention surréaliste*. Documents 34, Bruxelles 1934; A. Breton, *L'amour fou*. Gallimard, Paris 1937; A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*. Brentano's, Paris 1945; M. Leiris, *Alberto Giacometti*. Document I, Paris 1929; M. Leiris, *Pierres pour un Alberto Giacometti*. Derrière le Miroir No. 39/40, Paris 1951; M. Leiris, *Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaille*. L'Art No 20, Aix-en-Provence 1962; M. Leiris, *Préface à Alberto Giacometti*. Éditions Galerie Beyeler, Bâle 1966; F. Ponge, *Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti*. Cahiers d'Art, Paris 1951; F. Ponge, *Joca Seria, Notes*

*sur les sculptures d'Alberto Giacometti*. Méditations No. 6, Paris 1936; R. Char, *Alberto Giacometti*. Gallimard, Paris 1955; J. Genêt, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Derrière le Miroir No. 98, Paris 1957; J. Genêt, *Les Bonnes et l'atelier d'Alberto Giacometti*. L'Arbalète, Décines 1959; J. Genêt, *Alberto Giacometti*. Scheidegger, Zürich 1962; A. du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*. L'Éphémère No. 8, Paris 1968.

<sup>9</sup> *Sochári o sebe*. Zostavila Z. Volavková-Skořepová (Interview — P. Cabanne. Arts No. 825, 1961), Tatran, Bratislava 1968, str. 424.

<sup>10</sup> *Rozhovor s Giacomettim*. Zaznamenala M. T. Maugisová, 1964. Výtvarný život č. 1, 1965, str. 31.

<sup>11</sup> J. Lord, *Alberto Giacometti and His Drawings*. Katalóg k výstave kresieb A. Giacomettiho v Pierre Matisse Gallery v New Yorku, New York 1964.

<sup>12</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko a duch (L'Oeil et l'Esprit)*, Paris 1964. Orientace č. 4, 1966, str. 70.

<sup>13</sup> *Sochári o sebe* (Interview A. Parinaud. Arts No. 873, 1962), l. c., str. 427.

<sup>14</sup> *Sochári o sebe*, l. c., str. 433.

<sup>15</sup> A. Rodin, *O umění* (P. Gsell, *L'Art de Rodin*. Grasset, Paris 1932), Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1961, str. 47—54.

<sup>16</sup> Eidetický zážitok — reprodukcia zrakového vnemu, trvajúca aj po odstránení predmetu. Je na pomedzí predstavy a halucinácie. Pre vznik eidetických fenoménov sú príznačné činitele, ako zvýšená pozornosť a súmrak alebo tma (Giacometti pracoval najmä v noci). V. Vondráček, F. Holub, *Fantastické a magické z hľadiska psychiatrie*, Státní zdravotnické nakladatelství, Praha 1968, str. 53, 71—72.

<sup>17</sup> Najčastejšie Giacometti portrétoval Yanaiharu, Elie Lothara, Sartra, Genéta. Tiež Henriho Matissa.

<sup>18</sup> Napríklad Giacomettiho záujem o moment chôdze a rovnováhy pochádza pravdepodobne z čias, keď mu

po úraze hrozila amputácia nohy. (Sartre, *Les Mots*.)

<sup>19</sup> J. Brophy, *The Human Face*. Harnap and comp., London 1946, str. 11.

<sup>20</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko a duch*. Orientace č. 3, 1966, str. 65.

<sup>21</sup> E. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*. Vorträge der Bibliothek Warburg 1924—1925, Leipzig—Berlin 1927, str. 258. Prevzaté z E. Panofsky,

*Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Verlag Bruno Hessling, Berlin 1964.

<sup>22</sup> D. Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Verlag G. M. B. H., Augsburg 1929, str. 11.

<sup>23</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*. Gallimard, Paris 1945, str. 96.

<sup>24</sup> L. R. Rogers, *Sculpture. Present and Past*. The British Journal of Aesthetics No. 2, 1970, str. 182.

## L'oeil de Giacometti

Le „cas“ Giacometti est très spécial, tout à fait différent de tout ce qui caractérise l'art plastique de notre siècle. Cette différence est bien nette dans ses figures prolongées qu'il a produites pendant les trente dernières années de sa vie. Ce sont elles qui ont fait de leur artiste un des grands „outsiders“ que leur propre ère ne possède pas et qui doivent attendre la génération suivante pour leur donner leur véritable place.

Notre réflexion a pour le but de démontrer certains moments qui permettent de désigner l'oeuvre de Giacometti comme l'effet de telle faculté de découvrir, telle nouveauté comme il était dans son temps celui de Giotto ou de Cézanne (Gérard Régner). L'expérience du contact direct avec l'oeuvre — l'exposition rétrospective à L'Orangerie de Tuileries (Paris de 15. X. 1969 — 12. I. 1970) nous a servi comme la base concrète de notre observation. Les notes suivantes cherchent à résoudre trois problèmes. Le premier — c'est le problème d'interprétation de Giacometti. Le deuxième — c'est la recherche du secret de la „tentation essentielle“ de Giacometti pendant la création. Enfin, le troisième cherche à indiquer la place de Giacometti dans le cadre d'art contemporain et sa place dans le contexte avec la tradition historique.

Son oeuvre marque par le cubisme et surréalisme désignait les meilleures incarnations d'une énergie progressive, de laquelle émanaient les nouvelles conceptions de la sculpture moderne qui était appréciée dès son apparition. Mais, après 1935 Giacometti s'est retourné vers le travail selon le modèle. Cette conversion subite était expliquée comme un égarement, comme un pas en arrière. Peu après l'oeuvre de Giacometti était jugée d'un autre point de vue, qui fut très favorable pour lui — c'était le moment de l'avènement de l'existencialisme. Dans ses figures on a apprécié la présence de certains moments qu'on trouve aussi dans l'explication existentielle de la situation de l'homme — tels, comme l'interaction de la matière et de l'espace, du corps et de l'âme, de „moi“ et du monde, de l'existence et du néant, de l'isolement d'un être.

L'idée de cette interprétation, à l'origine de laquelle étaient les écrivains et les poètes, était adoptée par la plupart de critiques et d'historiens de l'art.

Les deux accès principaux — surréaliste et existencialiste — étaient déterminés de la même façon — ils n'ont pas examiné la construction intérieure d'oeuvre, ni recherché le procédé de sa naissance, ils n'ont pas vu la sculpture, le tableau, comme un événement plastique. Ils

les ont expliqués selon l'impression qu'ont laissé sur l'esprit et sur l'imagination du spectateur. Ainsi, pour eux, Giacometti était un artiste, qui sort d'une image ou plutôt d'une réflexion conçues d'avance, et que c'est pour elles, qu'il cherche la forme adéquate.

„J'essaie de démontrer comment je vois les choses“. Voilà comment Giacometti lui-même explique sa conception. Et qu'est-ce que nous dit son oeuvre? La rencontre avec ses figures surprend par leur vivacité pénétrante et par leur aptitude d'attirer les regards d'une manière que l'on n'attendait pas. La lisibilité de sujet, sans aide de symboles, l'impression de mouvement et de variabilité de position et de distance, la présence des phénomènes — comme la profondeur, la perspective et la discontinuité des regards, tout ça nous affirme que l'artiste était vraiment forcé de s'appuyer sur son expérience visuelle originale. Il devait suivre son „comment je vois“, saisir la perception visuelle „in actu“, sans arrangement de la conscience puis son incarnation dans un geste plastique d'une manière fidèle le plus possible. Et après, tout autre dans son oeuvre consiste dans le fait que la vision est „plus que vision“ (Merleau-Ponty), qu'elle se dépasse toujours elle-même.

Le problème d'incarnation du visible qui était considéré comme résolu, surgit de nouveau, avec Giacometti, comme une question qui a toujours le droit d'exiger d'être posée. L'artiste a concédé à son oeil le rôle de mener la main pendant la formation de la matière. Il se sépare des principes fondamentaux de la sculpture moderne — comme le principe de l'espace à trois dimensions, la plénitude de l'étendue, le respect de la matière et la délimitation de rapport représentatif avec la nature. En faisant revivre la méthode dans l'histoire de l'art déjà appliquée, il a rejoint inconsciemment les stades précédents. Il a dévoilé de nouveau les problèmes de la perspective et de la profondeur établis par la renaissance, pour prolonger ce qu'y était fondamental et pour nier ce qui était temporaire et historiquement conditionné.

Les découvertes de Giacometti dans le domaine de la vision ont dévoilé ce qui était discerné par les psychologues avant peu de temps. Son oeuvre représente l'expression de la sensibilité moderne. Étant lié à la conscience de l'époque moderne, il rattache en même temps, le nouveau au passé. Avec cela il nous débarrasse du „complexe d'Oedipe“, du préjugé de l'impossibilité d'existence d'un lien entre l'art du passé et l'art moderne.

## Pieta z Lipian

Mária Spoločnicková

Z nevelkého počtu významnejších gotických piet, ktoré sa zachovali na území Slovenska, nájdeme jednu v r. k. farskom kostole sv. Martina v Lipanoch, v meste, ktoré bolo kedysi dôležitou obchodnou zastávkou v Šariši na ceste spájajúcej sever Európy s Balkánom.

Popri kamenných pietách zo začiatku 15. storočia, ktoré sa nachádzajú v kostole františkánov v Bratislave, na bočnom oltári v chráme sv. Egidia v Bardejove, a popri drevených pietách, ktoré sú v Zemplínskom múzeu v Michalovciach,<sup>1</sup> ďalej v kostole Všetechsvätých v Bijacovciach (z rokov 1420—1440), v kostole v Radvani (z roku 1518)<sup>2</sup> — je polychrómovaná drevorezba z Lipian našou najstaršou a najpozoruhodnejšou pietou.

Naposledy bola u nás zverejnená roku 1937 na výstave „Umění na Slovensku“, usporiadanej v Prahe s datovaním príslušného katalógu „ca. r. 1400“

Reštaurovanie, ktoré sa uskutočnilo v rokoch 1968—1969, prinieslo k problému presnejšieho datovania a materiálneho stavu plastiky viac svetla.<sup>3</sup>

Súsošie piety je umiestené t. č. v gotickej arche bočného oltára na evanjeliovkej strane s neogotickými a novšie upravenými doplnkami; o arche nemožno tvrdiť, že bola pôvodným „prístreším“ piety, i keď rozmermi sa na prvý pohľad zdá primeraná proporciám dvoch figúr. Súdiac podľa brokátového vzorovania pozadia, oltárna skrinka pochádza z dôb mladších a slúžila pôvodne inej náplni. Pieta z Lipian je koncipovaná frontálne, skladá sa z dvoch osobitne vyrezávaných figúr, má mierne nadživotnú veľkosť a je vzadu i na miestach podstavca vydlabaná. Výška sediacej P. Márie spolu s podstavcom je 140 cm.

Obidve plastiky boli v priebehu storočí niekoľkokrát premaľované a pri predchádzajúcich úpravách i rezbársky porušené. Originalita vzhľadu diela utrpela okrem už spomínaného častého premaľovania najmä tým, že pre zvýšenú zhubnú činnosť červotoče boli z plastiky odstránené: stavba pôvodného trónu Panny Márie spolu s časťami bočných záhybov jej rúcha, na miestach predpokladaného gotického sedadla, ako aj spodné hrany a strany šesťuholníkového piedestálu azda so slepou kružbou a reliéfnou alebo ornamentálne riešenou výzdobou predných plôch. Stopy po nich boli dlátami prácne zahladené. Po tomto neblahom zásahu bola pieta postavená na šesťboký podstavec, ktorý bol vzadu opatrený neogoticky profilovanými doskami, naznačujúcimi nenávratne stratený tvar niekdajšieho trónu, resp. sedadla Matky božej. Predné plochy veľmi porušeného pôvodného šesťhranu boli prekryté taktiež novými doskami a pretreté tmavohnedou farbou imitujúcou aj štruktúru dreva. Všetky tieto doplnky boli do tela plastiky vbíjané klincami i skobami, čím vznikli v červotočivom dreve nové, značne veľké defekty. Po čase sa z týchto miest začali sypať piliny a otvory porušujúce profily drapérií na bokoch rúcha Panny Márie sa zväčšovali. Sochu Panny Márie pôvodný majster vydlabal vzadu miestami tak hlboko, že v oblasti hrudníka má lipové drevo niekde len hrúbku 4 mm. Keď uvážime, že i tenký plát poprsia bol napadnutý a rozhlodaný, dostaneme obraz stavu dreva viac než katastrofálny. Že sa horná časť plastiky Panny Márie neulomila a nezosypala, možno vďaka len veľmi hrubo naneseným novým vrstvám glejovokriedového podkladu a olejových náterov na prednej strane.

Rozkladné pôsobenie aktívnej červotoče a vlh-



kosti zasiahlo aj korpus Kristov a zapríčinilo tak isto dezolátny stav dreva zvlášť na chrbtovej strane, dotýkajúcej sa Matkinho lona, ktoré sa už pri predchádzajúcich opravách rozpadávalo a čomu chceli v minulosti zabrániť nalepením kúsok ražného plátna takmer na celú plochu inkarnátu. Priglejením plátna k tejto časti chrbta vznikla hrubá, nežiadúca vrstva medzi lonom Matky a telom Syna a tá zmenožňovala určiť správnu polohu a sklon, ba priam zabraňovala umiestiť korpus bezpečne — a preto boli obidve plastiky provizórne k sebe pripútané drôtmí a povrazmi.

Mechanickými nárazmi sa poodlamovali i niektoré menšie časti plastík. Právě predlaktie Matkinho, držiace pod chrbtom mŕtve telo, sa rozpadlo na dve časti; vydrobilo sa na lakti a v zápästí. Avšak obidva kusy sú autentické a patria bezpečne k pôvodnej drevorezbe. Ťažkopádny, skôr zmeravený pohyb a mohutná široká dlaň s pomerne krátkymi prstami,<sup>4</sup> ako aj zvyšky pôvodnej polychromie na rukáve a prstoch sú toho dostatočným dôkazom.

Jedine ľavá ruka Panny Márie bola v baroku prepracovaná, ale len na jej spodnej časti v predlaktí, a nahradená novou, modelovanou na konci 19. storočia. Pretože celé predlaktie s rukávom spodného rúcha Panny Márie dostalo nový tvar, je v názorovom rozpore s predlaktím pravej ruky i vtedy, keď berieme do úvahy, že pravá ruka nie je viditeľná z priechelného pohľadu a má nosnú funkciu. Na tomto jedinom vyčnievajúcim (a po čase aj oslabenom) kuse dreva spočíva totiž celá váha hornej časti tela Kristovho.

Ulomené boli ďalej: ukazovák ľavej a prstenník pravej ruky Kristovej, ktoré sa však našli v úlomkoch a medzi smetím za oltárom, takže sa, tak isto i menšie fragmenty palcov nôh, dali vsadiť späť a niektoré detaily pomocou nich reštaurovať. Definitívne však chýba malíček zo zvisle visiacej Kristovej pravej a niekoľko palcových článkov na jeho oboch nohách.<sup>5</sup> Odložený je i menší kúsok z najnižšieho cípu bedrového rúška, ktoré padá zvisle nadol a prekrýva časť mäkkho splyvajúceho plášta Panny Márie.

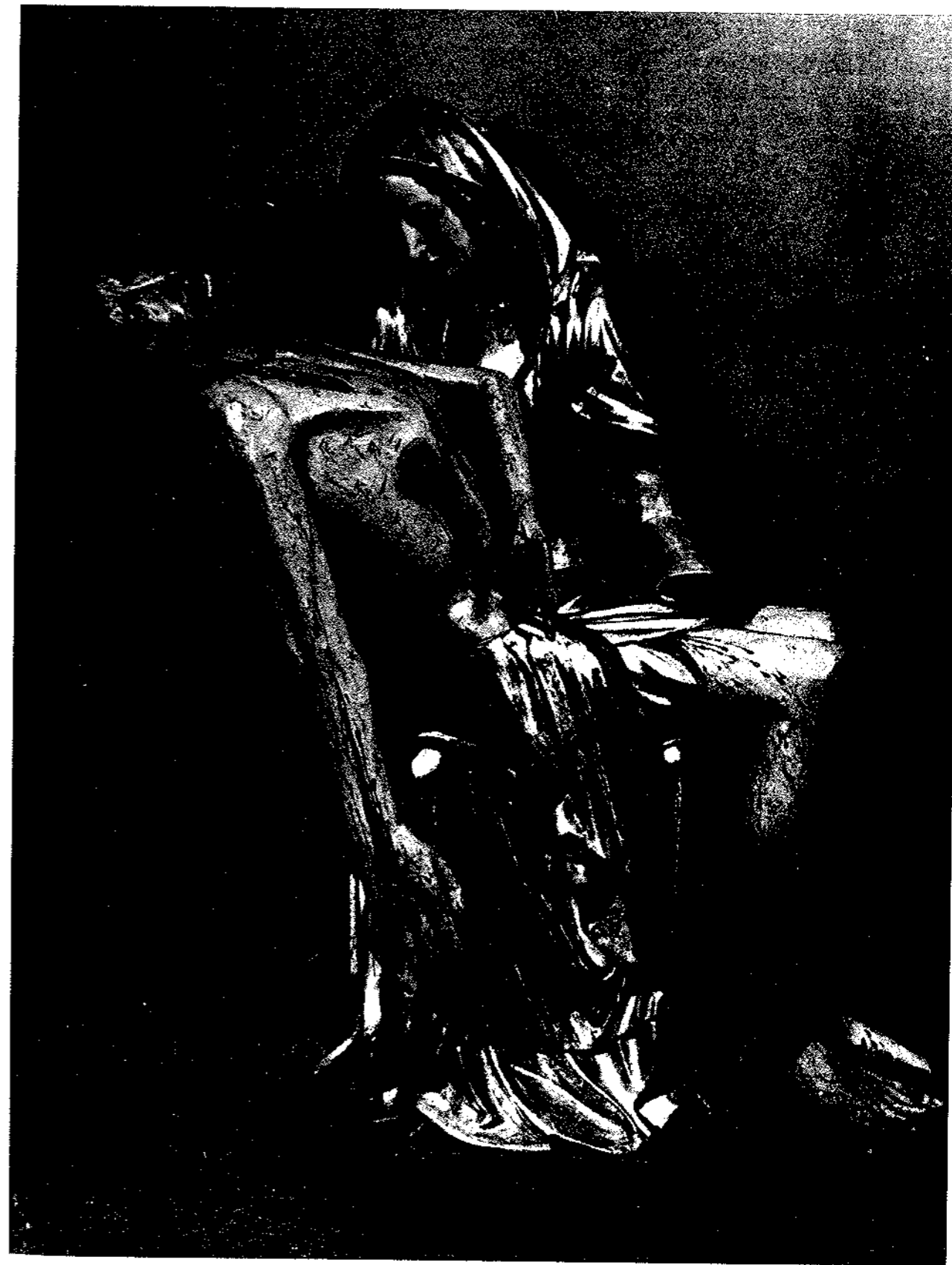
Okrem týchto defektov, ktoré sa nedotkli v podstate najdôležitejších častí rezby, uchovalo sa dielo pod premalbami celistvo vo svojej pôvodnej koncepcii. Neboli vymenené, doplnené, resp. prepracované údy Kristove, ani jeho tvár a vlasy, ba

ani hlava s tvárou Panny Márie, ako to niektorí ešte i v nedávnej minulosti predpokladali pre ich neobyčajnú modeláciu. Iba nové nánosy kriedy a „konzervačné“ laky mali za následok skreslenie plasticosti a zanesenie, znetvorenie väčších — menších rezbársky cenných detailov.

Posledné natieranie kriedového podkladu a premalby mali charakter neogotickej úpravy s intenzívnymi odtieňmi tmavočervenej, modrej, s bronzovým ornamentom na Máriinom vonkajšom plášti a so striebrenkou na vnútornom rúchu Panny, ako aj na bedrovom rúšku Krista. Do pôvodnej tříňovej koruny boli upevnené prúty z prírodného kra, čo malo za následok veľké poškodenie a odpadnutie uvoľnenej pôvodnej polychromie v partiách vlasov. Obidve figúry mali vlasy tmavohnedé a inkarnáty mali silne ružový tón bez charakteristickej kresby a vyznačenia detailov, s hrubou vrstvou stmavnutého laku a povrchových nečistôt. Pod týmito hrubými nánosmi bola tenká izolačná vrstva beloby a glejového náteru. Všetky spomenuté vrstvy boli pomerne ľahko rozpustné. Snímali sa pomocou pomalého napučievania organických rozpúšťadiel a miestami mechanicky skalpelmi. Týmto úkonom sa odkryli zvyšky pretrhanej a miestami až k pôvodnej gotickej polychromii predratej vrstvy temperového kolorovania, ktoré malo odlišné spracovanie kresby na inkarnátoch Krista i Panny Márie. Geometrickým a pravidelným usporiadaním niekoľkých krvavých stôp po bičovaní bol okrovisivý inkarnát Krista denaturalizovaný, čo zodpovedalo prevládajúcemu vkusu doby a duchu vtedajších výtvarných názorov. Tvár Panny Márie mala veľmi tenkú telovo-ružovú farbu s náznakom červenších líc, s červenými vyplakanými očami; slzy stekali po lícach vo viacerých prúdoch a farba na nich bola hrubo, až plasticky nanesená.

Táto baroková úprava inkarnátov vo fragmentálnom stave, ktorá sa prácne odstraňovala prevažne mechanicky, skrývala pod sebou neobyčajne krásnu pôvodnú gotickú polychromiu vzácnej kvality z hľadiska umeleckého i technického. Je nanesená na glejovo-kriedovom podklade, ktorý je — okrem niekoľkých uvoľnených miest na tvári Panny Márie a Krista — jedinečne zachovaný

Neznámy majster: *Pieta z Lipian*, 1340—1350, celok. Stav po reštaurovaní





Neznámy majster:  
*Pieta z Lipian*,  
1340—1350,  
detail.  
Stav polychrómie  
po reštaurovaní

a súdržný. Defekty v samej farebnej vrstve boli síce značné, ale vznikli len mechanickými nárazmi, otĺkaním a odlúpnutím od kriedovej vrstvy.<sup>6</sup> Menšie trhlinky a rozostúpená krakeláž sa našli len na miestach spojov, t. j. na ramenách a stehnách korpusu, v ktorých boli jednotlivé údy pomocou čapov a kolíkov vsadené do tela a spoje pred nanesením pôvodnej glejovo-kriedovej podkladovej vrstvy starostlivo potiahnuté plátnom. Hrudník a sedacia časť korpusu sú vydlabané a duté. Po vyhlbení trupu a dohotovení všetkých spojov majster osadil chrbtovú „dosku“ do opracovanej plastiky ako poslednú súčasť rezby, ale už bez pláteného počahu spojov. Táto chrbtová „doska“ je veľmi tenká, miestami len niekoľkomilimetrová a v priebehu času vznikli tu i dve pozdĺžne trhliny zapríčinené zosychaním dreva. Po odstránení všetkých novších tmelov, premalieb a spevňovacích látok našla sa i v týchto partiách poškodená, ale pôvodná gotická polychrómia.

Charakteristické známky pôvodnej polychrómie inkarnátu Krista sú: sivoružová telová farba s neobyčajne živým prednesom stôp po bičovaní a rán v boku, v dlaniach, priehlavkoch oboch nôh a prúdov stekajúcej krvi z tŕňovej koruny na tvári

a krku — z tmavého kraplaku a použitím temného sivomodrého až zeleného tónovania tela v oblastiach otvorených rán. Markantnou črtou mŕtvej tváre Kristovej s hlbokými očnými jamkami dodávajú dramatický prízvuk kaligraficky zakreslené oči s mihalnicami, obočie i veľké kvapky krvi na čele a vpadnutých lícoch. Okolo pootvorených úst je farba pleti tmavá, pery sú fialovohnedé. Neobyčajne krásne sú formované úzke prívreté oči s neporušenými svetlými dúhovkami a dlhými kontúrami na tmavých šikmo rezaných viečkach. Na modelovaných tvaroch brady a fúzov sú jednotlivé vlásky zaznačené aj vrývaním do kriedovej vrstvy podkladu.

Povrazcovite modelované pramene vlasov, vyrezané z dreva, kontrastujú s mätko rozloženými maľovanými vlnovkami vlasov na ramenách a chrbte, ktoré sa stali viditeľnými tiež len po odstránení novších tmavohnedých premalieb. Pôvodné vlasy Kristove sú čierne, brada je o niečo svetlejšia. Pôvodná tŕňová koruna je vyhotovená z pletenca pomerne silného povrazu, do ktorého autor vpravil drobné kolíky a prikryl celok podkladovou vrstvou a sýťou zelenou farbou.

Hodno spomenúť ešte podivuhodne zachovanú

Neznámy majster: *Pieta z Lipian*, 1340—1350, detail.  
Stav po reštaurovaní

polychrómiu na dlhých prstoch na rukách, s čierne zakreslenými tvarmi nechťov a sivomodrou podmalbou koncov prstov, čoho obdobu nájdeme i na niektorých zachovaných palcoch nôh. Naznačené sú aj modriny okolo kolien a členkov s jemnými prechodmi do tmavej šede.

Pri porovnaní polychrómie Kristovho inkarnátu zvlášť v jeho tvárových partiách s odkrytou farebnosťou a kresbou v tvári Panny Márie je pozoruhodná až nápadná nejednotnosť a úplná rozdielnosť v poňatí — takmer bez akejkoľvek názorovej príbuznosti dvoch polychrómií. Farba pleti Panny Márie je svetlejšia a žltkastá, pomerne úzke pery sýtočervené, obočie a oči bez vyznačenia jednotlivých vlások a mihalnic, vrásky vystupujúce z kútikov očí, ako aj kruhy pod očami sú naznačené ružovými čiarkami, horná kontúra viečok je čierna, dolná červená, prúdy slz a tvary kvapiek ilustrujú bezprostrednejší vzťah ku skutočnosti a je tu badateľná i snaha o modeláciu farbou. Jediným spoločným znakom sú tri a tri takmer neviditeľné priečne položené svetloružové pružky na koreni nosa oboch sôch, ako aj záznam na spodných viečkach tou istou farbou.

Je diskutabilné, a preto nemožno vylúčiť, že polychrómia inkarnátu Panny Márie pochádza z neskoršieho, novšieho obdobia ako neporovnateľne kvalitnejšia polychrómia Kristovho inkarnátu,<sup>7</sup> alebo je dielom aspoň iného majstra-polychrómistu. Celkový materiálny stav dreva bol však taký povážlivý, že vznikla obava, aby odstránením, resp. rozsiahlejším a hlbším sondovaním v tvárovej časti Panny Márie nevzniklo nežiadúce torzo. Pri uskutočnení drobných sond na tvári, kde boli menšie defekty a odpadnutá farebná vrstva pod bradou, našlo sa iba drevo bez akýchkoľvek iných farebných alebo podkladových zvyškov. Okrem toho posúdenie situácie sťažuje aj okolnosť, že sa nezachovali ruky Panny Márie v pôvodnom stave. Ako som už uviedla, lavá je úplne nová a na pravej chýbajú pravdepodobne všetky posledné články prstov, na ktorých spočíva korpus; sú krátke

Neznámy majster: *Pieta z Lipian*, 1340—1350, detail.  
Stav počas odstraňovania vrstiev premalieb



a je neznámy presný tvar a znázornenie nechťov — typické na rukách a nohách Kristových, čo by mohlo potvrdiť, alebo vyvrátiť totožnosť majstrapolychrómistu. Na doplnenie uvádzam, že inkarnát Panny Márie vykazoval presne to isté množstvo a poradie premalieb a izolačných medzivrstiev (pri postupnom snímaní novšie nanesených a nepôvodných vrstiev) ako inkarnát Kristov.

Ďalší a podrobnejší prieskum techniky polychrómovania, ktorý sa uskutoční v najbližšej budúcnosti na viacerých plastikách v Lipanoch, prinesie určite i v tomto smere definitívnejšie závery.

Odstránením všetkých hrubých nánosov a doplnkov vynikla nielen kvalita jednotlivostí a detailov sóch, ale aj nadpriemerná úroveň súsošia ako celku.

Napriek tomu, že sediaca postava Panny Márie s málo sklonenou hlavou smerom ku Kristovi, s neobyčajne predĺženým a štíhlym driekom prevyšuje Syna, korpus je v lone Matkinom pomerne veľký. Mŕtve telo Kristovo predurčuje expresívny charakter povrchového spracovania, ktorému dodáva mimoriadne zvýšený akcent práve opísané pôvodné polychrómovanie inkarnátu. V nápadnej monumentálnosti, v geometrickej skladbe korpusu, v rozvrhu kompozície, v plošnej modelácii, miestami až v odvážnej štylizovanosti foriém doznieva úsilie o abstrahovanie príznačné duchu predošlej slohovej epochy. Zjednodušená plastickosť častí meravých rúk a stuhnutých nôh, ohnutých v pravom uhle, svedčí ešte o vysokej schopnosti rezbára odhmotniť výraz. Tvary hranatého tela zmäkčuje bedrové rúško, ktorého voľný koniec padá po pravej strane nadol a je modelovaný takmer reliéfove.

S Kristovou plastikou mierne kontrastuje socha Panny Márie. Modelácia jej tváre je pokojná, hladká — tvár je orámovaná štylizovanými krátkymi vlnkami pravidelne padajúcich vlasov, ktoré siahajú pod závoj v podobe dvoch vrkočov a majú farbu svetlohnedú. Nekomplikovaný závoj, položený zvolna na Máriinu hlavu, pokrýva obidve plecia a spája sa na prsiach; z horných ramien padá na lakte a splyva ďalej v jej lone s vrchným plášťom, tvoriac tak jediný, neoddeliteľný kus odevu. Od seba málo vzdialené kolená situované do rovnakej výšky sú prekryté vrchným plášťom, pekne modelovaným z pohľadu sprava. Spodné rúcho na hrudníku a rukávoch je úplne hladké, priľhavé, bohatosť nehlbokých záhybov nájdeme len na



Neznámy majster: *Pieta z Lipian*, 1340—1350, detail. Stav pri snímaní nepôvodných vrstiev

častiach vyčnievajúcich spod horného plášťa. Máriino rúcho sa ako celok vyznačuje jemnou eleganciou, tvarové záhyby sú bez samoučelných kaskád drapérií, čo dodáva celej rezbe mimoriadny pôvab i vážnosť a zdôrazňuje aj obsahovú stránku súsošia. Tieto miesta pripomínajú transpozíciu francúzskych prác v slonovej kosti do dreva z 13. storočia.

Najbolestivejším konštatovaním hneď v začiatkoch reštaurátorských prác bolo, čo potvrdilo i rozsiahlejšie sondovanie neskôr, že pôvodná polychrómia práve na týchto rezbársky hodnotných partiách — t. j. na vonkajšom plášti a jeho rube, na spodnom rúchu Panny Márie i bedrovom rúsku Kristovom<sup>8</sup> — padla za obeť, pravdepodobne pre mimoriadne zlý stav už pri barokovej úprave plastík. V hlbších záhyboch<sup>9</sup> a na neprístupných miestach našli sa síce drobné zvyšky pôvodnej polychrómie aj barokovej rekonštrukcie, čo pomohlo



Neznámy majster: *Pieta z Lipian*, 1340—1350, detail. Stav po reštaurovaní

vyriešiť tento pálčivý — a pri reštaurovaní gotických plastík z našich kostolov taký častý — problém, ale pre reštaurátora tým vznikla nevítaná úloha.

Okolnosti, že funkcia tejto pamiatky — vyplývajúca z jej umiestnenia — je kultová, že inkarnát, ktorý býva vodidlom pri určovaní príslušností k niektorým slohovým prejavom, bol v podstate intaktný, vynútili si, aby postihnuté časti odevu boli rekonštruované.

Vonkajší plášť prehodený cez hlavu Bolestnej Matky a bedrové rúško Krista boli pôvodne pozlátené, na vnútorných stranách pastelovo modré,<sup>10</sup> spodné rúcho Panny Márie bolo postriebrené so zlatožltou vrstvou laku.<sup>11</sup> Črievičky, na ktorých sa farba zachovala na väčších plôškach, boli čierne, podstavec pod nohami bol pôvodne zelený.

Rekonštrukciou poškodených častí sa originalita výrazu diela nenarušila, obnovil sa len umelecko-

estetický účinok pozlátených partií rúcha, a tmeľením — bez pokusu o rekonštrukciu plastických tvarov — sa scelil do hladkej plochy zničený povrch šesťbokého podstavca. Na inkarnátoch s mnohými drobnými kazmi, ktoré boli najprv práce vytmelené, mohla sa použiť imitujúca retuš. Týmto riešením opticky získali obidve plastiky harmonicky ladiaci vzhľad.

Na záver možno povedať, že *Pieta z Lipian* je nielen ojedinelým, ale aj vrcholným dielom vertikálneho typu piet, pravdepodobne k nám importovaným dielom, v ktorom mystický výklad hmotného sveta je už čiastočne na ústupe, umelecká reč sa opiera o vnemy zmyslového sveta a v konečnom hodnotení je formovaná realitou. Je dielom, v ktorom sa spája ešte tichá monumentalita so silou výrazu, ale svojim nevtieravým realizmom ohlasuje už pátos nasledujúcich storočí.

Odkrytím pôvodnej gotickej polychrómie v jej autentickej podobe na inkarnátoch vzrástol nielen historický význam tohto pozoruhodného diela, ale aj umelecký a estetický význam, ktorý presahuje svoj prvotný geografický rámec. Ak na tejto báze hodnotíme význam rezby z Lipian, stáva sa ona dôležitým ohnivkom v reťazi preverovania vývoja stredoeurópskeho umenia piet.

Všetky uvedené faktory spolu s novými poznatkami dávajú podnet, aby sa ustálili hranice datovania Lipianskej piety do prvej polovice 14. storočia, do rokov 1340—1350.

#### Poznámky

<sup>1</sup> Torzo piety v Zemplínskom múzeu našiel dr. Jaroslav Vízda. Typ horizontálnej piety v značne poškodenom, fragmentovitom stave, bez polychrómie, bez nôh Kristových, ruky zložené na ľavej strane v Máriinej lavici, hodne prerezané. Stála pravdepodobne dlho vonku, drevo spráchnivené, ľahké, červotočivé. Rezbársky sú zachované len časti drapérií Panny Márie niže kolien.

<sup>2</sup> Obidve piety pokryté značným množstvom vrstiev premalieb, kriedových nánosov a nového zlátenia. Radvanská s mnohými novými doplnkami. S reštaurovaním radvanskej piety sa počítá v rokoch 1971—1972.

<sup>3</sup> Reštaurovala autorka príspevku na žiadosť majiteľa, Rím.-kat. farského úradu v Lipanoch.

<sup>4</sup> Autor rezby musel pravdepodobne pri definitívnom osadzovaní korpusu na Máriine kolená šikmo zrozať z vnútornej, dľaňovej strany posledné články (brušičky) prstov, aby váha hornej časti tela, ktoré sa dotýkalo len

bodove, spočívala pevnejšie na plôškach zrezaných prstov Panny Márie. Toto vysvetlenie napomáha aj skutočnosť, že Kristov chrbát neďaleko podpažia, na miestach dotyku ruky Matky, je vydlabaný, vyhlbený tak, aby pre Máriine prsty bolo viac miesta. Toto vyhlbenie štyroch žliabkov je pôvodné a nachádza sa v nich pôvodná farba inkarnátu Kristovho tela.

<sup>5</sup> Boli na žiadosť majiteľa-investora v priebehu prác doplnené ľahko odstraniteľnou voskovoživičnou zmesou a od originálu farebne odlišené.

<sup>6</sup> Pôvodná polychrómia bola spontánne ošúchaná a až na drevo vyleštená na pravom podkolení, presnejšie pravom lýtku vo väčšej ploche neustálym dotykom rúk, čo bolo ponechané bez tmelenia a retuše.

<sup>7</sup> Je málo pravdepodobné, že by bol ten istý majster pre kompozične menej dôležitú figúru súsošia riešil inkarnát druhoradým spôsobom, čo by mohlo potvrdiť (alebo vyvrátiť) totožnosť majstra polychrómistu.

<sup>8</sup> Okraje pôvodne pozláteneho bedrového rúška (na miestach dotyku s Kristovým telom) sú pretiahnuté na glejovo-kriedový podklad polymentovou vrstvou a zlatou citrónovožltou fóliou, na ktoré majster naniesol v ďalšom postupe prácu vrstvu telovej farby. Tieto úzke pruhy boli pod farbou inkarnátu nedotknuté a uchovali sa bezpečne ako zvyšky pôvodného zlátenia. Obnažené boli na niekoľkých miestach pri snímaní premaliob.

<sup>9</sup> Pod modrou farbou opačných, rubových strán horného plášta Panny Márie sa našli taktiež fragmenty pôvodného gotického pozlátania.

<sup>10</sup> Táto modrá farba má za podklad farbu čiernu. Väčšie ostrovčeky sú na pravom kolene Panny Márie pod Kristovým telom a pod jej pravou rukou na padajúcom plášti. Boli ponechané bez doplnenia a bez retuší.

<sup>11</sup> Striebro s „Waschgoldom“ sa našlo na pravom rukáve a na spodnom rúchu dole v záhyboch okolo členkov Panny Márie.

Ladislav Šášky

## Reštaurovanie ranobarokovej sochy Madony z Mestskej galérie v Bratislave

Mestská galéria v Bratislave začala v posledných rokoch robiť prípravu na znovusprístupnenie svojej zbierky starého umenia umiestnenej v bývalom kostole klarisiek. Začalo sa s architektonickým prieskumom a s reštaurovaním kostola a postupne sa dávali reštaurovať poškodené alebo v minulosti nevhodne upravené diela. Medzi dielami, ktoré boli vybraté na reštaurovanie, bola aj ranobaroková socha Madony, ktorá sa do zbierok Mestského múzea (z ktorého sa Mestská galéria vyčlenila) dostala už roku 1942.

Socha Madony bola po poslednej úprave, uskutočnenej niekedy v tridsiatych rokoch nášho storočia, zdanlivo v dobrom stave, v skutočnosti však jej červotočou rozožraté lipové drevo nebolo spevnené, socha bola nevkusne doplnená novými časťami a atribútmi a jej posledná polychrómia pôsobila veľmi neesteticky. Už na prvý pohľad bolo zjavné, že na soche treba vykonať viac odborných reštaurátorských úkonov, preto pri výbere plastík

profesorom akad. mal. Karolom Veselým pre študijné reštaurovanie na reštaurátorskom oddelení Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave bola práve táto plastika vybratá pre diplomovú prácu poslucháčky Dany Salamonovej.

Socha predstavuje typ stojacej Madony s dieťaťom na jednej ruke a so žezlom v druhej ruke. Mária je oblečená v tradičnom dvojdielnom rúchu, Ježiško s jablkom v ruke má na sebe košielku. Na hlavách oboch postáv boli korunky, v ľavej ruke Márie bolo žezlo. Už pri zbežnej prehliadke sa zistilo, že obe korunky i žezlo sú novými doplnkami, že rovnako boli doplnené pravá ruka Ježiška i ľavá ruka Márie, ako aj podstavec a Máriine črievice, a že na soche je niekoľko vrstiev novších polychrómií, ktoré sa s drevom dobre nespojili a začali opadávať.

Dana Salamonová po pridelení plastiky na diplomovú reštaurátorskú prácu urobila predbežný prieskum a do zápisu o stave diela podrobne

uviedla rozsah a charakter poškodenia dreva, rozsah a charakter nových doplnkov a charakter novej polychrómie. Konštatovala, že podstatná časť plastiky bola vyrezaná z jedného kusa lipového dreva, ktoré bolo vzhľadom korytovite vydlabané dlátom polkruhového profilu a už pôvodným rezbárom doplnené spredu troma vsadenými časťami — korunou Madony, ľavou rukou Madony, pôvodne asi so žezlom, a pravou rukou Ježiška, pravdepodobne zdvihnutou v žehnajúcom geste. Tieto nasadené časti neskôr zrejme odpadli, preto ich pri niektorej neskoršej oprave sochy znova doplnil rezbár, ktorému chýbalo pravé umelecké cítenie, lebo doplnky pôsobili veľmi neorganicky. Drevo bolo silne napadnuté červotočou, najmä jeho zadná strana, a miestami bolo spráchnivené, najmä v spodnej časti, v dôsledku čoho posledný reštaurátor doplnil podstavec a črievice Madony. Hlava Madony mala vzhľadom hlbšie praskliny a na temene otvor, pôvodný pracovný otvor, hlboký 2,5 cm. Ďalej sa zistilo, že drapéria Madony bola po mechanickom poškodení doplnená štyrmi novými kusmi dreva a v spodnej časti väčšími tmelmi. Pôvodná plastika bola postavená na nový podstavec a jej stabilita bola zabezpečená hranolom, ktorý bol zapustený do podstavca a vsadený do korytovite vydlabaného otvoru na zadnej strane plastiky. Na plastike bolo viac hrubých súvislých náterov a podkladových vrstiev, ktoré skresľovali jemnosť rezby; posledná vrstva svojou surovou farebnosťou pôsobila veľmi neesteticky. Celý povrch poslednej premalby pokrývala hrubá vrstva nečistoty.

Uvedené zistenia umožnili vykonať umelecko-historický rozbor a slohové zaradenie plastiky. Plastika, vysoká 165 cm, patrí, ako som už spomenul, k tradičnému typu stojacej Madony; aj jej výtvarný typ je veľmi konvenčný. Pozoruhodná je však tým, že patrí ku skupine slovenských ranobarokových plastík, na ktorých ešte vidieť reminiscencie stredovekej sochárskej tvorby. Silne pretiahnutú postavu Madony s krátkym driekom zachytil rezbár v obvyklom kontraposte, s jednou nohou pevnou a druhou mierne predsunutou a v kolene skrčenou, čo mu umožnilo trochu oživiť hieratický postoj Márie výrazným prehnutím tela v tvare obráteného S. Ináč je pohybová aktivita Márie minimálna; okrem kontrapostu a esovitého prehnutia tela naznačovala pohyb len ľavá ruka Márie, ktorou asi okázala dvíhať svoje žezlo.

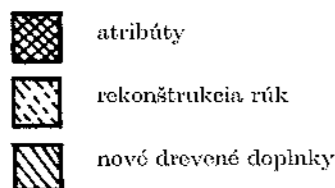
Vertikalitu nápadne pretiahnutej postavy zdôraz-



1. Socha Madony pred reštaurovaním

ňuje úprava drapérie, najmä ostro rezané a k zemi spadávajúce záhyby spodného rúcha i vertikálne záhyby plášta, padajúce z ramien organicky nadol k zemi. Trocha malebnosti do tejto pomerne jednoduchšej kompozície vniesol rezbár úpravou ľavej časti plášta, ktorú si Madona pridržava pravou rukou pod Ježiškovým telom, a tým zakrýva prednú časť Máriinho tela. Táto časť plášta má komplikovanejšiu úpravu a je najpôsobilivejšou časťou drapérie. Záhyby sú tu vyššie, zárezy hlbšie, okraje sa riasia v plytkých kaskádach. Pre úpravu

2. Grafické znázornenie stavu plastiky pred reštaurovaním



drapérie sú teda charakteristické organicky usporiadané záhyby, ktoré zodpovedajú riaseniu prirodzenej látky, ovládanému zákonmi gravitácie. Odtiaľ vyplýva úzky profil záhybov a uzavretý obrys sochy.

Oválna tvár Márie s vysokým zaobleným čelom, dlhým nosom a mierne vystupujúcou, zaokrúhlenou bradou, ako aj dlhé rezané vlasy spadajúce v hustých prúdoch na plecia, opakujú figurálny

typ slovenských neskorogotických sôch. Na neskorogotickú tradíciu nadväzuje aj postava Ježiška svojím figurálnym a tvárovým typom. Medzi postavou matky a dieťaťa niet bližších vzťahov, ani v konaní dieťaťa nenachádzame nič detské. Pohľady oboch postáv smerujú k divákovi. Mária drží dieťa okázale, akoby ho ukazovala divákovi, Ježiško, ktorý drží v ľavej ruke guľu ako symbol vladárskej moci, obracia sa k divákovi a pravou vztýčenou rukou ho žehná. Hieratická postava Márie držiacej žezlo opakuje gotický typ Madony – kráľovnej nebies, Ježiško je chápaný ako panovník a veľkňaz zároveň.

Rezbár, ako vidieť z opisu, vedome nadväzoval na gotickú tradíciu. Najmarkantnejšie sa to prejavuje na figurálnych typoch oboch postáv, na tvárovom type Márie, na úprave jej vlasov, na kontraposte a esovom prenutí jej tela. Úprava drapérie, ktorá harmonizuje s postavou Márie a zdôrazňuje jej vertikality, vychádza však z iného

3. Sondáž premaliieb



výtvarného ponímania ako úpravy drapérií gotických a neskorogotických sôch. Kým na stredovekých sochách drapérie zakrývali telesné tvary postáv a boli samostatným výtvarným činiteľom, ktorý spravidla nerešpektoval ľudskú postavu, ani prirodzenú zákonitosť zemskej gravitácie, drapéria tejto sochy, hoci ešte nedovoľuje, aby sa telesné tvary postáv výraznejšie uplatnili, zásadne rešpektuje zákonitosť gravitácie a staršej gotickej tradícií je poplatná len v niektorých detailoch. V celkovom výtvarnom poňatí sa teda uplatňuje expresia, dedičstvo gotickej tradície, i racionálnosť prevzatá z renesančného umeleckého chápania.

Snúbenie gotických výtvarných tradícií s renesančným nazeraním bolo typické v 17. storočí pre oblasti, v ktorých sa udržiaval katolicizmus, najmä pre západné Slovensko, kde sa v exponovaných politických a cirkevných centrách, ako bola Bratislava, Trnava a Nitra, neuplatnila reformácia tak ako na ostatnom území Slovenska, a kde už pred polovicou 17. storočia znova ožívala umelecká činnosť v službách katolíckej cirkvi. Aj na našej plastike môžeme sledovať tendencie vyhovujúce nastupujúcej protireformácii a rekatolizácii, ktorá znova stavala Máriu, ako Matku božiu, na prvé miesto medzi svätcami a priznávala jej hodnosť kráľovnej nebies.

Na základe uvedených formálnych a obsahových znakov možno vznik sochy zaradiť do obdobia okolo polovice 17. storočia, keď sa na západnom Slovensku začali pre rekatolizáciu vytvárať nielen politické, ale aj kultúrne podmienky.

Zriedkavý typ plastiky, ktorý spájaním formálnych a obsahových prvkov starších výtvarných tradícií začínal novú etapu výtvarného umenia na Slovensku, právom si zaslúžil pozornosť bratislavskej Mestskej galérie i reštaurátorského oddelenia Vysokej školy výtvarného umenia v Bratislave; historická a umeleckohistorická hodnota sochy zdôvodňuje potrebu náročného reštaurovania. Vychádzajúc z tohto hodnotenia a z opísaného stavu plastiky, podala diplomantka návrh na postup reštaurovania: v prvej etape spevniť narušené drevo namáčaním plastiky v petrifikačnom kúpeli, upevniť uvoľňujúce sa vrstvy polychrómie a povrch plastiky očistiť od nánosov prachu a špiny; v druhej etape odstrániť vrstvy novších polychrómií a nové doplnky, ktoré pôsobili neesteticky a narúšali pôvodný vzhľad plastiky; v tretej etape reštituovať pôvodné estetické kvality plastiky úpravou pôvod-

nej hmoty, zachovanej polychrómie, celkovej povrchovej úpravy a vyhotovením nového podstavca.<sup>1</sup>

Keďže však odstraňovanie novších vrstiev polychrómie a novších doplnkov, prípadne skrytých závad, býva technicky náročné a pre reštituovanie pôvodného výtvarného vzhľadu veľmi dôležité, nemožno k tejto práci pristupovať mechanicky, ale len po podrobných a zodpovedných prieskumoch. Základnú hmotu plastík i vrstvy polychrómie treba preskúmať pomocou sond a výbrusov a podrobiť chemickému i röntgenologickému prieskumu. Diplomantka vykonala všetky potrebné prieskumy a výsledky prieskumov zachytila v podrobnej grafickej, fotografickej i materiálnej dokumentácii.

Sondážny prieskum vykonala chemickým aj mechanickým postupným odstraňovaním jednotlivých vrstiev na niekoľkých miestach. Prieskum pomocou výbrusov vykonala tak, že z rôznych častí sochy (z plášťa, šiat, tváre a vlasov) odňala

4. Odstraňovanie premaliieb





5. Röntgenová snímka hlavy Márie

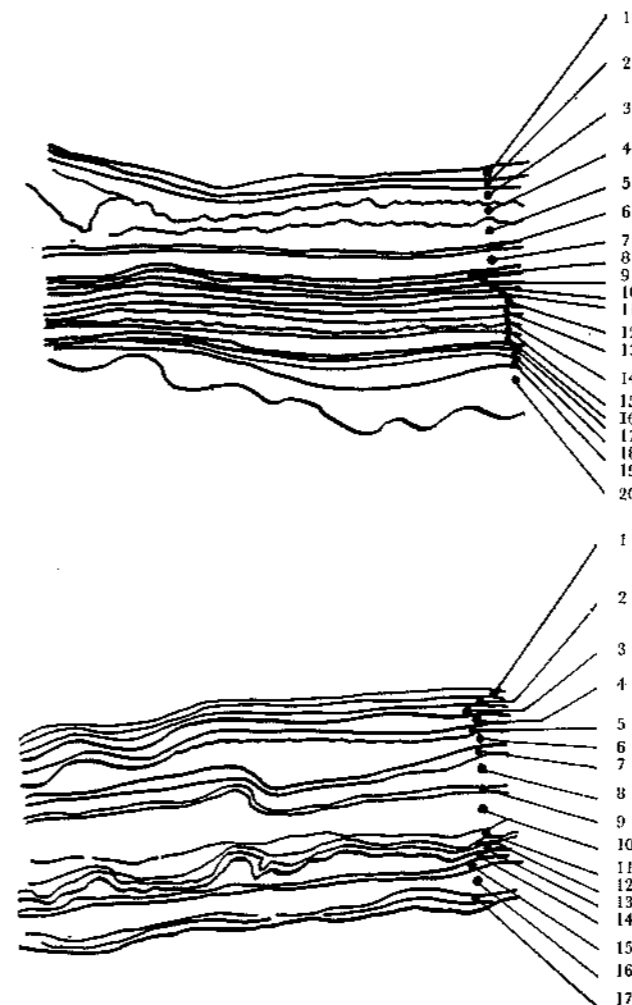
drobné časti až po drevo a zaliala ich do dentakrylu a po vybrúsení ich prefotografovala cez mikroskop. Oba spôsoby prieskumu, prieskum pomocou sond i pomocou výbrusov mal ukázať množstvo a sled farebných vrstiev spolu s vrstvami kriedových podkladov pod každou farebnou vrstvou a s medzivrstvami lakov a lazúr na každej farebnej vrstve. Výsledky oboch prieskumov boli rozdielne, čo je pochopiteľné; pomocou výbrusov sa zistilo viac vrstiev, najmä tenkých vrstiev laku, lazúr a povrchovej nečistoty, ktoré ľudskému oku pri mechanickom odstraňovaní vrstiev môžu uniknúť. Rozdielny počet vrstiev sa zistil na drapérii a na inkarnáte. Na plášti Madony sa pomocou mikroskopu zistilo 15 vrstiev spolu aj s drevom, na šatách Madony 19 vrstiev, na inkarnáte z tváre Madony 20 vrstiev. Podľa usporiadania vrstiev došla diplomantka k záveru, že socha bola v minulosti štyrikrát upravovaná.

Chemickým rozborom pigmentov odobratých z viacerých vrstiev zistil externý spolupracovník VŠVU Ing. Pospíšil skladbu jednotlivých odobratých vzoriek a konštatoval, že medzi komponentmi jednotlivých vzoriek sa nachádza zinková bieloba, ktorej priemyselná výroba sa udáva až od r. 1780 a umelý ultramarín, ktorého prvá výroba sa datuje od roku 1787. Výsledky chemického rozboru pigmentov a vyhodnotenie jednotlivých premalieb z hľadiska slohového ukázali, že sa plastika zachovala v pôvodnom stave až do prvej tretiny 19. storočia a odvtedy bola štyrikrát reštaurovaná. Posledná — najväčšia — oprava bola uskutočnená pred rokom 1942, v ktorom sa plastika dostala do zbierok Mestského múzea v Bratislave. Podľa mienky doc. dr. Alžbety Güntherovej-Mayerovej ide o opravu typickú pre dielňu majstra Golla, ktorý pracoval v Bratislave v tridsiatych rokoch nášho storočia. Vtedy plastika dostala aj nové atribúty a bola postavená na nový podstavec.

Röntgenologickým prieskumom (priamym pozorovaním v stereoprístroji a prieskumom negatívov zhotovených pri röntgenových lúčoch) sa zistili zvyšky pôvodnej polychrómie, trhliny v dreve, tmely, stopy po červotoči a klince zabité do dreva



6. Röntgenová snímka drapérie

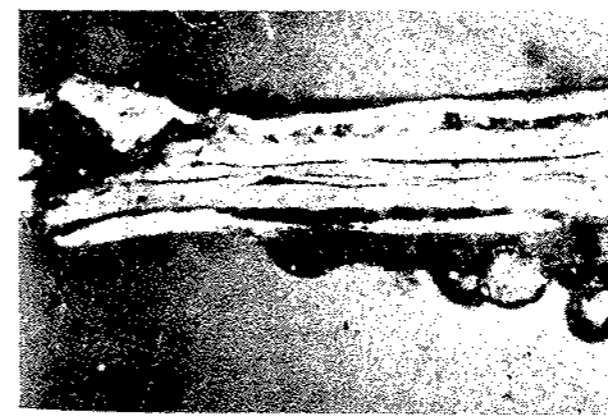


1 vrstva nečistoty — 2 horná vrstva svetlotelovej farby — 3 vrstva svetlotelovej farby — 4 kávovohnedá vrstva — 5 tenká medzivrstva — 6 vrstva telovej farby — 7 tmavosivá medzivrstva — 8 biela podkladová vrstva — 9 tenká čierna vrstva — 10 ružová vrstva — 11 tenká medzivrstva — 12 rumelková medzivrstva — 13 krémová, telová farba — 14 medzivrstva — 15 tmavá medzivrstva — 16 kriedová, žltá telová podkladová vrstva — 17 tmavá podkladová vrstva — 18 tenká vrstva podkladu — 19 krémová medzivrstva — 20 podkladová vrstva, sivej farby

1 tenká vrstva laku — 2 zelená lazúra — 3 ostro ohraničená vrstva plátkového striebra — 4 polymentová vrstva — 5 tenká kriedová vrstva — 6 červená rumelka — 7 vrstva morenového laku — 8 hnedosivá podkladová vrstva — 9 izolačná vrstva, sivozelená — 10 svetločervená rumelka — 11 tmavohnedá medzivrstva — 12 vrstva rumelky — 13 vrstva súvislej bordovej — 14 ružová vrstva — 15 tenká vrstva rumelky — 16 vrstva ružovej (len miestami) — 17 prerušovaná, tenká, tmavá vrstva

7. Grafické znázornenie vrstiev polychrómie

8. Mikrosnímky vzoriek polychrómie





9. Celkový pohľad na plastiku počas reštaurovania



10. Celkový pohľad na plastiku po zreštaurovaní

plastiky. Zistilo sa, že z pôvodnej ranobarokovej polychrómie sa zachovali len nepatrné zvyšky na drapérii a na tvári Madony, že v dolnej časti plastiky je pod novšou polychrómiou mnoho tmelov a že tmelom boli domodelované aj časti drapérie (neskôr po odstránení novej polychrómie sa ukázalo, že tu bolo drevo silne ohorené, asi od sviečok) a že sa v dreve nachádza mnoho klinčov. V dolnej časti boli klince použité ako výstuž tmelov, osem klinčov v hlave Madony bolo použitých na upevnenie koruny.

Vychádzajúc z výsledkov všetkých výskumov a z terajšej funkcie plastiky, vypracovala diplomantka definitívny reštaurátorský zámer. Jej

názor na konečnú úpravu plastiky podmieňoval na jednej strane stav plastiky, najmä stav jej dreva a pôvodnej polychrómie, na druhej strane skutočnosť, že plastika bude slúžiť galériovým potrebám. Stav dreva napriek značnému poškodeniu červotočou a ohňom a napriek strate pôvodných atribútov si v podstate zachoval všetky znaky slohového názoru a rezbárskej práce pôvodného autora. Prvotná polychrómia sa zachovala v minimálnom rozsahu, zachovala sa však takmer v celom rozsahu prvá novšia vrstva polychrómie, pochádzajúca z prvej polovice 19. storočia. Súčasná galériová funkcia plastiky si nevyžaduje rekonštrukciu pôvodnej formy, aká by sa prípadne

vyžadovala, keby si plastika bola zachovala svoju pôvodnú sakrálnu funkciu.

Vychádzajúc z týchto skutočností, rozhodla sa reštaurátorka očistiť plastiku od všetkých novších doplnkov (korunky, žezlo, ruky, črievce Madony) a farebných nánosov, aby sa bez všetkých rušivých momentov mohol uplatniť pôvodný slohový charakter plastiky. Takouto úpravou sa mala vyzdvihnúť nielen estetická, ale aj dokumentárna hodnota plastiky, ktorá je pri tomto zriedkavom type veľmi dôležitá z hľadiska vedeckovýskumného.

Otvorenou otázkou zostala úprava polychrómie a v súvislosti s ňou konečná úprava povrchu plastiky. Pri rešpektovaní zásady, že polychrómia je nevyhnutnou súčasťou historickej plastiky, mohla prísť do úvahy len záchrana prvej súvislej

vrstvy novej polychrómie, teda klasicistická polychrómia z prvej polovice 19. storočia; pôvodná ranobaroková polychrómia a pôvodné zlátenie sa totiž zachovali len v nepatrnej miere, a preto by nebola možná ani ich rekonštrukcia. Klasicistická polychrómia by však bola narušovala estetický vzhľad plastiky svojimi ostrými a nezladenými farbami (žltá, modrá, svetlomodrá a ružová), preto diplomantka navrhla odstrániť aj túto vrstvu a ponechať len zvyšky pôvodnej polychrómie (zvyšky zlátenia a striebrenia, inkarnátu a hmedej farby) a ako estetické činitele prírodnú farebnosť a členitosť povrchu dosiahnutú rezbou. Aby tieto dve umelecké kvality vynikli, navrhla odstrániť menšie defekty dreva: stopy po červotoči vyplniť dreveným tmelom, menšie mechanické



11.—12. Pohľady na zreštaurovanú plastiku zo strán

poškodenia na profiloch drapérie doplniť drevom; väčšie chýbajúce časti, ktorých pôvodný tvar sa už nedal zistiť, diplomantka navrhla nedoplňať. Zároveň navrhla postaviť sochu na nový podstavec vyhovujúci tvarove i proporčne. Zámer schválil vedúci reštaurátorského oddelenia prof. K. Veselý a súhlasil s ním aj riaditeľ Mestskej galérie v Bratislave Ľudovít Medvecký.

Po schválení reštaurátorského zámeru pristúpila diplomantka k poslednej fáze reštaurovania, k výtvarnej úprave plastiky. Po poslednej petrifikácii (plastika bola štyri razy petrifikovaná v roztoku 10-percentného acrylitu X 20/5 v toluéne s pridaním dezinfekčného prostriedku pentachlór-fenolu; veľmi rozrušené miesta boli lokálne napúšťané zriedeným epoxidovým lakom, ChS epoxid 300 AC) odstránila poslednú vrstvu mladších polychrómií, aby odkryla všetky zvyšky pôvodnej polychrómie, a potom pristúpila ku konečnej úprave dreva, z ktorého bola plastika vyrezaná. Miesta značne poškodené červotočou zatmelila emulzným pilinovým tmelom, ktorým domodelovala aj drobné chýbajúce partie vlasov, poškodené miesto na zadnej strane plastiky v rozlohe 50 x 15 cm zatmelila epoxidovým pilinovým tmelom. Tmeľy z predošlých opráv, ktoré tvarove i technicky vyhovovali, ponechala, nevyhovujúce tmeľy odstránila a nahradila novými. Po úprave dreva uskutočnila temperovými farbami retuše na miestach, kde sa zachovala pôvodná polychrómia, na rušivých miestach inkarnátov a na rube Máriinho

plášťa. Nakoniec naniesla na plastiku ochranný konzervačný náter, ktorý zároveň pôsobí ako estetický činiteľ.

Postup reštaurátorských prác diplomantky po celý čas usmerňoval vedúci reštaurátorského oddelenia VŠVU prof. K. Veselý a podľa jeho intencií diplomantka vo všetkých fázach reštaurovania viedla presné dokumentačné záznamy o pôvodnom stave sochy, o postupe a o výsledkoch výskumov, o spôsobe petrifikovania dreva a odstraňovania novších vrstiev polychrómie a o záverečnej úprave plastiky. Zároveň robila fotografickú dokumentáciu plastiky pred reštaurovaním, počas prác, i po reštaurovaní pri normálnom osvetlení, aj pri röntgenovom prežiarení. Písomná i fotografická dokumentácia, ku ktorej boli pripojené i výbrusy drobných častí polychrómie zaliatych do dentakrylu, bola uložená v reštaurátorskom oddelení Vysoké školy výtvarných umení. Diplomantka na základe tejto dokumentácie spracovala obsiahlu písomnú správu o svojej diplomovej reštaurátorskej práci.<sup>2</sup> Správa spolu s reštaurovanou sochou bola predmetom konečného hodnotenia reštaurátorskej spôsobilosti diplomantky. Starostlivo zreštaurovaná socha po uvedení do pôvodného, i keď torzovitého stavu je vzácnym dokladom umeleckého nazerania z obdobia jej vzniku, rovnako starostlivo a precízne zakladaná dokumentácia je zas spolu so sochou dokladom metodiky reštaurovania historických plastík na reštaurátorskom oddelení VŠVU v Bratislave.

#### Poznámky k obrázkovému materiálu

1. Socha Madony pred reštaurovaním. Plastika mala niekoľko vrstiev premalieb a nové doplnky v dreve
2. Grafické znázornenie stavu plastiky pred reštaurovaním. Časti vyznačené šrafovaním sú nové doplnky
3. Sondáž premalieb na inkarnáte Ježiška a na šatách Ježiška i Márie
4. Postupné odstraňovanie premalieb z postavy Márie i Ježiška
5. Röntgenová snímka hlavy Márie; na pravej strane tváre zreteľne vidieť kovovú skobu vsadenú do dreva zozadu
6. Röntgenová snímka drapérie Márie. Vidieť viaceré klince (použité ako výstuž pri tmelení), čiastočky zachovanej pôvodnej polychrómie, trhliny v dreve a stopy po červotoči
7. Grafické znázornenie vrstiev polychrómie na inkarnáte Madony (1) a na šate Madony (2)

8. Mikrosnímky zhotovené z odobratých vzoriek polychrómie inkarnátu (1) a šatu Madony (2)
9. Celkový pohľad na sochu Madony počas reštaurovania, po odstránení nových doplnkov a čiastočnom odstránení premalieb
10. Celkový pohľad na sochu Madony po zreštaurovaní
- 11.—12. Pohľady na plastiku zo strán; dobre vidieť nový podstavec a výstuž vsadenú do vyhlbenej časti na zadnej strane sochy

#### Poznámky

<sup>1</sup> Zápisnica z porady o konečnom vzhľade reštaurovanej plastiky Madony s Ježiškom z majetku Mestskej galérie v Bratislave zo dňa 13. III. 1967.

<sup>2</sup> Správu som použil pri spracúvaní tohto príspevku.

Jan E. Koula

## Jan Koula a Slovensko

Životní dílo Jana Kouly (7. II. 1855—18. V. 1919) ukazuje ve všech svých projevech velkou mnohostrannost, šířku zájmu a vzácnou uměleckou poctivost ve všech směrech. Usilovně hledal uměleckou pravdu a jeho postoj ke všem soudobým problémům byl vždy čestný, poctivý a mužný. Jeho vlastenectví nebylo papírové, ale opíralo se o hluboké poznání našeho lidu, jeho životnosti a síly v jeho nejpříznavnějších projevech, v jeho lidovém umění. Jako tvůrce vycházel z obsáhlé znalosti umění všech dob. Studoval historické památky stavitelské i umělecko-průmyslové naše i cizí po stránce konstruktivní i výtvarné a sám tvořil, vycházející z hospodářských a sociálních podmínek své doby a jejich možností. V jeho tvorbě se nutně zrcadlil i boj našich zemí o národní svébytnost.

U Jana Kouly se spojuje a doplňuje podivuhodným způsobem jeho romantismus s jeho klasicismem, láska k lidovým projevům s jeho láskou k antice. Jeho antika šla ruku v ruce s jeho studii národopisnými a konstruktivně technickým hlediskem v bádání archeologickém. Lze říci, že svou antiku objevil v lidovém umění, především slovenském, které mu pomohlo pochopit stříh i šat antický. Stačí uvést jeho přednášku *O kroji lidu slovenského* z r. 1890 anebo studii *Několik myšlenek, v čem a kde dlužno hledati starožitnost vyšívání československého*.

Jan Koula vždy vychází z konstruktivního principu, z konstruktivní nutnosti, která, jak praví, se vybrousila a stala se požadavkem estetickým. Všechny své práce doprovázel dokonalými názornými kresbami, někdy i akvarely a vlastními fotografiemi, dnes vzácnými dokumenty, protože zobrazují věci již dávno neexistující. Vždy mu šlo jen o úspěch dobré věci, o naše umění, naši architekturu jako nejvyšší a nejvěrnější výraz naší národní kultury. Proto je jeho dílo stále živé a věřím, že bude i stále přítomné.

Jan Koula se narodil 7. (podle matriky 9.) února v Českém Brodě. Po obecné škole v Sadské odchází

r. 1866 na Vyšší českou reálku v Praze, kterou ukončil maturitou s vyznamenáním r. 1872. V této době byl to jeho přítel a strýc, geometr Albert Heim, který v něm vzbudil a pěstoval lásku k malířství a k umění vůbec. S ním také „za honoráře menšími stavitelskými a geometrickými pracemi vydělané“ vykonal první studijní cesty za uměním do Bavor, Saska i po různých krajích Čech. Od r. 1872 pokračoval ve studiích na České vysoké škole technické v Praze, na škole prof. Josefa Niklase, který se však již v této době nemohl vyučování téměř věnovat pro nemoc. To rozhodlo o tom, že Jan Koula odešel s několika jinými českými studenty do Vídně na Akademii výtvarných umění, na školu prof. Theofila Hansena, který byl podle slov Koulových „považován za nejlepšího architekta antiky a měl ve Vídni nadmíru skvělé jméno“. Hansen byl tvůrcem vídeňského parlamentu a novořeckých monumentálních staveb v Athénách. Současně měl Koula možnost hospitovat ve večerní škole Eisenmengerově dějiny umění a ve škole Lichtenfelsově krajinářství.

Jednou se vracel domů přes Břeclav a tato cesta mu byla osudná. Ve svých rukopisných pamětech popisuje tento půvabný příběh: „Náhoda zavedla k tomu podnět, když jsem z Akademie v červenci odjížděl r. 1878. V Břeclavě jsem přisedal k Brnu. Tu na nádraží stála s hudbou svatba v plném kroji a ta mě tak dojala, že jsem se těch lidí ptal, odkud jsou. Ti pravili, že z Uherského Brodu, ale že v každé vesnici tam mají stejně krásný kroj, tak jsem si zapsal starostu a jestli by mně takový kroj pořídili, jinak že bych s nimi šel. Byl to vynikající, dobrý člověk. Ten mi řekl, že by mne i na svatbu vzal, ale jak chci. Jel jsem tedy dál, ale z hlavy mně to všecko nešlo. Když jsem se jako asistent etabloval, dal jsem si takový kroj poříditi. To se rozumí, nevěda o celém Slovensku i českém lidovém umění.“

V krajích se dal Jan Koula i několikrát vyfotografovat. Jeden snímek poslal svému příteli a národopisci prof. Josefu Šimovi v Brně se slovy:



„Také Vám posílám pseudoslováka na památku. Je z Turné, má košili z Prešburské stolice a boty z Ostroha (opravdové) a jen tělo má brodské.“ Totiž z Českého Brodu, kde se Jan Koula narodil.

Kroj nosíval jistě jen při zvláštních příležitostech, ale holinky (čižmy) s tuhými holeněmi nosíval rád vůbec. Zdály se mu velmi účelné. Rychle se obouvají a při práci v zahradě mu chránily holenní kosti proti poranění. Alespoň tak to vždy tvrdíval. Právě tak i celý kroj, jeho střih i zdobení se mu jevil jako otázka účelová, materiálová, otázka konstruktivní nutnosti, která se po vybroušení stala požadavkem estetickým.

Když přišel r. 1866 na studia do Prahy, vyhledala mu jeho matka byt ve „skomírajícím dívčím pensionátu proti Novoměstské věži“, jak uvádí ve svých pamětech. Tam se naučil „celé množství ručních prací“, což mu bylo později velmi prospěšné při studiu lidových krojů a vyšívání. — V říjnu r. 1878 stává se asistentem při stolici prof. Josefa Schulze na České technice v Praze a začleňuje se do kypícího pražského uměleckého života. Tehdy dochází pilně do Umělecké Besedy, která je živým střediskem umělců všech oborů. Soustřeďuje umělce, členy „generace Národního divadla“, s nimiž uzavírá četná přátelství. Toto prostředí a jeho mladistvé nadšení způsobilo, že se architekt Jan Koula zúčastnil jako malíř soutěže na oponu Národního divadla. S Myslbekem, Ženíškem, Nerudou, Hostinským a Pinkasem redigoval pamětní spis ve prospěch Národního divadla *Národ sobě*, v němž byly uveřejněny i jeho dva akvarely. V této době spoluzakládá též Spolek pro šíření národního vyšívání.

Rok 1880, jak píše Jan Koula ve svých pamětech, může se považovat za začátek novějších snah o poznání umění národopisného. Toho roku uspořádala paní Josefína Náprstková se spolupracovnicemi výstavu lidového vyšívání a krojů v Praze na Střeleckém ostrově. Byla to výstava objevná. Jan Koula tam byl častým hostem, snažil se plně vniknout do podstaty věcí. Roku 1885 spoluorganizoval Jan Koula výstavu v Náprstkově museu, která, podle slov Čeňka Zíbrta, „poprvé v Čechách upozornila na důsledek studia lidového umění při použití ornamentiky lidové“. Koulův *Výběr z českého národního vyšívání z musea Náprstkových*, který vyšel r. 1893, byl u nás první prací tohoto druhu.

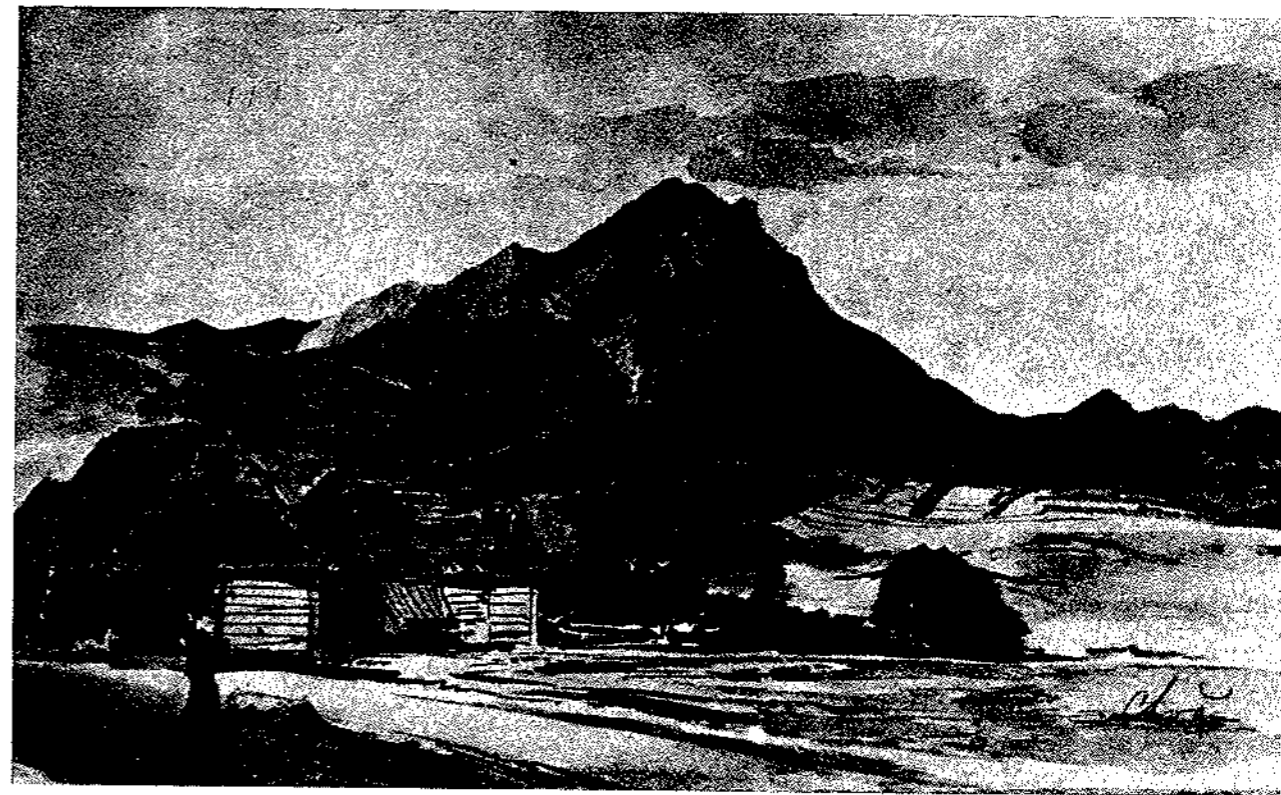
Když byla r. 1887 v Turčianském sv. Martině

Výstavka slovenských výšiviek, kterou uspořádala Živena, spolek slovenských žen, byl na ni pozván Jan Koula, tehdy už mimořádný profesor, „k uspořádání slovenskými předáky jako znalec národního umění slovenského“. Tak to uvádí ve svých pamětech, a dále píše: „sešlo se tam veliké množství všech krojů a mně bylo tím více líto, že situace byla pro jakékoli sblížení nepříznivá. Byl bych si přál, aby to nejlepší dostalo se do Prahy pro dostatečnou ochranu před Maďary a aby teprve pak, až by byla zajištěna Slovensku jakási ochrana, mohlo se to vrátit, což se mělo dokumentárně pojistit. Museální společnost nezdála se mi být dosti jista, vše se zhatilo a sbírky martinské prošly rozmanitými fázemi. V Martině poznal jsem celou řadu přátel, slovenských kněží evangelických i katolických i žen slovenských, kteří mne při mém sbírání podporovali, jakož i mé zájezdy (P. Andrej Kmeť v Prenčově, Holuby v Zemanském Podhradí, správce Bayer v Čičmanech)“.

Jan Koula „pobyl delší čas na Slovensku, vyhledává zejména těch krajů, jichž se proud cizí vzdělanosti pokud možné nejméně dotekl“ (Čeňek Zíbrt v Českém Lidu, I. roč. 1892). Nalezl odlehlá místa, kde s údivem objevil oděv velmi archaický, přežitek z dávných dob, např. u ženského odívání způsob dvou zástěr, kladených na rubáš, které zastupují na západě obvyklou sukni. „Tato úprava zástěr je velmi starobylá a také Semper ve svém klasickém díle *Stylu* píše, že takový přechodný stav sukni v dávném věku musil býti, nevěda, že dosud ve Střední Evropě několik mil od Vídně takové vzácné archaismy a přežitky starodávné kultury možná shlednouti.“ Tak praví ve své přednášce *O kroji lidu slovenského*, přednesené v Praze v Rudolfinu 23. března 1890.

Čeňek Zíbrt, který studoval kroj na základě historických dokladů, píše pod čarou k této přednášce, uveřejněné v I. roč. Českého Lidu, toto: „Moje vývody o rubáši a oplecku, založené na historických dokladech, poprvé ode mne shledaných z památek staročeských, shodují se s výsledky studia p. prof. Kouly, konaného docela jinou cestou, přímo na Slovensku. Když potom jsme se domluvili, přisvědčili jsme si, že tím jistěji pravda, které hájíme, je zaručena, když jsme se jí dobrali souhlasně, avšak cestami úplně různými a docela samostatnými, druh o druhu nevědouce.“ (Český Lid, I. roč., str. 22.)

Koulova přednáška *O kroji lidu slovenského*



Jan Koula: Krajina v pozadí s Chočem, akvarel

vzbudila mimořádný zájem svou přesvědčivostí, důkazem o stáří kroje a ornamentiky slovenského lidu a dodnes je jedním ze základních kamenů slovenského národopisu. Když začal vycházet časopis Český Lid, byl Koula, jak píše, se svým srovnáváním hotov a uveřejnil v něm tuto přednášku, kterou bohatě ilustroval svými kresbami i fotografiemi, jistě unikátními. Jeho fotografické snímky, pořizované bedničkovitým aparátem, „Steinheilkou“, zachytily lidové typy a krojové zvláštnosti, dnes velmi vzácné, živé a přirozené. Fotografování totiž ani netušili, že hnědá dřevěná bedýnka je fotoaparát. To bylo zvláště důležité v zapadlých krajích Slovenska, národopisně nejzajímavějších, nejstarobylejších.

Janu Koulovi nešlo v této studii, která, podle slov Zíbrtových, byla citována skoro ve všech slovanských časopisech, o popisování obrovské směsice krojových forem, ale o vystižení „základní kostry, kterou čítati dlužno mezi nejčinnější materiál archeologický“. — „Slovenské kroje a vyšívání“, píše ve své studii, „dovedly zaujati i takové lidi, o nichž nebude nikdo pochybovati, že to

byli duchové velcí, neobyčejní. Josef Mánes, který vytvořil originální ráz českého malířství, a Božena Němcová, která četla nejlépe v srdci lidu československého, jsou nám toho příkladem, a zároveň působení jejich dokladem, že studium lidu, jeho práce a památek přineslo ovoce.“

Výsledky studie mezi slovenským lidem potvrdily Janu Koulovi, co již dříve geniálně pochopil Josef Mánes, který použil „po delších studiích, dojísta pracných i prohloubených, avšak nikomu nesdělených,“ starobylých forem nejstaršího kroje zachovaného „dosud v některých krajinách moravských a slovenských při svých kresbách, znázorňujících předhistorické děje slovanské“. To se týká hlavně rubáše a oplecka, nejstarobylejších částí ženského obleku na Slovensku. „Mánes téměř vždy obléká staroslovanské ženy pouze v rubáš.“

Jako technik, který byl již od studentských let dokonale obeznámen v dívčím pensionátu s mnohými způsoby ručních prací, přistoupil Jan Koula k otázce starobylosti kroje a vyšívání československého na základě „konstruktivního principu“, jak sám uvádí ve své studii *Několik myšlenek, v čem*



Jan Koula: Krojová studie ženy z Malé Lehoty, pero, tuš

a kde dlužno hledati starožitnost vyšívání československého. Tato studie, uveřejněná v Českém Lidu r. 1897, byla opravdu objevná. Je věrným obrazem Jana Kouly, racionalisty, žáka Theofila Hansena, který svým žákům říkal, že pro architekta je nejdůležitějším slovem slůvko warum, proč. A Jan Koula, řídě se zásadami svého učitele, se ptal vždy: Co je toho příčina? Zvláště při svém studiu národopisném se snažil dopátrat příčiny zjevů a vniknout do podstaty věcí, ať šlo o kroje, výšivky či dřevě

stavby lidové. Vzpomínám si na knihu Mme Dilmont *Ouvrages des dames* s instruktivními kresbami různých „ženských ručních prací“, která bývala v jeho příruční knihovně. V ní rád čítal.

Jemu, architektovi, znalci antiky i národopisu, se spájí archeologie s folklorem v podivuhodnou jednotu veškeré umělecké tvorby. Jeho studie o tom, v čem a kde dlužno hledati starobylost našeho vyšívání, neztratila pranic na své platnosti. Pro svůj objevitelský význam by měla být znovu objevena. Je stále aktuální a platná. Poslyšme několik jejích základních myšlenek:

Jan Koula se správně domníval, že je správné obhajovat starožitnou původnost našeho lidového umění jinak „než vyvinováním sebe vlastenečtějších a nadšenějších teorií“. Snažil se o důkaz na základě „konstruktivního principu“. Bylo mu nápadné, že „konopné a lněné části lidového oděvu jsou sešity ze součástek zcela jednoduše ustřížených“, kdežto kožený a soukenný oděv má základ složitý, často krejčovsky velmi vyvinutý. Chceme-li mluvit o stáří tvaru vyšívání a kroje, je podle něho třeba vyjít z konstruktivních nutností, totiž z třepivosti plátna a hrubosti jehel, což vede k „rozmanitému, rázovitému překonávání nedostatku materiálu a nástrojů“. „Snadná třepivost plátna vedla staré pracovnice k používání co nejméně stříhaných a zvláště šikmo stříhaných částí plátna při sestavování oděvu. Platí to tak o starých Čecho-slovanech, jako o všech starých národech vůbec. Za druhé, pak nutkala tato třepivost k nejpečlivějšímu zpevnění ostřížených krajů a k sešívání součástí, pokud to bylo hrubou jehlou možno.“

Tato tvrzení dokazuje Jan Koula přesvědčivým rozborem stříhů slovenských součástí krojových, a to mužských i ženských, např. košile Detvana nebo mužské košile čičmanské. Všude ukazuje na pravouhlou formu stříhu, na užívání pravouhlých částí celých šířek plátna, a to na odolku (sukni) ženy Adamcové z Malé Lehoty, sestaveném z pěti nebo šesti půlí domácího plátna. Co nejdůkladnější zachycení stříženého nebo strženého plátna, aby se netřepilo, vedlo pak k organickému členění oděvu na jeho základní díly. Konstruktivně nutné, ozdobné, z dálky patrné švy se staly typickou, konstruktivní výzdobou slovenského vyšívání a oděvu.

„Požadavek estetický, z technické nutnosti vyvinutý, stal se tak zásadným, že ho bylo šetřeno

Jan Koula: Detvan, pero, tuš



i na šatu vlněném, kde ho již nebylo třeba z konstruktivních přičin užíti.“ Technická pomůcka, pomocné vytahování nití a provlékání při spojování jednotlivých dílů, bylo i matkou velikého množství ozdob, které se vyskytují v našem textilním umění. „Švadleně nešlo o to, aby se látky švem spojené dotýkaly (při hrubém materiálu to bylo i nesnadné), jí se zachtělo spíše zveličiti ještě uměle mezeru (což opět lze vysvětliti dříve naznačenou uměleckou zásadou o sesílení dojmu děličního, když stejností se docíliti nemohlo).“

Jan Koula rozebírá jednotlivé způsoby švů, obrub, prolamování, provlékání a podobně, vycházející z materiálu a dokonalé znalosti technik až, jak píše, k „pravyšívání, které není znakem slovenským, zvláštěností, nýbrž vyskytá se v celé východní i západní Evropě i v Orientu, zajisté proto, že abeceda základních podmínek všude člověka vedla k stejným výtvorům. Veškerá tato vyšívání z tak vzdálených od sebe krajů liší se od sebe jen pranepatrně“.

Na základě lidového umění dospívá Jan Koula

i k vysvětlení otázky předhistorického šití. A především odhaluje, i sám jsa překvapen, „podivuhodnou shodu s antikou, zejména při srovnání s oděvem, jaký vidíme na plastikách řeckých z poslední doby archaismu a z počátku výkvětu řeckého umění“. Nejsou to vrchní vlněná roucha, na kterých by se dalo vrapování provést jen velmi nesnadno, ale spodní roucha konopná nebo lněná, která se perou často. „Po praní nutno oděv do slušného stavu přivést, jak se to děje nyní válením (madlováním) a žehlením. To se stalo i v archaické době řecké i na Slovensku složením do uzkých řas.“ — „Jakým způsobem se to provedlo u Řeků ovšem, nevíme, ale máme-li na mysli vlastnosti vrapování slovenského, jeho zjev, pružnost a plynulost na prvním místě, můžeme se domnívat snadno, že tam i tu týž výsledek stejnou a touž technikou mohl být pořízen.“ Vysvětlení, které naše slovenské vrapování podává, evropský západ podati nemohl. Tam nikde se nezachoval v lidu ten starý zvyk či starobylá zručnost, až snad někde na odlehlém venkově vlašském, v okolí Pisy.

Jan Koula polemizuje s některými publikacemi o řeckém umění, kde se toto vrapování na řeckých sochách vysvětluje jen „nedostatečnou zručností umělců“! Poukazuje na vrapovaný chiton Diany z pařížského Louvru nebo na sochu raněné Amazonky, kde se asi chtěla „vrapovaným chitonem drsných, na tradici Ipičích Dorů naznačit energie těchto mužatek oproti měkkosti žen současných“. Že slovenské vrapování, za mokra skládané a na slunci sušené, je úpravou sahající snad až do prehistorické doby, o tom přesvědčil Jan Koula, jak píše, i cizí odborníky. „I umělcům našim se věc zalíbila, např. J. V. Myslbek v několika případech takových látek na svých výtvořech použil (karyatida v České spořitelně, alegorie hudby pro foyer Národního divadla).“ Janu Koulovi „ovšem nenapadá vyvozovati z toho nějakých závěrů, které by přemrštěně Řeky a Slovany nějak sblížovali měly“. „Způsob čištění a upravování prádla, který dosud na Slovensku jako přežitek dob dávných se předržel, mohl být i po celé Evropě rozšířen.“

Snad jsem se rozepsal až příliš obsírně o této nevelké studii, ale i sám její autor si ji velmi cenil a považoval ji za svou základní národopisnou práci, v níž jasně a přesvědčivě dokázal slovem i obrazem, že je možné, ba nutné chápat národopis jako živé spojení dnešku s minulostí, že technický,

konstruktivní princip může vysvětlit mnohé problémy, které nelze dovodit z historických zpráv. Jeho výzkum na Slovensku mu byl velmi prospěšný a poučný.

Pro své studium uměleckoprůmyslových předmětů v zámečích českých a moravských volil si Jan Koula vždy takový prázdninový pobyt, aby byl i s rodinou poblíž určitého zámku. Tak se usadil v Hluboké, aby prostudoval poklady tohoto zámku. A v zámeckých sbírkách objevil slavnou Lehmannovu broušenou sklenici. Na Moravě byl jeho průvodcem, rádcem a často společníkem na folkloristických výletech a cestách Josef Klvaňa, ředitel gymnasia v Uherském Hradišti, přírodopisec a jeden z našich prvních národopisců. Klvaňa upoutal zájem Jana Kouly na jižní Moravu, Moravské Slovácko, na jeho kroje i malované stavby hliněné, bohatě ornamentované. Jan Koula napsal o nich studii *Malby domků na nejjižnější Moravě*.

Roku 1889, tedy dva roky po jeho cestě na výstavu do Turčianského Martina, vyhledal Klvaňa Janu Koulovi prázdninový byt „až na samé hranici moravsko-uherské, asi 3 míle od Trenčína v Bojkovicích u Uherského Brodu“. Z Bojkovie „byly velmi snadné výlety do Uher po dráze“, a toho využíval Jan Koula „také s důstatek“. V tomto „ryzím hornatém kraji s lidem slováckým strávil velmi poučné prázdniny“, jak napsal svému příteli prof. Josefu Fantovi. V dopise Josefu Šimovi z 12. 8. 1889 píše: „Byl jsem v krajině pod Štávnici na nejjižnějších svazích Karpat vnitrouherských, kde není železnice a jen vozem po kostrbatých cestách se ku předu může. Bez výborně obeznámeného pana faráře Kmetě, jenž mi byl průvodčím, nebyl bych moh z místa.“

Slovensko uherské (jak se tehdy říkalo na rozdíl od Slovenska moravského či Slovácka) Jana Koulu mocně přitahovalo svou starobylostí, civilisací téměř neporušenou. Podnikal tam časté prázdninové zájezdy, jichž, jak udává ve svých pamětech, bylo 15–20. Takto poznal Slovensko, kraj, lid i stavební památky, že mohl být Aloisu Jiráskovi na jeho první cestě na Slovensko společníkem a průvodcem, když tam tehdy putoval za *Bratrstvem*. V dopise Josefu Šimovi z 29. 10. 1896 o tom píše: „O prázdninách podnikli jsme s Klvaňou a Jiráskem pěkný výlet do Uher na výstavu, pro mne ale zvláště zajímavý, do Tisovca, k němuž ústí údolí své doby Husity obývané. Zde našel

Jan Koula:  
Žena z Komné,  
akvarel



jsem několik převzácných památek z té doby, které při příležitosti zveřejním.“

Alois Jirásek ve svých *Pamětech* z r. 1922 (Belletrie I, Paměti) popisuje tuto cestu takto: „Tenkrát před dvaceti léty se naši těžko putovalo po Slovensku. Na první cestě byl mým společníkem zesnulý profesor Koula, jenž už znal Slovensko. Znovu se tam vracel za studiem lidopisným. Z toho mnohá výhoda pro mne, jenž jsem vyjel nejen obhlédnout kraj a staré památky, ale také poznat slovenský lid. S profesorem Koulou dali jsme si slovo do Choceň. Odtud jsme jeli Moravou, Vlárským průsmykem do Trenčína, na Beckov hrad, zpět Váhem vzhůru na Žilinu . . . Ze Žiliny zase na jih . . . Po Kremnici starobylá Zvoleň . . . Z Detvy na slavné bojiště do Lučence, odtud povozem do Rimavské Soboty, na Hrachovo, starý kaštyl, v němž Janošik byl poprvé uvězněn, když jej v nedalekém Klenovci zrádně jali a spoutali . . . A poslední vzpomínka hlavnímu městu uherského království, kamž jsme z Tisovce zajeli.“

O rok později jeli na Slovensko o prázdninách Alois Jirásek i Jan Koula. Jirásek na této druhé cestě za *Bratrstvem* se zastavil v Bošácké dolině v Zemanském Podhradí u nestora slovenských

spisovatelů „věhlasného botanika a folkloristy pana Jos. Holubyho, jenž zná všechny byliny a jejich život a má nad to hojně vzácného koření, humoru“. Tak píše Alois Jirásek ve svých *Pamětech*. Jan Koula, podle dopisu Josefu Šimovi, toulal se po Uhrách asi 14 dnů. „Byl jsem v Pešti a v Gemerské stolici slídit po kostelích, které tam z dob husitských zůstaly. A mám tak sebraný znamenitý materiál.“ Když pak vydala Umělecká Beseda v Praze přemii na rok 1901, obsáhlý sborník *Slovensko*, na jehož titulním listě byl reprodukován akvarel Jana Kouly z r. 1900 *Husitský hřbitov a kostel v Rimavské Bani* (střecha věže doplněna), byla ve sborníku uveřejněna i jeho studie *Příspěvek k poznání „husitských“ kostelíků na Slovensku s reprodukcemi jeho perokreseb těchto kostelíků, dřevěných sloupů a fotografií detailů kostelních stolic a maleb stropů*. To bylo ono zpracování sebraného znamenitého materiálu, o němž psal Josefu Šimovi.

Jana Koulu silně upoutaly „zjevy tak zvaných husitských vesnic ve stolicích Gemerské, Malohontské a Novohradské“. Ve své studii píše: „Dědiny ‚husitské‘, které jsem na svých cestách navštívil, neliší se na první pohled od jiných

slovenských obcí. Obyvatelstvo zdá se mi dokonale již sloučeno.“ Považuje za nutné „včas upozorniti na převzácny náš kulturní materiál, ježž poznamenati a prozkoumati co nejrychleji by bylo v zájmu jak slovenského národa, tak v našem“. Ve svém *Příspěvku* dále píše: „Kamkoli jsem během let na Slovensku přišel, všudy přicházel jsem na nejrozmanitější stopy styků českých a slovenských, jež se zejména ke dvěma obdobím vztahují. Doba husitská připomíná se zde nejen zbořenými hrady, nýbrž i velkým množstvím hrazených kostelíků a tvrzí, ještě více než v samých Čechách, i když snad fama lecos připsala na vrub tohoto mocného hnutí, co jinde mělo svůj původ. Podobně i k 17. století se mnohé víže; bylyť tehdy vzájemné styky nejsilnější, a kulturní jednota vedla tu až i ke společné řeči spisovné.“

„Půdorysy kostelíků nevynikají složitostí aniž slohovou vyříbeností, ale pokud mají věž, jsou nadmíru zajímavé jak tvarem, tak i její polohou (za lodí). Na obranný ráz poukazují průchody věžemi.“ Jana Koula upoutává ráz „slovanského stavitelství srubového, který se tak málo měnil, že v 17. a 18. věku bylo lze podle starých forem docela snadno znovu postavit.“ Jako mladého architekta zaujalo ho mocně dřevěné srubové stavitelství ve východních a severovýchodních Čechách. Kreslil a v časopisech reprodukoval východočeské lomenice, ale studoval tyto stavby i s hlediska konstruktivního, tesařského. Zvláště ho zaujal kostelík v Koči u Chrudimi, který vymaloval akvarelem a o němž napsal menší úvahu. Neméně ho zaujala svou starobylostí dřevěná konstrukce věže románského kostelíku ve Škvrňově, který poučil Jana Koulu při jeho nerealizovaném návrhu na hřbitovní kostel v Českém Brodě. Dřevěná radnice v Železném Brodě, už dávno neexistující, ho inspirovala při návrhu *Staré rychty obcí baráčeknických* na Národopisné výstavě v Praze r. 1895. I jeho rodinný dům v Praze-Bubenči z r. 1896 obráží jeho studium naší lidové dřevěné architektury. Srubové stavitelství podle jím citovaných slov německého badatele Lehfelda z díla *Die Holzbaukunst* je charakteristický sloh Slovanů. „Jako v řeči, tak i zde udržela se sourodost kmenů, a to lépe než v stavitelství v kameni, a také vývoj historický to potvrzuje.“

Slovenské kostelíky, která uviděl na svém „slídění v Gemerské stolici“, jen potvrdily Janu Koulovi významné české a slovenské styky v dávné

minulosti. Ve svém *Příspěvku* píše: „Věž Teriakovského kostela a ještě více věžička R. Baňská provedeny jsou zcela tak, jak např. věž radnice železnobrodské a dřevěné předsíně na všech kostelích ‚husitských‘, tak jako mostek kostelíku v Koči u Chrudimě.“

„České věže kostelní s dřevěným vrchním patrem mají báňovité renesanční formy... kdežto věže teriakovská nebo drečanská vykazují starší, rovnou středověkou pyramidu, které pyramidy jsem si dovilil užítí, když jsem rekonstruoval v barevném obraze věž kostela R. Baňského, barokový její vrch odnímaje, abych jasně ukázati mohl k rázovitému tvaru celé dispozice.“ (Míní se tím akvarelem tohoto kostela z r. 1900.) „Takové zakončení věže z doby gotické má i románský kostelík ve Škvrňově u Uhlířských Janovic v Čechách.“ Na otázku, z kterých českých krajů by mohli být přistěhovalci, kteří tu působili, odpovídá Jan Koula, že by „podle památek našeho srubového stavitelství to mohli být pracovníci z Královéhradecka, Mladoboleslavska a Vysokomytska“. Uvádí, že se na jeho cestách nic podobného jinde nevyskytlo, a proto se domnívá, že „uvedené formy jak dřevěného stavitelství, tak i vnitřní výzdoby vyskytují se ve vesnicích ‚husitských‘ jako ostrov“.

Jan Koula již za svých mladých let obdivoval prastaré moravské a české kancionály, české, moravské a slovenské výšivky. Ornamenty kancionálů obkresloval a používal jich při vlastní tvorbě, např. při návrzích různých diplomů a adres. „Tytéž karafiáty, zvonky, tulipány, pételisté růže, konvalinky, tatáž srdéčka a geometrická pletiva“ nalézá na malbách na stolicích, poprsnicích bednění galerií a na kasetách těchto „husitských“ kostelů, z nichž kostel v Rybníku se mu jeví „pro všechny druhé typický“. A dále říká: „Tak známě na nás vše hledí, jakoby nebylo té velké vzdálenosti, která dělí staré památky české a slovensko-husitské od sebe. Tatáž vazba sloupů i vzpěr, totéž bednění prkny, římsování a tatáž malba. Stropy mají právě tak mělké kasetování jako české, převládá prkenný ráz s málo lištami, i tutéž pestrou malbu. Náplně připomínají naši česko-slovenskou majoliku 16. století a podoba tím je nápadnější, že ornamenty jsou téměř totožny.“

Rád bych ještě ocitoval závěr této významné studie v plném znění: „Umělecké tvary vnitřku zde zachované nepoukazují ke stol. 15., husitské-

mu, k němuž se víže více jen zevní forma kostelíků, nýbrž ke stol. 17. a muž nelze jinak než předpokládati i pro tuto periodu přímý a velký kontakt těchto slovenských končin s Čechami a Moravou. Neboť jak jinak nápadnou shodu tu ve všem odborném tvoření vysvětliti, než shodou duševní, z níž se během několika století národní naše ornamentika vyvinula? Přicházeli sem asi znovu vystěhovalci, sílili stávající obce a jejich uměleckou zásobu forem, a splynutí bylo tím snažší, protože v dobu tu národní ornamentika, nikoli jen lidová, byla ve všech zemích Čechoslovanů obydlených jednaká. Podrobná další studia teprve vynesou tu konečný úsudek.“

V následujících letech se Jan Koula už nedostal k dalším studiím pro své velké architektonicko-urbanistické práce, které ho plně zaměstnávaly, a není mi známo, že by byl někdo navázal na tuto jeho práci. Na ornamentiku však v této době nezapomínal, když pracoval na svém díle *České, moravské a slovenské majoliky*, v němž chtěl předvést velkými akvarelovými obrazy nejvýraznější příklady naší majoliky. Rozvržené dílo sice v obrazech dokončil, své poznámky však už nezpracoval. Asi polovina tabulek byla vytištěna litograficky, ale v barvách málo věrně. První světová válka přerušila jeho práci a po válce zemřel r. 1919. K posmrtnému vydání díla, žel, nedošlo. Koulovo zpracování bylo označeno jako jen výtvarné, umělecké, ale ne vědecky autentické. Předměty (talíře, mísy, džbánky a džbány) byly na tabulkách sestaveny jako malířská zátiší s velkým vkusem a namalovány přesně virtuósní akvarelovou technikou. To však neodpovídá dnešním vědeckým požadavkům naprosté věcnosti a fotografické přesnosti, ale svědčí to o neobyčejné lásce a obdivu Jana Kouly k projevům lidového umění, lidové ornamentiky.

Souběžně s Janem Koulou, snad o něco později, začal se zabývat lidovým uměním na Valašsku a s ním sousedícím Slovenskem mladší Dušan Jurkovič. Oba umělce upoutal slovácko-slovenský kraj, výšivky, lidový ornament, lidové stavby dřevěné i hliněné. Ze *Vzpomínky Dušana Jurkoviče*, uveřejněné v Českém Lidu, se dovídáme, že ho Jan Koula vybídl, aby šel do Čičman proměřit známou budovu gazdovstva, mimořádný projev lidové architektury dřevěné, bohatě ornamentované, která pak byla postavena přesně podle Jurkovičova zaměření na Národopisné výstavě v Praze

r. 1895. Jurkovič vzpomíná na svou cestu v zimě ve sněhu do Čičman a na obtíže, s nimiž se tam setkal. Snažil jsem se dopátrat, do jaké míry se rozvinula spolupráce Jana Kouly s Dušanem Jurkovičem, ale nenalezl jsem žádnou korespondenci anebo nějaké vzpomínky. Oba, Dušan Jurkovič i Jan Koula, nerozlišovali nijak výrazně příklady z Jižní Moravy (Slovácka), Valašska a Slovenska, tehdy uherského. Všechno jim byly projevy jednoho slovanského kmene. To je zřejmé z Jurkovičova jedinečného a vzácně dokumentárního díla *Práce lidu našeho*, které vydal u vídeňského nakladatele Antona Schrolla. Ani Jan Koula nevidí zásadních, podstatných odlišností, ale jediný proud vývoje lidového umění českého a slovenského, ovšem s jeho mnohými a často velmi charakteristickými lokálními národními odlišnostmi. A proto titul jeho nedokončeného díla *České, moravské a slovenské majoliky* — a to ještě před rokem 1918!

Ve své studii *Příspěvek k poznání ‚husitských‘ kostelíků na Slovensku* píše Jan Koula: „Byl jsem přijat jako vždy a všude s otevřenou náručí.“ To svědčí o tom, že mu Slovensko opravdu přirostlo k srdci všim. Žel, nedostal se pro své příliš široké zájmy k tomu, aby byl některý ze svých zájmů ještě více prohloubil. Soustředil se na kraj a na vše, co s tím souvisí, a podal významný příspěvek v tomto směru, který můžeme považovat za základní kámen. Upoutalo ho roubené stavitelství konstruktivně i architektonicky a konečně to byla slovenská majolika, jemu tak drahá a blízká. Po jeho čtyřicátém roku ho příliš absorbovaly, kromě jeho práce pedagogické, jeho náročné práce velké architektury, jako most Svatopluka Čecha, radnice v Plzni, Letenský průkop, soutěžné návrhy na Staroměstskou radnici aj. tak, že se už na Slovensko nedostal ani jednou.

Nakonec bych chtěl odpovědět na otázku: Čím přitahovalo Slovensko Jana Koulu? Co tam hledal a co tam objevil? Slovenská příroda Koulovi učarovala. Je to patrné z tužkových i akvarelových záznamů v jeho náčrtnících i na samostatných obrazech. Čteme tam připsaná jména: Bzovík, Revište, Ilava, Štiavnica, Prenčov (u faráře Kmetě), Choč, Poprad, Tatry aj. A vedle toho četné a vzácné krajové studie: Detvan, Kata Rafael, Adamcová z Malé Lehoty, žena v hazuce, sedící žena se sepjatými rukama, děvče ze Zemanského Podhradí, žena od Trenčína, žena z Rajce, děvče z Brezové, děvče oděné opleckem z Bošáce a mnohé jiné.

Zlákal ho především národopis, kroje, výšivky, ornamenty. Vzpomeňme na svatbu, kterou uviděl náhodou na nádrazí v Břeclavi. Byly to i dřevěné stavby srubové a zaujala ho i příbuznost se srubovými stavbami českými. Lidové stavby hliněné v této oblasti poznal díky Klvaňovi jen na Slovácku, nejjižnější Moravě. Slovenské hliněné domy, které navazují na tyto domy slovácké na západním Slovensku, Koula asi nepoznal. Na ně poukázal ve svém díle až mladší Dušan Jurkovič, který svůj výzkum na Valašsku a Slovácku úzce spájal s výzkumem na Slovensku. Slovenské i slovácké dřevěné i hliněné domy mu byly stejně drahé a blízké.

Slovensko, práce na Slovensku a pro Slovensko je významná a neoddelitelná část životního díla Jana Kouly. Bez ní by nebylo jeho dílo ani úplné. Jistě nebyl první Čech, který pochopil úzkou souvislost výtvarné i slovesné kultury Čechů a Slováků. Josef Mánes a Božena Němcová ukázali již dříve jasnou cestu. Jan Koula obdivoval dílo Mánesovo a šel v jeho šlépějích, samozřejmě tak, jak to odpovídalo i jeho způsobu akvarelové malby.

Byl to týž lapidární, nevypiplaný anglický akvarel bez běloby, kterým se vyjadřoval již Mánes, a to dříve, než ho pochopili jeho současníci. Koulovi informátoři a průvodci po Slovensku byli tehdy jistě nejvzdělanější a nejvýznamnější Slováci, jako Jozef Holuby a Andrej Kmeť, kromě řady buditelů a kněží evangelických a katolických, jak sám píše. Tak byl dokonale informován o všem a měl sám úpiný a jasný obraz Slovenska po všech stránkách.

Jan Koula, architekt, malíř, národopisec a archeolog v jedné osobě, vytvořil pro sebe, ale i pro své následovníky vzácné dílo, které může být dále rozvíjeno specialisty různých oborů. Měl příliš mnoho zájmů a ambicí v Čechách, v Praze zájmů především jako architekt, a nemohl dále pokračovat ve svých výzkumných pracích na Slovensku, k velké škodě Slovenska. Přes to je jeho dílo podnětné, ukazuje na cesty, které mohou být sledovány a jím nadhozené myšlenky dále rozvíjeny. Neztratily dosud na aktuálnosti a jeho mnohé závěry nepozbyly platnosti.

Viera Dobešová-Luxová

## Bratislavští umelci a remeselníci v druhé polovici 19. století

Úpadek cechovníctva a napokon jeho zrušení (krajinským zákonem roku 1872) rozleptalo systém dovedejší práce remeselníků a umelcov na Slovensku a zmenilo aj ich postavenie v rámci mestského organizmu. Prechodom k tzv. slobode živnosti sa odbúrali zastarané konvencie a jednotlivé dielne — najmä v Bratislave — nadobudli rýchlo podnikateľský charakter. Sprievodným znakom tohto vývinu bol istý druh nivelizácie akademických titulov a súčasne zníženie kvalitatívnej úrovne. Titul akademického sochára, maliara alebo grafika, ktorý pôvodne vyjadroval absolvovanie odborného školstva, si totiž z propagačných dôvodov začali prisvojovať i prostí remeselníci.

Niekdajšie daňové knihy remeselníkov a profesionálov v meste sa, pochopiteľne, prestali viesť. Na ich miesto nastúpili materiálne týkajúce sa novozriadených priemyselných živnostenských spolkov. Pre ich neprehľadnosť poslúžia nám ako informatívne vodidlo o stave bratislavských umelcov a remeselníkov v druhej polovici 19. storočia skôr kalendáre, ktoré vychádzali v nemeckom jazyku od roku 1840 každoročne pod názvom *Pressburger Wegweiser, gemeinnüssiger Geschäfts-Kalender*. Okrem údajov rýdzo „kalendárneho“ charakteru obsahoval každý zväzok akýsi adresár, informujúci o miestnych úradoch, školstve, spolkoch.

Kalendáre vychádzali až do konca prvej svetovej vojny, a preto môžu poslúžiť ako zrkadlo politicko-hospodárskeho diania v meste. Dokladajú napr. i postupnú maďarizáciu bratislavského života. I keď sa spočiatku tlačili v nemčine, v osemdesiatych rokoch nadobúdajú dvojjazyčný charakter nemecko-maďarský, aby nakoniec prevládol maďarsko-nemecký systém. Napriek tomu, že kalendáre pochádzajú z epochy nám nie príliš vzdialenej, ani jedna z verejných inštitúcií v Bratislave nemá ich kompletný súbor. Pre našu prácu sme preto mali k dispozícii iba zväzky z rokov 1840, 1848, 1853—1857, 1859—1883, 1885—1905, 1907—1914, 1916.

Špeciálnu časť kalendára predstavoval *Adresár všetkých odvetví vedy, umenia, priemyslu, obchodu, remesla* (Adressen von allen Fächern des Wissens, der Kunst, Industrie, Handel und Gewerbe). Členil sa do rubrik podľa záujmových odborov, z ktorých v priebehu času niektoré zanikali a iné opäť vznikali. Z nich sme si povšimli tie, ktoré majú priamy vzťah k výtvarnému umeniu. Keďže ide o kalendáre zjavne propagačného charakteru, obišli sme odbory iba okrajove súvisiace s našou témou (napríklad Gipsfigurenhändler, Bilderhändler, Kunsthändler, Buchdruckereien, Eisengieser a pod.).

### Architekti (Architekten)

Rubrika do roku 1853 neexistuje. Vyskytuje sa až od roku 1854.  
 Berger Karol 1855—1857, 1859—1861  
 Brausewetter Viktor 1885—1888, 1891—1914, 1916  
 Devits Karol 1885—1888  
 Dittert Benedikt 1885—1886  
 Emerit Ludovít 1885—1896  
 Feigler Alexander 1882—1883, 1885—1905, 1907—1914, 1916  
 Feigler František 1855  
 Foigler Ignác 1854, 1856—1857, 1859—1883, 1885—1896  
 Feigler Karol 1854—1857, 1859—1883, 1885—1896

Gratzl Ludovít 1905—1914, 1916  
 Gratzl Karol firma 1902—1905, 1907—1908  
 Haerlin Viliam 1897—1905  
 Kaiser Karol 1885—1888  
 Keusch Anton 1885—1905  
 Kittler 1889—1890  
 Kittler a Gratzl 1891—1901  
 König Hugo 1855—1857, 1859—1883, 1885—1890  
 Mahr Karol 1907—1908  
 Melzer Zigmund 1903—1905, 1907  
 Milch Dionýz 1896—1905, 1907—1914, 1916  
 Nigris Justín 1854—1857, 1859—1868

Ságody Jozef 1879—1883, 1885—1890, 1892—1899  
Salzleitner Alojz 1904—1905, 1907—1914, 1916  
Schiller Eugen 1905, 1907—1909  
Soós Eugen 1905, 1907—1914  
Straka Jozef 1887—1888  
Szabó Albert 1885  
Szessler Alexander 1902—1904  
Terebessy Ján 1907  
Bratislavská stavebná akc. spoločnosť 1911—1914, 1916

#### Autori skriniek na hodiny (Uhrgehäusmacher)

Rubrika sa vyskytuje už od roku 1840. Od roku 1877 neexistuje.  
Gasterstädt Ján 1848, 1853—1857, 1859—1876  
Turiet Viliam 1840, 1842

#### Kamenári (Steinmetzmeister)

Roku 1848 uvedení pod titulom „Baumeister“. Od roku 1905 existovala špeciálna rubrika „Steinmetze concessioniert“.  
Feigler František 1848, 1853—1857, 1859—1869, 1877—1890  
Feigler Alexander 1891—1914, 1916  
Feigler Karol 1870—1876  
Frey Henrich 1848, 1853—1857, 1859 (u posledného pozn. „vdova“)  
Gerussi a Micco 1877—1880  
Guschl Jozef 1903—1904  
Kern Karol 1860—1883, 1885—1892  
Knechtsberger Michal 1904—1914, 1916  
Kovács Ludovít 1909—1914, 1916  
Kubovics Jozef 1904—1905  
Mahr Alexander 1878—1883, 1885—1890, 1891—1914, 1916 (od roku 1891 uvedený s dodatkom „vdova“)  
Mayer-vdova 1840  
Nossal Karol 1904  
Rumpelmayer Alojz 1848, 1853—1857, 1859—1890  
Rumpelmayerová Helena 1891—1897  
Rumpelmayer Ján 1840, 1898—1905, 1907—1914, 1916  
Schiller Viliam 1907—1914, 1916  
Schramm Rudolf 1902—1914, 1916  
Stern Lazar 1913—1914, 1916  
Stern Miksa 1912—1914, 1916  
Szawadil a syn 1907—1914, 1916  
Windisch Ján 1907—1914, 1916

#### Kresliči portrétov (Porträtzeichner)

Rubrika začala existovať až od roku 1894.  
Follner Karol 1894—1914, 1916

#### Litografi (Lithographien)

Rubrika roku 1910 premenovaná na „Lithographische Anstalten“.  
Angermayer Karol 1909—1914, 1916  
Berg Emil R. 1873—1877

Bürger Emil 1883, 1885—1893  
Exel Alexander 1896—1905, 1907—1914, 1916  
Janig W. Augustín 1857, 1859—1869, 1870—1873 (od roku 1870 uvedený s dodatkom „vdova“)  
Mangold Karol 1848  
Metz 1853—1856  
Müller 1879  
Neuenstein F. L. 1873—1877  
Richter Karol 1878—1883, 1885—1905, 1907—1908  
Senn Martin 1874—1882  
Schmidt Anton 1840, 1842  
Schmied František 1848  
Wigand E. F. 1853—1857, 1859—1883, 1885—1905, 1907—1914, 1916

#### Maliari (Oelmaler)

Spočiatku existovala rubrika „Maler“, ktorá sa členila na a) akad. Kunstmaler a b) Zimmermaler. Roku 1853 vznikla rubrika Oelmaler a existovala do roku 1877, keď sa opäť začal uplatňovať názov „Maler“.  
Aumayr M. 1853—1876  
Ballabene L. Ján 1910—1913  
Burchard-Bélaváry Štefan 1907—1914, 1916  
Ehrlinger Ján 1840, 1842, 1848  
Feitzelmayer Šeb. Ján 1853—1861  
Fleischmann Juraj 1859—1883, 1885—1894  
Gaupmann Rudolf 1862—1863  
Knoll Karol 1848, 1853—1864,  
Korbonics Juraj 1885—1889  
Krückler Jozef Henrich 1885—1890  
Lang Rudolf 1877—1883, 1885—1886  
Lednitzky Em. 1885  
Lütgendorf Ferdinand 1840, 1842  
Maisch Ern. 1877, 1882—1904  
Maisch Sebastián 1840, 1848, 1853—1876  
Mally Gustáv 1913—1914, 1916  
Mikloskovitsch J. 1859—1876  
Milecz Frídrih 1840, 1842  
Modrovich Gabriel 1896—1905  
Morell Henrich 1840, 1848, 1853—1874  
Müller Jak. Emil 1848  
Pitthardt Ludovít 1907—1914, 1916  
Prohaska Mat. 1862  
Ságody Jozef C. 1879—1883, 1885—1890, 1892—1985  
Seitle Ludovít 1880—1883, 1885—1899  
Schäffer František 1840  
Schäffer Gustáv 1914, 1916  
Schmidt Ferdinand 1840  
Spányi Kornelius 1886—1890  
Stankovich A. 1907—1914, 1916  
Stetter Karol 1840, 1842  
Suján Pavol 1913—1914, 1916  
Völkel Jozef 1914, 1916

#### Maliari karát (Kartenmaler)

Rubrika existuje iba do roku 1877.  
Fischer Gottfried 1853

Jäger Joz. Ludovít 1840, 1842, 1848, 1853—1857, 1862—1877 (roku 1877 uvedený s dodatkom „dedičia“)  
Timár František 1840, 1842, 1848  
Weiss L. 1859—1863

#### Mediatažari (Kupferdrucker)

Rubrika existuje iba do roku 1870.  
Beck Frídrih 1840, 1842  
Biermayer Anton 1840, 1842, 1848, 1853—1857, 1859—1869  
Conradová Alžbeta 1840, 1842, 1848

#### Pisári vývesných štítov a firm (Firmen u. Schilderschreiber)

Rubrika existuje iba do roku 1891.  
Aumayer F. jun. 1867—1883  
Beer J. 1860—1868  
Branyik Karol 1891  
Engel Karol 1859—1861  
Hütter Anton 1842, 1853—1856  
Jeschek Karol 1883, 1885—1891  
Komnik Adolf 1891  
Kraillsheim Jozef 1878—1881, 1883, 1885—1886  
Krúkula (Krügkula) Ján 1869—1883  
Lederer Karol 1882—1883, 1885—1891  
Mikloskowitzsch J. 1859—1878  
Ocsádlík Ján 1885  
Schäffer František 1840, 1842, 1848, 1853—1857, 1859—1866  
Schäffer Karol 1864—1883, 1885—1890  
Schenk F. 1857, 1859—1860  
Schmidt Ferdinand 1840, 1842, 1848, 1853—1857, 1859—1883  
Schwarz M. 1859—1861  
Sződay Ján 1880—1883, 1885—1890  
Treu Alojz 1886—1891  
Zinnbauer F. 1879—1883, 1885—1890

#### Rytci (Graveure)

Adler David 1853—1857, 1859—1883, 1885—1890  
Adler Eduard 1891—1905, 1907—1914, 1916  
Arnould Ernest 1848, 1853—1857  
Bettelheim Adam 1869—1878  
Biermayer Anton 1840, 1842  
Csákos Michal 1879—1883, 1885—1899  
Ende Ján 1840, 1842  
Fischhoff Samuel 1877—1883, 1885—1890  
Fritz Karol 1890  
Harrach František 1912—1914, 1916  
Heil J., vdova 1848  
Hirth František 1905, 1907—1914, 1916  
Hubatius František 1853—1857, 1859—1860  
Nákós Michal 1878  
Singer J. H. 1840, 1842

#### Sochári (Bildhauer)

Bauer Ján 1885—1889  
Brandl Anton 1848, 1853—1857, 1859—1863, 1869—1883, 1885—1893  
Danajovits Karol 1912—1914, 1916  
Fidler Bartolomej 1860—1863  
Heim Jozef 1912—1914, 1916  
Keviczky Štefan 1904—1905, 1907—1914, 1916  
Kovalek Ludovít 1899—1905, 1907—1914, 1916  
Kreibich Karol 1891—1905, 1907—1914, 1916  
Messmer Adolf 1894—1905, 1907—1914, 1916  
Putzer Ján 1840, 1848  
Rigele Alojz 1912—1914, 1916  
Sadil Anton 1857—1883, 1885—1905, 1907—1910  
Szöllös Aladár a Teply Oskár 1908—1909  
Teply Oskár 1910—1914, 1916

#### Stavitelia (Baumeister)

Rubrika existuje iba od roku 1874. Pred týmto rokom sa vyskytuje iba rubrika „Maurermeister“.  
Bendl Gottfried 1840  
Brausewetter Viktor 1889  
Cseh Štefan 1916  
Csillagh G. Karol 1840  
Dankó Anton 1840  
Devits Karol 1885—1893  
Durvay Anton 1904—1914, 1916  
Ehrenwald Jozef 1902—1905  
Elefánti Štefan 1907—1910  
Erdélyi Jozef 1907—1914, 1916  
Eremit Ludovít 1876—1883, 1885—1896  
Feigler Alexander 1881—1883, 1885—1914, 1916  
Feigler František 1840  
Feigler Ignác 1879—1883, 1885—1896  
Feigler Karol 1879—1883, 1885—1896  
Gratzl K. firma 1902—1910  
Gratzl Karol 1878—1883, 1885—1896  
Gratzl L. 1911—1914, 1916  
Haerlin Viliam 1896—1905  
Hubert František 1909—1914, 1916  
Kausar J. & Kalisch 1904—1905  
Keusch Anton 1885—1907  
Kittler Ferdinand 1878—1883, 1885—1901  
Kruml František 1916  
Lorenz Jozef 1881—1883, 1885—1889  
Mahr Karol 1907—1914, 1916  
Milech Dion 1896—1914, 1916  
Müllner Andrej 1874—1881  
Nechiba František 1914, 1916  
Ongaro Valentín 1885  
Petro Vincent 1914, 1916  
Pittl a Brausewetter 1890—1914, 1916  
Bratislavské stavebníctvo 1912—1914, 1916  
Salzleitner A. 1904—1914, 1916  
Schellinger Michal 1840  
Schiller Eugen 1909  
Scholtz & Materna 1914, 1916

Schramm Ferdinand 1887—1914, 1916  
Schreil Július 1904—1914  
Schuber Karol 1874—1877  
Szegő Arpád a Klein Vojtech 1916  
Szessler Alexander 1902—1904  
Terebessy J. 1907  
Wagener Emil 1874—1877  
Weiss Augustín 1874—1877  
Weisz František 1913—1914, 1916

#### Učiteľia kreslenia (Zeichnenlehrer)

Rubrika existuje medzi rokmi 1877—1905.  
Brandl Anton 1879—1883, 1885—1899  
Fleischmann Juraj 1877—1883, 1885—1895  
Jeschek Karol 1880—1883, 1885—1889  
König Hugo 1877—1883, 1885—1902  
Könyöki Jozef 1877—1883, 1885—1900  
Lang Eduard 1877—1883, 1885—1887  
Zierer Gėja 1877—1883, 1885—1905

#### Zlatníci (Goldarbeiter tiež Silberarbeiter)

Ambros Alojz 1911—1914, 1916  
Back Herman 1896—1899  
Bernauer Samuel 1885—1914, 1916  
Biresch Samuel 1859—1864  
Blaschka Gašpar 1840, 1842, 1853—1857, 1860—1866  
Böbel Vojtech 1905—1914, 1916  
Diamantstein M. 1911  
Dolezal Jozef 1909  
Drapal František 1897—1901  
Ehrenhoffer Karol 1848, 1853—1857, 1859—1861  
Ehrenhoffer Michal 1862—1868, 1869—1883, 1885—1894 (od roku 1869 uvedený s dodatkom „vdova“)  
Feldmar Viliam 1904—1905, 1907  
Fellmoser Karol 1854—1857, 1859—1863  
Fontana Karol 1874—1883, 1885—1901  
Frankfurter Michal 1909  
Frantzová Jozefa 1874—1877  
Frostig Izrael 1916  
Grotteová Žofia 1880—1883  
Grünbaum Ignác 1909—1914, 1916  
Kopun Michal 1902—1905, 1907—1914, 1916  
Kranmer Ján 1840, 1842, 1848, 1853—1857, 1859—1864, 1874—1882  
Kroisenbrunner František 1902—1905, 1907—1908, 1910—1914, 1916  
Kundtner Gottlieb 1840, 1842, 1848  
Kundtner Karol 1853—1857, 1859—1867  
Lehmann Eliáš 1840, 1842  
Leicht Ignác 1909—1914, 1916  
Lenar Jozef 1857  
Löwy Izák Áron 1890  
Lukovinszky Fridrich 1900—1905, 1907—1908, 1910—1914, 1916

Maseberg Henrich 1853—1857 (od roku 1856 uvedený s dodatkom „vdova“)  
Mayer Ignác 1885—1903  
Muchov C. 1859—1883, 1885—1893  
Paray Karol 1840, 1842, 1848, 1853—1857, 1859—1880 (od roku 1877 uvedený s dodatkom „vdova“)  
Pechmann Tivadar 1916  
Petz Adolf 1909  
Pokorny Pavol 1840, 1842  
Ratzeldorfer Maximilián 1878—1881  
Ratzeldorfer Amália 1882—1883, 1885—1897  
Ratzeldorfer Fridrich 1898—1905, 1907—1914  
Raussnitz Jakub 1882—1883, 1885—1905, 1907—1914  
Raussnitz Ján 1900—1903  
Raussnitz Viliam 1894—1899  
Redlinger Bernard 1888—1905, 1907—1914, 1916  
Redlingerová Jana 1878—1888  
Redlinger Zigmund 1908—1911, 1916  
Renner Adam 1840  
Roth Ján 1848, 1853—1857, 1859—1871  
Schier Anton -Ludovít 1840, 1842, 1848, 1853—1857, 1859—1862, 1865—1867  
Schmelz Armin 1903—1905, 1907—1914, 1916  
Schmelz Herman 1899—1902  
Schweger Ján 1842  
Schneiderová Anna 1909  
Schnürer Nathan 1909  
Schwarz David 1909  
Silbermann Karol 1907—1914, 1916  
Skala Augustín 1840, 1842, 1848, 1853—1855, 1859—1870  
Springer Herman 1877—1883, 1885—1887  
Steinmassler Jozef 1840, 1842, 1848, 1853—1854  
Stern Maximilián 1874—1883  
Stony Augustín 1897—1900 (roku 1900 uvedený ako „vdova“)  
Stony Imrich 1876—1883, 1885—1887  
Stony Ján 1848, 1853—1857, 1859—1881  
Stony Ján jun. 1874—1883, 1885—1896  
Schweger Ján 1840, 1842  
Voigt Fridrich 1840, 1842  
Weidner Alexander 1892—1905, 1907—1908, 1910—1914, 1916  
Weidner Gerhard 1853—1857, 1859—1874  
Weinstabel Jozef-Moric 1840, 1842, 1848, 1853—1857, 1859—1883, 1885—1905, 1907—1914, 1916  
Weiss Jakub 1902—1905, 1907  
Winkler Nandor 1909  
Wittmann Leopold 1886—1905, 1907—1908, 1910—1914, 1916  
Zuckmann Henrich 1874—1875

Zvonári (Glockengiesser)

Rubrika existuje iba do roku 1900.  
Belloni František 1853—1857, 1859—1864  
Föhr Karol 1861—1883, 1885—1900  
Golner Jozef 1840, 1842, 1848

Na základe návrhu schváleného Predsedníctvom SAV dňa 8. 3. 1965 (uznesenie č. XIII, IV. zasadnutia, bod 14) a Prezidiom ČSAV dňa 14. 10. 1965 stal sa Ústav teórie a dejín umenia SAV samostatným školiacim pracoviskom v rámci siete školiacich pracovísk ČSSR. Ďalej podľa listu (č. 21. 148/65, SKVH 53) Štátnej komisie pre vedecké hodnosti má Vedecké kolégium vied o umení SAV spolu v Vedeckou radou Filozofickej fakulty Univerzity Komenského právo zriaďiť Komisiu pre obhajoby kandidátskych dizertačných prác z odboru č. 1904 — teória a dejiny výtvarných umení. Dňa 27. 10. 1965 utvorili Komisiu pre obhajoby kandidátskych dizertačných prác v tomto zložení: R. Bednárík, E. Belluš, J. Dubnický, A. Güntherová, L. Saučín, T. Štraus, M. Városov. V zmysle uvedených uznesení a právomoci, ako aj v úsilí oboznamovať verejnosť s činnosťou Komisie pre obhajoby kandidátskych dizertačných prác z odboru teórie a dejín výtvarných umení začíname uverejňovať materiály z obhajob, ktoré sa konali na Ústave teórie a dejín umenia SAV.

Dr. Elena Dubnická,

### Život a dielo P. M. Bohúňa,

tézy kandidátskej dizertačnej práce

Publikácia *Život a dielo P. M. Bohúňa* predstavuje pokus o základnú marxistickú vedecko-kritickú monografiu o významnom slovenskom maliarovi a grafikovi 19. storočia. Prácu som sa usilovala koncipovať v medziach daných možnosťami na základe čo najrozsiahlšieho heuristického výskumu výtvarného a archívneho materiálu (súkromnej korešpondencie, memoárov, úradných dokumentov) a tlačených písomných prameňov (súvekých časopiseckých správ) a pri kritickom využití pomerne početnej umeleckohistorickej literatúry na túto tému. Keďže išlo o základnú monografiu, značnú pozornosť som venovala zostaveniu umelcovho životopisu na základe spoľahlivých a preverených údajov. V prípade P. Bohúňa ide o významného príslušníka štúrovskej generácie, jedného z národných buditeľov, takže význam jeho verejnej činnosti nemožno redukovať iba na vlastnú oblasť umeleckého vývinu. (V práci som napr. priniesla niektoré nové údaje aj pre literárnych historikov a po prvý raz som ukázala, že počiatky tzv. Novej školy slovenskej siahajú vlastne už do päťdesiatych rokov a že P. M. Bohúň patril k jej iniciátorom.) Keďže som značnú pozornosť venovala aj významovej stránke umelcových diel, v niektorých prípadoch som zistila, že obraz má iný námet, než ako sa traduje (napr. tzv. tolerančný patent), resp. že si vyžaduje novú interpretáciu.

V Bohúňovej umeleckej tvorbe nápadne prevažuje portrét. Maliar vytvára nielen galériu obrazov

kultúrnych a politických reprezentantov slovenského národa, ale rozpracúva aj osobitú koncepciu portrétnu pre slovenské nestavovské meštianstvo. V oblasti podobizne je P. M. Bohúň skúsený, objektívny, až zdržanlivý pozorovateľ, ktorý sa usiluje verne reprodukovať vonkajší vzhľad svojich modelov, ich zvláštne psychologické črty, charakter a sociálny typ. Bohúňov vývin v historickej, žánrovej a sakrálnej maľbe, resp. v krajinárstve je menej pozoruhodný. Pritom však oceňujeme historický význam Bohúňovej iniciatívy pri zobrazení slovenského vidieckeho ľudu; umelec nie je tu bez predchodcov, prináša však nové poňatie a otvára nový smer slovenskej maľby, ktorá dosahuje svoj vrchol v zobrazovaní ľudu až v 20. storočí. Bohúňovo úsilie o umelecké zvládnutie skutočnosti sa odohráva najmä na sociálno-filozofickej, morálnej a politickej úrovni. Jeho hlavný záujem sústreďuje sa na spoločenskú, predovšetkým národnú realitu, i keď sa usiluje riešiť aj etické všeludské problémy. Najhlbší zmysel Bohúňovej umeleckej tvorby spočíva v tom, že bojuje za spoločenské a kultúrne uplatnenie ľudí z demokratických ľudových vrstiev slovenskej spoločnosti, že proklamuje ich ctenie a zrelosť pre uvedomelý politický život, a to v individuálnych a zvláštnych národných formách, čo v tom čase nebolo pre privilegované triedy samozrejmosťou. Bohúňovo umenie, podľa môjho názoru, predstavuje začiatočnú fázu národného profesionálneho umenia a často zápasí

s priam elementárnymi problémami, no maliar svojim ideovým programom, aplikovaným na výtvarnú tvorbu, usiloval sa ovplyvňovať súvekú slovenskú spoločnosť pri vytváraní vlastných samostatných duchovných foriem a životného štýlu.

P. M. Bohúňa z gnozeologického hľadiska možno pokladať za racionalistu, ktorý vo svojich umeleckých dielach takmer vždy vyjadruje väčšmi to, čo o veci vie, než len to, čo vidí. Nikdy nepodlieha spontánnemu vnímaniu reality iba ako estetickéj umeleckej maliarskej kvality; Bohúňova tvorba je skôr pojmová. I keď je senzitivny, nebýva Bohúň senzualny, oproti zmyslovým kvalitám zavše prejavuje racionalistickú ľahostajnosť, ba priam idealistický odpor. Jeho hodnotenie reality, ľudí i vecí, je takmer vždy pretavené prizmou ideovosti, ktorá má v jeho podaní niekedy až „schillerovskú“ didaktickosť. Ako výtvarný umelec je skôr analytik ako syntetik, hoci jeho heroické ideály a úlohy, ktoré si predsavzal, vyžadovali si väčší zmysel pre monumentálnosť a väčšiu formu; jeho výtvarná forma je v podstate drobná, koreniaca ešte v tradíciách predmarcovej doby, aj vo všeobecnej vtedajšej záľube v drobnokresbovej miniatúre a litografii. Keď sa neskôr preorientoval na novoklasicizmus, Bohúňovo umenie smerovalo k väčšej, uzavretejšej forme, k vyjadreniu istého pevného systému i k vytvoreniu dokonalého tvaru. Pravda, i tak zostáva jeho umelecká metóda spájania tvárnych zložiek aditívna, bez silnejších výtvarných skratiek, alebo dekoratívnych, resp. ornamentálnych prvkov. Bohúňov tvar je presne delimitovaný, jednoznačne vymedzený, a to nielen navonok, ale aj vnútornou kresbou a vnútorným valérovým tieňom, a budovaný splyvavým hladkým maliarskym rukopisom. Bohúň sa usiluje tľmočiť lokálnu farbu i objem skutočného objektu, no jeho hmotnosť alebo telesnosť skôr zoslabuje, hoci mu nie je cudzie pochopenie takých zmyslových atribútov reality, ako je reakcia rozličných hmôt na svetlo. Aj v tomto ohľade stretávame sa u Bohúňa s určitou zdržalivosťou alebo podcenením niektorých zmyslových aspektov reality, takže možno povedať, že u tohto maliara nejde ani o plný idealistický senzualizmus, tobôž — s výnimkou niektorých spontánnych pokusov — o materialistickú hutnosť. Je nesporne skôr valéristom než koloristom. Optická stránka obrazu je uňho podriadená stránke významovej, ideí ako organizujúcemu princípu diela. V tomto

zmysle je v Bohúňových portrétoch závažným faktorom svetlo, ktoré vnáša do obrazových plôch istú živosť a hravosť a pomáha tľmočiť svetelné aspekty reality i jej priestorové a plastické hodnoty. Pritom Bohúňovo svetlo nie je vlastne úplne realistické; je umelé a ateliérové aranžované. V Bohúňových maľbách zväčša prevláda studená farebná škála, ale spolupôsobením rozptýleného svetla dosahuje na obrazoch jemnú lyrickú harmóniu.

Napriek tomu, že Bohúňova tvorba prezrádza vnútornú dynamiku a logický vývin, Bohúňov obraz nie je tak jednoznačne vyhraný, aby ho bolo možné výstižne označiť určitou slohovou kategóriou, ktorá by sa bez výnimky vzťahovala na celú jeho tvorbu. Skúmanie obrazového materiálu ukázalo, že črty romantizmu, klasicizmu i realizmu sa vyskytujú takmer v celej umeleckej tvorbe, a to spravidla súčasne, rozmanitým spôsobom sa preskupujú a meniac svoj špecifický význam. Ak sú tu aj viaceré styčné body s biedermeierom, ide skôr o analógiu než o skutočnú a bezprostrednú závislosť. Nepochopili by sme podstatu Bohúňovej tvorby, keby sme v nej nevideli niečo viac než biedermeier, hoci aj v špecifickéj slovenskej forme. I keď sa v jeho diele spájajú znaky viacerých štýlov, jednako sa nazdávam, že základom je tu objektívna a v jadre realistická orientácia; jej výraz spočíva v podstate na pravdivom, i keď v jednotlivých etapách aj na štylizujúcom — to znamená v pláne etickom a sociálnom — idealizujúcom prístupe ku skutočnosti. Bohúňov umelecký vývin ide od slovenského, vlastne československého romantizmu k afirmatívne realizmu novoempírovému a neskôr k realizmu psychologickému, kritickému. Ak za spoločného základného menovateľa Bohúňovej portrétnej tvorby pokladáme predovšetkým realizmus, treba povedať, že z výtvarnej stránky je to ešte realizmus predcourbetovský.

Bohúňovo dielo napriek viacerým rozdielom v koncepcii, forme a štýle predstavuje určitú jednotu. Nazdávam sa, že Bohúňovej umeleckej tvorbe dodáva jednotu predovšetkým jej humanistický demokratizmus, ktorému vtlačajú osobitný charakter ideologické prvky obrodenecké, prípadne vyslovene štúrovské, ba do istej miery aj racionalisticky a neskôr romanticky, filozoficko-symbolicky ponímané kresťanstvo. Oblasť teologických pojmov, náboženských predstáv a citov

vyjadruje umelec na obrazoch personifikáciou a symbolikou, pričom nie vždy rešpektuje tradičnú konvenčnú cirkevnú ikonografiu. U Bohúňa treba zdôrazniť, že prelomil tradíciu oficiálneho umenia feudálnej spoločnosti, pompézny historizmus a mytologizmus tzv. veľkej malby a pokúšal sa aj v rámci historickej malby tematicky vychádzať zo súčasného života. Usilujúc sa programovo o národnú individuálnosť v našom profesionálnom výtvarnom umení, nemohol Bohúň, ako jeho literárni vrstovníci, nadväzovať na ľudové umenie. Preto sa priamo ani neorientuje na tradíciu ľudového výrazu, ale na výdobytky tzv. vysokého umenia. Pritom nejde uňho o bezduchú recepciu. Bohúň v snahe o národnú svojbytnosť usiloval sa svoju tvorbu aj oddiferencovať, a to nielen od viedenských portretistov, ale aj od súvekých uhorských maliarov. Svoje podobizne slovenského meštianstva po r. 1853 už zámerne dištancoval od rodinného portrétnu spišských umelcov, reprezentantov tamojšieho nemeckého patriciátu, event. aj od rodiacej sa nemeckej, neskôr zväčša pomadařenej buržoázie. Na druhej strane dištancuje Bohúň tvorbu týchto čias aj od senzualizmu, prípadne erotizmu Barabásových diel, ktorý ako predstaviteľ maďarskej buržoáznej strednej šľachty a zámožnej uhorskej buržoázie je v porovnaní s Bohúňom v traktovaní prírodnej reality omnoho elegantnejší, lež zväčša teatrálny sentimentálny. Bohúňovo umenie sa začalo odlišovať aj od českého národného umenia, hoci od neho dostalo pôvodne mnoho ideových a výtvarných podnetov. Bohúň celkom programovo nadväzuje na také domáce tradície, ktoré vznikli v čase prvého nástupu meštianstva a jeho prvých pokusov o vymanenie sa z feudálnej ideológie (renesancia protestantsky chápaná, spišský meštiansky empír). Obracia sa k českým výtvarným pokusom v duchu národnej romantiky (J. Hellich, V. Govič a Fr. Šír); na jeho tvorbu zapôsobila okrem štúrovskej estetiky česká estetická teória (dr. Amerling, dr. Čejka, J. Rittersberg). Zo širšieho hľadiska dejín uhorského výtvarného umenia javí sa P. Bohúň ako umelec

pokračujúci v domácich, objektívnych realistických a protihabsburských, „kuruckých“ tradíciách; prináša súčasne novú, ľudovú nótu a stáva sa iniciátorom vlastnej slovenskej umeleckej línie. Bohúňova slovenskosť dozaista nespočíva len vo výbere tém a sujetov; prejavuje sa i v chápaní, hodnotení a reprodukovani zobrazovaného objektu. Národná povaha jeho umeleckej tvorby spočíva v organickom vzťahu umelca k tým spoločenským silám, ktoré vtedy reprezentovali slovenský národ. Zrástol s nimi myšlienkovy i citovo a v jeho umení našiel odraz ich spôsob videnia sveta, ich spôsob reagovania na historické zmeny atď. V úsilí o národnú osobitosť svojho umenia musel riešiť, ako reprezentant slovenskej pospolitosti, predovšetkým problém jej diferenciácie od šľachty, a to či už od magnátov alebo strednej šľachty, ktorá vonkoncom netvorila súčasť slovenského národného spoločenstva. Potom sa i v Bohúňovom portrétnom umení musí celkom zákonite zjaviť akcent na takých morálnych vlastnostiach, ktoré boli v zjavnom polemickom vzťahu k šľachtickej nafúkanosti, bezcitnosti, k feudálnej bezuzdnosti, ľahkárstvu, bezstarostnosti, zmyslu pre stavovskú vonkajšiu reprezentáciu i pompu. V súhlase so Štúrom kritizoval súčasné apolitické, rodinné tendencie skromného meštianstva; jeho portréty slovenského nestavovského meštianstva sú priam bojovým maršom pre ich vstup do politickej arény. Bohúň patetizuje pritom sebaodriekanie, pracovitost i ľudový optimizmus, ktorý bol príznačný pre cítenie utláčaného, ale pritom húževnatého slovenského poddaného roľníka. Pokiaľ sa teda Bohúňovi podarilo na úrovni filozoficko-etickéj vyhraniť svoju portrétnu tvorbu na slovenské národné umenie, a to v zmysle predstáv vtedajšej slovenskej spoločnosti, predovšetkým štúrovskej inteligencie a polopatriarchálneho drobného meštianstva, zatiaľ jeho výtvarné podanie, nie vždy umelecky plne zvládnuté, nemá už také osobitné a sugestívne pôsobenie. No v tomto charakteristickom spájaní prvkov etických a estetických položil Bohúň pevné základy slovenskému výtvarnému umeniu.



Peter M. Bohúň patrí nesporne medzi popredné umelecké zjavy štúrovského pokolenia, medzi umelcov, ktorých dielo nám podáva primeraný obraz o zložitých podmienkach dotvárania slovenskej národnej spoločnosti v jej špecifických súvekých podmienkach druhej polovice 19. storočia. Treba hodnotiť ako záslužný čin dr. Eleny Dubnickej, že sa podujala na monografické spracovanie tohto pomerne zložitého a zaujímavého zjavu v našej kultúrnej minulosti.

Kandidátska dizertačná práca dr. Eleny Dubnickej tvorí ucelené dielo o živote a umeleckej práci Petra M. Bohúňa, podané v široko koncipovaných súvislostiach. Bohúňov život a dielo zadeľuje do týchto kapitol: Mladé letá (1822—1843), Výtvarné štúdium v Prahe (1843—1847), V službe štúrovských ideálov (1843—1850), Tvorivá kríza a východisko (1850—1853), Pobyt v Liptovskom Mikuláši, Mimo vlasti (1865—1879). Okrem týchto kapitol obsahuje práca rozsiahly súhrn, bohatý poznámkový aparát, obrazovú časť a katalóg výtvarných diel Petra M. Bohúňa.

Nie je v mojej moci posúdiť, do akej miery je Bohúňova umelecká pozostalosť kompletná, ale to, čo zaradila dr. Elena Dubnická do svojej monografie, dáva nám dostatočné možnosti zahliadať sa nielen do Bohúňovej osobnosti, ale vôbec do zložitých kultúrnohistorických dianí na Slovensku v minulom storočí, najmä v jeho druhej polovici. Kým v slovesnej umeleckej tvorbe mohla štúrovská generácia nadväzovať už na aké také tradície, najmä na klasicistickú a ľudovú, literárnu a slovesnú tradíciu, vo výtvarnej práci vyrastá Peter M. Bohúň oveľa samostatnejšie, bez domácich vzorov a tradícií, na ktoré by mohol bezprostredne nadväzovať. Za takýchto podmienok a okolností je len prirodzené, že jeho počiatkový pohľad očami

výtvarníka na slovenský život bol skôr stredo-európsky a školský ako domáce tradičný. Týka sa to najmä tvorby svetskej, nesakrálnej. Bohúň sa však od začiatku postavil do centra slovenského spoločenského a politického života a čo iní vykonali v politických programoch i v konkrétnej praxi, v literárnej tvorbe, o to sa Bohúň usiloval svojím výtvarným prejavom, upevniť profil slovenskej národnej skutočnosti na úzadí vládnúcich dobových názorov. Bohúňova tvorba, to je obraz koreňov tejto slovenskej skutočnosti a je to aj obraz toho, čo podľa jeho mienky, a nielen jeho, tvorilo základ slovenskej spoločnosti a podmienok, v ktorých sa vytvárala. Bohúň sa zdá predovšetkým portretistom. Ak vo veľkej miere idealizoval roľnícke postavy, drobné zemianske a meštianske typy sú podané realisticky v tom, ako videl ich historický význam pre svoju dobu. Ak jeho postavy porovnávam čo len letmo s postavami slovenskej literatúry tej doby, Bohúň je umelecky bohatší a pravdivejší. To myslím ostáva najtrvanlivejšou hodnotou jeho umeleckého odkazu.

Dr. Elena Dubnická podľa mojej mienky zachytila správne a postihla základné črty Bohúňovho diela aj v jeho hĺbke, aj z hľadiska historicko-spoločenského dosahu. Ukázala presvedčivo, čo je na Bohúňovi prebraté, čo vniesol nového do výtvarnej práce zvonku, a potom, čo je Bohúňovi vlastné, čo tvorí prínos pre rozvoj umeleckej tradície v minulom storočí na Slovensku.

Celkove hodnotiac predloženú kandidátsku prácu dr. Eleny Dubnickej, konštatujem, že svoju prácu zvládla samostatne a na solídnej vedeckej úrovni. Interpretácia materiálu je pozitívnym prínosom pre vedecké poznanie. Preto navrhujem, aby jej po obhajobe bola udelená vedecká hodnosť kandidáta vied.

*Prof. dr. Andrej Melicherčík, v. r.*

Autorka si zvolila za tému svojej práce dielo jednej z ústredných postáv výtvarného života za slovenského národného obrodzenia, tvorbu Petra M. Bohúňa. Rozpracovala a zhrnula v nej výsledky svojho dlhodobého skúmania, ktorého začiatky sa viazali ešte k pôvodnej dizertačnej práci. Neuspokojila sa pritom s úzko chápaným monografickým náčrtom. Prostredníctvom Bohúňovej tvorby sa vyrovnala aj s niektorými všeobecnými otázkami vývoja slovenskej národnej školskej a s problémami slovenského národného obrodzenia vôbec. Poukázala na vnútorné i vonkajšie zväzky Bohúňa — občana, národovca i umelca — s hnutím slovenského národného obrodzenia a predstavila jeho výtvarnú aktivitu ako organickú súčasť tohto procesu.

Rozsiahla práca, vybavená obširným poznámkovým aparátom, je koncipovaná na životopisnej osnove, kombinovanej s historiografickým postupom a súčasne s podrobným rozborom diela. Autorka ju člení do deviatich častí. Okrem úvodu a záveru majú všetky kapitoly — podľa povahy tematiky — ešte ďalšie vnútorné členenie.

V úvode sleduje záujem, ktorý sa venoval Bohúňovmu dielu v minulosti, a hodnotí pomerne bohatú literatúru.

V prvej kapitole nazvanej Mladé letá (1822—1843) charakterizuje umelcovu rodnú Oravu s jej hospodárskymi a spoločenskými protikladmi i užšie rodinné prostredie. Autorka zdôrazňuje Bohúňov plebejsko-zemiansky pôvod, ktorý zohráva dôležitú úlohu v umelcovej ideovej orientácii. Registrované stredoškolské štúdiá i štúdium na levočskom lýceu a kežmarskej právnickej akadémii. Poukazuje na skutočnosť, že Bohúň si už v tomto období v slovenských študentských krúžkoch a spolkoch systematicky osvojoval slovenskú národnú ideológiu. Popri vplyve Šafárikovom a Palackého vyzdvihuje ako určujúce Štúrove estetické názory.

V súvislosti s Bohúňovými výtvarnými pokusmi načrtáva aj vtedajší umelecký život v severných a východných stoliciach Slovenska. Zdá sa, že v tejto pasáži, obsahujúcej niektoré nepresné údaje, autorka plne nevyužila poznatky staršej literatúry, najmä literatúry maďarskej (práce Lyku, Fleischera a pod.).

O levočskom krajinárovi a figuralistovi J. J.

Müllerovi a portretistovi Jánovi Rombauerovi napr. uvádza, že študovali na viedenskej akadémii. Fleischerov súpis uhorských žiakov viedenskej akadémie však meno J. J. Müllera ani Jána Rombauera neobsahuje, vo vzťahu k Müllerovi Fleischer túto negatívnu správu ešte aj osobitne potvrdzuje (Fleischerov list E. Kőszeghymu, archív KTDU). Signatúra jedného z Müllerových diel svedčí síce o jeho pobyte vo Viedni, nedokladá však jeho štúdium na tamojšej akadémii.

Rombauerovmu viedenskému štúdiu protirečí okrem výsledkov Fleischerových výskumov i samo umelcovo dielo z mladých liet svojimi prudkými kvalitatívnymi výkyvmi a niektorými naivnosťami, ako aj viaceré biografické okolnosti (r. 1803 študuje u J. J. Stundera v Pešti, r. 1804 portretuje Steinhüblcov a iné prešovské patricijské rodiny, r. 1806 odchádza do Ruska).

Nepresne sa uvádza aj dátum smrti J. J. Stundera. Správny dátum — rok 1811 — ktorý registruje banskobystrická ev. a. v. matrika, udáva ostatne aj umelcov prvý životopisec József Bayer (Budapesti Szemle r. 1912, 248); jeho popletenie je nánosom neskoršej literatúry.

Podobne ako v prípade Rombauera a Jána Jakuba Müllera, autorka nepodopiera bližšími odvolaniami ani svoj výklad o „umeleckej rodine Czaučikovcov“. Popri Jozefovi Czaučikovi spomína ešte Jána Czaučika a Antona Czaučika, a to ako maliarov sakrálnych obrazov. Ako tomu však nasvedčujú viaceré okolnosti, Jozef a Ján Czaučik predstavujú identickú osobu, Anton Czaučik, najstarší brat Jozefa Czaučika, pôsobil podľa rodinnej tradície v Spišskom Podhradí ako obchodník s tabakom a tabačiarскими výrobkami.

Ako rodisko krajinára Karola Tibélyho sa v práci udávajú Dravce, namiesto Spišského Podhradia. Profil tvorby Gustáva Müllera by bolo potrebné doplniť ešte ranými obrazmi zátišia, charakterizujúcimi výstižne vecnosť i dobové záľuby nastupujúceho meštianstva.

Druhá kapitola, zahrnujúca roky 1843—1845, je venovaná Bohúňovým odborným štúdiám v Prahe. Autorka podrobne analyzuje pomery na pražskej akadémii, dokladá tiež umelcovo jednoročné účinkovanie v litografickom inštitúte Františka Šíra. Pri formovaní Bohúňovej osobnosti nemalý vý-

znam pripisuje romantizmom poznačeným estetickým názorom dr. Karola Slavoja Amerlinga a umeleckému ovzdušiu jeho Budče, ktorá sústreďovala už pred Bohúňovým príchodom viacerých slovenských umelcov. V týchto partiách by bolo bývalo vhodné zapodievať sa hlbšie tiež Klemensovou tvorbou, ktorá predstavuje najzávažnejšiu paralelu Bohúňovho umeleckého účinkovania. Domnievam sa, že v Klemensovom diele zohral romantizmus takú závažnú úlohu, ktorú autorkina formulácia „istým vplyvom romantizmu sa neubrání ani Klemens“ (str. 83) dostatočne nevystihuje. V Klemensovom portrétnom diele má romantická koncepcia najmä v štyridsiatych rokoch určujúce postavenie, i keď umelec využíva ešte klasicistické tvaroslovie. Na portréte spisovateľa Rubeša, na *Podobizni muža s bičikom* i na ďalších prácach tento romantizmus živý vlasteneckým citom priam patetizuje spodobených. Romanticko-dramaticky štylizované pozadia, obľubujúce oblohy zapálené zorami, symbolizujú priestory romantického rozletu i úsvit lepších dní. Sú výrazom mesianistických nádejí inteligencie utláčaného národa. Z platformy romantizmu pristupuje Klemens aj k motívom krajinárskym. Je príznačné, že je to práve oblasť krajinomalby, kde najdôslednejšie popiera svoje klasicistické školenie. V sakrálnej malbe poznamenávajú napokon Klemensove práce tendencie romantického nazarenizmu.

V súvislosti s analýzou pražského výtvarného života autorka sa zaoberá aj vtedajšími výtvarnými prúdmi — klasicizmom, jeho empirickou fázou, romantizmom, jeho reakčnou nazarenskou odrodou i *biedermeierom*. Pri hodnotení empiru — ako sa vidí — nedoceňuje dôležitú úlohu, ktorú zohráva vo vývoji českého meštianskeho portrétnu — napr. u Machka — a v príslušne modifikovanej podobe aj na Slovensku — najmä v spíšskom maliarstve.

Začiatky romantizmu 19. storočia kladie autorka už do obdobia napoleonských vojen. Nazdávam sa, že v tomto období by bolo azda v našom prostredí príľahavejšie hovoriť o empirickej sentimentalizme. Romantizmus konfrontuje Dubnická príhodne s klasicizmom, poukazujúc na protikladnosť, zdánlivú nezlučiteľnosť i prekvapivé prelmanie týchto smerov. Pôsobí priaznivo, že slohové kategórie spravidla neponíma ako niečo abstraktného a izolovaného, ale vidí zložitost konkrétneho umeleckého diania.

V závere druhej kapitoly zaoberá sa E. Dubnická problémom národnosti a ľudovosti umenia. Ozrejmuje skutočnosť, že pojmy národnosti a ľudovosti sa stotožňovali často preto, lebo nositeľmi národných ideí boli v našich podmienkach predovšetkým utláčané, nepriviligované ľudové vrstvy a spolu s rozvíjaním „národného“ išlo zvyčajne tiež o uplatňovanie „demokratického“.

V tretej kapitole nadpisanej *V službe štúrovských ideálov* hovorí E. Dubnická o perióde rokov 1843—1850. Rozoberá v nej problematiku slovenského národného hnutia, ktoré v tomto období vrehol v revolučnej fáze a dáva s ním do súvislosti kryštalizáciu Bohúňovho umeleckého programu. Vyzdvihuje skutočnosť, že Bohúň pokladal za prirodzené cieľavedomé a programove podriaďovať svoju umeleckú tvorbu národným ideálom. Analyzuje umelcove ojedinelé krajinárske práce a jeho obrazy slovenského ľudu. Domnievam sa, že pri výklade Bohúňovej krajinomalby by bola bývala zaujímavá konfrontácia s prácami Bohúňovho súčasníka Karola Tibélyho, ktorý bol horlivým obdivovateľom a maliarom Tatier a prostredníctvom svojho priateľa, lekára a spisovateľa Gustáva Zechentera-Laskomerského i prostredníctvom svojho príbuzného Mikuláša Ferienčika bol aj v nepriamom kontakte so slovenským národným životom.

Dielo M. Račkaya, zasvätené ľudovému žánru a poznamenané nesporne črtou ľudového výtvarného diletantizmu, nie je iba výslednicou samorastlého talentu, ako to uvádza E. Dubnická. Račkay sa istý čas školil tiež na viedenskej akadémii (pozri c. d. Gy. Fleischera, str. 77). Podľa môjho názoru nemožno Račkayove práce hodnotiť jednoznačne ako národne indiferentné vzhľadom na to, že umelec sa so svojím bystrým realistickým postrehom obracia práve k našej skutočnosti a humorne akcentovanou pointou svojho diela bije do nerestí slovenského ľudu, azda aj s didaktickým zámerom.

Pritom všetkom nechcem, pravda, uprieť Bohúňovi jeho vnútornejší a intímnejší prístup k slovenskému ľudu, ako mali jeho predchodcovia i súčasníci. Niektoré ďalšie drobné poznámky na margo tejto časti som uviedla v recenzii uverejnenej vo *Výtvarnom živote*.

V portrétnej tvorbe obdobia 1843—1850 autorka zdôrazňuje vplyv romantickej vlasteneckej podobizne Jozefa Hellicha. V slovenskom romantizme

postihuje pritom isté špecifické črty, ktoré — ako uvádza — spočívajú jednak v štúrovských ideových princípoch, jednak v staršom výtvarnom odkaze renesančnom. Táto renesančná protestantská tradícia, ktorá sa do prvej polovice 19. storočia zachovala najvýraznejšie na Spiši, má podľa mojej mienky väčší ohlas v tvorbe štúrovskej výtvarníckej družiny, ako sa to doteraz pripúšťalo. Svedčí o intímnejšom, užšom príbuzenstve ideovej platformy, ako by ju mohla podmieniť sama doba, oprávňuje preto zaradiť spíšské regionálne umenie do vývinových predpokladov slovenského národného umenia.

Kapitola nazvaná *Tvorivá kríza a východisko* (1850—1853) sleduje odraz porevolučného sklamanie slovenských národných spoločenských síl v Bohúňovej tvorbe, ktorá sa od národnej romantiky odvracia smerom k idylickému *biedermeieru*. Ako typický príklad Bohúňovej *biedermeierskej* polohy uvádza autorka portréty rodiny Váradovcov-Szakmáryovcov, poznamenané reminiscenciami na spíšskú portrétnu maľbu. Možno doložiť, že tu ide o úzku súvislosť s dielom a portrétnym štýlom Jozefa Czauzika (*Podobizeň Klementíny Matyasovskej*, rod. Várady-Szakmáryovej, pripomenie napr. dievčatko trhajúce ruže na Czauzikovej *Skupinovej podobizni Prihradnovcov*). Táto súvislosť tu iste nie je náhodná vzhľadom na to, že Czauzik bol akýmsi „dvorným portretistom“ tejto rodiny. Na Bohúňovu podobizeň generála baróna Juraja Wielanda, ktorý bol s Váradovcami-Szakmáryovcami taktiež spriaznený, som už svojho času poukázala (*Výtvarný život* 1958).

Utváranie podoby meštianskeho portrétnu v Bohúňovej koncepcii sleduje E. Dubnická v tesnej spätosti s procesom buržoáznenia majetnej vrstvy výrobcov tovaru, ktorí spolu s inteligenciou, s nimi ideovo spätou, reprezentujú už vznikajúcu slovenskú národnú buržoáziu. Umelecmu prechodnému presvedčeniu o priekopníckom poslaní slovenskej buržoázie pripisuje aj istú oslavnú štylizáciu, ktorá sa v tomto období zjavuje na jeho podobizniach slovenských národovcov.

Podľa autorkinho náhľadu sú z portrétnej produkcie Slovenska Bohúňovej koncepcii slovenského meštianskeho portrétnu najbližšie portréty Jána Rombauera zo začiatku 19. storočia. Vo vzťahu k pražským umelcom nachádza istú analógiu s tvorbou Václava Goviča. Na druhej strane difereňuje Bohúňov umelecký výraz od portrétnej

tvorby maďarskej národnej školy, menovite Miklósa Barabása. Škoda, že k tejto partii nereprodukovala bohatší porovnávací materiál. Hlavný spoločenský prínos Bohúňových portrétnych prác v tomto období postihuje správne v uvedení slovenskej národnej buržoázie do výtvarného umenia a na javisko dejín vôbec.

Kapitola *Pobyt v Liptovskom Mikuláši* sleduje popri umeleckej činnosti aj Bohúňovu záslužnú pedagogickú činnosť. Zhrnuje Bohúňove exkurzy do sakrálnej maľby, pri ktorej sa umelec v zápase o zvládnutie kompozície uchyluje často k predlohám. Možno doložiť, že Bohúňov lovinobanský oltárny obraz *Krista s topiacim sa Petrom* (obr. kat. 227) je podľa všetkého variáciou diela nemeckého maliara G. H. Richtera, resp. jeho kópie maľovanej J. Czauzikom pre levočský evanjelický kostol. Podobne oltárny obraz ev. kostola v Dovalove s námetom *Krista v Getsemanskej záhrade* (obr. kat. 236) je kópiou práce J. Czauzika v ev. kostole v Spišskej Sobote z r. 1852.

Ako podrobne dokladá autorka, Bohúň sa v tomto období vo svojom politickom zmýšľaní čiastočne rozchádza so svojimi staršími názormi a prikláňa sa k programu tzv. mikulášskej novej školy. Podľa jej vierohodnej analýzy Bohúň v tomto čase považuje za hlavného predstaviteľa slovenského národa už nie roľníctvo, ale národnú buržoáziu, preto úlohu vonkajšej politickej reprezentácie prideluje najmä meštianstvu a národnej inteligencii. Bohúňove meštianske podobizne, ktoré si z týchto príčin uchovávajú reprezentačný ráz, súčasne získavajú tiež niektoré črty psychologického portrétnu.

Predposledná kapitola nadpisaná *Mimo vlasti* (1865—1879), v ktorej autorkina analýza dosahuje azda z celej knihy najjemnejšie nuansy, sleduje niekoľko periód záverečného obdobia umelcovho diela. Urýchľovanie umelcovho vývoja a rýchle striedanie vývinových periód v tejto záverečnej etape — periódami približujúce sa k tendenciám neobarokovým, periódami stupňovaného psychologického ponímania a napokon postupný prechod až na pozície blízke kritickému realizmu — dáva autorka do súvislosti s vyhraňovaním a odhaľovaním kapitalizmu.

Záver zhrňa celkovú charakteristiku umelcovho diela a hodnotí historický i súčasný význam Bohúňovej tvorby.

Bohúňova slovenskosť, ako na to poukazuje

autorka, nespočíva iba vo voľbe sujetu, ale predovšetkým v organickom vzťahu umelca k silám, ktoré vtedy reprezentovali slovenský národ, a v hlbokom pochopení problematiky národného vývoja tých čias. Treba len zdôrazniť, že práve vďaka týmto základným predpokladom postihoval Bohúň neobyčajne citlivo úlohy, ktoré nastoloval súčasný národný život a vedel sa pružne prispôbovať meniacej sa národnej ideológii.

V súvislosti s charakteristikou Bohúňovho diela autorka aplikuje niektoré nezvyčajné, nezaužívané termíny — ako napr. „realizmus afirmatívneho rázu“ (str. 213), „privátnorealistickej portrét“ (str. 214), ktoré bez bližšieho vysvetlenia ostávajú hmlisté.

Celková koncepcia práce je do istej miery poplatná nedávnej minulosti, keď sa realizmus chápal ako jediná norma a kritérium hodnotenia. Autorku, pravda, ospravedlňuje skutočnosť, že jej nemohli byť známe novšie práce, ktoré tento názor presvedčivo vyvrátili. Obdobiu vzniku rukopisu treba pripísať aj istú preťaženosť textu detailnými, naširoko rozvádzanými údajmi hospodársko-historickými a spoločenskohistorickými, ktoré niekde naozaj zaujímavosť osvetľujú a ozrejmujú, niekde však čiastočne retardujú autorkin výklad.

Poznámkový aparát, ktorý prináša ináč mnohé

závažné i zaujímavé údaje, v poznámkach 339 až 471 — zrejme nedopatrením pri redakčných úpravách — nezhoduje sa s textom.

Cením si veľmi podrobne spracovaný kritický katalóg umelcovho diela, ktorý enumeruje 245 Bohúňových prác. Nemožno ho, pochopiteľne, pokladať za uzavretý. Chýba v ňom napr. pozoruhodná podobizeň Juliany Grossmannovej z roku 1851, z majetku Vlastivedného múzea v Banskej Bystrici i niektoré ďalšie práce zo súkromného majetku. Škoda, že z neho takmer úplne vystali skice a študijné kresby, ktoré by bližšie osvetlili vznik i genézu jednotlivých obrazov.

Práca dr. Dubnickej je nesporne záslužným činom a vážnym prínosom k poznaniu života a diela Petra M. Bohúňa i k poznaniu našej obrodeneckej epochy. Zaplnila jednu z citelných medzier nášho výskumu 19. storočia. Niektoré pripomienky, ktoré som k práci uviedla, sú skôr marginálnymi poznámkami ako zásadnými námietkami, nijako neznižujú jej závažnosť a hodnotu. E. Dubnická sa zhostila svojej úlohy s veľkým rozhľadom historickým i s náročným prístupom umeleckohistorickým. Jej obsírna štúdia je výsledkom sústavnej a vytrvalej vedeckej práce zberateľskej i myšlienkovovej. Splňa všetky predpoklady kandidátskej práce, možno ju preto plne odporúčať na obhajobu.

Dr. Anna Petrová-Pleskoitová, CSc.

Dr. Elena Dubnická, *Život a dielo P. M. Bohúňa*, posudok kandidátskej dizertačnej práce

V knižnej forme predložená kandidátska dizertácia dr. Eleny Dubnickej je práca nezvykle náročná a rozsiahla (takmer 500 strán veľkého knižného formátu). Je to zatiaľ najrozsiahlejšia výskumná monografia v slovenskej umeleckohistorickej spisbe.

Monografie venované vynikajúcim postavám dejín umenia sú dôležitou a frekventovanou formou umeleckohistorickej vedeckej práce najmä od čias K. Justiho, ktorý sa, ako vieme, v tomto smere preslávil monografiou o Velazquezovi (1888). Od tých čias je popri registrovaní a rekonštrukcii toho, čo bolo, a prečo to bolo, ideálom monografickej práce aj evokovanie atmosféry analyzovaných diel a dejov literárnymi prostriedkami, primeranými monografovanému predmetu.

Práca E. Dubnickej je pozoruhodná už tým, že je venovaná osvetleniu života, osobnosti a maliarskeho diela Petra Bohúňa (1822—1879), ktorý je ústrednou výtvarníckou postavou nášho národného obrodzenia a ktorý pre slovenské dejiny umenia vytvoril hodnoty pocitované ako klasické.

Základnou pohnútkou autorkinho výskumu a predloženého riešenia bola skutočnosť, že dosiaľ nejestvovala základná vedeckokritická práca o tomto pre nás mimoriadne významnom umelcovi a že ani ostatné doterajšie pokusy o zhodnotenie Bohúňovho umeleckého dedičstva nebolo možné pokladať ani za uspokojivé, ani za primerané jeho významu, pretože všetko, čo sa o P. Bohúňovi dosiaľ vyslovilo, malo — ako píše autorka na str. 11 — ráz apodiktický a odznelo bez náležitého dokazovania a zdôvodňovania.

Aby sa Elena Dubnická mohla v čo najväčšej šírke vyrovnáť s nastolenou problematikou, nazbierala neobyčajne bohatý obrazový, grafický, archívny a iný materiál, ktorý podrobne starostlivému rozboru z hľadiska historického a estetického. Vzhľadom na neprepracovanosť rozličných otázok umeleckohistorickej i všeobecno-historickej povahy bola pritom nútená vykonať aj ne jeden výskum pramenný, z ktorého sa aj historici môžu dozvedieť všeličo nové, napr. o mikulášskej novej politickej škole a o „gründérstve“ tamojších garbiarov, ako aj o ďalších veciach. Úzko monografické zameranie prekročila aj v ďalšom smere. Ako sama uvádza (str. 12), vytýčená problematika sa jej zdala vhodná aj na to, aby si pri jej spracovaní na konkrét-

nom materiáli z dejín nášho umenia overila nosnosť marxistických metodických postulátov, ako aj všeobecných umelecko-teoretických poučiek.

V zhode s tým sa autorka cielavedome usiluje o dôsledné späťtie estetického úsudku s vedomím spoločenskej podmienenosti umenia, pričom širokú a prvoradú pozornosť venuje predovšetkým sociálnym aspektom doby, z ktorej Bohúňovo dielo vyrastalo a v ktorej prebiehalo. Ba čo viac, v závere svojej práce pristupuje k hodnoteniu umelcovho diela z hľadiska postulátov kultúrpolitologickej povahy, ako sa u nás formulovali a kolportovali v nedávnej minulosti, najmä v prvej polovici päťdesiatych rokov (str. 230—231). Niektoré z takto vyslovených kritérií a postulátov sú už dnes prekonané a neaktuálne. Nehovorím to preto, že by som meranie umenia minulých období a epoch dnešnými politicko-myšlienkovými a citovými kritériami považoval za nesprávne. (Naopak pokladám to za nevyhnutné, lebo v opačnom prípade by dejiny umenia neboli ničím iným ako jediným cintorinom umenia.)

Po vstupnej časti, napísanej s rozhladenosťou a kritickosťou podľa klasického úvodového kánonu (pracovný program, filológia), nasleduje šesť kapitol, časovým rozvrhom na seba naväzujúcich; spracovaných metódou, ktorá je v podstate kombináciou postupu historicko-biografického s výtvarno-teoretickým. Autorka dopĺňa umelcov životopis (napr. o zistenie, že už v Liptovskom Mikuláši v rokoch 1850—1860 pôsobil aj ako fotograf; že bol aj v poľskej Biale spoločníkom istého fotografa; mimoriadne cenné je aj určenie Bohúňovho pobytu v Banskej Bystrici a jeho pokusu otvoriť si tu litografickú dielňu a súkromnú školu kresliarsku a maliarsku), kým ďalšie údaje spresňuje a iné doteraz nesprávne tradované vyvracia. Dubnickej zistenia o súvisi umelcovej aktivity so slovenským národným hnutím sú doložené presvedčivo; nepreukazné sú najmä jej vývody, ako pôsobila štúrovská ideológia, resp. jej protirečenia v jednotlivých prívoch a odlivoch na Bohúňovu umeleckú metódu a na koncepciu jeho obrazov; od krojových litografií až po podobizne. E. Dubnická venuje pritom až nezvykle veľa pozornosti skúmaniu úlohy svetonázoru a gnozeologickej stránky Bohúňovho umenia.

Koliba, Bratislava, 1961

Po šiestich hlavných kapitolách vlastnej štúdie nasleduje záver, ktorý je obšírnym výberom z ideologických a estetických zistení, ku ktorým autorka dospela v predchádzajúcich kapitolách.

Nasleduje rozsiahly poznámkový aparát, svedčiaci o mimoriadne svedomitej autorkinej heuristicko-príprave.

Na konci knihy je pripojený veľmi cenný vedecký katalóg diel P. M. Bohúňa, o ktorý sa odteraz bude môcť ako o prvý základ oprieť ďalšie bohúňovské skúmanie, resp. jeho dopĺňanie. Autorke tu možno azda vyčítať iba zaradenie obrazov 18 a 19 do II. oddielu katalógu, zachycujúceho obrazy slovenského ľudu v Bohúňovom diele. Pretože ide o dubióznu atribúciu, autorka mala mať vo svojom oeuvre-katalógu aj oddiel, registrujúci diela, ktoré sa umelcovi z akýchkoľvek dôvodov zatiaľ iba pripisujú, a sem sa mali zaradiť aj spomenuté dva obrazy.

Až v súvisi s katalógom Bohúňových diel sa ukazuje, že pri výklade tvarových vlastností umelcovho prejavu bolo by bývalo iba prospešné ťažiť i z Morelliho metódy, ktorá sústreďuje pozornosť na Bohúňov charakteristický, a treba povedať nie vždy vydarený spôsob kreslenia a maliarskeho podania rúk. Autorka, pravda, problém rúk nakoniec nemohla celkom obísť, ale vysvetľuje ho iba veľmi zbežne a, podľa mojej mienky, nie primerane (str. 202). „Porcelánovitost“ rúk na Bohúňových obrazoch je obdobou napr. „napuchnutých“ perí na Machkových podobizniach, charakteristicky tvarovaných, resp. nasadzovaných uší na Klemensových modeloch, „vystrúhaných“ nosov u Rombauera a pod. Morelliho metóda sa, ako vieme, zakladá v podstate na porovnávaní detailov, pričom sa opiera o zistenie, že práve nosné zložky maliarskeho diela (ako je napr. kolorit alebo kompozícia) sa môžu oveľa ľahšie napodobniť, resp. mylne zamieňať, ako vcelku nenápadné alebo podružné tahy napr. osobného rukopisu určitého majstra, alebo jeho spôsob utvárania určitých častí sa opakujúcich detailov. Táto pomocná metóda, odhaľujúca jeden z príznakov Bohúňovho prejavu, môže byť pri opatrnej aplikácii iba produktívna aj pri dopĺňaní, resp. spresňovaní vedeckého katalógu.

Ak mám teraz stručne charakterizovať základné hodnoty práce dr. Eleny Dubnickej, konštatujem po prvé, že sa autorke podarilo presvedčivo a maximálne podložené rekonštruovať život a dielo

P. M. Bohúňa a pravdivo určiť jeho zmysel a význam, a to tak z hľadiska ideovo-estetického, ako aj historicko-spoločenského. V dizertácii sa právom konštatuje, že „najhlbší zmysel Bohúňovej umeleckej tvorby je v tom, že bojuje za spoločenské i kultúrne uplatnenie človeka z demokratických ľudových vrstiev slovenskej spoločnosti, že hlása jeho prebudenie i zrelosť pre uvedomelý politický a občiansky život, a to aj v osobitných a svojráznych národných formách, čo pre privilegované triedy tých čias vonkoncom nebolo prirodzené. V tomto zmysle Bohúňovo umenie nepochybne nadobúda nielen nefeudálnu, ba priam protifeudálnu ľudovosť, ale aj národný charakter“ (str. 219).

Po druhé: dr. Dubnickej sa prostredníctvom osobnosti a tvorby P. M. Bohúňa podarilo riešiť viaceré z aspektov, ktoré boli rozhodujúce pri sformovaní slovenskej národnej školy maliarskej; súčasne sa jej podarilo správne pochopiť aj rozpornosť spoločenskej bázy, tvoriacej substrát tohto historicky nového javu. Autorka popri tom na konkrétnom umeleckom materiáli ukazuje, v akých podobách a premenách sa médiom Bohúňovej umeleckej tvorby v štyridsiatych až sedemdesiatych rokoch 19. storočia do našich pomerov premietali, resp. v nich doznievali štýlové prúdy klasicistické, empírové, novoempírové, novobarokové, novorenesančné, biedermeierské i myšlienky romantické a realistické.

Teraz niekoľko pripomienok všeobecných i čiastkových.

Pokiaľ ide o pojem realizmu, autorka je na viacerých miestach príliš poplatná rokmi 1950–1960, keď sa — ako to už dnes môžeme povedať — otázky realizmu nastoľovali a pertraktovali takmer ako povera, idealisticky, jednak ako všeplatné zaklínadlo, a jednak ako ideálna norma, ktorú umenie v celom svojom vývine akoby beznádejne chytalo za „šcsy“. Tieto názory sú prekonané, a pojem realizmu sa používa už aj u nás vo filozofickom a historicko-estetickom zmysle slova primeranejšie a presnejšie. V poňatí, ktoré mám na mysli, termínom realizmus sa označujú dve veci. Je to — voľne povedané — po prvé, tendencia pravdivo zobrazovať skutočnosť, ktorá sa konkretizovala v priebehu historického vývinu umenia v rozličných prúdoch a smeroch. Treba ju chápať vývinovo, nie ako ustrnutý sloh, resp. presne vymedzenú tvorivú metódu. A po druhé, ako tvorivá metóda pravdi-

vého zobrazovania objektívnej skutočnosti je tento fenomén znakom realizmu, ako umeleckého smeru 19. storočia. Pritom, pravda, na rozdiel od iných umeleckých metód realizmus nemá všeobecne platné formálno-štýlové znaky. Pre čiastočnú nejasnosť týchto otázok sa autorka pri svojich analýzach musí utiekať k nezvyklým termínom a obratom, ako napr. „spontánny realizmus“, „privátne-realistický“, „bezprostredný realizmus“ (str. 124), „realizmus afirmatívneho rázu“ (str. 213) i k ďalším.

Podobné zmiešané pocity má človek na miestach, kde autorka Bohúňa bezmála ospravedlňuje, že nepochopil a nepredvídal historické poslanie robotníckej triedy a že sa nevládal prepracovať k stanovisku socialistického revolucionárstva (str. 194, 206 a n.).

Na str. 109 sa píše, že Bohúň „nepohrdol“ poučením ani u spišských miniaturistov. Odhliadnuc od toho, že ide o štýlistickú nejasnosť, zdá sa mi, že dr. Dubnická — napriek tomu, že na viacerých miestach pripomína spišské portrétno maliarstvo 17. storočia — predsa len nedoceňuje životný vzťah, ktorý existuje medzi portrétnym umením, ako sa rozvíjalo i v druhej tretine 19. storočia práve na Spiši, a medzi Bohúňovým podobizniarskym umením; tak sa mi vidí, že v tomto kontexte si bude treba lepšie všimnúť Czaučikovo umenie.

Pri niektorých analýzach sa autorke podarilo „vyvidieť“ z rozoberaného diela hádam aj viac, než v ňom v skutočnosti je. Myslím, že príkladom toho je str. 198, kde sa medziiným píše: „Pohľad Meškovej napovedá, že táto žena si už nerobí romantické ilúzie o spoločnosti a vtedajšom živote, no pritom neprepadá ani depresívnym náladám alebo mystickým náboženským víziám.“

Dr. Elena Dubnická na viacerých miestach svojej práce hovorí v súvislosti s Bohúňovými obrazmi ako o „valérovej malbe“. Zdá sa mi však, že v súvislosti s Bohúňovým umením možno hovoriť iba o tónovom maliarstve, čo konečne vyplýva i z niektorých autorkiných formulácií, napr. na

str. 146, kde sa hovorí, že Bohúňova „valérová malba je už jasných tónov“, a na str. 206, kde sa píše, že „plasticitu buduje bohatšou škálou valérových tieňov“, pričom je jasné, že u Bohúňa nemohlo ísť napr. o farebné tieňe.

Treba ďalej pripomenúť, že autorka vo svojej práci nepozná termín „maliarstvo“, ktorý substituie termínom „malba“; termín „malba“ by sa však mal používať diferencovanejšie, a to iba na vyjadrenie výsledku maľovania alebo prípadne na označenie aktu maľovania a na všetky ostatné prípady by sa mal vzťahovať termín „maliarstvo“.

Terminologická nejasnosť je aj v tvare prídavného mena zo substantíva „biedermeier“. Autorka ho používa nespočetnekrát, a to vo forme „biedermeierový“, ale na str. 122 má aj formu „biedermeierovský“ a na str. 182 „biedermeierský“. Je zrejme, že ide o nežiadúcu terminologickú formovú triplicitu. Podľa môjho názoru, ako aj podľa zaužívej sa praxe správny je termín „biedermeierský“ (porovn. napríklad osobné meno Majerský).

Narazil som ešte na rad ďalších drobných vecných nepresností a hádam aj hodnotiacich omylov v posudzovanej práci, týmito však nechcem zatažiť tento písomný posudok; pripomeniem ich prípadne v ústnej rozprave pri obhajobnom pokračovaní. Nepopieram, že aspoň časť mojich pripomienok tohto druhu by vychádzala zo subjektívneho názoru a z odlišnosti mojich meradiel výtvarnej hodnoty.

Väčšina výhrad, ktoré uvádzam, má alebo diskusný charakter, alebo podružný význam a nenaruša celkovú hodnotu predloženej vedeckej štúdie dr. Eleny Dubnickej. Zistenia a závery tejto práce sú — i pritom, že boli koncipované v zložitej atmosfére päťdesiatych rokov — v úplnej väčšine dostatočne zdôvodnené a pravdivé. Ide o veľmi cenný a v nejednom ohľade základný príspevok do obrazu dejín slovenského výtvarného umenia. Pretože tým plne vyhovuje požiadavkám kladeným na kandidátsku dizertačnú prácu, odporúčam ju na obhajobu.

Dr. Ladislav Součín, CSc.

## Středověké stavby slovenských mendikantů — příspěvek k charakteristice slovenské gotiky,

tézy kandidátské disertační práce

Kapitola první. Základem uvažování je Richterova teorie gotiky. Profesor Richter nejnověji určil v gotice nekonečný prostor. V důsledku této prostorové koncepce je gotická hmota odhmotněna. Richterovo určení gotiky chceme podtrhnout úvahou o klasické gotice. Jestliže totiž řada pojmových určení gotiky, jejichž výčet a kritiku podávám, zachycuje výstižně strukturu normativní gotiky, avšak selháva při postihování kvality remešské katedrály, tak platí Richterovo určení universálně.

Kapitola druhá. V otázce, nakolik slovenské gotické stavby odpovídají Richterovým principům gotiky, přijímáme ideu alespoň dvojí gotiky. Kostel v Liptovském Mikuláši uvádím jako příklad naší zjednodušené gotiky. Zde společně vystupuje několik gotických tvarů, prostor a hmota zůstávají však románské. Takto možno pojmově určit raně-gotickou architekturu cisterciáků.

Kapitola třetí. Třinácté století je na Slovensku dobou významných proměn ekonomických a kulturních. K nově zakládaným městům přicházejí mendikantské řády. Prvým řádovým působištěm je město Trnava (klarisky). Dominikáni přicházejí do Štiavnice až r. 1275, kde dostávají hotový městský kostel, toho času bez konkrétního určení. Reinterpretace listin vrhá něco světla na záhadné užití empory u „mendikantské“ stavby. Františkáni se objevují ve čtyřicátých letech 13. století v Nitře a dále v Bratislavě, kde po čtyřicátá léta je jejich přítomnost hypotetická a přímo doložená až v sedmdesátých letech. Klášter stával při tržové vsi, která postupně získávala městské znaky. Specifností Bratislavy je existence kláštera cisterciáckého na území pozdějšího města, která přispívá k osvětlení předměstských poměrů.

Kapitola čtvrtá. V návrhu periodisace slovenské gotické architektury spojujeme počátek gotiky s cisterciáky. Čtrnácté století definujeme ve dvou vrstvách, pokud se tvoří enklávy exklusivního stavitelství vrcholné gotiky, které jsou obklopeny tvorbou zdomácnělé gotiky cisterciáků. Pozdní gotiku na Slovensku ztotožňujeme se stoletím 15.

Pokud se vyskytují „pozdněgotické“ formy v raně-gotickém období, je tento rozpor v přívlastku dobře vysvětlitelný z Richterovy teorie gotiky. Vrcholným slohem k těmto pozdním formulacím je romanika. Dominikánský kostel ve Štiavnici nechápeme sice jako řádovou památku, na druhé straně však tato stavba dobře mohla vzniknout jako mendikantská stavba v době řádových počátků. Slohově jde o podunajskou architekturu, jejíž exklusivní závěr mohl být inspirován prostředím saským. Pro počátky gotiky na Slovensku je důležitý zčásti realizovaný „heiligenkreuzský“ program přeložit klášter do Königshofu nad Litavou — tedy do přímé blízkosti Bratislavy. Na Slovensku jsou doložitelné příklady cisterciácké gotiky od čtyřicátých let 13. století u mimořádných staveb. Řádové památky z tohoto období se prakticky nedochovaly.

Františkánský kostel v Bratislavě ukazuje rozdíl uhlí mezi osami chóru a lodi, což vysvětlujeme nestejnou dobou vzniku těchto částí. Toto potvrzuje Doninovu hypotézu ohledně stavebního vývoje v Leobenu a Welsu. Stavba bratislavská náleží do skupiny příbuzných památek v blízkém Rakousku. Pozoruhodné je členění stěny v chóru bratislavských františkánů, které vede cisterciáckou myšlenku dále, když představuje prvý známý doklad spojení klenební zony s členícím aparátem stěny ve smyslu přímého probíhání na Slovensku a v širším Podunají vůbec. Zde je v principu hotovo to, čím, o generaci později kutnohorský sv. Jakub otevírá novou fázi lucemburské gotiky. Na bratislavském příkladě je závislé příbuzné řešení v trnavské boční lodi. — Dominikánský kostel v Košicích. Pokud zde byla v chóru šestidílná klenba, nelze jednoznačně prokázat. Vznik chóru je před rokem 1300 těžko možný. Datování opíráme o výskyt katedrálního baldachýnu (mendikantské analogie v chóru ve Vídeňském Novém Městě, v závislosti na dómu sv. Štěpána) a dále o výskyt formalistického publikového listu. Aplikace stavební ornamentiky je zde, vzhledem k mendikantské funkci,

velmi bohatá. Pozoruhodné je užití nekonečného ornamentálního vzorce plošných roset na jedné z hlavic. — V Levoči ukazuje městský půdorys souvislost s původní vlastní kolonistů. Františkánský klášter je zde historicky doložen teprve roku 1316. V presbyteriu vystupují pozoruhodné konsoly, které jsou typologicky starší než známý příklad z Dürnsteinu. Ojedinelé toto řešení vzniklo kombinací několika myšlenek. U levočské konsoly možno též pomýšlet na souvislost s tzv. rozštěpenou hlavicí. Vedle dokladů od minoritů v Levoči ukazuje Slovensko další velmi časný příklad ostruhových konsol, počínajíc kostelem v Liptovském Mikuláši. Novým zvážením archeologických dat zavádíme do stavebních dějin levočských františkánů prvou basilikální dispozici lodi, která byla vzápětí, ještě v první etapě nahrazena myšlenkou stupňovité haly. Levočská kapitulní síň nechává přímo vstupovat žebra do středního pilíře a zdejší loď analogickým způsobem řeší vztah mezi pilířem a záklenkem mezilodní arkády. Obě řešení hlásí se v Levoči do první třetiny 14. století. Existují vztahy mezi Levočou a stavebním prostředím v Šoproni. Co do řešení v lodi má se Levoča k Šoproni podobně jako Imbach k Toulouse. Levočská stupňovitá hala se typologicky začleňuje do řady lilienfeldské. Schürerovo časové a filiační určení levočských staveb způsobilo nedorozumění, které se dodnes udržuje v rakouské literatuře. Uvádět příchod typu stupňovité haly do Levoče do souvislosti s jeho užitím u dómu sv. Štěpána ve Vídni nemá opodstatnění. Levočské řešení založilo východoslovenskou školu pseudohalovou, v čemž je jeho význam docela dobře srovnatelný se starším Lilienfeldem i s mladším dómem sv. Štěpána ve Vídni.

Kapitola pátá. Mendikantskou architekturu ve vlastním smyslu nechápeme jako celek toho, co

stavebně udělali mendikanti, nýbrž jako to, co přinesli zásadně nového proti ostatní architektuře. Ze vztahu řádové architektury k dalšímu dobovému stavitelství plyne novum dlouhého chóru a některé radikální novotvary v detailu. S původní vlastní řádových zakladatelů možno spojovat síňové dvojloží a dále uplatnění principu pronikání na řešení vztahu arkádového záklenku a mezilodní podpory.

Kapitola šestá. Kaple při františkánském klášteře v Bratislavě patří k typu podunajské „Ste. Chapelle.“ Stavba těsně souvisí s vídeňskou hutí, některé její tvary jsou parlérovského původu. Jde o první spojení typu kaple s parlérovskými motivy. Doba vzniku je určena příchodem pražských forem do Vídně kolem r. 1400. Též věž klariská a františkánská úzce souvisí s prostředím vídeňským. Františkánský kostel v Košicích je dílem tamní dómské huti. Košická huť souvisí od počátku s pozdním parlérovským prostředím v Praze a ukazuje vztahy ke králi Zikmundovi. Souvislosti s Budínem a centrálním prostředím uherským nejsou zcela jasné a taktéž souvislosti košických počátků s prostředím svatoštěpánským nelze bezpečně určit. Vídeňská orientace je průkazná teprve při dómských klenbách. Tyto košické klenby jsou významné pro precísování podílu vídeňské huti na tvorbě pozdního vzorce, v neprospěch huti steyerské. Pozdním dílem košické huti je františkánský kostel v Humenném. Jsou určité indice pro možné připsání košických a humenských františkánů mistru Štěpánovi. Zvláštní hodnota solivarského stupňovitého trojloží je v jeho nápisném datování. Též královský stavební podnik v Okoličném ukazuje dva cenné letopočty. Zvláště významné proto, že v době vzniku této haly utvářejí se teprve příslušné barokní formulace v oblasti burghausensko-solnohradské.

Kandidátský spis Jaroslava Bureše (s podtitulem *Příspěvek k charakteristice slovenské gotiky*) je rozsáhlý a nepochybně pracný. Rozsáhlý: má jen skoro půl tisíce stran rukopisu. Po této stránce by se mohl rovnat doktorské disertaci. Pracný je s hlediska autora i recenzenta. Autor např. prostudoval řadu publikací, které jsou u nás — jak známo — dnes těžko dostupné. Proč je však Burešova práce pracná pro oponenta? Nehledíme-li na její rozsah, dostáváme se k věci, kterou se obyčejně posudky uzavírají. U Burešova spisu je však třeba kritiku tím začít.

Burešova kandidátská práce je totiž napsána češtinou, která je místy až otřesná a vzbuzuje v oponentovi záchvaty zuřivosti. Autorův vyjadřovací nástroj vykazuje extratury ve všech dimenzích jazyka. Některé skladebné a gramatické zvláštnosti jsem v exempláři zatrhl červenou tužkou. Autorův slovník je přeplněn cizími výrazy, které měly asi dodat práci ráz exaktnosti. Některé by bylo snadno nahradit běžnými českými slovy (např. elevace). Horší je, že jiná cizí slova užíval Bureš vadně. Uvádím několik příkladů. Aspirant Bureš velmi často píše o konstituci, např. „půdorys města se konstitoval, katedrála konstitovala opěrný systém“ a pod. Zaslých tento termín z Husserlovy fenomenologie, kde konstituce znamená proti přírodovědeckému vysvětlování konstrukci pochopení smyslu zřením. Je jasné, že městský půdorys vznikl nebo vznikl, ale nekonstitoval se. Nebo: velmi důležitý existenciální termín periferie pro budování světa je autor schopen použít např. na hranu desky. Na str. 201 Bureš píše: „Donin se pokouší inserovat do typologie mendikantských počátků myšlenku vývojovou, když prý vývoj se děje postupem od jednodušších typů k složitějším a zároveň od plohostropých ke klenutým stavbám.“ Pomíneme-li ono úchvatné „když“, lze podotknout, že každá typologie je konstruována vývojově a že „inserovat“ znamená vložit zprávu do listiny. Nebo: v teorii informace zahlédl autor termín kanál a aplikoval jej ve frázi „zeď jakožto kanál sil“. Je to učení? Na str. 121 čteme: „Provedení listu je glyptické, připomínající uhně-

tení z těstovité hmoty.“ Avšak jen plastika hněte, nikoli glyptika. Mohl bych uvést další příklady. Ostatně Bureš je si vědom těchto nedostatků, ale považuje je za maličkost. Jsme v pozoruhodné situaci: na jedné straně mu brněnská filosofická fakulta přímo zakazuje (z ekonomických důvodů) publikovat česky, na druhé straně se mladý badatel cítí takovým specialistou, že předpokládá pro sebe příručního asistenta, jenž mu bude upravovat jeho vysokou vědu do češtiny. V našem konkrétním případě asistent-filolog ještě nezasáhl. To ovšem logicky znamená, že práce není hotová.

V této souvislosti bych také připomenul, že Bureš cituje v textu nebo v poznámkách celé pasáže z moderní literatury. Je nutno rozeznávat citace z pramenů a z literatury. Uvádět v plném znění místa z literatury je zbytečné, neboť musíme, samozřejmě, předpokládat, že autor literaturu rozumí.

Ve vlastním posudku se dotýkám jen několika otázek obecnější povahy a pomíjím autorovy archeologické podrobné analýzy slovenských památek a sice z toho prostého důvodu, že příslušné objekty neznám dostatočně z autopsie. Náhodou druhý oponent kandidátské práce, doc. dr. V. Mencl, je vynikajícím znalcem slovenské gotiky, takže není obava, že oponentské řízení bude jednostranné a nekonkrétní.

První otázka, kterou si kladu při studiu Burešovy práce, zní: jaká je Burešova historika? Při jednotlivém objektu provádí autor, samozřejmě, nejprve kritiku písemných pramenů, tedy tzv. filologii. Poněvadž tématem jsou městské řády, je nutno se zabývat také počátky slovenských měst. Mám dojem, že někde tato kritika mohla postoupit více do hloubky a že to bylo částečně zaviněno nezvykem. Na Bureše však také neblaze zapůsobily nedávné názory na vznik našich měst, v nichž ze známých důvodů bylo popřeno jakékoli zakládání — groteskně před tváří století plánování. Po filologii následuje obvyklá kritika stavby, t. j. archeologie, komparatistika, datování atd. K tomu přistupují úvahy, které bych označil za strukturální. Výsledkem je konstrukce, která se dnes ve

filosofii dějin označuje jako objektivistický historismus. Konstruuje se jakási morfologická exaktní přírodověda ve smyslu 19. století, členy se datují podle nedatovaných, hromadí se domněnky, „vývoj“ se buduje v oblastech, kde nebyl, neinterpretuje se, ale vždy definuje, strukturální hledisko vnáší do dění ahistorická tázání, co by bylo, kdyby se stalo to a to. Musím upozornit kolegu Bureše, že má k spekulaci a ke konstrukcím nebezpečný sklon. Pro tuto vlastnost je příznačný i stav obrazové dokumentace u práce, na které jakoby nezáleželo. Aby mi Bureš rozuměl: nevyčítám mu naprosto jeho metodologii. Přehlédneme-li dnes myšlenkovou situaci ve světě, je dána třemi hlavními proudy: neo-positivismem, marxismem a existencialismem. Jelikož zatím ani marxistická, ani existencialistická historie umění nebyla založena, nelze se celkem divit Burešovu neo-positivistickému zaměření. Jsou snad při tom zvláštní jen dvě věci. Mladý Bureš se vrací k našemu mládí a ačkoli vysedával horlivě v mých universitních cvičeních, nezapůsobila na něho prakticky má dlouholetá kritika objektivistického historismu, k níž jsem se dostal nikoli snadno. Burešovo stanovisko je dáno nepochybně studiem odborné literatury, ne jen hlavně německé, do něhož je zcela ponořen. Proti tomu je ovšem jisté: roku 1927 byla objevena skutečná podstata historismu po odmítnutí pokusů novokantovství a filosofie života. Co z toho plyne, není možné v této recenzi rozvíjet. Ale historismus je podle mého mínění hlavní myšlenkový problém 20. století.

Druhá otázka se týká úvodních kapitol Burešovy práce, t. j. první kapitoly „Prostor a hmota v gotické architektuře“ a kapitoly druhé „Otázka zjednodušené gotiky“. Mimochodem: podle logiky bychom očekávali, že bude následovat třetí kapitola, věnovaná dosavadním názorům na mendikantské stavitelství. To se nestalo, krátký neúplný přehled existujícího hodnocení mendikantů se objevuje až v páté kapitole na str. 195. Tématem úvodních kapitol je — jak patrně — podstata gotiky a zjednodušené gotiky, při čemž jde hlavně o zjednodušenou gotiku a jen z tohoto hlediska lze připustit první kapitole, která by jinak byla zbytečná pro speciální práci o mendikantech. K oběma kapitolám lze uvést některé připomínky. Katedrální gotiku Francie z první kapitoly označuje Bureš často jako normativní. Tento termín není nejvýstižnější, jelikož silná iracionální složka gotiky nemůže být

normalisována, t. j. racionalisována. Podstata této gotiky je charakterisována jen v prostorové a hmotné dimenzi, což jednak se stalo nedopatřením mým vlivem, jednak souvisí s Burešovým objektivismem. Bureš sice správně založil interpretaci gotiky historicky, ale začal až pojetím pozitivismu (pomínuv kupodivu romantismus) a neutřídil také názory na gotiku po pozitivismu. Podle dnešního stavu problému, co jest prostor, nelze prostor a hmotu klást polárně, nýbrž celek nebo jednota prostor-hmota by měla být kladena proti kategorii času. Tuto nejasnost ovšem zase Burešovi nevytýká, jelikož kategorie času je velmi nezpracována. Pokud jde o problém „zjednodušené“ gotiky (také podle Bureše „ornamentální“ a pod.), t. j. hlavně gotiky na východ od Porýní (italskou gotiku bych do tohoto termínu nezahrnoval), bylo by asi nejschůdnější zase sledovat, jak tento termín v historii umění vznikl. Není to snad rozšíření pojmu „sondergotiky“ z 15. století do 13. století a nyní dokonce až do 11. století, v jehož pozadí stojí německé pocity méněcennosti? Z Burešovy práce není mi vlastně vcelku jasné, jak tuto „zjednodušenou“ gotiku hodnotí. Dovolil bych si mu položit jednu otázku, abychom se dostali ze starožitnictví. V Brně byly postaveny hotely Internacional a Continental. Je to moderní architektura? Zde by bylo patrně nejvíce užitečné analyzovat, co je to periferie a jaké jsou její dimense.

Třetí otázka plyne z předešlých. Existuje něco v „zjednodušené“ gotice, co by bylo možno určit jakožto mendikantskou architekturu? Titul „mendikantské stavby“ je nepochybně reálný (kostely a kláštery mendikantů stojí podnes), tvoří však ve zvláštní gotice zvláštní uměleckou skupinu? O tom jedná Bureš v páté kapitole „Poznámky k problému mendikantského stavebního přínosu“. V „Závěru“ práce je uveden stručný obsah této kapitoly (str. 272). Mendikantská architektura podle Bureše není sumou mendikantských staveb, nýbrž jejich zásadně nový přínos do soudobého stavitelství. Tyto novinky jsou hlavně dlouhý chór a některé radikální novotvary v detailu. Dále s mendikanty lze spojit síňové dvojpodlaží a uplatnění principu pronikání, jak praví Bureš, na řešení vztahu arkádového záklenku a mezilodní podpory. Na str. 172 píše Bureš o mendikantském radikalismu a cituje se souhlasem W. Grosse, podle něhož mendikantský stavitel byl podstatně bezstarostný, a progresivněji než stavitelé dómu prolomil tradici

a vykročil dopredu. Nemohu se zdržet poznámky, že i blbý člověk je bezstarostný a že mi tyto teorie připomínají Franzovy názory na Kryštofa Dientzenhofera, jenž také z lidové primitivity se stal radikálním architektem. Ale především, existovalo vůbec něco takového jako mendikantský stavitel? Sledujme např. hlavní znak dlouhého chóru. Pozdněrománský premonstrátský kostel v Louce u Znojma, plánovaný v první čtvrtině 13. století, měl dlouhý chór s detaily, které byly nalezeny také u dómu sv. Štěpána ve Vídni. Po Znojmě se objevil dlouhý chór u pozdněrománského kláštera cisterciáček v Oslavanech, založeného r. 1225. Dlouhé kněžiště měl také pozdněrománský tribunový kostel v Příbyslavicích. Dlouhé chóry měly napr. přechodní farní kostel v Mor. Krumlově, v Hostěradicích (němečtí rytíři), augustiniánky v Dala-

šicích, farní kostel v Jihlavě (patřící patronátem premonstrátům v Želivě). Naopak dominikánský kostel v Olomouci měl krátke presbyterium a huť olomouckých minoritů stavěla také asi hrad Šternberk (u obou staveb byli stavebníci Šternberkové). Minoritský kostel v Brně souvisí s biskupským dómem v Olomouci. Je nutná představa zvláštních hutí, nesených pouhými zákazy?

Na konci práce připojil Bureš katalog slovenských staveb mendikantů. Domnívám se, že schema katalogu není domyšleno, a proto katalog působí jen jako roztažení práce stejně již dlouhé.

Burešova rozsáhlá kandidátska práce prokazuje, že autor ovládá dnes běžnou metodologii historie umění a že je bezpečně obeznámen s problematikou gotiky na Slovensku. Navrhují proto, aby jeho spis byl přijat k obhajobě.

Prof. dr. Václav Richter

Jaroslav Bureš, prom. hist., *Středověké stavby slovenských mendikantů*,  
posudok kandidátskej dizertačnej práce

Rozsiahly Burešov rukopis sprevádzaný podrobne spracovaným poznámkovým aparátom vznikol predovšetkým — ako sám autor v úvode zdôrazňuje — z potreby zaujať stanovisko k architektúre, ktorá zaberá v gotike osobitné miesto v rámci jednotlivých slohových vrstiev. Jaroslav Bureš chce ísť ďalej, keď hovorí: „Chceme vyzvednout svéráz nekatedrální estetiky v její určenosti tradicemi a v jejím dalším působení“ (str. I), z čoho, pochopiteľne, vyplýva, že bude v práci sledovať vlastnú reholnú problematiku, jej význam v kontexte tvorby na našom území a jej prínos do celkového slohového vývinu. Z tohto hľadiska treba súhlasiť v zásade i s rozdelením jeho práce, v ktorej považujem za najzávažnejšie kapitoly tretiu až piatu zaoberajúce sa počiatkami mendikantov u nás, ich hlavnými stavbami od posledných desaťročí 13. storočia (Bratislava, Košice) až do konca 14. storočia (Levoča), ako aj formulovaním záverov o prínose tohto stavitelstva do obrazu gotickej architektúry. Nazdávam sa, že v týchto rozsiahlych pasážach uplatnil autor najvýraznejšie svoju metodickú pripravenosť, širokú znalosť literatúry aj schopnosť aplikovať ostatné pramene na skúmanú problematiku. Napokon J. Bureš sám hovorí v úvode (str. II), že — „osu celého výkladu tvorí řádové stavby v Bratislavě, Košicích a Levoči“ — čo podľa mojej mienky zodpovedá postupu, slohovo-kritickému prístupu, ako aj objektívnemu postoju k stavitelským zámerom mendikantov u nás. Analýza tvaroslovného aparátu a dispozičných typov týchto stavieb (v daných historických a výtvarných súvislostiach) umožňuje totiž Burešovi zvoliť širokú porovnávaciu základňu s príkladmi ostatnej európskej architektúry a dostatočné materiálové zázemie príkladov dôležitých pre zhodnotenie našich pamiatok. Odišne sa mi javí potom otázka reholných stavieb na Slovensku v 15. storočí, čo tvorí naplň šiestej kapitoly predloženej práce. Kaplika sv. Jána pri františkánskom kláštore v Bratislave je, ako na to poukázal niekoľkokrát V. Mencl, realizáciou vychádzajúcou z celkom iných výtvarných zdrojov, slohových a funkcionálnych súvislos-

tí, a preto sa posunuje už mimo problematiky vlastného jadra Burešovej práce. Obdobne — aj keď z iných východiskových polôh — treba uvážiť, nakoľko je únosné sledovanie ďalších, už neskorogotických stavieb na Slovensku v tomto kontexte. Predpokladám, že autorov zámer tu bol diktovaný snahou po úplnom vyčerpaní problému aj v zmenených podmienkach 15. storočia, no slohové tendencie stavby košických františkánov alebo kláštorného kostola v Okoličnom z konca 15. storočia (aby som menoval len najdôležitejšie) sú už natoľko určované príkladom popredných staviteľov silnejších hút (v Košiciach katedrála sv. Alžbety), vtedajšími všeobecne záväznými zmenami výtvarného myslenia vrcholiacich neskorogotických umeleckých koncepcií, že predpokladaná diferencovanosť reholných stavieb od ostatnej stavitelskej produkcie stráca svoje opodstatnenie. Pochopiteľne, nemienim tým povedať, že si autor týchto skutočností nie je sám vedomý, napokon sa pri jednotlivých stavbách na dostatočnom priestore zaoberá aj širšími otázkami neskorkej gotiky, no chcel som len naznačiť, že prínos reholnej architektúry do 15. storočia nemá v nasledujúcom časovom úseku rovnocennú obdoba.

Burešova práca okrem vlastného preukázania dostatočne hlbokoj umelecko-historickej erudície a schopnosti sledovať v širokých konfrontáciách jadro otázky (i keď by možno rukopis získal presunutím mnohých, najmä historických a archívnych údajov do poznámkového aparátu) má aj svoj objektívny dosah a význam. Predovšetkým nazerá na jednu zložku gotickej architektúry na našom území zo širších hľadísk jej celkového vývinu i s pokusom zaujať stanovisko k jej periodizácii a slohovému rozvrstveniu (na začiatku štvrtej kapitoly). V tejto súvislosti by však bolo potrebné zhodnotiť detailnejšie sám materiál, najmä šírku všetkých komponentov, ktoré sa zúčastňujú na rozvoji architektúry spolu s vlastným stavebným a urbanistickým utváraním slovenských miest. Aj keď totiž prináša toto obdobie stavby, ktoré reagujú pomerne pohotovo na hlavné centrá stredo-európskeho vývinu — hočí žyčejne sprostredko-

vane — napr. Spišská Nová Ves, Zvolenský zámok alebo Bratislava (klenbovým systémom sieňového trojlodia), stretávame sa tu s celým radom prejavov, ktoré existujú v zložitých podmienkach európskeho gotického východu ako príklady oneskoreného doznievania slohových foriem i typov. V tomto zmysle slova by bolo potrebné i prvé prejavy napr. neskorej gotiky hľadať v iných súvislostiach, aj s prihliadnutím na historickú situáciu začiatkom 15. storočia, než naznačuje autor na str. 75, keď pokladá bratislavskú kaplnku

Jaroslav Bureš, prom. hist., *Středověké stavby slovenských mendikantů*, posudek kandidátské disertační práce

Práce aspiranta Jaroslava Bureše o středověkých stavbách slovenských mendikantů přichází ve chvíli, kdy se studium gotické architektury ve střední Evropě soustřeďuje na gotiku poklasickou, která zabírala období zhruba asi šedesáti let, počínajíc sedmdesátými lety 13. století. Je to tedy studie aktuální, která si je vědoma naléhavosti otázek, jež se v současném světě řeší; její autor zajisté nepochybuje, že leckteré z nadhozených řešení je sporné nebo alespoň provisorní a že je dnes třeba na každém kroku situaci vždy znovu prověřovat. O to je to ovšem práce nesnadnější, protože leckteré nové zkušenosti nebylo ještě ani čas publikovat, takže ani na poměrně novou literaturu se mnoho spolehnout nedá.

Památkový materiál, který práce přináší, je ovšem známý, nikoli nový; protože však takřka celý spadá do oněch zajímavých let 1270 až 1330 — a autor to, co se z těchto let vymyká, vědomě potlačuje, aby se mu práce soustředila — slibuje, že se o něj mohou opřít i lecjaká nová pozorování, výklady či hodnocení, jimiž se obohatí obecný pohled na tento časový úsek. Proto také podtitul práce Příspěvek k charakteristice gotiky na Slovensku.

Práce má ovšem ještě jeden přitažlivý moment,

sv. Jána za úvod tohto storočia, zdôrazňujúce azda nie celkom presne, jej katedrálneho charakter.

J. Bureš v stručnom zhrnutí kapitol v závere práce výstižne konštatuje základnú osnovu a výsledky svojho výskumu. Možno len prízvukovať, že jeho kandidátska práca prináša v dnešnej situácii slovenského dejepisu umenia okrem jeho vlastných podnetných poznatkov aj impulzy pre ďalšie spracúvanie nášho gotického umenia. Preto rukopis odporúčam na prijatie ako podklad ukončenia vedeckej aspirantúry.

Karol Kahoun, prom. hist.

z gotického umění na Slovensku těch let si vybírá stavby mendikantů. Ať už k tomu vedly důvody jakékoli — a byl mezi nimi zajisté i svůdný příklad svébytného slohu cisterciáků, udržovaného v neustálem pokroku styky jejich klášterů s Francií — je dosavadní literatura zpravidla ochotna přiznávat mendikantům zvláštní úlohu ve vývoji architektury, a to na cestě, která nakonec dovádí poklasickou gotiku do gotiky pozdní, laděné humanisticky. Odtud vyplývá zvláštní zájem o tyto řehole a jejich stavební umění, k němuž má také Slovensko v rozhodující době kolem r. 1300 co říci. Na Slovensku je situace o to také zajímavější, že právě tyto mendikantské stavby jsou po dlouhé době zase první, kterými se slovenské umění vyrovnává se slohovým průměrem ostatní střední Evropy. A tak už název Burešovy studie slibuje mnoho zajímavého, aktuálního a pro dějiny středověké gotiky podstatného.

Že vedle tektonicky zaměřené severofrancouzské gotiky, v níž platilo základní pravidlo: kolik funkcí, tolik adekvátních forem, byla na jihu Francie, v Podunají a ve střední Evropě, tedy všude tam, kde šlo o styčné pásmo mezi severem a jihem Evropy, ještě gotika zaměřená jinak, a kam tato gotika mířila, to je dnes v odborných kruzích už

obecně známo. Kromě prací našich badatelů můžeme se odvolat už na studie Gerstenbergovy (1913) a všech, kteří se po něm zabývali uměním těchto krajů (L. Schürenbergová). Existenci této dvojí gotiky netřeba tady zvlášť dokazovat; co je však dnes akutní, je revize dosavadních názorů na okolnosti, jež toto kvalitativní rozštěpení slohu způsobily. Cesta, po níž se až dosud šlo, se totiž objevuje jako poměrně úzká: nedbá poměrů v gotickém urbanismu, nepočítá s hradem, s městským domem a s lidovou architekturou. Svě soudy buduje pouze na církevní architektuře a mimoděk přeceňuje její některé specifické aspekty, jako je např. u mendikantů jejich jižní řádový původ. Z tohoto hlediska posuzovány jeví se tedy obě první kapitoly předložené práce jako zbytečně obsáhlé, protože velice důkladně a s mnoha odvolávkami na klasičtější základní i novou literaturu předvádějí důkaz věci dnes už samozřejmé. Budou mít ovšem smysl při publikaci pro širší slovenskou veřejnost, která stále ještě chápe gotiku zjednodušeně — jen pro ni se také zavádí demonstrace na kostele v Lipt. Mikuláši — odborník jimi však jenom prolisťuje (str. 1—46). Tyto kapitoly poskytují ovšem autorovi možnost, aby poukázal na svou mimořádně soustavnou píli a sečtělou, že si opatřil všechno, co bylo ze základní literatury dostupné a že tedy svou úlohu bude řešit v příslušně hluboké vědecké úrovni. Ovšem hned v těchto kapitolách se ukazuje jedno nebezpečí, které pak leckde proklouzne i na dalších stránkách práce: jejich převážně spekulativní, nehistorická povaha. Do souvislosti se v tomto esteticky-uměnovědném pohledu totiž dostávají památky, mezi nimiž přímých, ba leckdy ani nepřímých konkrétních souvislostí nebylo: nejde o historicky genetické řady, o kulturní okruhy, o skutečná příbuzenství, ale o demonstrace polarit, volené didakticky v největším možném protichůdném rozpětí. Tato cesta nebývala příznačná pro náš dějepis umění, pokud vycházel z vídeňské školy; je naopak typická pro některé práce badatelů západoněmeckých, kteří se snaží dějinný vývoj sevřít absolutními spekulativními formulami. Takový pohled není na závadu, jde-li o skutečné systematické demonstrace ve světovém měřítku, musí mu však odpovídat stejně bezpečně vyvážená cesta druhá, operující se skutečnými historickými vztahy. Pro území Slovenska to často znamená rozhodovat se docela konkrétně mezi příslušností k okruhu po-

dunajskému a slezsko-polskému, a problémy nejen v rámci abstraktních systémů nadhazovat, ale také konkrétně historicky dořešit.

A tak přistupujeme k jádru předložené práce teprve v kapitole třetí, kde se daný problém začíná řešit konkrétně. Ve smyslu dosaženého stupně obecného bádání očekáváme, že práce odpoví na tyto otázky:

- a) jaká byla slohová kvalita mendikantské architektury na Slovensku v období 1270—1400;
- b) jak se tato architektura měla k vývoji ostatní gotiky na Slovensku a z jakých popudů těžila;
- c) náleželi-li mendikantům zvláštní zásluha v obecném vývoji gotiky pozdní z toho důvodu, že šlo právě o mendikantské řehole.

K řešení těchto otázek ovšem třeba nejdříve daný památkový materiál kriticky vyložit. Autor tak činí s velikou důkladností a s patřičnou hloubkou i šíří; obrací se k listinným pramenům, k úvahám urbanistického rázu a používá vůbec všech cest schopných k tomu, aby se památkový materiál dal rekonstruovat v někdejší stavebním růstu a tím také i kriticky datovat. Závěry, k nimž autor dochází, jsou z velké většiny správné. Protože však zřejmě hodlá o tyto výsledky opřít své další studium, je třeba upozornit na tomto místě na některé opravy, jež vyplývají z chyb v starší literatuře; studium první poloviny 14. století se totiž v poslední době vyvíjí tak rychle, že teprve nyní můžeme upřesňovat některé starší data, údaje.

Kostel bratislavských klarisek: nejstarší částí je loď a v ní západní klenebné pole — už kolem r. 1320—1330; teprve presbyterium je z druhé poloviny 14. stol.;

Trnava, klarisky — presbyterium je už z druhé čtvrtiny 14. stol. (podle listů na konsolách);

Košice, dominikáni — šestidílná klenba se v presbyteriu nedá rekonstruovat, je to patrné z tvaru klenebních polí;

Košice, františkánský kostel — tvary přípor v presbyteriu neodpovídají počtům žeber z nich vybíhajících, tedy presbyterium má obvodní zdi starší, než je klenební obrazec. Je také třeba v tom smyslu revidovat časový vztah ke katedrále.

Pokud jde o rekonstrukce postupu stavebního růstu, měl bych vážnou námitku jen v případě kostela levočských minoritů. Jaroslav Bureš se



tam opírá o nález portálu a okna v prvním poli jižního průčelí lodi, na něž jsme přišli při posledních opravách, a staví na nich nejenom teorii o původní basilikální koncepci, která by případně mohla být přijatelná (přesto, že neodpovídá situaci uvnitř kostela u triumfálního oblouku), ale hlavně teorii o její změně na halu stupňovitého průřezu. Tento druhý úsudek však neopírá o žádný konkrétní nález na stavbě, nýbrž automaticky sem přenáší prostorový typ, který se značně později, až za krále Ludvíka, uplatnil ve Spišské Nové Vsi a v souvislosti s ním v lodi levočského farního kostela. Tento metodicky neúnosný postup svedl autora k tomu, že z minoritské stavby v Levoči učinil východisko tohoto zvláštního prostorového typu pro celé východní Slovensko, a také, že ji zařadil do okruhu stavební kultury rakouské. Tomu ovšem neodpovídá stavba ani slohovým charakterem svých tektonických článků. Protože tomu tak nebylo, je přebytečný také celý pasus, který hovoří o vývoji stupňovité haly, počínajíc Lilienfeldem. Autor, který vystudoval na Moravě, zná Podunají lépe než poměry slezské a, jak je patrné také z ostatních částí práce, zejména tam, kde píše o vztazích mezi Jihlavou, Tišnovem a Lilienfeldem, působení Podunají (a zejména Lilienfeldu) značně přeceňuje. To však nemá znamenat, že se dopouští vážných chyb; jeho úsudky, i když se opírají o materiál poznáný nikoli v potřebné úplnosti, jsou zralé.

Z toho důvodu bych také posunul o dvacet let nazpět některá Burešova datování, týkající se bratislavské kaple sv. Jana a obou gotických věží; v případě svatojanské kaple se výsledky slohového rozboru příliš rozcházejí se zprávou z r. 1361. Pomohl by tu zajisté i výklad erbu na svorníku v dolní kapli. Ovšem i v tomto ohledu se jeví značná nesnáze, která tkví v nekritičnosti odborné literatury rakouské, datování kaplí a dvoulodí rakouských kostelů v Imbachu a v Dürrensteinu opravdu nelze přijmout, a Sedlmayerův odkaz na přímé souvislosti s dvoulodím v Toulouse je prostě ukvapený — potvrzuje se to znovu, když nyní u nás pracujeme intenzivně na vývoji jihofrancouzské gotiky a hledáme její vztahy i paralelitu s vývojem gotiky české.

Správný je Burešův postřeh, pokud jde o příporové systémy františkánů v Bratislavě; i pro ně lze však v oblasti francké nalézt předlohy. Ovšem předpoklad, že si ještě kolem r. 1270

v Bratislavě stavěli františkáni pouhé sálové jednolodi bez presbyteria, nebude správný, na to gotická doba už tehdy příliš pokročila; přesto, že osa kostela je zlomená, je loď k presbyteriu v docela normálních proporcích, takže obě ty části jistě geneticky souvisely. U dominikánů v Banské Štiavnici zůstala nedořešena otázka původního účelu kostela, když autor nepřipouští, že tam dominikáni seděli od počátku.

Tolik bych připomenul k výkladu památkového materiálu, který byl podkladem Burešovy práce. Nakonec se vraťme k základní problematice mendikantské, jak byla již naznačena.

1. Pokud jde o slohovou kvalitu mendikantské architektury na Slovensku na konci 13. a ve 14. stol., je výsledek Burešovy práce asi tento:

Pomineme-li kostel v Banské Štiavnici, zůstane nejstarší známou mendikantskou stavbou na Slovensku chór františkánského kostela v Bratislavě.

Je to stavba, jejíž ornamentika stojí pod cisterciáckým vlivem (str. 98), ale vyčleňuje se z „klasického“ stupně architektury cisterciáků (str. 101) systémem přípor; souvisí nějak s mendikantskou architekturou rakouskou (Wels po 1300, Friesach) a otvírá typ přípor s podložkami, obecně potom známý od třetiny 14. stol. (sv. Jakub v Kutné Hoře, str. 102). S tím možno souhlasit, avšak vznik nového typu přípor je tu podán jako abstraktní proces spekulativně, nikoliv jako historický vývoj.

Dominikánský kostel v Košicích. Protože se tam objevují na příporách, profilovaných rakousky, baldachýny, souvisí se stavbou chóru vídeňského dómu, a tím se zařazuje do okruhu působení řezenské katedrály (str. 116—117); figurální obsah hlavice však směřuje k Tišnovu a k Jihlavě (str. 117).

Minoritský kostel v Levoči. Odpadnou-li souvislosti, které vycházejí z předpokladu, že šlo o stupňovitou halu, zůstává pro srovnání pouze sloh nástěnného členění presbyteria. Přípor se srovnávají s rakouským kostelem v Marcheggu (který patří do okruhu řezenské katedrály); tvar ostruhových konsol souvisí prý bezpečně s Dürnsteinem (ovšem za problematického předpokladu, že tento kostel je ještě z 13. století), a tím s rakouským uměním doby kolem r. 1300. Tvar pilířové hlavice v basilikální lodi uvažovat nelze, protože vznikl až kolem r. 1380; hladké zabíhání žeber ve východních částech kláštera je až ze čtvrtiny 14. století.

Kostely klarisek v Bratislavě a v Trnavě — nejsou zařazeny do vývoje mendikantské architektury.

Mendikantské stavební podniky ze začátku 15. století v Bratislavě souvisejí s Vídní a s činností Parléřovou. To je tedy obraz mendikantského umění na Slovensku v letech 1290—1400 tak, jak jej jako výsledek podává předložená práce.

2. Jaký vztah tato architektura měla k vývoji ostatní gotiky na Slovensku a z jakých popudů těžila? Vývoj nemendikantské architektury na Slovensku je v práci naznačen jen příležitostnými exkursemi; soustavně se v práci sleduje pouze působení cisterciáckoburgundského směru (1240—1260). Jmenovitě vývoj 14. století zůstal stranou autorovy pozornosti, pokud nešlo o stupňovitou halu a pokus o kritiku farního kostela v Trnavě. Tím se ovšem značně uzavírá možnost srovnat na slovenském území vývoj architektury mendikantské s ostatní nemendikantskou stavební činností.

3. Které jsou specifické znaky mendikantské gotiky a kde jsou jejich prameny? Tuto otázku řeší kapitola pátá ve formě „poznámek“ takto:

a) Redukce není typickým znakem mendikantské architektury, je společná i v architektuře cisterciácké. S tímto závěrem možno souhlasit, je jen třeba rozšířit jej na všechnu ostatní naši architekturu té doby, zejména pokud se přiklání k Podunají.

b) Pro mendikantskou progresi podle J. Bureše naopak svědčí v Podunají:

— „volné proudění“ přípor do klenby str. 174 a 177 (bratislavské presbyterium). Až bude publikován ostatní materiál z doby kolem r. 1300, ukáže se, že ani tento znak není specificky mendikantský, ba že ani jeho genese není jenom podunajská;

— princip pronikání se tvarů (str. 175). Protože o datování Innsbrucku do sklonku 13. století nutno důvodně pochybovat a protože na Slovensku přichází pronikání až v třetině 14. století v Levoči v kapitulní síni, kdy už tento princip vítězí v plné šíři podunajského umění, nelze ani tuto položku započítat ve prospěch samostatné tvorby mendikantské;

— tzv. rozštěpená hlavice (str. 175). Nehledě k tomu, že její dosavadní datování u dominikánů v Č. Budějovicích není správné, tato hlavice ve slovenském památkovém materiálu vůbec nepřichází;

— sjednocené arkády. Autor správně uvádí řadu dokladů i z nemendikantské architektury,

počínaje Tišnovem; odvolání se na klenební systém levočské haly však mnoho nevysvětluje, protože kolem r. 1380 už jde o zcela běžný způsob, a starší než 1380 levočská klenba není.

Proto také některé autorovy závěry nejsou zcela přesné. V podstatě základní otázky je její výsledek dokonce sporný. Pro řešení ve smyslu zvláštního osobitého významu mendikantské architektury se autor přimlouvá na str. 178 — „Že však normativní gotika zůstávala za mendikanty v tomto zpátky, je jasné“ — „Alespoň v oboru klenební podpory přinášejí mendikanti rozhodné novotvary.“ — Str. 134: „Zdá se, že bude dosti pravdy v teoriích, které vidí v mendikantské architektuře rozhodujícího období předpoklady pozdního slohu.“ Str. 272: „S původní vlastní řádových zakladatelů možno spojovat síňové dvojloží a dále uplatnění principu pronikání na řešení vztahu arkádového záklenku a mezilodní podpory.“

Příčinu této specifičnosti hledá autor ve vztazích zaalpské mendikantské architektury s vlastní řádových zakladatelů (str. 179), tedy opět analogicky jako u architektury cisterciácké, a (str. 196) v řádových stavebních předpisech, které mohou být pro charakter mendikantského stavitelství posuzovány jako určující.

Jaká je však skutečnost, jak vyplývá přímo z Burešových rozborů mendikantské architektury na Slovensku? V dvacetiletí kolem r. 1300, v té vývojově nejcitlivější době, kdy jedině by se měli mendikanti samostatně projevit, měl-li jejich přínos znamenat něco rozhodujícího, máme na Slovensku 3 zcela vzájemně nesourodé a nesouměřitelné stavby:

a) Presbyterium františkánského kostela v Bratislavě, z 90-tých let 13. stol., kde nejprogresivnějším tvarem je redukovaná přípora s připravující se „podložkou“. V celkovém vývoji středoevropské gotiky, směřující ke stupni kutnohorského presbyteria u sv. Jana, to znamená velký krok vpřed.

b) Presbyterium minoritského kostela v Levoči z doby kolem r. 1310, které má příporový systém velice zastaralý, odnášející se ještě ke klasické severofrancouzské katedrální gotice, a kde systém ostruhového podkroužení rovněž pokračuje ve vývoji, navozeném už cisterciáckou architekturou poklasického stupně z poslední třetiny 13. století.

c) Presbyterium dominikánského kostela v Košicích, podle Bureše už z první čtvrtiny 14. století,

ktelé zavádí do přípor baldachýny (ať už odkudkoli), jež patří katedrálnímu, tedy nemendikantskému systému.

Za těchto okolností jde o velice různorodé slohové projevy, které nejenom že neskládají žádnou vývojovou řadu směřující vpřed, ale dokonce to vypadá, jako by se vývoj mendikantské architektury na Slovensku odvíjel nazpátek. Ovšem pouze za předpokladu, že takový samostatný vývoj vůbec existoval. Věc se objeví v docela jiném světle, zařadíme-li bratislavskou stavbu do skupiny česko-podunajské a levočské a košické do gotiky míšeňsko-slezsko-polské větve středoevropské gotiky, dostanou se tak do docela jiných, přirozenějších vztahů, a to i se stavbami nemendikantskými, a potíže, které přináší srovnání mezi nimi navzájem, odpadnou. Vždyť samo Slovensko je útvar natolik nový, že se v rámci jeho dnešních hranic ani jinak nedá postupovat.

Přes tyto připomínky považují Burešovu práci za velice dobrou a jejího autora za spolehlivého a odborně vybaveného badatele, takže vřele doporučují, aby práce byla kladně oceněna a přijata.

Pracuje na území, o kterém není žádné přípravné literatury a v časovém údobí, které se teprve začíná seriosně studovat. Už to, že si toto thema vybral, nasvědčuje o jeho vědeckém rozhledu a jemné předvídatelnosti; co na tom, že se jeho naděje tak zcela nespěšně a že nad Krautheimerovou a Dominovou prací kritický soud nakonec nevyřkl. Posudek, který předkládám, jsem proto formuloval tak zřetelně, poctivě a možná že i přísně, protože předpokládám, že J. Bureš bude ve svých výzkumech pokračovat; snad dokonce i on si středověk vyvoil za thema svého celoživotního usilování — proč jej tedy nechat bloudit po neschůdných cestách dosavadní literatury? Je už v povaze naší doby, že z toho nového, co víme, je dosud stále ještě víc v našich myslích než v našich knihách, protože není kde publikovat; tím vzácnější je Burešova odvaha a poctivá badatelská metoda, s kterou se do své práce pustil. Bylo by ovšem v zájmu pokroku našeho dějepisu umění, kdyby jedna generace mohla navazovat tam, kde předchozí přestala; takto se zatím vždycky začíná od začátku.

*Dr. Václav Mencl*

Obidve obhajoby sa uskutočnili dňa 27. 5. 1966 v Ústave teórie a dejín umenia v Bratislave.

## ars

umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied — 1971, 1—2, ročník V

Hlavný redaktor Ladislav Saučín, redakčná rada: Elena Dubnická, Alžbeta Güntherová-Mayerová, Ján Hraško, Ján Lichner, Anna Petrová-Pleskotová, Karol Vuculík.

Vydal Ústav teórie a dejín umenia vo Vydavateľstve Slovenskej akadémie vied v Bratislave roku 1972 ako svoju 1566. publikáciu. Strán 256, obrázkov 234. Redaktorka VSAV Beatrix Princová, 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 32,63 (text 19,02, ilustrácie 13,61), VH 33,42. Náklad 600 výtlačkov.